AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN: 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Año IX, Nº 22, junio 2012

FICCIONES FUNDACIONALES

Postal conmemorativa del Primer Centenario - 1910

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN: 1669-7588
Año IX, Nº 22, junio 2012
En línea: junio de 2012

Imagen de portada
Postal conmemorativa del Primer Centenario - 1910

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]

DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL
Hugo R. Mancuso

CONSEJO CIENTÍFICO
Renato Barilli
Università di Bologna
José Emilio Burucúa
Universidad de Buenos Aires
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica - Torino
César A. Cabral (†)
Fund. Acta Fondo para la Salud Mental
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza»
Tullio De Mauro
Università di Roma I «La Sapienza»
Umberto Eco
Università di Bologna
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci – Roma
Emilio Garroni (†)
Università di Roma I «La Sapienza»
Julio Godio (†)
Instituto del Mundo del Trabajo – Buenos Aires
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza»
Jury Lotman (†)
Universidad de Tartu
Irénne Marcille
Academia de Ciencias - Moscú
Floyd Merrell
Purdue University – West Lafayette - Indiana
Walter Mignolo
Duke University
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza»
Luis Prieto (†)
Universite de Geneve
Thomas Sebeok(†)
Indiana University
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires
Raffaele Simone
Università di Roma Tre

CONSEJO EDITORIAL
Juan Azcoaga
Universidad de Buenos Aires
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza»
Massimo Casali
CNR/IIRS - Roma
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS - Bruxelles/Namur

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires

COLABORADORES
Ana María Morilla
Mercedes Niklison

AdVersuS es una publicación científica periódica de acceso inmediato, gratuito y sin fines de lucro del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación.

Fundada en 1990 en su versión impresa (ISSN:0585-4733) a partir del año 2004 se publica en línea (ISSN: 1669-7588). Su regularidad es actualmente semestral (junio y diciembre).

AdVersuS tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejerce la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por la Secretaría de Redacción, el Consejo Editorial y el Consejo Científico, integrado este último por especialistas internacionales.

AdVersuS tiene todos sus derechos reservados y es propietaria de los Copyrigth o sus artículos reproducidos cuentan con los permisos correspondientes. Los usuarios de www.adversus.org pueden descargar, salvar o imprimir los textos u otra información, sólo para uso personal y de investigación. Ningún material del contenido de la revista o de cualquiera de sus partes, puede ser copiado, modificado, publicado, distribuido, vendido o traducido sin el permiso explícito y por escrito del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale.*

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

AdVersuS. Revista de Semiótica - ISNN 1669-7588

Indizada en: Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Catálogo) - Intute: Arts and Humanities (Servicio de acceso a recursos para investigación y educación, seleccionados y evaluados por una red de especialistas. University of Oxford, Manchester Metropolitan University and the University of the Arts London, UK) - Dialnet (Directorio de publicaciones científicas hispanoamericanas, Universidad de La Rioja, España)- Universia (Red de cooperación y colaboración universitaria de habla hispana y portuguesa) - University of Saskatchewan Library (Canadá)

® CRS-IIRS – Instituto de investigación y enseñanza de postgrado, sin interés de lucro, no incorporado a la enseñanza oficial - Matrícula n° 14.544 de la Superintendencia Nacional de la Enseñanza Privada - Departamento de Certificaciones y Registro Documental del Ministerio de Educación de Argentina.

© Registro de la Propiedad Intelectual: Expediente n° 180.052/11-04-90 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina - *All rights reserved* - Buenos Aires en el mes de abril de 2004.

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org) con copia a la **Secretaría de Redacción** (redaccion@adversus.org).

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos**:
  Artículo científico completo (*Full paper*)
  Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)
  Ensayo (*Essay*)
- **Notas:**
  Comunicaciones cortas (*Short Communication, Brief Report*)
  Crítica y opinión
  Entrevistas
- Y eventualmente **Reseñas Bibliográficas** y ***Dossier.***

Los trabajos propuestos para la sección **Artículos** deberán tener una extensión máxima de 10.000 palabras (incluyendo notas y bibliografía), presentar un resumen de 200 a 250 palabras y tres a cinco términos claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Aquellos propuestos para la sección **Notas** no deberán superar las 5.000 palabras (incluidas notas y bibliografía) y deberán incluir un resumen de 100 a 150 palabras y tres a cinco palabras claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página

Las colaboraciones destinadas a la sección **Reseñas**, no deberán superar las 4.000 palabras ni incluir notas ni bibliografía.

Las ilustraciones deberán presentarse en formato JPG en archivo aparte y numeradas con las leyendas para su identificación. El material gráfico sujeto a derechos de autor o reproducción deberá ir acompañado de las autorizaciones correspondientes y cita de las fuentes.

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:
FRYE Northop
1957 *Anatomy of Criticism,* Princeton: Princeton University Press,
(tr.esp.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991)

Capítulos de libros:
CHITTY Andrew
1998 "Recognition and Social Relations of Production", in AA.VV., *Historial Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London Schoool of Economics, vol. 2, 57-98

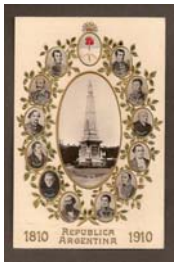
Artículos en publicaciones periódicas:
ROSSI-LANDI Feruccio
1966 "Sul linguaggui verbale e non-verbale", *Nuova Corrente*, 37, Roma: 5-23

Artículos en publicaciones periódicas en línea:
MERRELL Floyd
2005 Agonística paradigmática, *Adversus* [on line], agosto, II, 3, [citado el 12 de diciembre de 2005], disponible en http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm, ISSN:1669-7588

Las referencias en el texto deben atender al formato siguiente:
(Frye 1957); (Frye 1957 (1991):47); Rossi-Landi (1966:8)
Las referencias bibliográficas serán listadas en orden alfabético y los trabajos de un mismo autor en orden cronológico.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios.

SUMARIO



FICCIONES FUNDACIONALES

PRESENTACIÓN **Ficciones fundacionales y enunciación de lo «real»** 1-12

ARTÍCULOS *Monográficos*

La *Via regia* de la restauración nacionalista: nuevo proyecto pedagógico y refundación nacional 14-29
HUGO R. MANCUSO

Amores-pasiones desenfrenados: del mundo de la vida y la escena de la ficción en folletines por doquier 30-46
CARLOS O. REPETTO

Los *VOOM Portraits* de Robert Wilson o el desborde de la cualidad 47-83
MARCELO GIMÉNEZ

El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder 84-121
MARÍA CELIA LABANDEIRA

Sobre la alteración lúdica de las imágenes en la era del *fotoshop* 122-134
SILVIA TABACHNIK

Generales

La *ironía romántica* en las *Rimas* de Bécquer 136-149
VLADIMER LUARSABISHVILI

NOTAS **Una lectura semiótica-discursiva del tarot y el estudio de un caso** 151-165
PABLO VON STECHER

Tensiones entre miradas estéticas anti-idealistas y prácticas contemporáneas de arte-ciencia 166-179
LUCÍA STUBRIN

RESEÑAS ***Il bisogno di nazione* (Roger Scruton)** 181-190
Nación y nacionalismo en la sociedad contemporánea
HRM

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Ficciones fundacionales y enunciación de lo «real»

«Exposui fere non philosophorum iudica sed
delirantium somnia. Nec enim multo absurdiora sunt
ea quae poetarum vocibus fusa ipsa suavitate
nocuerunt,(...)»[1]

Marco Tullio Ciceronis
De Natura Deorum, XVI, 42

1. Del relato. Ya nadie se plantea seriamente el hecho que todo hito o proceso fundacional implica siempre, en su dimensión narrativa, algún nivel de ficción relativa/relacional[2] discursiva.

No obstante queda abierta la cuestión de si es posible tipologizar o taxonomizar o incluso valorar de alguna manera y con cierta utilidad práctica y/o pragmática dicha dimensión «ficticia» e incluso el grado o nivel de ficcionalidad de ese discurso.

Es decir, podría preguntarse: ¿qué condiciona la pregnancia o aceptación de una ficción sobre otra? ¿Todos los textos, todos los discursos en general, son por igual «imponibles», «naturalizables»? ¿O su aceptación o no aceptación depende de algo más que de la redundancia con la que los sistemas hegemónicos comunicativos los repiten una y otra vez hasta el hartazgo? Dicho de un modo más lato ¿por qué se cree una versión de los hechos y no otra? ¿Sólo por redundancia? ¿O porque un texto (cierto, verdadero) a diferencia de otro texto (incierto, falso) se ancla, se apoya, se sostiene en un criterio de verdad por correspondencia con un referente (realidad) extra-textual?

---

[1] «Expuse justamente no juicios de filósofos sino sueños de delirantes. Pues no son mucho más absurdos estos delirios que los cantados con la suave voz de los poetas (...)". Cicerón; *Acerca de la naturaleza de los dioses*, XVI, 42

[2] Se entenderá en esta sede como «relato» a todo acto enunciativo-textual que supone un mínimo de construcción estilística, un emisor y un receptor con tendencia a su naturalización enunciativa y/o receptiva. Así «relativo» será toda parcialidad, literalmente, acontecida o que cobra sentido en los límites de ese relato. «Relacional», en cambio, será toda interacción entre los elementos de ese relato o sus cualidades constitutivas. No entender la cualidad relativa de un relato conlleva a una *misreading* y a potenciales efectos de sentido, a veces novedosos y reconstructivos —*i.e.* la «Ética de la lectura» en Mancuso (2007:31-2)—, a veces simplemente aberrantes o por lo menos híper-interpretativos. Dependerá de la cualidad autorreferencial leída o explicitada por un lector modelo de tercer grado y de su competencia hermenéutica en particular y semiótica en general (*Cfr.* Mancuso 2010).

¡Por favor, meditar bien antes de responder! ¡Responder con suma atención y de modo coherente, sin caer en formulismos apresurados y teniendo en cuenta las consecuencias prácticas de la respuesta elegida! Y, claro, emplear la misma respuesta sistemáticamente y para todos los casos y no sólo para cuando convenga a nuestra parte legítimamente interesada, sea cual fuere la elegida.

La pregunta que se formula en este punto es radical, total, absoluta. ¿Por qué acepto (creo) un texto, una versión de la historia y no otra? ¿Por «verdadera»? ¿Por conveniente? ¿Por probable? ¿Por repetida?

Elevemos un umbral más el nivel de abstracción: la aceptación y naturalización iterativa de una respuesta ¿depende sólo de las prácticas acumulativo-redundantes? ¿Si o no? ¿Si?

Estamos tentados a responder que si, es decir que la aceptación (o no aceptación) de un relato dependerá prioritariamente de la ficción fundacional implícita y aceptada como punto de partida indecidible del «dar sentido».

Hasta aquí una descripción somera de cómo ocurre lo que ocurre en lo referido a la aceptación relativa de una verosimilitud textual. Nada se ha dicho y tal vez nada se dirá acerca de la «veracidad» (por correspondencia) de esas proposiciones.

Rápidamente se nos plantea aún otra duda, otra pregunta igual de radical: ¿cómo se relaciona una ficción fundacional con una utopía?[3] Y, finalmente ¿es dable de valorar éticamente? (Mancuso 2007).

Para quien no acepte el concepto vulgar y/o ingenuo de «verdad-objetiva-absoluta» (*i.e.*: «creo lo que creo porque lo que creo es cierto y verdadero» o dicho de una modo más pasional y claro: «soy hincha de la escuadra de mis amores porque es la mejor del mundo, es única, es *lo* real, etc.») en el ámbito textual (repito, *textual*), ni la «realidad existencial textual «*hors text*» le asombra ni le inquieta el reconocimiento de la dimensión ficcional de la realidad textual (la única asequible para el existenciario); lo que no implica sostener la validez objetiva de un texto, siempre ficcional, auque no idénticamente ficcional.

Pragmatísticamente[4] son lo efectos pragmáticos textuales de tal texto (ficción) los que permitirían discriminar para evaluar o valorizar la dimensión de «realidad» de tal o cual ficción fundacional, es decir las consecuencias prácticas de su aceptación, incluso en la larga duración histórica.

Evidentemente, en este punto, resulta claro que las ficciones fundacionales antes que «primeras» (*i.e.* originarias) serán responsivas (ni originarias ni

[3] *Una* utopía que para quien la enuncia es *la* utopía, sin más, orgulloso del *cliché* y de la redundancia implícita. Patéticamente inconsciente de la ingenuidad, de su actitud «*nature*», patentizada descaradamente.

[4] Peirce, *in strictu sensu*, «bien» leído o, simplemente, leído…

primeras) y no necesariamente siempre (aunque si tendencialmente) se postulan y se desarrollan como hegemonías alternativas.[5] Ello no evita necesariamente que sus productos textuales derivados no sean eventualmente reaccionarios, muchas veces, profundamente reaccionarios con lo cual se evidencia que, en su raíz hubo un simulacro revolucionario y una gestualidad alternativa que cuajó solamente en un proyecto apenas contracultural.

En este punto, y antes de continuar, valga una aclaración terminológica. Se ha preferido el término «ficciones fundacionales» por estimárselo más preciso que otros muy difundidos (por ejemplo «mitos fundacionales») por numerosos motivos, amén de evitar la innecesaria carga conceptual (concomitante pero con residuos) que puede arrastrar un término como «mito»: connotaciones religiosas, ideológicas, filosóficas y su asociación, más o menos implícita, con el concepto de «verdad». Un mito es, por definición, «verdadero» en su contexto de «manifestación» y «acogida» (Otto 1956). Aquí por el contrario no se lo puede utilizar por impertinente, porque lo que se quiere manifestar y evidenciar es el carácter ficcional de la narración, inclusive, precisamente, especialmente la que se auto-tipifica como «fundacional».

Al hablar de ficción fundacional se insiste en el procedimiento, nos conecta directamente con el «artificio» y con el «procedimiento» de ese recurso estilístico y discursivo utilizado por el «hacedor» enunciativo.

Lo que se postula, en lo que se insiste —lo hemos reiterado en comunicaciones anteriores—,[6] es que no se denuncia un tipo de «ficción fundacional» y se la reemplaza por otra (preferida, aceptable, políticamente correcta o solidaria con el «pensamiento único» cualquiera fuere) sino que se insiste en el hecho que todas las ficciones —todas— *a priori*, son «falsas» en igual medida, *ad limina* y formalmente al menos.

O, mejor dicho, más aún, que todas son falsas o verdaderas (falsas más allá de mi preganancia personal y verdaderas más acá de mis intereses particulares). Dicho de un modo reductivo y simple: no decimos que la ficción fundacional politeísta fue reemplazada por la monoteísta y esta por la humanista y la humanista perfeccionada por la iluminista y esta a su vez, finalmente sustituida por la visión unificadora y globalizadora de la Madre Tierra[7] por la positivo globalista en un progresivo proceso de aumento de la «veracidad», sino que se señala que todas las ficciones fundacionales, todas ellas «falsas» (aunque no idénticas ni indistintas), implican la posibilidad de aceptación de la condición de posibilidad de su enunciación.

---

[5] ¿Hasta que punto la elección de la ficción fundacional o la tipología a la cual ésta se remite lógicamente, o a la modificación en el cómo y en el cuánto a la precedente, *condiciona las prácticas posteriores*? (*Cfr.* Gramsci [1977]; Mancuso 2005, 2010; Williams 1977).

[6] *Cfr.* Mancuso 2007-8; 2009-10.

[7] Que no deja de ser, por otra parte, una vuelta al más crudo politeísmo paganizante y, para peor, paródico e inauténtico…

Primer corolario. *No decimos necesariamente lo que «queremos» decir sino lo que podemos decir. Lo decible puede ser definido como lo «manipulable».*

2. Ficción y dicción. La distinción de Gérard Genette (1991) entre ficción y dicción no deja de ser un intento desesperado de mantener un dualismo eminentemente «burgués»[8] en el ámbito de la teoría narrativa contemporánea, a todas luces insostenible.

No deja de ser curioso que Genette pretenda distinguir, apelando a complejas, confusas e inútiles taxonomías, una *literalidad* (en el sentido de «especificidad literaria») «constitutiva o esencialista» de una literalidad «condicionalista».[9] A la primera correspondería un criterio «temático», a la segunda uno «formal». No satisfecho con esta clasificación que considera insuficiente (y lo es) propone reemplazarla o completarla con otra díada, supuestamente superadora de la anterior, entre lo que llama «ficción» vs. «*non-fiction*» o «dicción»:

> Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales (1991 (1993):27).

Nótese que no se atreve a explicitar que la literatura de dicción (potencialmente todo escrito que podría «condicionarse» como literario) se refiere a un referente «real», «verídico», «material»… no se atreve pero lo sugiere y luego lo oculta con la sorprendente definición de que la «dicción» se impone por sus «características formales». ¿Querrá decir auto-referencial? No lo sabemos. El texto en vez de clarificarse se vuelve más y más obscuro, y más y más inaferrable y estéril.

Evidentemente este gongorismo lógico de Genette sugeriría que la «ficción» se refiere a «entes imaginarios» y la dicción a «entes reales» pero… cómo diríamos… «estilizados».

Lo que no puede admitir es que ni los textos que llama «ficcionales» ni los «diccionales», se refieren a entes sin mediación sino que, ambos —si insistimos en mantener esta distinción multiplicadora de los mundos— se

[8] Empleamos el término «burgués» (no sin un dejo paródico) según la perspectiva de Rossi-Landi (1972) referida al dualismo semiótico de las teorías narrativas y semióticas «tradicionales» de corte «autor centrista». En efecto en toda la reflexión de Genette, sea en la obra citada, sea en el resto de su producción teórica mas reciente, el lector o por lo menos el receptor está simplemente ausente como categoría problematizable o por lo menos reflexionable de modo mínimamente sistemático.

[9] Hubiese tal vez sido más productivo definirla de relativa o pragmática o basada en el uso…

refieren si y solo si, a entes siempre mediados por el signo, por la lengua, por el hombre-signo de Peirce.

Distinguir un referente «ficcional» de otro «diccional» es, como mínimo, relativo y nunca, absolutamente nunca, esencial ni autónomo. A menos que, por un salto cualitativo no explicitado y menos explicado o justificado, se postule simultáneamente el noúmeno y su superación inmediata, en el mismo nivel de discurso.

Genette no puede admitir que no haya nada que no sea texto o que, dicho inversamente, no haya nada que esté más allá del texto (*hors-text*). Admitir esto implicaría reconocer la historicidad de todo *constructo* cultural (de todos) por lo menos a partir de un nivel de resolución consciente.

Y obviamente no puede admitirlo, tampoco, a pesar de la admisión de la «diccionalidad remática» de la auto referencialidad constitutiva de todo lenguaje y de toda y cada una de las prácticas discursivas.

La superación de este esquema reductivista —ejemplificado con Genette pero no patrimonio exclusivo de él— evidencia el residuo (no verbal e incluso no-sígnico) de todo sistema semiótico encarnado en el núcleo duro de la alienación lingüística (Rossi-Landi 1972) o, de modo más simple, en el sentido común *strictu sensu* (Gramsci 1977).

Este planteo rápidamente presentado y esquematizado, ejemplifica un intento pseudo científico (y repetimos, burgués y desesperado) de salvar, precisamente, la naturalidad del sentido común; ese todo confuso y heterogéneo descripto detalladamente por Gramsci, condición de posibilidad de su perduración.

Segundo corolario. Las ficciones fundacionales expresan perfectamente este esquema de perduración del sentido común, bajo el ropaje de un falso comienzo,[10] en el que se filtran precisamente los núcleos inmodificables de sentido del sentido común, que aspira a ser perpetuo. Las ficciones fundacionales, con el pretexto de iniciar una nueva etapa superadora, ratifican una vez más los supuestos intangibles de la reproducción social en la cual se forman. ¿Cómo? El procedimiento es muy simple y a la vez muy sofisticado. *Se postulan como «diccionales» pero son* (porque no pueden no ser) *«ficcionales»*.

Finalmente y así manipuladas irrespetuosamente (*misreading*), las categorías de Genette fueron de suma utilidad.[11]

[10] Definible, en clave política, como «pseudo-revolución» o simplemente «reacción». La peor reacción no es la que se postula como tal, sino la que se postula como «revolucionaria».

[11] No guardamos ninguna animadversión personal hacia el autor criticado, solo la molestia que nos provoca el no-pensamiento; el pseudo-pensamiento; el pensamiento pretencioso que

3. Una hipótesis distinta. Si todo enunciado es ficcional,[12] ¿se implica que, pragmáticamente, todo enunciado es indistinto? Podría admitirse tal postulado y ello conduciría al «pensamiento débil» e incluso «debilísimo». Pero no es lo que se postula aquí.

Desde nuestro punto de vista los enunciados no son indistintos ni tienen la misma probabilidad de ocurrencia. Y, principalmente y por ende, de perduración en la coordenada de la larga duración histórica.

¿Pero qué es, entonces, lo que determina o por lo menos condiciona este éxito pragmático y esta eventual perduración transgeneracional e incluso policlasista de una ficción fundacional?

Recodemos nuestro segundo corolario: *Las ficciones fundacionales se postulan como «diccionales» pero son «ficcionales»* y, a partir de este indicador, postulemos, ahora si, nuestra hipótesis central:

La perduración transhistórica, y transgeneracional de una ficción fundacional y su éxito pragmático está asegurada si y sólo si se relaciona solidariamente con las bases objetivas de reproducción social de la cultura en la que se enuncia y circula.

Es decir, se identifica una triada relacional, peculiar, entre:

- reproducción social (+)
- texto («ficción fundacional») (+)
- efectos prácticos (lecturas transgeneracionales)

Indudablemente podemos comprender, desde una perspectiva mucho más amplia y productiva, no sólo

a) el concepto de «nacionalidad» y de «nacionalismo (exitoso)»;[13] sino también y para repensar a futuro, de un modo productivo y expansivo:

b) el concepto peirciano de «terceridad degenerada» (1903 *CP* 5:66-76).

En efecto, las «ficciones fundacionales» generan «terceridades degeneradas» (¿siempre?) porque, así definimos, *son ficciones que se postulan como dicciones*.

---

termina exponiendo una verdad de Perogrullo. Incluso el entrever hipótesis que hubiesen podido ser lucidas si no hubiesen sido castradas por la bellaquería intelectual del «pensador que no piensa pero finge pensar».

[12] Es decir, todo enunciado es, en definitiva, hipotético.

[13] El nacionalismo exitoso es producto de una ficción fundacional, precisamente. Cuanto más virulento, más eficaz resultaría el efecto pragmático de la misma.

Más aún, el procedimiento de la ficción fundacional apela a un ulterior artificio más sofisticado: tanto así como diccionaliza las ficciones, tanto así *ficcionaliza (ocultando) los residuos diccionales*[14] implícitos en todo acto de habla. En otras palabras, no sólo valora (ficcionaliza) sino que también, *miente* (oculta, mistifica, descontextualiza, cercena).

4. ¿Llueve o no llueve? Este último punto nos plantea necesariamente un problema lógico, gnoseológico, metodológico y epistemológico. Incluso nos haremos una pregunta molesta y meta deconstructiva a nuestro propio planteo. Desde una perspectiva textualista, peirciana, gramsciana y deconstructiva ¿se soluciona y se resuelve el problema del referente o simplemente se lo esquiva? Esto no implica «dar razón» a planteos tan toscos como el de Genette, antes criticado. En absoluto. Un esquematismo tan rudimentario es inviable. Pero el problema subsiste.

El dogmatismo del cientificismo positivista pretendió disolver el problema del referente, naturalizándolo. Así, el positivismo no es más que una variante de crudo hiperrealismo despótico. Una de tantas, a lo largo de la historia. Y no casualmente el positivismo fue una manifestación de explicito progresismo finalista.

Para el positivismo cientificista una proposición factual se podía y debía decidir siempre entre dos extremos: verdadero *vs.* falso. Y, operativamente podría ser incluso aceptable. El problema es que no todas las proposiciones pueden reducirse a enunciados factuales. La proposición factual puede reducirse a términos cuantitativos y puramente informativos. Lo informativo implica y sobrentiende lo material (primeridad pura) y lo utilitario práctico (segundidad) y en este contexto referencial *incompleto* podemos considerarlo no-valorativo, incluso neutro, no porque lo sea, sino porque podemos suspender el juicio de modo independiente a la eventual, posible, contextual valoración, que no deja de estar condicionada por sus consecuencias y efectos prácticos, pero que va mas allá de la proposición (objeto) inmediato.

Es decir, a la siguiente pregunta:

-¿Llueve?

Corresponden por lo menos dos tipologías de respuesta básica, elemental y objetiva que se corresponden con sendas topologías:

[14] Entendidos como sentidos no-verbales aunque no por ello, no sígnicos.

- Si, (llueve)

O, en su defecto:

- No, (no llueve)

Nada decimos, en este contexto, de la valoración que hacemos de ese estado de cosas. O dicho de otro modo: independientemente de mi deseo, voluntad o gusto, que llueva o no llueva no depende de ello. Y si por valorar un determinado estado de cosas manipulo la correspondencia con los hechos, simplemente *miento*.

La mentira no sería por ficcionalizar, paradójicamente, sino por manipular, merced la ficción, la dicción.

- ¿Llueve, si o no? ¿Independientemente de que yo quiera (o no quiera) o tú quieras (o no quieras) mojarme/te, llueve o no llueve?

La respuesta a esta simple pregunta me conduce a las potestades de la dicción. No a la «realidad» sino a un determinado ámbito de contrastación empírica. Todo lo demás, corresponde a la ficción.

Tercer corolario. *El ámbito de pertinencia de la ficción es harto más extenso que el de la dicción*. Aun cuando las prácticas sociales cripto ficcionales[15] pretenden lo contrario.

5. Textualismo/s. El hipertextualismo posmoderno se enajena ante la función informativa del lenguaje, la aborrece, la esconde, la considera (hipócritamente) innecesaria.

Recordemos una vez más que la función informativa del lenguaje es muy simple, muy pobre, muy tosca y rudimentaria y hasta cierto punto arbitraria o por lo menos discrecional. Se basa en estipulaciones, explicitas o encubiertas que estipulan, precisamente, un ámbito de validez, validación y contrastación.

[15] Dos son las prácticas sociales cripto-ficcionales mas extendidas: la política (ideología) y el periodismo (independiente o militante, no hace caso la supuesta diferencia), ámbitos por excelencia de la manipulación sígnica. Es decir, de la mentira.

El ya citado ejemplo:

-¿Llueve?

Y la respuesta dependerá de circunstancias fácticas si y sólo si son aceptadas como comunes y bien entendidas: *i.e*. aceptar la misma definición de lluvia; suspender momentáneamente el juicio sobre la lluvia; mis intereses y mis deseos, etcétera. Si coincidimos que «lluvia es un fenómeno meteorológico que consiste en la precipitación atmosférica de agua en estado líquido, etcétera» podremos responder a esa pregunta formulada en el ámbito de la función informática del habla, función que potencialmente puede volver a ser, ante la más mínima diferencia o diferendo, función ficcional del lenguaje por ser, radicalmente y originariamente, metafórico.[16]

El hipertextualismo posmoderno, decíamos, le teme a la función informativa del lenguaje y, con un uso indebido de la teoría por su deformación vulgar, se apresura a justificarla alegando «militancia», confesando así que simplemente le teme no al objetualismo abstracto, ya denunciado por Bachtin, sino a la neutralidad enunciativa de la tercera voz y de la replicancia.

Lo que el progresismo posmoderno denuncia como pseudo-neutral es el proceso por el cual, todo emisor puede, textualizando, quitar dimensión objetiva e incluso subjetiva y pasional y de parte y transformando (utilizando, manipulando) el texto en potencialmente deconstruíble al mostrar, al evidenciar, los artificios meta textuales y autorreferentes.

Y lo que la posmodernidad lata no quiere, repetimos, aquello que teme y aborrece, es la desalienación discursiva. No tolera la contrastación del acto discursivo con las prácticas derivadas de ese texto. Pretende que se crea (fática, mágicamente) en «su palabra»[17] más allá de sus prácticas materiales efectivas.[18] Obviamente hay casos aún mas dramáticos de ficciones «ficcionales» fundacionales todavía más alienantes: las que se basan en un relato oficializado e intocable, cuantificado y cerrado, que ya no puede ser modificado en ningún aspecto, ni siquiera de detalle, so pena de ser acusado, crudelísimamente, de cometer «delitos de opinión» reinsertados por el pensamiento único bajo la forma de «memoria» recuperada y reconstruida pero ya no más reconstruíble. Por ley o por decreto se limita definitivamente la

[16] *Cfr*. Croce 1901; Urban 1939; Wittgenstein [1953].

[17] Es decir, el mistificador progresista posmoderno (generalmente un político) pretende que se le crea que se desvela por los desposeídos de este mundo, que todo lo que hace es para favorecerlos aun cuando viva con lujos dignos de Sardanápalo, acumulando cada vez más capital según la más cruda lógica capitalista y sin llevar a cabo ninguna política que contribuya a disminuir sustancialmente la pobreza, más allá de la dádiva *clientelar* y reaccionaria.

[18] Obsérvese que no es necesario siquiera apelar a la problemática de la ética textual o de la ética *in strictu sensu*, para señalar semejante contradicción.

ciencia, se impide la indagación «herética». Ya no solamente, por limitaciones metodológicas como ocurrió con el cientificismo y dogmatismo positivista del siglo XIX sino porque la plenitud de verdad ha sido definitivamente realizada.

Paradójicamente este dogmatismo no es visto como dogmatismo sino como modo de revindicar a los otrora perseguidos y ahora definitivamente revindicados, ya sin residuos.

Cuarto corolario. La ficción fundacional es un tipo especial de ficción que exige la inutilidad del dato o por lo menos su arbitraria manipulación y transmutación acorde a las necesidades fundacionales de los artificios ficcionales.

Fosiliza las ficciones precedentes (o lo pretende); vacía toda ficción alternativa; se postula como la única ficción ficcionalmente verdadera y, por lo general, de modo tácito o explicito, se postula también como verdadera, progresista y *tolerante*. Es (se considera) innominable, indeconstruíble, por objetiva. No es un artículo de fe, arbitrario, discrecional o libremente aceptado (Tertuliano exclamaba, en el *non plus ultra* de la honestidad «Creo porque es absurdo»), sino que es simplemente la verdad, la única verdad posible, no tanto por objetiva sino por «moral» y «ética». La ficción fundacional incurre en una *contradictio in adjecto* (que obviamente omite, pues la lógica –si le conviene− es reaccionaria) pues se presenta como fundacional por ser *justiciera*. Y por ser justiciera es (pretende ser, se presenta como) «revolucionaria»: más aún como la última de las revoluciones posibles por ser la última necesaria.

Es un cripto relativismo: es tan relativa como cualquier otra, pero no admite el relativismo, no admite el disenso, sea por la fuerza, sea por la razón, ocultará su historicidad, su discrecionalidad y su inevitable auto referencialidad.[19]

Por lo tanto, si la auto referencialidad es la condición de posibilidad de la desalienación, es decir la terceridad plena, del efecto artístico de la *stranjia*, las ficciones fundacionales conducen a los laberintos de la iteración absoluta.

[19] Parafraseando a Peirce, es la forma última del textualismo degenerado. En términos de teoría política clásica, las ficciones fundacionales son demagógicas y producen efectos inevitablemente oligárquicos como los tiranos de la Magna Grecia o los personajes literarios del realismo fantástico latinoamericano.

REFERENCIAS

CROCE Benedetto
1901 *Estetica como Scienza della Espressione e Linguistica Generale*, Bari: Laterza; (tr. esp.: Estética, Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).
GRAMSCI Antonio
[1977] *Letteratura e vita nazionale,* Roma: Riuniti.
GENETTE Gerard
1991 *Fiction et Diction*, París: Senil (tr. esp.: *Ficción y dicción,* Barcelona: Lumen, 1993).
MANCUSO Hugo R.
2005 *La palabra viva*. *Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin,* Buenos Aires: Paidós
2007 «Genealogía y deconstrucción del relato social moderno». en *Ars poetica, Ars politica. Arte, política y crítica cultural (Argentina 1920-1980),* Buenos Aires: Miño y Dávila, pp.23-45.
2007-8 «La teoría de la semiosfera aplicada al plexus de la cultura posmoderna», *AdVersuS* [en línea], V, 10-11, diciembre-abril, (citado mayo 2012), disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/02V1011.html
2009-10 «Historicismo, culturalismo y relatividad sígnica. Arte y nación en el pensamiento moderno», *AdVersuS* [en línea], VI-VII, 16-17, diciembre –abril, (citado mayo 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro16-17/articulos/02VIVII-1617.pdf>
2010 *De lo decible. Entre semiotica y filosofia: Peirce*, *Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: SB.
OTTO Walter
1956 «Teofania», *Rowohlts Deutsche Enzyclopädie*, Berlin: Rowohlts; (tr.esp. *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega,* Buenos Aires: Eudeba, 1968).
PEIRCE Charles Sanders
1903 "The Harvard Lectures on Pragmatism. The Categories Continued" (Lecture III), *in* Collected Papers HARTSHORNE C., WEISS P. y BURKS A.W. (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, vol 5, pp. 66-92 ; (tr. esp.: *Lecciones sobre el pragmatismo*. Dalmacio Negro (tr). Buenos Aires: Aguilar, 1978, pp.117-43).
ROSSI-LANDI Ferruccio
1972 *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüística*, Milano: Bompiani, 1979_2.
URBAN Wilbur M.
1939 *Language and Reality*, London: G. Allen & Unwin Ltd.; (tr. esp.: *Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los principios del simbolísmo,* México: FCE, 1952).
WILLIAMS Raymond
1977 *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press,; (tr. esp.: (tr.esp.: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1980).
[1953] *Philosophische Untersuchungen,* Oxford: Oxford University Press; (tr.esp.: *Investigaciones filosóficas,* Mexico: UNAM, 1986; Barcelona:Crítica, 1998).

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

CROCE Benedetto
1909 *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, Bari: Laterza & Figli
1917 *Teoria e storia della storiografia,* Bari: Laterza & Figli

ECO Umberto
1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani
2011 «L'Italie, c'est avant tout une langue», *Le Monde Magazine* (Paris 18/03):18-21
LOTMAN Iuri M.
(1996) *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
(1998) *La semiosfera. II. Semiósfera de la cultura del texto, de la conductay del espacio*, Madrid:Cátedra.
(2000) *La semiosfera. III Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra.
LUKÁCS György
1923 *Geschichte und Klassenbewußtsein Studien über marxistische Dialektik* Berlin: Der Malik Verlag; (tr. esp.: *Historia y conciencia de clase*, Madrid:Orbis, 1985, 2 V.).
MIGNOLO Walter D.
2005a «La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas», *AdVersuS* [en línea], II, 3, agosto (citado mayo 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>
2005b «La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales», *AdVersuS* [en línea], II, 4, diciembre (citado mayo 2012), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm>
PRIETO Luis
1976 *Pertinenza e pratica,* Milano: Feltrinelli.
SAID Edward
1978 *Orientalism*, New York: Pantheon Books
1993 *Culture and Imperialism,* London: Vintage Books.
TODOROV Zvetan
1982 *La Conquûete la l'Amérique. La question de l'autr*e, París: Seuil; (tr. esp.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987).
1991 *Face à l'extreme*, Paris: Seuil.
WEINREICH Uriel
1953 *Languages in Contact: Findings and Problems.* New York: Mouton; The Hague, 1963.

ARTÍCULOS

Monográficos

ARTÍCULO

[Original]

La *Via regia* de la restauración nacionalista: nuevo proyecto pedagógico y refundación nacional

HUGO R. MANCUSO
UBA - CONICET
R. Argentina
✉

Resumen: La inmigración masiva de extranjeros (entre 1860-1910), produjo un profundo impacto en las subjetividades de un país hasta entonces poco poblado, marginal, «lejano» y relativamente integrado en torno a una estructura social hispano-criolla, pastoril y basada en normas de conducta consuetudinarias, con relaciones jerárquicas naturalizadas. A lo anterior, se sumaba el profundo cosmopolitismo afrancesado de la elite gobernante, que ya había provocado una reacción epidérmica, simbólica, castizante o criollizante, representada por algunas tendencias de la poesía gauchesca.

El país de la selva de Ricardo Rojas, constituye, desde nuestro punto de vista, un texto central en la definición de un nuevo proyecto pedagógico y de refundación nacional, como vía regia para la restauración nacional. Anómalo en muchos sentidos, suma y alterna el ensayo de interpretación, el tratado folklórico y antropológico, la recopilación de poesías y cantos populares, la narración creativa y los recuerdos autobiográficos. Sin caer en un indigenismo abstracto y mostrando una apertura notable en comparación con otros pensadores nacionalistas, fija los limites de la integración de los inmigrantes europeos postulando como única salida al conflicto que se estaba dando en vísperas del Centenario la «manipulación» intencionada de la realidad simbólica, de la sensibilidad de los «argentinos» viejos y de los nuevos «argentinos» todos, en mayor y en menos medida criollos, es decir mestizos y plurales.

Así, la «ficción fundacional» de Rojas, lejos de ser utópica, resulta cargada de realismo y pragmática justicia y por ello lejos de contentar los fáciles reduccionismos.

Palabras claves: Ricardo Rojas – Nacionalismo – Estética – Integrismo – Crisol de razas.

[Full paper]

The *Via regia* for National Restoration: The New Pedagogic Project and The New National Refaundation

Summary: The massive immigration of foreigners (between 1860-1910), had a profound impact on the subjectivities of a country until then, underpopulated, marginal, "faraway" and relatively integrated around a Spanish-Creole pastoral social structure, and based on customary rules of behavior, with naturalized hierarchical relationships. Added to this, the deep Frenchified cosmopolitanism of the ruling elite, which had already provoked an epidermal, symbolic, creole or caste prone reaction represented by some tendencies of gaucho poetry

El País de la Selva by Ricardo Rojas, is from our point of view, a central text in the definition of a new pedagogic project and national refoundation, as the royal road for national restoration. Anomalously in many ways, it adds and alters the interpretation practice, the folkloric and anthropological treatise, the compilations of poems and popular songs, creative storytelling and autobiographical memories. Without falling into an abstract indigenism and showing remarkable openness compared with other nationalist thinkers, it sets the limits of integration of European immigrants presenting it as the only solution to the conflict that was taking place on the eve of the Centenary the deliberate "manipulation" of symbolic reality ,of the sensitivity of the old “Argentinians” and the new "Argentinians" all, to a less or greater extent creoles, *mestizos* and plural.

So the "foundational fiction" for Rojas, far from being utopical, is full of realism and pragmatic blind justice, thus very far from pleasing the basic reductionisms.

Key words: Ricardo Rojas – Nationalism – Aesthetics – Integralism – Melting pot.

1. Centenario. Reflexión y reacción. Entre 1910 y 1920, podemos señalar la siguiente situación co-textual organizada en torno al diferendo del Centenario a partir de las siguientes preguntas: *¿La Argentina es una «Nación»? Y si lo es, ¿cómo se debe estipular su concepto de nacionalidad? ¿Qué queda adentro y qué afuera de dicha, necesaria, definición?*

La inmigración masiva de extranjeros (entre 1860-1910), casi exclusivamente europeos, mayoritariamente italianos y españoles, e importantes cantidades de franceses, judíos (rusos, eslavos, polacos), «turcos» (de pasaporte turco, principalmente sirio-libaneses), produjo un profundo impacto en todas las subjetividades de un país hasta entonces poco poblado, marginal, «lejano» y, sobre todo, *relativamente integrado* en torno a una estructura social hispano-criolla, pastoril, y basada en normas de conducta consuetudinarias, con relaciones jerárquicas naturalizadas.

A este cosmopolitismo inmigratorio se le suma el profundo cosmopolitismo afrancesado de la elite gobernante, que ya había provocado una reacción epidérmica, simbólica, castizante o criollizante, representada por algunas tendencias de la poesía gauchesca como *Santos Vega* de Hilario Ascasubi (1872) o de Rafael Obligado (1885) o la novela popular criollista —*Juan Moreira* (1879-80), *Hormiga Negra (*1881*),* de Eduardo Gutiérrez— o en expresiones literarias sorprendentes, inquietantes, de poca calidad artística pero de un valor simbólico insuperable, como por ejemplo el «Romance de una coqueta» del hoy ignoto poeta «neo-castizo», José Somoza.

ROMANCE A UNA COQUETA[1]

Eres saga parancera,
y dejan enteleridos
tus ojos paradisleros
los pájaros en los nidos.

El Oto perchado cae,
y el Altamud que pasa;
que es tu balcón arañuelo,
y cetrería tu casa.

[1] En *Las Provincias Ilustradas*, nº 2 del 25 de julio de 1887. Nótese que el poema es, simplemente, ilegible, incomprensible. Supuestamente está escrito en un castellano puro y «restaurado», libre de galicismos y anglicismos. No obstante el autor comete un lapsus: la palabra «coqueta» es, ni más ni menos, un galicismo (del francés, *cocotte*). Sirva como indicador de lo extendido y naturalizado de los supuestos «galicismos» y, principalmente, del artificio de la restauración lingüística.

Son tus labios ababoles
de tan noxa ocasión,
cual hoja de matarife
o abocardado cañón.

No valen los paradigmas,
y el regate es por demás,
ni nosomántica cura,
ni se da recle jamás.

Ni del burdo dallador
es tan ingrato el trabajo
cuando en calina bracea
con obrajero a destajo.

Pues los que orzando marean
de tu inconstancia en el mar,
cual chusma a gúmena asidos
no dan tregua al salomar.

Repartes matreramente
el perfunctorio rigor,
y en tu nefaria onomancia
mueren sacoimes de amor.

Pero anáglifo tu pecho
de algún recoquín será,
y amante del paletoque
la pancarpia ganará.

Paralelamente al cosmopolitismo cultural y a las reacciones tradicionalistas, la presencia de masas de inmigrantes agudiza la desazón criolla. Esta sociedad integrada, provincial, aislada, unificada por un código de conducta y una moral decantados durante siglos, orgullosa de la epopeya colonizadora y de las guerras de la Independencia, con un pasado, mayormente mistificado y mitificado, se enfrenta ante lo desconocido e inaceptable: inmigrantes, muchos de los cuales no son ni católicos, ni cristianos ni hablan la misma lengua o el mismo dialecto que el rioplatense y, máxime, muchos de ellos son portadores de ideologías que resultan inaceptables por anti-argentinas y subversivas. Esa reacción comienza con ejemplos como los del romance citado, anecdóticos,

ingenuos, casi ridículos, pero que resultan altamente significativos del estado de ánimo de una época y de una clase.

Obviamente colabora con este estado de ánimo el advenimiento del Centenario: el «juicio del siglo»,[2] el balance de la primera centuria. El cosmopolitismo, las ideologías «anarquistas», la extranjerización, la pérdida de la tradición, el abandono de las «sanas» y seculares costumbres, se tematizan y repiten casi como un obsesión ficcional y ensayística de la época y, paulatinamente, se transforman en un plan de reacción ya no simplemente cultural, sino ideológica y política.

2. Prótasis extremistas. El *Diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez (1910) no cita precisamente a *El crepúsculo de los gauchos* (1903) de Félix B. Basterra, pero indudablemente responde al pensamiento encarnado en ese texto, fecundamente difundido en los ambientes intelectuales y literarios alternativos: étnicos, militantes, migratorios (Mancuso 2011).

Estos fueron textos apodícticos, representativos de dos tendencias fuertemente enfrentadas y por décadas irreconciliables, que marcaron a fuego la conflictividad política y social de la Argentina durante todo el siglo XX.

El *Diario* representa un breviario teórico pero también, un plan de acción política y cultural, que pretende responder al ideario anarco-socialista, anularlo, derrotarlo, posteriormente absorberlo para presentarse nuevamente como la única hegemonía constructora de nacionalidad y definitoria de su esencia o de lo que la elite tradicionalista (que no es obviamente, homogénea) pretende que sea la clave del «ser nacional».

Este diferendo, por momentos crudo y extremadamente violento, condicionó el futuro político argentino hasta por lo menos la década del ochenta y se destacará por la inmensa plasticidad demostrada por el nacionalismo para responder exitosamente, a las coyunturas político-sociales del país «contaminando» a las distintas corrientes del pensamiento de izquierda con sus presupuestos centrales, especialmente tradicionalistas y criollistas, contrarios al espíritu internacionalista, todavía presente en Basterra u otros autores de la tendencia y del período (*v. gr.* Alejandro Sux, Enrico Malatesta, Pietro Gori o Alberto Ghiraldo).

Paulatinamente el pensamiento de izquierda se convertirá en un «nacionalismo de izquierda» y ambos coincidirán en su oposición y absoluto desprecio por la tradición liberal (conservadora, liberal progresista o liberal socialista),

[2] La obra de Joaquín V. González, *El juicio del siglo* (1910), es un hito fundador de este tipo de ensayo interpretativo que se repetirá ilimitadamente durante las décadas venideras.

declarándose además enemiga, al menos nominalmente, de los intereses británicos y americanos.

Las tendencias serán variadas y por momentos confusas, pero conservarán estos núcleos de significación refutados. Más aún, muchos de estos supuestos se convertirán en supuestos centrales, acríticos, del sentido común argentino de todo el siglo XX.

3. La tesis de Rojas, el «moderado». El prefacio de *La restauración nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas es revelador del complejo y confuso sentimiento que embargaba a la intelectualidad criolla en torno al Centenario. Impactan todavía las contradicciones de su autor —que eran las de su generación— de cómo explicarse y justificar la modernización argentina a la luz del criollismo y del tradicionalismo, sin renegar todavía (o no totalmente) de esa modernidad ni tampoco de los privilegios de clase (materiales o simbólicos, según los casos); éstos eran legitimados por esa tradición que se ponía en crisis precisamente por el contacto con el modernismo (positivismo y capitalismo), con el afrancesamiento de la alta cultura y con la presencia de las masas inmigrantes y de sus descendientes que competían por la hegemonía cultural, política y económica.

El estado de cosas eran extremadamente complejo: por un lado, grupos obreros, descontentos con la distribución de la riqueza y que incitaban y aceleraban el conflicto social, politizándolo agudamente y tratando de sublevar incluso al proletariado rural y al subproletariado urbano (tradicionalmente «dócil» o por lo menos consecuente) mediante la difusión y las prácticas políticas libertarias y revolucionarias. A estos grupos se sumaban la incipiente y mayormente exitosa burguesía, en rápido crecimiento, de productores rurales y de profesionales urbanos, mayormente descendientes de inmigrantes, que desde una óptica reformista procuraban la incorporación a la vida política «democrática». Pero las respuestas de los intelectuales tradicionalistas (variadas y numerosas) también se planteaban la necesaria reacción contra la excesiva extranjerización y, para ellos, frivolización de la cultura y de los hábitos cotidianos de la mayor parte de la gran burguesía terrateniente criolla (especialmente pampeana), inmensamente enriquecidos en los últimos cincuenta años con las políticas agroexportadoras desarrolladas en el país y vinculadas mayormente a la alianza estratégica con Gran Bretaña.

La reacción tradicionalista tendrá, en consecuencia, en un primer momento (especialmente en torno al Centenario) como protagonistas a intelectuales ciertamente criollos, provenientes mayormente del Interior del país y que como Gabriel Quiroga si bien no ricos, podían exhibir un rancio abolengo que se hundía en la Colonia, en donde legitimaban su superioridad simbólica.

Tal era el caso de Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones o Manuel Gálvez por citar a los más significativos.

Es así como se comienza a reconstruir un hipersigno que buscará diferenciarse de los contendientes dialécticos del período y que exige su adscripción plena de los tres miembros de la ecuación:

argentino = (hispano + criollo + católico)

Por el momento, en su versión más purista, no podía faltar ninguno de los elementos definibles solidaria y exclusivamente. No bastaba ser hispano; lo inmigrantes hispanos, por ejemplo, si bien fácilmente mimetizables, quedaban excluidos. Lo mismo sucedía con los italianos o los franceses, que podían ser católicos pero no eran hispanos y tampoco criollos.

Obviamente, la conciencia posible de los intelectuales tradicionalistas criollos se resistía a reconocer que el aparente conflicto étnico, lingüístico o religioso, encubría otro más evidente y menos aceptable: el conflicto social, la lucha de clases y la disputa por la hegemonía simbólica.

Rojas es relativamente el más lúcido o, posiblemente, el más resignado. Entiende rápidamente que el «mal ya estaba hecho». Para bien o para mal el país había incorporado millones de inmigrantes europeos, en su mayoría cercanos a los ideales de la argentinidad tradicional y que ese era ya un proceso irreversible. Además con innegable honestidad cree que esa fue una incorporación valiosa (innúmeros hechos lo podían confirmar) pero este proceso no podía ser dejado ya más a la leyes del «caso». Si bien considera que resistirse al cosmopolitismo extranjerizante es imposible y reaccionar virulentamente —como propondría Lugones en *El Payador* (1916)— es inmoral, sí se debe actuar sistemáticamente en dos frentes:

a) el pedagógico: mediante una reforma integral de la enseñanza de las humanidades; y

b) el estético: mediante la construcción de una nueva sensibilidad sinteticista (ni purista ni integrista) que denominará «eurindia» y que pretenderá reunir en una práctica integralista y culturalista las diversidades argentinas: hispano-criolla, europea pero también indígena.

La propuesta de Rojas no es la propuesta de un simple multiculturalismo *avant la lettre*, abstracto y utópicamente armonioso, sino más precisamente la construcción de una «literatura (*i.e.* una estética, una sensibilidad y

consciencia) nacional» que cumpliese con la postulación gramsciana de construcción de una hegemonía alternativa (*cfr*. [1977]).

Parecería que a Rojas le cuesta llegar a tal formulación, aún con dificultad y no sin cierto sufrimiento y no resignándose a mistificar por momentos los conflictos nacionales. No obstante su conciencia posible persiste y en cierta medida y a pesar de notables recaídas, insiste, trata, y finalmente lo logra (*vide* 1909 y 1924).

En este sentido es fundamental una obra en cierto sentido olvidada de Rojas, que constituye desde nuestro punto desde nuestro punto de vista un texto central en su proyecto estético e ideológico: *El país de la selva* (1907). Desde la misma dedicatoria se evidencia la importancia afectiva y pasional que el libro tiene para el autor y de allí su centralidad:

> A mis amigos del allá, *El País de la Selva* [SIC, mayúsculas], con especial recuerdo para aquellos que celebraron la anunciada aparición de este libro en el banquete del 14 de enero de 1905, afectuosamente dedícales el autor. RR. (1907 [1966]: 5).

Este no es un libro más; es un libro entrañable para el autor, que se encarna en su vida y en su infancia, que parecería romper con la línea discursiva de sus otros textos, artísticos o ensayísticos pero que muy por el contrario juega un papel fundamental, el tributo a su pasado, a sus ancestros, a su identidad y a su «raza», punto de partida de la construcción de un proyecto estético que justifica y explica sus libros anteriores y posteriores.

El País de la Selva es anómalo en muchos sentidos. No es un libro de poesías, aunque contiene poesías, no es una narración literaria, una novela o una colección de cuentos, aunque también los incluye y no es tampoco —no solamente— un ensayo o un tratado sobre una determinada región geográfica y cultural. No es nada de esto pero a su vez lo es todo. Suma, alterna el ensayo de interpretación, el tratado folklórico y antropológico, la recopilación de poesías y cantos populares, la narración creativa y los recuerdos autobiográficos.

Más aún, con el pretexto de rendir un tributo a su raza, a su familia casi y a sus amigos, y bajo la forma inicial del tratado de las ciencias «modernas» humanas de principios del siglo XX, inicia una narración polifónica y de géneros cruzados que pretende, croceanamente, acercarse a su objeto de conocimiento por intermedio del sincero afecto, mediante la expresión libre de su sensibilidad.

Con sensibilidad contemporánea y sin sentirse obligado en justificar su género enunciativo, Rojas evoca un tiempo y un lugar, una época y una región, una etapa de su vida y un objeto de estudio, que bajo la forma clásica del «*illo tempore*» inicia ya en la «Advertencia preliminar» acercándose *sub specie* historiográfica y afectiva a sus recuerdos más entrañables, sin renunciar a la

enunciación estipulativa del ensayo de interpretación e investigación científica y racional:

> Llámole «País de la Selva» a la región argentina que se extiende desde la cuenca de los grandes ríos hasta las primeras ondulaciones de la montaña. Dicha región abarca en la actualidad varias provincias, pero constituyó una sola en los tiempos del virreinato español. ([1966]:7).

Rojas se refiere a la comarca del Tucumán, a la Gobernación de Córdoba del Tucumán, cuyo centro, en la Provincia de Santiago de Estero representa el corazón profundo de la Nación Argentina. Esta comarca representa para Rojas, antes que nada, la única hegemonía alternativa posible al Puerto de Buenos Aires: a las fundaciones de *Sancti Spiritu* (Sebastián Gaboto, 1527), del Puerto de Nuestra Señora Santa María de Buen Ayre (Pedro de Mendoza 1536), o de *Corpus Christi* (Juan de Ayola 1536), que si bien fueron las primeras fundaciones hispánicas en el actual territorio argentino, no prosperaron pues fueron asentamientos cosmopolitas,[3] trasplantadas de ultramar y sin arraigo a la tierra.

En cambio la antigua ciudad del Barco (1550), constituyó el germen hispánico en el territorio argentino, que a pesar de los muchos tropiezos prosperó paulatinamente siendo cuna de civilización y de la cual se fundaron numerosas otras ciudades, por ser el producto de un profundo, paulatino e irreversible mestizaje, no sólo racial sino principalmente cultural, simbólico y religioso. Y este plus cultural es propio de la Argentina profunda, olvidada por los cosmopolitas modernizadores (aun cuando proviniesen, como él, de esas comarcas).[4] De este primer postulado deduce otro no menos fundamental: toda cultura nace de una o más culturas que a pesar de los conflictos, incluso violentos que no niega (aunque omita) no pueden impedir la inevitable e irreversible creolización. Es decir, las nuevas oleadas migratorias no son una novedad, ya hubo mestización y volverá a haberlo, no sólo en el país sino en toda la historia pasada, presente o futura de la humanidad, en cualquier tiempo y lugar.

No obstante, también es cierto que esa cultura profunda, que viene de los albores de la historia nacional, es el punto de partida, que no se puede ignorar, al que se agrega el presente migratorio y cosmopolita, no para sustituirlo sino para fusionarse a él.

Esta conclusión, para Rojas evidente, debe recordarse y explicitarse, para no caer en dolorosos errores y para que el proceso sea más eficiente y rápido. A

[3] Indudablemente la explicación de Rojas no deja de ser parcial y reductiva, pero no deja de ser simbólicamente acertada en su universo discursivo.
[4] Recordar que Rojas nació en Tucumán y durante su infancia vivió en Santiago del Estero.

ese sustrato se sumarán las «nuevas» culturas o las nuevas formas de culturas ya incorporadas a la tradición nacional. Pero claro, ese patrimonio simbólico no lo poseen los inmigrantes europeos, lo deben incorporar, se lo debe enseñar, lo deben aprehender, lo deben aceptar.

Así, y si bien Rojas muestra una apertura notable en comparación con otros pensadores nacionalistas, fija los limites de la integración de los inmigrantes europeos explicitando la asimetría de la integración, que deberá ser aceptada antes de valorar el eventual aporte civilizatorio de las nuevas corrientes poblacionales europeas como absoluta condición de posibilidad, excluyente.

Es decir que si bien constituye un acto de justicia (literaria al menos) recuperar ese patrimonio cultural olvidado (en rigor no por culpa de los inmigrantes sino olvidado, por despreciado por las élites modernizadoras sino ya desde antes por el centralismo porteño) también es cierto que subordina la integración a la criollización de los extranjeros.

Rojas sabe y a veces confiesa que la «pampa gringa» será inevitable pero pretende, por lo menos inconscientemente, aminorar el impacto para disciplinar eficazmente a los nuevos argentinos. Por otra parte ese patrimonio cultural merece y debe ser recordado, incluso salvado porque tiene un valor implícito, inherente, intrínsecamente valioso para el común patrimonio de toda la humanidad. Allí también hay belleza, sensibilidad, y esa perspectiva por única es irrepetible y necesaria.

La segunda tesis implícita en el «Prefacio» de la obra no es menos importante y constituirá uno de los puntos centrales, irrenunciables del nacionalismo posterior, en sus distintas variantes y orientaciones y que deconstruye y naturaliza el supuesto implícito de la hegemonía cultural del Centenario: la Nación Argentina *no* nació con la Revolución de Mayo (1810), ni con la Declaración de la Independencia (1816) y ni siquiera con las Invasiones Inglesas (1806/1807) y mucho menos con la Constitución de 1853. La Nación Argentina, la nacionalidad precede a la Independencia y a la República. La «Argentina» nace a partir del choque de culturas entre los conquistadores y los primitivos habitantes del actual territorio argentino.

Nótese que Rojas no cae en un indigenismo abstracto: las culturas anteriores a la conquista y colonización del territorio argentino perduran, étnica y simbólicamente, pero tampoco ellas de modo puro ni al margen del irrevocable hecho de la conquista y la colonización a las cuales se le agrega ahora la nueva colonización migratoria cosmopolita.

Para Rojas, la cultura —y esto lo diferencia radicalmente de otros planteos fanáticos o simplificadores— no es un ente abstracto sino un organismo vivo, que incorpora, organiza, clasifica y, aún en sus conflictos y asimetrías, tiende a sumar más que a restar.

4. La proposición de un modelo semiótico (potencialmente) dinámico. Culturalista abierto e historicista moderado es el planteo y la perspectiva de Rojas en *El País de la Selva*. Rechaza otros planteos por realismo más que por principios, por reconocimiento de la naturaleza de las cosas más allá de su deseo. Se remonta sí al pasado pre-moderno y premigratorio sabiendo que el ingreso a la Modernidad y la incorporación de oleadas culturales foráneas no puede ya evitarse, por irreversible —acaeció y difícilmente podría no haber pasado— y de haberse podido evitar el camino ya no se puede desandar.

La única salida al conflicto que se estaba dando en vísperas del Centenario era simplemente, ni más ni menos que estética, la «manipulación» intencionada de la realidad simbólica, de la sensibilidad de los «argentinos» viejos y de los nuevos «argentinos», todos, en mayor y en menos medida criollos, es decir mestizos y plurales.

En el reconocer esa pluralidad de voces está el futuro de la República, la única salvación será estética:

> Por atávico instinto de libertad y de belleza agrestes me ha seducido la comarca así, con límites salvajes, amojonada de montes y mensurada de ríos. He aquí por qué su nombre, aun siendo susceptible de precisión geográfica, adquiere como epígrafe literario [SIC], no sé que sugestión de reino lírico en cuya virgen espesura vamos a penetrar ([1966]: 7).

Así, términos centrales son para Rojas «atávico», «belleza», «literario», «lírico» y principalmente o sintéticamente «instinto», «salvaje» y «virgen», es decir, arcaico, primitivo, como valor y no como defecto. Rojas pretende penetrar los «bosques narrativos» de la polifonía arcaica para redescubrir el Ser como perpetuo devenir, como *alethéia* y no como esquema reductivo y estático, cualquiera sea él. Rojas se lanza a desandar los «pasos perdidos» de la creación estética e histórica para llegar a «la formación lejana de mitos» que explicarán el presente y condicionarán el futuro de una existencia auténtica, la única posible, a riesgo de perderse en un laberinto del que no se podrá nunca más escapar y que conducirá a la disgregación de la nacionalidad.

Será necesario *sentir para entender* «las costumbres antiguas», «la Biblia de su raza», «la difícil y simple narración», «su abundancia episódica» aún en «los relatos parciales».

Y no sólo esta evocación es debida a sus mayores, sino a la cultura universal:

> (...) sospecho haber realizado por lo menos una obra de bien, toda vez que los buscadores de oro han comenzado a destruir las selvas mediterráneas en nombre de la civilización que solo en un libro de este género [que es

> todos los géneros] podría sobrevivir un tenue soplo del misterio que ellas guardaron... ([1966]: 8).

Así la «ficción fundacional» de Rojas, lejos de ser utópica, resulta cargada de realismo y pragmática justicia, ciega y por ello lejos de contentar los fáciles reduccionismos.

REFERENCIAS

Textuales

ASCASUBI Hilario
1872 *Santos Vega, o, Los mellizos de la flor: rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808),* Buenos Aires: Anaconda, 1990.
BASTERRA Félix B.
1903 *El crepúsculo de los gauchos: estado actual de la República Argentina*, Montevideo: Claudio García.
GÁLVEZ Manuel
1910 *El diario de Gabriel Quiroga*, Buenos Aires: Moen.
GONZALEZ Joaquin V.
1910 *El juicio del siglo,* Buenos Aires: CEAL, 1979.
GUTIERREZ Eduardo
1870-80 *Juan Moreira,* Buenos Aires: Eudeba, 1961.
1881 *Hormiga Negra*, Buenos Aires: Tor 1950.
LUGONES Leopoldo
1916 *El payador, Buenos Aires: Otero & Co. Impresores.*
OBLIGADO Rafael
1885 «Santos Vega» en *Poesías*, Buenos Aires: Pedro Irume.
ROJAS Ricardo
1907 *El país de la selva*, Paris: Garnier; Buenos Aires, Eudeba 1966.
1909 *La restauración nacionalista*, Buenos Aires: La Facultad, [1922].
1924 *Obras de Ricardo Rojas . Eurindia. V.*, Buenos Aires: La Facultad.
SOMOZA, José
1887 «Romance a una coqueta», *Provincias Ilustradas*, n° 2, Buenos Aires, 25 jul.

Metatextuales

GRAMSCI Antonio
[1977] *Letteratura e vita nazionale*, Roma: Riuniti.
MANCUSO Hugo Rafael
2011 «Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra», en MALLIMACI Fortunato y CUCCHETTI Humberto (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla, pp. 63-85.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

Textual

AZARA Félix de
[1847] *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Madrid: Imprenta de Sánchez; Buenos Aires: Bajel, 1943.
BORGES Jorge Luis
1944 «El fin», en *Obras Completas 1923-1949, Artificios,* Buenos Aires: Emecé, 1989: 519-21.
1949 «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», en *Obras Completas 1923-1949, El Aleph,* Buenos Aires: Emecé, 1989: 561-63.
D'AMICO Carlos
1891 *Buenos Aires. Su naturaleza, sus costumbres, sus hombres. Observaciones de un viajero desocupado*, Buenos Aires: Kraft.
ECHEVERRÍA Esteban
1871 *El matadero*, Buenos Aires: Kapelusz, 1946.

JUSTO Juan B.
1896a «¿Por qué somos fuertes?», *La Vanguardia*, 1 de mayo.
1902 «Discurso de fundación», *La Vanguardia*, 28 de junio.
1896b *La teoría científica de la historia y la política argentina*; Buenos Aires: La Vanguardia.
1897 «El socialismo», *La Vanguardia*, 17 de agosto.
LUGONES Leopoldo
1913 *El payador*; Buenos Aires: Centurión [1916].
1924 «La hora de la espada», en *La Patria Fuerte*, Buenos Aires: Biblioteca del Oficial del Círculo Militar [1930]: 17-19.
MARECHAL Leopoldo
1948 *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana.
PALACIO Ernesto
1954 *Historia de la Arentina 1515-1957*. Buenos Aires: Peña Lillo.
PONCE Aníbal
1936 *Educación y lucha de clases;* Buenos Aires: L. J. Rosso.
1937 *Humanismo burgués, humanismo proletario*; Buenos Aires: L. J. Rosso.
ROJAS Ricardo
1908a *Cosmópolis*; Buenos Aires: La Facultad.
1908b *Blasón de plata*; Buenos Aires: La Facultad.
1924 *Eurindia*, Buenos Aires: La Facultad.
SÁENZ VALIENTE José María
1942 *Compendio de historia colonial americana y argentina*, Buenos Aires: Estrada.
SARMIENTO Domingo F.
1850 *Recuerdos de provincia*, Santiago de Chile: Julio Belin y Co.
1850b *Argirópolis*; Buenos Aires: La Cultura argentina, 1916.
1883 *Conflictos y armonías de las razas en América*; Buenos Aires: S. Ostwald.
[1955-1961] «Discurso de Chivilcoy» en *Obras Completas*, Buenos Aires: Senado de la Nación (Vol. XXIX: 158-160).
SCALABRINI ORTIZ, Raúl
1931 *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Gleizer.

Metatextual

ARICÓ José María
1999 *La hipótesis de Justo: escritos sobre el socialismo en América Latina* /, Buenos Aires: Sudamericana.
BACHTIN Michail M
[1979] *Estetika slovesnogo tvorchestva*, (Comp. S.G.Bocharov), Moscow: Iskusstvo (tr.esp: *Estética de la creación verbal*, México:Siglo XXI, 1982).
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
BRANNIGAN John, ROBBINS Ruth & WOLFREYS Julian
1996 *Applying: to Derrida*, London: Macmillan Press.
CURRIE Mark
1988 *Postmodern Narrative Theory*, London: Macmillan Press.
CORTI María
1976 *Principi della comunicazione letteraria,* Milano: Bompiani.
DELEUZE Gilles
1968 *Différence et répétition*, París: PUF.
1996 *Le monolinguisme de l'autre*, París: Galilée.
DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix
1969 *Loguique du Sen*, París: Minuit.
1972 *Capitalisme et schizophrénie: l'Anti-Oedipe*, Paris: Minuit.

DERRIDA Jacques
1967a. *De la Grammatologie*, París: Minuit.
1967b *L'écriture et la difference*, París: Seuil.
(1987) «Living on: border lines» in AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, New York: Continuum Books, 1987: 84 *et. seqq*.
ECO Umberto
1979 *Lector in Fabula* Milano:Bompiani.
1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi,* Milano: Bompiani.
1995 *Interpretazione e Sovrainterpretazione,* Milano: Bompiani.
1962. *Opera Aperta,* Milano: Bompiani.
1975 *Trattato di Semiótica Generale* Milano: Bompiani.
1983 *Apostille au Nom de la Rose*, Paris: Grasset.
EPSTEIN William (ed.)
1991 *Contesting the subject*, West Lafayette: Purdue University Press.
FEYERABEND Paul
1974. *Against the Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.
GODIO Julio & Hugo MANCUSO
2006 *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires: Miño & Dávila.
GRAMSCI Antonio
[1975] *Quaderni del cacere,* (a cura di: Valentino Gerratana), Edizione critica dell'Istituto Gramsci, Torino: G. Einaudi. Vols. I-IV .
[1982] *Scritti 1913-1926,* (a cura di: Sergio Caprioglio) Torino: Einaudi, Vol. II.
[1984] *Scritti 1913-1926,* (a cura di: Sergio Caprioglio), Torino: G. Einaudi, vol. III.
HARTMAN Geoffrey H.
1981 *Saving the text: literature, Derrida, philosophy:* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
KAMUF Peggy
1997 *The division of literature, or, The university in deconstruction*, Chicago: Univ. of Chicago Press.
KAMUF Peggy (ed.)
1991 *A Derrida reader: between the blinds*, New York: Columbia University Press.
KÔGLER Hans H.
1996 *The Power of Dialogue,* Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press.
JOHANSEN Jorgen Dines
1993 *Dialogic Semiosis*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
LOTMAN Juri
1985 *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
LOTMAN Juri & USPENSKI Boris A.
1971 «O semioticheskon mejanizme kul' tury», *Semeiotiké. Trudy po znokovym sistemam*, 5, Tartu, pp.: 144-66; (tr.esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN Iuri, *La semiosfera (III)*. *Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra, 2000:168-93).
MANCUSO Hugo Rafael
1972a «La tradición argentina», *El Lucero*, septiembre.
1972b «*Martin Fierro*. La conmemoración del año Hernandiano»*, El Lucero*, nov.
1985 «Literatura americana, literatura europea», *La Prensa*, 13 de octubre.
1988 «Facundo o el drama argentino», *Todo es Historia*, 255, septiembre.
1990a «Tradiciones semióticas» *Ad-VersuS* diciembre, 1: 3-6 (reedición: *Ad-Versus*, [en línea], Junio 2004, I, 1, [citado mayo de 2012], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulos1-tradiciones.htm>

1990b «La investigación literaria en el marco de una teoría semiótica de la cultura » *Ad-Versus*, diciembre, 1:11-32, (reedición: *AdVersuS*, [en línea], Junio 2004, I, 1, [citado septiembre de 2011], disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo2-lainvestigacionliteraria.htm>

1998 «Da italoamericani a euroamericani», *Quaderni Fondazione F. Angelli*, II/ IV.

1999 *Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales,* Buenos Aires: Paidós.

2000 «Etongénesis y culturalismo en la sociedad contemporánea», en AA.VV, *Memoria e Intercultura*, Buenos Aires: Corregidor.

2001 *Gramsci e gli anarchici del primo 900*, Roma: IIRS/CNR.

2002a «Los anarquistas italianos en el Río de la Plata (1870-1914)»; Roma-Buenos Aires: *Ad-versus*, XIII, I.

2002b «El anarquismo de Torino y el exilio a América (1870-1914). La "segunda cultura" anarquista y sus relaciones con Antonio Gramsci»; Roma: *Ad-versus*, XIII, II.

2003a «La formación del pensamiento social de Gramsci durante la Primera Guerra Mundial»; Roma: *Ad-versus*, XIV, I.

2003b «Los anarquistas y sindicalistas de Torino durante el *Biennio Rosso*»; Roma: *Ad-versus*, XIV, II.

2003c «Productivismo, culturalismo y antijacobinismo de los anarquistas piamoteses y rioplatenses» *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 53.

2005a *La Palabra viva.Teoría verbal y discursiva de M. M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.

2005b *Associazioni Italiane di Buenos Aires (1860-1980)*, Roma: IIRS/CNR.

MANCUSO Hugo R. (compilador)

2007 *Ars poetica, ars politica. Arte, política y crítica cultural (argentina, 1920-1980)*, Buenos Aires: Miño & Dávila.

MANCUSO Hugo R. y MINGUZZI Armando

1999 *Entre el fuego y la rosa. El pensamiento social italiano en Argentina. Anarquistas, socialistas, comunistas (1870-1920),* Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

MERRELL Floyd

1992 *Sign, Textuality, World*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

MILLER Joseph H.

1982 *Fiction and repetition: seven English novels*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin*. New York: Columbia UP.

PAGE Joseph A.

1983 *Perón, a Biography*, New York : Random House; (tr. esp.*Perón*. Buenos Aires: Círculo de Lectores, 1984, Tº 1).

PARAIN-VIAL Jeanne

1969. *Analyses structurales et idéologies structuralistes,* Toulouse: Privat.

PEIRCE Charles S.

[1931-35] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce,* HARTSHORNE Charles & WEISS Paul (eds.), Cambridge, MA.: Harvard University Press.

SEGRE Cesare

1963 *Lingue, stile, società,* Milano: Feltrinelli.

USPENSKI Boris

1976 «Historia sub specie semioticae», i*n Kul'turnoe nasledie drevnei Rusi (Istoki, stanovlenie, traditsii)*, Ed. BAZANOV V.G. , Moscow: Nauta, pp. 286-92 (tr. esp.: LOTMAN Iuri M y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979, 209-18).

VATTIMO Gianni
1986 *La fine della Modernità*, Milano: Bompiani.
WEINREICH Uriel
1976 *Sprachen in Kontak: erghnissi und probleme der weisprachigkeistsforschung*, München: Verlag C.H.Beck.
WOLFREYS Julian
1998 *Deconstruction & Derrida*, New York: St. Martin's Press.
ZANATTA Loris
1994 «Del Estado liberal a la Nación Católica: Iglesia y Ejército en el origen del populismo argentino», *Boletín del CEHILA*, 49, Abril-Agosto, pp. 14-73

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Amores-pasiones desenfrenados: del mundo de la vida y la escena de la ficción en folletines por doquier

CARLOS O. REPETTO
UBA
R. Argentina
✉

Resumen: Compasión y terror eran los sentimientos que la tragedia griega producía en sus espectadores, según la Poética de Aristóteles, inclinándolos hacia la catarsis-purgación. Los siglos de acostumbramiento no han sido vanos. Las tragedias actualizadas despiertan poca compasión y muy raramente terror. No son catarsis ni purgación de nadie. Los sujetos, los hechos y sus noticias se escuchan en su multiplicidad y repetición destemplada, en la parquedad de los siglos, como para desviar cualquier sentimiento antiguo y trágico de purificación.

En este trabajo se ponen en diálogo textos de amor, erotismo, locura y pasión del mundo de «la vida» y la escena de la ficción: acontecimientos de la Edad Media europea (los demonios de Loudun), fragmentos de producciones literarias de Aimée y del crimen de las hermanas Papin (Lacan), de la bacante Agave (Eurípides), del teniente Falk (Steiner), del *flâneur* (Baudelaire), de Edwarda (Bataille), de «El cívico» y la «Moreira» (Tallón) o la despedida sacrificial de Adelina Tempone, joven damita del teatro italiano en el Buenos Aires centenario de 1910.

Lo trágico (como expresión de pasión definitiva) es un fenómeno fundamental, una figura de sentido, que en modo alguno se restringe a la tragedia o a la obra de arte trágica en sentido estricto, sino que puede aparecer también en otros géneros artísticos. Incluso ni siquiera puede decirse que se trate de un fenómeno específicamente artístico por cuanto se encuentra también en la vida.

Palabras claves: Ficción – Géneros discursivos – Tragedia – Psicoanálisis.

[Essay]

Unbridled Passionate love: From the world of true life and the fiction scene in *feuilleton* everywhere

Summary: Compassion and terror were the feelings that Greek tragedy produced on its spectators, according to Aristotle's Poetics, inclining them towards catharsis-purging. The centuries of habituation have not been in vain. The updated tragedies arouse little compassion and very rarely terror. They are nobody's catharsis or purging People, events and their news are heard in their distempered multiplicity and repetition , throughout the centuries so as to deviate any ancient and tragic sense of purification.

In this work we put into dialogue texts of love, eroticism, madness and passion of the world of " true life" and the fiction scene: events of the European Middle Ages (the Devils of Loudun), fragments of literary productions of Aimée and the crime of the Papin sisters (Lacan), the bacchante Agave (Euripides), the lieutenant Falk (Steiner), the *flâneur* (Baudelaire), Edwarda (Bataille), "El Cívico" and "Moreira" (Tallon) o AdelinaTempone's sacrificial farewell, a very young lady of the Italian theater of the centenary Buenos Aires of 1910.

The tragedy (as an expression of ultimate passion) is a fundamental phenomenon, a figure of meaning, which is in no way restricted to tragedy or a tragic work of art in its strict sense, but that can also appear in other artistic genres. Moreover, it can not even be said that it is a specifically artistic phenomenon since it is also found in life.

Key words: Fiction – Discursive genres –Tragedy – Psychoanalysis.

Amores pasiones desenfrenados

Sabemos lo que somos —dice Ofelia en el *Hamlet* de Shakespeare— *pero no sabemos lo que podemos llegar a ser.*

Nosotros sabemos lo que Ofelia alcanzó a ser: Shakespeare la hace morir desp-echada en el espejo y los nenúfares de un estanque isabelino, malentendida, malquerida por un dudoso vengador de la muerte de un padre.

En cambio el médico de campaña Charles Bovary reconocido en la escritura de Flaubert como el prototipo de «hombre simple» de una época, como el que dio su apellido y soportó-aprovechó la existencia sugerida de Madame Bovary la sigue hasta el final en sus ensueños sin poder satisfacerla jamás. «Yo quiero que se la entierre en su vestido de bodas, con zapatos blancos, una corona. Le dejarán los cabellos sueltos. Tres cajas: una de encina, otra de caoba y otra de plomo» (Flaubert 1857 (1999):403-4). En este caso, el amor insuficiente, casi inútil, a la mujer, se desarrolla específicamente en el capítulo final de la obra de Flaubert, amo, maestro y creador del personaje. Donde esa indicación de cómo enterrar a su esposa aparece como un escrito tipo «últimos deseos» que Charles Bovary plantea al boticario Homais y a los demás personajes que se harán cargo del entierro de su esposa perdida.

Compasión y terror eran los sentimientos que la tragedia griega producía en sus espectadores, según la *Poética* de Aristóteles, inclinándolos hacia la catarsis-purgación. Los siglos de acostumbramiento no han sido vanos. Las tragedias actualizadas despiertan poca compasión y muy raramente terror. No son catarsis ni purgación de nadie. Los sujetos, los hechos y sus noticias se escuchan en su multiplicidad y repetición destemplada, en la parquedad de los siglos, como para desviar cualquier sentimiento antiguo y trágico de purificación. Y el *coro* terco trata el tema como mediador, repetidor de las emociones de los protagonistas y los espectadores que se turban por el alcance de las pasiones en juego.

El psicoanálisis y la mujer

El psicoanálisis nació emocionado (y turbado) a causa de la neurosis de destino de una mujer: «La muchacha presiente, en Eros, la fuerza terrible que va a regular su destino, a decidirlo, y eso es lo que la aterra», decía Joseph Breuer en *Estudios sobre la histeria* en los finales del siglo diecinueve acerca de su paciente Anna O.

Laplanche y Pontalis en su *Diccionario de psicoanálisis* (1967) tranquilizan a la comunidad deseante analítica y se pasean acerca de Eros: *la misma palabra griega ha sido adoptada por los diferentes idiomas*, dicen. Tranquilidad conseguida por la vastedad de desparramo cultural transidiomático de «la

fuerza terrible»; locura, pasión que Breuer auscultara en Anna O. Berta y que «*la pauvre*», en su catarsis, presentía que iba a regular su destino. Preocupaciones de transferencia. Poca monta y falso enlace. Rencillas conyugales que atormentaban a Breuer y le hicieron perder el psicoanálisis que inventaría Sigmund Freud. El temor a la pasión de la mujer, como otro, produce ciertos estragos que alejan de la fama; también de los halagos, compasiones y terrores que concita.

Los demonios de Loudun

En el año 1631, en la Aquitania francesa, en la aldea de Loudun, las monjas de un convento de ursulinas fueron poseídas por demonios que les engendraban espantosos impulsos hacia el párroco local, de apellido Grandier, hombre culto y supuestamente hermoso, adorado por las mujeres de la aldea y detestado por sus maridos. Acusado de hechicería, fue preciso que interviniera el mismo Cardenal Richelieu para poner fin a la agitación que se había concitado. Sin embargo la condena de Grandier, como productor y agente de los demonios que atormentaban el plácido mundo antisecular de las monjas, era tan segura y esa seguridad se había hecho tan notoria y pública, que los turistas de la época ya estaban llegando a Loudun para presenciar la ejecución. Durante aquellos calurosos días de un agosto francés treinta mil personas —más del doble de la población normal de la ciudad— se disputaban cama, comida y asientos cerca de la hoguera.

Cultivos de amor pasión desenfrenado, compartido, comunitario, con deseos de fertilidad, de maternidades imposibles expuestos al espectáculo. El encierro de la mujer grita su queja de deseo contrariado y lo remite a lo sobre-natural. Renegando de las «naturalidades» de su sexualidad. En el revuelo del conjunto de víctimas del demonio hubo singularidades, prestación de sujeto entre el coro general de las ursulinas. Sor Jeanne des Anges tenía su propio milagro, personal. Estaba embarazada sin haber tenido contacto carnal. Era poseída por Asmodeo, demonio consultor, al cual pedía opiniones acerca de qué hacer, quien era y qué podía llegar a ser. Escribía sus sentires y decires demonizados en letra prolija, en pergaminos lustrosos, y firmaba como si fuera su demonio secuestrador de identidad, Asmodeo. Recibió múltiples tipos de exorcismos. Pasó por situaciones de vida y de muerte. En una ocasión cayó en cama con fiebre alta y dolores en un costado. Fue perturbada por violentas náuseas, vómitos y esputos de sangre. El doctor Fanton, médico del convento, diagnosticó una pleuresía, sangró a la enferma siete veces en pocos días y le administró cuatro enemas. Después de haber hecho esto, y viendo que la enferma empeoraba, el médico informó a la priora que la enfermedad era mortal. Y que le quedaban una o dos horas de vida. A las seis y media de la mañana del día siguiente la hermana Jeanne cayó en un letargo y soñó con un ángel que se le presentó en la forma de un joven encantador de unos dieciocho

años de cuya cabeza caían largos y rizados bucles. Todo esto fue descripto y enviado por carta al abate Surin, superior de la orden de las ursulinas, por la misma Jeanne agregando que «*Después de eso recobré los sentidos y me encontré completamente curada»*. Su embarazo había concluido. Su desposesión de demonios y maternidades quedó en escritura. El abate Surin, comentó con reserva relativa que el ángel que Jeanne había presenciado era la viva imagen del duque de Beaufort que había estado no hacía mucho en Loudun para presenciar los exorcismos, los de Jeanne incluidos, y su cabeza con largos rizos dorados, que le caían sobre los hombros habían impresionado profundamente las pupilas de la priora y las de sus pupilas. Seguramente enterada de los comentarios del abate, en una nueva carta de manifiesto místico Jeanne le especificaba que después del ángel le había aparecido también San José, marido virtuoso si los hay, quien poniendo su mano en el costado derecho de sor Jeanne, en el lugar donde ella sentía los dolores más vivos, lo untó con una suerte de óleo. Y fue allí cuando se recuperó.

Tramas de deseos desenfundados con personajes reales e imaginarios, con artículos de poderes y bellezas principescas y hombres de fe como el puro San José.

Escenas que llenaban las vidas cotidianas de la Edad Media europea, construidas sobre los marcos de saberes, registros imaginarios, órdenes simbólicos, discursos que daban letra a los fantasmas de la cotidianeidad de mujeres separadas de la laica urbanidad.

Locura de amor

En tiempos y lecturas más cercanos, en febrero de 1933, en una declaración de amor intimista publicado como remedo de amor cortés, también la locura se arma con Eros y trova en la boca de una mujer:

> En los límites nordeste de la Aquitania (llamativamente la misma región donde se desplegó la pasión y muerte de Loudun) en primavera, las cimas están grises de cierzo, pero los vallecitos son tibios, pálidos, encajonados: conservan el sol. Las desposadas toman belleza para sus hijos entre los colores del valle pardo. Allí los tulipanes no se hielan en invierno […] toman sus colores en el suelo pingüe, las futuras madres los toman en los tulipanes!... […]
>
> […] Ella sonríe. Ella se sienta en recogimiento a la ventana sin lámpara. Ella piensa en el novio desconocido. Ah! si hubiera uno que la ame, que la espere, que diera sus ojos y sus pasos por ella! (Lacan 1975 (2005):165).

Este hermoso texto es del primer capítulo de la novela titulada *El detractor* escrita por la «paciente» Aimée, descripta por Jacques Lacan, novela dedicada

y enviada a Su Alteza imperial y real el Príncipe de Gales, quien es voceado como detractor por no dar fe ni respuesta a sus requiebros y la impulsa a disolverse en *fading*, como caída de toda sujeción. Sujeto inacabado, malquerida «*la pauvre*» Aimée. Que en pasaje al acto se vengará en una actriz famosa de la época a quien atacará con una navaja, sin conseguir herirla, en la puerta de salida del teatro en que la actriz era esperada por sus admiradores. La novela *El detractor* y las cartas que envía al Príncipe de Gales son rechazadas y devueltas por el secretario privado de su majestad aduciendo que su majestad no acepta regalos de personas que no sean de su conocimiento o intimidad. El diagnóstico que, por su parte, la psiquiatría establece de paranoia autopunitiva o de autocastigo con temática erótica desplaza su locura y escritura hacia el moldeador campo de la nosografía. Pero la intimidad de su locura, su pasión y su literatura no se pierden ante los devaneos de la ciencia, ni de la religión, como en sor Jeanne des Anges, con su embarazo solitario, sus demonios consejeros y las cartas enviadas al abate denigrador.

Sacada de su lugar de madre por su hermana mayor, de su lugar de amada por una escueta carta de respuesta del secretario privado del Buckingham Palace, en nombre del Príncipe de Gales a quien había enviado una novela y una carta de reconocimiento y amor. Despeñada también de su lugar de novelista por los editores que no publicaban sus escritos inspirados.

Hay otras mujeres con menos pretensiones de historial. Como aquella que viene tristemente irritada y menoscabada de la charcutería según consigue saberse en la presentación de enfermos de Lacan, y ante la pregunta que Lacan le hace de *qué hubo antes*, lo que ella responde es que entre requiebros de amor le dijo aquel hombre o se oyó decir por él o por otro: *Marrana*. Hay un escrito de un magistrado alegando por su salud mental y de una vecina enamorada alegando por su amor convertido en insulto: palabras que se dice que le dijeron; Dios, los otros, un hombre, el despecho o la intrusión de otra mujer. Un todo atormentado por una falta de orden que exacerba sentidos.

Otras bacantes

La noche fatídica en la ansiedad de un castigo inminente, las hermanas Papin entremezclan la imagen de sus patronas con el espejismo de su propio mal. Es su propia miseria la que ellas detestan en esa otra pareja a la que arrastran en una atroz cuadrilla. Arrancan los ojos como castraban las bacantes. La curiosidad sacrílega que constituye la angustia del hombre y la mujer desde el fondo de los tiempos es lo que las anima cuando desean a sus víctimas y cuando acechan en sus heridas abiertas aquello que Cristhine en su inocencia llamará mas tarde ante el juez «*El misterio de la vida*».

«Motivos del crimen paranoico» (1933-4), texto que Lacan dedica a Georges Dumas, su maestro autor del «contagio entre alienados». Hay un padre que

falta, el abogado que las deja a las cuatro solas, ya que el abogado esposo y padre de las occisas solo aparece en el comienzo de la descripción del cuadro familiar de esos honorables burgueses de una ciudad provinciana. Pero falta en el relato o en las comprensiones que Lacan hace sobre la escena desencadenada a partir del regreso a casa de las patronas y el trivial apagón doméstico de electricidad y un oscuro reproche de torpeza en el planchado hacia las criadas, que descompaginan esa asamblea de mujeres contagiadas de despecho mutuo. *El misterio de la vida:* cuál es el lugar del que se equivoca torpemente, cuál el de quienes reprochan, cuál la venganza taliónica de las reprochadas. Por el despedazamiento de mi reconocimiento, es el despedazamiento de tu misterio corporal, esposa e hija de abogado, sentencian y ejecutan las hermanas solitarias. Y entran en la historia de la psiquiatría, de la criminalidad, del surrealismo, del teatro en *Las Criadas* por Jean Genet (1947), del psicoanálisis de Lacan.

El mal de ser dos que afecta a esos enfermos,—«*Buena la hemos hecho* […] *no digas nada ante el juez*», dice Lea Papin a su hermana Christine antes de ser separadas en sus celdas— no los libera sino apenas del mal de narciso y la Ofelia hamletiana.

Agrego, del otro *caso* aportado por Jacques Lacan, las producciones literarias de Aimée, en *De la psicosis paranoica en su relación con la personalidad*, donde el escrito de Aimée, después del pasaje al acto homicida contra la actriz de sus envidias y sus crisis delirantes, termina con el regreso al redil:

> En el torrente la verdad mana de la fuente y el cielo concentra su cólera si toca allí. El día se dispersa, el cielo y la tierra, lampadéfonos, se armonizan. Yo llego a Les Ronciers en la Aquitania; algunos niños deletrean el silabario mientras se aromatiza la comida. La familia está de pie alrededor de mí, consternada, ansiosa, nos tomamos por el cuello todos a la vez, llenos de espanto del Reinado de La Vergüenza (1975 (2005):182)

Los amores griegos

Eurípides había lanzado a las bacantes a estrujar el amor en sus senos. Dar de mamar a las bestias, destrozar el cuerpo travestido del hijo de Agave, Penteo, el rey de Tebas, quien, azorado por los efectos dionisíacos sobre su madre, tías y conciudadanas, trató de espiarlas sin darse a conocer, disfrazándose de mujer por consejo interesado de Dionisos, de quien no creyera que fuese dios y que como dios, había llegado a Tebas para ser reconocido en su ditirambo de doble nacimiento o engendro de vericuetos eróticos entre dioses.

El amor y la pasión traspasan la locura y la tragedia. Es cosa de los dioses y de los hombres. Del mundo de la vida y la escena de la ficción. De mujeres exultantes, que celebran embebidas del mito de Dioniso, de la fertilidad de los campos ubérrimos. Sin recato, gratificadas por un sentimiento que no habían presentido. Cuando vuelven a sus carriles por el ordenamiento conclusivo del género tragedia, un padre, Cadmo, le hace tomar conciencia a su hija Agave de haber despedazado a su hijo y tener entre manos su cabeza dislocada. «*Que he hecho?*» exclama Agave y ésa es la pregunta esencial del amor apasionado, enloquecedor en sus funestos estrujamientos, aquel que no mira costos, ni para en mientes de las consecuencias de su ardor desenfrenado.

Los sufrimientos de la ultracitada Antígona son de otro orden, ama ese cuerpo insepulto de su hermano justamente por estar insepulto, no porque lo amara antes de ese posicionamiento de quedar en las afueras como cadáver, en la intemperie del éter y los fastos.

Pasión compartida en existencia y espectáculo

Lo trágico (como expresión de pasión definitiva) es un fenómeno fundamental, una figura de sentido, que en modo alguno se restringe a la tragedia o a la obra de arte trágica en sentido estricto, sino que puede aparecer también en otros géneros artísticos... Incluso ni siquiera puede decirse que se trate de un fenómeno específicamente artístico por cuanto se encuentra también en la vida.

Acerca de Eurípides —Tragedias — Bacantes

En la versión que utilizo para este recorrido del amor y la pasión desenfrenada en los textos, el editor de las *Tragedias* de Eurípides establece, después del argumento nato o primigenio que prologa el desarrollo de la tragedia, un «argumento del gramático Aristófanes» que dice así: «Una vez convertido en dios Dioniso, como no quisiera Penteo acoger sus ritos, arrastró al delirio a las hermanas de su madre y las obligó a descuartizar a Penteo. El tema está ya en Esquilo, en su Penteo» .

En este argumento del «gramático» se soslaya que fue la propia madre de Penteo, Agave, quien comandara el descuartizamiento de su hijo. Censura de filicidio, conveniencias de interpretación, falta, de cualquier manera, saber desde que cánones se señalaban u omitían ciertos detalles (no tan detalle en este caso) de los argumentos trágicos.

Porque la tragedia, en su condición de espectáculo, tenía semblante de ficción, pero los espectadores y el coro hacían recordar que algo de lo que allí transcurría, sobre la escena, los implicaba, les concernía, era tema de comidilla y realidad entre la vida pública y privada, en este caso, de los tebanos.

«Estabas en delirio, y toda la ciudad estaba poseída por Baco», le explica Cadmo a su hija Agave acerca del por qué del despedazamiento de Penteo. «Sufro con tu dolor Cadmo. Aunque tu nieto ha tenido un merecido castigo, es bien doloroso para ti», le comenta el corifeo que es lo mismo que el comentario-comidilla del pueblo-espectador (que queda así bien con dios y con el diablo).

Y la escena continúa con el inútil intento de recomposición de los fragmentos sanguinolentos del cuerpo de su hijo, por parte de la heroína trágica en que Agave se ha convertido: «Oh!, padre, ya ves como he revuelto mi destino». Y como quien levanta una tumba desde los tiempos incita un imposible: «Vamos anciano, encajemos correctamente la cabeza del muy desdichado. Recompongamos su atlético cuerpo en la medida de lo posible».

Eros canta, a pesar de lo acontecido, al cuerpo despedazado, intenta ganarle a la muerte y reinicia un «atlético» deseo entre Agave y Penteo. Dar por recompuesto lo que el mismo deseo ha convertido en desecho. Ésa es la tragedia como espectáculo y como «se encuentra también en la vida» (Gadamer 1975).

En guerras del Peloponeso la ciudad estallaba en muertos, héroes inciertos y nuevos esclavos. Era cosa diaria esto de las matanzas y amoríos entre hijos, madres, padres y hermanos. No sólo lo contaban las tragedias escénicas ni era una decisión de los dioses ofendidos.

El formato escénico tragedia, en todo caso, sólo se encargaba de poner a un dios entre sus actantes, para justificar la justicia de la loca matanza, el erotismo de los vientres de incesto. Las culpas del no reconocimiento de dioses, o la militancia, el sagrado furor que embebía bacantes o ménades de distinta laya, en actos y acciones que, supuestamente, no realizarían en sus cabales de ciudadanas, si no estuviesen enloquecidas por un dios que las apasionaba.

El erotismo y la locura es «la pequeña muerte» que nos asiste, dirá Bataille en *Las lágrimas de Eros* (1961). Y también la gran muerte, humana, ya sin dioses, ni pantallas, ni máscaras-personaje. «[…] abrir la conciencia a la identidad de la "pequeña muerte" y de la muerte definitiva: de la voluptuosidad y del delirio del horror sin límites...Olvidar las nimiedades de la razón! De la razón que nunca supo fijar sus límites» (Bataille 1961 (1997):33). Compasión y terror para la razón esquiva, erotismo a destajo para paliar las pequeñas y grandes muertes.

El erotismo dionisíaco y de las bacantes y la tragedia que le era correlativa, por estructura de relato y por orden de lo real, formaban parte del quehacer, en acto o en imaginario, de las épocas que se mentaban y recorrían. Me falta, también, un conocimiento cabal de las vicisitudes políticas de la Grecia Arcaica, como para ubicar la réplica de qué episodio de la ciudad de las siete puertas, era esta historia de un supuesto dios enloquecedor de ciudadanos y más específicamente de mujeres: las Bacantes. No reconocido como dios por las

autoridades de la ciudad, y que podía producir ilusiones de encarcelamientos (del mismo dios) y travestismos (sobre la misma autoridad-Penteo), para llevar adelante sus fiestas-espectáculos, y las venganzas por su no reconocimiento. Enloqueciendo de erotismos (el amor como excusa) y muerte la sanguinaria exaltación de su carácter divino a cargo de sus mujeres bacantes-militantes, que esparcían así sus pasiones sostenidas en espera en el registro de sus costumbres consagradas para los «tiempos normales».

La tragedia, el terror y la com-pasión continúan

Siglos después, en otros tiempos «no normales» de desatamiento de pasiones, en un village de la Normandía, en las tierras de los campesinos Terrenoire, otro «espectáculo» —éste inventado por un epígono de Eurípides, George Steiner, en sus relatos *En el Año del Señor* (1964)— se llevaba a cabo entre personajes de otra condición (humana, de género, de siglos y de dioses) pero de idéntico erotismo y despedazamiento, con más amor y más odio «humanizados». Con formato de cuento o relato, con himnos y hechos de guerra atropellados, con menos juegos ficcionales que en la tragedia antigua, con apariencia de cosas que «se encuentran también en la vida».

Sin coro, pero con personajes de la familia-coro (de sugerente patronímico Terrenoire, decidido por su creador Steiner) y los amigos y vecinos, que comentan, entre asombrados y odiantes, el regreso de un dios asesino-*boche,* que sepultara compañeros y colgara jóvenes y hermanos de la civilidad resistente (de la resistencia francesa) frente a la invasión alemana que el *boche* de patronímico Falk comandara en las playas de Normandía.

Ese mismo *boche*-dionisos de lengua perturbada por concentración de campo, que regresa, enamora a la *soeur cadette* (la hermana menor del hermano colgado por su pretendiente alemán) de los Terrenoire, dejando en el aire o en el éter, despechada, a la *soeur ainée*, (la hermana mayor) de esa familia de las tropas contrarias, de una guerra aparentemente terminada, pero con cosas y personas colgadas en los árboles fresnos que persisten.

«Pequeña» tragedia pueblerina comentada por el pueblo y la familia, en coro. Pequeño detalle de pequeña burguesía de los mediados del siglo veinte de los años del señor: «Usted ha matado a mi hijo mayor y ahora desea casarse con mi hija menor. *Drole idée*. Ustedes los alemanes son complicados, tengo que admitirlo […] Los alemanes no tienen finesse […] *Dans mon pays*, Monsieur, no entregamos a nuestras hijas menores antes que se hayan casado las mayores. *Et voilà*» sentencia Monsieur Terrenoire. Y Falk queda sorprendido «tanto por la fuerza como por la irrelevancia del argumento» (Steiner 1964 (1997):45-6).

De cualquier manera habrá un casamiento que terminará en masacre y despedazamientos del dios-teniente-*boche* de la ciudadela que invadiera y

desvastara. «Oh, sé que la guerra nos rodeaba por doquier, que había minas en el extremo del jardín (una de ellas explotó dejándole la pierna derecha "muerta" hasta la cintura), y el alambre de púas en los acantilados. Pero no me importaba. Yo veía la vida en esa cocina como si fuera un resplandor», (Steiner 1964 (1997):42) le dice al padre Terrenoire explicándole que ha vuelto para buscar el amor de su hija menor. Y más adelante: «Lo sé —dijo Falk—. Maté a su hijo en un acto de fútil represalia, y en la hora de su victoria. En esta casa encontré vida y traje muerte (y ahora busco el amor). Usted tiene razón. Las tumbas abiertas no se cierran hasta que las llenan. Yo debería estar en ésa (en que está su hijo y no pretender, aún, ser sujeto de pasión)» (*Ibíd*.:43).

Dios mediante

Recordemos que las bacantes realizaban sus correrías en los siglos anteriores a los años del Señor. Con un dios-señor-hijo ascético (un cristo mediante, que habla de otro amor y otra pasión) entremedio, ambas historias de la Europa (Grecia o Normandía) tienden a ser paralelas. «Está escupiendo sobre las tumbas. Los muertos aullarán cuando usted pase» (*Ibíd*.:51), se dicen y reprochan la pretendida *soeur cadette* Danielle y su pretendiente Falk, que inventara Steiner.

«Oh, hija, a qué terrible desgracia hemos llegado todos, tú, desgraciada, y tus hermanas! Y yo, infeliz, que iré a vivir entre los bárbaros, como un viejo expatriado!», intercambia Cadmo con su hija Agave: «!Oh, padre, y yo saldré al destierro privada de tu compañía! Llevadme como guía, hasta mis hermanas, para que las tomemos como compañeras desdichadas de exilio!» (Eurípides [2000]: 227).

Castigo y queja después del clímax de la pasión. Muertos que aúlllan cuando un enemigo «pretende» a la hermana de un sacrificado. Una madre enloqueciendo dionisíacamente reconoce su falta y el despedazamiento de su hijo, por impaciente locura de amor. Y abomina el destierro con que se castigará a los hermanos apasionados.

«Así sucede con todos nosotros. Para los que hemos vivido en la guerra diez años de diferencia tienen poca importancia. Llevamos el mismo estigma», (1964 (1997):47) le hace decir Steiner al «héroe» de su cuento para justificar elegir apasionado una novia diez años menor, como si ése fuera el obstáculo primordial. Y para catapultar lo extremo y sórdido del contexto en que la demanda de amor transcurre, la persistencia de pasiones repetidas e intercaladas, en la descripción del pueblo de la Normandía donde hace transcurrir su relato, da la pincelada de que: «En la plaza había una fuente de bronce de tres grifos con un pergamino lleno de nombres y flanqueado por guirnaldas de laureles. Cada grifo se curvaba como una gárgola desvalida

sobre una fecha tallada con caracteres gruesos: 1870, 1914, 1939, pro domo» (Steiner 1964 (1997):12). Pasión encasquetada.

Sous le ciel de Paris*, Las flores del mal*

Entre ambas tragedias y épocas del orden de la ficción y «los medios», cuento y tragedia como géneros, después de todo, entre la revolución del 48 del siglo XIX y la Comuna, un poeta *flâneur* de París, canta a «una pasante» (una mujer que pasa) su erotismo sólo alcanzable por la mirada o la exhibición. Y la vida tan campante para permitir «la pequeña muerte» (Bataille 1961), nada de excesos, atemperar la gran tragedia de no verla nunca más. «Una claridad...después la noche! Fugitiva belleza / De la que el mirarla me hace repentinamente renacer / ¿No te veré más que en la eternidad? / En otra parte, bien lejos de aquí! demasiado tarde! posiblemente nunca jamás!/» (Baudelaire).

Es otro formato, ni la tragedia como género, ni el cuento o relato como drama de la realidad y la jugarreta del destino pulsional. El soneto impactante transcurre sin personajes que intercambien un diálogo. Sólo tomados de la mirada, sin apenas ser vistos uno por el otro. Un encuentro que no se ha dado, un no buscar «a la que pasa», expresamente. Un ensoñar sobre si alguna vez (de nuevo) se la verá y un (posiblemente) nunca jamás que muestra la finitud desde el comienzo. La ausencia de cualquier intento de no dejarla pasar, de poderla no llamar o nominar como sólo «una pasante». Falta deseo de encuentro, sólo el ensoñar en la visión.

«El encanto del habitante urbano [dice Walter Benjamin en «*El Flâneur»*] es un amor no tanto a primera como a última vista. El “nunca jamás” es el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama. Y en ella se consume; claro que no se eleva de ella ningún ave fénix» (Benjamín (1993):61).

Qué diferencia de grado de sostenimiento de la pasión: la bacante Agave, el teniente Falk y el *flâneur* son como de otra especie trágica. ¿Dónde está el atropellado erotismo sangriento de la tragedia bacante? ¿Dónde el recorrido hacia la muerte anunciada de un asesino *boche*, volviendo al lugar de sus crímenes a buscar el amor en la cocina y el jardín, donde colgara a sus víctimas y cocinara y soñara su pretendida? En ese mismo jardín será pisoteado hasta morir. En los campos aledaños a Tebas, Agave ya habrá hecho trizas a su hijo y amará a los faunos.

Aquí, entre dos revoluciones, bajo el cielo de París, *Flores del mal* son sólo indicios de amores descompuestos, de languidecimientos taciturnos y pasiones antes de morir y antes de vivir. Una pasante puede ser frenada en su marcha, ensayarse con ella un decaer de su lugar de pasante. Un *nunca jamás* que pueda ser aunque más no sea un ahora mínimo. ¿Describe también este soneto, como la tragedia, una cosa que «se encuentra en la vida? ¿Corrían los

griegos ciudadanos como locos tras tragedias consumadas o banquetes homéricos? ¿Los alemanes de las guerras hacían matanzas incomensurables y después volvían a buscar su amor entre los cadáveres de sus fastos? ¿Quedaban, en cambio, los urbanitas modernos, suspendidos en su pasión y su tragedia por el sólo recurso del mirar y ser mirado, del *dandy* seductor hierático y del *flanêur*?

Intentos de hacer pasar por la palabra, en boca de romanceros, lo que Georges Bataille pregona en sus *Lágrimas de Eros* como el apaciguamiento de la «pequeña muerte» de todos los días, o la «gran muerte» de la venida de los últimos días que los milenios presagian. Sus textos eróticos *Madame Edwarda* (1939) y *El Muerto* (1967) muestran un París finisecular y de entreguerras, con mujeres desnudas y frías, por Les Halles y rue Saint Denis, entrando y saliendo de posadas malditas. En su prólogo a *Madame Edwarda* declara: «Mi angustia es al fin la soberanía absoluta: mi soberanía muerta está en la calle» (entre los desechos-objetos de «la mala vida»). Y en el interior del texto señala:

> Ese rito grosero de «la dama que sube» seguida por el hombre que le hará el amor, no fue en ese momento para mí sino una alucinante solemnidad... Madame Edwarda iba delante de mí... por las nubes (1939 (1990):46).

Un gesto casi inútil, pero de «alucinante solemnidad». El de la vida comiendo su sangre por esas calles de una ciudad luz, cuna y monumento de todas las veleidades amorosas y la exhibición inaudita en su apogeo. La mujer rajando su sexo sin ganancia. «El goce de Edwarda —fuente de aguas vivas, manando en ella a punto de romper el corazón— se prolongaba de manera insólita». Un muerto diciendo últimas palabras de deseo: «Eduardo al morir le había suplicado (a María) que se desnudara», nos dice en *El muerto*. Y nos agrega las peripecias de María en su huída de Eduardo muerto y sus escenas de vejación envenenada en el burdel: «Poséela Pedro —dijo la posadera—.María dejó caer la cabeza, molesta por aquellos preparativos. Los demás le estiraron, le abrieron las piernas... La escena, por su lentitud, evocaba la matanza de un cerdo, o el entierro de un dios» (1967 (1990): 113).

Vuelve, en otra prosa, la altercada interrelación de dioses, faunos y mujeres descompuestas (perdidas de composición), de las bacantes y el coro turbado del que nos quería salvar Lacan. Aconsejándonos que no perdiésemos la compostura, aunque más no fuese, como psicoanalistas. Quizás para eso se creó el psicoanálisis. Para no turbarse ante lo trágico en que nos sume el amor-pasión-odio, entre los atajos de la vida.

Nieblas del riachuelo

«No somos, lo que se dice, uno el gran amor del otro dijo ella con el cigarrillo en la boca» (frase del cuento de Germán Rozenmacher en su recopilación de relatos *Cabecita negra*, 1962).

> En los años 5, 6, 7 y 8 (del 1900), «El Cívico», que transitaba de los 25 a los 28 de edad, vivía en la pieza Nro 15, de «El Sarandí», conventillo situado en la calle epónima, entre Constitución y Cochabamba. Su profesión consistía en la explotación de su mujer, «La Moreira»; y en la pesca y tráfico comercial, al contado, de «pupilas» nuevas (Tallón 1964: 37).

«Este amor-pasión es triste. En la tarde prostibularia, cuando la mujer se siente objeto en los brazos del cafiolo, una apelmazada tranquilidad cae sobre los cuerpos adormecidos» (Tallón 1964).

«Nadie como Sebastian Tallón (dice Ernesto Goldar en su ensayo sobre *La «Mala Vida»* en el Buenos Aires del Centenario) ha pintado esa peculiar relación de la pareja del arrabal que "El Cívico" y "La Moreira" protagonizaron. Compinches en el comercio prostibulario, los unía el amor, en una vitalidad que cuestionaba "el fariseísmo pequeño burgués". "El Cívico" y "La Moreira" eran una pareja que desacralizaba el Orden» (Goldar 1971:108):

> A la meretriz profesional que todos los días al atardecer se despedía con un beso para ir al prostíbulo, «El Cívico» realmente la amaba. «La Moreira» era realmente su amada, su compañera de siempre. Y la amaba sin intervalos, con dedicación exclusiva y minuciosa. La asediaba. Cuando le pegaba, ella se dejaba pegar siendo, como era, capaz de pelearlo como un guapo, porque no la castigaba con la brutalidad de los que no tienen recursos mejores para señorear a sus rameras, sino con exigencias de dueño lindo, o de enamorado celoso (*Ibíd.*)

Otros palimpsestos

Las parejas de arrabal, de fuera de la centralidad del Orden y la Ley, como el trapero-cartonero parisino baudelardiano, recolectores del objeto caído; o Madame Edwarda de Bataille, soportan el despedazamiento del lugar del sexo y la matanza de un dios, Nietzche mediante. Y establecen maneras, remedos tardíos del amor cortés, recetas de excesos y abstinencias, objetos para descargar en catarsis los empujes del sexo y los imposibles del amor. Pasión por el deseo, el dinero que cuenta y suena como excusa.

Las penas de amor y celos son maneras de mentar el Apocalipsis. Así lo demuestran la locura abismal de la ya mentada Aimée-amada, en los años de entreguerras francés, y los episodios ocurridos ante los peligros de fin de mundo que sugiriera, en 1910, el pasaje del cometa Halley cerca del planeta Tierra, produciendo estragos corteses en las tardes musicales del Buenos Aires de entonces. Dentro del maremagnum del Centenario y el Cometa, *La Prensa* del 7 de Mayo de 1910 hizo saber o anotició, en su sección «Sociales», acerca de la función de homenaje a la primera actriz italiana Ida Saivini, que visitaba Buenos Aires como invitada a los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo y que «...interpretó "Padrone degli ferriere, en medio del aplauso de numeroso público que la obsequió con regalos y flores». La señora Saivini, elogiaba *La Prensa*, lucía trajes elegantísimos. (Retorno de lo renegado), el brillo de la velada, no impidió que dos días después, una joven actriz de la misma compañía italiana, se ultimara en su cuarto de un hotel de la calle Victoria, bebiendo una mortífera dosis de láudano. La «estrellita», que tenia 20 años y se llamaba Adelina Tempone, dejó una dolorosa carta que fue publicada por un boletín teatral de variedades, que salía esporádicamente por aquella época y que se llamaba *Candilejas Teatrales*. La misiva de «la Tempote» decía, en alguno de sus párrafos:

> [...] y entonces adiós. Pronto el aire se volverá irrespirable (se refería a los tóxicos que emanarían del cometa atropellante) y yo tengo mucho miedo de morir. Lamento que toda la bondad con que siempre he sido tratada por la señora Saivini (que Dios la guarde en su seno bacante), como por todos mis compañeros, no me anime a seguir viviendo. Pero el destino ha querido que el mundo se termine y yo no me siento capaz de soportar la desaparición de toda la gente que tanto quiero. Dios habrá de perdonarme pues tan solo anticipo la ineludible cita que con Él tengo. Perdón querido Carlos por no cumplir con lo prometido. Usted sabrá comprenderme...

Amores de un centenario y los golpes de un cometa, Adelina Tempone celaba, (como después lo haría Aimée con la actriz Z. a quien intentó degollar, a la salida de un estreno triunfal en un teatro parisino, por despecho delirante), Adelina Tempone celaba, digo, a la «estrella» Saivini con celos de histeria y melancolía (clorótica, como se diagnosticaba a comienzos de siglo uniendo cuitas subjetivas con glóbulos anémicos de sangres de vírgenes enamoradas). Adelina, influenciada por las cercanías de un cometa tóxico, decidió o prefirió morir, hiriendo con su suicidio a su celada estrella y prefiriendo acortar su destino a seguir su romance (no sabemos si esquivo y equívoco) con «el querido Carlos». «La muchacha presiente, en Eros, la fuerza terrible que va a regular su destino, a decidirlo, y eso es lo que la aterra», decía Joseph Breuer en *Estudios sobre la histeria*, en los finales del siglo diecinueve, sin llegar a conocer a Adelina Tempone, pero presuponiéndola.

Tánatos sobre Eros, la pulsión de muerte tiene la «ultima palabra». Aimée reivindicará su amor y la fama hacia el príncipe que no le responde. Carta por carta, de Príncipe galés a Carlos porteño, ninguna de las dos fue respondida, suponemos. Nieblas del Riachuelo...*amarrando el recuerdo* a ese otro sitio del amor o el espanto.

Como se asustara Breuer ante los embates del erotismo, «No hay ya modo, por lo tanto, de reducir ese Otro sitio a la forma imaginaria de una nostalgia, de un Paraíso perdido o futuro: lo que se encuentra allí es el (verde) paraíso de los amores infantiles donde [baudelaire de Dieu!] pasa cada cosa...» (Lacan 1955-6 (1987):530).

REFERENCIAS:

BATAILLE Georges
1961 *Les Larmes d'Éros,* París: Jean-Jacques Pauvert; (tr. esp.: *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets, 1997).

BATAILLE Georges
1939 *Madame Edwarda*, *Œuvres complètes,* París: Gallimard, 1971; (tr. esp.: *Madame Edwarda y El muerto*, Barcelona: Tusquet 1990).
1967 *Le Mort Œuvres complètes IV*, París: Gallimard, 1971; (tr. esp.: *Madame Edwarda y El muerto*, Barcelona: Tusquet 1990).

BAUDELAIRE Charles
[2003] *Obra poética completa. Las flores del mal* (LÓPEZ CASTELLON Enrique, introducción, traducción y notas), Madrid: Akal.

BENJAMIN Walter
(1993) «El flâneur» en *Iluminaciones II Poesía y Capitalismo*, Madrid: Taurus.

EURÍPIDES
[2000] «Bacantes» en *Tragedias III,* Madrid: Gredos.

FLAUBERT Gustave
1857 *Madame Bovary*, París: Michel Lévy frères; (tr. esp.: *Madame Bovary*, Madrid: EDAF, 1999).

FREUD Sigmund, BREUER Josef
1855 *Studien über Hysterie. L*eipzig, Wien: Franz Deuticke; (tr. esp.:en FREUD Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen II - Estudios sobre la histeria (1893-1895)*, [traducción José Luis Etcheverry], Buenos Aires & Madrid: Amorrortu, 1978.

GADAMER Hans George
1975 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik,* Tübingen: JCB Mohr, (tr. esp.: *Verdad y método I*, Salamanca: Sigueme, 1999, 8º ed.).

GOLDAR Sebastian
1971 *La «Mala vida»*, Buenos Aires: CEAL.

LACAN Jacques
1933-4 «Motifs du crime paranoïaque. Le crime des sœurs Papin» *Le Minotaure*, 3-4; (tr. esp.: «Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin» en *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad,* México: Siglo XXI, 2005_9, 338 *et. seqq.*)
1955-6 «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis», en *Escritos 2*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno 1987.
1975 *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la suivi de premiers écrits sur la paranoia***,** París: Senil; (tr. esp.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad,* México: Siglo XXI, 2005_9).

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertand
1967 *Vocabulaire de la Psychanalyse,* París: Presses Universitaires de France; (tr. esp.: *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós 2004).

ROZENMACHER Germán
1962 *Cabecita negra*, Buenos Aires: Anuario.

STEINER George
1964 *Anno Domini: Three Stories* (tr. esp.: «No regreses más» en *El año del señor, tres relatos,* Barcelona: Andrés Bello, 1997).

TALLÓN Juan Sebastian
1964 *El tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

LACAN Jacques

1986 *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VII: L'Ethique de la Psychanalyse, 1959-1960*, París: Seuil; (tr. esp.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis, 1959-1969*, Buenos Aires: Paidós 1988).

REPETTO Carlos O.

1984 «Narcisismo: De la ilusión del sí mismo autónomo a ls psicología de las masas», *Revista de Psicoanálisis (APA.)*, XLI, 1.

1991 «Lacan, Psiquiatría, Psicoanálisis», *Revista de Psicoanálisis (APA.)*, XLVIII, 3.

1992a «Los estados límites. Una nosología de la trivialidad», *Revista de Psicoanálisis (APA)* XLIX, 1.

1992b «Escritura de psicoanálisis», *Revista de Psicoanálisis (A.P.A.*), XLIX, 3/4.

1994a «Autobiografía y escritura: Dos personajes de ficción?», en *Autobiografía y Escritura*, Buenos Aires: Corregidor.

1994b «Historia e historiales» y «El historial histérico», en *Historias e historiales*", Buenos Aires: Kargieman.

1995 «Los sueños y proyectos de un centenario», *Revista de Psicoanálisis (APA.),* LII, 2.

1997a «Poder y subjetividad», *Revista de Psicoanálisis (APA.)*, 5 (Número especial internacional).

1997b «La lógica de los fantasmas», *Revista Actualidad Psicológica,* 245, agosto.

1997 c *La fin del mundo. Sus marcas en el estuario del Río de la Plata*, Tesina de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.

ARTÍCULOS

[Original]

Los *VOOM Portraits* de Robert Wilson o el desborde de la cualidad

MARCELO GIMÉNEZ
UBA, FFyL
R. Argentina
✉

Resumen: En una superficie de aspiraciones miméticas sobre la que Occidente ha ido plasmando sucesivamente modos de producción icónica como la pintura, la fotografía y, finalmente, el cine —que simula exceder el límite del marco-ventana al agenciar una ilusión de omnipercepción y con ella la engañosa identificación del espectador con la cámara—, la reciente televisión de alta definición —también el novedoso cine en tres dimensiones— podría postularse como una nueva fase de esa «ficción fundacional» que ha sido verdadero «formador de percepción»: el juego de «mirar a través» para «engañar el ojo». En sus inicios experimentales, esta nueva TV ha dado cabida a una indagación artística sobre el género retrato a partir de una de sus materializaciones menos habituales: el video.

En este escrito se abordan los *VOOM Portraits* de Robert Wilson tras rastrear el término «retrato» por una versión electrónica de los *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce. Estimamos que del encuentro de *Corpus* y perspectiva irradian consideraciones que encenderán nuevas luces a la indagación de un género que nos es tan grata y naturalmente familiar.

Aquí postulamos que la nueva modalidad de una tecnología mediática especialmente ligada a la producción de signos icónicos, por abocarse a incrementar la capacidad ilusoria de su operación representativa, al aplicarse a un género cuyo horizonte de expectativas está particularmente vinculado a la búsqueda y el hallazgo de semejanzas, provoca una experiencia estética cuya significación yace en una inmediatez cualitativa exaltada que, en palabras de Peirce, no puede sino devenir «sentimiento razonable».

Palabras claves: Primeridad – Representación – Género – Video – Televisión – Alta definición.

[Full paper]

Robert Wilson's *VOOM Portraits*, or The Overflow of Quality

Summary: On a surface of mimetic aspirations on which Occident has successively been shaping modes of iconic production such as painting, photography and, finally, cinema —which pretends to exceed the "frame-window" limit causing an illusory omniperception and thus the deceptive identification of the spectator with the camera—, the recent high definition TV —as the newest three-dimencional movies— could be postulated as a new phase of that "fundational fiction" that has been a true "perception former": the game of "looking through" to "fool the eye". In its experimental beginnings this new TV has given place to an artistic research on the portrait genre from one of its less usual materializations: the video.

This paper approaches Robert Wilson's VOOM Portraits after tracing the word "portrait" in an electronic edition of Charles Sanders Peirce's Collected Papers. We estimate that the encounter of *Corpus* and perspective radiates considerations that will throw new light on the investigation of a genre so pleasing and naturally familiar to us.

Here we postulate that the new modality of a media technology specially related to the production of iconic signs, in its persue of increasing the illusory capacity of its representative operation, when applied to a genre whose horizon of expectations is particularly linked to the search and finding of similarities, provokes an aesthetic experience whose significance lies on an exalted qualitative immediacy that, in Peirce's words, can only become-"*reasonable feeling*".

Key words: Firstness - Depiction – Genre – Video – Television – High definition.

Introducción[1]

Hacia finales de la década de los sesenta, Galienne Francastel iniciaba un frecuentado texto aseverando: «Todavía ayer el problema parecía muy simple: el retrato era "la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo"» (1969 (1978):9). Su cita evocaba la definición del *Littrè*; otras más recientes, como la relevada en la *Encyclopaedia Britannica* —«El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro»— tampoco le parecen completamente adecuadas. En acuerdo con ideas circulantes en su momento y en su entorno, concluye: «Esta definición, aún corregida así, no nos satisface; omite todo lo vivo y lo múltiple que se desliza en el retrato y silencia toda la variedad de sentidos adicionales con que se han impregnado en épocas ya pasadas *la palabra y la cosa*» (*Ibíd*). Deslizando una cierta oposición entre el retrato así definido y la naturaleza muerta, y tras considerar sucintamente algunas producciones que, desde la Prehistoria a la Modernidad podrían responder a exigencias diversas de una noción de retrato que, sin dudas, es cultural e históricamente variable, *Mme.* Francastel construye el *corpus* de su indagación exclusivamente sobre la historia del retrato como género.

Mas detengámonos un momento a considerar qué (se) comprende (por) el término *retrato* antes de que se constituya en género, en horizonte al cual aproximarse o del cual, más o menos prudentemente, con mayor o menor audacia, distanciarse. En nuestro idioma, retrato proviene de la palabra latina *retractus*, y por ella puede entenderse «pintura o efigie principalmente de una persona»,[2] «descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona»;[3] también «aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa»; «imagen de una persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto»; «conjunto de las características de un tipo de personas». *Portrait* se retrotrae al francés medieval —participio pasado de *portraire* (1570)— para referir la representación del rostro de una persona por algún medio (dibujo, fotografía…) o, familiarmente, el rostro, figura o descripción de alguien, también un género literario del siglo XVII o, en sentido Fig.-rado, una réplica (*c'est tout le portrait de sa mère*). Si la mirada retrospectiva alarga su alcance, atrapará otros vocablos: ante todo, *protraho* (reproducir, del

[1] Casi sin variantes, este escrito fue evaluado en abril de 2009 como resultado del seminario *La Construcción Mediática de lo Real,* dictado por el Dr. Fernando Andacht del 25 al 29 de junio de 2007 para la currícula obligatoria del Doctorado en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba dirigido por la Dra. María Teresa Dalmasso.

[2] Bernard Berenson distinguía el *retrato* como tal del retrato como *efigie*, ligando al primero con una búsqueda del parecido con el individuo y al segundo con su rol social (West 2004).

[3] A partir de esta segunda acepción de la definición del *Diccionario de la Real Academia*, García de la Concha contrapone dos modalidades de retrato: el que llama «plástico» —ya pintura, ya efigie, en fin visual— y el que denomina «literario», aquel que describe de alguien la figura a partir de sus cualidades físicas —la *effictio* de la retórica clásica latina— y/o el carácter en torno a sus cualidades morales —la *notatio*— (García de la Concha 2000:138).

que provienen *portraire*, *portrait*, *portray*, *porträt*, hasta el ruso *portret*); *retractus* (que atrapa los sentidos ligados a «aquello que está oculto»); *retraho* (enlazado a «volver a traer»); incluso *retrahere* («traer hacia atrás», *cfr.* Cid Priego 1985:177) no debería desestimarse a la hora de cavilar las claves posibles a partir de las cuales pensar la práctica del retrato y lo que ella nos entrega.

Retrato y Modernidad

La preocupación por la semejanza que alienta en la representación de una figura humana cuando se la encara como *retrato* —lo que puede reconocerse en distintos grados de lejanía, recurramos a faraones, ciudadanos del Imperio Romano, reyes medievales o, incluso, a la búsqueda de la *Verónica*— no aseguró a este género un lugar de prestigio en la teoría clásica de las artes. En observancia de la tradición taxonómica que en la retórica antigua ya les había dado un orden, André Félibien expuso en sus *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* una escala jerárquica para los géneros pictóricos fundando su valoración en el asunto representado.[4] En la cúspide entronizó las «materias más difíciles y más nobles» pues, *empeñándose en ellas,* los artistas pueden ir «adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo» gracias al cual «se alejan de lo que es más bajo y común»; tras los paisajes y los animales en acción, en la más rasa de las consideraciones estaba la pintura de «objetos que carecen de movimiento». Así, la Academia estableció niveles dentro de los cuales el valor de la representación de la figura humana —«la más perfecta creación divina»— quedaba inmerso al interior del Gran Género (la pintura histórica, religiosa, mitológica, incluso literaria o alegórica, estimada por referir mensajes intelectuales y morales) y el Género Menor (las escenas de la vida cotidiana, el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta) esto es, *meros repertorios pictóricos sin fuerza moral, sin imaginación artística, ni de estilo ideal ni de asunto elevado*. Si hacia fines del siglo XVIII los *Discursos* de Sir Joshua Reynolds aún sostenían esta jerarquía, el pintor, consecuente con la profunda tradición inglesa del retrato, y él mismo, en principio, primordialmente un retratista, acentuó el papel que dentro de la pintura histórica se había dado al cuerpo humano, alegando que, *en familiaridad con él, la mente del pintor, comparando las innumerables instancias de la forma humana, podría abstraer de ella las características típicas o centrales que representan la esencia o ideal del cuerpo.*

[4] Desde una perspectiva ya ampliamente aceptada el campo disciplinar histórico-artístico —aquella de la denominada Escuela de Warburg—, es usual entender por asunto o significado de una obra de arte un conjunto de estratos que llevan a la comprensión e interpretación de la imagen que ella representa. Para este problema, véase el artículo en el que Erwin Panofsky sistematiza el método de abordaje de la obra instaurado por la Escuela de Warburg (Panofsky (1970) (1972) (1980); *cfr*.: las diversas traducciones de la terminología específica). Para una historia de la Escuela y un análisis del método, véase Ginzburg 1986.

La periodización que Michel Foucault ha propuesto para su estudio de las ciencias humanas desde una perspectiva arquelógica —por cierto, una disciplina enraizadamente inidical—, le ha permitido afirmar que «antes del fin del siglo XVIII, el *hombre* no existía» (1966 (1996):300). Si atendemos a esta aserción, es innegable el lugar que el retrato —al otorgarle a ese hombre «el lugar del rey» (*Ibíd.*:13-25, 299-303) y, entonces, hacer posible su estatuto de retratado incluso allí donde no hay retrato— ha tenido para la constitución del individuo moderno y su subjetividad. Esa sentencia foucaultiana, publicada en 1966, contrasta con el cierre de aquel libro sobre el retrato que, en 1969, abría *Mme.* Francastel y cerraba su esposo Pierre, clausurando el recorrido del libro con el título «Renovación y decadencia: siglos XIX y XX». En la percepción del retrato como una «práctica accesoria» al interior de la tarea de artistas del calibre de Ingres o Cézanne (pero gracias a la cual ha sido posible «descubrir un cierto número de principios generadores del arte moderno»), y percibiendo una «vocación iconoclasta» en su presente, estima: «No resulta, pues, arbitrario, considerar que nuestra época asiste a la decadencia de un género» (Francastel-Francastel 1969 (1978):232) y La evidencia está en *el aplastamiento del individuo por la figura sublimada de la especie*, *marca del fin de una época que, por debilidad, ha cedido a las abstracciones*, *incapaz de fijar la imagen del hombre individual*. El retrato, aquella imagen que «condensaba la profundización de una experiencia personal», al disponer de nuevos medios cuya naturaleza es por completo diferente, se inclina paradójicamente por «el culto a la "vedette"», definida a través de «la imagen móvil y sin cesar renovada de la cinematografía» (*Ibíd*: 232-233). En tanto la existencia o carencia de determinados géneros en una sociedad es un rasgo que suele decir algo ciertamente significativo para su comprensión, no es ésta una afirmación menor; por lo pronto, concede un valor de relevancia a la cinematografía como práctica.

Por otra parte, en este pasaje Francastel brinca del retrato como género pictórico a una imagen del género humano a la que escinde entre la «vedette» (el rostro, el *close up*)[5] y la «figura sublimada de la especie» (el no-rostro, la panorámica cuya única portagonista humana puede ser la masa). Desatiende así la fotografía, en lo habitual considerada la técnica de enlace, estimando que

> [...] en lugar de competir con la pintura, no ha hecho sino desarrollar en capas cada vez más amplias de la sociedad un vivo deseo de fijar la imagen de cada uno captada en su movimiento y detenida en una actitud. Insensiblemente se ha pasado de la tradicional pose en el taller a la pose delante del objetivo, y la anónima figura del hombre se encuentra verificada, por decirlo así, gracias al manejo simultáneo de las dos técnicas. Esto no dió por resultado una renovación de la concepción del

[5] *Cfr.*: Barthes 1957 (1980):71 *et seqq*. y Deleuze 1983 (1985):153, refieriendo al rostro de Greta Garbo en relación al de Audrey Hepburn el primero, y al de María Falconetti el segundo.

> retrato, sino, por el contrario, condicionó un fuerte inmovilismo (Francastel-Francastel 1969 (1978): 227).

Esta yuxtaposición del valor dado al retrato pictórico y al fotográfico no se corrobora en las fuentes de la época. En 1843, en una carta a Mary Russell Mitford, Elizabeth Barret decía del retrato fotográfico:

> Mi queridísima Señorita Mitford, ¿sabe usted algo acerca de esa maravillosa invención del día llamada daguerrotipo? Esto es, ¿ha visto usted retratos producidos por este medio? Piense en un hombre sentado al sol dejando fijado su facsímil sobre una lámina con la absoluta completud de su perfil y su sombra ¡tras un minuto y medio! La desencarnación de espíritus a causa del mesmerismo impacta en grado menos maravilloso. Tengo vistos últimamente varios de estos maravillosos retratos similares a grabados —pero exquisitos y delicados más allá del trabajo del buril— y deseo poseer un recordatorio así de cada ser querido para mí en el mundo. No es meramente la semejanza lo precioso en tales casos sino la asociación, y la sensación de proximidad comprometida en la cosa… el hecho de que la sombra misma de la persona yace allí fijada para siempre! Creo que se trata de la santificación misma de los retratos, y no me es en absoluto monstruoso decir aquello contra lo que mis hermanos gritan de modo tan vehemente: que quisiera mejor tener un recordatorio semejante de alguien a quien amé entrañablemente que el más noble trabajo de un artista jamás producido (Raymond &Sullivan [1983]: 357-8, la traducción es propia).

Ya por entonces comienzan a emerger los subgéneros, las especies y las variedades del retrato fotográfico: el retrato de bodas, por ejemplo, que aún perdura como tantos otros, pero también aquellos que, por su auge y desaparición, se vuelven interpretantes del significado de la técnica en la época: la *carte de visite,*[6] el retrato *post-mortem,*[7] incluso el retrato espiritista.[8] Pues, como indica Tzvetan Todorov (1978 (1996):47-64), cada nueva creación que se aleja de la norma puede hacerlo porque ella existe como ley: no habría desobediencia al género si no hubiese ley que transgredir, y son precisamente esas transgresiones las que hacen visible el/la orden; ellas mismas

[6] Patentada en París en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri, la tarjeta de visita con el retrato fotográfico del visitante se hizo tan prontamente popular en todo el mundo que originó el término *cardomania*.

[7] Realizados al deceso de un ser querido, también fueron conocidos como retratos memoriales o *memento mori* (un interesante cruce con el problema de la naturaleza muerta como *vanitas* que no es ocioso apuntar).

[8] Las *spirits photographs* en las que el retratado aparece en compañía de espíritus cuya imagen la cámara ha logrado registrar fueron, como otras prácticas ligadas a la creencia espiritista, muy mentadas en la segunda mitad del siglo XIX.

potencialmente, incluso incipientemente, nuevas reglas. El artista, sumergido en el deber, las contraría, se desliza por sus bordes, las mixtura... en fin, las somete a operaciones diversas a partir de las cuales concibe su creación.

Todorov entiende los géneros como «clases de textos», como conjuntos de unidades que —descriptas observacional y analíticamente— comparten determinadas características; el retrato sería entonces uno de aquellos más estables. Gran parte de sus características, propiedades o rasgos comunes tienen la suficiente recurrencia como para hacerse socialmente conocidos y, finalmente, institucionalizarse, esto es, crear un *contexto* en el cual se produce cada nuevo *texto*, un trasfondo normativo sobre el cual se presenta al reconocimiento cada nueva figura que sobre él se recorta. En acuerdo con la metáfora bakhtiniana, Todorov los presenta como «principios de producción dinámicos» (1978 (1996):55); así, productores o receptores, nos lanzamos en tránsito confiado hacia ese «horizonte de expectativas» que reconoce Mijhail Bakhtine sin saber que, de improviso, sorprendidos, aún de manera inconsciente, nos deslizamos cada vez hacia otro nuevo, desconocido e irreconocible. Y nos fiamos porque, como recoge Oscar Steimberg, los géneros —entendidos como *objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático y sistemáticamente diferenciables*— son instituciones que, en el reposo sobre su propia estabilidad, en su *recurrencia histórica, instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social* (1993:37). Porque en cada estrato histórico subsiste dentro del género un pasado semiótico, es su actualización la que nos permitirá leer nuestro objeto de análisis como un conjunto de retratos contra todo rasgo antigenérico.

Retrato y representación

En el idioma inglés *portrait* designa una imagen (*picture*), especialmente la representación pictórica de una persona, generalmente mostrando su rostro. En el habla, *picture* ha alcanzado un grado de generalidad que muchas veces oculta su proveniencia del latín *pictura* (de *pictus*, participio pasado de *pingere*, pintar), si bien su primera acepción es, precisamente, ésa: *painting*. De todas formas, se recurre a ella habitualmente para referir cualquier tipo de representación y no sólo la realizada por medios pictóricos: también pueden serlo gráficos, fotográficos, cinematográficos, incluso lingüísticos y mentales. Efectivamente, la segunda acepción de *picture* es aquella que la considera una descripción, *a word picture*, capaz de sugerir una imagen mental, e incluso puede nombrar esa imagen mental misma. Una tercera acepción la convierte en la construcción metafórica de un tipo, como cuando se dice que alguien *is the picture of his father* o que es, por ejemplo, *the very picture of health*. Por útlimo, invoca otros tipos de imágenes: visibles y transitorias (como el cine), ilustrativas (las que se entienden como «acompañando» un texto para

«decorarlo» o «explicarlo»), incluso las que aluden a una situación entendiéndola como escena (*the political picture is favorable*, o *took a hard look at his financial Picture*). Por otra parte, de ellas derivan *portraiture* y *portrayal* como otros sustantivos, y el verbo *portray*.

En algunos párrafos de los *Collected Papers* (*CP*), Charles Sanders Peirce se erige en retratista al delinear, a partir de algunos pocos rasgos, el perfil reconocible de quienes han elegido un horizonte de pensamiento opuesto al suyo (*CP* 1.673, 6.181); otras, se coloca entre quienes, echando un *vistazo*, pueden establecer la *diferencia* que marca un retrato (*CP* 6.502) o junto a aquellos que, en memorables gestas al servicio del conocimiento, reconocen el *elocuente retrato de la verdadera ciencia en toda su belleza y vivacidad* (*CP* 7.51). Mas no son estos los casos que nos han de ocupar.

Remiso a las definiciones, en diversos fragmentos de su trabajo Peirce suele estimar los ejemplos como un mejor instrumento para dar cuenta de un concepto. Es la operatoria que asume para dar al entendimiento el término *representación.* Y uno de los ejemplos a los que acude es precisamente el retrato, pues Peirce entiende que él «representa a la persona a la cual está destinada para la concepción de la recognición» (*CP* 1.553; (1987): 223-4). Pero atendamos la advertencia de Joseph Ransdell: tratemos de tomar distancia de aquellos «infortunios lógicos» a los que llevan el intercambiar el valor sígnico y el valor representacional.[9]

No obstante, en otros casos Peirce concibe el retrato como si se tratase de un texto complejo, uno que comprende tanto una imagen como una leyenda con el nombre propio del retratado, esto es, lo convoca a ejemplificar una proposición que asevera, de alguna manera, «así como se ve la imagen, luce el original». De tal forma, esa proposición es «un signo que separadamente indica su objeto» (*CP* 2.357, 5.569). Un ícono (la imagen que se asemeja a un individuo), un índice (la leyenda que completa su valor de *retrato*), un símbolo (la proposición que ambas componen).

Pero el pensamiento peirceano acerca del retrato no se detiene allí. Lo problematiza al advertir que, en el plano de la iconicidad, «una pura imagen sin una leyenda sólo dice “algo es como esto”» (*CP* 8.183). Si fuese el ícono, en su semejanza —bajo algún aspecto o capacidad— con el objeto, el que diese valor a la leyenda que lo acompañare, eso haría de su aseveración algo parecido a lo que sucede cuando conocemos al retratado: una redundancia. Pues ella estaría trasmitiendo su información a quien ya sabe cómo luce el retratado; por el contrario, para quien no conoce al individuo que la imagen representa, la inscripción sólo dice «alguien denominado de tal manera se ve como esta imagen». En el ejemplo perciano el objeto del caso es el poeta, ensayista, filósofo y filólogo italiano Giacomo Leopardi, con lo cual, además,

[9] Ransdell Joseph, “A Theory of ‘Singns’?” *in The meaning of things. The basic ideas of C. Peirce's semiotic*, 1992: #2 [manuscrito facilitado por el Dr. Andacht].

Peirce agrega el espesor del tiempo: «alguien llamado Leopardi *lució* como esto», en tanto el poeta había desaparecido físicamente en 1837.

Esta circunstancia nos lleva a otro lugar: allí donde Peirce advierte que solemos dar por *convincente* el retrato de una persona que no hemos visto (Peirce *CP* 2.92; (1987):234-5). Ésa es su operación icónica, pues «sobre la base simplemente de lo que veo en ese retrato, me siento inducido a formarme una idea de la persona que representa» (*Ibíd.*). Ícono impuro, sí, pues sabemos que es un *efecto*, a través del artista, causado por el aspecto del original". Y agrega: «Además, sé que los retratos no tienen sino un levísimo parecido con sus originales, salvo en ciertos aspectos convencionales, y según una escala convencional de valores, etc.» (*Ibíd.*), lo que hace del retrato una relación Obsistente genuina con su modelo.

Así, un retrato con una leyenda que designa a la persona representada sirve a Peirce como ejemplo de *signo predicativo* y, por lo tanto, perteneciente a la clase de los *descriptivos*, distintos de los *designativos* y los *copulantes* (*CP* 8.352). Es entonces caso de *sinsigno dicente* (*CP* 8.341) y, como toda proposición, caso de *decisigno-símbolo*; como ícono es un aspecto de un objeto por otra parte conocido, y como *decisigno* es una determinación adicional de un signo ya conocido del mismo objeto. *Decisigno* incluso cuando su sintaxis ya «no sea la del discurso» —sino, como diría Foucault, no discursiva— y el retrato no sólo represente sino que sea un *hipoícono*,[10] yuxtapuesto aquí al carácter indicial que supone todo nombre propio (Peirce *CP* 2.320; (1987):286). Finalmente, Peirce acude una vez más a la acción de hacer un retrato; recorramos el fragmento:

> Imaginen que sobre el suelo de un país que tiene una única línea limítrofe [...] yace un mapa del mismo país. Este mapa puede distorsionar las diferentes provincias del país hasta cierto punto. Pero supondremos que representa cada parte del país que tiene un único límite por una parte del mapa que tiene un único límite, que toda parte está representada como limitada por tales partes como realmente está limitada, que todo punto del país está representado por un único punto del mapa, y que cada punto del mapa representa un único punto en el país. Supongamos además que este mapa es infinitamente minucioso en su representación de forma tal que no hay veta sobre grano de arena alguno del país que no pueda ser vista representada sobre el mapa si hubiésemos de examinarlo bajo un poder magnificador lo suficientemente fuerte. En tanto, entonces, todo sobre el suelo del país está mostrado en el mapa, y en tanto el mapa yace sobre el suelo del país, el mapa mismo estará retratado en el mapa, y en este mapa

[10] «[...] un representamen icónico puede ser denominado *hipoícono*. Una imagen material, como una pintura, es grandemente convencional en su modo de representación; pero en sí misma, sin titularla ni rotularla, puede ser llamado un hipoícono» (Peirce *CP* 2.276, (1987):262]).

> del mapa puede distinguirse todo sobre el suelo del país, incluído el mapa mismo con el mapa del mapa dentro de sus límites. Entonces habrá dentro del mapa, un mapa del mapa, y dentro de él un mapa del mapa del mapa, y así *ad infinitum.* Estos mapas, estando cada uno dentro de los precedentes de la serie, serán un punto contenido en todos ellos, y éste será el mapa de sí mismo. Cada mapa que directa o indirectamente representa el país está él mismo mapeado en el próximo; *v.g.,* en el siguiente, está representado siendo un mapa del país. En otras palabras, cada mapa está interpretado como tal en el siguiente. Podemos decir además que cada uno es una representación del país para el siguiente mapa; y aquel punto que está en todos los mapas es en sí mismo la representación de nada sino él mismo y para nada sino para sí mismo. Es además el análogo preciso de la pura autoconciencia. Como tal, es autosuficiente. Está resguardado de ser insuficiente, esto es, en definitiva, como no-representación, por la circunstancia de que no es omnisuficiente, esto es, no es una representación completa sino que es sólo un punto sobre un mapa continuo (*CP* 5.71).

Queda claro que la acción de retratar implica aquí la duplicación exacta, la elaboración de algo así como una réplica al interior del organismo replicante,[11] una suerte de clonación puesta en abismo que da cuenta de la imposibilidad de una no-representación. Armando Sercovich entiende que la piedra basal de la compleja arquitectura lógica peirceana es una gran mutación que hace el filósofo al convertir la *noción* cotidiana de representación, incluso su valor de *categoría* filosófica, en un *concepto lógico*, esto es, *científico* (1987:8). Nos dice Peirce: «limito la palabra *representación* a la operación de un signo o a su *relación con* el objeto *para* el intérprete de la representación» (*CP* 1.540). Así, todo signo representa en un contexto —ese Gran Mapa infinito al que pertenece como tan sólo un punto más entre muchos otros puntos— y para/por un interpretante que le otorga su significación: aquél que indaga el mapa en busca de una cosa que, bajo algún aspecto o capacidad, está allí *por* otra —aquello que él busca—, y *para* otra cosa: el saber. Ya Borges ha mentado la impericia de mapas semejantes al imaginado por Peirce, mas apreciando también su nuevo valor:

> En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes

[11] Para Peirce, la réplica, manifestación real del símbolo, funciona como índice del objeto que simboliza, cuando se la considera que funciona para volver presente algo cualitativo (Andacht 2003).

> entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Suárez Miranda. *Viajes de varones prudentes*. Libro IV, Cap. 45. Lérida: 1658) (Borges 1946: 53).

Las equis, pues, continúan marcando tesoros escondidos, aún cuando el mapa sea una biblioteca, y la X —desde otra perspectiva, un enorme diez romano— se esconda a ojos vistas bajo nuestros propios pies. Así nos lo muestra Steven Spielberg en uno de sus populares filmes, *Indiana Jones and the Last Crusade*: si el Dr. Jones busca desanimar todo ímpetu aventurero de sus estudiantes de arqueología aseverando: «"X" never, ever marks the spot...» pronto es desmentido en la biblioteca de San Bernabé de Venecia.

Mutando entonces nuestro habitual punto de vista, esperamos indagar hasta dónde podemos percibir distinto de como lo hacemos cotidianamente, y con ello, entonces, pensar distinto de como pensamos hasta hoy. En fin: abordar, con Peirce, la semiótica como «la filosofía de la representación» (*CP* 1.539).

Retrato de un artista

Robert Wilson (Waco, Texas, 1941), ha desplegado su actividad en el seno de prácticas artísticas diversas —la danza, el drama, la ópera, el diseño escenográfico, el diseño de mobiliario, la iluminación—, y siempre en estrecha colaboración con otros haceres: la literatura, la dramaturgia y la música son algunos de ellos. Sus primeras producciones están ligadas a las relaciones que entabló con figuras líderes de la danza contemporánea experimental como Merce Cunningham, George Balanchine o Martha Graham; así comenzó a crear escenografías y vestuarios para eventos multidisciplinarios; también films experimentales y espectáculos en los que entramó su conocimiento sobre movimiento, iluminación, cine, ambientación, vestuario, teatro-danza... De modo simultáneo se desempeñaba como profesor en el American Theater Laboratory y como docente especializado en la atención de niños con dificultades para el Department of Welfare y del New York Board of Education.

Del rédito de todas estas experiencias, en 1968 fundó la *Byrd Hoffman School of Byrds*, un grupo artístico experimental de corte comunitario (Zenovich 2007); afincado en un loft de la calle Spring, le dió el nombre del bailarín gracias al cual, en su adolescencia, pudo superar una disfunción del habla. Fue también el momento en que adoptó a Raymond Andrews, un niño afroamericano sordomudo. Tras estrenar en New York piezas que le dieron notoriedad pública —*The King of Spain*, sobre tres grandes escenarios, y *The Life and Times of Sigmund Freud*, un espectáculo de cuatro horas que mixturaba danza, teatro y artes plásticas—, en 1971 presentó en el University Theater de Iowa *Deafman*

Glance, una "opera muda" desarrollada en colaboración con Andrews. A partir del reconocimiento mundial obtenido por esta labor, sus experimentos continuaron con *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace*, una pieza de siete días de duración montada en Shiraz (Irán, 1972), y *The Life and Times of Josef Stalin* (New York, 1973), otra ópera muda, esta vez de doce horas de duración en la que incorporó por primera vez el trabajo del poeta Christopher Knowles, por entonces un adolescente diagnosticado autista. *A Letter for Queen Victoria* (Spoletto, 1974) los llevará luego a la escena de Broadway.

En 1976, el Festival de Avignon acogió el estreno de su trabajo quizá más conocido: *Einstein on the Beach*, pieza creada en colaboración con Knowles y con el compositor Philip Glass. Otra singular creación suya es *CIVIL wars CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, ópera épica multinacional en progreso, escrita para el Los Angeles Olympic Arts Festival de 1984. Responsable de la gala inaugural de la *Opéra Bastille*, sus puestas para grandes piezas clásicas del drama, la ópera y el ballet han sido requeridas por los escenarios y las compañías más prestigiosos del mundo. Lo mismo cabe para sus producciones en el ámbito de las artes visuales y audiovisuales, lo que le ha valido distinciones tan estimadas como el Primer Premio del Festival de San Sebastián (1983), el Gran Premio al Mejor Evento de la Bienal de San Pablo (1989) o el León de Oro de la Bienal de Venecia (1993), entre tantísimas otras.

Ninguna de estas referencias —así como las que podrían extraerse de cada uno de sus plurales trabajos— es desestimable a la hora de aquilatar la producción de la que nos ocuparemos: muchas de ellas irán a entramarse allí donde se construye el sentido del conjunto conocido como *VOOM Portraits.* Símbolos de su época dispuestos a la interpretación, ninguno de ellos yace exangüe como un signo ávido del hálito vital que nuestros significados puedan insuflarle; por el contrario, experienciamos los significados que ellos mismos tienen el poder de convocar en nosotros al investirnos en interpretantes. En virtud de la capacidad o tendencia generativa propia del significado, la actividad sígnica nos vuelve algo así como pantallas que atrapan, registran y mutan en la creación de significados directamente resultantes de las acciones que los signos mismos operan entre ellos. [12]

Filiaciones e inscripciones

A principios de la década de 1990, la diseñadora de moda *agnès b.* (Agnès Trouble, Versailles, 1941), conocida por su afición al cine, comisionó a Robert Wilson la realización de un retrato en video del actor y director francés Patrice Chéreau. El trabajo fue exhibido más tarde en un gran monitor de pantalla plana montado de manera vertical en la vidriera de su boutique de la Rive Gauche.

[12] Ransdell 1992:#4 (*cfr*. nota 9).

Ciertos relatos aseguran que la posibilidad de existencia del conjunto que hoy nos ocupa aguardaba potencialmente en el impacto que produjo esta imagen[13], pues a ella se debería el hecho de que Wilson fuese invitado a trabajar en colaboración con la *VOOM HD Networks*, una cadena televisiva neoyorkina creada a inicios del milenio cuya singularidad estribaba por entonces en ser la primera y única cuya programación estaba íntegramente producida y emitida en «verdadera» alta definición.[14] La compañía pondría a disposición del creador toda su tecnología «de punta» para desarrollar «una serie de video-retratos en nueva alta definición», encomendados por la telemisora y producidos por el artista como «residente» desde 2004 en adelante.

En alguna oportunidad, Wilson ha expresado su gusto por los retratos fotográficos alemanes de la década de 1920 y los hollywodenses de principios de la década de 1930, su aprecio por una luz que *realiza una actuación*, por una imagen donde «cada movimiento, cada segundo fue iluminado y esculpido, permitiéndonos escuchar y ver más pronta e intensamente».[15] También ha mencionado que, al pactar con *VOOM* el proyecto de realizar esta nueva serie, recordó a John Singer Sargent, notable caso de un pintor particularmente abocado a la tarea de retratista, así como los retratos que Andy Warhol realizara por encargo. Demoremos aquí nuestro paso.

Entre los materiales que hicieron posibles algunos de los afamados *silk-screen portraits* de Warhol, se encuentra ese discutido conjunto abierto al que se denomina *Screen Tests.* Conocido también como parte de otros trabajos suyos

[13] *Cfr.* Colacello Bob, "The Subject as Star". Vanity Fair, December 2006, [cited 2012 Mar 9], Available from: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2006/12/wilson200612?currentPage=1>

[14] La cadena televisiva *VOOM HD Networks* (Jericho, New York, 2004) es una compañía privada fundada a partir de un grupo de quince canales originales de alta definición. En su origen formaba parte de la plataforma satelital *Voom DTH* lanzada por *Cablevisión* y operada por su subsidiaria, *Rainbow DBS Co*. para competir con los sitemas de las cadenas *DirecTV* and *Dish*. Su meta era devenir la primera telemisora proveedora con una línea constituida principalmente por cadenas de televisión de alta definición complementaria a los canales convencionales de definición estándar, para lo cual en 2003 *VOOM* lanzó veintiún canales originales cuya programación estaba íntegramente producida y emitida en verdadera alta definición (1080i con sonido inmersivo Dolby Digital 5.1), con lo que se constituyeron en el mayor conjunto de canales de alta definición a nivel global. Los canales, temáticos, cubrían el mundo del arte, la música, el cine mundial, los *blockbusters* hollywoodenses, la animación, la moda, el coleccionismo, la geografía, la familia, el deporte, las artes marciales, los *video-games*, la actualidad informativa y el horror. Tras sucesivas alternativas a partir de las estrategias operadas por *Cablevisión* sobre *Rainbow Media Enterprises* –la unidad comercial que albergaba el servicio satelital de *Voom*-, *Rainbow-1* y *Voom* fueron vendidas a *EchoStar*, cuya cadena *Dish* agregaría diez canales más a los veintiún originales. Relanzada por *Rainbow Media* como *VOOM HD Networks*, algunos de sus canales fueron reubicados en *Cablevisión* y finalmente removidos de la pantalla estadounidense en enero de 2009. Actualmente *Voom* se desarrolla como una cadena internacional activa en treinta y cinco países a lo ancho del mundo. Véase <www.voom.tv>

[15] *Cfr*.:Wilson Robert,"Robert Wilson Interviewed in *Dance Ink*", *in Remarks by Robert Wilson,* 1995 [cited 2012 Mar 9] Available from:<http://robertwilson.com/sites/robertwilson.com/files/downloads/RW_remarks.pdf>.

—*happenings*, libros, filmes—, se trata de medio millar de *tomas* realizado por Warhol desde 1963 hasta 1966 entre sus eventuales conocidos o al interior de su cofradía habitual. Con su *Bolex* 16 mm. cargada con un único rollo de cien pies pedía a cualquier individuo en el que estimase una «potencial estelaridad» que posara ante la cámara en la mayor quietud y sin pestañear los casi tres minutos permitidos por la longitud del rollo. Así lo hicieron, entre otros, Allen Gisnberg, Bob Dylan, Dennis Hopper, International Velvet, Jonas Mekas, Lou Reed, Marcel Duchamp, Marisa Berenson, Salvador Dalí, Susan Sontag, Ultra Violet, Yoko Ono... Warhol sólo introducía variantes formales, por ejemplo, en su luz o su enfoque. Proyectada la cinta en *stop motion* —a razón de 16 fotogramas por segundo—, para que cada film resultante deviniese una especie de «retrato animado» de unos cuatro minutos de extensión.

Pinturas, serigrafías, fotografías, filmes... Con una cierta elasticidad en la consideración de la técnica, el género se sigue sosteniendo. Si su apelativo fortalece la idea de potencia, de lo que aún no es —así como alguna vez el dibujo ha sido «aún-no-pintura y, entonces, no-obra de arte»—, las *Screen Tests* señalan a un futuro próximo en el que la aparición de la categoría «video-retratos» expresa una mutación de cierta consideración, fomentada por los cambios tecnológicos y las experimentaciones que ellos suelen suscitar en un número de artistas, y de la que dan cuenta otro tipo de antecedentes ligados a lo nominativo. Esa suerte de «foto viviente» creada por Warhol es consecuente con otras investigaciones artísticas coetáneas. Por caso, hacia la misma época, Joan Logue, una artista formada como pintora y fotógrafa, era, como Nam June Paik, una de las primeras en estimar las posibilidades artísticas de las videocámaras portátiles lanzadas por *Sony.*[16] Con ellas efectuó, casi como una extensión de su trabajo fotográfico, una suerte de retratos en video, exámenes silenciosos de los rostros de familiares y amigos.

En 1968, WGBH, una telemisora pública de Boston, Massachusetts se comprometió con el desarrollo del videoarte implementando programas de residencia de los que participaron artistas pioneros como Nam June Paik; gran parte de una producción sostenida por un lustro fue emitida a nivel local y

[16] La *Sony Portapack* fue primer dispositivo portable para el registro de imágenes en movimiento en una cinta magnética (*video tape*) que permitía la reproducción inmediata sin requerir un procesamiento como la película cinematográfica. La historia del arte suele estimar como inicio de la práctica el uso del dispositivo por el artista coreano Nam June Paik en el otoño de 1965, cuando registró el paso del Papa Pablo VI por New York para exponer el registro ese mismo día en un café de Greenwich Village; otros atribuyen la paternidad del video arte a Andy Warhol a causa de un número de proyecciones efectuadas en *The Factory* con anterioridad a la realización de Paik, en cuya valoración se estiman especificidades del medio como la no necesidad de procesamiento, la inmediatez de reproducción y la no edición de la captura. De todas maneras, las *Portapack* no estuvieron disponibles en el mercado hasta 1967 y fueron ofertadas a un muy alto costo para la época, unos u$s 1.250.-, lo que aún las mantenía a una distancia abismal de las filmadoras de 16 y 8 mm. ofrecidas para aficionados en 1923 y 1932 respectivamente; en 1965 precisamente *Eastman Kodak* estaba lanzando el film en Super 8.

nacional. Así, en 1974, WGBH creó el *New Television Workshop* con el propósito de sostener la creación y el crecimiento del videoarte experimental, proyectando una programación que contemplaba videos y filmes sobre danza, música, *performance* y artes visuales.[17] Entre las series de mayor relevancia creadas en el taller se encuentra *Artist's Showcase*, diseñada para mostrar videoarte y trabajos experimentales de WGBH y televisada entre 1976 y 1982 los domingos a las 23:00 hs. Al interior de este ciclo se emitió un video de aproximadamente veintidós minutos originalmente realizado en 1979 como parte de un proyecto denominado *Artists on Artists* para el que, como su apelativo indica, varios artistas realizaron videos sobre colegas. Su título era *Artist's Video Portrait: Robert Rauschenberg*; su autora, Joan Logue; algunos retratados: John Cage, Laurie Anderson, Lucinda Childs, Philip Glass, Nam June Paik, Joan Jonas, Steve Reich…; su modalidad, una toma en *close-up* del artista, que mira a cámara, respondiendo a los acontecimientos que suceden a su alrededor, en tanto pueden oírse en *off* indicaciones del equipo de producción interactuando con el artista u otros sonidos contextuales como el tráfico o conversaciones eventuales.

Ya en la década de 1980 la notoriedad de Logue se forjó en una serie de video-retratos de artistas de todas las disciplinas de tan sólo treinta segundos, considerados «propagandas televisivas» o «mini-documentales» para introducir al público de forma íntima e inmediata en el trabajo del creador. «Un sujeto que está siendo videograbado no puede esconderse tras su sonrisa por largo tiempo; pensamientos y sentimientos comienzan a quedar expuestos sin expresión verbal».[18]

A mediados de esa década, en paralelo al desarrollo de estos proyectos, Robert Wilson se encontraba realizando para el Centre Georges Pompidou un trabajo denominado *Vidéo 50*. Se trataba de un número de episodios de treinta segundos que registraban la imagen de personalidades como Louis Aragon, Hélène Rochas, Pontus Hulten, el Ministro de Cultura de Francia, Michel Guy, y Akio Morita, el cofundador de *Sony*, pero también un simple pato o un cura al que había conocido fortuitamente en un bar. Existen dos versiones de este trabajo: una de 36' (Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1978) y otra de 25', reformulada (ZDF, Zweites Deutsches Fernsehen, 1980) (Garrigues 1998-2001). Wilson cuenta que

> Tenía la idea de ponerlos en los respaldos de los asientos de los aviones, de forma tal que uno tuviera estas imágenes y pudiese poner musica pop o

[17] El taller concluyó su tarea en 1993, y los archivos de la WGBH hoy cuentan con una colección del *New Television Workshop* que comprende un gran monto de materiales (registros fílmicos, videográficos, fotográficos y diversos tipos de documentos) datados entre 1967 y 1999. Véase <http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/>

[18] *Cfr.* Logue Joan, Declaración relevada en Video Data Bank, s.f. (citado marzo de 2012), disponible en: <http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?LOGUEJ> (la traducción es propia).

> Bach o lo que usted quisiera. ¿Puede imaginárselo, en los '70? También quería ponerlos en relojes pulsera. Quería ponerlos en relojes en las calles. Fui a Lufthansa para ver si querían ponerlos en sus aviones. Nada pasó. Pocos años después estaba en Japón con Susan Sontag, y me encontré con el Sr. Morita [...] y el dijo '¿Le gustaría ver la planta de Sony?'. Yo ya tenía esta idea del video retrato que sería a escala real y rompería la pantalla, que sería vertical —no horizontal—, como una pintura de Sargent. Así que fui a la planta de Sony a las nueve de la noche [...]. Hice un retrato de Morita de pie en una escalinata, y tome un monitor y lo puse de lado, de forma tal que el retrato fuese vertical. Morita lo tuvo por años en su oficina, con el aparato de TV puesto de lado.[19]

Si la cadena *VOOM* se refiere hoy a las piezas que componen el trabajo de Wilson como «*video portraits*», si Marina Zenovich realiza un documental sobre esta producción titulado *Robert Wilson Video Portraits,*[20] podemos inferir que asistimos a la mutación de un género a partir de la cual se corrobora una vez más su carácter transmediático (Steimberg 1993). El término comienza entonces a tomar cuerpo en el reconocimiento, en ese mismo suelo donde se inscriben trabajos como el de Thierry Filliard (*Henry Moore. A Video Portrait*, 1985, un mediometraje de 52', lo que permite al escultor extenderse sobre su vida y su trabajo, con especial acento en su manejo de las técnicas) o el de Peter Kirby (*On container: Video portrait Chris Burden,* 1989, un corto de 28 minutos realizado en ocasión de una retrospectiva del artista en el Newport Harbor Museum). Hoy existen empresas que ofrecen la realización profesional de video-retratos en los que uno puede «capturar sus historias para la historia» —por citar aquí sólo el primer sitio de los casi cien mil que devuelve *Google* al solicitarle el rastreo del término *video portrait*— y, de cierta forma, concretan la fantasía que propone *The Final Cut,* el filme de Omar Naim (2004): ubicada en un futuro no lejano, su historia se fundamenta en la posibilidad de implantar en los recién nacidos un *chip* cerebral que registra en imagen y sonido toda su vida, como si el individuo fuese una cámara permanentemente encendida; a su muerte, con el material «bruto» obtenido, es costumbre contratar a un especialista para editar un filme que, como recordatorio, se proyecta en el funeral del ser querido que acaba de desaparecer.

---

[19] *Cfr.* Colacello Bob, 2006 (citado en nota 13) (la traducción es propia).

[20] Zenovich 2008. Rodado entre París y Los Angeles por la productora y realizadora independiente del canal *Gallery HD*, este video forma parte de la serie *Art-in-Progress* (2004-2008) para la que realizó perfiles de otros artistas: Julian Schnabel, David Lynch, Takashi Murakami... Formada en la University of Southern California, su estado natal, otros trabajos suyos son *Independent's Day* (1998), una aproximación al Festival de Cine Independiente de Sundance, y *Estonia Dreams of Eurovisión!* (2002), un recorrido por la excéntrica ciudad de Tallin cuando Estonia se prepara como sede del célebre certamen. Entre sus realizaciones más recientes se cuentan *Vanessa Beecroft in Berlin* (2005) y *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008).

El terreno cinematográfico fue fértil a la transposición de géneros de un medio, formato o lenguaje a otro; lugar en que brotaban las operaciones de cita, inclusión y asociación genérica y, en recepción, comenzaron a provocar nuevas modalidades de reconocimiento. Entre tanto, el recurso al video como soporte/medio de un conjunto de prácticas tornó usual clasificar las piezas resultantes según los géneros de los que eran tributarias, fuesen ya literarios, musicales, coreográficos, teatrales, pictóricos, filmicos, televisivos, ya históricos, sociológicos, filosóficos, etc. Así nos fuimos familiarizando con el video-clip, la video-performance, la video-danza, la video-instalación, si bien aún pueden resultarnos un tanto extraños rótulos como video-paisaje, video-carta, Vblog, u otras mixturas en la que el soporte/medio entrama géneros diversos (Dupont, Langlois *et al.* 2001). Entre estos apelativos, el video-retrato (siguiendo los señalamientos de Steimberg) afirma la existencia transmediática del género: su origen está en soportes y lenguajes que hoy no son los que emergen casi por derecho propio cuando invocamos la categoría; su solidez hace que incluso se los proyecte retrospectivamente hasta orígenes oscuros: a principios de 2006 se dio a conocer el descubrimiento de un conjunto de pinturas en Vilhonneur, cerca de Angoulême, cuya datación, estimada en 27.000 años, las haría las más antiguas hasta ahora conocidas; haciendo caso omiso a que pocos géneros pueden revestirse de un carácter universal, una de ellas, interpretada como la figuración de un rostro, no sólo fue nombrada «el retrato más antiguo de la historia», Michel Boutant, presidente del consejo departamental de Charente, fue más lejos al señalar: «El rostro me recordó un retrato de Modigliani».[21] Evoquemos entonces las «formas simples» de André Jolles (1972) y la consideración de que cualquier descripción verbal de un individuo puede ya tenerse por un «retrato», y éste por una forma simple que se inscribe en géneros como la crónica, la biografía, el encomio, etc. (García de la Concha 2000:137). Desde su perspectiva artística, Wilson prefiere rarificar los límites de la clasificación genérica, diciendo:

> Los video-retratos pueden ser vistos bajo las tres formas tradicionales en que los artistas construyen el espacio. Si coloco mi mano frente a mi rostro puedo decir que es un retrato. Si veo mi mano a la distancia, puedo decir que es parte de una naturaleza muerta, y si la veo del otro lado de la calle, puedo decir que es parte del escenario. En la construcción de estos espacios vemos una imagen que puede ser pensada como un retrato. Si miramos con cuidado, esta naturaleza muerta es una vida real. De cierta

[21] *Cfr.* SAGE Adam. "Cave face 'the oldest portrait on record'". *The Times* (UK). June 5, 2006 [disponible en *Timesonline.* <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article671755.ece >

> manera, si pensamos en eso y miramos el tiempo suficiente, los espacios mentales se transforman en escenarios mentales.[22]

Este sentido orientado por el artista autorizaría a inscribir sus trabajos en aquella corriente que, para Steimberg, rehuyendo la re-narración en el nuevo medio, ubica en lugar privilegiado rasgos propios del emplazamiento mediático fuente, escenificando una mostración de los efectos producidos por el cambio de soporte de la configuración significante.[23] Quizás deberíamos entonces hablar no de *video-retratos* sino de «retratos en video», ya no *representación mediática de lo real* si, como argumenta Ransdell, la reflexión estética peirceana postula la naturaleza auto-representativa del signo icónico y, entonces, como destaca Andacht, ello se vuelve un factor *distintivo* de toda obra de arte (2005b). En este contexto, podríamos hablar de «retratos en video» como una presencia destacada en el arte contemporáneo: valgan *Soliloquio* de Shirin Neshat (1999)[24] y *Amalia Traïda* de Francesco Vezzoli (2004)[25] como un par entre los muchos ejemplos extraíbles del nicho en el que los *VOOM portraits* se inscriben.

Los *VOOM Portraits*: algunas observaciones

Lejos ya del mundo en el cual Francastel veía desvanecerse el deseo de retrato, y por las condiciones de producción y reconocimiento reseñadas para

---

[22] *Cfr.* Wilson Robert, «A Natureza Morta é Vida Real», en *VOOM Portraits Robert Wilson*. Cur.: Adelina von Fürstenberg. São Paulo: Serviço Social do Comércio SeSC-Pinheiros. Exh.: 12 de novembro de 2008 a 1 de fevereiro de 2009. Texto disponible en <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=5828#1> (la traducción es propia)

[23] Steimberg Oscar, «Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros», *Coloquio Internacional «Imágenes en vuelo, textos en fuga». Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación.* Friburgo: Universidad de Friburgo, noviembre de 2001, [texto disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/steimberg_sobre.doc>].

[24] La artista iraní construye un doble autorretrato mostrando, en pantallas enfrentadas, su vida en New York y su visita a Irán; cuando opera algún tipo de acción en una pantalla-lugar, en la otra actúa situaciones que observan su comportamiento en la situación cultural opuesta, en tanto los espectadores, por la disposición de las imágenes, deben escoger entre atender a una u a otra.

[25] El artista italiano evoca, recreando una presentación televisiva de los años 1970, una visita a Italia de la conocida cantante portuguesa Amalia Rodríguez. En la apertura, la actriz Laureen Bacall, oficiando de presentadora, perfila un breve retrato narrativo de la cantante en tanto el relato la hace atravesar diversos estados emotivos. A partir de allí, encarnada por Sonia Braga, «la reina del fado» entona *Canzone per Te*, el tema con el que, por primera vez, en 1968, un artista no italiano —el brasilero Roberto Carlos— gana el famosísimo Festival de San Remo. En el breve curso de la interpretación, cada secuencia pone en imagen una etapa biográfica de la cantante: la joven campesina, la estrella glamorosa, la militante de izquierda, la devota religiosa...

el *corpus* que los *VOOM Portraits* conforman, sería cuestionable hoy acudir a la categoría de «medio masivo de comunicación» para su consideración. Invirtiendo la proposición de Steimberg,[26] podríamos decir que *no se pueden extrapolar hacia la reflexión sobre la producción de una poesía todavía dueña de su aura las descripciones propuestas acerca de los dispositivos de producción de mediática*. Al carácter de pieza artística de estos retratos habría que agregar otras circunstancias, incluso ligadas a sus funciones más convencionales: las personalidades escogidas para ser retratadas recibieron una copia de su retrato en pago por el permiso de comercializar otros dos ejemplares; por otra parte, tras su realización primera, ciertas fuentes[27] —y sus respectivas contrafuentes (HD Technology Update 2006)— hicieron referencia al encargo privado de video-retratos del artista.

Pero, en otro orden de cosas, ¿qué podía brindarle la tecnología de *VOOM* a un nuevo conjunto de retratos en video? Primero, otra luz: técnicamente, la televisión y el video en alta definición ofrecen una brillante claridad, una densa saturación de color, una extraordinaria profundidad de campo; segundo, otro espacio: la imagen —transmitida en pantallas de plasma de HD—, y el sonido —emitido de manera envolvente— incrementan significativamente el efecto mimético;[28] finalmente, otros tiempos. Cada retrato responde a una toma —algunas de pocos segundos, otras de hasta treinta minutos— en la que Wilson solicitó a sus eventuales modelos «no pensar en nada»[29] y limitó sus movimientos a unos pocos gestos, ya lentos, ya fugaces, siempre casi imperceptibles.

> Jamás he dicho a un actor «esto significa tal cosa». Creo una muy estricta estructura, como concierne a la coreografía, soy estricto cuando doy directivas de movimiento, pero no lo hago respecto al pensamiento. Las directivas que doy a los actores, si las doy, se refieren a ser más introspectivos, rápidos o lentos. Directivas formales. «Más quieto», «más intenso», «más rápido», «sujétalo». No discuto con los actors lo que dicen en escena o lo que piensan. A veces les digo: «Crees demasiado en lo que estás diciendo y así no eres creíble»[30]

---

[26] «Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros», 2001 (nota 23).

[27] *V. gr.* Colacello Bob, "The Subject as Star", 2006 (citado en nota 13).

[28] En una entrevista, el productor ejecutivo de los *VOOM Portraits*, Ali Hossaini, detalla las especificaciones técnicas de producción (HD *Technology Update* 2006): se utilizó una cámara *Sony HDW F900 CineAlta*, un lente *Canon 11X 4.7mm Cine Zoom*, cinta HDCAM en 1080i 59.97 entrelazado para una definición final de 1920 x 1080 y una *Sony RMB 750 Paintbox* con con la que se editaron digitalmente en producción los tintes, sus grados de cromaticidad y los valores lumínicos infinitas veces hasta alcanzar el resultado deseado, asi como dispositivos ópticos que permiten, *v.g.*, dibujar sobre la imagen en montitor (véase Zenovich 2007).

[29] *Cfr.* Colacello Bob 2006 (*Ibíd.*).

[30] *Cfr.*:Wilson Robert,"Robert Wilson Interviewed in *The Vima"*, *in Remarks by Robert Wilson,* 2001 [cited 2012 Mar 9] Available from: <http://robertwilson.com/sites/robertwilson.com/files/downloads/RW_remarks.pdf>.

Las tomas fueron realizadas en dos formatos. Uno, apaisado, para su emisión televisiva —estimada para 2007 en conjunción con los programas de la emisora dedicados al arte—[31] o su proyección (como fueron presentados en el *Tribeca Film Festival* de 2006).[32] El vertical, para su exposición en galerías, recurre a grandes monitores de alta definición que, en algunos casos, alcanzan a establecer una escala cercana al 1:1.[33] Editadas en un *loop* imperceptible, el borramiento de marcas de inicio y fin de un transcurso hacen del video, en un primer vistazo, una suerte de fotografía montada con *backlight*; si la imagen o la banda sonora —compuesta y/o arreglada especialmente en cada caso— nos capturan y logran demorarnos frente a la imagen, asistiremos a su recorrido, un movimiento efectivo llevado a una mínima expresión, una sutil animación *ad eternum.*[34]

De esta manera Wilson realizó entre 2004 y 2006 el aproximadamente centenar y medio de piezas que se conocen como *VOOM portraits*, número que estima las diferentes versiones de una pieza ligadas al formato y el hecho de que tres de los trabajos fueron concebidos como serie.[35]

¿Quiénes son los retratados? El conjunto se aplica a registrar personalidades de la literatura, figuras de la realeza, virtuosos de la danza, reconocidos músicos, estrellas del espectáculo, pero también trabajadores sin mayor fama y

[31] Colacello 2006 (*cfr*. nota 13).

[32] En esa ocasión fueron presentados el de Brad Pitt y uno de los protagonizados por Isabelle Huppert.

[33] De manera general, las pantallas verticalizadas son monitores de 65”, si bien algunos retratos, en ciertas ocasiones, han sido emitidos en monitores de 103”, esto es, aproximadamente 2.18 x 0.87 cm. Es el caso de Celine, Brad Pitt y Jeanne Moreau; en estos últimos ejemplos, la escala acentúa la relación 1:1 entre el espectador y el retratado. Además del *plasma display panel*, los restantes requerimientos técnicos para mostrar los VOOM Portraits son un *single unit stereo speaker* y un *HD media player*. Así se expuso por primera vez la serie en progreso en el PS1 de New York en octubre de 2005; a principios de 2007, antes de ser emitidos por televisión, fueron presentados casi simultáneamente en tres galerías neoyorquinas: mientras Paula Cooper mostraba a Winona Ryder proyectada en gran formato y una docena de versiones de *Kool (Snow Owl)* —del 13 de enero al 4 de febrero—, Phillips de Pury & Co. mostró los otros treinta y seis retratos —del 17 de enero al 14 de febrero—. Posteriormente, el conjunto ha sido mostrado total o parcialmente en casi una treintena de oportunidades en distintas ciudades del mundo, en algunos casos, en más de una ocasión: Miami, Los Angeles, Philadelphia, Houston, Omaha, Durham (Carolina del Norte), Montreal, Moscú, Nápoles, Spoleto, San Pablo, Singapur, Cedar Rapids (Iowa), Iowa City, Karlsruhe, Hamburgo, Grantz (Austria) y Valladolid.

[34] Esto distancia a los *VOOM Portraits* de otros trabajos artísticos en que el movimiento es construido, por ejemplo, la serie de videos *Frutos Extraños* de Rossângela Rennó (*Menina*, *Salto*, *Lagoa*, *Cascata*... de 2006) que, realizados a partir de la edición y animación digital de tomas fotográficas, muestran imágenes que en los 10’ de duración del video mutan casi imperceptiblemente. Otro caso es *Vertumnus. Textura del Tiempo*, de Marcela Ruidíaz (2004): a partir del registro en 336 fotografías de la descomposición diaria de una maqueta de flores y frutos que reproduce el conocido cuadro homónimo de Arcimboldo, su edición en un video de trece minutos y medio hace prácticamente imperceptible una transformación que sucede ante nuestra mirada.

[35] *Cfr.* Wilson Robert, «A Natureza Morta é Vida Real» 2008-9, (citado en nota 22).

animales de un cierto exotismo, todos presentados —en mayor o menor medida— bajo otro aspecto que el que podríamos concederles como propio si de retratos se trata. En el caso de los animales, por ser convertidos precisamente en sujetos de un retrato; en el caso de los seres humanos, porque en su gran mayoría aparecen transmutados, convertidos en personajes. Esta práctica no es desconocida en la historia del género: en el retrato titulado *Leal Souvenir* («fiel recuerdo»), Jan van Eyck habría plasmado al innovador músico Gilles Bonchois como el igualmente memorable Timoteo de Mileto (1432, London National Gallery); en *La Escuela de Atenas*, Rafael dió su rostro a Apeles, así como la figura de Miguel Ángel a Heráclito y la de Leonardo a Platón; Durero se ha representado a *Imitación de Cristo* (1500, München Alte Pinakothek), en tanto Delacroix se ha identificado con Edgar Ravenswood, el héroe scottiano de *La Novia de Lammermoor* (*ca*. 1821, Musée National Eugène Delacroix, Paris); Arcimboldo nos ha dejado a Rodolfo II bajo el aspecto de Vertumnus, deidad de los cambios estacionales (1590, Skokloster Slott, Suecia), y Agnolo Bronzino pintó al *Condottiere* Andrea Doria como el dios Neptuno (1540, Pinacoteca di Brera, Milano); Artemisa Gentileschi se ha retratado como la Pintura misma (*ca*. 1630, Kensington Palace), y Rosalba Carriera ingresaba a la Accademia di San Luca bajo los rasgos de la Inocencia (1705, Roma); Sir Joshua Reynolds ha personificado a la Contemplación en Mrs. Stanhope (1786, col. priv.), y Lewis Carroll fotografió en 1875 a los niños Kitchin representado una historia hagiográfica de cuantiosa fortuna en el arte, la de San Jorge, el Dragón y la Princesa: Brook Taylor como el héroe, Hugh Bridges como el ignífero monstruo, *Xie* como la damisela en apuros y George Hubert como un fallido antecesor del victorioso vencedor del mal... Vemos entonces toda una línea del retrato que introduce un cierto deslizamiento respecto del horizonte no ficcional que cabría esperar en el género; en ella se enhebran gran parte de los *VOOM portraits*. Veamos el inventario:

Figura 1. *Juliette Binoche, actress.* 2004

Figura 2. *Steve Buscemi, actor*. 2004. Música: Michael Galasso. *Fuente:acceso:*

Figura 3 *Alan Cumming, actor.* 2004. Música; Peter Galasso.

Figura 4. *Isabella Rossellini, actress*. 2005. Música: Michale Galasso *Fuente:acceso:* .

Figura 5. *Lucinda Childs, dancer and choreographer.* 2005.
Música: Peter Cerone.

Figura 6. *Alexis Broschek*. 2005
Música: Grant Kirkhope.Voz: Robert Wilson.Arreglo: Peter Cenone.

Figura 7. *Gabriella Orenstein, actress.* 2005.

Figura 8.*Salma Hayek, actress.* 2006.
Música: Pyotr Il'yich Tchaikovsky, *El Lago de los Cisnes.* Intérpr.: Philadelphia Orchestra. Arreglo: Peter Cerone.

Figura 9. *Shahbanou Farah Pahlevi.* 2006.
Música: Popol Vuh.
Arreglo: Peter Cerone.

Figura 10. *Macaulay Culkin,actor.* 2006.
Música: Peter Cerone.

Figura 11. *Willem Dafoe,actor.* 2005.
Música: Big Black.
Arreglo: Peter Cerone.
Fuente:acceso:

Figura 12.*William Pope L., writer*, s/f.
Fuente:acceso:

Figura 13. *Byamba Ulambayar, Sumo world champion.* 2006.
Música: Peter Cerone.

Figura 14. *Norman Paul Fleming, auto mechanic.* 2006.
Músi-ca: Peter Hans Kuhn.

Figura 15. *JT Leroy, writer.* 2006.
Música: Lou Reed

Figura 16. *Tatiana Platt, executive and philanthropist* s/f.

Figura 17. *Kool (Snow Owl)* 2006. Música: Peter Cerone.[36]
Fuente:acceso:

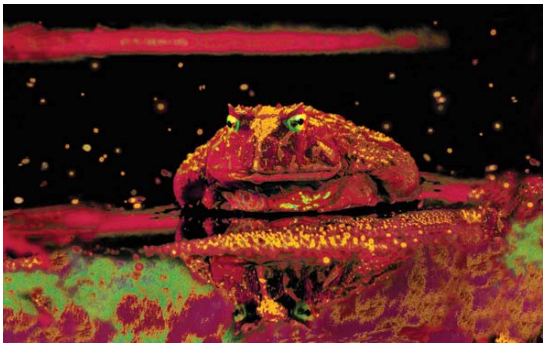


Figura 18. *Horned Frog.* 2006.
Música: Johan Sebastian von Bach, Goldberg Variations.
Ejecución y arreglo: Glen Gould.[37]
Fuente:acceso:

Figura 19. *Celine (Briard Dog).* 2004.
Música: Michael Galasso

[36] Otro de los tres trabajos concebidos como una serie. En la muestra de la galería Paula Cooper podían verse simultáneamente doce versiones de este trabajo (ver Colacello 2006, citado en nota 13).
[37] Otro de los trabajos realizados como serie. En la muestra paulista podían verse en seis pantallas.

Figura 20. *Boris (porcupine).* 2006. Música: Bernard Hermann. Arreglo: Peter Cerone. *Fuente:acceso:*

Figura 21. *Samson (Skunk).* 2006 *Fuente:acceso:*

Figura 22. *Ivory (black panther).* 2006.Música: Jerry Leiber, Mike Stoller. Texto: Heiner Müller. Voz: Robert Wilson.Arreglo: Peter Cerone. *Fuente:acceso:*

Figura 23. Shingo Iwasaki,*skateboarder* *Fuente:acceso:*

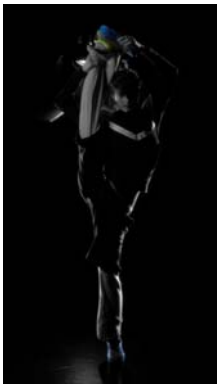


Figura 24. Sofia Boutella, *hip-hop street-dancer* *Fuente:acceso:*

Figura 25. Nigel Sylvester, *BMX street rider*[38] *Fuente:acceso:*

Retratos en video

Con estos trabajos[39] Wilson concreta en cierta medida aquella idea que comenzó a elaborar, tres décadas atrás, con sus *Vidéo 50*:

> Pueden ser vistos en espacios museales. Pueden ser vistos en paradas de subtes. Pueden ser vistos en lugares donde la gente hace cola en los aeropuertos. Podrían estar en el cuadrante de un reloj pulsera. Podrían estar en TV. Podrían ser una imagen en su hogar. Pueden estar colgando de una pared. Podrían estar en una chimenea —la manera en que tenemos un fuego. En una pared en casa pueden ser como una ventana —una ventana que nos muestra otro mundo. Es

[38] Este trabajo, como los de las figuras 23 y 24, están en relación a la firma *Nike* y en su manera de abordar el movimiento se alejan verdaderamente de todo el *corpus* anterior.
[39] Desconocemos el retrato de la cantante de ópera Renée Fleming, que aquí falta.

> algo muy personal. Es un documento de nuestro tiempo. Son lo que yo llamo retratos.[40]

Ciertamente esta definición suya nos obliga a revisar el género más allá del cambio de soporte. En principio, coexisten en el retrato un deseo de iconicidad, de semejanza entre el retrato y su modelo con el afán de una indicialidad que entregue marcas de su espíritu, su carácter, su alma... Esto yace sobre la asunción de que el retrato representa a un individuo para alguien que puede evaluar la semejanza exterior y/o las pistas acerca de su interioridad. Ya vimos el ejemplo de Peirce sobre Leopardi, y en el caso de los *VOOM* portraits, bien poco probable es que conozcamos a los retratados sino mediáticamente. El *reconocimiento*, que podría entenderse como una operación menos precisa que la *identificación* es invocado a menudo como indicador primero del grado de representatividad (Soussloff 2006: 5 *et seqq.*).

Recordemos que, desde Aristóteles, se privilegian como descriptores y discriminadores genéricos sus rasgos temáticos, enunciativos y retóricos. Los primeros de ellos no acusan mayor inconveniente: los *VOOM portraits* presentan acciones y situaciones que responden a esquemas de representabilidad previos históricamente elaborados que los mantienen dentro de un amplio segmento del «horizonte de probabilidades» genérico.

Algunos son retratos que ostensiblemente reviven otros retratos: Johnny Depp (figura 26) nos regresa a Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray como su *alter ego* Rrose Sélavy (1921) en tanto Marianne Faithfull (figura 27) nos entrega una suerte de *Nosferatu* expresionista alemán traducido al singular vocabulario gráfico de Saul Bass;[41] otros, apuntan a modalidades del retrato menos familiares, como el aspecto de vaciado de máscara mortuoria del premio Nobel Gao Xingjian (figura 28); también hay aquellos que construyen un personaje —Robin Wright Penn (figura 29) como una suerte de *Sonámbula* sometida a la romántica *atracción del abismo*, o Sean Penn (figura 30) adquiriendo el aspecto de un existencialista francés retratado por Henri Cartier-Bresson—; incluso hay los que suponen una singularidad retratable en los animales, a la manera de la *Molly Longlegs* de George Stubbs o del *Tamerlán* de Géricault. La no dependencia temática ni del contenido ni del motivo permite el ingreso a la categoría de piezas que parpadean entre el retrato y otros

[40] Texto disponible en la gacetilla de prensa de la muestra *VOOM Portraits Robert Wilson* ofrecida en São Paulo: <http://www.artfortheworld.net/wwd/2008/voom_portraits/VOOM_PORTRAITS_press_release_sesc.doc>; otras tres versiones de este texto, con pequeñas variantes, aparecen en Colacello 2006 (*op. cit.* nota 13), Wilson 2008-9 (*op. cit*. nota 22 y Zenovich 2007.

[41] Ver "Robert Wilson: Voom Portraits at Phillips de Pury", *in* SCOBOBO, 2007January 25 [cited 2012 Mar 9] Available from: <http://scoboco.blogspot.com/2007/01/robert-wilson-voom-portraits at.html>.

géneros: la pose de Peter Stormare (figura 31) y el punto de vista elegido lo arriman al lugar del cadáver en una fotografía pericial.

Figura 26. *Johnny Depp, actor.* 2006. Música: Hans Peter Kuhn. Texto: T. S. Eliot, Heiner Müller. Voz: Robert Wilson. *Fuente:acceso:*

Figura 27. *Marianne Faithfull,singer and actress.* 2004.

Figura 28. *Gao Xingjian, writer.* 2005. Música: Peter Cerone

Figura 29. *Robin Wright Penn, actress.* 2006. Música: Peter Cerone, Stefano Scarani.

Figura 30. *Sean Penn, actor.* 2006. Música: Mogwai.

Figura 31. *Peter Stomare, actor.* s/f.

Este último ejemplo nos sirve para retomar una instancia que comenzamos a delinear más arriba, al postular estas piezas como «retratos en video» que efectúan una *representación artística —no mediática— de lo real.* Su auto-representación (distintiva como obra de arte antes señalada siguiendo a Andacht), se refrenda no sólo en su aparente desinterés por el carácter indicial

que el retrato supone si, con Peirce, lo entendemos como texto complejo, esto es, un ícono acompañado de su respectiva leyenda.

También en el hecho de que, en la mayor parte de los casos, su segmento legible no está constituido únicamente (como en los ejemplos peirceanos) por el nombre propio que reenviaría al segmento visible del retrato, sino también la por la ocupación del individuo retratado. Allí es entonces donde el espesor indicial se engrosa en tanto muchas leyendas podrían interpretarse como, *v.g.*, «Robert Downey Jr., actor [representando el papel del cadáver de la pintura denominada *Lección de Anatomía del Dr. Tulp* tal como fuera previamente representada por Rembrandt]», esto es, retratando al retratado a partir de un acto que lo define de una vez y para siempre, en fin, retratando su *ser*, ese ser que la coma de la leyenda elide (figura 32).

Figura 32. *Robert Downey Jr., actor.* 2004. Música: Tom Waits. *Fuente:acceso:*

Esta capacidad de retratar a un individuo a partir de un único rasgo por la que Borges ha sido halagado, éste la aquilata como gran aporte de Dante:

> Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En este momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres (Borges 1980: 20).[42]

[42] Si regresamos algo más atrás que los tiempos de Dante, en tanto los *Caracteres* de Teofrasto abordaban tipos humanos reflejados en su modo de hablar y en sus costumbres más significativas, las *Vidas de Hombres Ilustres de Plutarco* se proponían registrar sólo algunos gestos por los cuales captar los detalles más significativos de su personalidad. Es interesante «Yo no escribo historias, sino vidas; por lo demás, no es siempre en las acciones destacadas

Si, como sostiene Steimberg, el tema sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad, es posible ingresar todos estos casos al género «retrato» entendido no como una *serie* sino como una *familia.*[43] De allí los rasgos enunciativos que orientan un efecto de sentido por el cual, a partir de determinadas operaciones semióticas, se erige una significación: la manera de titular las piezas —con el nombre del individuo y su ocupación, cosas que no son lo que, a simple vista, se percibe en el retrato; el modo de contacto con los espectadores que la escala define; variables estilísticas que ligan estos enunciados a otros: el retrato en video a otras producciones epocales, el movimiento a una preocupación en el trabajo de Wilson, etc. La cita, la parodia, la ironía, la transposición, incluso la violentación de la norma son recursos retóricos que Wilson, como demuestra su trayecto, conoce y maneja a la perfección. Recorramos dos casos del prieto entramado creativo que elabora el cruce de cadenas de signos previos, en pos de aproximarnos a la manera en que estos retratos resultan de una compleja puesta en escena.

Figura 33. *Princess Caroline of Monaco.* 2006. Música: Bernard Hermann. *Fuente:acceso:*

Como ya hemos visto, el retrato de Caroline Grimaldi (figura 33) —*Princesse de Hanovre, Princesse Héréditaire de Monaco*—, ha sido ligado —al amparo de declaraciones de Wilson— a la famosa pintura de Mme. Pierre Gautreau, la infortunada *Madame X* retratada por John Singer Sargent. Plantada como figura a contraluz, el rostro de la princesa —la parte que nos permitiría reconocerla— aparece como un perfil sombreado, un recorte de papel de los que Étienne de Silhouette hizo tan populares en el siglo XVIII como retratos de un ser querido antes del advenimiento de la fotografía. En la espalda —centro compositivo de la figura—, un tajo del vestido se vuelve vector que desliza la mirada hacia las manos: el foco lumínico hesita lentamente entre ambos. Bajo esa suerte de «cortina rasgada», de «ventana indiscreta», se

donde mejor se muestran las virtudes o los vicios. Cualquier asunto trivial, una palabra, una broma nos revelan mejor el carácter del hombre que batallas sangrientas y acciones inmortales. Así como los pintores buscan el parecido no a partir del rostro y de los rasgos de la fisonomía que revelan el carácter, y se preocupan muy poco de las otras partes del cuerpo, nosotros debemos penetrar profundamente en los signos distintivos del alma y representar con ayuda de ellos, la vida de cada hombre, dejando a otros el aspecto grandioso de suscesos y guerras». Por elllo, en tanto los pintores «buscan la semejanza de sus retratos en los ojos y en los rasgos del rostro, y atienden menos a otras partes del cuerpo, yo no pretendo otra cosa que penetrar en los secretos pliegues del alma para captar allí los rasgos marcados del carácter» (García de la Concha 2000: 139).

[43] Si se los percibe de manera cohesiva, se entenderán como *series* —donde los rasgos comunes están uniformenente distribuidos en todas y cada una de las ocurrencias que pudiesen ser englobadas en la clase—; de lo contrario, se aprehenderán como algo semejante a una *familia*, cuyos miembros se reúnen en el reconocimiento de una red de propiedades que comparten pero no de manera uniforme (Fontanille 1998 (2001):40-3).

expone lo que debería estar oculto: las manos. Envueltas en la música incidental compuesta por Bernard Hermann para la ocasión, su pose emula aquella por la que Lisa Freemont —el personaje interpretado por su madre, Grace Kelly, en *Rear Window*—, señalaba a la distancia una presencia ausente: ese anillo de bodas cuyo hallazgo, en el film de Alfred Hitchcock, desencadenará el desenlace del filme. Un atributo que la princesa en sombras, nuevamente viuda, vuelve a no poder lucir. Si la significación es una suerte de efluvio que el objeto semiótico emana (Andacht 2002), he aquí el acorde posible que proponen ciertas notas de esta familia aromática.

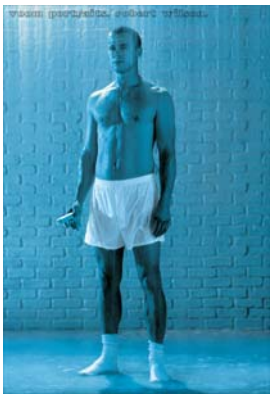


Figura 34. *Brad Pitt, actor.* 2004. Música: Michael Galasso.Voz y texto: Christopher Knowles. Arreglo: Peter Cerone, Jason Loeffler.*Fuente:acceso:*

Por su parte, el retrato de Brad Pitt (figura 34) es uno de los casos en que hay un programa narrativo más fuertemente explicitado. Impertérrito, con el pelo cortado a la romana, vestido tan sólo con un calzoncillo y un par de medias blancos, el actor, perfectamente identificable de pie ante un muro de ladrillo igualmente níveo, sostiene un arma en su mano derecha bajo una luz azulada que baña toda la escena. Nos mira con fijeza a los ojos, desafiante. Repentinamente comienza a llover de manera torrencial, cada vez con más fuerza, mas esto no provoca reacción alguna del personaje. Es entonces que, sobre una música de *kermesse*, reiterativa, emitida por una suerte de organito a manivela, una voz muy ritmada, pausada y monótona mas no privada de un cierto extravío, comienza a recitar una poesía: es Christopher Knowles, y los versos retoman una vieja canción pop que en 1967 llevó a la fama al grupo musical *Jay and the Techniques*. En conjunción con la imagen, la ingenua letra adquiere el tinte apremiante y ciertamente intimidatorio del discurso de un psicópata:

> Lista o no, allá voy [...] estoy un paso atrás tuyo [...], pero aún no puedo hallarte [...] Tú siempre me ignoras. Donde vayas te hallaré. Por todos lados te seguiré. No puedes escapar de este amor mío en ningún momento [...] llegaré a hurtadillas tras de tí. Cuida dónde te encuentro [...] Pronto tu amor todo mío será. Entonces a casa te llevaré. Contigo, para que no huyas, me casaré. Contigo, para que no huyas, me casaré. Ahora mismo. Donde quiera que vayas, te encontraré. Por todas partes miraré. No puedes escapar de este amor mío en ningún momento.[44]

[44] "Ready or not here I come / Gee that used to be such fun/ Apples peaches pumpkin pie/ Who's afraid to holler I?/ That's a game we used to play./ Hide and seek was its name./ Oh ready or not, hear I come,/ Gee that used to be such fun./ I always used to find a hiding place,/ Times have changed./ Well I'm one step behind you, but still I can't find you./ Apple peaches pumpkin pie,/ You were young and so was I./ Now that we've grown up it seems / You just keep ignoring me./ I'll find you anywhere you go,/ I'll follow you high and low./ You can't escape this

En ese preciso momento del parlamento, ha dejado de llover. La voz continúa los cuatro últimos versos de su recitado —«Bien, a hurtadillas tras de tí llegaré/ Cuida dónde te he de encontrar/ Lista o no allí voy/ Vaya que solía ser tan divertido»— en tanto Pitt comienza lentamente a levantar el brazo armado, aprontándose a apuntar hacia nosotros. Su rostro continúa igualmente inmutable y su mirada exactamente amenazadora. El silencio inunda el momento de mayor tensión: entre sus ojos y los nuestros sólo se interpone la mira del arma que, bien posicionada, sostiene con ambas manos frente al rostro para acertar al blanco sin falla. Entonces, el actor acciona el gatillo reiteradas veces y el arma dispara... siete chorros de agua. Sin perder la actitud a pesar del desenlace —tan inesperado como cómico—, Pitt comienza a bajar lentamente los brazos para retornarlos a su posición inicial. Luego de un rato en el que sostiene sin movimiento alguno su pose inicial, la lluvia retorna, Knowles comienza otra vez a recitar, el ciclo se reinicia eternamente.

Figura 35. Dita von Teese, burlesque performer. 2006. Música: Ethel Merman. Arreglo: Peter Cerone, Jason Loeffler.

Por las maneras en que informan sobre el soporte —la tecnología de la alta definición—, en que refieren al dispositivo —dados los modos por los cuales esa tecnología ha sido apropiada—, en que invocan al creador —apuntando a sus posiciones estéticas y artísticas, sus preocupaciones formales, sus preferencias genéricas, sus rasgos estilísticos, sus recorridos temáticos—, en que indican el mundo representado —señalando afecciones, sensibilidades, estesias, en fin, todo lo que es basal en el mundo del arte—, podríamos imaginar estos retratos atrapados en el imperio del indicio. Sobre un fondo celeste cielo absolutamente continuo, inarticulado, Dita von Teese (figura 35) posa sentada en un columpio circense suspendido de la nada. Zapatos de tacón extremadamente altos, medias de seda, portaligas, pezoneras con pendones de pasamanería, toda su indumentaria invoca lugares comunes de las prácticas fetichistas. La mirada perdida de esa esfinge erótica de brillantina que se expone al deseo inaccesible que concita, se desliza hipnótica y lentamente; así captura un objeto fuera de nuestro alcance visual, mas nos entrega su ubicación y su recorrido; el sonido dice «un avión»; la apariencia de la retratada y la música, podrían completar el calificativo «de guerra». Irreconocible tras el maquillaje de clown, en el otro extremo de la familia, el autómata encarnado por Isabella

---

love of mine anytime./ Well, I'll sneak up behind you,/ Be careful where I find you./ Apple peaches pumpkin pie,/ Soon your love will be all mine./ Then I'm gonna take you home,/ Marry you so you won't roam./ Marry you so you won't roam. Right now/ I'll find you anywhere you go,/ I'm gonna look high and low./ You can't escape this love of mine anytime./ Well, I'll sneak up behind you,/ Be careful where I find you./ Ready or not here I come,/ Gee that used to be such fun". Knoles recita la letra sin ningún tipo de alusión a la música de *Jay & the Techniques*. Nos es desconocida la causa por la cual la créditos atribuyen a Knowles este texto cuyo autor es Maurice Irby, Jr.

Rossellini (figura 4) evoca un mundo victoriano en que el Príncipe de Gales, aún niño, pone de moda el traje de marinerito, donde las aventuras de Alicia aún son subterráneas y el siniestro País de la Maravillas anuncia la ominosa presencia de lo doble en la ficción y en su propia realidad.

Cualquiera de los casos de esta familia de retratos es indudablemente un signo complejo. Las cualidades visuales y sonoras del retrato mantienen una relación de analogía con los sentimientos que vehiculizan; representan una primeridad. Sonidos e imágenes son una segundidad en tanto indican los sentimientos que les dieron origen. Son efecto de una causa: la necesidad artística. No hay arte sino por necesidad, el acto de creación sólo acontece sobre una imperiosa necesidad absoluta, dice Deleuze (1987 (2003):78). Por remitir a una significación, a una serie de relaciones dentro de un sistema, emergen de esa red como símbolos.

Figura 36. *Winona Ryder, actress*. 2004
Música: Michael Galasso.*Fuente:acceso:*

La reunión de cualidades sensibles materializadas establecerá un *representamen* constituido por un conjunto de *cualisignos*: una paleta apaste-lada o una combinatoria de colores saturados, el resplandor o la oscuridad, el ardor erótico o la frialdad tanática, la melancolía, la dignidad, el hieratismo, la inquietud... Encarnados, ellos hacen de cada retrato un *sinsigno.* Él supone un objeto icónico cuyo interpretante dinámico puede decir indirectamente cierto número de cosas del objeto inmediato como *sinsigno*: la naturaleza del soporte (el video con todos sus rasgos tecnológicos distintivos), la manera en que ha sido retratado el modelo (encuadre, pose, indumentaria, entorno), todos índice que instauran un interpretante dinámico del que dependen interpretaciones técnicas, sociales, históricas, artísticas, etc. Quien conozca la producción de Wilson podría operar como interpretante final: inductivamente, reconocerá en estos retratos rasgos estilísticos, enun-ciativos y retóricos (su preocupación por indagar el registrar un movi-miento casi imperceptible, su interés por el retrato, su recurso a la cita, su manejo de la luz, su habitual con-creción de piezas intergenéricas, etc.); abductivamente, hipotetizará su autoría. El interpertante dinámico inductivo será el encargado sortear el nombre del cartel y establecer las relaciones del retratado con la forma en que ha sido representado: Winona Ryder (figura 36) es la *Winnie* de los *Días Felices* de Beckett pues sus atributos (una cartera, un cepillo de dientes y *Brownie*, su arma) y su condición corporal (enterrada hasta el cuello) así lo indican;[45]

[45] Uno de los videos de mayor extensión: se toma unos treinta minutos en volver a reiterarse;

Figura 37. *Mikhail Baryshnikov, dancer and choreographer.* 2004. Música: Michael Galasso.*Fuente:acceso:*

Mikhail Baryshnikov (figura 37) es Sebastián, el Santo mentado como el más temprano ídolo de los homosexuales, encarnado por un bailarín que se desenmarca del estereotipo para invocar, mejor, el Martirio del ballet como obra antecesora de Wilson (quien, invitado por Rudolf Nureyev a la Opéra de Paris, en 1988 fue responsable precisamente de la puesta de *El Martirio de San Sebastián*, ballet creado en 1911 por Ida Rubinstein sobre la pieza de Gabriel D'Annunzio, la partitura especialmente compuesta por Claude Debussy y la puesta de Leon Bakst). O quizá evocar el estigma de la homosexualidad como asunto de un trabajo previo propio: en *The Turning Point* —el film de Herbert Ross que en 1977 le valió una nominación al premio de la Academia en la categoría Mejor Actor de Reparto, popularizándolo más allá de los escenarios del ballet y del lugar común del bailarín que escapa de Rusia—, la demostración de heterosexualidad es asunto que emerge a lo largo de todo el relato por las tres edades que encarnan los personajes masculinos ligados al mundo del ballet interpetados por Baryshnikov, Tom Skerrit y Phillip Saunders.

Objetos de la cultura, *perceptibles, sólo imaginables o aún inimaginables en un cierto sentido*, Winnie y San Sebastián son reales en el sentido peirceano, tan reales como Winona Ryder y Mijhail Baryshnikov, como Mary Stuart y Jeanne Moreau, como Greta Garbo e Isabelle Huppert: «cualquier cosa que se presenta ante el pensamiento en cualquiera de los sentidos usuales». Ellos aparecen sólo bajo algun aspecto o capacidad: Mary Stuart es una reivindictoria imagen *post-mortem,*[46] Greta Garbo es un rostro, símbolo de la fotogenia evocado por Barthes y Deleuze, de una belleza encriptada en la desaparición, de la soledad de una mirada que no tiene objeto (figura, 39, 40). Todos interpetantes movilizados por el artista que, en sus selecciones, hace del ícono que construye un índice, uno que nos desliza hacia el símbolo indicado. No conocemos al retratado y, entonces, no podremos transitar el

habitualmente ha sido proyectado en gran tamaño, esto es, aproximadamente 8.20 x 4.60 m (*Cfr*. Kalb Jonathan, "Robert Wilson, Beckett and a Celebrity From the Neck Up",*The New York Times, Art & Design,* 2007, January 30 [cited 2012 Mar 9] Available from: <http://www.nytimes.com/2007/01/30/arts/design/30wils.html>. Así se vio en la muestra paulista.

[46] En el retrato de Jeanne Moreau (figura 39) es donde Wilson encarna más fuertemente la idea de *tableau vivant*, tomando como modelo el retrato anónimo de Mary Stuart (1542-1587), Reina de Escocia (1542-1567), un óleo sobre tela adquirido en 1925 por la Scottish National Portrait Gallery perteneciente a la National Galleries of Scotland. Realizado entre 1610-1615, más de dos décadas después de ser ejecutada María Estuardo, el pintor se ha valido de una miniatura realizada durante sus años de prisionera en Inglaterra. Este retrato se asocia con los esfuerzos de su hijo James VI y I por rehabilitar la reputación de María: el rosario está ornamentado con la historia bíblica de Susana, condenada a muerte por falsas acusaciones. En correspondencia con el gran formato del cuadro (201.50 x 95.70 cm, 224.60 x 119.80 enmarcado) la versión de Wilson ha sido mostrada en pantalla de 103" (2.60 m).

reconocimiento, pero los colores del cielo —mutando como una seda tornasolada del rosa—salmón al malva—, el carácter escenográfico de las nubes que sostienen al personaje, las mariposas que descansan sobre su rostro y sus hombros nos trasladas a la estética del Rococó, allí donde encontraremos otro gran personaje que, de pie, enfundado en un traje blanco, se expone a nuestra mirada a la vez que parece examinarnos con la suya: el *Gilles* de Watteau (figura 41).

Figura 39. *Jeanne Moreau, actress.* 2005. Música: L. van Beethoven. Arreglo: Peter Cerone.Texto: Daryl Pickney. Voz: Robert Wilson.

Figura 40 *Isabelle Huppert, actress.* 2005

Figura 41. *Isabelle Huppert, actress.* 2005. Música: Michael Galasso.

Figura 41. *Zhang Huan, artist.* 2004. Música: Michale Galasso.

Conclusiones

Todo el conjunto de retratos es índice de un cambio en la idea de «retrato en video», una negación de su carácter de retrato, una negación de su caracter de video, símbolos de una manera de pensar el individuo. En tanto el interpretante afectivo experimenta una sensación de atracción por las cualidades sensibles del retrato, el interpretante energético, ya cautivado, reacciona ante el desencuadre genérico, se extraña al descubrir movimiento en la supuesta inmovilidad de la superficie bidimensional o, por el contrario, al presenciar estatismo en el anunciado video; y a partir del conflicto interno que aquella sensación provoca, un interpretante lógico genera una conceptualización que piensa esa producción desde un lugar tercero, diferente, nuevo.

Si se tomase los *VOOM portraits* como interpretantes de la tecnología de la HDTV, podría sostenerse que ellos disuelven la vieja dicotomía baziniana entre *shot & cut*, entre cineastas que sucumben a la realidad —trabajando fundamentalmente sobre sus tomas y, entonces, la *mis-en-scène*- frente a aquellos otros que se regodean en la imagen —abocándose especialmente sobre su armado, esto es, el *montage* (Lefebvre & Furstenau 2002:80-81). El

trabajo de Wilson refiere a lo indicial en tanto supone la presencia frente al dispositivo de registro de los individuos retratados; pero al mismo tiempo, su compleja elaboración digital, ya no en postproducción sino durante la producción misma, obtura la ilusión de *do it yourself* que ya postulaban las vanguardias históricas. Hoy anida nuevamente en el corazón *high tech* del cine una suerte de especialización que afirma sus vínculos con el género pictórico (Lefebvre & Furstenau 2002:102-103), lo que enlaza con el argumento de W. J. T. Mitchell que sostiene, tras el llamado «giro lingüístico», la existencia de un «giro pictórico» (1992), y entrama con la posterior postulación de un «giro indicial» por parte de Andacht (2005a). Los posibles valores mediáticos, documentales, indiciales de lo cinematográfico quedan anegados por los estético-artísticos, ficcionales, icónicos. Éstos, por provocar una consideración inmediatamente estética, desdibujan la distinción posible entre la representación y el objeto.[47]. Ellos desbordan la dimensión general o conceptual que poseen los retratos como signo y, en la exaltación de su aspecto cualitativo, producen un efecto semiótico de fascinación en el que casi perdemos la conciencia de que no son la cosa misma (Andacht 2005b). Como sucede en los estados extáticos, una «presentificación de la presencia» (Fontanille 1993-4:13-21) satura el campo perceptivo, con lo que el objeto de contemplación se vuelve igual a nada; o, para el cristianismo, anota Bataille, igual a Dios (1992: 343). Por «la irresistible vía icónica del carisma» (Andacht 2000), quedamos absorbidos en esa nada que se vuelve todo, sumergidos aparentemente, de manera definitiva, en una suerte de omnipresencia cualitativa, una plenitud de lo sensible cuya intensidad se impone con tal énfasis que prácticamente anula toda distancia posible entre el sujeto interpretante y la representación material del objeto (Cerrato *et.al.* 2002). Enormes cortinados que obturan la profundidad ilusoria del espacio perspéctico (como en *Los Embajadores* de Holbein), o fondos indiferenciados que anulan toda posibilidad de horizonte (como en tantas pinturas de Manet) empujan a los retratados hacia nosotros. Por ello podemos sentir el palpitar de sus cuerpos, atestiguar sus más mínimos estremecimientos, ser partícipes de su cualidad. Es en ese pequeño intersticio que aún resta entre ambos (ellos y nosotros, sujetos interpretantes y representaciones materiales del objeto) donde aún resta la posibilidad de actualizar un proceso semiótico en dos tiempos y, tras la instancia contemplativa de la pura cualidad que nos hace pantalla, devenir interpretantes en un más allá sígnico.

Si la tecnología mediática ha tenido el poder de otorgar a estos personajes un *cuerpo-icónico* (Andacht 2005b), elevada a su máxima potencia ella se pone al servicio de la cualidad y nos entrega a una «presencia subyugante» (Ransdell 2002 cit. en Andacht 2005b). En su inmediatez cualitativa directamente experimentada en el presente como sentimiento, la experiencia estética opera en nosotros una hendidura que nos abre hacia las cualidades del mundo. Se com-

[47] Ransdell Joseph, "A Theory of 'Singns'?", 1992: #4 (citado en nota 9).

prende entonces que Peirce le otorgue «una clase de afinidad intelectual, un sentido de que aquí hay un Sentimiento que podemos comprender, un Sentimiento razonable» (*CP* 5.113). Implica hábitos previos de interpretación, convenciones, pero su significado no depende de ellas, sino del hecho de que el sujeto de la experiencia estética es la cualidad inherente en sí misma y no quien la experimenta; para que ella acontezca debe haber alguien potencialmente capaz de realizarla. Pero el significado estético está en la cualidad de la transacción total, no únicamente en quien la siente (Rochber-Halton 1986: #2). Para Peirce, la Estética es una ciencia normativa: ella debe abocarse a indagar la formación de ideales para ofrecer a la Ética y a la Lógica el fundamento sensible para sus propias normatividad y racionalidad (Lefebvre 2007:4). Así, no debe extrañarnos que, como artista, Wilson desestime anclar el sentido sus creaciones:

> Frecuentemente las personas me preguntan «¿cuáles son las ideas por detrás de las imágenes?». Yo no interpreto mi trabajo. La interpretación es para los otros. Fijar un significado a un trabajo como éste limita su poesía y la posibilidad de otras ideas. Ellas son personales, expresiones poéticas de personalidades diferentes. Un hombre de la calle, un animal, un niño, superestrellas, dioses de nuestro tiempo.[48]

[48] *Cfr.* Wilson Robert, «A Natureza Morta é Vida Real», 2008-9 (citado en nota 22, la traducción es propia).

REFERENCIAS

ANDACHT Fernando

2000 «Epílogo Electoral (II): La fuerza del carisma. "Tabaré" y "Julita", dos casos de telegenia concentrada», *Relaciones* [en línea], 41, abril, (citado marzo de 2012), [disponible en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0004/carisma.htm>.

2002 «Big Brother te está mirando: la irresistible atracción de un reality-show global», en PAIVA Raquel (org.), *Ética, Cidadania e Imprensa*. São Paulo: Mauad, pp.: 63-100.

2003 «Iconicity revisited: an interview with Joseph Ransdell», *RS/SI*, XXIII, 1-3, pp. 221-40; (tr. esp.: «Joseph Ransdell entrevistado por F. Andacht», *De Signis*, 4, 2003, pp. 221-34).

2005a «Elementos semióticos para abordar la comunicación visual e indicial de cada día», *Colección de Semiótica Latinoamericana,* II, 2-3, pp. 33-54.

2005b «Uma proposta analitica da imagem da celebridade na mídia», *Revista Tecnologia e Sociedade,* 1, pp. 127-50.

BARTHES Roland

1957 *Mythologies,* Paris: Seuil; (tr. esp.: *Mitologías.* Mexico: Siglo XXI, 1980).

BATAILLE Georges

1957 *L'Erotisme*. Paris:CMinuit (trad. esp.: *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1992).

BORGES Jorge Luis

1946 «Del rigor de la ciencia», *Los Anales de Buenos Aires*, I, 3.

1980 «Una: *La Divina Comedia*», en *Siete Noches.* Ep.: Roy Bartholomew. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-32.

CID PRIEGO Carlos

1985 «Algunas reflexiones sobre el autorretrato» *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* [en línea], 5, pp. 177-204, (citado marzo de 2012), disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636>

CERRATO Elda, FARKAS Mônica, GIMÉNEZ Marcelo

2002 «¿Por qué el Blanco? El Significado de la Elección del Blanco en la Descripción del Éxtasis», en CAIVANO José Luis, AMUCHÁSTEGUI Rodrigo H., LÓPEZ, Mabel A. (comp.). *Color: Arte, Diseño, Tecnología y Enseñanza. ArgenColor 2002. Actas del Sexto Congreso Argentino del Color*. Buenos Aires: Grupo Argentino del Color; La Colmena, 2004, pp. 35-43 [texto disponible en <http://www.deartesypasiones.com.ar/03/docartef/2002-VI%20Argencolor.doc>].

DELEUZE Gilles

1983 *L'Image-Mouvement. Cinéma 1*, Paris: Minuit ; (tr. esp.: *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1985).

1987 *Qu'est-ce que l'Acte de Création ou Qu'est-ce qu'Avoir une Idée au Cinema?* [conferencia pronunciada en marzo en La Fémis. École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son; registro fílmico de Arnault des Pallières, Armand Dauphine, Philippe Bernard] ; (tr. esp. : *¿Qué es el Acto de Creación?. ¿Qué es Tener una Idea en Cine?* Trad. Bettina Prezioso. Buenos Aires: Fundación FEMIS, 2003).

DUPONT Chantal, LANGLOIS Monique, *et al.*

2001 «New Media Dictionary (Video)», in *Leonardo* [on line], XXXIV, 1, pp. 41-4 [cited 2012 Mar 8], Available from: <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1dictionary.html>

FONTANILLE Jacques

1993-4 «La base perceptiva de la semiótica», *Morphé*, 9-10, julio-junio, pp. 9-35.

1998 *Sémiotique du Discours.* Limoges: Presses Universitaires de Limoges; (tr. esp.: *Semiótica del Discurso,* Lima: Universidad de Lima; FCE, 2001).

FOULCAULT Michel

1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* París : Gallimard ; (tr. esp. : *Las palabras y las cosas*, México : Siglo XXI, 1996 $_{24}$).

FRANCASTEL Galienne, FRANCASTEL Pierre

1969 *Le Portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture.* Paris: Hachette ; (tr. Esp. : *El retrato,* Madrid: Cátedra, 1978).

GARCÍA DE LA CONCHA Víctor

2000 «El retrato literario en el Renacimiento», *Príncipe de Viana* [en línea], 18, pp. 137-52, (citado marzo de 2012), disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1281017&orden=67011>

GINZBURG Carlo

1986 «Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di método», *in Miti, Emblemi, Spie. Morfología e Storia*, Torino: Einaudi, pp. 29-106; (tr. esp.: «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método», en *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e Historia,* Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 38-93).

HOLMBERG Arthur

1996 *The Theatre of Robert Wilson.* Cambridge: Cambridge University Press.

LEFEBVRE Martin

2007 "Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art". *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy* (Indiana University Press). Vol. XLIII, N° 2, Spring, pp. 319-44.

LEFEBVRE Martin, FURSTENAU Marc

2002 "Digital Editing and Montage: the Vanishing Celluloid and Beyond", *Cinémas [on line],* 13, 1-2, Fall, p. 69-107, [cited 2012 mar 9] Available from: <http://www.erudit.org/revue/cine/2002/v13/n1-2/007957ar.pdf>

MITCHELL W. J. Thomas

1992 "The pictorial turn", *Artforum*, 30, March, p. 89-94.

PANOFSKY Erwin

1924 "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *in* SAX Fritz (ed.) *Vorträge der Bibliothek Warburg,* Leipizig-Berlin: Teubner, 1927; (tr. esp.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1973, 1980_3).

(1970) *El Significado en las Artes Visuales.* Buenos Aires: Infinito.

(1972) «Capítulo 1. Introducción», en *Estudios de Iconología*, Madrid: Alianza, pp. 13-44.

(1987) «El Significado en las Artes Visuales», en *El Significado en las Artes* Madrid: Alianza.

PEIRCE Charles Sanders

[1932-35] *The Collected Papers of…* Ed.: HARTSHORNE Charles, WEISS Paul (vol. 1-6), BURKS Arthur W. (vol. 7-8), Harvard: Harvard University Press; Ed. dig.: Folio Run time 2.0. Provo, Utah: Folio, 1987-1990.

(1987) *Obra Lógico-Semiótica,* SERCOVICH Armando (ed.), Madrid: Taurus.

ROCHBERG-HALTON Eugene

1986 *Meaning and Modernity. Social Theory in the Pragmatic Attitude*. Chicago: University of Chicago Press.

SOUSSLOFF Catherine M.

2006 *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*. Durham: Duke University Press.

STEIMBERG Oscar

1993 *Semiótica de los Medios Masivos. El Pasaje a los Medios de los Géneros Populares*, Buenos Aires: Atuel, 1998_2.

RAYMOND Meredith B. & SULLIVAN Mary Rose (ed.)

[1983] *Letters of Elizabeth Barrett Browning to Mary Russell Mitford, 1836-1854*, Winfield, Kansas: Armstrong Browning Library, Baylor University, The Browning Institute, Wedgestone Press, and Wellesley College.

TODOROV Tzvetan

1978 *Les Genres du Discours,* Paris: Seuil; (tr. esp.: *Los géneros del discurso.* Caracas: Monte Ávila, 1996).

WEST Shearer

2004 *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

ZENOVICH Marina (dir.)
2008 *Robert Wilson: Video Portraits*. New York: Gallery HD, Art in Progress. Betacam, color, 27'.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ANDACHT Fernando
2004 «Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no *reality show* televisivo atuais», [en línea] *in Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO,* Covilhã: LabCom. Vol. I. pp.: 103-12, (citado 9 de marzo de 2012), disponible em: <www.bocc.ubi.pt/pag/andacht-fernando-formas-documentarias-da-representacao-do-real-na-fotografia.pdf>

BOURRIAUD Nicolas
2001 *Postproducción,* New York: Lukas & Sternberg; (tr. esp.: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en el que arte programa el mundo contemporáneo,* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

FARÍAS DE ESTANY Jenny G., MENDOZA BERNAL María Inés
2008 «*Self portrait with wife and models*: un análisis semiótico», *Alpha*, [en línea], 27, diciembre, pp.: 107-22 (citado marzo de 2012), disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012008000200008&script=sci_arttext#n2>

FOUCAULT Michel
1969 «¿Qué es un Autor?» en. *Literatura y Conocimiento*. Mérida: Universidad de Los Andes, 1999, p. 95-125.

GARRIGUES Dominique
1998-2001 "Bob Wilson", en *L'Encyclédie Nouveaux Medias* [*on line*], Paris: Centre Pompidou ; [cited 2012 mar 9] Available from: <http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034614&lg=FRA>

HD Technology Update
2006 "HD takes still life to next level for artist Robert Wilson" [on line], December 27, [cited 2012 mar 9] Available from: <http://broadcastengineering.com/hdtv/hd_still_life_artist_wilson_1227/index1.html>

METZ Christian
1977 *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions; (tr. esp.: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

PANOFSKY Erwin
(1987) «El Significado en las Artes Visuales», en *El Significado en las Artes* Madrid: Alianza.

PEIRCE Charles Sanders
(1988) *El Hombre, un Signo (El pragmatismo de Peirce),* VERICAT JOSÉ (trad., intr., notas), Barcelona: Crítica.

ROMERO Alicia, GIMÉNEZ Marcelo
2005 «Estudio de una Noción: Formadores de Percepción», *V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas. "Después de Babel. Las Teorías y las Prácticas en la Actualidad",* Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Mendoza, 1º-3 de septiembre, 2005 (texto disponible en <http://www.deartesypasiones.com.ar/03/docartef/2005-V%20practicas%20criticas.doc>

SCHNEIDER Robert
1995 *El Arte del Retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670,* Colonia: Taschen.

WEB de interés :
Robert Wilson: http://www.robertwilson.com/

ARTÍCULOS

[Original]

El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder

MARÍA CELIA LABANDEIRA
UBA, FFyL
R. Argentina
✉

Resumen: En este trabajo se aborda la eficacia significante del discurso cinematográfico a partir de su propia materialidad semiótica. La consideración de la enunciación fílmica como instancia impersonal (Metz), de la estructura fantasmática de la proyección cinematográfica como condición de posibilidad de una lectura deconstructiva (Derrida), de la imagen-tiempo como materia semiótica y no lingüística (Deleuze) y de la dimensión paradojal necesaria para poder pensar el acontecimiento (Badiou), posibilitan el aporte de observaciones pertinentes sobre los procesos significantes en el discurso cinematográfico y permiten dar cuenta de la estrecha articulación entre forma estética y desplazamientos enunciativos. Con este propósito se analiza un fragmento del film *En un año con 13 lunas* del cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder dado que la configuración de sentidos que pone en funcionamiento su materialidad sígnica permite reflexionar sobre el carácter trágico de la subjetividad. La escena elegida para el análisis, al mostrar lo que muestra y cómo lo muestra, vuelve posible pensar, desde su propia materia significante, la diferencia constitutiva de la subjetividad que hace que la identidad de género, en tanto estructuralmente amenazada desde sus límites, no pueda concebirse como una identidad plena, homogénea y definitiva para el sujeto.

Palabras claves: Semiótica del cine – Teoría de género – Sujeto – Identidades.

[Full paper]

The Cinema Discourse as Semiotics of the Subjectivity: A Fassbinder Scene

Summary: The aim of this paper is to show the signifying efficacy of cinema discourse from its own semiotic materiality. The consideration of the filmic enunciation as an impersonal instance (Metz), of the fantasmatic structure of the film projection as a condition of a deconstructive reading (Derrida), of the time-image as a semiotic materiality but not a linguistic one (Deleuze) and of the paradoxical dimension needed to think the event (Badiou) allow the contribution of relevant comments about the significant processes in the cinema discourse and they allow to show the close link between aesthetic form and enunciative movements. With this purpose we analyze a piece of the film *In a year with 13 moons* (*In einem Jahr mit 13 Monden*) by the German director Rainer Werner Fassbinder because the configuration of meanings that his signic materiality displays allows a reflection about the tragic nature of the subjectivity. The chosen scene for the analysis, showing what it shows and how it shows, makes it possible to think, from her own significant materiality, the constitutive difference of the subjectivity which makes that the gender identity, structurally threatened from her limits, can not be conceived as a full, uniform and definitive identity for the subject.

Key words: Semiotics of the cinema – Gender theory – Subject – Identities.

«[…] esa rara
cosa que somos, numerosa y una».
Jorge Luis Borges,1960.[1]

«[…] Quiero partir a la humanidad en dos
Y vivir en el vacío que queda en el medio Yo….
Ni mujer ni hombre […]».
Heiner Müller,1981.[2]

1. Presentación

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la particular potencia significante que tiene el discurso cinematográfico para generar una práctica de pensamiento aunque, bien vale aclarar, no por las supuestas ideas que un film podría venir a *representar* sino, más bien, por las que efectivamente *presenta* a través de su propia materialidad semiótica. Con este objetivo analizaremos una escena del film *En un año con 13 lunas* (1978) del cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder [1945-1982] en la que la protagonista, *Elvira*, de pie frente al espejo, comienza a modificar su aspecto intentando recuperar así su anterior identidad masculina para volver a ser quien era —*Erwin*— antes de la operación que la convirtió en transexual. La elección de este fragmento del film —centrado en el personaje de *Erwin/Elvira*— se debe a que permite reflexionar acerca del carácter trágico de la subjetividad a partir de lo que él mismo muestra en tanto dispositivo significante, es decir, a través de la concentrada y compleja configuración de sentidos que pone en funcionamiento su propia materialidad semiótica.

La película transcurre en la ciudad de Frankfurt, durante 1978, a lo largo de los últimos días de la vida de *Elvira*, un transexual que en su pasado, cuando era *Erwin*, viajó a Casablanca para hacerse una operación de cambio de sexo debido a que se había enamorado de un hombre heterosexual, *Anton Saitz*, que le había dicho que sólo podría amarlo si él, *Erwin*, fuera una mujer. Así fue como *Erwin* decidió transformarse en *Elvira* y, si bien no pudo conquistar al hombre que amaba, siguió viviendo con su nueva identidad femenina. En su vida anterior como *Erwin*, estuvo casado con *Irene* y juntos tuvieron una hija, *Marie-Ann*. Ahora *Elvira* vive con una pareja masculina, *Christoph*, quien, ni bien iniciada la película, decide abandonarla. *Elvira* vuelve a encontrarse con *Anton Saitz* y comprueba que él, a pesar de su transformación en mujer después de la operación de cambio de sexo, la rechaza nuevamente como en el pasado. Ante esta situación, sola y muy deprimida, *Elvira* intenta volver a ser *Erwin* y recomponer la anterior vida familiar junto a su ex-mujer y a su hija. Es

[1] *Cfr*.: «La luna» en *El hacedor*, Buenos Aires: Emece, 2005.
[2] *Cfr*.: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (tr. esp.: *Ribera despojada / Medea Material / Paisaje con Argonautas* [MADARIAGA, Sergio S.], (citado mayo de 2012), disponible en: < http://21091976.blogspot.com.ar/2003/09/ribera-despojada-medea-material.html>.

aquí cuando tiene lugar la escena propuesta para el análisis: *Elvira*, frente al espejo de su cuarto de baño, se cambia de ropa y se corta el pelo para volver a ser el *Erwin* que fue. Pero la vuelta a su anterior identidad masculina resulta imposible y, sintiéndose cada vez más angustiada, finalmente termina quitándose la vida.

2. Más allá de Fassbinder: la enunciación impersonal

Decidido a reflexionar sobre la enunciación en el cine, Christian Metz, en su texto *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) se dispone a definirla tratando de pensarla en su especificidad misma. Así, comienza por reivindicar el uso de un concepto como el de «enunciación» que, si bien proviene de la lingüística, no implica necesariamente que tenga que ser «aplicado» sin más en una suerte de «extrapolación lingüística» como le reprochan muchos de sus críticos sino, por el contrario, hablar de enunciación en el cine aporta, según su punto de vista, «la ventaja de hacer trabajar el concepto, de enriquecerlo, de restituirlo más "comprensible" a su campo de origen» (Metz 1991). Metz, convencido de que la marca de enunciación por excelencia es la presencia misma del enunciado, considera que siempre hay enunciación dado que «lo que es dicho no agota jamás *el hecho de que sea dicho*» (*Ibíd.*) aunque, reconoce, algunos films, por la ilusión de referencialidad y por el deseo de ficción que constituye al sujeto espectador desde su infancia, nos hagan olvidar esta necesaria mediación que diferencia al enunciado de su enunciación. Así, las investigaciones sobre la enunciación han avanzado más allá del reconocimiento de los deícticos como únicos indicios enunciativos que caracterizaba a los primeros estudios sobre este tema y se han preocupado por precisar, en cada unidad de análisis, las figuras enunciativas que aparecen en el enunciado y las que no lo hacen. Entonces, ante un enunciado supuestamente «transparente» lo que hay es, más bien, una «ilusión de transparencia» como efecto de su instancia de enunciación que, en ese caso, elige mostrarse como tal. Sin embargo, vale aclarar que la enunciación propiamente dicha nunca puede ser apresada debido a «su estructura hojaldrada y su aptitud para multiplicarse, para *desplegarse* al infinito» (*Ibíd.:* 1991). Frente a un enunciado que se presenta mostrando su enunciación tal como «Yo digo X cosa» (enunciación mostrada) siempre se puede encadenar otro como «Yo digo que yo digo X cosa» y así sucesivamente, con lo cual, la enunciación propiamente dicha se mantiene siempre indecible en tanto no es lo enunciado sino el hecho de enunciar lo enunciado: aunque deja huellas en el texto, «el último YO está siempre fuera de texto» (*Ibíd.*), nunca podríamos capturarlo, retrocede al infinito.

Habiendo establecido que por «enunciación» entiende ese «lugar de ausencia», «origen vacío», «fuera de escena», Metz se dispone a pensar lo

que esta instancia enunciante tiene de específico en el discurso cinematográfico. Ante todo rechaza cualquier visión antropomórfica que la asocie con algún sujeto empírico —como el director de una película— para definirla como un «proceso», un «funcionamiento». También se encarga de distinguir a la enunciación, en tanto «función textual», de cualquier visión o «imagen» que no la conciba como instancia discursiva, advirtiendo que suele considerarse «real» todo aquello que es extratextual cuando, en realidad, también existe lo extratextual imaginario como cualquier «imagen» que pueda hacerse el cineasta de su público y viceversa. Despejado el concepto de «enunciación», Metz reconoce la disimetría constitutiva que caracteriza a los dos polos que intervienen en la escena enunciativa cinematográfica: del lado de la producción, de la emisión, hay un texto —el film— pero no hay ninguna persona (si hay un enunciador no es más que como personificación de la enunciación) y del lado de la recepción, necesariamente tiene que haber por lo menos una persona —el espectador— pero sin texto. Este desequilibrio básico entre texto-sin-persona y persona-sin-texto impide cualquier intercambio haciendo de la enunciación un soliloquio: «el film se autodesigna *porque no hay más que él*» (Metz 1991). La interacción también está impedida porque el espectador, a diferencia de un lector, puede posicionar su mirada en cualquier ángulo de la pantalla y configurar su percepción sin que el film sea modificado. Otra característica propia de la enunciación en el cine es que como el material significante de un film está compuesto por imágenes, sonidos (voces y ruidos) y palabras (y no solamente, como en un texto escrito) aunque exista un enunciador que tome la palabra y ocupe así el lugar de la enunciación, sólo será responsable de su propio discurso, quedando a cargo del film la continuidad del material significante. Por esto es que Metz considera que la enunciación fílmica no es deíctica sino metadiscursiva. Para él el analista no puede limitarse a señalar solamente las marcas de deixis, debe registrar todas las huellas de la enunciación como si cada una de ellas pudiera señalar su propio enunciado diciendo: «Es cine». En síntesis, para Metz la enunciación fílmica siempre es coextensiva a todo enunciado —y no sólo a las formas subjetivas que aparezcan en él—, impersonal, textual y metadiscursiva.

Estas reflexiones de Metz resultan decisivas para nuestro trabajo dado que en esta película en particular puede encontrarse una fuerte resonancia de la historia personal de Fassbinder que, de ser priorizada en el análisis, impediría registrar la compleja configuración de sentidos que el propio film pone en funcionamiento, más allá de sus referencias biográficas.

El primero que se ocupa de orientarnos en esta dirección es el propio Fassbinder. Cuando se introduce en la película como el cineasta que es, entrevistado en un programa de televisión que *Elvira* ve desde su cuarto, parece querer decirnos: «Sólo aquí hablo yo, este es el único segmento real del film, todo lo demás es ficción». De este modo, con un formato de documental que potencia el efecto de «ilusión de transparencia», Fassbinder aparece en su

película para emplazar y acotar el mecanismo enunciativo que, en este caso, elige presentarse como tal. Aun cuando muestre el artificio con una clara instrucción de lectura, esto es, advertirle a su público que está frente a una película de ficción y no frente a un relato autorreferencial de la vida real del director, su aparición no hace más que señalar que ahí también sigue operando el mecanismo de la enunciación fílmica señalado por Metz: «Yo digo que yo digo X cosa». Si la enunciación es coextensiva a todo enunciado, cualquier intento por limitarla no hará más que relanzar su funcionamiento perpetuo a un origen siempre vacío.

Sin embargo, el efecto de sentido que provoca esta suerte de demarcación entre un dominio pretendidamente real dentro del film —el documental en que Fassbinder actúa de sí mismo— y otro dominio ficcional —todo el resto de la filmación— resulta decisivo frente a la polémica que desató la película desde el momento de su estreno en 1978: si la interpretación biográfica se impone por sobre la valoración artística, nada mejor, entonces, que la introducción de un documental del propio director que determine —con la autoridad que su rol le confiere— qué es ficción y qué no lo es para conjurar, así, el fantasma de la referencialidad. En efecto, de 1974 a 1978 Fassbinder mantuvo una historia de amor con Armin Meier. Ya en los últimos tiempos, la relación comenzó a deteriorarse provocando el alejamiento del cineasta y el posterior suicidio del propio Meier. Inmediatamente después de su muerte, Fassbinder inició la filmación de la película y, desde entonces, no deja de asociarse su argumento con este momento trágico de su vida privada.

Olvidar el carácter impersonal de la enunciación implicaría pretender explicar la obra únicamente por la vida de su autor arriesgándose, de este modo, a perder la potencia creativa de su heterogéneo material sígnico. Y, lo que es peor aún, la búsqueda de analogías entre *Elvira* y Armin Meier podría privarnos a nosotros, como espectadores, de disponernos a pensar nuestra propia subjetividad a partir de la interpelación que nos dirige el dispositivo semiótico del film. Alienados en un supuesto análisis psicoanalítico de Fassbinder —por otra parte, en rigor imposible— y preocupados por interpretar cómo el director tramita con su obra el suicidio de su amante, no haríamos más que gozar nuestro propio síntoma: eludir la posibilidad de leernos a nosotros mismos a partir de lo que el film no cesa de mostrar. Dejemos descansar en paz a Fassbinder, él solo con su inconsciente. Nosotros ya tenemos bastante trabajo con el nuestro.

3. La sexualidad y los procesos de subjetivación

Los aportes teóricos de Michel Foucault y Judith Butler sobre el poder, el género y los cuerpos en sus dimensiones material y simbólica —si es posible a

esta altura plantear alguna distinción entre ambas— llevan directamente a una reflexión sobre la subjetividad que bien podría resumirse en el siguiente enunciado: «el sujeto como entidad idéntica a sí misma ya no existe» (Butler 1993 (2005):323).

Producto de relaciones de poder generizadas, el sujeto se constituye a través de la repetición regulada de actos que lo van configurando. Pero todo aquello que no logra ser normalizado en el proceso de subjetivación queda forcluido para el sujeto, conformando así su propio exterior constitutivo. De este modo, a fuerza de la reiteración de prácticas reguladoras, se van configurando los límites siempre inestables de la subjetividad con sus zonas de normalidad y de abyección según el imperativo sexual hegemónico del dominio discursivo. La identidad del sujeto, entonces, lejos de ser plena y definitiva, está permanentemente amenazada por su propia diferencia constitutiva. Construida entre lo normal y lo abyecto, idéntica y diferente a la vez, la subjetividad deviene una experiencia trágica para el sujeto en la medida en que su tensión fundacional, en tanto estructural, no puede resolverse nunca.

A lo largo de este trabajo intentaremos dar cuenta de este carácter trágico de la subjetividad, debido a su propia imposibilidad fundante, a partir del análisis del proceso de constitución y reconfiguración subjetiva del personaje de *Elvira* en la escena en que, frente a su imagen en el espejo, hace un intento imposible por recuperar al *Erwin* «originario» que fue en el pasado.

3.1. La sexualidad como dispositivo de poder

A partir de los análisis de Michel Foucault acerca de los discursos sobre la sexualidad en Occidente, ya no sería posible concebir un sexo humano dado por naturaleza que, *a posteriori*, el poder se empeñaría en dominar y el saber buscaría descifrar. Sus estudios permitieron advertir las variadas estrategias con que las relaciones de poder en la sociedad burguesa fueron configurando, desde el siglo XVIII, un complejo *dispositivo de sexualidad*. No se trataría entonces de la «represión del sexo» de un sujeto —como un terreno «natural», subterráneo e indómito— por parte de un poder que le es ajeno sino de la producción de su sexualidad misma, entendida ésta como un dispositivo histórico que puso en funcionamiento un conjunto de técnicas coherentes, eficaces y productivas que atravesaron y produjeron los sexos y los cuerpos de hombres, mujeres y niños. De este modo, Foucault rechaza un análisis de la sexualidad en términos de represión o de ley[3] para proponer un abordaje en

[3] Si bien Foucault reconoce que el psicoanálisis —se refiere, aunque sin nombrarla, a la perspectiva lacaniana—, al postular que la ley es constitutiva del deseo en la medida en que instaura la falta que lo funda, permitió pensar la relación entre sexo y poder de una manera más compleja que la que sugiere una supuesta sexualidad reprimida por parte de una fuerza opresiva y exterior a ella, considera, sin embargo, que ambas posiciones (sea «represión del instinto sexual» o «ley del deseo») comparten una misma concepción negativa del poder,

términos de poder, no entendiendo por este último ni una institución, ni una estructura ni una potencia especial con la que contarían algunos sujetos sino «el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada» (Foucault 1976 (2005):113). Así, desde su concepción productiva del poder —esto es, positiva, no meramente represiva— Foucault concibe la sexualidad como uno de los dominios de mayor instrumentalidad para ser utilizado por las más diversas estrategias de poder en la sociedad burguesa occidental que «no tiene como razón de ser el hecho de reproducir sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global» (*Ibíd.*:130). Más que de una «sexualidad reprimida» se trataría, entonces, de una sexualidad en expansión que se fue constituyendo en un dominio privilegiado de las relaciones de poder.

3.2. El sexo generizado

Tributaria del paradigma teórico de Foucault, Judith Butler se dispone a pensar la materialidad del cuerpo a partir de una tesis central en sus argumentaciones: «"el" cuerpo se presenta en géneros» (Butler 1993 (2005):11) Según Butler, los cuerpos, en la medida en que existen generizados, son entidades construidas, es decir, no es el sujeto quien decide su género sino que es el género, entre otras determinaciones, lo que constituye al sujeto. Así, lejos de ser pensado como producto de la elección de un individuo que lo adopta o rechaza a voluntad, el género es constitutivo de la subjetividad en la medida en que «los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados». (*Ibíd.*:14). Para Butler la construcción del género no debería entenderse como una mera restricción sino como una restricción constitutiva ya que el género, en tanto efecto de estrategias específicas de las relaciones de poder en una situación histórica determinada, no sólo regula sino también produce la materialidad de los cuerpos mediante la repetición ritualizada de normas. De aquí se sigue que no habría ningún sexo prediscursivo —esto es, «natural»— sobre el que, *a posteriori*, actuaría la construcción cultural del género debido a que, si los cuerpos nacen a su existencia bajo la forma de algún género determinado, el sexo —en rigor, el cuerpo mismo— estaría ya generizado, esto

tributaria del discurso jurídico. Para Foucault, esta representación del poder en su carácter represivo, que se ejerce de modo masivo y homogéneo bajo la forma esquemática de «poder legislador» y «sujeto obediente», impide analizar «su eficacia productiva, su riqueza estratégica, su positividad» (Foucault 1976 (2005):104) y lleva a pensar la relación entre poder y sexo como una relación también negativa, de prohibición y censura. La empresa de Foucault consistirá, entonces, en dejar de lado la representación jurídica del poder para llamar la atención sobre el carácter *productivo* del poder que, en el dominio específico de la sexualidad, se tradujo en la puesta en marcha de «una verdadera "tecnología" del sexo, mucho más compleja y sobre todo mucho más positiva que el efecto de una mera "prohibición"» (*Ibíd*:110).

es, construido por el género. La materialidad de los cuerpos no debería ser concebida como una entidad dada por naturaleza sino, más bien, como efecto de una dinámica específica de relaciones de poder. La noción de *performatividad*, en tanto «esfera en la que el poder actúa como discurso» (Butler 1993 (2005):316), es decir, entendida no como acto individual y voluntario de un individuo sino como una serie de prácticas ritualizadas y reiteradas en el tiempo por medio de las cuales el discurso produce los fenómenos que nombra, resulta aquí decisiva: «las normas reguladoras del "sexo" obran de manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual» (*Ibíd.*:18). De aquí que Butler sostenga que el género no es una identidad fija y predeterminada sino «una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*» (Butler 1990 (1998):297), una construcción resultante de la sedimentación de normas ritualizadas que crea en los sujetos la ilusión de un sexo o un género esencial que le es propio y que lo define en su más íntima verdad. Por lo tanto, afirmar que la realidad de género es performativa «significa, muy sencillamente, que es real sólo en la medida en que es actuada» (*Ibíd.*:309). Dicho de otro modo, los atributos de género con que los cuerpos producen su significación social no serían expresivos sino performativos ya que no revelan ninguna identidad subjetiva pre-existente sino, más bien, la producen a través de un conjunto de prácticas ritualizadas que se repiten en el tiempo, a lo largo de la vida de los sujetos. Postular una identidad sexual masculina o femenina «verdadera» y constante no es otra cosa que desconocer la ficción regulativa del género que, al hacer del sexo una realidad esencial, pone a salvo al sujeto de su fantasmática amenaza de la propia desestructuración psíquica y la consecuente degradación social.

El aporte específico de Butler, tributaria de la tradición teórica feminista, consiste, entonces, en haber pensado el género como efecto de las relaciones de poder y, así, en haber «generizado» a la sexualidad. De modo tal que, en la medida en que el sexo mismo está ya generizado, no habría distinción entre sexo y género porque ¿de qué otra forma podría existir un cuerpo si no lo hiciera mediante su materialidad sexuada? Si después de Foucault la sexualidad es concebida como un dispositivo de poder, a partir de Butler lo será como un dispositivo de poder *generizado*.

3.3. Lo forcluido del poder del género

Acordando con Foucault en su concepción productiva del poder, Butler se dispone a pensar, justamente, aquello que el poder prohíbe:

> A esta comprensión del poder como producción obligada y reiterativa es esencial agregar la idea de que el poder también funciona mediante la

> forclusión de efectos, la producción de un "exterior", un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles (Butler 1993 (2005):49).

La apuesta de Butler consiste en recuperar la teoría psicoanalítica —a partir de las categorías de «represión» y de «forclusión»—[4] aun cuando el propio Foucault la había abandonado por considerar que concebía la ley del mismo modo que el discurso jurídico, esto es, sólo en el aspecto negativo de su prohibición.

Las normas reguladoras del sexo que operan performativamente tanto en la producción material de los cuerpos generizados como en su significación simbólica constituyen sujetos «normales» y, al mismo tiempo, seres «abyectos», esto es, seres que sin ser sujetos forman, sin embargo, el exterior constitutivo de los propios sujetos. Para Butler lo abyecto remite a las zonas degradadas o directamente excluidas por los mecanismos regulatorios de la sociedad que, al presentarse como «inhabitables» e «invisibles» para los sujetos, funcionan como su «propio repudio fundacional» (Butler 1993 (2005): 20). Y así como la aparición de lo forcluido implica una amenaza de psicosis para el sujeto con la posterior desarticulación de su vida psíquica, la existencia de zonas de abyección en la vida pública atenta contra la integridad misma del sujeto porque lo amenaza, fantasmáticamente, con su propia exclusión social. La formación de un sujeto requiere entonces —como parte de la materialización de un sexo determinado, esto es, generizado— una férrea regulación de prácticas de identificación con el ideal normativo del sexo que se traducen en la promoción no sólo de las identificaciones sexuales permitidas sino también de las repudiadas y prohibidas. De este modo, al mismo tiempo que el sujeto se identifica con el imperativo heterosexual rechaza a todos aquellos otros sexos abyectos que amenazan su «normalidad»: la sola existencia de estos seres diferentes no hace más que recordarle que su supuesta identidad sexual no está dada por naturaleza sino construida. Y si es construida, entonces no hay ninguna razón necesaria para que el sujeto sea lo que es, es decir, podría ser otro. Es más, podría incluso comenzar a desearlo y atravesar así su propia desestructuración subjetiva y el consiguiente repudio social.[5]

---

[4] En la teoría lacaniana se entiende por «forclusión» el mecanismo de defensa por el cual el yo rechaza un elemento fuera del orden simbólico como si nunca hubiera existido. La forclusión se diferencia de la represión porque lo forcluido no está en el inconsciente —como sí lo está lo reprimido— sino expulsado de él. En la medida en que lo forcluido se haga presente en lo real —para Lacan todo lo rechazado en el orden simbólico reaparece en lo real— el sujeto no podrá significarlo y esta colisión con ese significante inasimilable provocará en él su entrada en la psicosis (Evans 1996 (2007):96-8). Se ve claramente cómo Butler hace una apropiación singular del significado de «forclusión» elaborado por Lacan.

[5] A partir de estas ideas podría entenderse el rechazo encarnizado del sexo abyecto por parte de algunos sujetos como una forma desesperada de eludir la pregunta por su propia subjetividad: la «fortaleza» que da el saber de una supuesta identidad propia no es otra cosa que la «debilidad» que provoca el terror al desconocimiento sobre sí mismo y a la indagación

La construcción del género es, entonces, una operación diferencial ya que su efecto constituyente no sólo funciona como poder regulador mediante la repetición de prácticas normativas sino también mediante forclusiones. Estos mecanismos excluyentes delimitan un espacio exterior, en los márgenes del discurso, que es constitutivo de la propia formación discursiva: la forclusión, al mantener excluidos a aquellos seres abyectos que no fueron satisfactoriamente generizados según el ideal regulatorio hegemónico, garantiza la reproducción de las relaciones de poder. De este modo, al privilegiar el análisis de la fuerza constitutiva de la forclusión, Butler logra pensar la dimensión positiva de la represión: lo represivo del poder ya no es concebido como mera instancia restrictiva, propia del discurso jurídico, sino como una modalidad específica de su productividad. Así, lejos de contradecir la hipótesis productiva de Foucault, Butler la radicaliza y logra, precisamente, hacer producir sus ideas incluso allí donde él mismo las creía estériles: en la dimensión represiva del poder.

3.4. Subjetividad trágica, subjetividad erótica: identidad y diferencia

Cuando se trata de reflexionar sobre la posibilidad de resistencia al poder, el carácter relacional y estratégico que Foucault le atribuye a este último permite pensar más en múltiples puntos de resistencia distribuidos al interior de la totalidad de la red que conforman las relaciones de poder que en un *locus* privilegiado de oposición, sea éste una dimensión de lo social (económica, política o cualquier otra) o un sujeto ya constituido con alguna esencia de rebelión predestinada. Si bien en determinadas situaciones históricas se produjeron rupturas radicales y masivas —las experiencias revolucionarias de Occidente—:

> […] más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles (Foucault 1976 (2005):117).

Las resistencias son entonces inmanentes a los «focos locales de poder-saber» (Foucault 1976 (2005):120) a los que se oponen debido a que se producen al interior mismo de sus dominios. En la medida en que no se trata de un poder trascendental que se impone sobre los sujetos que regula sino que es

---

sobre lo que se es. Mientras ninguna existencia abyecta lo perturbe, el sujeto puede seguir reproduciendo las relaciones generizadas de poder mientras crea que está eligiendo, libremente, vivir su vida como si fuera propia. Y sabrá arreglárselas —o no— frente al retorno pertubador de su propia abyección constitutiva.

la repetición misma de las prácticas reguladoras generizadas —constitutivas del sujeto— lo que deviene poder, cualquier tipo de resistencia que se configure no puede ser concebida en exterioridad al sujeto que la experimente sino desde el interior mismo de su propia constitución. Así, la repetición de las prácticas normativas que producen a un sujeto no hace más que poner en evidencia no solo que éste es construido por ellas sino también el carácter contingente —siempre histórico, nunca «natural»— de esa construcción. La repetición muestra, a la vez, el fracaso estructural de la estrategia de dominación y la falla constitutiva del sujeto que ella misma produce: si la normalización fuera plena y definitiva el poder no necesitaría reiterar su operatoria. Pero es precisamente aquí, en este fracaso, en donde radica su verdadero éxito: una y otra vez, la repetición garantiza con su operatoria la constitución de la subjetividad a pesar de su plenitud imposible.

Sin embargo, la insistencia del dispositivo, al mismo tiempo que lo fortalece, también lo debilita porque lo que queda al margen, a la vez que lo consolida, amenaza con subvertirlo. La propuesta de Butler, justamente, al utilizar la categoría lacaniana de «forclusión» para pensar la fuerza constitutiva de lo reprimido en la producción de la subjetividad, tiene como objetivo comprender cómo lo excluido del sexo por el imperativo heterosexual «podría producirse como un retorno perturbador, […] como una desorganización capacitadora, como la ocasión de rearticular radicalmente el horizonte simbólico» (Butler, 1993 (2005):49). El retorno de lo forcluido permitiría, así, materializar configuraciones corporales alternativas que no solo pondrían en crisis el proceso de generización hegemónico sino, también, harían posible ampliar el universo de legitimación e inteligibilidad social de las diferencias. De este modo, Butler extrema la hipótesis productiva de Foucault ya que, al concebir la resistencia al poder como potencia disruptiva de sus propias zonas de abyección, forcluidas de su dominio, advierte sobre la productividad que tiene el poder incluso allí donde es pura prohibición.

Por otro lado, la reflexión de Butler sobre la resistencia al poder no desemboca, sin embargo, en la propuesta de construcción de ninguna identidad imaginaria alternativa[6] sino más bien, haciendo uso del paradigma derrideano, postula la

[6] Como en cambio sí parece hacerlo Rosi Braidotti cuando plantea «la urgente necesidad de reformular la unidad del ser humano» (Braidotti 1994 (2000):106-7). Aunque se apresure a aclarar que hace su propuesta «sin moralismo ni nostalgia», no queda claro por qué tendría que ser «necesario» dar una «unidad» al «ser humano», sobre todo si se tienen en cuenta sus reflexiones sobre el «sujeto nómade», entendido éste como «diversidad movible», «identidad múltiple», «subjetividad descentrada» (*Ibíd.*: 45, 73) o su opción por el «*cyborg*» de Donna Haraway, en tanto reconfiguración postmetafísica del cuerpo que «tiene por objetivo reconceptualizar al ser humano como una entidad corporizada y, sin embargo, no unificada». (*Ibíd.*: 45, 125). A menos que cuando se refiere a «unidad» esté aludiendo a una construcción imaginaria, pero imprescindible para la vida social —aunque no lo aclara— Braidotti parece clausurar así la proliferación de diferencias de cualquier proceso de significación de los cuerpos y antes que dar lugar a que el propio devenir histórico de las relaciones de poder vaya

proliferación de diferencias que produce el propio juego de las relaciones de poder en la inmanencia de su dominio. La repetición de los actos normativos que constituyen al sujeto se lleva a cabo a través de intervalos discontinuos que impiden que la identidad resultante de ese proceso de subjetivación sea idéntica a sí misma. Entonces, la identidad del sujeto se funda sobre esta diferencia constitutiva que Derrida llama *différance*, esa «discordia activa» (Derrida 1968 (2003:53). que «fomenta la subversión de todo reino» (Derrida *Ibíd.*:56) ya que, al hacer diferir[7] el sentido de cualquier significación consolidada, posibilita la deconstrucción de su estructura identitaria.

Ahora bien, si el sujeto es construido por relaciones de poder generizadas y el poder produce su propia resistencia al interior de sí mismo, el sujeto también alberga en él aquello que se le resiste. Dicho de otro modo, como la repetición normalizada de actos que producen a un sujeto nunca es idéntica a sí misma por su *diferencia* constitutiva, todo aquello que no logró ser regulado de acuerdo con la matriz de generización hegemónica quedará excluido —en tanto diferido— de la identidad del sujeto, pero no como una esencia extraña, radicalmente diferente sino como su propio interior constitutivo que amenaza con su desarticulación. La identidad de un sujeto, entonces, no sólo está constituida por aquellos atributos identitarios que el sujeto asume como propios sino también por la perturbadora diferencia de sí misma que en una relación de exceso siempre activo y en tensión con el sujeto normalizado, no cesa de amenazarlo con el fantasma de su destrucción. La identidad del sujeto queda así definida no solo por aquello que el sujeto efectivamente es sino también por aquello que no es, o mejor, por aquello que no llegó a ser porque no quedó inscripto en el proceso de subjetivación. De aquí que para Derrida «el uno no es más que el otro diferido, el uno diferente del otro. El uno es el otro en diferancia, el uno es la diferancia del otro» (*Ibid.*:54). La subjetividad sería, así, un *uno* que, para poder existir, difirió —en su doble acepción— la posibilidad de ser *otros*.

Producida como diferencia irreductible, la subjetividad deviene una experiencia trágica para el sujeto. En la medida en que no puede ni evitarla ni resolverla, sólo puede atravesarla porque es únicamente allí donde asume su existencia humana, con mayor o menor grado de legitimidad social.[8] El sujeto es a la vez uno y múltiple, idéntico y diferente ya que su «normalidad», producto de los mecanismos regulatorios de género, es constituida por su propia abyección que la amenaza desde sus márgenes. Así, «normales» o «abyectas», las

configurando en su interior la dinámica de sus estrategias, se adelanta a clausurarlo con un imperativo de significación prefijado. Y además, prefijado por ella.

[7] «Diferir» en su doble acepción de «marcar diferencia» y «postergar» (Derrida 1968 (2003): 43-4).

[8] Butler subraya el carácter diferencial de la construcción de la subjetividad hasta el punto de advertir que es una operación que «produce lo más "humano", lo inhumano, lo humanamente inconcebible en sus diferentes formas de seres abyectos» (Butler 1993 (2005):26).

identidades asumidas por los sujetos en su vida social son siempre inestables y precarias debido a que también están formadas por aquello que quedó forcluido en su proceso de constitución y que las asecha desde su propio exterior. De aquí que sea imposible para el sujeto, producido como diferencia siempre diferida, resolver la inestabilidad radical que lo funda tratando de alcanzar por fin alguna identidad homogénea y definitiva que exprese la supuesta verdad de su sexo. Antes que dedicarse a tan ilusoria tarea quizás podría más bien comenzar a concebir a los seres abyectos como parte integrante, aunque forcluida, de su propia normalidad y articular, así, prácticas localizadas de resistencia a las relaciones de poder generizadas que permitan ampliar las zonas de normalidad y reducir el campo de abyección. De este modo, al reconfigurarse los límites entre lo normal y lo abyecto, tanto en el cuerpo social como en el propio, se liberarían nuevas áreas que, si bien antes degradadas y excluidas por los dispositivos de poder, serían ahora simbolizadas según los nuevos criterios de inteligibilidad y legitimidad.

Desde esta perspectiva podría apreciarse la potencia disruptiva que tiene la propuesta de Foucault cuando sostiene: «Contra el dispositivo de sexualidad, el punto de apoyo del contraataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres» (Foucault 1976 (2005):191). O la de Deleuze y Guattari cuando afirman: «de lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate» (Deleuze-Guattari 1991 (2005): 173). Nuevas sujeciones, pero también nuevos cuerpos librados a la proliferación de otros sentidos: lo trágico de la subjetividad deviniendo erótico.

3.5. Erwin/Elvira: él vira

Para Foucault la cultura occidental estableció una doble *voluntad de verdad*, una doble *petición de saber* entre cada uno de nosotros y nuestro sexo: estamos conminados a saber de él en la medida en que se sospecha que él sabe muy bien aquello que somos. De este modo, Occidente no sólo logró introducir al sexo en un *campo de racionalidad* sino que lo constituyó en razón inteligible capaz de explicar toda nuestra existencia: causa todopoderosa que guarda en secreto el sentido oculto que nos define, la sexualidad se constituyó así en «clave universal cuando se trata de saber quiénes somos» (Foucault 1976 (2005):96).

Elvira atraviesa un momento crítico que parece estar motivado precisamente por este tipo de interrogante. Extrañada de sí misma, desencontrada en su propio cuerpo, busca que su sexualidad le permita saber quién es «verdaderamente». A lo largo de toda la película hay en *Elvira* signos equívocos de su identidad sexual: al inicio, si bien es transexual masculino-femenina que convive con una pareja masculina, *Christoph*, va en busca de hombres a quienes les paga para tener sexo, pero vestida no como mujer sino como *Erwin*, el varón que antes era aunque, sin embargo, su ropa interior es

femenina; cuando va a ver a *Anton Saitz* buscando ser la mujer que en su pasado quiso ser para él y por lo cual se operó, se viste como una diva —siguiendo el estereotipo de femineidad— pero, al rato, cuando comprueba que ese amor es imposible, se viste de varón y se corta el pelo para ir a proponerle a su ex mujer volver a vivir en familia, con ella y su hija; hacia el final, tras el suicidio, se ve su cuerpo tendido sobre la cama con un traje de hombre, en su intento fallido de volver a ser *Erwin*, pero con ropa interior de mujer.

Elvira, a partir del transexual que es, se busca alternativamente como el varón que era y como la mujer que quiso ser. Pero sus intentos son fallidos: lo que efectivamente es —en el presente diegético del film— parece no tener representación dentro del imperativo heterosexual binario. Su existencia, en tanto sujeto, requiere de un cuerpo, pero un cuerpo que no puede ser configurado y reconfigurado a voluntad, como resultado automático de vestirse o gesticular de determinada manera, sino un cuerpo construido según la operatoria de las relaciones de poder generizadas, a través de la repetición ritualizada de normas a lo largo de su vida. Aunque la producción subjetiva de *Elvira* —a partir de su operación del cambio de sexo— fue una decisión de *Erwin*, esto no debería llevar a pensar que el género es producto de la elección absoluta de un sujeto. Por el contrario, *Elvira* es decidida por el género, tanto que, aunque se lo proponga, ya no puede volver a ser el *Erwin* que fue, por más que lo intente poniéndose su ropa o cortándose el cabello como él. Y no puede serlo, precisamente, porque no hay ningún cuerpo «originario», «natural», es decir, prediscursivo que lo permita. La repetición de prácticas generizadas que la fueron constituyendo durante años como *Elvira* produjo efectos diferenciadores que quedaron sedimentados en su experiencia subjetiva de modo tal que, así como *Erwin* devino *Elvira*, el camino inverso de *Elvira* a *Erwin* es simbólica y materialmente imposible. De hecho, como si en su cuerpo quedara inscripto lo que no puede borrar con su ropa, *Elvira* se ve más típicamente femenina cuando se viste de varón —al inicio de la película cuando paga por sexo y cuando va a hablar con *Irene* para proponerle vivir juntos otra vez— que cuando se viste como mujer. Quizás por la eficacia simbólica misma de la máscara que, al pretender ocultar, no hace más que señalar ostensiblemente la operación de ocultamiento. Pero, por otro lado, ¿qué querría decir «la voluntad de *Edwin*» o «la voluntad de *Elvira*»? ¿Cómo entender que *Erwin* o *Elvira*, identidades supuestamente plenas, homogéneas, definitivas pudieran querer convertirse en su opuesto en lugar de seguir reproduciéndose como lo que son, esto es, como hombre y mujer respectivamente? *Elvira* oscila en buscarse como *Erwin* (varón) o como *Elvira* (mujer) y fracasa en su intento de identificación con alguno de los dos términos binarios de la matriz de género: no puede ni recuperar la supuesta identidad masculina ya perdida ni adquirir definitivamente una identidad femenina. Ni varón ni mujer, *Elvira* existe, pero en una zona de abyección discursiva que le impide ser legitimada socialmente. Su existencia inclasificable desde la matriz

heterosexual perturba a todos aquellos sujetos normalizados que la rodean porque, al retornarles fantasmáticamente lo forcluido de su propia subjetividad, amenaza la propia estructura identitaria de cada uno de ellos: la golpean y la humillan cuando al pretender pagar por sexo a unos hombres que se prostituyen en un parque, éstos descubren su ropa interior femenina; *Christoph* la abandona reprochándole haberse convertido en alguien más parecido a un hombre que a una mujer; *Anton Saitz* la había rechazado en el pasado por no ser una mujer y cuando cambió de sexo la rechazó también porque para él seguía siendo un hombre; le cuenta a su amiga *Zora* que le negaron la posibilidad de trabajar como matarife cuando buscaba empleo, vestido de hombre, pero con cuerpo de mujer; le confiesa al suicida que conoce circunstancialmente que después de la operación tuvo que aprender a soportarse a sí misma, a «aguantar lo inaguantable»; se reconoce con aspecto «ridículo» frente a la empleada de la oficina de *Anton Saitz*; *Irene* la rechaza cuando, reconvertida en *Erwin*, le propone volver a formar una familia juntos y con la hija de ambos.

Después de la violenta situación que vivió en el parque con los hombres a los que les pagó por sexo, *Elvira* entra a su casa y, angustiada, comienza a cantar una canción infantil en la que termina diciendo: «Mi nombre es *Rumpelstilzchen*». El personaje pertenece al cuento de los hermanos Grimm[9] que tiene como tema principal el de las promesas no cumplidas. Con él, *Elvira* parece recordar lo que ella interpretó como promesa de amor por parte de *Anton* y su incumplimiento posterior. Más adelante, en la escena frente al espejo, *Anton* le cuenta a *Zora* que él conoció a *Elvira* en los años en que ella era *Erwin* porque trabajaban juntos en el negocio de la carne. Como *Anton* comenzó a percibir que *Erwin* lo miraba de manera extraña, le preguntó el motivo de su actitud. *Erwin* le respondió que lo amaba y *Anton*, riéndose, le dijo que eso estaría bien si él, *Erwin*, fuera una mujer. *Anton* le explica a *Zora* que no ocurrió nada más que eso. Para *Erwin*, en cambio, esa frase sería crucial: después de escucharla tomaría, más tarde, la decisión de operarse en Marruecos.

Pero el cuento también alude al tema de las mentiras y así, al cantar angustiosamente «Mi nombre es *Rumpelstilzchen*», *Elvira* parece estar advirtiendo, aunque no conscientemente, que su nombre «miente» al nombrarla, en el sentido de que fracasa —de modo inevitable— en representar lo que ella es. El significado que el significante «*Elvira*» tiene en español, esto es, «él vira», colabora —al menos en esta lengua— para precisar el análisis: el verbo «virar» no sólo podría indicar el cambio de orientación sexual de *Erwin* sino la transformación de cualquier sujeto en las propias diferencias constitutivas de sí mismo. De aquí el acierto de Kaja Silverman cuando propone utilizar la doble nominación *Elvira/Erwin* o cualquier otro compuesto

[9] En su versión en español, este cuento se conoce como *El enano saltarín*.

equivalente para dar cuenta de la inestable identidad sexual del personaje (Silverman 1992:219). Por otra parte, vale recordar aquí que la crítica radical que está presente en el cine de Fassbinder se dirige, justamente, a toda categoría sexual que, en tanto afirmación positiva, reduce al sujeto a una estructura identitaria, sea ésta heterosexual u homosexual (Silverman 1992:126). Si bien después de los aportes de Butler desde la teoría de género se comprende que la matriz generizada es constitutiva para el sujeto en la medida en que no podría existir sin ella —con lo cual no hay posibilidad de existencia para el sujeto sin algún tipo de sujeción al género— la perspectiva de Fassbinder impide concebir cualquier categoría sexual como «liberadora» para el sujeto, aun cuando sea supuestamente disruptiva del dispositivo de sexualidad hegemónico: toda identidad, en tanto discursiva, es construida por las relaciones de poder social.

A lo largo del film, la angustia de *Elvira* se acrecienta. Su «verdad» no parece provenir de su sexo. Emprende diferentes búsquedas de cualquier explicación que pueda ayudarla a comprender su existencia o, en otros términos, que le diga *quién es* «realmente»: indaga en su pasado y llega hasta su infancia con el relato de la monja en el convento que le revela su triste historia; conversa con su amiga *Zora*, con su ex mujer *Irene* y con el vecino que la grabó en una entrevista; se deja llevar por *Zora* a la casa de un extraño personaje, una suerte de médium que, según su amiga, podría aliviar su pena. Pero todo es en vano.

Hacia el final de la película, tiene lugar la escena en donde *Elvira* se mira en el espejo y comienza a reconfigurarse como *Erwin*: se saca el maquillaje, se corta el pelo y se viste como él. Desde esta escena hasta el desenlace final, el tiempo narrativo se acelera y *Elvira* parece conducida directa e inevitablemente al suicidio. ¿Qué es lo que ve *Elvira* cuando se mira en el espejo? ¿A *Erwin*? ¿A la propia *Elvira*? ¿O acaso a ninguno de los dos y es por esto mismo que para el espectador el suicidio comienza a intuirse precisamente en esa escena? Una intuición fugaz, sí, pero que puede construirse a partir de lo que el propio film muestra en sus imágenes: *Elvira*, en un gesto casi imperceptible pero contundente, pasa rápidamente las tijeras de lado a lado de su cuello, como si su cuerpo ya estuviera comenzando a hacer lo que se va a concretar más tarde en el suicidio. Descentrada de sí misma, al mirarse ahora en el espejo, *Elvira* no encuentra la representación mimética de su cuerpo que, aunque ficción delirante, es constitutiva de la subjetividad e imprescindible para la existencia (Butler 1993 (2005):142). Más bien, en esa mirada a la vez propia y ajena que ahora la mira desde el espejo, *Elvira* parece haberse percibido con horror como efecto de su propia *diferencia* que, al afirmarla, la disuelve. No pudo ver en ello la posibilidad de liberar nuevos sentidos diferidos que permitan dar lugar a nuevas reconfiguraciones de sí misma. En *Elvira* lo trágico no deviene erótico a menos que, como sugiere Silverman (1992:255-70), su erótica sea precisamente una erótica masoquista.

Si bien *Elvira* «mató» a *Erwin* con la operación en Casablanca, luego, después del intento fallido de reconfigurarse como hombre, *Elvira/Erwin*, al suicidarse, mató también al *Erwin* originario y a la *Elvira* posterior mostrando que cualquier intento de recuperación de una identidad perdida sería vano y, en definitiva, imposible. Pero, en ese mismo acto de quitarse la vida, mató también a todos sus otros, a todas sus posibles diferencias por venir porque, al privarlas de un cuerpo vivo, les quitó la condición material imprescindible para que puedan tener lugar. En la escena del espejo, *Erwin/Elvira-Elvira/Erwin* no pudo atravesar su propia mirada para ensayar allí, en la heterotopía[10] del espejo, alguna forma de existencia en la que pudiera afirmarse más allá del binarismo genérico hegemónico.

4. El *fascinum* del fantasma y la deconstrucción infinita

Desde una perspectiva filosófica, en una entrevista organizada por *Cahiers du cinéma* (2001), Jacques Derrida propone pensar la singularidad del dispositivo cinematográfico a partir de la categoría de la «espectralidad» porque le permite comprender, según su punto de vista, el poder hipnótico de la proyección cinematográfica propiamente dicha.[11]

La estructura espectral de la experiencia del cine tiene que ver con la estructura espectral de la imagen, la cual le permite al espectador experimentar lo que es el trabajo del inconsciente, la práctica psicoanalítica misma. En el cine se produce una suerte de hipnosis, de fascinación, de identificación donde el espectador deja aparecer sus propios fantasmas tal como podría hacerlo en

[10] Este concepto se desarrollará más adelante, en el apartado 7.

[11] Así cuenta que durante toda su vida el cine jugó en él un rol de «pura emoción evasiva»: iba dispuesto a pasar horas en una sala mirando cualquier película, sin importarle siquiera su calidad. Ya fuera en su adolescencia en Argel, durante los años de la segunda posguerra, cuando el cine comenzó siendo para él una «salida vital», una especie de «emancipación» que le permitía distanciarse de su casa familiar y «viajar» más allá de los suburbios de El Biar, ya fuera más tarde, en su juventud, durante los años de riguroso estudio en la École Normale Supérieure de París cuando el cine significaba la «evasión inculta», su «derecho al salvajismo» o ya fuera incluso durante su vida adulta, el cine, para Derrida, fue siempre «un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable, y por lo tanto, infantil» (Derrida 2001 (2002)). De aquí que a este particular tipo de emoción, tan diferente a la que le producía la lectura, no pudiera constituirla en un saber ya que, según el mismo Derrida declara, él no hace ni siquiera memoria del cine, sólo lo registra virtualmente porque, al ver una película, reprime el recuerdo de las imágenes que lo fascinan. Entonces, lo que en verdad impactó en él no fueron ni las historias de las películas ni sus actores sino la proyección cinematográfica propiamente dicha: en posición de *voyeur*, en la oscuridad de la sala, el espectador goza de una libertad única que desafía a cualquier prohibición. «Se está ahí, ante la pantalla, mirón invisible, autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción y sin el menor trabajo» (*Ibíd*.) De aquí que para él el cine ejerza una suerte de «fascinación hipnótica» producida desde el propio dispositivo cinematográfico.

una sesión de análisis. La imagen ampliada, el detalle agigantado modifican su percepción dando lugar, así, a otra «escena» diferente de la que se muestra en la película que lo remite a sus propios deseos inconscientes.

Para Derrida es decisivo comprender que el cine inaugura un nuevo régimen de creencia ligado a una técnica particular: el espectador cree en las apariciones de la pantalla ya que, en tanto «memoria espectral», el cine permite inscribir rastros de fantasmas sobre la película la cual, por otra parte, es ella misma un fantasma desde el punto de vista técnico. El espectador está solo en la sala, de cara a su propia fantasmática y, a la vez —inversión de capital mediante que permite la reproducción de miles de copias— lo está con un mercado mundial de miradas de otros espectadores diferentes a él. Así, en tanto forma de consumo singular, «cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos fantasmas personales se cruzan en una representación colectiva» (Derrida 2001 (2002)). En el cine —y no así en el teatro— el espectador está solo frente al espectáculo, se encuentra solo consigo mismo y, a la vez, forma parte de un libre juego de transferencias en un espectáculo masivo. El cine, en tanto experiencia de disociación social, es un arte de masas que se dirige a un colectivo y, a la vez, esta masa se desliga, se disocia en provecho de lo singular: el lazo social se deshace, pero para recomponerse de otro modo en el sujeto. Y es esta «soledad de cara al fantasma» lo que constituye la experiencia cinematográfica propiamente dicha, sólo anticipada en su invención por el sueño.

En esta conjunción de lo colectivo y lo singular, entre las representaciones colectivas y singulares de director, espectador y público, a través del tiempo y del espacio, es donde se produce la creencia en el cine. Lo que define al cine, entonces, es la inmediatez del «ello-mismo ahí» que acontece en cada visión, lo cual permite no tanto la representación de lo proyectado en la película sino la posibilidad de ser producido de nuevo. Derrida advierte que una ideología espontánea de la imagen hace olvidar tanto la técnica como la creencia, elementos decisivos a la hora de reflexionar sobre el cine. La técnica cinematográfica permite transformar la cosa proyectada, pero se supone que la película nos enfrenta ante la cosa misma, la «verdadera», permitiendo así que el espectador «crea» en lo que ve proyectado en la pantalla. Y esta creencia, que opera incluso en un film de ficción, se sostiene mediante la representación mientras que no es ni asegurada ni desmentida en la espectralidad: el fantasma, justamente, alude tanto a la imagen como al aparecido. Lo que aparece en la pantalla, para el espectador, es y no es al mismo tiempo tal como un fantasma, como un espectro: aquello que no está ni vivo ni muerto, aquello que no existe pero que se hace presente, lo que aparece al desaparecer, aquello cuyo pasado está radicalmente ausente, irrepresentable en su presencia vital, pero que existe a partir del acontecimiento singular de la proyección cinematográfica que lo materializa. Esta estructura espectral de la imagen proyectada permite también, como los textos escritos, un activo trabajo de

deconstrucción sobre el film ya que lo que importa en la imagen no es sólo lo que se ve en ella sino aquello invisible que la asecha, en diálogo con otros textos, dispuesto a ser revelado, o no, por el destinatario. Con motivo de reflexionar acerca de un film realizado por Safaa Fhaty (1999) en el cual él mismo participa, Derrida desarrolla con más detenimiento estas ideas, haciendo hincapié en «el encanto fascinante, el *fascinum* y la verdad revelada del cinematógrafo, el elemento irremplazable de su técnica, el irresistible atractivo de su "escena"» (Derrida-Fathy 2000 (2004):98) ya que es el propio dispositivo cinematográfico lo que permite una especie de *cuasi*-identificación en una especie de *cuasi*-hipnosis donde este *cuasi*, este «como si», este «creer sin creer en ello» del sueño despierto resulta decisivo para pensar el fenómeno del cine. Y es la figura del espectro la que permite comprender no sólo el efecto hipnótico del cine sino también el régimen de creencia particular que inaugura su propia técnica: creencia espectral del «ello-mismo ahí», creencia del ser y del no ser a la vez, de lo que se presenta ni vivo ni muerto. En esta intersección, precisamente allí, en este «cruce de la creencia y la incredulidad, en este punto ciego donde *creer y no creer* no se dejan separar» (*Ibíd*) es donde todo ocurre.[12]

Si el abordaje de Metz —acorde con su objetivo inicial de sentar las bases para una «semiología del cine» tal como lo planteó en su artículo de 1964 — permite dar cuenta de la configuración significante de un film, el aporte de Derrida se centra en cambio en la capacidad analizante del espectador el cual, a partir de la fantasmática singular que libera con cada película, puede dar lugar más a un análisis de sí mismo que a uno del propio film. Estos dos abordajes diferentes podrían ser leídos como exponentes de dos empresas teóricas también diferentes: el gesto estructuralista de Metz y el postestructuralista de Derrida. El primero, preocupado por determinar la especificidad del cine a partir de caracterizarlo como un lenguaje, hace del film el centro de su análisis dando cuenta de la particular articulación del par enunciado-enunciación. El segundo, más interesado en la actividad significante y fundamentalmente deconstructiva que permite la estructura fantasmática del film, pone su punto de mira en el espectador que, en última instancia, es quien la lleva a cabo. Si bien estas dos perspectivas teóricas son diferentes entre sí, lejos de ser incompatibles pueden integrarse muy bien a la hora de pensar el dispositivo cinematográfico: por el lado de Metz, el carácter impersonal y discursivo de la enunciación fílmica despersonaliza al «yo» del director de la instancia enunciativa; por el lado de Derrida, la estructura fantasmática de la imagen, al posibilitar la actividad

[12] Así como para Roland Barthes la fotografía podría pensarse como «Esto ha sido» (1980 (2006):171) dándonos la certeza del pasado de la cosa en la medida en que «por un lado "no está ahí", por el otro "sin embargo ha sido efectivamente"» (*Ibíd.*:172), a partir de estas reflexiones podríamos pensar el cine como «Esto es y no es», produciéndonos también la «loca certeza» ya no de un pasado irremediablemente perdido sino de un inmediato y absoluto presente de lo que ya no importa si es o no es porque tan sólo se nos hace presente en el impostergable «aquí y ahora» de nuestra existencia.

deconstructiva por parte del espectador/analista, despersonaliza al «tú». Es la deconstrucción la que hace su trabajo sobre el film y no el espectador individual en tanto sujeto empírico. Dicho de otro modo, es el propio film, deconstrucción mediante, el que trabaja sobre sus espacios de invisibilidad a partir de lo que presenta como visible. Y lo lleva a cabo a partir de la propia materialidad sígnica que, en tanto espectral, permite el diálogo con otras imágenes, con otras voces, con otras palabras.

Sin bien Derrida prefiere concebir al cine como una «emoción» y no como un «saber», no se priva de proponer, sin embargo, una línea de análisis que considera decisiva para orientar la reflexión: «El espectro [...] hace quizás posible un pensamiento del cine» (Derrida 2001 (2002)).[13]

Elvira, en nuestro análisis, nos interpela desde su tragedia no sólo, entonces, por lo que ésta tiene de conmovedor en su drama personal sino porque nos muestra, fantasmáticamente, nuestra propia tragedia: *Elvira* nos presenta y nos actualiza, aunque sólo sea por un momento, enfrentada al espejo, el origen perdido de nuestra propia subjetividad, nuestras propias zonas abyectas y la multiplicidad de lo que acaso podríamos ser. Y no cesa de hacerlo, deconstrucción mediante, desde la materia significante del propio film.

5. Una semiótica de la imagen

El productivo aporte de Metz sobre la enunciación impersonal que presentamos en el segundo apartado descansa, sin embargo, en una concepción que, según Gilles Deleuze, resulta problemática para comprender la especificidad del cine. Para Deleuze, Metz homologa la imagen a un enunciado y, de este modo, «se

[13]Aun cuando se quisiera profundizar en el análisis del dispositivo cinematográfico comenzando a pensar su singularidad justamente desde aquí, esto es, desde el poder hipnótico que produce su estructura espectral, cabría preguntarse, por un lado, si únicamente la proyección cinematográfica nos permite, a su vez, *proyectar* nuestra propia fantasmática (la cual no parece hacerse presente sólo en las salas de cine sino también cuando vemos películas en otros soportes materiales tales como la TV, el reproductor de DVD o la pantalla de una computadora) y, por otro lado, qué queda de propio y singular en el dispositivo cinematográfico cuando la película no es proyectada en una sala de cine o, en otras palabras, cómo pensar la especificidad del cine si se elimina la condición material de la proyección en sala que, según Derrida, permite poner en marcha su particular registro de creencia. A menos que se decida restringir el concepto de «cine» a la situación exclusiva del acontecimiento de su proyección. Pero, vale advertirlo, esto supondría privarnos de comprender la heterogeneidad de producción de sentido que se materializa en diferentes soportes que, si bien comparten con el cine en sala la «fascinación hipnótica» y la creencia del «como si», ponen en obra una variedad de elementos que obligan a repensar la pertinencia exclusiva de la categoría de la espectralidad para definir el fenómeno cinematográfico o, por lo menos, impiden su aplicabilidad acrítica y mecánica. Más aún, ni siquiera podemos estar muy seguros de que hoy, en las salas de cine del siglo XXI acontezca el mismo cine que se veía en las salas del siglo pasado de las que habla Derrida como para detenernos sin más en sus observaciones.

dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento» (Deleuze 1985 (2005):46) La imagen-movimiento (el plano) es para Deleuze una «materia signaléctica» que implica rasgos de modulación de diversos tipos: sensoriales (tanto visuales como sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales y verbales (orales y escritos) pero, incluso con estos últimos, el cine no es ni lengua ni tampoco lenguaje, como sostenía Metz. Por esto es que para Deleuze no se trata de definir una semiología —como sí pretendía Metz— sino una semiótica, en tanto sistema de imágenes y de signos, independientemente del lenguaje. Estas observaciones de Deleuze permitirían pensar con rigurosidad las tecnologías de construcción para el dispositivo cinematográfico dado que advierten acerca de la especificidad de su materia no lingüística sino semiótica sobre la que se articula.

En relación con la escena que analizamos aquí, la reflexión de Deleuze sobre lo que él denomina la «imagen-cristal» puede ser de gran utilidad. Con el objetivo de buscar en un film el circuito más pequeño y condensado que funcione como su propio límite interior, Deleuze propone la «imagen-cristal», esto es, una única imagen con dos caras, una actual y otra virtual que, si bien diferentes entre sí, son indiscernibles en tanto no cesan de intercambiarse. Así, a la imagen actual le corresponde «su» imagen virtual, como si ésta fuera su doble o reflejo simultáneo en una suerte de relación de coalescencia que las mantiene unidas.

La imagen de *Elvira* frente al espejo puede concebirse como una «imagen-cristal» dado que parece condensarse allí, en una especie de presente congelado en la mirada del personaje, no sólo la imagen actual de *Elvira* recomponiendo a *Erwin* sino también, y de modo indiscernible, su correspondiente imagen virtual de sus deseos fallidos del pasado y las múltiples posibilidades de existencia por venir. A través de la imagen de la mirada del personaje, el espectador recibe una imagen del tiempo que lo abisma a sí mismo en su propia existencia. Suspendido en un espacio-tiempo infinito, el espectador ve lo que es y lo que no es a la vez, su potencia y su imposibilidad, en definitiva, su tragedia:

> […] Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado […] o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. […] El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal» (Deleuze 1985 (2005):113).

Elvira se ve mirándose a sí misma y el tiempo se detiene para hacerse puro presente en donde se conjugan pasado y futuro a la vez. *Elvira* no se ve a sí misma en el espejo, por paradójico que esto parezca, lo que ella ve es su mirada y, así, queda suspendida en su propia imagen imposible: un origen siempre-ya perdido que la constituye y, a la vez, amenaza con disolverla.

6. El cine como situación filosófica

También desde la filosofía, aunque desde otra perspectiva teórica, Alain Badiou encuentra en el cine lo que él llama una «situación filosófica», esto es, una relación paradójica que, en rigor, no es una relación sino, más bien, es una *no relación*, una ruptura ya que se trata de términos extraños, heterogéneos que no mantienen ningún tipo de vínculo entre sí. Dado que para Badiou hay pensamiento filosófico cada vez que se intenta pensar este tipo de relaciones y, en la medida en que concibe al cine como paradoja, el cine se convierte en una situación para ser pensada por la filosofía.[14]

La característica paradojal del cine se haya, en primer lugar, en la particular relación que se establece en él entre realidad y artificio: «el problema de lo que es mostrado cuando se muestra» (Badiou 2004:28).[15] En segundo lugar, el cine también es paradojal porque es un «arte de masas» ya que conjuga, a la vez, la noción «aristocrática» de la creación artística que exige cierta educación para ser apreciada como tal con la noción «democrática» de valoración masiva en el momento mismo de su creación, sin la exigencia de ningún conocimiento previo de la historia del arte por parte del público.[16]

---

[14] Considerar al cine como paradoja remite a lo que, desde otra perspectiva analítica, Irmela Schneider concibe como procesos de «hibridación», esto es, fenómenos sociales o culturales «en los que se combinan formas que se han desarrollado en diferentes dimensiones temporales» (1997:1). Regidos por una lógica del *«tanto…como»*, los fenómenos híbridos se diferencian de patrones de pensamiento binarios del tipo *«o esto o aquello»* dado que tienen en cuenta «las posibilidades de enlace de formas temporalmente heterogéneas». (*Ibíd.*:29) Así, lo «híbrido», múltiple y heterogéneo, se opone tanto a las nociones de unidad y homogeneidad como a lo jerárquico y lo hegemónico. Lo «híbrido» es, más bien, producto de la mezcla de elementos diferentes que, a partir de su combinación, darán un resultado totalmente nuevo y complejo. Lejos de valoraciones peyorativas, lo híbrido es siempre una oportunidad de innovación, experimentación y conocimiento alternativo. Un arte de la hibridación no es mera mezcla y confusión de formas heterogéneas sino, más bien, una asociación orgánica que modifica la estructura de todos los elementos porque los pone en relación con su otredad. De aquí que sería esperable que produjera «la paradoja de unir orgánicamente algo no unible» (Schneider 1997:19).

[15] De aquí que Badiou caracterice al cine, en tanto éste gira en torno al problema del «ser» y del «parecer», como un «arte ontológico».

[16] Incluso el cine de vanguardia puede convertirse, eventualmente, en arte de masas.

Según Badiou hubo cinco modos diferentes de pensar el cine que, si bien los reconoce como abordajes legítimos, no logran dar cuenta de la dimensión paradójica que lo caracteriza y lo convierte en materia de estudio para la filosofía.[17] En efecto, en la medida en que la filosofía es el pensamiento de las rupturas, de las relaciones que no son relaciones, crea una síntesis precisamente allí donde no la hay, es decir, en el lugar de la ruptura, de la disyunción, pero conservando ciertos elementos de los términos diferentes para retener algo de ambos en la nueva síntesis y cambiar su sentido. La síntesis es «la creación filosófica propiamente dicha» (Badiou 2004:38) ya que el pensamiento filosófico crea una síntesis porque intenta encontrar el valor universal de una ruptura, es decir, pretende que la ruptura no sea sólo una experiencia singular, una excepción sino una promesa de alcance universal en la que todos puedan participar de ella mediante, justamente, una síntesis.

El cine, sin ser una filosofía, también inventó nuevas síntesis que, al poner en cuestión las grandes oposiciones binarias de la metafísica, lo convierten en un «arte antimetafísico». Desde el punto de vista de las imágenes, el cine pone en cuestión el dualismo mundo inteligible/mundo sensible ya que a través de un color, un sonido o una luz nos hace percibir lo inteligible como una acentuación, una intensidad de lo sensible y no como dos dimensiones radicalmente diferentes. El cine nos muestra que a partir de modificaciones del valor de lo sensible, por un uso particular de la luz «se puede filmar el milagro» (*Ibid*. 41). De aquí que conciba al cine como el «arte del milagro», de «lo sagrado» porque permite experimentar lo inteligible como puro sensible. Y al mostrar lo invisible de lo visible, su luz interior, hace que lo visible devenga novedad radical o, dicho de otro modo, puro «acontecimiento». En la escena que aquí se analiza, al filmar a *Elvira* frente al espejo mediante una singular combinación de un primer plano de su rostro, con el sonido de una voz humana sin orquestación que remite a una típica música sacra y en un tiempo diegético, se hace presente lo «sagrado», lo «invisible», un más allá de la mirada en lo que ésta tiene de visible.

[17] Badiou distingue diferentes formas en que se pensó el cine: 1) desde la cuestión de la *imagen*: el cine es un arte de masas porque es arte de la imagen. La imagen tiene la capacidad de fascinar a las masas porque al producir una apariencia de realidad, una suerte de «doble de lo real» permite la identificación con una potencia mayor que cualquier otro arte; 2) desde la cuestión del *tiempo*: retoma aquí la idea de Deleuze de que el cine transforma el tiempo en percepción porque lo muestra, lo hace visible e, incluso, lo hace oír creando así una emoción del tiempo diferente a la que tenemos cuando lo vivimos y experimentamos cotidianamente; 3) en *comparación con otras artes*: el cine, séptimo arte, conserva de las demás artes todo lo que éstas tienen de popular (lo más accesible) y universal (lo destinado al género humano en general); 4) *relación entre arte y no arte*: el cine explora la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es ya que aun cuando un film pueda ser considerado una obra de arte, siempre incorpora en él materiales vulgares y estereotipados; 5) su *alcance ético*: el cine es un arte donde las grandes figuras heroicas de la humanidad son puestas en acción.

Desde el punto de vista del tiempo, el cine propone una nueva síntesis que consiste en «la posibilidad de la duración pura en la construcción temporal» (Badiou 2004: 40). El cine produce operaciones sobre el tiempo —síntesis, a su vez, de nuestra experiencia— en donde lo muestra de dos modos diferentes: por un lado, el tiempo como «construcción», como «tiempo encajonado», como «desplazamiento de simultaneidades» en tanto el cine es un arte del montaje y, por otro lado, el tiempo como «estiramiento», es decir, como si el propio espacio inmóvil se estirara a sí mismo mediante los planos-secuencia. En la escena en cuestión, tres cortes preceden al momento de «estiramiento» frente al espejo: el primero cuando se une el plano de *Elvira* que comienza a desvestirse en el baño con el plano de su dormitorio donde están *Zora* y *Anton*, momento en que va a narrarse su historia anterior como *Erwin*; el segundo, cuando se vuelve a ver el baño con *Elvira* ya terminando de desvestirse y el tercero, cuando se une lo anterior con el primer plano de su rostro frente al espejo. A partir de allí, un plano secuencia se detiene a filmar minuciosamente el intento de transformación de *Elvira* en *Erwin*. Luego, otro corte lleva la escena otra vez al dormitorio para finalmente unir con un nuevo corte la imagen de *Elvira-Erwin* saliendo del baño. Así, con esta combinación de planos, el tiempo queda detenido y se hace visible lo «invisible».

Con respecto a su función moral, el cine presenta los conflictos existenciales de dos modos diferentes: por un lado, la forma del «gran horizonte» —películas de guerra, de aventura, *western*— donde el conflicto se dilata, se amplifica y los valores en juego se muestran en un espacio de mayores proporciones. Por otro lado, se presenta el conflicto en un espacio cerrado donde su intensidad se mide no por amplificación sino por estrechamiento, encierro o incluso asfixia. En la escena aquí analizada, la condensación del conflicto se da en este último tipo de espacio: el personaje dentro del baño, solo frente al espejo, atraviesa su tragedia sin otro testigo más que su propia mirada. La secuencia de los primeros planos compone la espacialidad de la tragedia y convierte su intensidad dramática en una interpelación directa hacia el espectador que, identificado con *Elvira*, ya no puede huir del dispositivo cinematográfico que lo intima a hacer la experiencia de su propia tragedia subjetiva.

Si bien las primeras reflexiones filosóficas sobre el cine comenzaron como discusiones estéticas que se preguntaban si era o no un arte, para Badiou el aporte novedoso y singular que el cine le brinda a la filosofía es la creación de todas estas nuevas síntesis recién señaladas.[18] De aquí que si bien reconoce a

[18] El cine, según su punto de vista, también propone nuevas síntesis en relación con las otras artes ya que, aun antes de que se hablara de multimedia, nació como un arte multimedial que integra formas artísticas, plásticas y musicales. Lejos de suprimir la diferencia entre las artes que articula, la muestra y, al hacerlo, produce otra cosa, esto es, un producto artístico singular que no pertenece a ningún otro arte. Badiou no deja de reconocer que en la ópera también se relacionan diferentes formatos artísticos, pero observa que si algún elemento de los que integra no funciona, la síntesis fracasa. En cuanto a la relación entre arte y no arte, el cine transforma las formas de los grandes géneros populares —espectáculos de cabaret, varieté, novela

Deleuze como el primero en advertir que con las ideas del cine se pueden construir conceptos filosóficos referidos al movimiento y al tiempo, no deje de observar, sin embargo, que Deleuze no distingue las operaciones específicas de pasaje de las ideas-cine a los conceptos filosóficos. En efecto, para Badiou el pasaje es siempre una síntesis ya que «si somos capaces de hacer conceptos filosóficos a partir del cine es porque transformamos las síntesis filosóficas en el contacto con las nuevas síntesis cinematográficas» (Badiou 2004:48). Así, toma como ejemplo una cuestión que es de vital importancia para la filosofía —la idea de ruptura en el tiempo— y observa que el cine muestra que no hay completa oposición entre el tiempo construido en el montaje y la duración temporal ya que un film puede instalar uno en el otro a partir de sus recursos técnicos y expresivos. El cine permite inferir que no hay una verdadera oposición entre continuidad y discontinuidad ya que se puede pensar la discontinuidad —el acontecimiento— en la continuidad de modo inmanente y no como algo necesariamente trascendente. En el cine lo que ocurre es a la vez continuo y discontinuo. En un film hay una continuidad de imágenes y, al mismo tiempo, hay también imágenes diferentes que nos ponen en presencia de algo radicalmente nuevo. Entonces, es el mismo film el que nos hace ver que la continuidad se hace con la discontinuidad. De aquí que Badiou sostenga que «el cine es una promesa» (*Ibíd.:*49) porque nos muestra que se puede vivir en la discontinuidad, que la discontinuidad es siempre posible, que puede continuar, que puede haber surgimientos sorpresivos, totalmente inesperados allí mismo donde hay continuidad. El cine nos hace creer que existe la posibilidad de un milagro permanente, pero no lo promete porque mantiene la promesa sino porque la lleva a cabo: «El cine es el milagro de lo visible como milagro permanente y como ruptura permanente» (*Ibíd.:* 50).

Para Badiou el cine no es una filosofía, es, más bien, una «práctica artística» o, mejor aún, «un pensamiento artístico» (*Ibid.*:49). Como el amor en la vida íntima del sujeto y la revolución en la vida política de la sociedad, el cine hace posible construir una síntesis en la ruptura o, lo que es lo mismo, nos permite experimentar que el acontecimiento puede durar en la forma de una síntesis, hace la promesa de la permanencia del milagro. El cine nos aporta «una suerte de amor en imágenes. Por eso lo amamos» (*Ibíd.:*52). El cine construye una síntesis entre el ser y la nada, entre el ser y el no ser, entre lo idéntico y lo radicalmente diferente porque al hacer conocer lo otro, al presentar lo distinto en el mundo, es un nuevo pensamiento de lo nuevo, otra forma de hacer existir lo otro, es decir, el acontecimiento.

Badiou recupera a Deleuze que, siguiendo a Bergson en su propuesta de homologar movimiento e imagen, propone abandonar la distinción entre el movimiento como realidad física del mundo exterior y la imagen como realidad

policial, romántica— en materiales artísticos, permitiendo entender así «el carácter abierto de la forma»: no nos muestra primero la construcción de una forma y luego su deconstrucción sino que, al mostrarla, la deconstruye.

psíquica interior de la conciencia para, así, comenzar a hablar de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, como síntesis de la ruptura entre la imagen y el movimiento. Si imagen y movimiento son lo mismo, la imagen, entonces, nunca es la representación del movimiento y el cine, arte de la imagen en movimiento, tampoco es la representación de la realidad que muestra sino la creación de una nueva realidad, esto es, la creación de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. Como el cine, por un lado, no piensa con conceptos como lo hace la filosofía sino con imágenes y, por otro lado, el pensamiento, por su parte, es siempre una creación, «el cine como pensamiento es producción de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo» (Badiou 2004:60). Más allá de valorar la potencia teórica del pensamiento que Deleuze construye a partir de sus reflexiones sobre el cine,[19] Badiou se pregunta si no hay en el cine una posibilidad filosófica más amplia que la transformación del pensamiento del tiempo.

En relación con las condiciones de producción de la imagen cinematográfica, Badiou concibe al cine como un «arte impuro» porque es una gran maquinaria colectiva de montaje que trabaja con diferentes tipos de materia: recursos técnicos (cámaras, micrófonos, luces, entre muchos otros), imágenes, sonidos, espacios (naturales y construidos), ideas abstractas, textos (guiones, diálogos), cuerpos (actores), operaciones específicas (montaje, fotografía, sonido, dirección) y, en última instancia, el dinero que termina de unificar, en los valores de mercado, materiales tan disímiles. El cine parte de esta materialidad impura para extraer, como toda práctica creativa, algún fragmento de pureza pero, a diferencia de las otras artes, trabaja con un gran desorden, una superabundancia, una acumulación de materiales desde el comienzo y, a partir de ahí, debe depurar y construir una simplicidad artística.[20] De aquí que Badiou piense al cine como un arte de la simplificación, como una «lucha contra el infinito», como «un cuerpo a cuerpo con lo infinito de lo sensible» (*Ibíd.*:66). Si bien su ideal es la pureza, la simplicidad del mundo visible, el cine no reproduce ni niega el caos visual y sonoro del mundo contemporáneo, más bien crea, hace una síntesis artística con él a partir de su trabajo con el material impuro y

[19] Ante la ruptura de que la filosofía piensa con conceptos y el cine con imágenes, Deleuze, como filósofo, a partir de la teoría de la imagen de Bergson y de la teoría del signo de Charles Peirce, propone una síntesis que es, según Badiou, una taxonomía —imagen-percepción, imagen-afecto, imagen-acción— debido a que la filosofía puede hacer una clasificación de las imágenes cinematográficas que el cine no hace porque, de hecho, las produce. Con esta clasificación, Deleuze no sólo reordena toda la historia del cine desde el punto de vista de la imagen misma como concepto y no como representación sino que aporta, gracias al cine, una nueva teoría de la imagen que transforma el concepto que la filosofía tenía de ella. En efecto, la imagen no es ya concebida como copia sino como presencia del tiempo y como para Deleuze el tiempo es el ser mismo, el cine le permite, entonces, transformar el pensamiento del ser, tema fundante y constitutivo de toda la filosofía occidental.

[20] En la actualidad es un gran desafío para el arte cinematográfico dominar esta heterogénea inmensidad de materia sensible. Tarea hoy aún más difícil que en los comienzos de la historia del cine —sin sonido, sin color, sin exteriores— por la enorme cantidad de recursos técnicos y expresivos de los que dispone.

banal de la vida cotidiana. El cine, como una suerte de «travesía de la impureza» (Badiou 2004:69) acepta esa complejidad infinita y, produciendo imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, busca transformarla desde su interior para extraer de ella algún destello de pureza. El punto de partida del cine no es entonces su propia historia sino, precisamente, esta impureza del material con que trabaja, con el que creará —o no— una nueva simplicidad: «El cine puede reproducir el ruido del mundo; también, inventar un nuevo silencio. Puede reproducir nuestra agitación, inventar nuevas formas de inmovilidad. Puede aceptar nuestra debilidad de palabra, puede inventar un nuevo intercambio» (*Ibíd.*:70).

El precio que el cine paga por ser un arte de masas donde todos nos reconocemos es que siempre hay un resto de impureza que subsiste en los momentos de banalidad del film. Por eso no mantenemos con el cine una relación de contemplación como en las otras artes, sino de participación en la creación de algunos instantes de pureza: una película es una lucha, un combate artístico contra lo impuro, contra la impureza de sus materiales y en un mismo film hay tanto victorias como derrotas. Esos momentos de victoria son los que explican, precisamente, la potencia afectiva del cine: participamos en ellos con gran emoción como en el amor. El cine es un arte por el cual lloramos victorias imposibles porque logra extraer un fragmento de pureza de lo peor que hay en el mundo: miseria, traición, sufrimiento, muerte. Nos muestra que incluso con semejante material se puede crear una síntesis artística. El cine nos muestra la batalla y la victoria como una transmutación alquímica. Nos enseña a partir de lo que hay, de lo impuro del mundo, como también lo hace la filosofía ya que la idea no siempre deviene de la idea, también puede derivar del encuentro con su contrario. La filosofía crea síntesis conceptuales mientras que el cine crea síntesis artísticas allí donde hay rupturas. El cine es una apuesta esperanzadora porque crea pureza con el material más abyecto. Nos dice, a su modo, que hay victorias pequeñas, particulares incluso en el peor de los mundos. Badiou, entonces, propone mirar filosóficamente un film no sólo porque se crean allí nuevas figuras de la imagen como sostiene Deleuze sino, fundamentalmente, porque nos dice algo muy simple: aun en el mundo más despreciable puede producirse una diferencia, puede advenir un acontecimiento. Y «ser fiel a estas victorias particulares es ya mucho para el pensamiento» (Badiou 2004:73).

En la escena que aquí analizamos se produce una síntesis de lo «puro» y lo «impuro», el encuentro entre lo «sagrado» y lo «banal»: la mayor aventura filosófica de un sujeto, aquella que lo coloca frente a su propia tragedia de ser y no ser a la vez, se presenta en el cuarto de baño de un transexual que encarna las zonas abyectas del dispositivo sexual hegemónico de la sociedad occidental. Precisamente allí, acontece una diferencia: la mirada de un sujeto que se descubre a sí mismo en su propia sujeción.

En el apartado que sigue continuaremos desarrollando este punto.

7. *Erwin/Elvira*: un acontecimiento en el cine

Si, como sostiene Burch, «un argumento puede engendrar una forma y por lo tanto la elección de un argumento es una elección esencialmente estética» (Burch 1969 (2004):173) la escena que protagoniza *Elvira* frente al espejo puede concebirse, entonces, como la escena en donde se cifra la dimensión trágica de la subjetividad, tal como se planteó al inicio de este trabajo. Los recursos expresivos utilizados en un film no son simples medios para comunicar una idea sino, más bien, son su única posibilidad expresiva para que ella pueda ser presentada ante el espectador. De aquí que la escena en cuestión permita cuestionar la distinción estéril entre «forma» y «contenido» para hacer pensar, en cambio, sólo en formas. Dicho de otro modo, el cine consiste en formas artísticas que presentan por sí mismas lo que ellas mismas, a su modo, expresan. De aquí las diferentes lecturas que pueden hacerse de una película ya que, justamente, la potencia de sus elecciones estéticas permite dinamizar efectos de sentido heterogéneos que se resisten a interpretaciones lineales o reduccionistas.

Bernhard Chappuzeau, por su parte, sostiene que en la obra de Fassbinder pueden encontrarse discursos contradictorios que, al mismo tiempo que afirman la libertad sexual del individuo como un proceso de autorrealización y autonomía, plantean, a la vez, un rotundo fracaso de las relaciones personales frente a las limitaciones sociales dominantes. Así, la articulación de la dimensión histórica en los vínculos privados donde «la inserción de la violencia en las relaciones eróticas […] establece un poder absoluto e ilimitado, que no consigue ni pretende ser un socavamiento del poder» (Chappuzeau 2008:9) produce un juego de perspectivas que termina por relativizar cualquier posición política que se postule «verdadera» e impide el cierre legitimante de toda identidad, por disruptiva que ésta se pretenda. La abundante presencia en toda la obra de Fassbinder de «miradas imposibles a través de espejos» (*Ibíd.*:2) podría ser leída, entonces, no ya como la expresión artística más apropiada para transmitir estos discursos que habrían sido construidos previamente sino, más bien, la singular y eficaz forma artística en que éstos se materializaron para poder ser dichos. De aquí que en la escena que se tomó para el análisis sea precisamente el espejo quien juega un rol decisivo a la hora de valorar su eficacia significante.

Las reflexiones de Michel Foucault sobre los espejos como lugares intermedios entre los espacios utópicos y los heterotópicos de una sociedad pueden ser un valioso aporte para el análisis de la escena en cuestión. Para Foucault las utopías son lugares irreales, sin emplazamiento real, que mantienen una relación de analogía directa o invertida con los espacios realmente existentes de la sociedad dado que, o bien la sociedad se perfecciona en ellas o, por el contrario, son su propio revés. Las heterotopías, en cambio, son espacios reales que, a modo de «contra-emplazamientos», funcionan como utopías efectivamente realizadas desde donde se cuestionan y subvierten los espacios

que funcionan realmente al interior de la sociedad. Así, las heterotopías, si bien son lugares que están fuera de todo lugar, se localizan en espacios reales efectivamente existentes. El espejo, entonces, es para Foucault un lugar intermedio ya que, por un lado, es una utopía porque es un lugar sin lugar donde el sujeto se ve a sí mismo precisamente allí donde no está. Es un espacio irreal donde él está ausente pero que, sin embargo, le ofrece su propia visibilidad. Y, por otro lado, es también una heterotopía porque hace que el espacio desde donde se mira el sujeto sea real e irreal a la vez dado que para poder verse, en una suerte de efecto de rebote, debe pasar por ese lugar virtual, inexistente que está allí, frente a él:

> […] es a partir del espejo como yo me descubro ausente en el sitio donde estoy, puesto que me veo allí. A partir de esa mirada que de alguna manera se dirige sobre mí, del fondo de ese espacio virtual que está del otro lado del espejo, vuelvo hacia mí y comienzo otra vez a llevar mis ojos hacia mí mismo y a reconstruirme allí donde estoy (Foucault (2010):70-1).

Elvira detiene su mirada en el espejo y es justamente allí donde se encuentra y se desencuentra a la vez. Siendo *Elvira*, comienza a reconstruirse como *Erwin* bajo la mirada que la mira desde el espejo, creyendo que va a poder llegar a ese lugar imposible que ya no le pertenece: el *Erwin* originario ya deconstruido por *Elvira*. La tragedia se instala en ese preciso momento frente al espejo: ni *Erwin* ni *Elvira*, quién está de este lado del espejo. Y quién está del otro lado. En qué cuerpos se sostienen uno y otro. Si cuando *Elvira* entra al cuarto de baño tenemos la certeza de que es ella la que está allí, cuando sale, no sólo sabemos que ya no lo es, también sabemos que tampoco es *Erwin*. Fassbinder, en una minuciosa composición artística de imágenes y sonidos, se encarga de mostrarnos esta suerte de abismo existencial.

Elvira llega a su casa junto con *Zora* y con *Anton*. Al verlos abrazados y besándose, se queda contemplándolos, muy serena, mientras con una cámara que se acerca y se detiene en un primer plano, se escucha en *off* extradiegético la música de la película *Amarcord* de Federico Fellini que potencia, con esta cita paradigmática de la historia del cine, su expresión de nostalgia por el deseo definitivamente perdido: *Anton*, ahora con su amiga, no logrará nunca verla como una «verdadera» mujer. *Elvira* se vuelve, comienza a caminar muy lentamente hacia el baño y, cuando abre la puerta para entrar en él, la música se detiene. A partir de este momento, sólo se oye el sonido diegético del interior del departamento donde están los personajes y el sonido exterior que proviene de la calle. La cámara, fuera del baño, muestra a *Elvira* de cuerpo casi completo —aunque sin llegar a ser un plano general— que comienza a desvestirse dentro del baño frente al espejo (figura 1). Con un corte, se vuelve a la habitación donde están *Zora* y *Anton* que continúan abrazados. *Zora* le pregunta por el pasado de *Elvira*, cuando era *Erwin*, y

Anton, mientras se oye el sonido del reloj de pared que está en el dormitorio —el cual parece indicar el aceleramiento del tiempo hacia el trágico desenlace— comienza a narrarle su historia: se conocieron trabajando juntos en el negocio de la carne, *Anton* comenzó a percibir que *Erwin* lo miraba de manera extraña, le preguntó el motivo de su actitud, *Erwin* le respondió que lo amaba y *Anton*, riéndose, le dijo que eso estaría bien si él, *Erwin*, fuera una mujer. *Anton* le confiesa a *Zora* que no ocurrió nada más que eso antes de que *Erwin* tomara la decisión de viajar a Casablanca para operarse.

Figura 1. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Figura 2. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Figura 3. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Figura 4. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Terminado este diálogo, los dos personajes vuelven a besarse y, mediante un nuevo corte, la escena sigue en el baño donde *Elvira* continúa desvistiéndose hasta quedarse en ropa interior (figura 2). Sin expresión alguna en su rostro, casi como un autómata, *Elvira* comienza a cortarse el pelo lentamente mientras la cámara la enfoca en un primer plano y sólo se oye el ruido de las tijeras (figura 3).[21] Como efecto del juego de planos que se forma entre el rebote de

la imagen de *Elvira* en el espejo y la lente de la cámara que lo filma en diagonal y desde atrás de ella, el espectador recibe casi la misma imagen que *Elvira* tiene de sí misma y, así, al compartir su misma perspectiva visual (plano subje-

[21] La actitud serena y decidida de *Elvira* frente al espejo en esta escena contrasta con la tensión de la escena del principio de la película cuando *Christoph*, arrastrándola violentamente hasta el baño, la obliga a mirarse en el espejo mientras ella se niega y grita angustiada: «Tengo miedo».

Figura 5. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Figura 6. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Figura 7. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

tivo), se identifica con el personaje sin percibir el artificio cinematográfico que impide que se vea la cámara por detrás del personaje mientras filma su reflejo en el espejo: el pequeño tamaño del espejo utilizado; el plano algo sesgado, en ángulo oblicuo de la cara de *Elvira* cuando se la enfoca en primer plano (figuras 4, 5, 7); la altura del actor que sobrepasa el borde superior del espejo cuando la cámara lo muestra mirándose en el espejo desde afuera del baño (figura 3) en contraste con el amplio margen que queda libre en el borde superior del espejo cuando se utiliza el primer plano (figuras 4, 5, 6, 7); el borde lateral derecho del espejo que se ve en los primeros planos de *Elvira* (figuras 4, 5, 6, 7); las marcas del reflejo de las luces de filmación en la lente de la cámara

que están presentes en las imágenes como testigo de otra mirada diferente a la de *Elvira* (figuras 4, 5, 6, 7). En efecto, si el espectador fuera *Elvira* y se mirara desde su propia mirada, podría verse total y frontalmente reflejado en sus primeros planos frente al espejo. Así, los «desajustes» en las imágenes, huellas de la enunciación fílmica en términos de Metz, permiten desmontar el artificio y analizar su eficacia dramática para crear y mantener la «creencia» del espectador.

Cuando *Elvira* termina de cortarse el pelo se detiene (figura 7) y, mientras se observa, se interrumpe el silencio de la escena con una música extradiegética de una voz humana casi divina, como de otro mundo, que se superpone con el sonido diegético del reloj de pared. Esos pocos segundos, con su mirada fija en el espejo, parecen detener el tiempo y conducir a *Elvira* a un lugar inhabitable de su propia existencia: entre su deconstrucción como *Elvira* y su reconstrucción como *Erwin* parece haber quedado suspendida en un vacío radical, sin ninguna representación de sí, excepto la imagen de su propia mirada. *Elvira* se descubre mirándose, ve su propia mirada que la mira desde ese espacio imposible de ser y no ser a la vez.

Figura 8. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Pero el espectador tampoco puede ver con claridad en quién se convirtió *Elvira* al salir del baño: avanza con la cabeza gacha (figura 8) y una lámpara de techo proyecta una luz tenue y entrecortada sobre su rostro (figura 9). Más tarde, al llegar a la casa de *Irene*, su figura se ve con nitidez pero sólo para aportar más confusión: *Elvira* no logra desdibujar sus gestos y movimientos femeninos tras la vestimenta de *Erwin* (figura 10). El espectador también quedó suspendido en ese tiempo infinito de *Elvira* frente al espejo y la pregunta sobre ella se vuelve ahora sobre él: «¿Quién es ese sujeto que ya no es ni *Elvira* ni *Erwin*? ¿Quién soy yo?» Con la mirada de *Elvira* se abisma a sí mismo porque queda ahora frente a su propia mirada, en esa «esquicia» en que el sujeto *se ve verse* porque su mirada se diferencia de su ojo (Lacan 1964). Mirada de mirada, «algo» radicalmente nuevo se presenta ante él. Un momento imposible. Un espacio vacío y pleno de sentidos en donde un «milagro» sucede. Ese «acontecimiento» en que se cifra su tragedia humana de ser uno y múltiple a la vez, entre la normalidad y la abyección. Ese instante infinito en que vislumbra la imposibilidad constitutiva de su subjetividad.

Figura 9. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

Figura 10. Fotograma de escena del film *En un año con 13 lunas* (1978). Dir. Rainer Werner Fassbinder

8. Conclusiones

Aunque diversas, las perspectivas teóricas consideradas en este trabajo pueden aportar observaciones pertinentes a la hora de reflexionar sobre los procesos significantes en el discurso cinematográfico: la enunciación fílmica como instancia impersonal (Metz), la estructura fantasmática de la proyección cinematográfica como condición de posibilidad de una lectura deconstructiva (Derrida), la imagen-tiempo como materia semiótica y no lingüística (Deleuze) y la dimensión paradojal necesaria para poder pensar el acontecimiento (Badiou) permiten dar cuenta de la estrecha articulación entre forma estética y desplazamientos enunciativos en un corpus de análisis.

La escena analizada del film de Fassbinder, desde su singular forma artística como creación cinematográfica, contribuye con la reflexión sobre los procesos sociales de subjetivación. La eficacia significante de su materia semiótica, al presentar en escena lo invisible de lo visible que ella misma muestra, aquello que sólo su arte puede hacer «acontecer», nos interpela a pensar lo impensable: lo otro radical de la propia experiencia subjetiva, la tragedia constitutiva de nuestra subjetividad.

El sujeto ya no puede ser pensado como una entidad prediscursiva, dotado de una existencia autónoma, transparente y plena, anterior a cualquier significación social. Más bien, al ser construido por el discurso, es resultado de relaciones de poder, entendido éste no como una fuerza personificada y trascendente que actúa por sí misma, sino como un proceso en donde es la reiteración de prácticas normativas lo que deviene poder. Estas relaciones de poder funcionan mediante una operatoria diferencial, es decir, están generizadas, con lo cual el proceso de subjetivación del sujeto, su propia constitución, tiene lugar en y por el género. Así, debido a la facultad performativa de todo discurso, la repetición ritualizada de actos dará por resultado un sujeto normalizado según el imperativo sexual hegemónico. Pero también, al mismo tiempo que produce sujetos «normales» dentro de su dominio discursivo, este proceso de generización también forcluye y niega a la existencia a otros seres “abyectos” que, en tanto no se identifican con los ideales regulatorios imperantes como sí lo hacen los sujetos normalizados, son rechazados y excluidos del universo de legitimidad simbólica.

El género no sería, entonces, expresión de un sexo/cuerpo preconstituido que define al sujeto en su más íntima verdad sino, más bien, la construcción social que, al producir un cuerpo generizado para que el sujeto «viva», hace posible su existencia. Si bien una ficción, el género es una ficción necesaria porque es constitutiva de la subjetividad.

Pero si lo abyecto —si bien forcluido del proceso de subjetivación— también constituye al sujeto —aunque lo haga desde el exterior de sus propios límites— la subjetividad no sólo está definida por lo que el sujeto positivamente es sino, además, por la multiplicidad de los otros seres posibles que no llegó a ser. Uno

y múltiple a la vez, el sujeto alberga en su propia constitución no sólo la identidad que lo afirma sino también la diferencia que lo disuelve. Entonces, el género, si bien ficción necesaria, es al mismo tiempo una ficción posible dado que podría ser otra. Cualquier otra que pudiera constituirse desde el dominio forcluido por la operatoria de sus dispositivos.

Sujeto al género, el sujeto también está librado a la proliferación de sus propias diferencias. En él está saber/poder/desear reconocer las áreas de abyección discursiva como propias y articular prácticas de resistencia al discurso que lo produce como sujeto generizado. Y así, al quedar habilitados nuevos y desconocidos espacios de placer para el sujeto, se podrán reconfigurar los límites de su propia estructuración.

Si bien estas nuevas configuraciones sólo podrán materializar su existencia en la medida en que sean normalizadas, inevitablemente, por las relaciones de poder, éstas, resistidas desde la inmanencia de sus propios dominios, se verán obligadas a ensayar nuevos dispositivos, constitutivos de nuevos sujetos —normales y abyectos— para poder reconfigurar con éxito su hegemonía.

El sujeto no puede renunciar a la tragedia que lo funda pero puede, en cambio, asumirla en su imposibilidad para, sólo así, convertir su sujeción en su libertad más radical: aquella que le permita seguir *difiriendo* su propia identidad.

REFERENCIAS

BADIOU Alain
(2004) «El cine como experimentación filosófica» en YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, pp. 23-81.

BARTHES Roland
1980 *La chambre claire,* París: Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma,; (tr. esp.: *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós, 2006).

BRAIDOTTI Rosi
1994 *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge: Columbia University Press; (tr. esp.: *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós, 2000).

BURCH Nöel
1969 *Praxis du cinéma*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2004).

BUTLER Judith
1990 «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», in CASE Sue-Ellen (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, London: Johns Hopkins University Press, pp. 270-282; (tr. esp.: «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista,* 9, 18, octubre, 1998, pp. 296-314).
1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge; (tr.esp.: *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2005).

CHAPPUZEAU Bernhard
2008 «Discrepancias inconmensurables en el nuevo cine alemán: la persistencia discursiva de Rainer Werner Fassbinder» [Ponencia] en *Jornada sobre Memoria y Psicoanálisis*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, *c*. 2008.

DELEUZE Gilles
1985 *L'image-temps. Cinéma 2*, París: Minuit; (tr. esp.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005).

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix
1991 *Qu'est-ce que la philosophie,* París: Minuit; (tr. esp.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 2005).

DERRIDA Jacques
1968 «La différance», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 62, 3, juillet-septembre, 73-120; también en *Marges de la philosophie,* Paris: Minuit, 1972, pp.1-29; (tr. esp.: «La différance» en *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra; 2003: 37-62).
2001 «Le cinéma et ses fantômes», (recueilli par Antoine de Baecque y Thierry Jousse) en *Cahiers du Cinéma*, 556, avril, pp. 75 *et seqq.* ; (tr. esp.: «El cine y sus fantasmas» [en línea], 2002, citado mayo de 2012, disponible en: < http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>

DERRIDA Jacques FATHY Safaa
2000 *Rodar las palabras. Al borde de un film*. Madrid: Arena, 2004.

EVANS Dylan
1996 *An Introductory Dictionary Of Lacanian Psicoanálisis*, London: Routledge; (tr. esp.: *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires: Paidós; 2007).

FOUCAULT Michel
1976 *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir,* París: Galimard; (tr. esp.: *Historia de la sexualidad*. Tomo I: *La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

(2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LACAN Jacques

1964 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

METZ Christian

1964 «El cine: ¿lengua o lenguaje?», en *La semiología*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

1991 «Quatre pas dans les nuages. (Envolée théorique)» en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris: Meridiens Klincksieck, pp. 173 *et seqq*..; [traducción mimeo de Domin Choi].

SCHNEIDER Irmela

1997 «Von der Vielsprachigkeit zur "Kunst der Hybridation" Diskurse des Hybriden», in SCHNEIDER Irmela, THOMSEN Christian W. (Hrsg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand Verlag, 13-66; (tr. esp: «Del plurilingüismo al "arte de la hibridación". Los discursos sobre lo híbrido», [Traducción: Úrsula Gulich-Silvia Villegas, Instituto de Educación Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández", Buenos Aires, mimeo].

SILVERMAN Kaja

1992 *Male subjectivity at the margins*. New York-London: Routledge.

ARTÍCULOS

[Actualización]

Sobre la alteración lúdica de las imágenes en la era del *fotoshop*

SILVIA TABACHNIK
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
México DF
✉

Resumen: Las técnicas del trucaje fotográfico acompañan el nacimiento mismo de la fotografía: como si la imagen se hubiese resistido desde el inicio a resignar su naturaleza icónica reivindicando su afinidad con la pintura. Eximiendo a la noción de «trucaje», en principio, de toda referencia a una intencionalidad de fraude, aquí lo concebimos como práctica significante, proceso de producción de sentidos y principio de ficcionalización que altera y redefine la relación de la imagen con el objeto representado y con el usuario que la procesa y transforma.

Se analizan algunos de los modos particulares de reapropiación lúdica por parte de los usuarios de las nuevas herramientas y técnicas de tratamiento de las imágenes digitales (*fotoshop* y similares) destacando su afinidad con el *reality show* televisivo que responde al formato «*makeover*».

Sin obviar las diferencias semióticas y tecnológicas entre esos dos dispositivos de refiguración y transfiguración de la imagen, ambos comparten el tópico de las metamorfosis mágicas y ambos son expresión de las utopías tecnológicas del cuerpo, propias del imaginario contemporáneo.

Palabras claves: Trucaje − Fotomontaje − Autorretrato − Autoficciones visuales.

[Up date]

The Ludic Alteration of Images in the Photoshop Era

Summary: Trick photography techniques go hand in hand with the birth of photography; as though the image had resisted from the beginning to give-up its iconic nature claiming its affinity to painting. Releasing the notion of “trickery”, in principle, from all reference to an intentionality of fraud, here we see it like a significant practice, a process of producing senses and principle of fictionalization that alters and redefines the link between the image and the object represented, and the user that processes and transforms it.

In this paper we analyze some of the means used for the ludic re-appropriation on behalf of users, of the new tools and techniques of digital image treatment (*Photoshop*, amongst others) highlighting their affinity to television *makeover* reality shows.

Without precluding semiotic and technological differences between the refiguration and transfiguration of images, both have in common magical metamorphoses and both are the expression of technological utopias of the body, typical of the contemporary imaginary.

Key words: Trick photography − Photomontage − Self-portrait − Visual autofiction.

I. El museo del fraude

Hay un sitio en la Red que responde al sugestivo titulo de «Museo del Fraude»:[1] el emprendimiento, digno de la imaginación borgeana, consiste en un archivo que contiene «centenares de artículos acerca de los engaños más famosos de la historia, desde la Edad Media hasta el presente».

Uno de los acervos más interesantes de este Museo es el Catálogo de Fotos Falsificadas (Catalog Of Photo Fakery Throughout History); una colección de imágenes alteradas prolijamente organizadas por período, tema, y técnica de falsificación (supresión o adición de elementos, manipulación del color, modificación del tamaño, etc.).

Curiosamente la base de datos incluye también fotografías no alteradas que sin embargo en su momento fueron sospechadas de falsificación, y otras cuya veracidad sigue siendo un enigma.

Figura 1. Hippolyte Bayard. *Portrait of the Photographer as a Drowned Man*. 1840

Según el Catálogo del museo esta es la primera falsificación que registra la historia de la fotografía (figura 1).

Se trata del *Retrato del fotógrafo como ahogado*. Muestra al autor, Hippolyte Bayard, fingiéndose víctima de suicidio. Según se narra, esta imagen trucada constituye también un curioso documento testimonial: durante la década de 1830, los pioneros de la fotografía estaban Empeñados en una álgida competencia para lograr la perfección del proceso técnico. Daguerre, como es sabido, fue el primero en patentar dicho proceso. Simultáneamente, Bayard había inventado otro procedimiento, pero no obtuvo el mismo reconocimiento que Daguerre. Para expresar su frustración concibió este estrafalario autorretrato posando como suicida. Y escribió una nota explicativa en el reverso de la fotografía:

> El cadáver que usted ve aquí es el de M. Bayard, inventor del proceso que acaba de ser mostrado. […] Hasta donde yo sé este experimentador infatigable se dedicó por casi tres años a su descubrimiento. […] El Gobierno, que ha sido demasiado generoso con Monsieur Daguerre, ha dicho que no puede hacer nada para el señor Bayard, y el pobre infeliz se ha ahogado. ¡Oh, los caprichos de la vida humana! […].

[1] The Hoax Museum: http://www.museumofhoaxes.com/ The Hoax Photo Archive http://www.museumofhoaxes.com/hoax/photo_database

Comenta el archivista que: «Si bien Bayard no es recordado como el inventor de la fotografía, podría ser recordado como el inventor de la falsificación fotográfica». Habrá sido también —cabe agregar— el primero (y tal vez el único) en experimentar mediante el trucaje los limites del verosímil fotográfico: precisamente el imposible autorretrato póstumo de un suicida.

El arte y la técnica del retoque fotográfico acompañan el nacimiento mismo de la fotografía: como si la imagen se hubiese resistido desde el inicio a resignar su naturaleza icónica reivindicando su afinidad con la pintura. Retocar, en efecto, implica alterar —cuestionar— la naturaleza indicial de la fotografía. Entre la imagen y el objeto interviene un gesto correctivo, por el cual los primeros fotógrafos imaginaban tal vez reivindicar el arte de su oficio por encima y a pesar de la técnica.

En los primeros retratos fotográficos los personajes aparecían con los ojos cerrados. Para corregir esta falla el pintor suizo Johann Baptist Isering inventó el recurso de rayar las pupilas en las placas fotográficas para «abrirle los ojos» a sus modelos y dotar así de mayor vivacidad a sus imágenes. Acostumbraba también colorear o iluminar sus retratos con pigmentos en polvo finamente molidos resaltando con oro líquido el brillo de las joyas. La falsificación aparece pues en los albores de la fotografía como técnica de embellecimiento (de la imagen y del objeto) pero también como artificio para dotar de «naturalidad», «vitalidad» al sujeto retratado. Procedimiento de «reanimación» que evoca el antiguo y ominoso ritual de la fotografía póstuma cuya fantasmática galería puede visitarse también en diversos sitios de la Red.

Se narra en las historias de la fotografía que en la exposición Universal de París de 1855 el célebre retratista de la corte de Munich, Franz Hanfstaengl, causó gran impacto con su muestra de imágenes retocadas. Al parecer la restauración no era considerada un recurso espurio en detrimento del valor de «verdad» de la imagen, sino una prueba del doble virtuosismo del fotógrafo capaz de corregir los «errores» de la naturaleza o perfeccionar los datos de la realidad y al mismo tiempo ocultar magistralmente las huellas de su intervención (tal como lo haría un eximio cirujano).

Al igual que el arte del retoque el fotomontaje acompaña los albores de la fotografía. Oscar Gustave Rejlander uno de los pioneros del trucaje es autor de la obra titulada *Two Ways of Life*, basada en el cuadro de Rafael *La escuela de Atenas* (figura 2).

Entre el collage y el pastiche, esta composición sorprendente, es un clásico del fotomontaje y fue elaborado a partir de unos 30 negativos. Ciertas incongruencias, disonancias en la perspectiva, en la relación fondo-figura, en la caracterización de los personajes y en el estilo pictórico de las diversas escenas

Figura 2. Oscar G. Rejlander, *Two Ways of Life* (fotomontaje), 1857, 75 x 41 cm.

denuncian la intervención del artista, atestiguando al mismo tiempo su virtuosismo en los artilugios del fotomontaje. Paradoja que ha puesto en evidencia Metz respecto del trucaje fílmico cuando detectaba «cierta duplicidad» vinculada con la noción misma de trucaje:

> Hay en ello algo que está siempre oculto (ya que sólo es trucaje en la medida en que la percepción del espectador es sorprendida), y simultáneamente se indica siempre algo, ya que es importante que sean los poderes del cine los que se vean acreditados en esta sorpresa de los sentidos.[2]

Otro famoso fotomontaje, de título de por sí inquietante —*Los últimos instantes*—, es el de Henry Peach Robinson (figura 3 y 4).

Figura 3. Henry Peach Robinson. *Fading Hawai,* 1858.

Figura 4. Henry Peach Robinson. *She never told his love.* 1857.

[2] *Cfr.* Metz Christian, «Trucaje y cine», 1971 (trad. Domin Choi), [citado abril de 2012], disponible en: <http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0009_trucaje_cine.htm>.

La imagen representa, con la intensidad dramática de una escena teatral, la agonía de una joven enferma de tuberculosis, rodeada por su familia. Fue elaborada a partir de cinco negativos distintos. Aquí el artificio es *invisible pero sin embargo perceptible*: no totalmente ajeno, se diría, a la sensación opresiva que emana de la escena. Metz marcaba para el cine esta distinción entre invisibilidad y perceptibilidad, que es válida también para la fotografía: el trucaje imperceptible para el espectador es compatible con la convención del film realista; en el trucaje invisible, en cambio, «el espectador no sabría decir cómo ha sido realizado, ni en que punto exacto del texto (fílmico) interviene. Es invisible porque no sabemos dónde está, porque no lo vemos (…); pero es perceptible, ya que se percibe su presencia, la "sentimos"…».[3]

II. Trucaje y auto-ficción

Si se exime a la noción de trucaje, en principio, de toda referencia a una intencionalidad de fraude, éste se revela en su productividad semiótica como principio de ficcionalización que altera y redefine la relación de la imagen con el objeto representado. También resulta radicalmente trastocada la relación de la imagen con el «usuario» (a falta de otro término) que la procesa y transforma.

Couchot, refiriéndose a la modalidad conversacional de la imagen digital señala que:

> (…) la imagen numérica (…) se deja «tratar» como la más dúctil de las materias. (…) ya no es más ese espacio cerrado e impenetrable (…) se ha convertido en universo abierto en donde el «regardeur» —hay que hablar de «*regardeur*» más que de espectador— tiene posibilidad de penetrar, de ir y venir, de dejar también la huella de su pasaje. Es una imagen con la cual se puede conversar, una imagen que responde…(2000, la traducción es propia).

Imaginemos al usuario como una especie de «bricoleur» que entra en diálogo con las imágenes reapropiándose lúdicamente de las nuevas herramientas y procedimientos de trucaje que le proporcionan las numerosas aplicaciones *on line*. Para ello requiere un conocimiento básico de algunas sencillas operaciones y además por lo general cuenta con la guía de un tutorial en línea que va describiendo paso a paso el procedimiento a seguir.

Este tipo de prácticas podrían inscribirse en lo que Jean Duvignaud identificara como la región lúdrica de la existencia, un campo de experiencias donde

[3] *Cfr.* Metz Christian, «Trucaje y cine», 1971 (*Ibíd*. nota 2).

incluye «las irrupciones del juego en la vida cotidiana» (Duvignaud 1980 (1982):68) la fiesta, la creación artística, los sueños… y también la «metamorfosis de la apariencia» (*Ibíd*:101). El trucaje de imágenes corresponde por su propia naturaleza a ese régimen lúdrico de la metamorfosis, la cual «implica tanto el cambio de forma más allá de todo determinismo y de toda racionalidad, como la fuerza de un deseo que modifica al mundo mágicamente, a voluntad» (*Ibíd*:99). En esa dimensión libidinal residiría tal vez una de las claves de la fascinación que ejerce sobre los usuarios la condición lábil y mutante de las imágenes digitales.

Se abre así un campo fértil para los procesos de figuración, desfiguración y transfiguración de la propia imagen mediante herramientas y operaciones básicas de trucaje que proporcionan las diversas aplicaciones disponibles en la Red.

Estos procesos de (auto) figuración visual responden, en nuestro enfoque, a la relevancia que ha asumido el régimen de autoficción en diferentes dispositivos y géneros de la Red (comunidades virtuales, redes sociales, *blogs* tipo bitácora, etc.).

El anonimato y la consecuente invención y adopción de seudónimos que rigen en diferentes practicas del entorno virtual propiciarían de por sí la producción de narrativas de «si mismo como otro».

Como observa David Le Breton «En Internet uno no es más que quien dice ser, uno se construye un personaje y es un relato que hace sobre sí mismo. Y eso tiene que ver con el universo de las máscaras. Hay una construcción ficticia del mundo».[4]

En el plano de las figuraciones visuales, el principio de autoficción se traduce en la producción de imágenes de sí mismo en el marco de un proceso de reinterpretación en clave lúdica y a menudo humorística y satírica de los cánones del autorretrato clásico.

Existen interesantes experiencias de este orden en el terreno de la fotografía «de arte»: *los autorretratos ajenos* de Cindy Sherman ilustran adecuadamente el mencionado régimen visual de la autoficción: las imágenes carecen de título y representan a la autora caracterizada como diferentes personajes desde los estereotipos de la televisión de los años cincuenta, las imágenes publicitarias y las películas de terror clásicas hasta los personajes de retratos pictóricos famosos de modo tal que el espectador no puede determinar cabalmente si efectivamente son autorretratos fotográficos o bien figuraciones de ficción (figuras 5 a 9).

[4] Cfr. «David Le Breton: "Internet es el universo de la máscara"» (entrevista de Mercedes Funes), *La Nación,* 18 de julio de 2010 (citado marzo de 2012), disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1285826-david-le-breton-internet-es>

En otro horizonte de intereses y expectativas (aunque a menudo próximo a la experiencia estética) se ubica la manipulación lúdica de las imágenes por parte de los usuarios. No es ajena a ese horizonte, la curiosidad por experimentar con la «magia» de las nuevas técnicas y la atracción que suscitan en su condición plástica y maleable las imágenes digitales.

A esto se suma la proliferación de tutoriales y aplicaciones para la edición de imágenes que ofrece la Red. El recorrido por las galerías de autorretratos trucados puede tornarse una experiencia un poco alucinante. Toda las gamas del imaginario, de la ilusión, las fantasías, las quimeras, lo siniestro, lo espectral, lo monstruoso se despliegan en esta exposición virtual de rostros y cuerpos re/transfigurados.

Figura 5. C.Sherman *Untitled #197*,1989

Figura 6. C.Sherman *Untitled #205*, 1989

Figura 7. C.Sherman *Untitled #222*, 1990

Figura 8. C.Sherman. *Untitled #228,* 1990

Figura 9. C. Sherman *Untitled #213*, 1989

Fuente

III. Cosméticas de la imagen

En el contexto contemporáneo del culto exacerbado a la belleza física (o en su reverso, la abominación de la fealdad y la vejez) el trucaje simula una operación cosmética reparadora que anima las fantasías de embellecimiento −y rejuvenecimiento− repentino, instántaneo, mágico e indoloro.

Así, por ejemplo las aplicaciones y tutoriales de *fotoshop* «para retocar el cuerpo humano» ofrecen servicios de «retoque cosmético digital» que incluyen: «editar la cara perfeccionando las impurezas visibles; cambiar el color de los ojos; eliminar la grasa de cintura; empequeñecer la nariz; cambiar el largo de las uñas, cambiar el color de pelo,…». Nueva versión tecnológica del mito de Narciso: la superficie especular de la pantalla nos devuelve nuestra propia imagen estilizada, embellecida, retocada. Los «prodigios» de la tecnología al alcance de todos (figura 10).

Más allá del predominio del aspecto lúdico, estos ejercicios de manipulación estetizante de la propia imagen se vinculan con otro orden de usos y funciones: pueden participar en las estrategias de presentación de sí en distintos

dispositivos de la Red (acompañando por lo general el rubro del «perfil» del usuario), a veces incluso con fines dolosos.

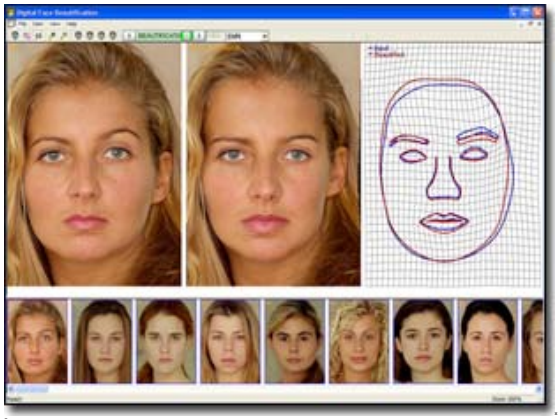


Figura 10. Data-Driven Enhancement of Facial Attractiveness (software para embellecer rostros)
Fuente: acceso

Pero además están estrechamente asociadas con el auge actual de las cirugías estéticas (cuya publicidad no casualmente se incluye en alguno de los sitios visitados) y sobre todo con la retórica argumentativa en que esa utopía quirúrgica se sustenta. La fantasía de la transformación indolora e instantánea permitiría encubrir los aspectos cruentos y traumáticos que toda intervención quirúrgica conlleva necesariamente en el pasaje del orden de las imágenes al orden material del cuerpo.

Cabe destacar en particular el parentesco entre los editores de imágenes por un lado, y el *reality show* televisivo que responde al formato «*makeover*», por el otro. Sin obviar las diferencias semióticas y tecnológicas entre esos dos dispositivos, ambos comparten el tópico de las metamorfosis mágicas y ambos son expresión de las utopías tecnológicas del cuerpo, propias del imaginario contemporáneo.

El caso extremo de este tipo de «*reality*» es precisamente el programa televisivo *Extreme Makeover* (*Cambio Radical*) donde se cruza la frontera de lo imaginario a lo real, del trucaje de las imágenes a la efectiva intervención corporal por medios quirúrgicos.

El programa ofrece:

> […] magníficos ejemplos de operaciones de cirugía estética motivadas por el deseo de cambiar de imagen de sus protagonistas. Aumento de pecho, cirugía láser alrededor de los ojos, reducción de abdomen, liposucciones, arreglos de nariz, estiramiento de cuello y operaciones para corregir la miopía son algunas de las intervenciones más habituales de Extreme

> Makeover. Este reality, (…) ofrece un punto de vista diferente sobre la cirugía estética, rompiendo sus tabúes y presentándola como algo cotidiano, enfocado a la mejora física, pero también psíquica de los pacientes.[5]

Pero la propuesta típica del *reality* formato «*makeover*» no contempla la intervención quirúrgica: trabaja en el orden superficial de las apariencias. Consiste en someter a individuos anónimos (generalmente mujeres) a un proceso de transformación de la imagen basado en cánones estéticos pre-establecidos. Para ello la beneficiaria (o la víctima según se vea) recibirá —por propia voluntad o incluso contra su voluntad— una serie de acelerados «tratamientos» intensivos ejecutados por «especialistas»: intervenciones —aparentemente indoloras e instantáneas— en la dentadura, el cabello, el cutis, los ojos, que en el término de unos días la dotarán de una imagen «glamorosa»… Que la conversión sea irreversible dependería en todo caso —según la pedagogía moral del «*makeover*»— del compromiso asumido por la beneficiaria de mantener sobre sí una autodisciplina y una autovigilancia permanentes para evitar una recaída en la vejez o en la fealdad.

Otra fantasía que el trucaje de imágenes comparte con el *reality* es la de la conversión del anonimato a la condición de «celebridad».

Lo que en el formato del género televisivo requiere de un desarrollo narrativo secuencial organizado en episodios que conducen a un desenlace, en el dispositivo mágico del trucaje de las imágenes se condensa en dos o tres operaciones suficientes para obtener resultados prácticamente inmediatos.

«Pon tu rostro en otro cuerpo» invita otra aplicación denominada *Montagraph*:

> Si no hay forma médica de cambiar tu cuerpo por el de un famoso, te contamos que puedes hacerlo fácilmente en la Internet. Todo gracias a Montagraph, una aplicación online que te permite crear montajes colocando tu cara en otro cuerpo. Simple de usar, Montagraph te permite escoger entre decenas de cuerpos para añadirles tu lindo rostro. Algunos son de famosos como músicos, actores, modelos y celebridades varias, mientras que otros te harán protagonizar portadas de revista.[6]

Como en ciertas condensaciones oníricas el rostro plasmado en la imagen digital, puede desprenderse como una máscara y yuxtaponerse a otros rostros

[5] *Cfr*. "Extreme Makeover", el reality de cirugía estética, a diaro en People + Arts», Mundoplustv, junio de 2006 (disponible en <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=programacion&relacionadas=pa&id=3121>

[6] *Cfr*. «Pon tu rostro en otro cuerpo con Montagraph», Aplicaciones útiles, disponible en: <http://aplicacionesutiles.com/etiqueta/rostro/page/2/>

o bien «por arte del trucaje» desplazarse para ocupar otros cuerpos interinamente (figura 11 y 12).

Figuras 11-12. Montagraph, aplicación *on line* para montajes (plantillas)
Fuente: acceso

Aquí se aprecia el carácter «translocal» que Couchot le atribuye a la imagen digitalizada: a diferencia de la imagen convencional que es un fenómeno «localizado», la imagen numérica, bajo su forma electrónica, no está asignada a un lugar exclusivamente reservado…es una matriz numérica que puede sufrir un gran numero de operaciones «sin cesar deslocalizada/relocalizada, la imagen digital es un fenómeno translocal» (1984).[7]

La aplicación *on line* MagMyPic, «es un sitio dedicado a todos aquellos que quieren aparecer, tal vez sueñan aparecer, en las portadas de las revistas más importantes y famosas. MagMyPic, crea falsas cubiertas/portadas con las propias fotografías»

La fórmula «yo como otro» es el principio que anima estos juegos con la propia imagen: fantasías gratuitas —sin riesgo, ni costo— donde los sujetos anónimos se sueñan protagonistas fugaces de otras vidas (im)posibles: deslumbrantes e intensas.

Todo esto se desarrolla en el territorio franco del juego y del humor, dos manifestaciones genuinas y complejas del imaginario. Por ello también las imágenes virtuales, en su alucinante plasticidad, guardan una afinidad notable e inquietante con las figuraciones oníricas. Algo del orden del inconciente afloraría en estas extrañas imágenes tecnológicamente alteradas muy próximas a lo que Lyotard definía como «figura-imagen», aquella que se deja ver en el escenario onírico o en la alucinación (1979:274,278).[8]

---

[7] La traducción es propia

[8] Según Lyotard la hipótesis que guía a Freud en el análisis de las operaciones del sueño es la de la connivencia radical de la figura y el deseo: esta hipótesis «permite articular intensamente el orden del deseo y el orden de lo figural mediante la categoría de "transgresión": el "texto" del preconsciente (restos diurnos, recuerdos) sufre unas conmociones que le vuelven irreconocible, ilegible: esta ilegibilidad permite que la profunda matriz que envuelve al deseo (…) se exprese en formas desordenadas y en imágenes alucinantes» (1971(1979):253).

Figura 13. Tadao Cern, de la serie *Blow Job*

Figura 14. Tadao Cern de la serie *Blow Job*

Fuente: acceso

Con estas imágenes (figura 13 y 14) ingresamos al terreno de las desfiguraciones, allí donde se difumina el límite entre el humor y la teratología. La operación inversa al trucaje cosmético es la desfiguración caricaturesca: basada en operaciones de degradación, según la estética del grotesco, la caricatura constituye el reverso en negativo del (auto)retrato idealizante. Aquí la pantalla se convierte en un espejo deformante, como los que suele haber en las ferias y los parques de diversiones (figura 15).

Figura 15. Caras deformes

Fuente: acceso

El trucaje cosmético tiende a, recuperar ese «rostro de referencia» que según David Le Breton (2010) atesoramos en nuestra memoria:

> Parece que cada hombre lleva en él un rostro de referencia con el cual compara su rostro presente. Un rostro interior que ya no reproduce la realidad actual de los rasgos. El rostro de referencia aparece en la juventud. Innumerables frases lo revelan. Mantiene una especie de existencia fantasmal en la memoria del sujeto. Marca una imposible coincidencia consigo mismo para quien contempla su retrato en una fotografía o se mira en un espejo. El desajuste con el rostro de referencia puede ser experimentado como una conmoción, incluso una destrucción del sentimiento de identidad (Le Breton 2010).

Un desajuste similar, éste con efectos humorísticos, se produciría entre ese rostro ideal y la versión caricaturesca que hace visible otro rostro reconocible sin embargo como propio (si la caricaturización es eficaz) en franca ruptura con los cánones de proporción y armonía de la belleza clásica. Los rasgos de vejez, fealdad, asimetría, descomposición, desproporción, deformidad, propias de una estética de lo ridículo, virtualmente presentes —como amenaza— en el rostro propio, emergen a la superficie por arte del trucaje digital. Así puede entenderse el comentario de Le Breton cuando afirma que el rostro

> […] produce destellos en negativo de todos los rostros que no somos. Eso explica la atracción del disfraz, la máscara, y la tendencia que lleva a muchos sujetos a cierta denigración de su rostro. El «yo es otro» toma con facilidad los aspectos de la reticencia ante el propio rostro, colmado de una perturbadora extrañeza. La figura humana alberga lo inasible del Otro en el centro del yo (2010).

REFERENCIAS

COUCHOT Edmond

1984 «Image puissance image», *Revue d'Esthétique*,7, juin, pp. 123-133 (version en ligne *in Leonardo on line (Etudes & Essais),* 2001, (citado marzo de 2012), disponible en: < http://www.olats.org/livresetudes/etudes/couchot1984.php>

2000 «Un nouveau champ d'expérimentation et d'émotion dans le monde des images»" in *Brouillard précise,* Esposizione e conferenza, Friche belle de mai, Marseille, (citado marzo 2011), disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/brouillard.precis/couchot.html.>

DARLEY Andrew

2000 *Visual Digital Culture*, Londres y Nueva Cork: Routledge; (tr. esp.: *Cultura digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós, 2002).

DUVIGNAUD Jean

1980 *Le Jeu du jeu,* Paris: Ballano; (tr. esp.: *El juego del juego*, Bogotá: FCE, 1982).

LE BRETON David

(2010) *Rostros*, Buenos Aires: Letra Viva.

LYOTARD Jean-François

1971 *Discours, Figure*, París: Klincksieck; (tr.esp.: *Discurso, figura*, Barcelona: Gili, 1979).

ARTÍCULOS

Generales

ARTÍCULOS

[Original]

La *ironía romántica* en las *Rimas* de Bécquer

VLADIMER LUARSABISHVILI
Universidad Estatal de Ilia
Georgia
✉

Resumen: La *ironía romántica* suscita nuestro interés no sólo como una creación de una época liberadora y reflexiva; con ella es más visible el cambio que se operó en la mentalidad humana y que resultó en la creación de textos nuevos y diferentes, con cierto énfasis y plena seguridad en la posibilidad humana de revelar y mostrar todo aquello que le podría hacer libre. En este trabajo nos proponemos acercarnos al entendimiento de esta *ironía romántica* en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer teniendo en cuenta las reflexiones de algunos críticos sobre su existencia o ausencia. El análisis de las rimas XIII, XVIII, XXXI, XXXIV, XLII, XLIV, XLVI y XLIX permite concluir que la *ironía romántica* está presente en estos textos poéticos y que Bécquer la utiliza para distanciarse y entender la organización del mundo. Más aún, representa el fundamento en el que el autor basa su cosmovisión, se relaciona con una de las metáforas universales del romanticismo: *la lágrima solitaria* y es posible vincularla con la filosofía existencialista de Miguel de Unamuno.

Palabras claves: Romanticismo – *Lágrima solitaria* – Unamuno.

[Full paper]

The Presence of Romantic Irony in Bécquer's *Rimas*

Summary: *Romantic irony* aroses our interest not only as a creation of a period of liberation and reflection; with its help it is much more visible the change that took place in human mentality that resulted in the creation of new and different texts, with certain emphasis and complete confidence in the human ability to reveal and show everything that could make us free. In this paper we propose an approach to the understanding of this romantic irony in the *Rimas* of Gustavo Adolfo Becquer considering the reflections of some critics about its existence or absence. The analysis of the rhymes XIII, XVIII, XXXI, XXXIV, XLII, XLIV, XLVI and XLIX allows us to conclude that romantic irony is present in these poetic texts and that Becquer uses it to take a distance and try to understand the organization of the world. Moreover, it represents the foundation on which the author bases his worldview. It is related to one of the universal metaphors of romanticism: the solitary tear and it is possible to link it to the existentialist philosophy of Miguel de Unamuno.

Key words: Romanticism – *Solitary tear* – Unamuno.

En este trabajo abordamos el estudio de la presencia de la *ironía romántica* en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Existen investigaciones que afirman su ausencia en los textos de los autores españoles del período correspondiente; al mismo tiempo, recientemente han aparecido algunas publicaciones (por ejemplo, de Navas Ruiz) que muestran la presencia de la *ironía romántica* en el romanticismo español.

Basándonos en lo mencionado, presentamos un análisis de algunas *Rimas* de Bécquer para investigar la presencia o la ausencia de la *ironía romántica* y la función que cumple ésta última en el contexto dado. En tal sentido, postulamos una relación entra la *ironía romántica* y una de las metáforas universales del romanticismo: la *lágrima solitaria*; realizamos un análisis lingüístico de algunas *Rimas* y presentamos una posible vinculación entre la *ironía romántica* y la filosofía existencialista de Miguel de Unamuno.

Obras mayores sobre el tema

En su conocido artículo Ricardo Navaz Ruis (1998) se refiere a los tipos de ironía en general (retórica y romántica) y a la presencia de la última en la literatura romántica española; cita trabajos sobre el tema, tales como los de Douglas Colin Muecke, J. T. Reid, Octavio Paz, Iris Zavala y Ernst Behler.

Muecke (1969), al comparar *ironía* con *niebla*, sostiene que es imposible de captar. Pero, ¿captar qué? ¿La forma de la expresión artística que deseamos *vestir* en el abrigo llamado *ironía*? ¿O lo que entendemos como diferencia entre realidad e imaginación?

Reid (1934) afirma que la *ironía romántica* schlegeliana, no había existido en el romanticismo español (excepto en José de Espronceda). Esto es discutible, pues depende de qué tomemos como punto de partida del filósofo alemán. Si consideramos que para Schlegel «La ironía es la forma de la paradoja»,[1] y que «La paradoja es todo lo que a un tiempo es bueno y grande»,[2] de lo que se derrama una elevación sobre lo condicionado, sobre uno mismo[3] y que se hace hombre, claro que existiría. Pero si entendemos bajo *ironía romántica* sólo una sátira, un costumbrismo, en este caso podemos estar de acuerdo con la estimación de Reid.

[1] «"Ironie ist die form des Paradoxen" (Schlegel-Lycemus-Fragment 48)» citado en: Biemel 1962:33).
[2] «Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist», *Ibíd*.
[3] «Ella (la ironía) es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo, sin embargo, es la licencia más legal porque es absolutamente necesaria», *Op. cit*.: 34-35.

Octavio Paz sostiene que:

> Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la inventiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio infinito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el pensamiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad (1965:14).

Navas Ruiz se pregunta: «¿No existió realmente o se ignora su existencia?» Podemos decir que la crítica del romanticismo ignoró, mejor dicho, mostró con poca claridad una asociación entre la ironía expresada en los textos de los pensadores alemanes y españoles. A esto se refiere Iris Zavala cuando afirma que «Carecemos de un estudio de la ironía romántica y sus formas y funciones» (1994:182). Behler sostiene que el estudio de la *ironía romántica* es muy importante e *inseparable de la evolución de la conciencia moderna* (1990). Estamos de acuerdo con esto último, tal como lo mostraremos al abordar la evolución de la idea romántica en los textos del existencialismo.

En la segunda parte del artículo, Navas Ruiz se dedica a la observación de la manifestación de la *ironía romántica* en textos de escritores españoles, y menciona, entre otros, a Gustavo Adolfo Bécquer:

> Repasando los artículos y tratados de crítica española del siglo XIX, solo un modesto trabajo de Gustavo Adolfo Bécquer parece querer aproximarse tímidamente al concepto, si bien con otro nombre y sin ninguna intención programática: «La ridiculez» (*Gaceta Literaria*, 14 de marzo 1853). Bécquer, seguramente sin tener conciencia de ello, califica la ridiculez con una serie de notas que fueron aplicadas a la ironía romántica por adversarios y amigos: es «una cosa horrible que hace reír». Es algo que mata y regocija… Es Mefistófeles, con peor intención y menos profundidad, que se burla de todo lo santo… Es un monstruo que nos tiene tendida una red inmensa y oculta (Navas Ruiz 1998:8).

Russel P. Sebold define siete síntomas y cinco metáforas del romanticismo (2011). Al referirse a la *lágrima solitaria* (cuarta metáfora) cita algunos textos románticos, de Bécquer entre otros.[4]

[4] «Asomaba a sus ojos una lágrima / y a mi labio una frase de perdón» (Bécquer, *Rima* XXX, cit. en Sebold 2011: 319-20).

Umberto Eco, en la introducción de *La estructura ausente* (1968 (1986):10) al abordar los sistemas de comunicación más «naturales» y «espontáneos», cita la kinésica y la proxémica. Entre las modalides kinésicas se refiere al *llanto*; respecto a la proxémica, nos interesa como herramienta romántica que nos muestra un grado de distancia del objeto del amor, cuya identificación se realiza con la *lágrima.*

Investigación y análisis

Como material para nuestra investigación, hemos elegido las *Rimas* XIII, XVIII, XXXI, XXXIV, XLII, XLIV, XLVI, XLIX de Bécquer.[5]

La *lágrima solitaria* y *la ironía romántica* en las *Rimas* de Bécquer

XIII

Tu pupila es azul, y cuando ríes,
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
¡una perdida estrella!

En la rima XIII las tres estrofas empiezan igualmente: *tu pupila es azul*. Además, la primera y segunda estrofa están ligadas con verbos opuestos (*reír-llorar*) y en la tercera aparece un nuevo verbo: *radiar*.

Los paralelismos del segundo grupo son: *tu pupila es azul-reír-fulgor-refleja,* en la segunda estrofa: *tu pupila es azul-llorar-gotas de rocío* y en la tercera estrofa: *tu pupila es azul- radia-estrella.*

Esta *Rima* suscita nuestro interés y es debido a otro motivo: empieza con amanecer; luego se agrupan: *tu pupila es azul-reír-fulgor-refleja* (primera estrofa); *tu pupila es azul-llorar-gotas de rocío* (segunda estrofa, donde *gotas*

[5] *Cfr.* Bécquer [2003].

puede ser sobreentendido como sinónimo de *lágrima*s) y termina con anochecer. Es de destacar que Bécquer otorga un epíteto (*perdida*) a la estrella. Este sentimiento de ser *perdido* en este mundo suscita el dolor que está ligado con el gusto de la percepción de ser libre. No hay duda de que es una forma de visión romántica, según la cual, si nos remitimos a Søren Kierkegaard, la ironía debe nacer al final de todo.[6]

¿Cuándo nació la *ironía romántica*? Cuando el clasicismo, la monarquía y la religión no tenían la posibilidad de expresar y analizar los nuevos acontecimientos del tiempo (la libertad humana, la percepción de la misma realidad, etc.) la única herramienta para seguir desarrollando las ideas era la *ironía,* cuya base *socrática* Schlegel transformó añadiéndole nuevos perfiles. La *ironía socrática* tenía «un significado delimitado» (Hegel cit. en Casas Dupuy 1999:28) que los románticos transformaron en un «principio universal» (*Ibíd.*) que niega todo. Decía Schlegel:

> Soy yo quien mediante mi pensamiento bien formado puedo anular todas las determinaciones del derecho, de la ética, del bien, etc., y sé que cuando acepto algo que me parece bueno, puedo así mismo subvertirlo. Me conozco a mí mismo simplemente como amo y señor de todas estas determinaciones, y puedo hacerlas prevalecer y también lo contrario. Todo vale para mí en la medida en que me plazca (Hegel cit. en Casas Dupuy 1999:28).

En esta rima, Bécquer concibe al mismo tiempo una sonrisa y lágrimas en la pupila de mujer. Ambas son inseparables, no siguen una a otra, nacen al mismo tiempo y *traen* un sentimiento de ser *perdido* en este mundo. Este sentimiento es totalmente romántico, *i.e.* cuando el hombre entiende que está solo y sólo le queda la idea («como un punto de luz radia una idea»), que no se llama sol o amanecer, pero le recuerda al «cielo de la tarde», el fin de todo, expresado mediante la ironía.

XXXI

Nuestra pasión fue un trágico sainete,
en cuya absurda fábula,
lo cómico y lo grave confundidos
risas y llanto arrancan.

[6] Navas Ruiz sostiene que «Kierkegaard [1841] había ya avanzado la tesis de la ironía, tal como Schlegel la entendía y él veía personificada en Sócrates, surge siempre en épocas críticas para denunciar y destruir el orden vigente: Atenas socrática, renacimiento, romanticismo. De algún modo, según él, cumple un papel semejante al de las fiestas carnavalescas que permitían contemplar el otro lado de las cosas» (2003:4).

Pero fue lo peor de aquella historia,
que, al fin de la jornada,
a ella tocaron lágrimas y risas,
¡y a mí sólo lágrimas!

En la rima XXXI encontramos los paralelismos que Iuri Lotman define como «casos más complicados» (1972) cuando los miembros del binomio se modulan uno a otro y se expresan en cada parte analógica del otro. En nuestro caso nos referimos a las palabras destacadas en el final de la primera estrofa (*risas-llanto)* y también en el tercer verso de la segunda estrofa *(lágrimas-risas)*. Describiendo casos semejantes, Lotman presenta como ejemplo de paralelismo un verso de Pushkin, en el que señala que *triste-alegre* están en la misma posición sintáctica, presentados con la misma forma gramatical; en el texto artístico ambos miembros se entienden como mutuo-analógicos.

El binomio *lágrima/llanto* está presente en ambas estrofas del poema. En la primera, Bécquer utiliza el *llanto* (junto con la *risa)* para subrayar lo absurdo de la pasión («en cuya absurda fábula»). En la segunda, el poeta ve lo peor; no en el fin de su historia amorosa, sino en el hecho que sólo le quedan *lágrimas*. Aquí podemos concluir que Bécquer usa *lágrima* como metáfora del romanticismo, cuya proxémica hace visible la cierta distancia entre dos amantes («al fin de la jornada»,[7] al fin de la historia, al fin del amor); es decir, el amor se pasó, se acabó y ya no están juntos.

Esta *Rima* puede ser considerada como la expresión de la estética romántica. En efecto, Novalis afirmaba que *lo mejor es siempre el sentimiento*; con *sentimiento*, los románticos buscaban una elevación sobre lo condicionado, lo que constituye el signo decisivo de la *ironía romántica*. Ella tiene la función de ser una elevación sobre uno mismo[8] con lo que el hombre se hace libre. Se hace libre porque, por una parte, un hombre no puede ser irónico sin tener cierto grado de libertad y, por otra, la ironía misma lo libera. Por eso, según la visión romántica, la ironía equivale a la libertad.[9]

Es evidente, que Bécquer utiliza la *ironía romántica* para mostrar que el amor puede ser absurdo y desaparecer sin dejar huella y, al mismo tiempo, es posible encontrar en esto mismo lo divino romántico —las *lágrimas*—. Bécquer se ríe de sí mismo («¡y a mí sólo lágrimas!»), de su historia pasada, con la

[7] Podemos hipotetizar que Bécquer utiliza la palabra «jornada» de modo irónico.

[8] «Ella [la ironía] es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo, sin embargo, es la licencia más legal porque es absolutamente necesaria» (Schlegel citado en Biemel 1962:34-5).

[9] He aquí la diferencia entre *ironía romántica* e *ironía socrática*. La última tiene el fin de vencer a su interlocutor, descubrir con sus preguntas los puntos débiles del último y mostrarle que la posición de éste es engañosa y exagerada. Mientras que la *ironía romántica* tiene la finalidad de *hacer libre*; inicia con dolor pero, al mismo tiempo, da placer. Y este último sentimiento, el del placer, nos hace hombres.

absurda fábula que le fue posible sólo mediante la *ironía romántica* (Bécquer se distanció, se miró con cierto grado de ironía y por eso le quedaron sólo *lágrimas*).

Analicemos la tercera estrofa de la *Rima* XXXIV:

> Ríe, y su carcajada tiene notas
> del agua fugitiva;
> llora, y es cada lágrima un poema
> de ternura infinita.

Se presentan aquí también los paralelismos *ríe-llora* y *notas-poema*. Es un caso de miembros mutuo-analógicos que se modulan uno a otro. Es muy interesante notar la expresión «cada lágrima», que representa la importancia de la *lágrima solitaria* y no de «llanto copioso», como dice Sebold (2011:319).

La segunda estrofa de la *Rima* XLII finaliza con los siguientes versos:

> ¡Y entonces comprendí por qué se llora,
> y entonces comprendí por qué se mata.

He aquí una triple expresión de la estética romántica en «se llora»: en primer lugar, nos interesa como modalidad de *llanto*, uno de los elementos de la kinésica; en segundo lugar, lleva en sí cierta proxémica (todo se acabó y nació la distancia); en tercer lugar, nos importa como metáfora universal del romanticismo (lágrima/llora).

En lo que se refiere a «se mata»: esta expresión está ligada al punto de vista de Hegel. Él decía que la ironía transforma lo que es válido en pura vanidad, que por su parte hace al sujeto hueco y vacío. Y como no es posible permanecer en el vacío, el sujeto cae en una nostalgia imponente.

De igual modo se advierte en el final de la *Rima* XLVI («¡Porque el muerto está en pie!»).

> XLIX
>
> Alguna vez la encuentro por el mundo
> y pasa junto a mí,
> y pasa sonriéndose y yo digo:
> ¿cómo puede reír?
>
> Luego asoma a mi labio otra sonrisa,
> máscara del dolor,
> y entonces pienso: —Acaso ella se ríe
> como me río yo.

La segunda estrofa refleja la *ironía* romántica: por una parte, en la sonrisa como «máscara del dolor»; por otra, el final de la estrofa muestra la libertad en la que nos hallamos a través de la ironía («Acaso ella se ríe como me río yo»). Evoca una definición de *ironía* ofrecida por K.W.F. Solger,[10] quien distinguía entre la ironía aparente y la verdadera ironía —fundamental para el hombre— denominada *ironía trágica*. Dice:

> La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, sólo puede cumplir el propio destino —incluso bajo la acepción suprema de la palabra— en este mundo presente... También lo sumo está dado para nuestra acción solamente en una configuración limitada y finita. Y por esto, en nosotros, es tan nulo como lo mínimo, y perece necesariamente con nosotros y con la nulidad de nuestro sentido. En verdad, lo sumo está solamente en Dios. Y en nuestro caso se transfigura como algo divino, como algo en lo que nosotros no participaríamos ni como seres finitos, ni como seres que con sus pensamientos pueden divagar en apariencia más allá de lo finito, si no se diera una presencia inmediata de esto divino que se revela en la desaparición de nuestra realidad. Y la ironía trágica es el temple de ánimo que ilumina esa presencia inmediata de lo divino en las cosas humanas (Solger, cit. en Henckmann 1988:21-2).[11]

Dice Henckmann que «la teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la finitud del hombre, una teoría de la existencia» (1998:22). Esto nos remite a la filosofía unamuniana, en particular la parte que trata del dolor, la congoja y la existencia.

> El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo... es saber y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor..., por la sensación del propio límite. La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta dónde soy, es saber dónde acabo de ser, desde dónde no soy (Unamuno 1912 [1961]:111).

---

[10] Decía Kierkegaard: «Solger fue el que quiso adquirir conciencia filosófica de lo que late en la ironía» (cit. en Henckmann 1988: 21).

[11] «El tratado publicado en 1919 apareció de nuevo en SOLGER. *ERWIN. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, reimpresión de la edición de Berlin 1907, edición con epílogo y anotaciones de W. von Henckmann, Munich 1971, pp. 385-471; la cita se halla en las pp. 408 y ss. Hay también lugares donde la «ironía trágica» se utiliza como una expresión de filosofía del arte» (*Cfr.* Henckmann 1998: 22, nota 6).

Los románticos afirmaban lo mismo: la *ironía romántica* suscita el dolor (que puede considerarse como análogo al dolor unamuniano), o que «Quien por ser como Dios, como Dios crea» (Zorrilla), concepto que expresó muy claramente más tarde el mismo Unamuno. De aquí nace la idea de enajenarse en lo impersonal y este intento no puede ser racional pero sí emocional: «Y esta suprema preocupación no puede ser puramente racional, tiene que ser afectiva. No basta pensar, hay que sentir nuestro destino» (Unamuno *Ibid*: 16). Recordemos de nuevo a Novalis (*lo mejor es siempre el sentimiento*) y así empezará un nuevo *circulus vitiosus* que puede ligar el romanticismo con el existencialismo.

XLIV

Como en un libro abierto
leo de tus pupilas en el fondo.
¿A qué fingir el labio
risas que se desmienten con los ojos?
¡Llora! No te avergüences
de confesar que me quisiste un poco.
¡Llora! Nadie nos mira.
Ya ves; yo soy un hombre... y también lloro.

Podemos leer a «risas que se desmienten con los ojos», como *ironía* pero no *romántica* sino *socrática*. Bécquer puede leer en los ojos de la mujer pero esta última prefiere mentir y no mostrar los sentimientos que el amor le produce. Ella no entiende nada de lo que dice pero Bécquer (fiel al estilo socrático) crea un plano común para luego destruirlo y mostrarle con esto que ella no posee el saber en sentido estricto. Y, además, le da un consejo: «¡Llora!». Es muy interesante porque *llorar* puede expresar un aspecto de la *ironía romántica* a la que sucumben todos independientemente del sexo («Ya ves; yo soy un hombre... y también lloro»). Esto confirma que la lágrima/llorar/llanto es de verdad una metáfora universal del romanticismo como dice Sebold (2011).

En esta *Rima*, están presentes ambos tipos de ironía: la *socrática* y la *romántica*. La primera revela la realidad de las cosas y la segunda ayuda a entender la tragedia romántica.

LXVIII

No sé lo que he soñado
en la noche pasada.
Triste, muy triste debió ser el sueño,
pues despierto la angustia me duraba.

Noté al incorporarme

húmeda la almohada,
y por primera vez sentí al notarlo
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño
que llanto nos arranca,
mas tengo en mi tristeza una alegría...
¡Sé que aún me quedan lágrimas!

Para hacer un análisis del poema, destacamos en la primera estrofa las palabras «angustia» y «sueño» y, en el segundo, «placer». Dice Bécquer que el sueño fue triste y que en él le despertó la angustia; de esto nació en su alma un placer que tiene carácter específico (*amargo*).

Unamuno decía que existe algo que tiene una suprema sensación y que no es otra cosa más que la angustia que nos ayuda a entender las cosas vitales:

> […] No la muerte, sino algo peor, una «sensación de anonadamiento», una suprema sensación de angustia. Y esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparencial, nos lleva de golpe y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas (1905 [1961]:180).

Y esta misma angustia llena su alma del placer, placer amargo.

Sin duda, vemos aquí un *placer* como sinónimo del *juicio de gusto* de E. Kant, donde el *gusto* está pensado como camino de acceso al *ente* que luego universalizaron los románticos; éste, después de expresar lo bello y lo bueno, se convirtió en una herramienta útil para denominar toda relación con el *ente*.

Hay un puente asociativo, expresado muy bien en la novela *Niebla* (1914), entre la visión romántica del conjunto de ideas de la realidad (o cuando todo existe) y el *ente* de ficción unamuniana; en particular, en el capítulo XXXI, durante un diálogo de Augusto Pérez con Unamuno:

> —¿Cómo que no existo? —exclamó.
> — No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (Unamuno 1914 [2002]: 279).

Unamuno expresa su visión del mundo humano y su punto de vista existencial al hablar con el personaje. De verdad, si no existe Augusto o, mejor dicho, si existe sólo en nuestra lectura, lo mismo se puede decir sobre Unamuno: que

existe solamente en sus escritos y que sus escritos son escritos de otro. Esto nos remite a la teoría de la intertextualidad y la *muerte del autor* de Roland Barthes (1987). Unamuno lo admite cuando dice con palabras de Augusto:

> —No sea, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto… No sea usted que no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo… (1914 [2002]:19).

También se advierte en las reflexiones del filósofo bilbaíno sobre la existencia, que una condición obligatoria de la existencia es la muerte. Cultiva esta misma idea en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) cuando nos dice:

> Pero ¿existen? ¿Existen de verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdad, sufrirían de existir y no se contentarían de ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio, sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito (Unamuno 1905 (1961):14).

Este mismo *sufrimiento* nos lo ofrece Bécquer («húmeda la almohada» y «amargo placer henchirse el alma»); lo único que le queda al poeta son *las lágrimas*, por una parte ellas son una expresión de la *ironía romántica* y, por otra, esta misma ironía le hace libre.

Conclusiones finales

El romanticismo surgió en una época de inestabilidad, tanto política como económica que llevó consigo la transformación del pensamiento. En efecto, si tomamos como ejemplo los años 50 del siglo XIX, podemos concluir que la novela histórica murió porque a los lectores no les interesaba más la vida medieval, pues el cambio en el pensamiento trajo nuevos ideales, tales como la liberación y el progreso. La literatura, como parte de la vida social, cultivó la nueva estética de la vida.

Los románticos decidieron romper con la tradición clasicista y propusieron la rebeldía cósmica e intentaron permanecer al margen de las normas sociales. El protagonista en los textos literarios se convirtió en un idealista que sufría las normas impuestas por la sociedad; tenía claras las intenciones revolucionarias y, en la mayoría de los casos, no encontraba su lugar entre los otros. Lo primero que hace el autor/héroe es romper con los moldes del neoclasicismo. En este sentido, recordamos a Larra, quien buscaba una nueva literatura como

expresión de la nueva sociedad con un único maestro, la naturaleza. La fe de la libertad y el progreso eran los moldes ostentados por los románticos.

Durante esta etapa, la ironía sobresalió como método de comunicación. Volvemos a Kierkegaard: la ironía surge en épocas críticas. Efectivamente, las preguntas que trajo consigo la nueva mentalidad, necesitaban nuevas respuestas y las nuevas respuestas no podían ser sintetizadas en la estética neoclasicista pero sí en la romántica. En aquellos tiempos la ironía ya tenía su historia (nos referimos a la *ironía socrática* que, de un modo transformado, usaron los autores románticos después de enriquecerla con la nueva estética), y así esta «manera de llevar a cabo las relaciones interpersonales» (como decía Hegel) o *ironía socrática,* se convirtió en la *ironía romántica* persiguiendo un nuevo fin: hacer al hombre libre. Primero, libre de la sociedad, de sus reglas y leyes, para luego poder estar libre de sí mismo. Esto último les pareció la única posibilidad para entender el mundo a los románticos.

En el artículo ya citado, Navas-Ruiz muestra que la *ironía romántica* tenía lugar en la literatura romántica española. Luego de analizar textos de Larra, Zorilla, Espronceda, Campoamor y de referirse a la definición de ridiculez de Bécquer, concluye que «La sonrisa del ironista acentúa la contradicción última del ser: nada y esperanza, negación y búsqueda» (1998).

En este artículo nos propusimos abordar la presencia de la *ironía romántica* en las *Rimas* XIII, XVIII, XXXI, XXXIV, XLII, XLIV, XLVI, XLIX de Bécquer. Podemos concluir que Bécquer utiliza la ironía romántica para distanciarse y entender la organización del mundo; la ironía romántica existe en estos textos poéticos y es el fundamento de la cosmovisión del autor. Además una de las metáforas universales del romanticismo −la *lágrima solitaria*− es también evidente en estos textos becquerianos.

Respecto a la relación entre la *ironía romántica* y la filosofía existencialista unamuniana, podemos afirmar que la función de la primera revela la idea básica de la segunda. La cosmovisión romántica tiene mucho que ver con la visión del mundo que tenía el filósofo bilbaíno y negar la influencia de la primera sobre la otra es imposible. Más aún en la formación de esta visión, en la construcción de las ideas, una sobre otra, es patente el papel de la estética romántica. El alejamiento de sí mismo, el intento de hacer una discusión sobre temas varios y una vía para entender un asunto desde muchos prismas, (lo que hacía Don Miguel en sus novelas o *nivolas*), está por entero basado en la *ironía romántica*. Si Schlegel en su tiempo tomó la *ironía socrática* y, enriqueciéndola, la transformó en la *ironía romántica* (*i.e.* tomó como base la dimensión dialógica, el modo irónico de una forma velada y el contacto entre teoría y praxis y añadió un entendimiento reflexivo y liberador), lo mismo hizo Unamuno. Éste añadió a la *ironía romántica* un elemento del dialogismo no socrático, que no perseguía el fin de revelar los puntos débiles del interlocutor,

sino buscar «palabras ajenas» en sus propias teorías para mostrar sus puntos débiles. Así transformó la *ironía romántica* en la *ironía existencial*.

Pero esto ya es tema de otro estudio.

REFERENCIAS:

BARTHES Roland
(1987) "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona: Paidós, pp.9-65.
BEHLER Ernst
1990 *Irony and the Discourse of Modernity*, Washington: University of Washington Press.
BIEMEL Walter
1962 "La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán", *Covivium*, 13-14: 27-48.
CASAS DUPUY Rosario
1999 "Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía", *Ideas y Valores*, 110: pág.21-31
ECO Umberto
1968 *La struttura assente,* Milano: Bompiani, 1980 ultima ed. modificata; (tr. esp.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Lumen).
HENCKMANN Wolfhart
1988 «El concepto de ironía en K.W.F.Solger», *Enrahonar*, 14: 19-31.
MUECKE Douglas Colin
1969 *The compass of Irony*, London: Methuen.
LOTMAN Iuri
1972 *Analiz poeticheskogo teksta : struktura stikha*, Leningrad: Prosveshchenie.
NAVAS RUIZ Ricardo
1998 «El modo irónico y la literatura romántica española», en DÍAZ LARIOS Luis Felipe, MIRALLES Enrique (coords.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona: Universitat, 1998, pp. 223-238; (también en: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes (en línea), 2003; 16pp. [citado mayo de 2012], disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modo-irnico-y-la-literatura-romntica-espaola-0/html/ffa8b852-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_>
PAZ Octavio
1965 «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*, México: Mortiz.
SEBOLD Russel P.
2011 «La cosmovisión romantica: siete síntomas y cinco metáforas», *Castilla Estudios de Literatura*, 2: 311-23.
UNAMUNO Miguel de
1905 *Vida de Don Quijote y Sancho,* Madrid: Espasa-Calpe, 1961, 12.ª ed.
1912 *Del sentimiento trágico de la vida*, México: Azteca, 1961.
1914 *Niebla*. Madrid: Cátedra, 2002 18.ª ed.
ZAVALA iris M.
1994 *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y realismo, Volumen 5, Número 1* (RICO Francisco, Editor), Barcelona: Crítica.

FUENTES:

BÉCQUER, Gustavo Adolfo.
[2003] *Rimas y Leyendas* Madrid: Ediciones Alba.

NOTAS

NOTAS

[Comunicación corta]

Una lectura semiótica-discursiva del tarot y el estudio de un caso

PABLO VON STECHER
FFyL, UBA
R. Argentina
✉

Resumen: Luego de las reflexiones de Jung sobre las referencias arquetípicas presentes en el tarot, los estudios concernientes a este objeto se han multiplicado entre investigadores de distintas disciplinas. Al considerar el análisis semiótico aplicado a una obra de arte propuesto por el semiólogo italiano Omar Calabrese, este trabajo ensaya un abordaje del tarot en tanto género discursivo. Se tomará como *corpus* de análisis el *Arcano XII* en tres mazos del tarot, dos de ellos —el de Waite y el de Crowley— resultan paradigmáticos en su campo a causa de su riqueza simbólica, y un tercero —el *Tarot Mítico* de Sharman-Burke y Greene— complementa el estudio al ofrecer una perspectiva alternativa, fundada en una interpretación mitológica de los arcanos. De manera particular, nos proponemos indagar los niveles enunciativos que esta carta (el *Arcano XII*) despliega, así como sus relaciones de transtextualidad.

Palabras claves: Arcano − Discurso − Transtextualidad

[Short Communication]

A Semiotic-discursive Reading of the Tarot and a Case Study

Summary: After Jung's essays on the archetypical references that are present in tarot, studies on this object have multiplied among researchers from different disciplines. When considering the semiotic analysis as a reference applied to a work of art proposed by the Italian semiologist Omar Calabrese, this paper deals with tarot as a discursive genre. The *corpus* includes the *Arcanum XII* in three tarot decks, two of them —the Waite's an the Crowley's one— are paradigmatic in their field because of their symbolism, and a third one —*The Mythic Tarot* by Sharman-Burke and Greene— enriches the study because it offers an alternative perspective, based on a mythological interpretation of the arcana. It is our particular interest to analyze the enunciative levels that this card (the *Arcanum XII*) exposes, and their transtextuality relations.

Keywords: Arcanum − Discourse − Transtextuality.

«The true Tarot is symbolism; it speaks no other language and offers no other signs. Given the inward meaning of its emblems, they do become a kind of alphabet which is capable of indefinite combinations and makes true sense in all»
(Waite, 1910;6).

1. Tema y objeto

Una de las frases más comunes que cualquier interesado en la práctica del tarot suele escuchar (y repetir) es que cada arcano, es decir, cada carta del tarot «narra una historia que encierra un mensaje cifrado». No obstante, esta actividad, que suele ser denominada como *lectura de cartas*, implica la observación y la puesta en relación de una serie de arcanos por lo que, con más precisión, podríamos decir que cada carta expone un carácter episódico en el marco de una narración más amplia. Aquel que *lee las cartas*, para sí mismo o para otro, construye distintos tipos de estrategias de interpretación de aquellas, dependientes de sus lecturas, conocimientos previos, aprendizajes y por supuesto, de su propia intuición. En este sentido, si bien hay saberes estipulados y consensuados que remiten a la significación de cada arcano entre los distintos mazos de tarot, la elección y el uso de uno en particular implica un posicionamiento frente a las opciones que este arte ofrece y puede acarrear diferencias significativas en la tarea interpretativa.

Esta reflexión, no obstante, no pretende analizar la dimensión adivinatoria del tarot, sino que se concentra más bien en un análisis semiótico-discursivo de aquella unidad narrativa que establece un arcano. Desde esta perspectiva se proponen dos objetivos: de manera general, ampliar las fronteras de los estudios semióticos actuales hacia un nuevo objeto de estudio, el tarot, e indagar las particularidades de éste en cuanto género discursivo; y de manera más específica, tomando como referencia el *Arcano XII*, analizar los niveles enunciativos que esta carta despliega, así como las relaciones de transtextualidad implicadas en él.

2. La teoría del discurso sobre la imagen

Partimos de las reflexiones del semiólogo italiano Omar Calabrese, concernientes al modo de leer un objeto estético desde una perspectiva discursiva. Inspirado en las obras de Bajtín y de Genette, Calabrese (1999) articula las nociones de *género* y de *transtextualidad* al estudio de la obra de arte. Y, desde criterios greimasianos, analiza la *dimensión enunciativa* de

distintas obras pictóricas (*Embajadores* de Holbein, *Juicio Final* de Miguel Ángel, *Anunciación* de Botticelli, entre otras).

Si la articulación de una teoría discursiva al estudio de la obra de arte implica dificultades específicas fundadas en el lenguaje propio de cada disciplina, dificultades sobre las que Calabrese da cuenta y reflexiona con atención, otras tantas ocurren en el caso del tarot. En algún sentido, cada carta de tarot es un objeto estético elaborado según los criterios que el artista o el dibujante de cada mazo consensuó con su creador (en los casos en que ambos no sean el mismo). No obstante, la carta de tarot presenta, al menos, dos particularidades más: 1) si bien es una «pequeña obra de arte», su valor significativo e interpretativo suele ser más relevante, en la mayoría de sus casos, que su interés estético; 2) en la práctica cotidiana, su destinatario suele estar duplicado, o mejor dicho mediado, por «aquel que tiene el saber» para leer la carta y el denominado «consultante» que, mediante este lector, requiere del tarot un grado de información orientativa para algún aspecto de su vida. Ambos aspectos, establecerán especificidades al momento de analizar discursivamente una carta de tarot.

Con el objeto de ensayar este método, que al momento tiene únicamente un carácter experimental, nos centraremos en el estudio de una carta en particular, el *Arcano XII*. La elección de la carta *El colgado* se justifica por el carácter especialmente enigmático con que ha sido configurada en distintos estudios de este arte (Waite 1910, Bunning 1998).[1] Tal vez el aspecto cifrado de su narración potencie el interés por su lectura.

Se tomará como *corpus* de análisis el *Arcano XII* en tres mazos del tarot. Dos de ellos, el de Waite [1909] y el de Crowley [1969], se encuentran, a causa de su riqueza simbólica, entre las barajas más estudiadas y utilizadas en la práctica de esta cartomancia. La referencia a un tercer tarot, el de Sharman-Burke y Greene (1986), complementa el análisis al ofrecer una perspectiva alternativa, fundada en una interpretación mitológica de los arcanos.

3. Una referencia sobre los naipes

No es intención referir al problema de los orígenes históricos del tarot. Lo cierto es que su creación está rodeada de misterios y conjeturas. Algunas de ellas consideran que este arte proviene del antiguo Egipto, otras entienden que se originó en Asia y fue introducido en Europa por los gitanos en el siglo XIV. Lejos de poder echar luz sobre esta problemática, nos contentaremos con

[1] Arthur E. Waite (1910:134) afirma que aunque es una carta de profundos sentidos, «toda su significancia está velada»; Joan Bunning, en tanto, considera que «El colgado es uno de los arcanos más misteriosos del tarot... Se contradice a sí mismo de múltiples maneras» (Bunning 1998 (2000):179).

esbozar algunas referencias sobre las condiciones de producción de las barajas en cuestión, con el fin de orientar el contexto en el que se inserta nuestro objeto.

Dos de los autores a tratar, Arthur E. Waite [1857-1942] y Aleister Crowley [1875-1947], tuvieron en común el hecho de pertenecer a la *Hermetic Order of the Golden Dawn.*[2] Waite, un ocultista estadounidense, profundamente conocedor del tarot, dirigió la orden en 1903. Su célebre libro, *The Pictorial Key to the Tarot* (1910), pone en duda el origen egipcio de la cartomancia y reconoce la importancia de la alquimia como medio para comprender su naturaleza. Para Waite, el tarot es básicamente un sistema de representaciones simbólicas de la memoria colectiva de la humanidad, de las ideas universales y de las fuerzas inconscientes del individuo. Un año antes de la aparición del libro, en 1909, habían sido publicadas las barajas de Waite, dibujadas por la artista norteamericana Pamela Coleman Smith (miembro también de la *Golden Dawn*).

Según ha sido caracterizado, la iconografía de este tarot remite al *Art Nouveau*, y su simbología tiende a la «transparencia», razón por la que se trata del segundo mazo más utilizado, sólo después del *Tarot de Marsella* [1490]. El proyecto de Waite era, justamente, presentar una baraja actualizada, moderna y precisa, por lo que ideó diseños luminosos, de trazos sencillos, tal vez ingenuos, al tiempo que planteó una ruptura con las tradiciones de imágenes sombrías y abstractas.

Crowley, en tanto, era un influyente ocultista inglés, místico y mago ceremonial. Se inició en la *Golden Dawn* en 1898, marco en el que se propuso escribir un *ensayo auténtico y todavía faltante,* sobre el tarot. A principios de los 1900, la orden original comenzó a fragmentarse, mientras que Crowley, paralelamente, empezó a publicar numerosos estudios en *The Equinox*, revista que él mismo editaba bianualmente. Finalmente, en 1905, Crowley abandonó la orden en malos términos. Pero lo cierto es que a pesar de ser un excelente escritor y un estudioso capaz de crear su propio sistema filosófico, Crowley fue acusado de satánico, así como de causar la separación de la orden.

Las imágenes del tarot de Crowley fueron pintadas por Lady Frieda Harris[3] y si bien la intención de ambos fue corregir y actualizar el tarot clásico medieval y otorgarle un aspecto más esotérico, el proyecto creció en la reestructuración de

[2] Fundada en Londres, en el año 1888, por William Wynn Westcott y Samuel McGregor Mathers, esta orden de carácter secreto estaba integrada por investigadores, artistas y aprendices de mago, y era depositaria de saberes herméticos, cabalísticos, alquímicos, teúrgicos y cristianos. El tarot jugó una parte importante en el curso de rituales, meditación, y estudio de la orden.

[3] Se dice que Harris trabajó a partir de las indicaciones y de los más rudimentarios esquemas de Crowley, en una tarea que implicó la reelaboración de la misma carta, una y otra vez. En efecto, Crowley ha destacado la tenacidad y el genio artístico de Harris, como parte constitutiva de su obra (Wasserman 1978 (2006): 4.)

la tradición pictórica simbolista de la sabiduría antigua, y de este modo se extendió entre 1938 y 1943 (Wasserman 1978 (2006):3). A diferencia del tarot de Waite, el de Crowley, conocido como *Thot*, se acerca al mundo onírico, a partir de una imaginería compleja y cifrada. La baraja se publicó recién en 1969, luego de la muerte de Crowley, no obstante, éste sí editó en vida *The Book of Thot* (1944), un estudio sistemático y exhaustivamente descriptivo de la simbología presente en sus cartas.

En tercer lugar, se tomará como última referencia el *Tarot Mítico* (1986) elaborado por Juliet Sharman-Burke y Liz Greene.[4] Esta obra parte del propósito de otorgarle a las cartas cierta sencillez y accesibilidad a partir de un diseño basado en la mitología griega, referencia cultural precisa en el mundo occidental. Las autoras entienden que la operatividad del mito en esta práctica reside en la posibilidad de retratar las tendencias arquetípicas de la vida humana a través de ilustraciones e historias. El diseño de las cartas, en tanto, corresponde a la artista plástica y fotógrafa Tricia Newell.

4. Referencias genéricas

Partimos de la consideración del tarot como un género específico que responde a los más básicos criterios bajtinianos [1979]:

1. Una estructura de 78 arcanos: 22 mayores y 56 menores. Estos últimos, a su vez, conforman los cuatro de palos de la baraja (espadas, bastos, oros y copas) en grupos de 14 imágenes: 10 figuras numéricas y 4 figuras cortesanas. En términos generales, y a pesar de las diferencias de diseño, todo tarot responde a esta composición.

2. Un tema determinado que puede ser aludido como «el viaje del héroe» o más específicamente «el camino de la vida que recorre cada ser humano» (Sharman-Burke y Green 1986 (2001):17). Los arcanos mayores se establecen como arquetipos que expresan temáticas universales (el amor, el sacrificio, la muerte) de toda experiencia humana, por lo que resultan nudos esenciales del viaje. Los arcanos menores, en tanto, vuelven sobre esas temática, aunque en un terreno cotidiano y de manera menos trascendental que los anteriores. En continuidad, cada palo se concentra en ciertos tópicos precisos: las espadas refieren al pensamiento, la razón y la ética; los bastos, al talento, la creatividad y el movimiento; los oros, a las preocupaciones materiales y al sentido práctico de las experiencias; y las copas, a los sentimientos y a la espiritualidad.

3. El estilo, finalmente y como podemos deducir de las cartas señaladas, tal vez sea el elemento más libre del género y se determina mayormente por la

[4] Sharman-Burke es una psicóloga y profesora de tarot y astrología nacida en Kenya, y Greene, de origen estadounidense, es doctora en psicología jungiana y autora prolífera en astrología.

perspectiva de cada autor. En cualquier caso, más allá de excentricidades particulares efectuadas en este nivel, las regularidades propias del género permitirán su reconocimiento en tanto tal.

5. Los márgenes de la narración

Si aceptamos, entonces, que cada arcano cuenta un episodio narrativo en el marco de un esquema textual, tal vez una posible forma de adentrarnos en estas unidades del relato sea desde sus «márgenes». En efecto, entre los fenómenos de transtextualidad[5] que ha reconocido Gerard Genette (1982 (1989):11), el paratexto concierne al contorno, al marco que encierra el texto propiamente dicho. Esta dimensión, que puede ser diseñada por el mismo autor o por otro (editor, traductor), tiene como función orientar o anticipar hipótesis sobre el texto a abordar a partir de datos temporales, espaciales, funcionales, pragmáticos, concernientes a la elaboración de ese texto.

En rigor, para cada arcano de cada una de las barajas que conforman nuestro *corpus*, se ha diseñado un cuadro paratextual que enmarca el hecho narrativo y otorga datos referenciales que se ocupan de guiar la lectura. En este nivel se observarán, básicamente, dos elementos que se manifiestan con cierta estabilidad en el género: una denominación y un número. Entendemos que el primero, «el nombre» de cada carta cumple una función de *título* del texto contenido. Si bien es cierto que las denominaciones de los arcanos mayores suelen ser coincidentes en los tres mazos elegidos, es importante observar que el Tarot de Crowley ha operado algunas transformaciones respecto a los nombres clásicos establecidos por la tradición cartomántica propia del Tarot de Visconti-Sforza [1450] o del Tarot de Marsella [1490], entre otras cartas pioneras. Crowley, ha denominado *The adjustment* (*El ajuste*) al arcano comúnmente identificado como *La justicia* y, aún con mayores distancias, llama *The lust* (*La lujuria*) al arcano de *La fuerza*, y *The art* (*El arte*) al arcano de *La templanza*. Además, el paratexto de los arcanos mayores en Crowley incluye una letra hebrea y un símbolo de lo que ella representa.

En relación con los arcanos menores, en los tres mazos en cuestión se explicita la denominación de las figuras cortesanas, sin embargo, no ocurre lo mismo con las cartas «numéricas». En el Tarot de Waite, la denominación de estas está eludida (ver anexo, figura A). En el *Tarot Mítico*, la denominación está expresada de manera tradicional, similar a las referencias correspondientes a cualquier baraja: *Cinco de espadas*, *Siete de copas, Diez de oros*, etc. (ver anexo, figura B). En este punto, Crowley opera otra clara diferenciación en la construcción paratextual al momento de otorgarle a cada

[5] Entendida como la trascendencia textual del texto, «todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos» (Genette 1982 (1989): 9-10).

arcano menor numérico una *palabra clave* a modo de denominación. En este sentido, el cinco de espadas es *Defeat* (*Derrota*), el siete de copas es *Debauch* (*Perversión*), el diez de oros es *Wealth* (*Riqueza*) (ver anexo, figura C).

En efecto, estas operaciones paratextuales (el cambio o la inclusión de una denominación, la introducción de una letra o un símbolo) en el Tarot de Crowley generan distintos tipos de anticipaciones sobre el sentido que privilegiará la carta. Arriesgamos asimismo que en el caso de los arcanos menores, esta denominación-guía compensa el carácter abstracto de sus imágenes, a diferencia de las de Waite y de las del *Tarot Mítico* que ilustran con más claridad su simbología y facilitan el acceso del lector a sus sentidos.

El otro elemento central en el marco paratextual es el número cuyo significado, más allá de ordenar la serie,[6] guarda relaciones estrechas con cada arcano en cuestión. Sobre este punto también se presentan ciertas diferencias: en el Tarot de Crowley, el número está presente tanto en el paratexto de los arcanos mayores como en el de los menores; en el *Tarot Mítico*, el número aparece escrito en letras, aunque solo en los arcanos menores; en el tarot de Waite, en tanto, el símbolo numérico traspasó los límites paratextuales para integrarse dentro de la imagen-texto en los arcanos mayores y menores (volveremos sobre este punto y su efecto).

Entonces, en una primera aproximación paratextual a nuestro objeto, el *Arcano XII*, observamos, en los tres casos, la inscripción de sus denominaciones: *The hanged man*, en Crowley y en Waite; *El colgado*, en el *Tarot Mítico,*[7] (ver figuras 1, 2 y 3). En el caso del Tarot de Crowley, además del número XII se presenta la letra hebrea *Mem*, símbolo del agua (la referencia a este último elemento, ausente en los otros dos colgados, será recuperada en la narración del arcano de Crowley). En efecto, en esta lectura del dispositivo paratextual, la ausencia del número (*Tarot Mítico*) o su presencia (Crowley), omite o potencia respectivamente la importancia de los sentidos numerológicos —pitagóricos o cabalísticos— que pueden complementar los enigmas inscriptos en la historia de *El Colgado*. Resultará pertinente, llegado este punto, observar de qué modo

[6] Entre los Arcanos Mayores el orden de la serie es el siguiente: 1. El Mago, 2. La Sacerdotisa, 3. La Emperatriz, 4. El Emperador, 5. El Papa, 6. Los Enamorados, 7. El Carro, 8. La Justicia, 9. El Ermitaño, 10. La Rueda, 11. La Fuerza, 12. El Colgado, 13. La Muerte, 14. La Templanza, 15. El Diablo, 16. La Torre, 17. La Estrella, 18. La Luna, 19. El Sol, 20. El Juicio, 21. El Mundo, 22 (o cero). El Loco. Luego, la numeración continúa entre los arcanos menores (aunque los mazos en cuestión no dan cuenta de ella) en el siguiente orden: bastos, copas, espadas y oros; de manera descendente desde las figuras cortesanas (el Rey, la Reina, el Caballero y la Sota) y finalmente, de manera ascendente del uno al diez en las cartas numéricas. En este sentido, el Rey de Bastos es el número 23 y el Diez de Oros es el número 78, último arcano de la baraja.

[7] Nuestra versión del *Tarot Mítico* está traducida al español. En el tarot de Crowley las denominaciones están en inglés al igual que la de Waite, no obstante en este último se ofrecen, en el recuadro superior, traducciones de dicha denominación en cuatro lenguas —*L'appeso* (italiano), *Le pendu* (francés), *Der gehängte* (alemán) y *El colgado* (español)—, conformándose claramente como un elemento paratextual a cargo del editor.

los elementos paratextuales señalados se articulan a las narraciones que ellos mismos encierran.

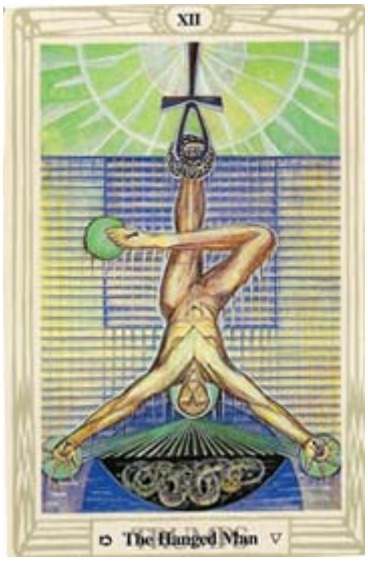


Figura 1. *El Colgado* del Tarot de Crowley

Figura 2. *El Colgado* del Tarot de Waite

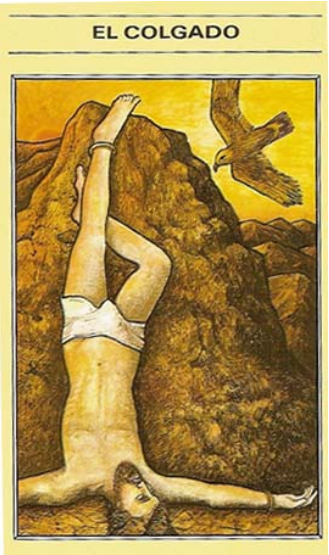


Figura 3. *El Colgado* del *Tarot Mítico*

6. Sobre el *Arcano XII*

En la medida en que sea posible referir una architextualidad propia de *El colgado*, es decir, un conjunto de categorías trascendentales (tipos de discurso, modos de enunciación) al que remite cada texto singular (cada «Arcano XII» en este caso), sus enunciados deberían coincidir, mínimamente, en la configuración de una figura humana en posición vertical invertida de pies a cabeza y suspendida de alguna estructura. Históricamente, una serie de intertextos, más o menos definidos, han sido relacionados con el *Arcano XII*, entre ellos, dos pasajes bíblicos: el colgamiento de Judas[8] y la crucifixión de Jesús, pero también el mito nórdico de Odín (Nichols 1980 (1994):221). La posición estática, asimismo, ha sido asociada a una serie de imágenes: suspensión, detenimiento, inacción, dolor, sufrimiento, castigo, sacrificio, rito iniciático. En rigor, si nos remitimos a los enunciados que circulan en los estudios del tarot para definir esta carta, leeremos, a modo síntesis, que «*El*

[8] En algunas antiguas barajas italianas, este arcano es constituido a partir de la figura de Judas, se denomina *Il Traditore* (*El traidor*) y presenta una serie de monedas que caen de las bolsas que el sujeto tiene en sus manos.

Colgado es la carta del sacrificio voluntario o autoimpuesto» (Briffa (1994):15; McCormak 1998 (1999):57) y probablemente así lo sea. En todo caso, retengamos esta idea y abordemos cada texto de manera particular para reflexionar un poco más sobre sus enigmas cifrados.

6.1 ¿Redención? en Crowley

Partamos del Tarot de Crowley para relevar a nivel enuncivo del texto, es decir a nivel de lo expresado —la información transmitida, la historia narrada—, los elementos del enunciado, recordando siempre que el enunciado puede ser icónico, como en este caso, o gestual, y no solo verbal.[9] Aquí se cuenta que nuestro héroe, totalmente despojado de ropajes, pende de una cruz egipcia (también llamada *anj* o cruz ansada) invertida, mediante una serpiente enroscada alrededor de su pie izquierdo. Su pierna derecha forma un ángulo de sesenta grados, y tanto su pie derecho, como sus manos, se encuentran sujetadas por clavos a tres discos verdes. La cabeza se apoya sobre un disco similar, y en su rostro hay una expresión de sufrimiento. Detrás del *anj*, se deja entrever un aire verde impregnado por rayos de luz blanca, debajo, un fondo cuadriculado. Es significativo, asimismo, el aumento de oscuridad que, en forma descendente culmina en la profundidad azul y oscura del agua. Una serie de líneas parten de la cabeza del colgado, se dirigen a las manos sujetadas, al agua sobre la que cuelga el héroe, y a otra serpiente sobre un fondo de mayor oscuridad.

Ahora bien, estos son los elementos del enunciado. Será el próximo paso indagar el nivel implícito de todo discurso, el de la enunciación, en el que se despliegan las relaciones entre aquel enunciado y los diferentes elementos constitutivos del encuadre enunciativo (Kerbrat-Orecchioni 1980:30) y para el cual hay que prestar atención al conjunto de huellas y de marcas, que remitan a la instancia comunicativa. De acuerdo a Calabrese (1999:42-43), los elementos de la enunciación pueden ser tomados de otra esfera e introducidos en un enunciado, pero generan siempre alusiones a su condición de existencia por fuera de la obra y producen movimientos que nos hacen pasar de un plano (el del enunciado) al otro (de la instancia constitutiva de la enunciación) y viceversa. En este sentido, la cruz invertida de la que pende *El colgado*, el *anj*, es también uno de los jeroglíficos triconsonántico (de tres sonidos consonantes) egipcios cuya simbología remite a la idea de la vida después de la muerte y cuya grafía (☥) es equivalente a la forma de la cruz.[10]

---

[9] *Cfr*. Filinich 2002:18.

[10] La lectura del *anj* en continuidad con la letra *Mem* del paratexto, tal vez nos permita establecer una reflexión en torno al estilo de los arcanos en Crowley. Calabrese (1999:19-20) afirma que el estilo de un texto depende de la producción de ciertas figuras discursivas, capaces de ser reconocidas por un actor social, diferente del actor-productor, y como una especie de firma de éste. Calabrese parte del concepto de *formante*, de Hjelmslev, y lo reelabora en función del análisis semiótico del estilo. Llega así a la noción de *estilema*, definida

La observación de otros símbolos nos permitirá acercarnos a los demás sentidos de este episodio narrativo. Si observamos los lugares en que se encuentra el color verde, color de Venus y que remite a la gracia y a la esperanza, podemos imaginar que éstos son los sentimientos que deberían acompañar al sufrimiento de todo sacrificio. El descenso hacia al agua y hacia los colores oscuros implica un viaje de resurrección, signado entre una serpiente enroscada, que connota encierro y autodestrucción (Briffa (1994):187; Crowley 1944 (2006): 96), hacia otra que se agita en la oscuridad inferior y produce una nueva vida. El mismo Crowley, al explicar los sentidos de esta carta en *El Libro del Thot* expone y se contradice. Afirma que aunque *redención* sea un término inadecuado para abordarla, es la única cuestión que está encerrada en el arcano (1944 (2006):97). Y si bien aclara que las «propiedades técnicas» de la misma se alejan de cualquier doctrina, la reminiscencias al «Dios agonizante» también están presentes.

6.2 Espera en Waite

Según la propia descripción de Waite (1910:14), la carta propone la figura de un hombre suspendido cabeza abajo y atado desde su tobillo derecho mediante una soga-horca a un árbol. Sus brazos también están limitados por detrás. Su pierna izquierda cruza por detrás de la derecha. A diferencia de otros colgados, este joven está totalmente vestido y, alrededor de su cabeza un *Nimbus* −en términos de Waite− un aura -para nosotros-lo ilumina.

En *Pictorial Key to the Tarot*, el autor repasa las significaciones corrientes atribuidas al *Arcano XII*, como la carta del Gran Trabajo, del deber, de la prudencia, de las limitaciones, del sacrificio, del martirio, no obstante las entiende a todas como puras intuiciones cartománticas. Según la concibió Waite (1910:48), y así lo hizo representar, la cara del supuesto (pero falso) mártir, expresa trance pero no sufrimiento y la figura en su totalidad connota vida en suspensión aunque no muerte.

Ahora bien, más allá de estas representaciones simbólicas ¿hay marcas de la enunciación en esta versión del episodio narrativo? Waite (1910:48) señala que «la horca desde la que está suspendida forma una cruz tau, cuyo nombre proviene de la letra griega homónima» (T, τ) —traducción nuestra— dato que vuelve anclar al arcano en los distintos sentidos asociados a la crucifixión. No obstante creemos que hay un elemento que más específicamente deja huellas de la enunciación y está presente en las distintas cartas de este tarot.

---

como cada una de las variaciones en el plano de la expresión que se corresponden con efectos de contenido y que forman el estilo. En efecto, los estilemas funcionan como marcas del actor, individual o colectivo, que los ha producido (autor, sociedad). En este caso, entendemos que las distintas figuras (letras, jeroglíficos, objetos) propias de la tradición egipcia operan como marca estilemática en el Tarot de Crowley.

Como se anticipó, ha sido incluido en los arcanos mayores de Waite el número correspondiente a su ordenación, en el interior del enunciado. Por supuesto, este criterio se mantiene en *El Colgado*. Esta inclusión puede implicar una intención por enfatizar la simbología del número, en el relato mismo del arcano. Para Nichols, el número XII incide en la connotación concerniente al paso del consciente al inconsciente en *El Colgado.* Nichols (1980 (1991): 228) relaciona este pasaje con el atravesamiento de una frontera temporal. En rigor, el número señala no sólo el tiempo límite de la realidad humana con sus doce horas alternativas de día y noche, sino también, además de los doce meses del año, los doce signos zodiacales que simbolizan «dimensiones sobrehumanas de tiempo, así como la intervención del destino sin control por parte del hombre».

La inscripción del número en el enunciado, entonces, también puede enfatizar ciertos sentidos de *El Colgado* que Waite intentó comunicar, tales como la necesidad del paso a un tiempo de reflexión, de no acción frente a un destino infinitamente superior a la voluntad humana, y de expansión en la propia dimensión del doce. Cercano a esta interpretación, Carl Jung vio en la situación representada en *El Colgado* una invitación a profundizar en las dimensiones desconocidas del ser, pero como un desafío antes que como un escarmiento.[11]

6.3 El castigo de Prometeo

El análisis de cada historia que se narra del *Tarot Mítico* tiene como punto de partida obligado la relación intertextual —es decir de copresencia entre dos o más textos, o de presencia efectiva de un texto sobre otro (Genette 1982 (1989):10)— con un mito griego. La historia de *El Colgado* de Sharman-Burke y Greene toma, de manera explícita y literal, el mito de Prometeo.[12] Si se observara el arcano en cuestión sin conocer la perspectiva de este tarot, tres elementos nos permitirían generar hipótesis en torno a la relación intertextual

[11] Para Jung (1962:154), «El inconsciente trata de producir una situación imposible para forzar al individuo a exteriorizar lo mejor de sí mismo, pero si eso no se intenta nunca, no se realiza. Es decir que para lograr este efecto se requiere de una situación extrema, en la que se deba renunciar a la propia voluntad y al propio conocimiento, y no hacer nada más que confiar en el poder impersonal del crecimiento y del desarrollo» [la traducción es propia].

[12] Se trata, en términos muy generales, del mito del Titán que desafió la ley de Zeus y robó el fuego de los dioses para dárselo al hombre. Zeus había afirmado su supremacía sobre los hombres negándoles el fuego, y con ello, el progreso y la iluminación. Al sentirse ultrajado por el robo, Zeus ató a Prometeo con unas cadenas indestructibles en lo alto de un precipicio de las montañas del Cáucaso. El castigo se completaba con la llegada diaria de un águila dispuesta a devorar el hígado de Prometeo que cada noche volvía a crecer, dando lugar a una tortura continua. Una de las versiones del mito indica que, después de 30 años, Zeus permitió que el héroe Hércules matara el águila, rompiera las cadenas, liberara al prisionero y lo rescatara. Prometeo recibió así la inmortalidad al tiempo que la humanidad agradecida levantó altares en su honor y por primera vez usó los anillos, en recuerdo de la esclavitud (Escobedo 1992: 419-421).

mitológica: 1) a diferencia de la tradición del tarot en la que *El Colgado* pende de un árbol o un arco (Marsellés, Waite, Visconti-Sforza) este individuo está sujetado a una montaña; 2) el héroe no cuelga de una soga, sino que está atrapado con anillos de cadenas; 3) un águila rodea su cuerpo, componente que, ausente en cualquier otra historia de *El Colgado*, es introducido para completar la narración. En efecto, el elemento que en esta baraja nos permite percibir que se trata del *Arcano XII*, independientemente del paratexto, es la posición invertida del héroe, propia del architexto de *El colgado*, aunque ajena a la imaginería del mito prometeico.

Casi en un lugar intermedio entre *El Colgado* desnudo de Crowley y el vestido de Waite, este *Colgado-Prometeo* solo logra cubrirse con un lienzo en su cintura. El juego de luces y sombras, en cambio, lo acerca más Crowley. La parte superior de la imagen se ilumina con los últimos rayos de una puesta de sol que anticipa una oscuridad en aumento sobre el paisaje de rocas ásperas.

En efecto, es solo con la asociación de aquellos elementos al intertexto mitológico que la narración activa sentidos precisos presentes en la historia de *El Colgado*: la imagen de un sacrificio voluntario para un bien mayor (Prometeo sabía de su castigo como consecuencia de su accionar), la aceptación necesaria del sufrimiento exigido, y la espera en la inactividad física. Ahora bien, la confluencia entre ambos intertextos (mito y arcano) da como resultado una espera pero marcada por las sombras dado que, tal como lo especifican sus autoras, «la misma puesta de sol sugiere el declinar de la luz brillante de la conciencia y el descenso del espíritu a la oscuridad del subconsciente» (Sharman-Burke y Green 1986 (2001):74). El control de la situación ya no depende de la mente racional, y la inminente espera trascurre muy cercana a la imagen poética de «la noche oscura del alma» de San Juan de la Cruz.

7. Notas Finales

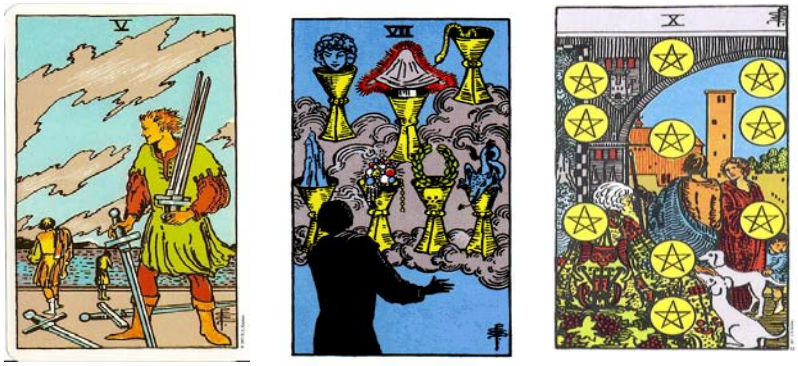
Ensayamos otra manera de acercarse a la lectura de aquellos episodios narrativos inscriptos en los arcanos del tarot, atendiendo a ciertas categorías discursivas que pueden colaborar en el anclaje de sus sentidos. Ahora bien, centrada nuestra mirada en el *Arcano XII*, y a partir de los mazos elegidos, nos preguntamos, ¿es posible consensuar una única lectura de estas unidades narrativas? Al menos respecto a la aquí tratada, entendemos que no. Más allá de la posibilidad de detectar una serie de imágenes coincidentes en los tres mazos: detención, inacción, suspensión pero ¿qué otros signos se esconden detrás de estas?

En el *Tarot Mítico*, la ausencia textual y paratextual del símbolo numérico y los pocos lazos directos establecidos con la imaginería tradicional del arcano, conducen a una lectura que, centrada en el intertexto, connota cierto heroísmo

propio de un sacrificio voluntario, pero sobre todo un escarmiento tortuoso correctivo a causa de aquella osada y valiente acción. El descenso de luz de la mente racional y a la oscuridad del subconsciente (y de la acción a la reflexión) es un elemento que comparte con el tarot de Crowley. En este último caso, no obstante, los elementos enunciativos enfatizan la representación de la «nueva vida» después de la muerte, imagen que se corrobora —siendo la redención un dogma central del cristianismo— en la figura de Jesús como *Redentor*. En efecto, si volvemos el *anj* invertido a su posición al derecho, las similitudes entre *El Colgado* de Crowley y la imaginería común de Jesús Crucificado (clavos, miembros superiores estirados, expresión) se vuelven más y más nítidas. A diferencia de los anteriores, el aura que irradia del rostro de *El Colgado* de Waite parece reflejar los beneficios de adquirir una perspectiva diferente sobre una situación y permitir así la ampliación e iluminación de la conciencia. Aunque hay suspensión no hay claramente castigo, e incluso la idea de sacrificio se mitiga a partir de una postura invertida pero poco tensionada, de la comodidad y protección que ofrecen las vestimentas, y de la expresión serena del rostro. En rigor, consideramos que la inclusión del número doce como elemento enunciativo propio de la narración termina por enfatizar el sentido de este colgado: el pasaje a un tiempo de reflexión profunda, reflexión que, aunque presente en los otros casos, no se manifiesta aquí de manera traumática o tortuosa.

De manera recíproca, nos ha interesado tanto poner a prueba la fecundidad analítica de esta perspectiva semiótica inaugurada por Calabrese y prolongarla hacia un objeto poco abordado desde estos enfoques; así como acercar el tarot, sistema cultural alta y complejamente simbólico, al conjunto de fenómenos abordados por los estudios discursivos. En todo caso, nos contentamos con imaginar que éste sea solo un primer paso en la articulación y el enriquecimiento mutuo de ambos saberes.

ANEXOS:



Cinco de Espadas Siete de Copas Diez de Oros

Figura A: Arcanos Menores del *Tarot de Waite*

Cinco de Espadas Siete de Copas Diez de Oros

Figura B: Arcanos Menores del *Tarot de Crowley*

Cinco de Espadas Siete de Copas Diez de Oros

Figura C: Arcanos Menores del *Tarot Mítico*

REFERENCIAS

BAJTIN Michail M.
[1979] *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscow: Iskusstvo; (tr.esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1989).
BRIFFA Emile
(1994) *Todos los símbolos del Tarot*. Buenos Aires: Master y Lic.
BUNNING Joan
1998 *Learning the Tarot,* Boston: Samuel Weiser; (tr. esp.: *Curso Práctico de Tarot*. Barcelona: Ediciones Urano, 2000).
CALABRESE Omar
(1999) *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
CROWLEY Aleister
1944 *The book of Thoth ; a short essay on the Tarot of the Egyptians*, London : OTO/Chiswick Press Ltd.; (tr.esp.: *El libro de Thoth*. Madrid: Luis Cárcamo, 2006)
ESCOBEDO Juan Carlos
1992 *Diccionario Enciclopédico de la Mitología,* Barcelona: De Vecchi.
FILINICH María Isabel
2002 *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
GENETTE Gerard
1982 P*alimpsestes, La littérature au second degré*, París: Seuil (tr. esp.: *Palimpsestos.* Madrid: Taurus, 1989).
JUNG Carl
(1962) *The Interpretation of Visions*, Dallas: Spring.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine
1980 *L´énonciation. De la subjectivité dans le langage*. París: Armand Colin.
MCCORMAK Kathleen
1998 *Tarot Decoder*, London: Quatro Publishing ; (tr. esp. : *Tarot. Orígenes, Sistema de Lecturas, Interpretación*. Barcelona: Evergreen, 1999).
NICHOLS Sallie
1980 *J Jung and Tarot. An archetypal journey.*York Beach: Samuel Weiser, Inc.; (tr. esp.: *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Barcelona: Kairós, 1994)
SHARMAN-BURKE Juliet & GREENE Liz
1986 *The Mythic Tarot*, London: Eddison / Sadd Editions Limited; (tr. esp.: *El tarot mítico. Una nueva vía a las cartas del tarot*. Madrid: Edaf, 2001).
WAITE Arthur E.
1910 *The Pictorial Key of Tarot.* London: Ryder-Waite.
WASSERMAN James
1978 *Instructions for Aleister Crowley´s Thot Tarot Deck*. Stamford: U.S. Games Systems Inc., 2006.

NOTAS

[Comunicación corta]

Tensiones entre miradas estéticas anti-idealistas y prácticas contemporáneas de arte-ciencia

LUCÍA STUBRIN
CONICET
Instituto de Teoría e Historia
del Arte «Julio E. Payró»
R. Argentina
✉

Resumen: John Dewey y Ludwig Wittgenstein son dos autores claves de la discusión histórica por una nueva estética, opuesta a la tradición idealista. Su enfoque transgresor apuesta por la reunificación de la experiencia estética con el mundo, en el primer caso, y la comprensión del rol de la estética en función del juego de lenguaje en el que se inscriba culturalmente, de acuerdo al segundo caso. Aun siendo diferentes las contribuciones que ambos autores realizan sobre la definición de estética, persiste en ellos una necesidad de establecerla en función de una caracterización enfrentada a la idea de ciencia. La herencia moderna está presente en sus modos de pensar, articulados en base a distinciones binarias, que dificultan la tarea de comprensión del arte contemporáneo, sobre todo en lo que respecta a los desarrollo del *sci-art,* donde la transdisciplina de las obras borra los límites tradicionales de la separación arte-ciencia.

Ejemplos claves serán citados en este trabajo con vistas a contribuir a la revisión de los debates que han hecho avanzar la discusión sobre el rol de la estética en el siglo XX pero que, sin embargo, resultan insuficientes como marco teórico para comprender las posibilidades cognitivas del arte.

Palabras claves: Experiencia – Lenguaje– Conocimiento – Transdisciplina.

[Short communication]

Tensions Between Anti-idealist Aesthetic Views and Contemporary Art-science Practices

Summary: John Dewey and Ludwig Wittgenstein are two key authors of the historical discussion of a new aesthetic, as opposed to the idealist tradition. Their transgressive approach is committed to the reunification of the aesthetic experience with the world, in the first case, and the understanding of the role of aesthetics in terms of the language game in which you enroll culturally, according to the second case. Although the contributions these authors have made on the definition of aesthetics are different, they, persist in the a need to establish it on a characterization confronted with the idea of science. The modern heritage is present in their way of thinking, based on binary distinctions that make it difficult to understand contemporary art, especially in regard to the development of sci-art, where art-works transdiscipline deletes traditional boundaries separating art-science.

Key examples will be cited in this paper in order to contribute to the review of the debates that have made the discussion move forward on the role of aesthetics in the twentieth century but that nevertheless, are inadequate as a theoretical framework for understanding the cognitive potential of arts.

Key words: Experience – Language – Knowledge – Transdiscipline.

En este trabajo ponemos en evidencia las congruencias existentes entre dos autores —John Dewey y Ludwig Wittgenstein— que reflexionan sobre la estética en diferentes contextos de producción, pero en la misma década (1930), intentando redefinir conceptos heredados de la tradición idealista.

Asimismo, reflexionamos sobre las diferencias que ambos plantean en torno a la delimitación de lo estético respecto de lo científico. Consideramos que en la definición de lo que le es propio a la estética se establece a la vez una posible caracterización de lo que es la ciencia, y también aparecen cuestiones que responden al análisis de objetos artísticos tradicionales. En el caso de Wittgenstein veremos que la distinción es más tajante mientras que en el caso de Dewey aparece una ambigüedad mucho mayor, una tensión entre la herencia moderna de elaboración teórica y la propuesta anti idealista.

Creemos que la noción de experiencia y el enfoque analítico que plantean Dewey y Wittgenstein, respectivamente, fueron muy importantes para el desarrollo del arte conceptual en la década del sesenta en el mundo occidental. Sin embargo, si consideramos corrientes artísticas más contemporáneas, encontramos ejemplos donde el contexto de producción de las obras borra los límites que estos autores establecieron respecto de la separación entre arte y ciencia.

En este sentido, es que proponemos en primer lugar, acercar las posturas de Dewey y Wittgenstein en cuanto al planteo teórico que proponen para la delimitación de la estética. Y, en segundo lugar, intentaremos clarificar el lugar que ocupa la ciencia dentro del pensamiento de estos autores para confrontarlo con movimientos artísticos más contemporáneos que trascienden los límites planteados.

I.

El punto de partida de John Dewey y de Ludwig Wittgenstein sobre el problema de la estética es diferente. El primero, en su libro *Art as Experience* de 1934, intenta despegarse de la idea de arte separado de la vida humana, de la experiencia. Se concentra en atacar aquellas concepciones que han colocado a la obra de arte por encima de la relación innata que existe entre el sujeto y el objeto artístico. En realidad, lo que Dewey pretende es demostrar que el objeto de arte tiene su particularidad pero que su función depende de su inserción social. En la medida en que el arte se vuelve un relato de entendidos, pierde su poder de reelaboración de la experiencia de la comunidad, que es el rol que debe jugar en la sociedad.

En el caso de Dewey hay una consideración muy importante del momento social que se está viviendo y de los cambios que se vienen produciendo. Por ejemplo, reconoce la importancia del desarrollo industrial, la ciencia aplicada y su consecuente contribución a la expansión del comercio, como factores

determinantes de nuevas formas de experiencia que el arte debe aprovechar. Desde la perspectiva de Dewey todos estos datos resultan relevantes porque contribuyen a la restauración de las formas refinadas e intensas de la experiencia —objetos de arte— con los hechos de todos los días. En consecuencia, se opone a la idea del arte como esfera autónoma, desvinculada de una función social, separada de la experiencia humana. Más aún, Dewey supone que en la determinación del objeto de la estética hay un presupuesto epistemológico que aísla al objeto y las consecuencias humanas de su vivencia. De esta manera, la estética habla de las obras de arte como si no fueran una producción humana y separa el origen y el obrar de la experiencia, levantando un muro que vuelve opaca su significación.

Separar la experiencia es el gran proyecto kantiano y neokantiano heredado, principalmente, de la tradición racionalista de René Descartes. A partir de la instauración del dualismo alma-cuerpo en la filosofía, se estableció luego el enfrentamiento óntico entre sujeto y objeto de conocimiento, característico del pensamiento moderno.

Un momento clave que da cuenta del origen del cambio de época, cuyas derivaciones persisten en la actualidad, podemos encontrarlo a comienzos del Renacimiento cuando se autorizaron las disecciones oficiales que le permitieron a Andreas Vesalius —médico anatomista— publicar los resultados de sus investigaciones en el libro *De humani corporis fabrica* (Bâle: Johannes Oporinusen, 1543). Al respecto, David Le Breton explica:

> La ruptura entre el hombre y el cuerpo instaura el dualismo contemporáneo (anterior a Descartes) y autoriza las disecciones oficiales. El cuerpo no se asocia más al ser o al cosmos (el hombre es su cuerpo) sino al poseer (tener un cuerpo, eventualmente distinto de uno mismo). […] En la Edad Media se prohibía cortar o inhumar el cuerpo por el Dogma de la Resurrección. La ruptura epistemológica de Vesalio[1], médico anatomista del Siglo XVI, posibilita el pensamiento moderno del cuerpo, aun cuando sólo sea su anunciador (Le Breton 1990 (1995):49).

De esta manera, el dualismo cartesiano prolonga el dualismo de Vesalius. Tanto en uno como en otro se manifiesta una preocupación por el cuerpo descentrado del sujeto al que le presta su consistencia y su rostro. El cuerpo es visto como un accesorio de la persona, se desliza hacia el registro del *poseer*, deja de ser indisociable de la presencia humana. La unidad de la persona se rompe y esta fractura designa al cuerpo como a una realidad accidental, indigna del pensamiento. «El hombre de Descartes es un *collage* en el que

[1] «Aunque la historia le otorgue la buena suerte a Vesalio (1514-1564), Leonardo Da Vinci (1452-1519) lo precede en esta aventura al disecar una treintena de cadáveres y al realizar gran cantidad de notas y fichas sobre la anatomía humana» (Le Breton 1990 (2002): 49.).

conviven un alma que adquiere sentido al pensar y un cuerpo, o más bien una máquina corporal, reductible sólo a su extensión» (Le Breton 1990 (1995):46).

A partir del reconocimiento del modo de pensar moderno —caracterizado por el enfrentamiento óntico— y del cuerpo moderno —caracterizado como obstáculo para el conocimiento objetivo—, Dewey apuesta por una reconciliación del individuo con su entorno. Prioriza la interacción con el ambiente y la eleva a condición de posibilidad de la experiencia estética.

La transferencia del eje de producción —tanto del acto de expresión como de la emoción estética— del centro del Yo (como la tradición moderna lo ubicaría) a la «interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente» (Dewey 1934 (2008):74), trae reminiscencias de la revisión fenomenológica de Husserl sobre el Idealismo Trascendental. Para Husserl «un fenómeno es simplemente lo que es manifiesto en tanto y en cuanto es manifiesto» (Mora Galiana 2003-4: 8). Y, a diferencia de Immanuel Kant,[2] «lo único que está inmediatamente dado y que constituye el principio de todos los principios no es ni el sujeto ni el objeto, sino la relación de conciencia» (*Ibíd*:10). En este punto podemos distinguir la conciencia como foco interno, «yo pienso», de la idea husserliana de conciencia como haz de percepciones del mundo siempre intencionales, sin un centro de interioridad que las nuclee y les dé sentido.

> La percepción no es una ciencia del mundo, no es ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, sino que es el fondo sobre el que todos los actos se destacan y está presupuesta por ellos. El mundo no es un objeto del cual posea la ley de su constitución por intermedio de mi yo, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» solamente en el «hombre interior», o mejor dicho, no hay hombre interior, el hombre es en el mundo, y es en el mundo donde se conoce (Mora Galiana 2003-4:20).

II.

Wittgenstein, en cambio, parte de una posición más analítica respecto de la idea de estética. Si bien podríamos adscribirlo —al segundo Wittgenstein— a la corriente pragmática, en el libro *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (que recopila apuntes de alumnos y amigos de clases y conversaciones del año 1938), intenta analizar el juicio estético como explicación de motivos filosóficos.

[2] «Descartes y, sobre todo Kant, han disuelto el sujeto o la conciencia al hacer ver que yo no podría aprehender ninguna cosa como existente si ante todo no me experimento como existente en el acto de aprehenderla; han hecho aparecer la conciencia, la absoluta certidumbre de mí mismo para mí mismo, como la condición sin la cual no habría nada y el acto de enlace como fundamento de lo enlazado» (Merleau Ponty 1945 (1957): VII).

Para Wittgenstein, la estética no es una ciencia. Tampoco una retórica. Es un acto de habla más que se asocia o se puede reemplazar por una interjección. La estética, explica, no debe ir detrás de las causas que producen su sentido así como tampoco debe dejarse llevar por las imágenes «referentes». Su oposición a esta clase de metodologías e interpretaciones pareciera indicar que el autor tiene una visión totalmente negativa de la estética. Sin embargo, lo que intenta destacar es que provienen de juegos de lenguajes diferentes que no sirven para explicar lo que hace la estética.

Como mencionamos en el párrafo anterior, la estética trata de interjecciones que se manifiestan a partir de lo que la obra de arte es, no de lo que expresa. Esta diferenciación está relacionada con la teoría del desdoblamiento entre el referente y el significado que, para Wittgenstein, es pura falacia. Las imágenes, sensaciones que creemos que sostienen nuestras palabras no son más que metafísica, fantasmas que nos distraen de nuestra tarea analítica de explicar de qué trata la estética (porque la pregunta no pasa por definir su esencia, lo que ella es en realidad sino por lo que ella demarca, describe e intenta explicar a través de motivos y porqués.)

Dewey también se distancia de las interpretaciones que toman por objeto de la estética la expresividad de la obra o la materialidad de la misma. Ambas corrientes resultan incompletas, a su entender, y propone en cambio, considerar la importancia del ambiente en que el hombre está inmerso como parte necesaria de constitución de la experiencia.

Dewey posee una visión más holística que la de Wittgenstein en el sentido de que acentúa la relación con el mundo como condición de posibilidad de la expresividad del objeto. Wittgenstein, en cambio, asume la condición pragmática de la experiencia estética pero la circunscribe al juego de lenguaje en que se desarrolla. La cuestión cultural que define el alcance de la experiencia en cada época está presente en ambos autores pero Wittgenstein se desentiende aún más de la herencia de las bellas artes y todo el peso que estas imponen en la teoría idealista del arte,[3] y construye un enfoque analítico que pareciera reducirse a la obra y su receptor. Sin embargo, en ningún lado puede leerse la conciencia del Yo como protagonista de las manifestaciones estéticas. Es por ello que afirmamos que ambos autores miran desde el mismo lugar pero con distintas lupas. Dewey se preocupa por establecer las distancias respecto de las visiones esencialistas de la teoría del arte y Wittgenstein, un paso más acá en el tiempo y en el desarrollo de la discusión, se concentra por establecer el modo en que debe ser estudiada la estética a partir de su correcta definición y alcance. Es por ello que podemos encontrar indicaciones metodológicas en el

[3] «Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros» (Dewey 1934 (2008):3).

planteo de Wittgenstein mientras que en el de Dewey podemos encontrar la justificación filosófica de una nueva estética.

III.

Según Wittgenstein, no existe para la estética definición ni objeto de estudio —claro y distinto—, lo que existe es un juego de lenguaje donde el «ideal tendencial del análisis» (1938 (1992): 16) es la descripción de la cultura del período de la obra de arte en cuestión. Sin embargo, lo imposible de esta reconstrucción no impide reconocer lo propio que tiene el objeto de la estética para producir sus reacciones prácticas. En este sentido, el autor reconoce tres características: *1)* acuerdo; *2)* persuasión y *3)* comparación de casos.

Esta distinción de lo propio de la estética sirve, a su vez, para trazar una división respecto de la ciencia. Específicamente de la ciencia positivista con la que Wittgenstein compara permanentemente a la estética y a la psicología.

En este punto, los dos autores se esfuerzan en poner en evidencia argumentos que sostienen la separación racional de la ciencia respecto del arte. Dewey plantea que «la diferencia definitiva es enorme en lo que respecta a la técnica del pensamiento y la emoción» (1934 (2008):84). Con «técnica del pensamiento» se refiere al modo en que ciencia y arte construyen su especificidad. En este sentido, traza una distinción entre expresión y enunciación, donde la primera es propia del arte mientras la segunda lo es de la ciencia. La «enunciación», explica Dewey, «pone las condiciones bajo las cuales puede obtenerse la experiencia de un objeto o de una situación» (*Ibíd.*: 96). Esto quiere decir que es el modo en que la ciencia conduce hacia la experiencia como si fuese una señal que cumple con su función de indicar la dirección correcta donde siempre se producirá el mismo fenómeno. En cambio, «lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia» (*Ibíd.*). El artista también es un atento observador de su entorno pero es el que menos se deja afectar. La creencia de que es un ser humano especial por su capacidad para representar —en el sentido de imitar— a naturaleza como una reminiscencia agradable, es una herencia de la «idea esotérica de las bellas artes» (1934 (2008):95) que Dewey se esfuerza por combatir. No hay descripción, por más detallista que sea, de la experiencia interna que puede suscitar el entorno o del ambiente en sí mismo, que aísle sus elementos captando las relaciones que lo componen y que logre generar la experiencia del arte. Por el contrario, para concretar el acto expresivo el artista debe combinar sus experiencias pasadas, su impresión del ambiente donde

encuentra inspiración y su interacción con el entorno donde se pone en juego la impulsión interna con las condiciones objetivas del medio.[4]

Por su parte, Wittgenstein, hace hincapié en la diferencia entre ciencia y arte a partir de la caracterización del juicio estético. De esta manera explica que, si consideramos al lenguaje a partir de su uso, nos damos cuenta de que no partimos de palabras (como formas abstractas) sino de ocasiones y actividades determinadas. Por ejemplo, cuando frente a un cuadro o al final de un concierto queremos ser exactos respecto de lo que vemos o lo que hemos escuchado, usamos gestos o expresiones faciales. En estos casos, los adjetivos estéticos apenas desempeñan papel alguno. Pero para hacer un juicio estético, propiamente dicho, hay que hacer una evaluación, de lo contrario es una interjección común más. La «evaluación» va a depender del juego de lenguaje en la que esté inscripta y el juego de lenguaje va a depender, a su vez, de la cultura a la que pertenezca. En este punto Wittgenstein define: «una explicación estética no es una explicación causal» (1938 (1992): 83). Es decir que sólo la persona que concuerda con la explicación estética ve la causa, pero eso no justifica que haya una «concomitancia» (*Ibíd.:*82). A su vez, lo único que tienen en común los juicios estéticos es la interjección. Por eso todos son válidos incluso cuando se contradicen.

La contradicción es una de las razones por las que Wittgenstein también rechaza el método psicológico de la explicación estética. En este sentido, expresa:

> El paradigma de la ciencia es la mecánica. Cuando la gente imagina una psicología su idea es una mecánica del alma. Si consideramos lo que realmente corresponde a esto encontramos que hay experimentos físicos y experimentos psicológicos. Hay leyes de la física y hay leyes —si quieren ser corteses— de la psicología, apenas alguna. Pero en la física hay casi demasiadas leyes; en la psicología, apenas alguna. De modo que hablar de una mecánica del alma es un tanto ridículo (Wittgenstein 1938 (1992): 99).

De esta manera, el filósofo alemán se opone a la psicología experimental que intenta racionalizar los «motivos» de las reacciones o impresiones estéticas a

[4] «Antes de que un artista pueda iniciar la reconstrucción de la escena que tiene delante, en términos de relaciones de colores y líneas características de su pintura, observa la escena con significados y valores llevados a su percepción por sus experiencias anteriores. Éstas en verdad se rehacen, se transforman a medida que su nueva visión estética toma forma (…) Cualquier que sea el ardor con el que el artista lo desee, no puede despojarse, en su nueva percepción, de los significados reunidos en su comercio pasado con su entorno, ni se puede librar de la influencia que ejercen sobre la sustancia y la manera de su presente visión. Si lo pudiera hacer y lo hiciera no quedaría nada que ver en el objeto.» (Dewey 1934 (2008):101).

través de estudios grupales de opinión, y al psicoanálisis de Freud por su método persuasivo cuyos resultados no dan cuenta de descubrimiento alguno, ni sus explicaciones permiten predecir algo. En este sentido, podríamos decir que Wittgenstein considera al psicoanálisis como una práctica oscurantista. «Estamos dispuestos a creer un montón de cosas simplemente porque son misteriosas. (…) Freud tiene razones muy ingeniosas para decir lo que dice, gran imaginación y prejuicios colosales, prejuicios muy apropiados para confundir a la gente» (*Ibíd.*:94 y 95).

Para concluir podemos decir entonces que la explicación estética no es científica ni psicológica sino la que produce un *click* (Reguera en Wittgenstein 1938 (1992):14). La que satisface porque en ella convergen, como mencionamos al comienzo de este apartado: 1) el «acuerdo», por parte del sujeto mismo de la experiencia en cuestión; 2) la «persuasión», propia de un «razonamiento más retórico en el buen sentido (convincente) que lógico (dogmático)» (*Ibíd*.:23); 3) la «comparación de casos», para intentar descripciones diferentes hasta que algo encaje, haga *click*, satisfaga, quite perplejidad, persuada y convenza. Hay que limitarse a la empiria de los hechos para no caer en explicaciones últimas que por pretender objetividad caen en metafísica.

En este punto, Wittgenstein, sin hacer una referencia directa a la tradición estética idealista, apela a la filosofía para marcar su oposición a las visiones inmanentistas del objeto de arte. Al igual que Dewey, ambos autores se distancian de ideas contemporáneas como las de «aura»[5] de Walter Benjamin, que apareció por primera vez en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en 1936.

Si se tomaran entonces las ideas de Wittgenstein respecto de la estética para analizar el concepto de «aura» —o mejor dicho la idea de su destrucción que es el objetivo del análisis de Benjamín—, éste existiría siempre y cuando el espectador (que asiste al museo porque conoce las reglas de juegos de esa institución social que implica a su vez la pura contemplación) conozca la tradición presente en el objeto de arte. La obra en sí no posee esa información sino que la ostenta quien la visita. Si el espectador no posee una conciencia del valor histórico-cultural de lo que tiene enfrente, difícil sería suponer que habría algo de la obra de arte que se esté perdiendo. Lo inmanente no existe en el arte para Wittgenstein, por lo que su «valor cultual» (Benjamín 1936 (2009): 99) se resignifica en función del juego de lenguaje. Esto abona la teoría del valor del arte en relación a su función social en una cultura determinada y no a una idea de autenticidad que contribuye al modo de existencia esotérico de las bellas artes. La persona debe conocer las reglas del juego del arte, de lo

[5] «Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba fue analizado en objetos históricos, mediante el concepto de aura en objetos naturales. Definimos a esta última como la manifestación [*Erscheinung*] irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pudiera estar» (Benjamín 1936 (2009): 93 y 94).

contrario puede ocurrir lo que le aconteció al personaje del carabinero en la película de Jean-Luc Godard *Les Carabiniers* (1963), donde por no conocer la inframotricidad de los espectadores de cine,[6] el espectador primitivo se siente un marginal por no poder tocar ni a la mujer que aparece proyectada en la tela ni a la imagen en sí misma.

Por su parte, Dewey también se opondría a la idea de «aura» ya que este concepto ubica al arte en un lugar espiritual e ideal que denigra la materia y su enraizamiento. Al elevar al arte a un pedestal, lo alejamos y si, además, lo encerramos entre muros (museo), lo convertimos en pasado, en cosa muerta. Para Dewey, los objetos que están en los museos alguna vez se relacionaron con el ser humano de la misma manera vulgar con la que se relacionan los objetos de la vida cotidiana. Es por ello que las historietas, las películas, las epopeyas de los periódicos y todas las demás expresiones artísticas que estaban en el ambiente circundante de la época, son más arte para Dewey que lo que se encuentra encerrado en los museos. La exaltación de lo cotidiano también se debe a la gran influencia que le otorga al capitalismo —por su contribución al crecimiento de los museos y a la aparición del coleccionismo— en la separación de los objetos de arte de la vida.

IV.

Hemos encontrados similitudes entre Wittgenstein y Dewey en lo que respecta a su distanciamiento de la tradición idealista. Es necesario ahora, retomar el problema epistemológico que supone la delimitación de la estética respecto de la ciencia para estos autores, teniendo en cuenta la desmaterialización del objeto artístico que ha acontecido en la historia del arte y la interdisciplina y transdisciplina que plantean algunas corrientes estéticas actuales.

«Consenso, persuasión, juego» son los términos con los que Isidoro Reguera define la estética de Wittgenstein en la introducción de su libro (Wittgenstein 1936 (1992): 24). Sin embargo, si pensamos en términos de historia de la ciencia, la palabra «consenso» —sobre todo— remite al trabajo de Thomas Kuhn *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), donde el autor afirma que el progreso de la ciencia no se debe a la aplicación del método científico sino al consenso de la comunidad científica en la elección de una teoría (que no necesariamente debe resolver todos los interrogantes del campo) que se erigirá en paradigma durante un tiempo.

[6] *Cfr.* Dubois, Philippe, *Cinéma et art contemporain: vers un cinéma d'exposition? De la migration d'un dispositif*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, texto inédito de próxima publicación en Francia cuyo manuscrito hizo circular el autor en su reciente visita a la Argentina (noviembre de 2011).

> La existencia misma de la ciencia depende de que el poder de escoger entre paradigmas se delegue en los miembros de una comunidad de tipo especial. […] Los miembros del grupo, como individuos y en virtud de su preparación y la experiencia que comparten, deberán ser considerados como los únicos poseedores de las reglas del juego o de alguna base equivalente para emitir juicios inequívocos (Kuhn 1962 (1986):258-59).

Kuhn introduce en esta cita el término «juego» como propio de la definición de ciencia normal. Es decir que, más allá de la justificación lógica que un descubrimiento debe tener, la solución propuesta debe ser coincidente con el estado de intereses de la fuente última de validez: el científico.

El aporte de Kuhn nos permite abrir el panorama en lo que respecta a las fuentes de producción de conocimiento. Poner en evidencia el poder que la comunidad científica tiene en la definición de lo que es ciencia coincide, a su vez, con la división histórico-política de compartimentación del conocimiento y su moderna búsqueda de la especialización educativa.

Desde la óptica de Charles Percy Snow, Stefan Collini expresa en la introducción a su libro *Las dos culturas*:

> Pero la actividad social clave que planteó con una urgencia apremiante el problema de la relación de las cada vez más separadas 'ciencias' con el resto de la cultura fue, desde luego, la educación. Esto se constata en todos los grandes Estados europeos, a medida que se establecían los sistemas educativos nacionales en el transcurso del siglo XIX, pero también en este caso asumió una forma particularmente aguda en Inglaterra (Collini cit. en Snow 1959 (2000):11)

Así como la herencia del pensamiento dicotómico pesa en Wittgenstein, en el caso de John Dewey aparece por momentos como un intento de superación, debido a que en última instancia éste brega por la reunificación del arte con el mundo y todos sus campos de conocimiento.

En este sentido, debemos agregar que la visión elitista de las bellas artes no es sólo una cuestión político-filosófica sino consecuencia del modo de organización del conocimiento que nada tiene que ver con el modo genuino de pensar. «La idea de que arte y ciencia, lejos de constituir mundos separados, son dominios colindantes e incluso coincidentes, es una idea clásica, que encontramos ya en el Renacimiento –por ejemplo, en Vasari y Leonardo- y la reencontramos modernamente en los pintores impresionistas y neo-impresionistas» (De Donato Rodríguez 2010:100), y en las últimas décadas también en movimientos como el *sci-art* y el bioarte. Con todos los matices que caben aplicar a estos puntos claves de interrelación arte-ciencia en la historia

cultural occidental, no podemos dejar de lado la unión del pensamiento que va detrás de la experiencia y por fuera de la especialización del conocimiento.

Si bien Dewey hace referencias directas al tema de la educación[7] cuando reivindica el rol pedagógico que el arte también debería jugar en nuestra sociedad, se manifiesta muy proclive a la vinculación arte-ciencia a partir de la transformación radical que implica el desarrollo de la ciencia natural y su aplicación a la industria y al comercio (lo que para él constituye «lo moderno» en la época presente). En consecuencia, expresa:

> La cuestión del lugar y papel del arte en la civilización contemporánea requiere tomar nota de sus relaciones con la ciencia, y con las consecuencias sociales de la industria mecánica. El aislamiento del arte existente no debe verse como un fenómeno único. Es una manifestación de la incoherencia de nuestra civilización producida por nuevas fuerzas, tan nuevas que las actitudes que les pertenecen y las consecuencias que resultan de ellas no se han incorporado y digerido como elementos integrales de la experiencia (Dewey 1934 (2008): 381-82).

La posibilidad del arte de capitalizar los avances de la ciencia cabe en la teoría de Dewey por su definición de la experiencia estética. «Porque mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan» (Dewey 1934 (2008): 369). Y la cultura implica cada una de las esferas en que está dividida nuestra sociedad y entre las que se encuentra la ciencia.

En el pensamiento de Wittgenstein, en cambio, es más difícil encontrar este punto de encuentro tan pacífico entre la ciencia y el arte. En parte porque cuando él piensa en ciencia piensa en el paradigma mecanicista que estaba en apogeo en ese momento. Sin embargo, la ciencia evolucionó hacia otro tipo de paradigma que es el de la biología, específicamente, el de la biología molecular. Y ahora ya no es tan sencillo garantizar la veracidad de un descubrimiento a partir de la aplicación de un método probado. Por ejemplo, el desciframiento del genoma humano en los noventa ha generado más preguntas que respuestas. Lo que se creía que iba a ser la herramienta para la determinación del hombre terminó siendo el punto de partida para entender su aleatoriedad (Fox Keller 2000). Puede ser que este contexto de desarrollo

[7] «El arte se hace el órgano incomparable de instrucción mediante la comunicación, pero sus procedimientos están muy lejos de los que se asocian generalmente con la idea de educación, se eleva al arte tan por encima de lo que estamos acostumbrados a pensar de la instrucción, que nos repele cualquier sugestión de enseñanza y aprendizaje en relación con el arte. No obstante, nuestra revuelta supone, en efecto, una reflexión sobre la educación, que procede con métodos tan literales que excluyen la imaginación y no tocan los deseos y emociones del hombre» (Dewey 1934 (2008): 392-93).

científico más blando si se quiere, en lo que respecta a la flexibilidad de su método, haya permitido la convivencia de artistas y científicos en el marco de laboratorios, por ejemplo, como acontece con el bioarte (Fargas 2008).

Sin embargo, para Wittgenstein sería muy difícil imaginar tal compatibilidad, debido a su visión atravesada por el positivismo de las ciencias. Sólo la posibilidad de reconocer un nuevo juego de lenguaje más complejo que borre las diferencias entre las esferas de conocimiento modernas, quizás, podría acercar a Wittgenstein a este nuevo universo de producción del que venimos siendo testigos en las últimas décadas.

En relación al vínculo arte-ciencia, Kuhn señala: «Así, las pinturas, esculturas… son las obras finales del arte, mientras que las imágenes científicas que puedan acaso tener elementos estéticos son productos secundarios de la actividad científica» (Kuhn cit. en De Donato Rodríguez, 2010:103).

Ailin Reising[8] da cuenta de numerosos ejemplos donde el «producto secundario» de la ciencia —en términos de Kuhn— es el punto de partida de nuevas investigaciones generadas por artistas que se apropian de ese material y plantean nuevas miradas respecto de la tarea científica. En este caso podemos citar a artistas como Helen Chadwick, Andy Wuensche, Madeleine Strindberg, Andrew Carnie o Donna Cox. Esta última encarna quizás la más lograda interrelación entre la mirada artístico-científica ya que, a partir de su labor en el *National Center of Supercomputing Applications* a finales de la década del ochenta, desarrolló ICARE (*Inteactive Computer-Aided Red Green Blue Editor*), una herramienta para el mapeo del color que permitió realizar cambios sobre la imagen microscópica, por ejemplo, sin necesidad de volver a realizar los cálculos de una simulación. Esto permitió la representación de lo multidimensional algo que, hasta el momento, era buscado tanto por artistas como por científicos acostumbrados a trabajar con recursos representacionales que descomponían la complejidad en visualizaciones bi o tridimensionales. El caso de Donna Cox es uno más en un conjunto de ejemplos que dan cuenta de las posibilidades cognitivas del arte. Al respecto Reising explica:

> Este ejemplo permite advertir las implicancias cognitivas que posee la coloración para la labor cotidiana del científico y muestra que el alcance del "movimiento *sci-art*" no se limita al hecho de que del seno de la ciencia contemporánea surja un nuevo tipo de arte, sino también al hecho de que

[8] *Cfr.* «La reunificación de las "dos culturas" a través de la vía tecnológica: implicancias cognitivas del "movimiento sci-art"», [en línea], *I Encuentro Internacional Culturas Científicas y Alternativas Tecnológicas*, Buenos Aires, 8 y 9 de octubre de 2009, 25 pp. [citado: 6 de junio de 2012], disponible en: <http://api.ning.com/files/>

> el arte contemporáneo contribuye con el desarrollo de herramientas que devienen fundamentales para el entendimiento.[9]

V.

A manera de conclusión podemos advertir que, en el debate por una nueva estética que se dio en la década del treinta, prevalece, en distinta medida según cada uno de los autores trabajados, la visión dicotómica que separa las esferas de conocimiento para poder establecer definiciones. En este sentido, el parámetro de diferenciación de la ciencia respecto del arte parecería ser la derivación lógica de sus descubrimientos basados en un método propio de la física, en el caso de Wittgenstein. En cambio, para el caso de Dewey, la cuestión no es tan tajante dado que el filósofo norteamericano intenta acercar posturas a partir de su visión más amplia sobre la constitución de la experiencia estética.

Sin embargo, consideramos que en parte sigue pesando sobre estos autores una forma de organización y análisis de la estética que por necesidad analítica y herencia epistemológica separa lo que tiene puntos de contacto, relegando al arte a una función menor que la que la sociedad le da. Incluso en Dewey, a pesar de su esfuerzo por contener en el arte todo tipo de aprendizajes que hacen a la experiencia, necesita derivar sus conclusiones de una distinción binaria.

La paradoja reside en que los ejemplos de articulación arte-ciencia han estado siempre presentes. La dificultad para identificarlos quizás se encuentre en nuestra mirada, históricamente configurada para analizar aquello que es claro y distinto y no dar crédito a lo confuso, híbrido y difícil de separar.

Sin embargo, a esta altura es mucho más fácil identificar la separación del conocimiento producto de la especialización, ya que la colaboración arte-ciencia se ha radicalizado al punto de que encontramos artistas y científicos trabajando codo a codo en la construcción de obras vivas —como es el caso del artista brasileño Eduardo Kac, el laboratorio australiano Symbiotica, la artista portuguesa Marta de Menezes, el Laboratorio Argentino de Bioarte, el artista argentino Joaquín Fargas, entre muchos otros—.

Resulta difícil entonces continuar en una línea de análisis donde la estética se reduzca a estudiar el impacto subjetivo de un objeto artístico. Ya son demasiados los ejemplos que dan cuenta del rol cognitivo que el arte está jugando en nuestra sociedad, en compañía de una vieja «enemiga»: la ciencia.[10]

---

[9] *Cfr.* Reising *op.cit.* (nota 8), 2009: 23.

[10] El presente trabajo fue realizado en el marco del seminario de maestría *Problemas de Estética Contemporánea*, dictado por el Prof. R. Ibarlucía, en el IDAES-UNSAM (2010).

REFERENCIAS

BENJAMIN Walter
1936 «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1: 40-68; (tr. esp.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Estética y Política*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

DE DONATO RODRÍGUEZ, Xavier
2010 «Cuatro visiones acerca de la relación entre ciencia y arte», en: MARCOS Afredo y CASTRO Sixto (eds.), *Arte y ciencia: mundos convergentes*, Madrid: Plaza y Valdes.

DEWEY John
1934 *Art as Experience*, NY: Minton, Balch & Company; (tr. esp.: *El arte como experiencia*, Buenos Aires: Paidós, 2008).

FARGAS Joaquin
2008 «El encuentro del arte, la ciencia y la tecnología», *Razón y Palabra*, [en línea], 13, 65, nov-dic, [citado: 6 de junio de 2012] Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n65/actual/jfargas.html> ISSN 1605-4806

FOX KELLER, Evelyn
2000 *The Century of the Gene*, Harvard: Harvard University Press; (tr. esp.: *El siglo del gen. Cien años de pensamiento transgénico*, Barcelona: Península, 2002).

KUHN Thomas
1962 *The Structure of Scientific Revolutions,* Chicago: University of Chicago Press; 1970_2; (tr. esp.: *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

LE BRETON David
1990 *Anthropologie du corps et modernité,* París: Presses Universitaires de France; (tr. esp.: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1995).

MERLEAU PONTY Maurice
1945 *La Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957).

MORA GALIANA José
2003-4 «Actualización de la fenomenología de Husserl, desde Xavier Zubiri», en UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA "JOSÉ SIMEÓN CAÑAS", *Artículos Filosóficos* [en línea], 21 pp. (consultado al 06/12/2011), disponible en: <www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/galeana3.pdf>

SNOW, Charles Percy
1959 *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede lecture*, New York: Cambridge University Press 1961; (tr. esp. *Las dos culturas*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000).

WITTGENSTEIN Ludwing, J. J.,
1938 *Wittgenstein lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief,* Oxford: Basil Blackwell, 1966; (tr.esp: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa,* Barcelona: Paidós, 1992).

RESEÑAS

RESEÑAS

Il bisogno di nazione

Scruton Roger
Lugar: Firenze
Editorial: Le Lettere
Páginas: 96
ISBN: 9788860874771
2012

Nación y nacionalismo en la sociedad contemporánea

«Lo que habéis heredado de vuestros antepasados,
ganadlo, de modo tal de poder poseerlo».
Goethe, *Faust*[1]

Iniciemos *in medias res* con una cita incial del libro reseñado:[2]

> Una omisión inquietante, provocada por la autocensura y la intimidación, envolvió hasta ahora la cuestión más grave que Europa debe afrontar. Es la célebre pregunta del poeta latino, Terenzio Afro: «*Quis custodiet illos custodes*?»: ¿Quién custodia a los custodios? (18)

Es, en definitiva, la cuestión nacional, de la legitimidad política y de la soberanía el eje del libro de Roger Scruton, *La necesidad de nación.*[3]

[1] Citado por Scruton como epígrafe de la obra. Se copia traduciéndolo del original en alemán.
[2] Traducción de la obra *England and the need of the Nation State* (London: Civitas, 2012), reedición y reelaboración de *The Need to the Nation* (London: Civitas, 2004) y sucesivas versiones, en particular la del 2006. Las citas textuales son traducciones nuestras de la versión italiana, cotejada con el original en inglés de 2012.

En este libro Scruton afirma que el Estado-nación no debe ser visto como «la Francia revolucionaria de 1789 o la Alemania nazi en su delirio maníaco del siglo XX». Estas eran «naciones enloquecidas, en las cuales las fuentes de la sociedad civil habían sido envenenadas y donde la rabia y el rencor y el miedo habían embebido todo el tejido social». Si Europa estaba amenazada por la Alemania nazi era porque la nación alemana estaba amenazada por sí misma.

«El nacionalismo es un elemento de la condición patológica de la lealtad nacional, no su estado normal». Pero, así de patológico es el actual proyecto de unificación europea, «aséptico y privado de toda raíz nacional, identitaria, que terminó por convertirse en una mera prisión fiscal». Scruton nos recuerda que «el patriotismo republicano de Machiavelli, Montesquieu y Mill, es una forma de lealtad nacional, no una forma patológica como el nacionalismo, sino un amor natural por el país, por los compatriotas y por la cultura que los acomuna». Scruton habla de «*oicofobia*» como sentimiento opuesto a la xenofobia, o sea el repudio de la propia casa y de la propia cultura, «resultado de un particular estado de ánimo que se desarrolló en el mundo occidental a partir de la Segunda Guerra Mundial y que prevalece en las élites intelectuales y políticas». Más aún, «la lealtad de la cual la gente tiene necesidad diariamente es sistemáticamente ridiculizada por Bruselas», «demonizada por la élite mediática» y por el mundo de la educación y de la cultura: «La historia nacional es enseñada como una fábula de vergüenza y decadencia». Ataca a «los burócratas irresponsables de Bruxelles» y a «los jueces de Estrasburgo que se consideran más justos y virtuosos que los otros». Por ello «Europa está atravesando una fase di *repudio*», y esto abre las puertas al fundamentalismo islámico mediante un multiculturalismo enloquecido.

La segunda cuestión analizada por Scruton (siguiendo, como se señaló, al republicanismo de Macchiavelli) es la *relación profunda y fundamental* —hoy día decididamente contraintuitiva— *entre democracia y nación*. Esta hipótesis no deja de ser interesante, hasta cierto punto, novedosa y potencialmente poderosa en términos de capacidad interpretativa de los hechos analizados. Un primer corolario sería que *una democracia* —en términos simples— *sin una idea de nación, es ciega, vacua y carente de destino*. Por ello, «Las democracias deben su existencia a la fidelidad nacional, fidelidad que se

[3] Roger Vernon Scruton [27-02-1944], británico. Profesor de estética en Inglaterra y Estados Unidos. Autor de numorosos ensayos referidos a las relaciones entre política, cultura y estética. Periodista, autor de ficciones, compositor, artista, curador, divulgador y polemista de tendencia conservadora es conocido por tratar —y en eso consiste una de sus virtudes más destacadas— temas que frecuentemente el mundo académcio deja de lado por resultar incómodos para el sentido común e intereses contemporáneos. No obstante sus reflexiones (a pesar de su originalidad inicial) caen fácilmente en posturas contemporizadoras, más por interés conyuntural que por convincción. El presente libro es un acabado ejemplo del interés por la temática, de su originalidad y de sus numerosas limitaciones, debido como se explica en la presente reseña, a la recaída en esquematismos fáciles y comercialmente convenientes.

supone sea compartida por gobierno y oposición, por todos los partidos políticos y por la totalidad del electorado». En otras palabras, no hay verdadera nación sin democracia; ni democracia sin nación, entendida como un *mínimum* cultural común. Donde y cuando la experiencia de nacionalidad es débil o inexistente, la democracia no logra desarrollarse adecuadamente.

Es inexplicable, entonces según nuestro autor, cómo y porqué el concepto de nacionalidad está continuamente bajo ataque, siendo el que da sentido y razón de ser al concepto mismo de democracia.

> Precisamente, es porque la ciudadanía presupone la pertenencia que la nacionalidad se transformó en algo tan importante en el mundo moderno. En una democracia los gobiernos toman decisiones e imponen leyes a los pueblos los cuales tienen la obligación de respetarlas (20)

Más aún:

> Democracia significa vivir con extraños en términos que pueden ser, en el breve período, desventajosos; significa estar preparados para combatir batallas y soportar pérdidas por el bien de personas que no se conocen o que no se tiene un particular interés en conocerlas. Significa apropiarse de políticas decididas en el nombre de uno sólo y soportadas como si fuesen «nuestras», aún cuando no se esté de acuerdo con lo que establecen ni con quienes lo decidieron (24).

Es decir, en este punto parecería que el razonamiento del autor cae en un callejón sin salida o, por lo menos, en un cierto *pentimento*, casi como si no quisiese lllegar o desarrollar sus conclusiones hasta las últimas consecuencias. En el inicio de su razonamiento postula que una nacionalidad, por abierta que sea, supone nesariamente un sustrato, un mínimo de valores en común. Pero, luego, relativiza este concepto de nacionalidad «clásico», en una deriva imprevista y no explicitada en sus motivaciones, hacia una postura multicultural —que antes había criticado— y sustituye además, imperceptiblemente, el concepto de «republicanismo (maquiavélico)» por el de «democracia»:

> Solo donde las personas tienen un sentido fuerte de qué cosa sea un «nosotros», del porqué «nosotros» actuamos coletivamente en esto o en aquello, de este o de este otro modo, o de porqué «nosotros» nos comportamos correctamente en relación a esto o en modo equivocado en relación a aquello, éstas [personas] serán así y sólo así involucradas en las decisiones colectivas, tanto como para adoptarlas [a éstas decisiones] como propias (28).

Es decir, se debería construir o afirmar un «nosotros» en tanto colectivo. No deja de ser curioso que esta observación, proveniente de un conservador liberal como Scruton, coincida, en este punto, con una de las conclusiones centrales del neomarxista Antonio Gramsci ([1975]) quien, en «Literatura y vida nacional» postulaba que la hegomonía alternativa (condición de posibilidad de la revolución cultural) sólo se puede dar cuando se constituye un colectivo imaginario, un ente social e histórico, de valores mínimos que naturalicen esa hegemonía alternativa, no sólo o no tan sólo democrático-política sino cultural, *i.e.* nacional:

> Esta primera persona plural es la precondición de las políticas democráticas y debe ser la salvaguardada a toda costa puesto que el precio que se pagaría, perdiéndola, es la disgregación social (34).

La disgregación social que, ya desde Aristóteles, es la causa de la anarquía, que engengra la demagogia y por ende la tiranía:

> La nacionalidad no es sólo el tipo de pertenencia social y no es ni siquiera una *ligazón exclusiva* [excluyente]. Sin embargo, es la única forma de pertenencia que hasta ahora se ha demostrado capaz de sostener un proceso democrático y un sistema de leyes liberales (39).

La observación no es de importancia menor, especialmente en el contexto postmoderno de migraciones desenfrenadas, activas, estimuladas, buscadas, pues:

> Para demostrar la verdad de esta afirmación y el motivo por el cual es verdadera, se debería parangonar las comunidades definidas como naciones, con aquellas definidas como tribus o como entidades religiosas [¿confesionales o incluso ideológicas?].
>
> Las sociedades tribales se definen mediante una representación de ligazón de estirpe. Los individuos se ven como miembros de una familia extendida y, aún cuando se traten de extraños, este hecho es sólo marginal y puede ser dejado de lado ante el decubrimiento o postulación de un antepasado común y de una común red de parentesco que depende por pertenecer a una misma estirpe. La mentalidad tribal es sintetizable con un proverbio árabe: «Yo y mi hermano contra mi primo; yo y mi primo contra el mundo». Este proverbo resume la experiencia histórica del mundo árabe, musulmán y contiene la explicación de porqué la democracia nunca ha prendido verdaderamente hasta el presente en esos países (44).

El mundo árabe, el que preocupa a la Europa moderna según Scruton, es tribal; esa es la clave del choque de culturas que se manifiesta, antes o después, entre ambas mentalidades. Sin embargo Scruton no advierte que su razonamiento, así expuesto, lo conduce a una contradicción, tal vez irresoluble desde su punto de vista. Pues

> Las sociedades tribales tienden a ser jerárquicas, con una relación de responsabilidad que va sólo en una dirección: desde el súbdito hacia el jefe [*i.e*. el único responsable o el responsable final, es el «jefe», el *boss*] y no del jefe al súbdito. La idea de un sistema de leyes imparciales, mantenido vivo justamente por el gobierno al cual está sujeto, no encuentra espacio en el mundo tribal, de la relación por estirpe en el cual, cuando se habla de excluidos —«los extranjeros y los residentes temporáneos»— en las tierras y culturas tribales, son siempre vistos alternativamente como totalmente fuera de la ley («infieles») y/o por ende, totalmente privados de derecho a ser protegidos o protegidos por tratados privados pero no públicos [no por la terceridad del derecho] (52).

Más aún:

> Y no es ni siquiera posible esperar que los exluídos puedan ser incluidos nunca jamás, pues lo que los divide de la jerarquía tribal es un incurable defecto o carencia de genético [SIC]. Las ideas tribales sobreviven en el mundo moderno no sólo porque existen lugares en los cuales no han perdido su pregnancia en el imaginario colectivo, sino porque ofrecen aún un fácil llamado a la unidad, un modo de construir fidelidad de frente al derrumbe social (58).

En este punto las tensiones del planteo de Scruton pareces insostenibles. Recordemos que comienza su ensayo afirmando que:

a) la falta de valores comunes, compartidos por las comunidades actuales (especialmente modernas, especialmente occidentales, especialmente, europeas) conduce a una organización social al borde del derrumbe: pasto de la demagogia y de potenciales dictaduras, a su vez, fuente de incontables injusticias.

b) que estas sociedades, estos conglomerados humanos carecen y/o desprecian el concepto de nación.

Luego,

c) se apresura a distinguir «nación» y «nacionalidad» de «nacionalismo», afirmando que esta especie es una forma degenerada o enloquecida del modo de interpretar la nación; y

d) siguiendo la línea del patriotismo republicano de Maquiavelo y otros pensadores de la primera modernidad, postula su hipótesis fundamental, a saber: *que la «nación» y la «nacionalidad» son sinónimos, conforman una ecuación con la «democracia»* entendida no sólo como un modo de representación sino como la construcción de un *mínumum* de valores nacionales, éticos, filosóficos, etcétera.

Además,

e) distingue el concepto de «nacionalidad republicana» del concepto de nacionalidad propio de las «naciones tribales», supuestamente unificadas por el mito de la homogeneidad genética, por lo que inevitablemente confluyen también en otra forma «degenerada» de nacionalidad, la racista.

Así:

> «Racismo» es una palabra muy abusada. Una definición precisa de racismo, podría ser ésta: *la tentativa de imponer una idea tribal de pertenencia a una sociedad que ha sido formada diversamente* (60).

Es decir, homogeneizar lo que nació como homogéneo. Pero Scruton comete desde nuestro punto de vista otro abuso terminológico, pues asimila «racismo» a «integrismo», términos que no son, en la teoría y en la práctica, equivalentes. No obstante, insiste:

> Los nazis han probado hacer precisamente esto y a su modo lo lograron aniquilando, claro está, los correctos procedimientos políticos y la democracia misma, la cual, les había dado originariamente el poder y, al aniquilar el principio democrático, que los legitimó, se erosionó precisamente su poder (68).

Esta conclusión de Scruton no deja de ser sorprendente o por lo menos reductiva. Se podría alegar que el derrumbe del nazismo fue un proceso mucho más complejo y costoso en términos de dignidad humana que una simple deslegitimación democrática. Fue necesaria una cruenta y larga guerra para aniquilar este nacionalismo exitoso.

> Diversa del compartimiento tribal, pero estrechísimamente conectada, es la comunidad basada en un credo religioso: la sociedad en la cual la

> pertenencia está basada en la religión. En este caso el criterio de pertenencia no está más ligado a la estirpe sino que está ligado a la adoración y a la obediencia. Aquellos que acepten mis divinidades y las mismas prescripciones divinas están unidas a mí aun cuando sean extrañas. Las comunidades basadas en el credo, como las tribales, extienden sus propias pretensiones de verdad más allá de la vida terrena. Los muertos adquieren privilegios de los que, mediante sus oraciones, las protege. Pero los muertos están presentes en este tipo de ceremonias en términos muy diversos, No tienen más la autoridad de los antepasados tribales, sino que son, en cambio, sujetos de la misma divinidad omnipotente y subsisten a sus recompensas o castigos, poniéndose en condiciones de mayor o menor proximidad respecto al poder dominante. Se congregan en torno al grande ignoto, tal como haremos todos, una vez que estemos liberados de las ataduras terrenas y unidos a y por la fe (78).

Claro que:

> La armonia inicial entre los criterios de pertenencia ligados a los de la esfera tribal y a los de credo pueden dar lugar a conflictos, porque las fuerza rivales de amor familiar y de obediencia religiosa ejercitan mucha influencia en las pequeñas comunidades. Este conflicto ha sido uno de los motores de la historia islámica y se encuentran numerosos testimonios en todo el Medio Oriente donde proliferaron [a partir del siglo VIII] comunidades de credo religioso diversas, nacidas de religiones monoteístas formadas en las hormas de una experiencia de pertenencia tribal (80).

Se podría alegar que esta última aseveración es harto reductiva y simplificadora, casi esquemática y que cae en una suma de lugares comunes. Sin embargo, en una *concessio* retórica, se podría aceptar como hiótesis de trabajo, a fin de llegar al núcleo duro del *panphlet* de Scruton, para poder entender sus eventuales aciertos pero, también, sus irremediables limitaciones:

> Es en oposición con el tipo de pertenencia tribal o de credo que se debe entender la nación (82).

Es decir, insistimos, «nación» no es «tribu» ni «comunidad de credo», la «nación» de Scruton es «laica», «liberal», «de derecho positivo», instaurada voluntarísticamente casi, por aceptación de valores comunes... «democráticos». Es decir, para decirlo crudamente, Scruton entiende que un conglomerado humano que no se identifique con la idea de «nación» no tiene futuro, pero rechaza toda forma de integrismo «espiritual», «familiar» o «religioso» y lo reemplaza por otro integrismo, el «político», es decir el

«democrático». Scruton tiene el derecho (liberal, democrático) de pensar lo que desee pensar, pero igual derecho tenemos nosotros de preguntarnos en qué se diferencia del concepto de nacionalidad «internacionalista» del socialismo (en especial de los bolcheviques) o del «integrismo democrático» de los republicanos norteamericanos posteriores a la caída del Muro de Berlín o del «integrismo postmoderno» de los globalizadores capitalistas o ecologistas. Es decir, podríamos afirmar, anticipando una conclusión operativa, que es prácticamente imposible escapar del concepto abstracto y teórico de «nación» o «nacionalidad», lo único que se puede hacer es postular uno y repudiar los otros según elecciones teóricas y éticas que se nos imponen como indecidibles. Repetimos la tesis final de Scruton antes citada, subrayándola:

> *Es en oposición con el tipo de pertenencia tribal o de credo que se debe entender la nación*. Por nación entiendo un pueblo asentado en un determinado territorio, que comparte instituciones, costumbres y un mismo sentido de la historia e incluye aquellos que se consideran a sí mismos como igualmente comprometidos a respetar el propio lugar de residencia y el sistema político y legal que los gobierna (82-3).

A pesar de las reservas señaladas, esta conclusión no deja de ser valiosa. Es lo suficientemente dinámica, lo suficientemente abierta como para ser inclusiva y, a su vez, revalora, «salva», el concepto de nacionalidad no por ideológico sino por operativo. Es cierto que el multiculturalismo postmoderno —a diferencia del moderno— no es un verdadero multiculturalismo —por falto del concepto de nación— sino una simple aniquilación de las unidades nacionales en beneficio de un oscuro internacionalismo que esconde el núcleo de la hegemonía, elide lo no-deconstruíble, la reproducción social del mundo-planeta, de un internacionalismo económico, sólo sotenido en el lucro y legitimado, incluso en valores «progresistas».

Posiblemente, por variados motivos, Scruton no llegue a la conclusión que precede, que es de nuestra exclusiva responsabilidad, pero innegablemente está implícita en el texto analizado aún cuando le produzca escozor a nuestro autor, que no quiere dejar de parecer, también él, «moderno» y «progresista» o por lo menos «no reaccionario»:

> Los miembros de las tribus se consideran entre ellos como partes de la misma familia; los miembros de las comunidades basadas en un credo religioso se consideran «fieles»; los miembros de una nación se consideran como vecinos de casa. Por lo tanto es vital al sentido de nación la idea de un territorio común en el cual todos residimos y con el cual estamos todos identificados como con nuestra propia casa (88).

Independientemente de la opinión de cada uno de los lectores o la nuestra propia, no podemos dejar de señalar que en esta conclusión, Scruton reduce el

concepto de «nación» a «vecindario» y lo vacía de los valores (que inicialmente consideraba esenciales) a una «buena forma de convivencia», casi como una contracara de lo «políticamente correecto». Y, como arrepintiéndose de esta conclusión tácita que nosotros explicitamos crudamente, intenta remediarlo afirmando que:

> Los pueblos que comparten un territorio comparten una historia y pueden también compartir una lengua y una religión. El Estado nacional europeo emergió cuando esta idea de comunidad definida a partir de un lugar es inscripta en un sistema de soberanía y de leyes: en otra palabras, cuando es correspondida por una jurisdicción territorial. El Estado nacional es por tanto el descendiente natural de la monarquía territorial y las dos pueden ser combinadas, y frecuentemente lo han sido, porque el monarca es un símbolo extremadamente apropiado de la naturaleza transgeneracional de los vínculos que nos mantienen unidos a nuestro país (92).

El intento de Scruton no deja de ser válido, no tanto por sus conclusiones que a veces pecan de tibias, sino porque son un interesante punto de partida para repensar un tema que por actual, no es menos cierto que sea casi un tabú inabordable del pensamiento único posmoderno, el cual, supuestamente, habría descartado y superado todos y cada uno de los tabúes del remoto y reciente pasado «represivo» y «regresivo».

(H.R.M.)

Scruton Roger
The Need for Nations
London: Civitas
2004
England and the need of the Nation State
London: Civitas
2012
(Traducción al italiano:
Il bisogno di nazione
Firenze: Le Lettere,
2012)

INDICE:

Prefazione, di Francesco Perfetti

Il bisogno di Nazione - Introduzione

1. Cittadinanza
2. Appartenenza e nazionalità
3. Nazioni e nazionalismo
4. La Gran Bretagna e le nazioni che la compongono
5. I pregi dello Stato nazionale
6. Universalismo panglossiano
7. Oicofobia
8. Il nuovo ordine mondiale
9. Minacce alla nazione
10. Superare le minacce

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN: 1669-7588
Año IX, Nº 22, junio 2012
En línea: junio de 2012

Imagen de portada
Postal conmemorativa del Primer Centenario - 1910

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados