



MARISA MUÑOZ
(EDITORA)

Experiencias del ensayo

Intersecciones, figuraciones, prácticas

prometeo
libros

EXPERIENCIAS DEL ENSAYO

Intersecciones, figuraciones, prácticas

Marisa A. Muñoz
(Editora)

EXPERIENCIAS DEL ENSAYO

Intersecciones, figuraciones, prácticas

{prometeo}
libros

Muñoz, Marisa

Experiencias del ensayo : intersecciones, figuraciones, prácticas / Marisa Muñoz ; prólogo de Cerutti-Guldberg Horacio. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo Libros, 2018.

280 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-574-949-8

1. Teoría Literaria. 2. Filosofía. I. Cerutti-Guldberg, Horacio, prolog. II. Título.

CDD 801

Ilustración de tapa: Estela Labiano

Armado: Yanina Pérez

Corrección de galeras: Liliana Stengele

© De esta edición, Prometeo Libros, 2019

Pringles 521 (C1183AED), Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297

editorial@treintadie.com

www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
<i>Horacio Cerutti-Guldberg</i>	
ENSAYOS Y ESCRITURAS.....	15
<i>Marisa Muñoz</i>	
INTERSECCIONES.....	17
Políticas del ensayo: encuadres y desencuadres de la escritura	19
<i>María Cecilia Sánchez</i>	
Tramas ensayísticas en la filosofía argentina.....	33
<i>Marisa Muñoz</i>	
<i>Per monstra ad astra / Ad astra per aspera: dos modelos de relación de los intelectuales con la academia</i>	<i>51</i>
<i>Marcela Croce</i>	
Del ensayo como “modo de pensar” preeminente del campo de la cultura hispánica.....	71
<i>Francisco José Martín</i>	
Ensayo, filosofía y autodidaxis	81
<i>Dante Aimino</i>	

FIGURACIONES 103

La Tierra que anda y se levanta. Geofilosofía
y liberación en Carlos Astrada..... 105

Gerardo Oviedo

La singularidad del ensayo en
la experiencia del lenguaje..... 123

Samuel M. Cabanchik

Poética del pensar y experiencia presente en el ensayo.
Acotaciones a las tesis de Walter Benjamin 135

Dante Ramaglia

El cuerpo como hilos, los hilos como palabras.
El tercer cuerpo de Eva 153

Liliana Vela

Poética de la ensoñación en Alejo Carpentier 179

Patricia Fernández

PRÁCTICAS..... 197

Entre lo pensable y la forma sensible ruptora.
Ficción y conceptualización en novelas
argentinas del siglo XX 199

Jorge Bracamonte

El compromiso en la literatura argentina de los
50 a 70. Cuestiones para pensar la
dimensión política de la escritura..... 219

Mario Maure

La ontología de lo social: Entre la existencia, la vida material y la comunidad 235

Aldana Contardi

El insolente oficio de escribir:
El ensayo en la academia 251

Solange Victory

NOTAS SOBRE AUTORES Y AUTORAS..... 267

PRÓLOGO

Horacio Cerutti-Guldberg

“Ensayismo no es filosofía”. Ante esta afirmación contundente del academicismo rancio, no queda más que explorar, y eso es lo que se realiza de modo muy cuidadoso y responsable en los trabajos aquí presentados.

Compartir estas líneas prologales significa un honor y un fuerte compromiso para quien no ha tenido la oportunidad —envidiable, en el mejor sentido del término— de participar en un encuentro que, por los textos presentados e incluidos en este volumen, seguramente estuvo plagado de interlocuciones, debates, sugerencias y aportaciones plenas de estímulos y provocaciones sugestivas, además de compartir experiencias, saberes, preguntas, dudas, intuiciones, ilusiones y deseos grandiosos.

Atreverse a examinar convergencias y divergencias entre filosofía y literatura es ya, de por sí, una labor inaudita, particularmente en ámbitos académicos, donde las supuestas fronteras disciplinarias suelen ser peor que muros (nos referimos a muros “trumpinos”, si se nos permite el terminajo).

Irrealizable sería durante este pequeño prólogo intentar simplemente enumerar los tópicos aquí retomados y trabajados. Solo quisiéramos aventurarnos a partir de —como siempre— experiencias personales que nos han llevado hasta donde estamos y que nos permiten —con toda precisión— asegurar, una vez más, el incuestionable solo sé que no sé nada...

Pasión y análisis van de la mano en estos intentos y, cabría señalarlo, siempre han ido juntos y hasta revueltos, aunque se haya pretendido presentarlos como incon- o irreconciliables.

Siempre nos hemos preguntado si había alguna otra forma de hacer filosofía —de filosofar— que no se construyera y expresara de forma ensayística. Y en varios años de trabajos (mejor no decimos cuántos...) no hemos podido encontrar otra vía, no solo en la propia práctica, sino en todo lo que se presenta como si no fuera ensayo. Por supuesto, tal incerteza puede provenir

de una incapacidad crónica para captar y apreciar lo diferente. Sin embargo, razón y emoción se presentan juntas hasta bajo la apariencia de una argumentación pura y dura.

Mérito inmenso de estos esfuerzos —más allá de que se comparta o no totalmente lo que sus expresiones sostienen— es procurar articular experiencias, saberes, fuentes, referencias, creencias e insinuaciones. Con mucho rigor, precisión, claridad y procurando avanzar en el esclarecimiento de tramas tan complejas como las retomadas.

Escuetos solemos ser, y mucho más cuando afrontamos temas tan complejos como los aquí abordados.

Sueños diurnos y utopías siguen siendo alicientes irrenunciables, los cuales nos impulsan a la búsqueda de otros mundos posibles. No a la evasión o simplemente a pintarlos en la cabeza y describirlos luego con bonitas palabras, sino a organizarnos para construir lo anhelado.

La política nunca ha estado separada del filosofar, aunque en el academicismo siempre se ha pretendido establecer esa separación tajante e incuestionable. En ese ámbito estrecho e incapacitante, filosofía va por un lado y política por otro. La experiencia y su reconstrucción histórica —particularmente la de la historia de las ideas filosóficas— muestra con toda nitidez que la relación es permanente. Y a la dimensión política se le suele unir, también de un modo inherente, la religiosa. Particularmente la de un actor supuestamente superdotado y cargado de poder y capacidad suprahumana, por ello el mesianismo no se puede descartar como una simple creencia y nada más. Opera y es indispensable averiguar cómo lo hace, a partir de cómo se lo ha hecho. Por lo tanto, cómo apartar de estos esfuerzos de conocimiento ideologías y mitos, por tomar solo estos ejemplos. Averiguar también cómo operan y seguirlos con detalle resulta decisivo. Nuevamente, hay que subrayarlo, excluirlos como maldades o deformaciones repugnantes no solo confunde más, sino que traba cualquier avance. En vez de excluyentes, logos y mitos van de la mano en complejísimas articulaciones y tramas cuyo devaneo no cesa.

Así, las fantasías, la imaginación y la esperanza, entre otras aspiraciones humanas constantes, nunca dejan de cumplir sus papeles, aunque estos sean subrepticios.

No está demás, por ello, procurar modificaciones de todo en acción, en práctica, en cambios, siempre a la búsqueda de transformaciones, acciones, propuestas viables.

Seguir las trayectorias de figuras como Evita o el Che, el mismo General y una larga serie de literatas/os nos brinda aportes muy estimulantes para los momentos actuales, sin confundir, en ningún sentido, los distintos tiempos y espacios en que estas biografías se han manifestado. ¿Sirve hacer este

rastreo? Prueben, lectoras/es dejándose llevar de la mano por quienes comparten generosamente sus indagaciones en este volumen y verán cuánto nos brindan y todo lo que nos sugieren que resta por indagar.

Y, por si fuera poco, siempre está en juego el lenguaje y la dimensión semiótica, a sabiendas de que la expresión tiene múltiples formas y también requieren ser apreciadas. No solo lo escrito resulta válido, sino que hay muchas formas de transmitir y de que se regresen reflexiones, percepciones, intuiciones, conceptualizaciones, ideas, sueños, etc. Oral, pictórica, escultórica, poética, mediante signos, gestos, etc. Y esto no se escapa a la sutileza de los análisis aquí incluidos.

¡Ojalá estas líneas sirvan de incitación o hasta irritación para invitar o llevar de la mano a la lectura cuidadosa de los textos que aquí se comparten con tanta generosidad y rigor pertinente! Deseando, además, que este placer de lectura invite a seguir avanzando juntas/os en las búsquedas anheladas.

Horacio Cerutti-Guldberg

Cuernavaca, Morelos, México, 15 de octubre de 2017.

ENSAYOS Y ESCRITURAS

Marisa Muñoz

La escritura ensayística, con sus tramas y configuraciones singulares posee una potencia creativa que se ha visto renovada con toda una serie de discusiones y polémicas de la que ha sido objeto, pero más específicamente por el obstinado ejercicio de quienes siguen encontrando en esta forma una apuesta para pensar sin adscripciones a géneros ni a marcos regulatorios que instituyan el qué y el cómo del acto de escribir.

Rebelde y crítico en sus ejercicios más sugestivos, el ensayismo tomó la delantera para reflexionar acerca de nudos teóricos, políticos, experimentales y prácticos que atravesaron las rutas de las humanidades y las ciencias sociales a ambos lados del Atlántico. La forma del ensayo parece resistir los encapsulamientos disciplinares y el desentendimiento de la vida práctica al promover nuevas narrativas, desvíos creativos que propician el encuentro con nuevos modos de legibilidad del mundo y de nosotros mismos. Asimismo, animadas por intuiciones y pasiones, las tramas ensayísticas, desde el siglo XIX hasta el presente, no han estado ajenas a inscribir entre sus recovecos las marcas del ejercicio especulativo, el entrelugar de la enunciación y de los enunciados, la experiencia del lenguaje, la dimensión temporal y espacial de un locus perturbador de las certezas de toda índole. Sus riesgos, sin embargo, corren parejos a las bondades que propicia en la medida en que sus intervenciones no se nutran de la imbricación, nunca transparente, entre vida y escritura.

En una “encerrona” de tres días en la montaña mendocina, nos dimos cita un grupo de docentes e investigadores/as, becarios/as y estudiantes universitarios de Argentina, Chile y España para pensar la experiencia del ensayo en

la cotidianidad de nuestras prácticas académicas¹. Nos propusimos discutir el sentido y significación de esta forma de escritura en nuestras disciplinas y más allá de ellas en función de visibilizar las potencialidades de su ejercicio. No se trató de elogiar o desacreditar la falta de contornos de la forma ensayística, sino de explicitar los entramados que supone, las intersecciones conceptuales que favorece y las figuraciones que irrumpen en esas textualidades. El objetivo fue reflexionar y debatir sobre el ensayo a partir de las propias prácticas y en función de las singularidades textuales alcanzadas o identificadas, más cerca de los recorridos de nuestras biografías reflexivas que del género ensayo desde definiciones tradicionales. Desde este punto de vista abordamos una revisión crítica de sus principales núcleos teóricos y recorridos históricos. Entendimos que era fundamental considerar la relevancia que revisten las manifestaciones del ensayismo en el campo de las humanidades y las ciencias sociales e indagar en las diversas formas expresivas presentes en el pensamiento contemporáneo.

Finalmente, nos preguntamos si es posible seguir el hilo rojo de la praxis ensayística en los textos que leemos, en los legados que acogemos y en nuestras propias escrituras. Así lo creemos quienes escribimos estos textos que también han querido ser ensayos o que han hablado de ensayos y de tramas ensayísticas.

¹ El encuentro se llevó a cabo en el marco del proyecto de investigación: *Configuraciones filosóficas en torno a las categorías de sujeto y existencia en el pensamiento contemporáneo*, avalado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo (2016-2018) y cuyo financiamiento ha sido destinado a la consecución de este libro.

INTERSECCIONES

POLÍTICAS DEL ENSAYO: ENCUADRES Y DESENCUADRES DE LA ESCRITURA

María Cecilia Sánchez

I- Políticas del ensayo

Dentro del espectro de los estilos literarios existentes, el ensayo parece ser uno de los géneros de escritura de mayor ambigüedad en virtud de sus libertades retóricas y desvíos al momento de argumentar. Distante de los códigos que administran de modo diferenciado el régimen de la escritura y de las ideas, el ensayo exhibe una configuración abierta al vagabundeo de una palabra que no busca incrementar un saber especializado ni ampararse en una idea. En este sentido, su interés es de corte reflexivo antes que explicativo. Pese a las incomprendiones que esta modalidad de escritura provoca en la actualidad, ejercerlo entrega un poder cuyo *plus* es político y transgresivo. Es transgresivo en el dominio del saber, ya que el/la ensayista puede transitar casi sin trabas por diversas disciplinas al margen de las normas que las administran. A su vez, el ensayo es político, debido a que sus bordes institucionales amplían su poder de convocatoria a un público mayormente indisciplinado y heterogéneo, es decir, a un público que si bien no se encuentra en situación de paridad con el/la autor/a, como es el caso de las universidades, se relaciona con ellos en términos de conjunción o “comparecencia” (Nancy, 2007)¹. En este sentido, la relación de comparecencia entre el autor/a y el “público lector” (como lo llamaría Kant) se establece por el hecho de estar situados frente a un mismo tipo de problema. Por lo mismo, el/la autor/a escribe despojándose de la consabida neutralidad exigida por el saber institucional. A menudo, el tono empleado es posicional,

¹ Esta palabra la usa Jean-Luc Nancy para referirse al “ser-en-común” de la comunidad, dejando de lado la alusión al número de quienes confluyen en ella.

haciendo uso de un estilo de palabra que, de suyo, es escamoteada por el intelectual de corte académico y poco utilizado por el político profesional debido a sus compromisos de partido: me refiero al ejercicio de la opinión que despliega un punto de vista independiente a cualquier perspectiva institucional o partidaria, debiendo en muchas ocasiones asumir las consecuencias. Una forma de escritura como la descrita apela al espacio de la sociedad civil, espacio definido por una *praxis* comunicativa o como lugar de enunciación que en Chile aún no termina de acreditarse, aunque sí fue bastante requerida en el período de la dictadura.

Las figuras bajo las cuales se ha presentado el ensayo en Chile y en América Latina han dependido de la forma de configuración de la política y de sus instituciones, así como del lugar que, en ese entramado, ocupa el escritor/a o pensador/a. En la primera mitad del siglo XIX, los pensadores de mayor reconocimiento (Bello, Lastarria, Sarmiento, Letelier, entre otros) escribieron incitados por el *telos* de la instalación de un hipotético Estado-Nación que aún no existía, pero que la literatura y el pensamiento postularon mediante la invocación de una razón moderna que en varios países del continente se hizo reconocer como civilizada. A la inversa de este período, el ensayista de comienzos del siglo XX se sitúa a distancia del espacio estatal y de su forma de hacer política volviéndolo objeto de su crítica. Un ejemplo de este tipo de escritura en Chile es el libro de Alejandro Venegas, *Sinceridad. Chile íntimo*, quien publica bajo el seudónimo de Dr. J. Valdés Cange. Es sintomático que este libro aparezca diez años después del cambio de siglo en medio de una exitista celebración del Primer Centenario de la República. En Chile, este libro es paradigmático por el modo de interpelación al poder estatal, remitido en la forma de cartas a la persona del Presidente. Con cierto temor, Venegas escribe bajo el seudónimo antes señalado, haciendo de su escritura un acto crítico. Aquel acto era posible en una sociedad que, merced al despliegue de ciertas formas de modernización, generó la aparición de nuevos espacios políticos. Pese a todo, tras la publicación de su libro, el autor es despedido de su cargo de profesor en un colegio estatal luego de reconocerse su identidad. La autonomía en la que se instala este ensayista puso en crisis la usual oposición entre lo que se ha denominado libertad subjetiva y las contingencias de su contexto social. La incompatibilidad entre una libertad subjetiva y las condiciones elitistas de la sociedad civil de ese período me lleva a preguntar por las posibles máscaras del yo de quien firma un libro: ¿qué tan transparente es el sujeto que escribe? Cuando escribo, acaso, ¿cobra vida una disidencia que encuentra las palabras para ser enunciada? En mi caso, prefiero hablar de una toma de palabra política que deviene escritura de verdades inarticulables en una zona tan ambigua como la de la sociedad civil.

II- (Des)encuadres, escenas y velocidades

Tras los antecedentes señalados, me interesa hacer patente mi afinidad con el formato del ensayo en su capacidad de “enmarcamiento” de acontecimientos desenfocados o fuera de marco. Uso esta expresión que Judith Butler emplea en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010). La uso para explorar la posibilidad de una escritura que pudiera aprehender situaciones y problemas difusos o, como indica Rancière respecto del relato biográfico, para “hacer ver lo general en lo particular” (Rancière, 2011, p. 260). En todo caso, con la palabra encuadre no aludo a un campo visual que fije o aclare una forma de visión, sino que a la sutil aprehensión de lo que excede o se infiltra en una determinada escritura, ya porque desarma un contexto o porque rearma otro sin volverlo definitivo.

En mi libro *Escenas del cuerpo escindido* (2005), la escena como forma de escritura se me hizo presente en términos de una configuración inconclusa, a la par que como una forma que permite la infiltración de lo fantasmal en tanto que desaparecido, borrado o excluido. Esta forma de infiltración fantasmal la planteé en el libro en relación a los conflictos entre la letra y la escritura (2013), en donde busqué darle un lugar audible y gráfico a lo que en la literatura latinoamericana se ha denominado “jerigonza” (Bello), “murmullo” (Rulfo), “rumor” o “zumbido” (Roa Bastos). Estos términos, entre otros, han servido para tipificar cierto tipo de hablas y escrituras excluidas. La oposición entre lo excluido y lo incluido se desarma cuando José Martí y Rubén Darío advierten que las ideas o palabras en su totalidad son alcanzadas por las velocidades del mundo moderno. Estas interrupciones se tensan con las gramáticas del buen orden o del bien decir. Según señala Martí en su “Prólogo” al libro *Poema del Niágara* ([1882] 1992), escrito por Juan Antonio Pérez Bonalde: “No hay obra permanente porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques” (pp. 338-339).

Esta crisis, asociada a los procesos tecnificados de la producción de bienes materiales, amenaza la experiencia de quienes escriben desde una subjetividad privada bajo los parámetros de un lenguaje público. No obstante, en el así denominado mundo moderno se confrontan dos versiones de la experiencia: una versión matemático-mecánica y otra de carácter vitalista ligada a lo artístico. Un ejemplo paradigmático de esta oposición puede apreciarse en la escritura de Nietzsche, autor rotulado de “centauro” por Sloterdijk ([2000] 2009), debido a que en sus libros aprecia el combate entre arte y teoría científica en el contexto de una reciente demanda de profesionalización en Alemania. La dimensión ensayística de la escritura de Nietzsche no se debe a lo que usualmente se

entiende por “ensayo”, casi como una forma de indulgencia hacia una obra que se muestra débil en sus argumentaciones. Desde la perspectiva de Sloterdijk, Nietzsche no descuida sus argumentos cuando, a la par que habla filológicamente de su objeto, indirectamente confiesa sus secretos y se deja llevar por la desmesura (pp. 39-43). Por estos motivos Nietzsche se muestra como un crítico del sujeto clásico y de la medida burguesa, puesto que pone en entredicho la autonomía del sujeto, de acuerdo a como fue planteada por la filosofía moderna. En este sentido, puede decirse que el desencuadre de Nietzsche es apreciable en la manera en que se expone en su escritura, contrastando con el uso de la modalidad ascética del científico cuando habla de su objeto.

Pese a que la escritura que trata de temas desencuadrados tiende al ensayo, cabe preguntar: ¿qué validez tiene este tipo de escritura hoy? Las escrituras que desafían a la hiperespecialización y a las formas de productivización imperantes en las universidades actuales se encuentran implícitamente proscritas. El esquema universalizador que propicia la homogeneización de las modalidades de escritura y de pensamiento se ejerce tanto en las universidades como en los centros que administran los presupuestos otorgados a la investigación. Bajo las nuevas condiciones laborales, la reflexión se moldea bajo las pautas científicas del *paper* o modalidades afines. Se trata de artículos especializados, escritos bajo la forma de un informe. Como bien se sabe, a quien escribe en este formato se le exige ser informativo y evitar digresiones, detenciones, desvíos y detalles; requerimientos que tienden a menoscabar a la filosofía y al pensamiento en general. En el caso de Alemania, Adorno refiere que uno de los motivos del rechazo hacia el ensayo se debe a que todavía manifiesta el “ocio de lo infantil” ([1974] 2003, p. 12). De este modo, podría decirse que en el juicio hacia las formas de escrituras válidas, lo que debe reconocerse es el predominio de una moral del trabajo, una moral que rechaza el ocio o la improductividad, según la denominación actual del hacer que no produce algo útil en el terreno de la economía global. Asimismo, el aprecio por el contenido y el descuido por la forma, de parte del pensamiento objetivante, demuestra que el lenguaje, las emociones y lo fragmentario son menospreciados, y solo cabe mantenerse en una ilusoria transparencia entre el objeto y el sujeto que lo examina.

III- El ensayo filosófico y la navegación

En el período de Montaigne, los gramáticos de Port-Royal, al igual Saint Cyran y Pascal, proponen un cristianismo austero que reniega del amor al yo pasional. Con este propósito, adscriben a una enunciación universal, en

contraste con el uso pasional del lenguaje, de acuerdo a como lo comienza a explorar la escritura del ensayo en su versión moderna. En su estudio del período, Louis Marin (1997) explica que los gramáticos de Port-Royal caracterizaron el estilo ensayístico de Montaigne como un ejemplo “d’un violent amour de soi-mesme” (p. 96), debido a que en sus ensayos habla de sus inclinaciones, fantasmas, enfermedades, virtudes y vicios. En opinión de Adorno ([1974] 2003), la mentalidad científica impulsada por Descartes y Bacon bajo la lógica discursiva que privilegia la deducción, degradaron la forma de escritura privilegiada por el ensayo.

Bajo las actuales condiciones, el intelectual europeo y también el latinoamericano se mantienen en el empleo de un yo neutro para desarrollar el habla y la escritura del espacio público. Esta situación es especialmente evidente en la concepción liberal del espacio público. Al referirse al diálogo moral del espacio público, Benhabib (1992) acusa al “ideal de habla” de esta concepción porque abstrae las diferencias existentes (p. 113). Por mi parte, sostengo que quienes suscriben este contrato, por así llamarlo, escriben desde un humanismo abstracto que borra cualquier rasgo particularizador. ¿Por qué es necesario salir de esta neutralidad? Opino que el humanismo abstracto y el cientificismo que se revela en las escrituras neutras supone que el/la autor/a es solo un ejemplar de una humanidad supuestamente unificada. En todo caso, no es la singularidad o subjetividad a secas lo que cuenta en la escritura; también es necesario ocuparse del modo en que el mundo impacta en la escritura, al igual que detenerse en los cruces culturales y en la o las lenguas que le brindan a la escritura una inestabilidad análoga a los recomienzos trasbordos experimentados en un viaje. Santa Cruz (2013) caracteriza muy bien esta situación de vaivén de la escritura en su ensayo: *Lo que vibra en las superficies*. En uno de sus capítulos señala: “Quienes escriben ensayos tienen el pulso malo de los viajeros, mal estivados, empujados siempre a trasbordar y recomenzar sus maletas. Viaja Mistral, viaja Benjamin, viaja Martí, viaja Sarduy” (p. 24).

En el plano del ensayo filosófico, hay una serie de autores chilenos cuya escritura tiende al ensayo porque aceptan irrupciones e infiltraciones que fragmentan sus escrituras y modos de pensar. El primer autor a citar es Martín Cerda ([1982] 2004), conocido por la publicación del ensayo: *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Para enfatizar su condición ensayística parte por rehusarle validez al saber científico, tachando de totalitaria su forma de escritura. Como contraste, hace equivaler el ensayo al fragmento y también a una “infracción”. Al respecto señala: “Todo escrito fragmentario implica, en efecto, una fractura, crisis o quiebre social y, al mismo tiempo, una infracción” (p. 20). Con esta opción, el autor se pone en guardia contra varios tipos de escritura instituidos o “doxologizados”, como también los llama. En especial, se refiere al estilo de la prensa, al de las ciencias sociales y a las formas impuestas

por la universidad, entre otros tipos de estipulaciones institucionales. En cierto modo, Cerda comparte estos criterios con Patricio Marchant, el filósofo chileno que explora una escritura de escenas en su libro *Árboles y madres* (1984), en diálogo con Heidegger, Derrida y la escritura de Gabriela Mistral². Puede decirse que Marchant fue el primero en Chile en hacer audible una fuerte crítica hacia el saber universitario que hoy nos obliga a establecer la escritura del *paper* como el producto del trabajo universitario. En su propia escritura es apreciable el desafío a este tipo de producción en el entramado de operaciones, escenas de escritura y marcas gráficas que vinculan pensamiento y escritura, en vez de separarlos. En su “Discurso contra los ingleses”, publicado por primera vez en 1980, es frontal en su crítica al lenguaje de las filosofías que se configuran como discurso de ideas. A juicio de Marchant, el énfasis en la “idea” lo que hace es deshacerse del “cuerpo”, rotulado en su artículo de “impresentable” y “extrafilosófico”. Marchant atribuyó este tipo de escritura de ideas a los ingleses, especialmente a Locke, llegando a decir que “Cuerpo es, en resumen, lo que un inglés no entiende” (Marchant, [1980] 2000, p. 28).

En el caso de Cerda, en su defensa del ensayo dialoga con Adorno, Blanchot, Barthes, Ortega y Gasset, a quienes lee desde su filiación con Montaigne, autor al que llama “el padre del ensayo moderno” (p. 25). Es importante señalar el reconocimiento a Montaigne por parte de Cerda porque de él toma la metáfora de la “navegación” para referirse al ensayo. La navegación es una analogía que Cerda deduce de la orientación al futuro del ensayista francés. Sobre este aspecto señala: “La posesión de todo pensador lanzado, orientado hacia el futuro es análoga a la del navegante que, después de sobrepasar el horizonte de lo conocido se queda, por así decirlo, fuera del mapa, enfrentado a la pura peripecia y, por ende, sin otra información que la que, por pericia o inspiración, obtiene de cada nuevo día de navegación” (p. 28). Importa retener de este autor su alusión al “fuera del mapa” del “navegante”, en la medida en que se asemeja al “fuera de marco” del desencuadre, aspecto a referir más adelante.

En relación al “fuera de mapa”, mencionado por Cerda, cabe leer en Pablo Oyarzún (2009) su perspectiva de la escritura de Montaigne, a quien interpreta desde su “rúbrica escéptica” en la relación entre el yo y la experiencia. A su juicio, el modo de Montaigne de profesar el escepticismo es con respecto al conocimiento, el que convive con el desconcierto y la incertidumbre. Asimismo, sus apetitos se despliegan sin freno alguno, de modo similar a su escritura. De esta apreciación, me interesa resaltar el vínculo que establece Oyarzún entre el ensayo y la experiencia, entendiendo que “essai” tiene una raíz semejante a la palabra “examen”, también con las derivaciones de términos como “intento”,

² Ver de Cecilia Sánchez, “Patricio Marchant: escenas de escritura, cuerpo y devaluación, en *Patricio Marchant. Prestados nombres*, Buenos Aires, Palinodia/ La Cebra, 2012.

“prueba” y “estudio”, vinculado este último a la aplicación a las cosas que reclaman su atención (pp. 52-53). Bajo este prisma, su desafección hacia las reglas del pensar lo hace privilegiar el ir y venir del juicio. Esta situación lo lleva a poner al “yo” en relación al mundo. En cierto modo, el yo pasa a ser “testigo”, sin que este yo sea una entidad sustancial, como bien explica Oyarzún. Al contrario, es un yo que se construye en la propia experiencia, en su terreno, muy distante del sujeto cartesiano y kantiano.

En la línea de esta forma de escritura *navegante*, por así llamarla, me interesa citar también el conocido ensayo de Giannini: *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia* ([1987] 2004). Este filósofo se interesa en preguntar por la cotidianidad de lo que “pasa” todos los días. En el libro mencionado lo cotidiano es precisamente lo que “pasa sin pena ni gloria”. En este libro el autor nos invita a iniciar una especie de caminata o trayecto, sin más preámbulos o premisas que la de ingresar en la experiencia pasajera de todos los días, asumiendo la ambigüedad de la palabra “pasar” que, de un *pasar* casi sin huellas, fluyente, puede terminar en un *pasar* que irrumpe como “novedad” y “transgresión” de lo acostumbrado en un bar o en un encuentro casual en la calle. En este sentido, su escritura se sitúa en una topografía, alejándose de las ideas o conceptos de la filosofía, aunque sin olvidarlos. También interroga la configuración del “sí mismo”, dependiente de enlaces rutinarios, quiebres, saltos o transgresiones con respecto a lo que somos. ¿Qué conclusiones sacar de un término tan ambiguo como el “pasar”? Si lo interrogamos en el terreno del quehacer filosófico, la filosofía bien puede ser un ejercicio biográfico en la forma de una escritura de diario. En el terreno del ensayo, la escritura pasa a estar en tensión entre lo pasajero y distractivo respecto a lo estable y domiciliado. En la experiencia de lo pasajero, Giannini se identifica con Odiseo, curiosamente un navegante que, como Giannini en la vida real, encarna la existencia callejera, poniendo en escena, dirá el autor, “el drama cotidiano de la identidad”.

Me interesa tomar de Giannini su comprensión de la cotidianidad y sus respectivas transgresiones para rescatar lo que este autor señala como el “drama de la identidad”. Si bien este drama es cotidiano y nadie puede exceptuarse de padecerlo apenas salimos del domicilio, esta salida afecta muy especialmente la identidad del o la ensayista cuando se pone en duda la estabilidad del domicilio escritural: en nuestro caso la universidad o el domicilio burgués. También impacta en la identidad de quien escribe el ponerse fuera de la lengua controlada por la gramática y de su lógica deductiva, para la que toda particularidad aparece como desvío. Julia Kristeva y Jacques Rancière se resisten a este menosprecio hacia los detalles y particularidades. En el caso de Kristeva (1977), “los lapsus, los juegos de palabras, el estilo, testimonian el degeneramiento de la estructura” (p. 13). En el caso de Rancière ([1998] 2009), la

palabra que carece de un modelo o maestro que la socorra es definida como una “palabra huérfana” (p. 115). En América Latina, Rubén Darío legitima lo arbitrario en su escritura cuando la lengua “fría” de la razón comienza a ser derrotada, al menos en la sociedad civil, pues lo que busca hacer valer son las vueltas y rodeos de la pluma, muy alejada de la idea universalista de la letra y de su ideal de transparencia. Desde el punto de vista de Rotker (2005) y de Ramos ([1989] 2003), en la escritura modernista influyen los nuevos acontecimientos, las velocidades del tráfico tecnológico y las presiones del mundo laboral. Por lo tanto, cuando se habla de la escritura modernista y del ensayo hay que subrayar el sistema de producción que la acompaña porque este es el material del que se vale la escritura.

IV- Espacios y tecnicidad de la escritura

Hoy ya no contamos con el tipo de pluma del que habla Darío. Si bien, desde Platón, la escritura aparece como un mecanismo técnico que amenaza a la memoria viva, las nuevas tecnologías de finales del siglo XX interceptan nuestra letra de modo más decisivo que la mano y la imprenta. El computador introduce o posibilita nuevas temporalidades y maquillajes. Poco podemos hablar del borroneo de la escritura a mano cuando ya no es el lápiz el que permite o impide los restos o huellas de lo escrito. En la actualidad, podemos borrar o se nos puede borrar de una plumada lo escrito con el solo apretón de una tecla o debido a una falla técnica; también transformar o maquillar al infinito lo que queremos o podemos decir. Con esta promesa de infinitud, de no poder parar la mano a nuestra voluntad, pretendo señalar que la escritura sobrevive en nuestra época bajo otro tipo de procedimientos que influyen en nuestra interioridad. Con el tiempo, incluso ahora mismo, para historizar las formas o modalidades de la escritura habría que distinguir entre quienes han escrito a máquina, en computador (ordenador como algunos lo llaman) o *tablet*; entre quienes publican en *facebook* o mantienen un *blog*, entre otros procedimientos. En este sentido, es muy distinta la temporalidad que habita quien escribe desde un computador u artefacto técnico como los que hoy conocemos. En especial, experimentamos de modo ambiguo la inmediatez que nos ofrecen, a la vez que, como señala Derrida (2003), el “extrañamiento” que, desde la máquina, mediatiza la mano. De este modo, lo que alguna vez desordenó la pluma modernista con respecto a las Bellas Letras o a la escritura científica, la escritura de hoy lo hace desde el computador u artefactos análogos. Asimismo, desde la nueva economía desde la que escribimos, cuando usamos el computador se tiende a suprimir el papel y la

tinta para quedarnos con el flujo de un texto inmaterial. A este fenómeno Derrida lo llama “desencarnación del texto” (2003, p. 142). Si hubiese que evaluar esta nueva condición desde el punto de vista del ensayo, habría que aceptar que este devenir inmaterial de la textualidad es posiblemente más ensayístico que la finalización del viaje en la que nos instala un libro. La dejo como pregunta abierta, ya que en cierto modo el ensayo carece de punto final definitivo. Pero, además de reflexionar sobre la maquinalidad o tecnicidad de la escritura, cabe interrogar el o los lugares desde donde se escribe, dado que incide en la configuración de una forma o modalidad de escritura.

Montaigne lo hace en una de las salas de su casa de campo, mientras que Descartes en una cabaña de invierno muy alejada de la gente. En un caso, el yo que escribe es experiencial, en el otro busca establecer la autocerteza del yo como punto de arranque, para enseguida domesticarlo mediante reglas que eviten los equívocos o prejuicios del yo natural. Así establecido, el ser pensante en su proceso de constitución ha procedido a desprenderse del cuerpo y de las interferencias de la locura. En el caso de las mujeres, el drama de la identidad no acontece al salir del domicilio, como indicaba Giannini; se desata por el hecho de mantenerse domiciliada y fijada en lo doméstico como un centro fijo. De allí la demanda de dinero y de un “cuarto” o habitación propia para escribir, según la exigencia de Woolf. Sin embargo, el cuarto es un espacio al que se retorna después de haber puesto en riesgo la identidad. Descartes se encierra tras haber tenido una carrera militar y haber viajado por diferentes países. ¿Qué quiero decir con estas apreciaciones? Ante todo, que la subjetividad del o la ensayista necesita desenfocarse o descuadrarse de su centro espacial y experiencial para poder filtrar lo que viene del mundo. Esta *elipsis* o salto hacia un trayecto incierto es una suerte de exilio, salida, pérdida, desdibujamiento; aunque mantenga un exilio *in situ*, como el de Lezama Lima. En su caso, como advierte Sarduy (2000), se vuelve un “viajero inmóvil cosido a su sillón de cuero” (p. 57).

Este desajuste de la subjetividad, aunque estemos fijos en un lugar, es requisito, creo yo, para enfocar o reenfocar los temas, problemas o acontecimientos que aparecen desenfocados desde los marcos epistemológicos empleados en lugares cómodos o autoabastecidos. Reenmarcar un objeto y reenmarcarse como subjetividad es, entonces, una operación política para suscitar la aparición de temas precarios, de los detalles que pasan desapercibidos o no dignos de atención o de interpretación.

V- Escritura de lo (des)marcado

En el caso del texto de Butler (2009/2010), de quien tomo la palabra “enmarcamiento”, el sentido terminológico que le otorga es comparable al marco de un cuadro que oferta lo que se quiere hacer ver. Lingüísticamente, la palabra *framed* en inglés (enmarcado) es variada en sus significados: estar *framed* significa estar enmarcado, a semejanza de *framed* que alude a estar falsamente inculcado por la policía o por una figura de autoridad (pp. 22-23). Estos términos, si se comparan con su significado en español, son semejantes, aunque no con la claridad del inglés, ya que quien ha sido fichado se encuentra de algún modo *marcado*, es decir, intenciona o guía la mirada hacia una culpa o incriminación proveniente de la luz frontal que emana del poder. Un marco es, así, una marca o forma de organización del sentido: marca lo que quiere hacer ver o leer, además de nombrar desde el orden. Por el contrario, el *reenmarcamiento*, más que reintencionar el sentido, hace ver los mecanismos mediante los cuales nos disponemos a hacer aparecer algo. Para lograrlo, debemos salir de donde estábamos. De este modo, creamos, como diría Giannini, un nuevo enlace con el mundo y necesariamente perdemos el anterior. En este sentido, es posible asociar el reenmarcamiento que reintenciona el sentido con la navegación o lo que se “sale del mapa”, según Cerda.

A lo largo de este texto he buscado reflexionar acerca de una escritura ensayística desde la perspectiva de una ampliación de los sistemas de legibilidad que abren o cierran los marcos de aproximación al ámbito de lo que llamamos mundo. De este modo, lo interrogado es el *marco* desde el que se escribe, dado que es de suma importancia saber si admite lo que por regla general se sustrae al pensamiento académico. Si es así, esta concepción de marco cumple con el re-enmarcamiento señalado anteriormente, es decir con una escritura expuesta al mundo, que hace del sujeto de la escritura un testigo capaz de resignificar y crear nuevos contextos para diferentes acontecimientos.

El re-enmarcamiento y la resignificación de contextos valen también para hablar del cuerpo, siempre que no se lo comprenda al interior de sus límites, dado que el cuerpo jamás comparece enmarcado en un sentido pleno. Como señala Nancy, “el cuerpo es lo ininscriptible” (Nancy, [2000] 2010, p. 13)³. De modo similar a lo permanentemente reenmarcado en el ámbito de la escritura, el cuerpo es un espaciamiento potencialmente abierto y puede cambiar infinitamente. En el caso de la escritura del ensayo, más que mostrar y demostrar ideas, una de sus virtudes es construir nuevos enlaces y

³ En la versión francesa de *Corpus* Nancy ocupa la misma palabra (“ininscriptible”). Ver *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, p. 12, 2000.

contextos: re-enmarcarlos en el permanente ir y venir de los acontecimientos, también del examen de quien desarrolla una textulidad sin fin.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. ([1974] 2003). *Notas sobre literatura, Obras Completas*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- BENHABIB, Seyla ([1992] 2006). “Modelos de espacio público: Hannah Arendt, la tradición liberal y Jürgüen Habermas, en *El ser y el otro en la ética contemporánea*. Trad. Gabriel Zadunaisky. Gedisa: Barcelona.
- BUTLER, Judith ([2009] 2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno. Buenos Aires: Paidós.
- CERDA, Martín ([1983] 2004). *La palabra quebrada (ensayo sobre el ensayo)*. Santiago: Tajamar Editores.
- DERRIDA, Jacques ([2001] 2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- GIANNINI, Humberto ([1987] 2004). *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria.
- MARCHANT, Patricio (2000). *Escritura y Temblor*, Pablo Oyarzún y Willy Thayer (editores), Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- MARIN, Louis (1997). *Pascal et Port Royal*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MARTÍ, José (1882/1992). “El poema del Niágara”, en el Tomo I, *Obras Escogidas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- NANCY, Jean-Luc ([2007] 2013). *La comparecencia*. Trad. Cristina Rodríguez. España: Avarigani Editores.
- _____[1992] 2000), *Corpus*, Paris: Éditions Métailié.
- _____[1992] 2010). *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena.
- OYARZÚN, Pablo (2009). *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales.
- KRISTEVA, Julia (1977). *Polylogue*. Paris : Aux Editions Du Seuil.
- RAMOS, Julio ([1989] 2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- RANCIÉRE, Jacques ([2007] 2011). *Política de la literatura*. Trad. Eduardo Chamorro. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- _____[(1998] 2009). *La palabra muda*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROTKER, Susana (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ, Cecilia (2005). *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Coedición Cuarto Propio y Universidad Arcis.
- _____(2012). “Patricio Marchant: escenas de escritura, cuerpo y devaluación”. En *Patricio Marchant. Prestados nombres*. Buenos Aires: Palinodia/La Cebra.
- _____(2013). *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en la América hispana y la América latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- SANTA CRUZ, Guadalupe (2013). “El espesor de las palabras”. En *Lo que vibra en las superficies*. Santiago: Sangría.
- SARDUY, Severo (2000). “Exiliado de sí mismo”. En *Antología Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SLOTERDIJK, Peter ([2000] 2009). *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-textos.
- WOOLF, Virginia ([1929] 2006). *Un cuarto propio*. Trad. Edmundo Moure y Marisol Moreno. Santiago: Editorial Cuarto propio.

TRAMAS ENSAYÍSTICAS EN LA FILOSOFÍA ARGENTINA

Marisa Muñoz

La aventura no es extraña al pensar.

ARTURO ANDRÉS ROIG

*Quizás la aventura de todo texto
es huir de las instituciones que lo sujetan.*

HORACIO GONZÁLEZ

*Solo es Viajero, el Gran Viajero,
el que piensa sin llegadas su viaje.*

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Casi toda experiencia ensayística se termina asentando en una serie de desvíos iniciados desde el mismo momento en que comienza la escritura. No son desvíos decididos a priori sino guiados por la aventura y los riesgos de “pensar escribiendo” mientras se transita por un territorio solo a medias conocido. Los riesgos no remiten a la interioridad de quien escribe sino al papel que juega esa escritura en tanto despliega una política respecto de los saberes y las prácticas, y trazan genealogías críticas del pasado lejano y reciente que aún nos interpelan y del que nuestras escrituras y lecturas dan cuenta. El interés que recorre estas páginas es indagar si queda algo legible de esa trama ensayística en las narrativas producidas en el campo filosófico. ¿Habrá algún campo del conocimiento que pueda sustraerse a esta trama en lo que se refiere a la gestación de ideas y conceptos? Propongo leer algunos textos de la filosofía argentina en los que advierto la tensión entre ensayo y trama ensayística pero también entre ensayo y texto filosófico sistemático o tratado. Si la trama ensayística puede perderse también puede recomenzar.

I

Desde el siglo XIX hasta el presente una porción considerable de la textualidad latinoamericana y argentina es ensayística. La modernidad que juega de fondo en estas escrituras es parte también de la crítica sobre la que se organiza el ensayo frente a modos de sujeción de la forma y de las ideas. Asimismo, las expresiones más sugestivas del ensayo tienen vínculos estrechos con procesos históricos, políticos, culturales e institucionales emergentes, de allí que la crítica sea consustancial a la forma ensayística o a esas tramas en la que se gesta el ensayo.

“Saber de ágora” es la expresión que usa Ezequiel Martínez Estrada (1967, p. 61) para referirse a un tipo de saber concreto y situado al que se puede leer como un saber sin compromisos académicos, colocado en la vía pública para ser comprendido por todos, a diferencia del “saber de aula” o el que corresponde a la filosofía académica-universitaria. El sujeto se vuelve consciente de su enunciación y puede también transformarlo en un saber de denuncia, de agitación, de intervención de la realidad. En este sentido, intelectuales y universitarios no quedan excluidos de este saber crítico en la medida en que puedan poner en cuestión los modos que se imponen desde las instituciones y la academia para pensar y escribir. Se podría hablar, a partir de la distinción de estos dos saberes, de dos narrativas que se han materializado en la cultura filosófica argentina. Horacio González expresa de alguna manera esta idea señalando la oscilación de una praxis escritural que se mueve entre el ensayo y el memorándum. “Es el memorándum, nos dice, lo que espera al ensayo cuando agota su retórica sin reencontrar la forma viva de las prácticas” (2015, p. 229). El saber de ágora bien puede terminar cristalizado en un ensayo previsible, así como el saber aúlico o académico, en tanto abra las puertas a la adunación entre vida y conocimiento o entre vida y escritura, habilita la trama ensayística del saber.

El ensayo filosófico, a diferencia del texto filosófico a secas, vuelve permeable aquello que no es filosofía pero que también interesa a la filosofía. Lo extrafilosófico en el ensayo no es una exterioridad de esa escritura sino la materia prima del ejercicio del pensar escribiendo. Desde el siglo XIX esta marca es casi una constante en el ensayo, a pesar de todas las impugnaciones al género y de ciertas domesticaciones que lo han intervenido también, y en tal sentido advertimos que la escritura ensayística está vigente y sigue siendo fructuosa. Horacio Cerutti-Guldberg, en sus conjeturas orientadas a pensar en una teoría del ensayo alude precisamente a ese plus extrafilosófico que se articula de un modo consustancial en la escritura ensayística sin miedo a la sustracción de sentido o a perder

la potencia cognoscitiva (1993, pp. 13-26). Si el ensayo es una reorganización de “lo dado”, también promueve la aparición de la novedad, de la voz propia sin desocializar su ejercicio. Si el discurso académico se monta muchas veces en el acallamiento y obliteración de la plurivocidad, el ejercicio ensayístico se nutre y potencia de esa polifonía.

La escritura filosófica ha tendido a eludir aquello que considera exterior al orden de su discurso signado por rigores específicos. La exigencia de sostenerse dentro del canon la ha mantenido con frecuencia alejada de acontecimientos cruciales y dramáticos vividos en la Argentina y poco registrados en el campo académico (O. Terán, 1994, pp. 51-57). El silencio respecto de la figura del “desaparecido” durante los trágicos años 70 fue quebrado por el ensayo que tomó a su cargo el pensar esos nudos histórico-políticos y las decisivas inflexiones del vínculo entre sociedad civil y Estado. El “enmudecimiento” que visibiliza Terán, revela la escisión profunda de la universidad con la sociedad y también con lo social como constitutivo del saber. Asimismo, tampoco es suficiente con enunciar los acontecimientos en nuestros textos sino advertir desde dónde intentamos responder o preguntar en torno a las cuestiones que se juegan en esos acontecimientos o hechos decisivos, es decir, se trata de pensar las paradojas, las contradicciones, los obstáculos a los que nos remiten esas escrituras permeables a acontecimientos desde las que se busca alcanzar cierta criticidad.

La narrativa ensayística cumple una función política en la medida en que es capaz de intersectar diversos saberes y prácticas; disputar los sentidos del texto y reconstruir ese “universo discursivo” bajo la conflictividad social que lo atraviesa. De todos modos hay que apuntar que la escritura ensayística no fue ajena a procesos de consolidación del poder político-social del que las universidades y el campo de los saberes no estuvieron excluidos, así lo constata Arturo Roig cuando se pregunta por la filosofía en el siglo XIX y muestra el proceso de pre-normalización de los saberes que se produce en las instituciones escolares y universitarias, particularmente en la segunda mitad del siglo. Además, advierte la presencia de un “espíritu de ensayo” que atraviesa en el siglo a diferentes formas discursivas que crean un estilo de escritura anti-institucional o alternativa. Estas formas críticas se van perdiendo a la par que el Estado nacional se consolida a fines del siglo XIX y el ensayo se transforma en un género literario. El “espíritu de ensayo” aludido, estará presente en el nacimiento de la prensa y en escritos literarios y filosóficos de intelectuales ilustrados y románticos hasta los clásicos ensayos positivistas de fines del siglo XIX en los que ya se puede leer cierta institucionalización en las formas de expresión (2008, pp. 239-263). Asimismo, la inestabilidad y estabilidad de la escritura ensayística se puede leer en una clave teórico-política que hace foco en la

praxis textual puesta en juego por quienes escriben. La trama ensayística sigue acechando las escrituras hasta nuestros días.

En el Prefacio al *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), Juan Bautista Alberdi enuncia la primera caracterización del ensayo filosófico-social en la Argentina. Integrante de la generación romántica, este intelectual dibuja un mapa sobre el ensayo de ideas desde el que intenta llevar adelante un programa de trabajo con alcance nacional. El ensayo es para Alberdi una “expresión sumaria de un momento del pensamiento”; no tiene carácter definitivo sino “provisional”; no pretende abarcar la realidad sino algunos “escorzos”, es fragmentario; exige una tarea crítica y de aproximación a las cuestiones que despiertan interés; es un ejercicio de aprendizaje que parte de una conciencia de la ignorancia; es un texto siempre “reparable”, distante del texto completo y definitivo; es un “sacudimiento oportuno”; no pretende “agradar” ... (1996, pp. 59-93). Lo que hace el ensayo es someter la lengua a las ideas, la utiliza como lengua propia, como lengua nacional. El constructivismo filosófico de Alberdi se inscribe como un programa en el cual la búsqueda y estudio de la forma es central para alcanzar un modo de expresión de “lo propio” en un tiempo y espacio particular. La lengua propia requiere también una escritura, una “forma adecuada”. Asimismo, la legitimidad de las formas se entreteje con el principio de la democracia y en la idea de una segunda emancipación mental. En esta dirección las formas de enunciación y la lengua son modos instituyentes de un programa político e intelectual con un sustrato filosófico que guía y articula la materialidad de los signos y símbolos en estas latitudes.

En “El ensayo como forma”, texto escrito en 1958, Theodor Adorno, avanza hacia una caracterización y valoración del género ensayístico en tanto forma de escritura singular y crítica, que permite abordar los objetos de estudio sin pretender *a priori* alcanzar lo universal ni partir de la verdad o moverse en un espacio de permanencia. Más que acercar el ensayo filosófico a la forma artística para escapar a la cosificación del lenguaje y del pensamiento, a Th. Adorno le interesa poner en tensión los espacios de la ciencia y la filosofía en intersección con el concepto (1962, pp. 11-34). Es decir, el filósofo frankfurtiano hace una apuesta al ensayo filosófico para inscribir el ejercicio especulativo. De esto se trata para Adorno: mostrar en la forma de escritura ensayística una dialéctica del pensamiento y, además, dar batalla en el terreno de las formas dentro del campo filosófico. Las formas, en este sentido, no son meros accidentes de los temas y conceptos filosóficos. Sin embargo, Adorno identifica, tanto en la ciencia como en la filosofía, ciertas prácticas que suponen modos de colonización de los conceptos en tanto ellas los reducen a la “invariabilidad” o estabilidad

semántica. Se opera así una especie de fetichización de los conceptos que impacta en la forma y en los contenidos del saber filosófico. En este sentido, podemos decir que si bien los conceptos son los contornos con los que el lenguaje dibuja o significa, en el ensayo se muestra la singularidad de los conceptos al avanzar en una permanente resemantización de los mismos. Alain Badiou recuperó el programa sartreano de pensar el concepto, no por sí mismo, sino en la inflexión vital, carnal, existencial desde la cual las tramas conceptuales podían ser dotadas de nuevos significados y sentidos. Badiou remite el concepto a una doble inscripción: la de la exigencia formal y también la de albergar la posibilidad de la especulación e incluso de la metafísica (2005, p. 15). No está pensando en el ensayo sino en lo que denomina el “momento filosófico francés” en la filosofía contemporánea (2005, pp. 71-83), pero al abordar la apuesta al estilo y a la escritura de un conjunto de autores, termina rozando la cuestión de la trama ensayística en la filosofía.

Para el filósofo argentino Alejandro Korn, toda la historia de la filosofía puede ser leída como la “historia de los conceptos sublevados” (1949, p. 218). Con esta expresión se denuncia precisamente la inmovilidad de los conceptos, la tiranía del significado por sobre el sentido, el perder de vista el sujeto del enunciado y, en cierto modo, la creación de un campo normalizado de lo filosófico que instituye un registro acotado, aunque permanente, de un conjunto de nociones, términos y conceptos que se vuelven soberanos. El ejercicio filosófico dentro de este marco implica, cada vez, recordar el constructo realizado. La “libertad creadora”, que propuso Korn en la década del veinte en la Argentina, lo obliga a repensar el legado filosófico y a advertir las mediaciones inscriptas en el campo filosófico en la medida que no conforman una exterioridad del mismo: lo biológico, lo social, lo político, lo económico. Si bien muchos de sus textos no se gestaron como ensayos, la trama ensayística no se pierde en su escritura. Korn no esquiva la cuestión central de las mediaciones en todo saber y de los conceptos en particular, como una de las expresiones y elaboraciones más decisivas en el campo filosófico. También lleva adelante una crítica al positivismo en la cultura filosófica argentina en cuanto promovió una simplificación y empobrecimiento de lo filosófico en su traslación del modelo cientificista y representacional de la realidad. Adorno, si bien es crítico con el positivismo, no deja de notar la presencia del ensayo en la ciencia aunque sin pretender homologar las especificidades de filosofía y ciencia respecto de la valoración del ensayo sino de advertir ciertas marcas vinculantes en la construcción del conocimiento.

II

La obra de José Ingenieros puede dar cuenta de estas marcas ensayísticas en la elaboración de una filosofía científica en la Argentina. Inmigrante italiano, coetáneo de Macedonio Fernández, Rodolfo Rivarola, y algunos años más joven que Alejandro Korn. Egresado de la Facultad de Ciencias Médicas, su vida intelectual se despliega entre la investigación científica, la docencia universitaria, la tarea editorial y la militancia política. Fue uno de los representantes más relevantes del positivismo y cientificismo en la Argentina y América Latina. Su obra, según Gregorio Bergmann (1926), fue menos cercana a Comte, Darwin y Spencer que a los pragmatistas, nietzscheanos, krausopositivistas y a los estudios de la psicología experimental, el derecho penal y la criminología. En el campo filosófico argentino se lo ha inscripto en la generación de 1896, junto a Agustín Álvarez, Leopoldo Lugones, Norberto Piñero, Víctor Mercante, entre otros.

En textos de naturaleza diferente, uno, más inscripto en la forma de tratado, o al menos bastante cerca en su exposición a este género, y otro, más afín a la forma ensayística, nos incita a pensar en las tramas conceptuales que se tejen y en las formas de escritura que se adoptan en cada uno de estos escritos. Me refiero a *Psicología genética* (1911), luego denominado *Principios de Psicología*, publicado primero como fascículos en la revista *La semana médica* en 1910, y luego organizado como libro. El otro es *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofía* (1918) que contiene el discurso que debía presentar para ser incorporado como miembro titular de la Academia de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La lectura de estos textos nos lleva a repensar algunas cuestiones referidas a los géneros discursivos y a las formas de expresión de las ideas en sus obras. Aludimos así a algunos aspectos vinculados al entramado de su concepción filosófica y a ciertas configuraciones que se tejen en estos escritos.

Principios de psicología es una obra que responde a exigencias metodológicas e incluso técnicas en cuanto a la expresión de la filosofía científica que pretende alcanzar Ingenieros. Asimismo, en ella se intenta justificar por qué va a plantear una filosofía a partir de la psicología para arribar a generalizaciones metafísicas. La trama conceptual que pone en juego se concentra en torno al “monismo energetista” y a una concepción antiteleológica afín con el antiintelectualismo que profesan en general los positivistas. Se vincula también al “evolucionismo transformista” y a un determinismo con alcances diferenciados para pensar el fenómeno psíquico y el fenómeno social o colectivo. Estas tramas son hipotéticas en la medida que no se proponen como verdaderas, sino, en todo caso, con posibilidad de alcanzar cierta legitimidad.

En este sentido, el “monismo”, que es un concepto reelaborado por Ingenieros, sería una construcción a posteriori, legitimada por la experiencia o, al menos, no contradicha por esta, cuestión que supone que el carácter de este concepto es más filosófico o metafísico que científico.

Tanto el “experimentalismo” como las expresiones del neoidealismo son rechazadas por Ingenieros quien cree ver en el primero un reduccionismo de la filosofía científica y del campo de la especulación. El neoidealismo que rechaza es el positivismo espiritualista de Alfred Fouillée, el pragmatismo de William James y algunas tesis de Henri Bergson, aunque también estas corrientes de ideas se acercan en algunos aspectos a la filosofía científica que propone el autor. Un realismo gnoseológico y un antiintelectualismo podrían caracterizar su concepción del conocimiento de donde surge una teoría en torno a la representación. La novedad planteada por Ingenieros radicó, en parte, en una ampliación del concepto de experiencia, lo que supuso la apertura a un singular modo de entender e incorporar a los postulados científicos el saber metafísico. De todos modos, la experiencia para Ingenieros no podrá escapar al carácter biológico. Sin embargo, aunque resulte paradójico, José Ingenieros intenta en *Principios de psicología* mostrar cómo es posible alcanzar una metafísica a través de su visión científica.

Ahora bien, si entendemos por tratado filosófico un texto metódico y sistemático, un género literario en el que se exponen de un modo integral, ordenado y objetivo los conocimientos sobre un tema o campo de trabajo; un texto en el cual se procede a configurar una estructura de exposición con afirmaciones y postulados en un orden analítico específico cuya meta es aportar claridad, coherencia y cohesión en la exposición, se puede considerar que *Principios de psicología* se encuadra en este género de escritura. O también se puede decir que no se encuadra si conlleva la marca de ser un texto cerrado, definitivo, sin lugar a dudas, conclusivo y verdadero. ¿Qué hace, entonces, que *Principios de psicología* se aproxime a un tratado filosófico? El afán de sistematicidad, la búsqueda de claridad en los postulados, el intento de una argumentación cuidada, las recapitulaciones didácticas, las inferencias, el método deductivo. Es bastante y casi suficiente para encuadrar el texto de Ingenieros. En todo caso, ¿de qué nos sirve mostrar que en su texto, independientemente de la caracterización que acabamos de hacer, también se encuentran fisuras, huecos y ambigüedades en su desarrollo? La idea no es quebrar el texto en función de la adscripción a un género literario sino reconocer que cierta trama ensayística, que está operando en la base del texto, colabora para singularizar su escrito. Basta reparar que el texto apunta a constituirse como una filosofía de la filosofía, o una filosofía de la filosofía científica. Los textos son programáticos, prospectivos, es decir, contemplan aperturas y adecuaciones aun cuando haya un grado de estabilidad en la

propuesta. En su desarrollo se lleva adelante la crítica a la filosofía contemporánea y la revisión de la tradición filosófica, y en tal sentido, *Principios de psicología* está atravesado por una serie de gestos antidogmáticos, dialécticos y veladamente en pugna con sus propios postulados. Estos gestos o modos de enunciación dispersos en su escritura instituyen un tipo de textualidad en la que, en cierto modo, se advierte una trama ensayística, aunque no sea ni quiera ser un ensayo.

Asimismo, pensando en ciertos aspectos de la distinción que hizo Roland Barthes entre “texto” y “obra” (1987, pp. 73-82), con algún riesgo de hacer un uso libre y a la vez restringido de esta diferenciación, se podría pensar que el libro mencionado está en la frontera del texto y la obra, en tanto es un programa de trabajo de largo aliento que se dispersa y atraviesa gran parte de su producción y más allá de la misma. El texto, dice Barthes, es un “campo metodológico”, se experimenta como trabajo, como producción. La obra se ve, es un “fragmento de sustancia”, y el texto se demuestra. De acuerdo con esto, se puede decir que en *Principios de psicología* es el “texto” el que otorga sentido a la “obra”, es decir, hay una voluntad puesta en juego por el autor que no clausura la significación de ese conjunto de enunciados sino que los inscribe en un programa de revisión de la filosofía contemporánea. La ortodoxia positivista y científicista es intersectada por un programa que alienta la escritura de su obra y que la excede. Horacio González ha sabido leer, en las entrelíneas de la escritura ingenieriana, los desvíos y fisuras y también ha mostrado en la cultura científica argentina la imposibilidad de crear ciencias al margen de la ideación de los lenguajes (2001).

En *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofía*, el tono irreverente del comienzo anticipa un locus rebelde ante las formalidades institucionales y la regulación de los saberes en los circuitos académicos. No es la primera vez que Ingenieros rompe las reglas institucionales. La tesis con la que obtuvo su título de doctor fue dedicada al portero de la Facultad de Medicina y en el mismo sentido, en lugar de escribir al presidente de la Academia de Filosofía y Letras un discurso acorde a la aspiración de convertirse en miembro titular de ella, presentó una serie de tesis heterodoxas respecto de la función y el porvenir de la filosofía. Ingenieros avanza en este texto en la delimitación de una “metafísica de la experiencia” o de lo “inexperiencial”, a la que suma la consideración del vínculo entre lo social y el pensamiento. De la afirmación que lo social no es exterior a la construcción de los saberes, deriva su tesis bastante conocida del “paralelismo político-filosófico” desde la cual denuncia la “hipocresía de los filósofos” (1960, pp. 14-21). Si en el paralelismo psicofisiológico, tema que puede rastrearse desde Descartes y Leibniz hasta Bergson y los positivistas, se trataba de dar cuenta del vínculo entre alma y cuerpo, o psiquis y corporalidad, de lo que se trata para Ingenieros en su propuesta es

de analizar la juntura entre conocimiento y representación, entre saberes e institución, entre filosofía y universidad. Justamente la denuncia que formula en este texto es el solapamiento de las políticas del conocimiento en las instituciones académicas.

En este sentido, en las historias de la filosofía heredadas se pueden advertir, según Ingenieros, extensos desarrollos ideológicos que solo valen en cuanto “filosofía universitaria”. Con estos postulados expresados en forma de proposiciones o tesis pone en juego cierta traslación para mirar el pasado filosófico en la que opera algo así como una mirada paleontológica. Ingenieros afirma que entre las hipótesis actuales y las pasadas, hay una relación como entre un “animal viviente” y un “animal fósil”. Esta manera de mirar la historia del pensamiento, sin embargo, desemboca en una visión más bien externa de lo histórico, en la medida que quien observa el proceso solo puede constatar más que intervenir en esa lectura. Es decir, si un componente dialéctico caracteriza los análisis de José Ingenieros, estos también son anudados por una especie de realismo gnoseológico, o una forma de mecanicismo antifinalista, que le sustrae complejidad a su “hermenéutica y paleometafísica” (pp. 29-34).

En *Proposiciones* acecha además cierta amenaza de clausura del texto en función, paradójicamente, de la utopía puesta en juego respecto del registro al que quiere llevar los enunciados filosóficos. Ingenieros declara querer alcanzar un lenguaje filosófico que sea capaz de terminar con las ambigüedades de los conceptos. Cada término, cada noción, debe mostrar una “acepción precisa” y además, excluir las “acepciones figuradas” (pp. 85-90). Es evidente, que en esta inflexión, la misma escritura de las tesis propuestas es amenazada por un intento de homologación de las palabras, pensadas en tanto términos, nociones y conceptos de su programa filosófico, a significados invariables y precisos. La declaración de esta empresa desmesurada con la que interviene su texto es también la que sustrae a Ingenieros de la inmovilidad de los conceptos e ideas y termina por socavar su propia propuesta. Asimismo, la postulación de una “metafísica de la experiencia”, que aparece tanto en *Principios de psicología* como en *Proposiciones*, podemos leerla como una categoría móvil, paradójica, bisagra, opaca, en los bordes de la filosofía y la ciencia. La oscilación entre el texto ensayístico y el texto normado, o entre el texto sistemático y la trama ensayística, configuran la voz y la escritura de este intelectual caracterizadas por una sensibilidad particular y no ajena a contradicciones. La trama ensayística aparece, desaparece y reaparece en su escritura, sobrevive en medio de inflexiones científicas y de su afán de sistematización.

III

Asimismo, en un registro convergente podemos pensar en la obra de Macedonio Fernández, contemporáneo de José Ingenieros y Alejandro Korn. En su escritura se puede apreciar que la trama ensayística está viva. Sin embargo, Macedonio también quiso escribir textos definitivos, claros, coherentes y verdaderos. A sus lectores y lectoras nos dejó, además de la obra publicada, cientos de comienzos, textos fragmentarios, ensayos, títulos posibles de futuros trabajos o ideas, y una cantidad considerable de papeles inéditos sobre temas metafísicos, literarios y humorísticos. Su trayectoria se construye fuera del ámbito universitario. No funda una tradición, no le interesa estar al día con la filosofía europea, no es aficionado a publicar, no es sistemático, no participa en congresos ni es miembro de sociedades filosóficas, no dicta conferencias y no ocupa cátedras universitarias. Desconfía del saber erudito y de la filosofía universitaria. Realiza, junto a José Ingenieros, una de las primeras críticas al academicismo, particularmente se refiere al de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires respecto del desentendimiento de la vida práctica y de las cuestiones sociales.

Desde los inicios de su formación intelectual, Macedonio Fernández y José Ingenieros, constituyen trayectorias intelectuales diferentes aun cuando se los pueda reunir en su paso por instituciones, en sus lecturas, o cuando de ambos se pueda decir que son hijos de los convulsionados años 90 del siglo XIX, en la Argentina. Respecto del conocimiento, ambos rechazan el “incognoscible” spenceriano. Ingenieros afirma que habrá siempre un “no saber” de lo real y un saber en constante aproximación a la realidad, es decir, un saber en continuo progreso. En estos bordes se ubica el concepto de lo “inexperencial” en su planteo metafísico al que hemos hecho referencia anteriormente. Por su parte, Macedonio, con cierta desmesura, proclama un saber absoluto, total, que trasciende el plano óntico o entitativo en el que está situada la concepción de José Ingenieros. No hay progreso en el saber para Macedonio, no hay tampoco un “no-saber”.

A diferencia de la “metafísica de la experiencia” postulada por José Ingenieros, su concepción no se inscribe en los límites del objeto ni está determinada por los avances de la ciencia. Para Macedonio, el “mapa de la aperccepción” ofrecido por la ciencia y aceptado por la filosofía es el gran mapa de sujeción del Ser. En ese mapa se ubican, de modos naturalizados, los conceptos de tiempo, espacio, materia, causalidad, yo, etc. En este sentido sus esfuerzos teórico-experimentales buscarán evitar caer tanto en un psicologismo como en un empirismo ingenuo. Macedonio Fernández propone una concepción a la que denomina como un “fenomenismo inubicado”, que

es, de hecho, su respuesta crítica a los enclavamientos que genera la función aperceptiva de la psiquis y sus consiguientes esquemas “sustancialistas” de la Realidad. La metafísica, como camino a recorrer, entendida como una búsqueda de “visión plena” o virginal respecto del fenómeno, es entendida también como aquel saber que se ocupa del problema de la existencia del Ser y no tan solo de su descripción, como sería la metafísica regida por la ciencia.

Su interés, entonces, no estará cifrado en crear una nueva ciencia de la subjetividad como reacción al positivismo, ni en tratar de establecer las estructuras mismas de la psiquis, lo que inevitablemente terminaría inscribiéndose en la formulación de un “sujeto trascendental” o en la postulación de los fenómenos entendidos como esencias o “cosas en sí”, cuestión que ya tempranamente lo lleva a tomar distancia de la filosofía de Kant. La subjetividad y el “yo”, tal como son abordados por Macedonio Fernández en escritos de principios del siglo XX, en los que apela a metáforas ubicativas, se le presentan como “enclavamientos” u objetivaciones, en cuanto se constituyen en el marco de una filosofía de la representación, y deben, por eso mismo, ser sometidos a un análisis crítico radical, menos relacionado a un ejercicio de razón que a un “esfuerzo disociativo” o de deslocalización operado desde la misma inteligencia (M. M., 2013).

En “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis”, escrito en 1907 (VIII, pp. 33-40), la noción de “apercepción” se vincula al significado que le dan Herbart y Schopenhauer y al uso del término “percepción” usado por W. James. La crítica se encamina a impugnar los efectos ubicativos que se le otorga a la función asociativa de la psiquis. La apercepción, entonces, no se presenta como un recurso metafísico sino de carácter psicológico. Ahora bien, el análisis crítico que intenta llevar a cabo funciona sobre la base de “esfuerzos disociativos”, aspecto que aproxima el término “crítica” a la idea de “esfuerzo”. De este modo, Macedonio se estaría distanciando, en su análisis, de una concepción de crítica entendida estrictamente como un ejercicio de razón. También es posible, en este sentido, vincular esta “psicología del esfuerzo” con los análisis que propusieron por su parte William James y Henri Bergson. La singularidad del planteo que desarrolla Macedonio en este ensayo proviene de ser él mismo quien se abre al esfuerzo por vivir desde sí las transformaciones que la búsqueda metafísico-mística supone. En este sentido, se puede decir —no solo respecto de estos textos sino también de toda su obra— que el autor logra anudar tanto una teoría como una praxis de experimentación en su escritura. De todos modos, la elección o el resultado de la escritura ensayística o doctrinal no es el eje desde el que inscribe su textualidad. En todo caso, para Macedonio la escritura, las palabras, los signos, las imágenes, están intersectados por formas de representación que complican la materialización del pensar aunque, al mismo tiempo, no haya más

salida que “pensar escribiendo” para aventurarse en el saber. Las tensiones por la que atraviesa el acto de escritura se vuelven relevantes para advertir la trama ensayística que está a la base de sus textos.

“Las palabras” son una de las vías de acceso a la metafísica que identifica Macedonio. En el escrito “La Metafísica” de 1908, (VIII, pp. 63-85) el autor se pregunta cómo la Metafísica obtiene una “visión pura” y responde: “provocando estados perfectos de contemplación”. Para alcanzar este estado propone seguir las vías de nuestra estructura psicológica, que identifica específicamente con el “razonamiento” y la “argumentación”. Ambos constituyen “la vía de las palabras”, que según entiende corresponde a la lógica, en tanto es un espejo de un hecho de estructura mental, “accidental” y “subsidiario” (VIII, p. 71). En este sentido, el “silogismo”, es una expresión básica de lo mental. Macedonio Fernández no hablará de juicios, con los que se construyen los silogismos, ni de principios lógicos que regirían a toda lógica como práctica racional. Al sostener que la lógica puede mostrar cambios, lo que viene a decir, en realidad, es que sus principios son inestables. En repetidos lugares ha dicho que nada es imposible, o ha hablado de la imposibilidad de lo imposible. La lógica no puede decir nada sobre lo real en cuanto que es; la lógica no describe la supuesta textura de lo ontológico, aun cuando esa textura pueda variar y ser diferente (“nada es imposible”). La vía del razonamiento y la argumentación no se reduciría a las palabras. En todo caso, podría interpretarse dentro del esquema de Macedonio como una “vía lógica” que aparece confundida con la “vía verbal”. La eficiencia del silogismo, según el autor, no se debe al hecho de estar “tejido con palabras”, sino al modo como esas palabras están tejidas.

Ahora bien, ¿podría aceptarse que la palabra sea un simple medio de comunicación y que en función de eso pueda hablarse de una “vía de las palabras” en cuanto vías para el silogismo? En todo caso, si este tiene vías, le serían dadas por los juicios y estos podrían ser verdaderos o falsos. Plantear pretensiones de verdad/falsedad es más bien lo corriente en el terreno de la ciencia y no de la Metafísica. Tanto la Ciencia como la Filosofía se alejan de la Metafísica en cuanto trabajan desde el campo de la apercepción, pero el “saber” para Macedonio excede las palabras aunque contemple la comunicación. El lenguaje y también la escritura parecen tener un papel subsidiario o de “intermediario físico” entre lo psíquico y lo psíquico.

La otra idea que está a la base de su concepción del lenguaje es que este no alcanza a expresar la riqueza del pensar, e incluso estaría supuesta la afirmación de que no se puede hacer corresponder el lenguaje con el pensamiento. Esta denuncia de “inadecuación” de los esquemas verbales estaría relacionada, en Macedonio, a lo difícil que resulta la exposición del programa metafísico. Se estaría, en cierto modo, en el borde de la negación del lenguaje.

Ese “triste saber de palabras” tiene como modelo la “metafísica discursiva” de Hegel, a quien lógicamente el autor rechaza y se erige en la contraparte del filósofo alemán al abrazar una “metafísica no discursiva”, cuyo terreno propicio para su desarrollo es “la artística”. Esto último puede leerse como una clara anticipación de las nuevas significaciones que va a adquirir su metafísica en la década del 20, vinculada al vanguardismo y a la publicación en 1928 de su ensayo “No toda es vigilia la de los ojos abiertos”. Cabría aclarar, sin embargo, que no hay “metafísica discursiva” y “metafísica no discursiva” sin palabras, sin lenguaje; siendo la primera opción en Hegel, además, paralelo al concepto (O. Ferrari, 2006). Sin embargo, nada sería más ajeno a Macedonio que esta “metafísica discursiva”. Si en Hegel la conexión entre lo lógico y el lenguaje tiene el riesgo de que la lógica (dialéctica) concluya fagocitándose al lenguaje, otro tanto se podría decir en cuanto a la Metafísica mística de Macedonio respecto del lenguaje. Para el autor, no se trata de “salvar” el lenguaje para asegurar el saber. El saber está más allá de las palabras. Además, arriesga Macedonio, el saber podría resolverse solo en imágenes. Puesto que el mundo es inextenso, y puede plantearse la “nihilidad del espacio” otro tanto sucede con el tiempo en el que el pasado y el futuro se resuelven también en imágenes (VIII, p. 70). Estas tesis, si rozan el ejercicio ensayístico del pensar, se acercan también, en esa crítica radical al lenguaje como mediación imperfecta del Ser, a una filosofía de la presencia que quiebra la escritura o la intercepta con algo más allá o más acá de las palabras.

Volviendo a la “vía de las palabras”, todo pareciera encaminarse a una interpretación de las palabras como una función mecánica: “las palabras son las manivelas de los estados intelectuales”, “mediante su empleo en la meditación y el razonamiento [¿los silogismos?] solicitamos la aparición en la conciencia de las imágenes buscadas”. Si la “meditación”, para Macedonio, puede trabajar sobre “imágenes”, ¿en torno a qué trabajaría el razonamiento? Este se desarrolla mediante conceptos y pareciera evidente que cuando la “meditación” es entendida como “reflexión”, se aproxima o se asocia al “razonamiento”, vale decir, sería un hecho lógico. Con la “manivela”, o el sistema que la reemplace, se hace girar algo que en su giro puede ir mostrando imágenes diversas. ¿No comenzó la película cinematográfica funcionando con un sistema de manivela? Ahora ya nos topamos con uno de los nudos del problema: si el yo ha sido eliminado en la concepción macedoniana del “almismoayoico” ¿quién manejaría la manivela? ¿Quién escribe? ¿Quién piensa?

Toda imagen posee rasgos sensibles, concretos y singulares, mientras que todo concepto es de carácter abstracto, intelectual y general. Qué mostraría la “manivela” con su movimiento: ¿imágenes o conceptos? La “Visión pura” de la Metafísica ¿ve imágenes o conceptos? Y sobreviene otra pregunta: ¿por qué

Macedonio no dejó el “razonamiento” (concepto, juicio y silogismo) a la percepción y habló de la relación entre la “Visión pura” y la imagen? Sin dudas, la imagen se encuentra para Macedonio en el terreno de la representación tanto como la sensación, por eso mismo no hay diferencias entre ellas. Pero si la operación reductiva se instaura sobre la sensación no alcanza un desarrollo semejante en la imagen, aunque ésta última sufra deslocalizaciones.

Sintetizando la posición de Macedonio: la valoración del razonamiento y de su instrumento más conocido, el silogismo, la efectúa teniendo presente un misticismo desde el que critica y condiciona fuertemente los alcances y posibilidades del conocimiento, del lenguaje, de los signos y del saber científico. A propósito de este último hay un fuerte rechazo al positivismo por parte del autor. Su teoría del Ser y vivencia del Ser —en relación con la cual se ponen de manifiesto las tesis que podrían ser entendidas como místicas— se enmarca dentro de un proyecto que adquiere matices experimentales al interior de su escritura. Asimismo, la valoración de lo lógico y lo matemático como vías del conocimiento pierde importancia frente al vivir afectivo propio de la cotidianidad. De alguna manera aquí aparece el saber científico y sus técnicas como una vía inadecuada para tomar contacto con lo que se puede llamar vida. Y es dentro de esta misma temática que nos dirá que “la jerarquía afectiva”, aspecto de la mayor importancia en relación con la vida psíquica y la vida en general, “[...] se establece al orden contrario de su intelectualidad”. Es esa misma inteligencia, insiste Macedonio, que se maneja con la matemática y la lógica, la que se nos presenta como pensamiento, la que siempre tiene alguna objeción a toda esta sencilla “evidencia” o estado afectivo que todo lo impregna. De este modo todo lo que tenga relación con lo lógico, directa o indirectamente, resulta desplazado e invalidado técnicamente. En especial con relación al problema del Ser. Lo cual no obsta que, en algunos textos, Macedonio reconozca ciertos beneficios obtenidos de procedimientos racionales. El rechazo de la ciencia —y en particular de la que le es contemporánea— es constante. Macedonio Fernández retoma la pregunta leibniziana que supone la perplejidad del ser: “¿por qué el ser y no nada?”, e invoca la necesidad de regresar a la Metafísica, la prioridad del “Ser”, tanto para el conocer como para el existir. Rechaza, en este sentido, el “espíritu geométrico” de Aristóteles con su doctrina del silogismo, en la que reunía razón y lenguaje como herramienta de sojuzgamiento de la realidad, y el “espíritu geométrico” cartesiano, que se acabaría por imponer en la modernidad.

La prioridad del Ser, como una constante búsqueda en su obra, parece engullirlo todo. La escritura parece ser solo un instrumento del pensar. Pero a la vez, se piensa escribiendo, se piensa con el cuerpo, la escritura es corporal, es esfuerzo, es afección. La escritura no termina en una idea lograda

por la precisión semántica, eso sería entregar el saber de vida a la lógica, a la razón, a la ciencia, a la filosofía. En Macedonio Fernández la trama ensayística prevalece antes que el ensayo como género o que el texto doctrinario. No se trata de una estética o retórica interviniendo la escritura, tampoco de un placer de quien se deja llevar por el lenguaje. Hay cierto signo trágico en la escritura macedoniana que solo encontrará alivio, algo de alivio, no en la metafísica ni en la mística, sino en un programa inscripto en la “Pasión”, amor o “altruística”. Si algo se insinúa en estos textos, recién cobrará densidad en sus ensayos a partir de la década del 20 en la Argentina. Su posibilidad será artística, su fantasía insistirá en no ser discursiva, es decir en recomenzar cada vez.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2017). “Dossier: el ensayo en América Latina”, en *Mapocho* Revista de Humanidades, Primer semestre, n° 81.
- ADORNO, Theodor (2003). “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, tomo 11, Madrid, Akal, pp. 11-34.
- ALBERDI, Juan Bautista, (1996) “Prefacio al Fragmento preliminar al estudio del derecho” (1837), en *Escritos de Juan Bautista Alberdi. El redactor de la ley*. Presentación y selección de textos por Oscar Terán. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 59-93.
- BADIOU, Alain (2005). “Panorama de la filosofía francesa contemporánea”. En Miguel ABENSUR *et al. Voces de la filosofía francesa contemporánea*. Buenos Aires: Colihue, pp. 71-83.
- BERMANN, Gregorio (1926). *José Ingenieros*. Buenos Aires: Gleizer.
- CASULLO, Nicolás (2007). *Las cuestiones*. Buenos Aires: FCE.
- CERUTTI-GULDBERG, Horacio (Coordinador) (1993). *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*. México: UNAM.
- FERRARI, Oward (2006). *Hegel y la filosofía del lenguaje*. Mendoza: EDIUNC.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1990). “No todo es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos”. En *Obras Completas*, tomo VIII. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GONZÁLEZ, Horacio (1999). *Restos pampeanos*, Buenos Aires: Editorial Colihue.
- _____ (2000). “Ciencia, burla y ontología revolucionaria en el pensamiento argentino del siglo XX”, en *INTI*, Revista de literatura hispánica, No. 52/53, Argentina Fin De Siglo (OTOÑO 2000 - PRIMAVERA 2001), pp. 371-394
- _____ (2015). “Ensayo y memorándum”. En Alberto Giordano (Ed). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 211-230.
- GONZÁLEZ, Horacio y Patrice VERMEREN (2005). “La filosofía francesa contemporánea vista desde la Argentina”. En Miguel ABENSUR *et al.*

Voces de la filosofía francesa contemporánea. Buenos Aires: Colihue, pp. 9-19.

INGENIEROS, José ([1918] 1960). *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofía*. Buenos Aires: Losada.

_____. ([1911] 1962). “Principios de psicología”. En *Obras Completas*, Tomo III. Buenos Aires: Ediciones Mar Océano.

KORN, Alejandro ([1924] 1949). “La libertad creadora”. En *Obras Completas*, Presentadas por Francisco Romero, Buenos Aires, Claridad, pp. 2013-249.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1967). *Análisis funcional de la cultura*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

MUÑOZ, Marisa A. (2013). *Macedonio Fernández filósofo. El sujeto, la experiencia y el amor*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

ROIG, Arturo (2008). “Notas para una lectura filosófica del siglo XIX”, en *Para una lectura filosófica de nuestro siglo XIX*. Mendoza, FFyL-UNCuyo, pp. 239-263.

_____. (2009). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires, Una ventana (Primera edición: México, FCE, 1981).

TERÁN, Oscar (1979). *Antiimperialismo y nación. Antología de obras de José Ingenieros*. México, Siglo XXI.

_____. (1994). “Jornadas 45 años de filosofía en la Argentina”, Dossier 45 años de filosofía en la Argentina, en *Revista Cuadernos de filosofía*, Nueva Época n° 40, abril, pp. 51-57.

PER MONSTRA AD ASTRA / AD ASTRA PER ASPERA:
DOS MODELOS DE RELACIÓN DE LOS
INTELECTUALES CON LA ACADEMIA

Marcela Croce

El texto que sigue tiene la voluntad de indagar dos ensayos de 2017 producidos por intelectuales argentinos que apuntan a un vínculo diverso con la academia: *Iconografías malditas, imágenes desencantadas* de Eduardo Grüner y *Excesos lectores, ascetismos iconográficos* de José Emilio Burucúa. El propósito de abordar ambos libros es el de caracterizar a partir de ellos dos figuras de intelectual radicalmente diferentes, que representan modos de intervención social y política sin mayor comunidad entre sí. Las consecuencias de esta afirmación serán desplegadas y confrontadas en una tarea comparativa que no reviste afán taxonómico sino comprensivo, de modo de interrogar las razones que existen detrás de cada elección y revelar los modelos concretos de vinculación e inserción institucional.

La circunstancia de que ambos hayan escogido las imágenes —y particularmente la relación entre literatura e imágenes— como eje de sus producciones provee un principio de aproximación que favorece el contraste, pero a su vez parece agotar los puntos de coincidencia. Porque es evidente que las elecciones discursivas marcan una distancia que los subtítulos ratifican. “Hacia una política ‘warburguiana’ en la antropología del arte”, declara el texto de Grüner, que se revela rápidamente un ensayo de preferencias, informado por la adhesión a Roland Barthes ya manifiesta en un libro previo en el cual se entregaba a una fenomenología del ensayo, *Un género culpable* (1995). El de Burucúa es un ejercicio autobiográfico, algo que si empieza a vislumbrarse en el subtítulo “Apuntes personales sobre las relaciones entre textos e imágenes”, queda ratificado en el marco de la colección editorial en que se incluye. Grüner practica el ensayo como género retórico, fascinado por la *bella forma*

con que se enuncian las intuiciones, en la estela barthesiana, mientras Burucúa opta por ajustarlo al ejercicio introspectivo, más próximo a la forma alemana de la investigación que a la fluidez francesa de la cadencia verbal.

Sin embargo, los dos se asocian a una misma figura en plan de leer imágenes: la de Aby Warburg. Burucúa hizo del historiador del arte una guía que situó como punto de partida en su revisión del siglo XX que culmina en Carlo Ginzburg. Grüner, menos enfático en esa recuperación en principio, acomete en el libro de 2017 la reivindicación exaltada de quien reencuentra en los clásicos un modo de lectura original. Seguramente no fue ajena a semejante epifanía la frecuentación de los textos de Georges Didi-Huberman que retoman a Warburg a la par de Walter Benjamin y se enfocan en los aspectos del anacronismo que permite auscultar el método warburguiano, por añadidura refrendado en el *Atlas Mnemosyne*, cuya asociación está regida por el concepto de *Nachleben* o supervivencias y por el principio eidético de la *Pathosformel*. Esa marca común produce la bifurcación previsible en los dos autores indagados aquí: si en Grüner se lexicaliza como *per monstra ad astra*, en Burucúa se especializa de manera tácita en su variante menos ominosa: *ad astra per aspera*. La fórmula freudiana en que Grüner expande la metodología warburguiana —“donde era el Ello, que advenga el Yo”— se adscribe al despliegue descriptivo más que formular en la versión de Burucúa, más propicia a latinismos ostentosos y momentáneos (sin excluir algún arcaísmo como “nao”) que a condensaciones teóricas.

Didi-Huberman se ocupa de diferenciar a Warburg de sus discípulos, especialmente de Erwin Panofsky, quien habría desdeñado la “antropología histórica de las imágenes” (2015, p. 72) fundada por su maestro para lanzarse a una historia del arte sistemática, más confiada en la idea de “sucesión” que en la posibilidad de asociaciones no verificadas por el método histórico. En tal sentido, Panofsky habría traicionado los principios de Warburg para constituir una disciplina radicalmente distinta de las potencialidades que ofrecía la antropología del arte. Ajustándose a semejante criterio —y en particular por su adhesión panofskyana— Burucúa se ubica del lado de los estudiosos sistemáticos (algo que el recorrido de su autobiografía de lector subraya ya desde la segmentación en capítulos que responden a etapas de la vida), en tanto Grüner ocuparía el espacio de los pensadores asistemáticos, orientados antes por asociaciones arbitrarias que no rehúsan el impresionismo que por las severas justificaciones propicias al tratado. De allí que Burucúa enfaticé la sucesión y trace su texto como un *continuum* unificado mientras Grüner opta por exaltar el intervalo como principio organizativo y enlazar los capítulos mediante una frase que cierra un fragmento para proseguir en el título siguiente. Una continuidad tan inmediata, arraigada en la sintaxis, dependiente del fraseo y no del desarrollo temático, se adscribe al orden de

la coreografía —y parece apuntar a la asociación nietzscheana entre danza y pensamiento— y no al empeño en la catalogación que alimenta los desvelos documentalistas de Burucúa.

Una de las hipótesis más lúcidas y arriesgadas del libro de Grüner explica la reticencia a dejar blancos entre los capítulos: en los intervalos —cuya ejemplificación más pertinente son los fundidos en negro del cine, aunque también contempla ciertos aspectos de las artes plásticas— habita lo siniestro, el *unheimliche* freudiano que rastrea en las teorías de Warburg y Benjamin, cuya homogeneidad parece fundamentarse menos en un desarrollo concreto que en la fe que profesa hacia Didi-Huberman. Es él quien releva el vínculo imposible entre los dos alemanes, sofocado por la enfermedad mental de Warburg y por la respuesta extemporánea de Panofsky a la insistencia de Benjamin a instalar su mirada sobre el arte en un espacio institucional. Los embates que el filósofo dedica entonces a la *Kulturgeschichte* panofskyana preservan en cambio la *Kulturwissenschaft* warburguiana en su plena aceptación de la imagen como “centro neurálgico de la ‘vida histórica’” (p. 143). Pero el punto de mayor coincidencia es el que permite concebir la historia del arte como “una historia de profecías” (p. 145) cuyo único método admisible es el de la dialectización.

Contra la imagen como modo de identificación erigido por Burucúa para establecer el recorrido autobiográfico, Grüner sostiene la imagen como espacio de conflicto y postula una teoría conflictiva que evidencia —a través de la escritura colmada de subordinadas, aclaraciones y otros recursos que atiborran las frases y las extienden desmesuradamente— una lectura chirriante ejercitada desde la inquietud del sujeto asolado por las ideas ajenas. Sin embargo, no es la previsible cita, anunciada por las comillas que recargarían más aún esa sintaxis alambicada, las que se imponen en el momento de introducir en el discurso propio los efectos de lo leído, sino “un alevoso y premeditado robo” que, desafiando rigores y precisiones del género forense, apunta a inscribirse como “*préstamo compulsivo*” (Grüner, 2017, p. 10).

En el otro extremo, Burucúa promueve una lectura sosegada cuyas consecuencias escriturarias llevan la huella de la organización y diseñan un horizonte de coherencia en el cual, en vez de las ideas arrebatadas a sus enunciadores originales, se imponen los proverbios como aproximación al saber popular que define la inclinación del sujeto hacia el estudio de la literatura macarrónica con que se cierra el volumen. Mientras Grüner se ajusta a la figura delincuencia que convoca el vocabulario técnico de la legalidad, Burucúa diseña una figura ejemplar que, en la literatura autobiográfica argentina, soporta el antecedente ineludible e inalcanzable de Sarmiento con sus *Recuerdos de provincia* (1850). Sin embargo, Burucúa no habla para una posteridad indefinida sino para la que, si ocasionalmente se concentra en los

discípulos, reiteradamente apela a los nietos. La distancia generacional habilita una elocución profesoral que, en el latín que asoma entre las páginas con la precaución de la tipografía itálica, se condensa en la fórmula *Magister dixit*.

Congruente con semejante decisión, la organización del texto repugna las libertades del ensayo sugerente para ajustarse a las condiciones mercantiles, reemplazando la autobiografía desenfadada sarmientina o el repositorio teórico de Grüner por un recorrido propicio a la práctica comercial de memoria y balance. El resultado es un discurso en que los recuerdos quedan ofuscados por las intervenciones eruditas, de modo que los libros infantiles leídos varias décadas atrás aparecen abarrotados de precisiones en torno a los ilustradores y evidencian así que la rememoración tiene valor cuando se opera sobre ella con las herramientas profesionales. Pero en desmedro de lo que ocurre con las imágenes de los textos, con los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni y con los cuadros italianos y flamencos que recorre en el libro —y que el tomo reproduce, en blanco y negro en las páginas respectivas y en color en un cuadernillo central— el cine no tiene más estatuto que el de puro entretenimiento, y es así como se lo evoca en las películas de Tarzán con que los padres engañan al niño para llevarlo a ver un film del gusto de los adultos, o en la versión de la *Odisea* en que la bella Silvana Mangano que se ofrece casta como reina de Ítaca y “deslumbrante como maga” (Burucúa, 2017, p. 25) alterna los papeles de Penélope y Circe. Las referencias, inscriptas en el orden de lo anecdótico, no alcanzan siquiera la resonancia necesaria para aludir en este punto al propio libro sobre el mito de Ulises publicado en 2013.

En cambio, en Grüner el cine es la clave de comprensión de la experiencia histórica y la forma del arte que recupera todas las teorías, no solamente las estéticas sino también la psicoanalítica. Así como el grito mudo de la estatua de Laocoonte se recupera como estigma en el grito sin sonido del final de la película *El padrino III* de Francis Ford Coppola,

(...) prácticamente cada uno de los mecanismos descriptos por Freud (condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, dialéctica representación de cosa/representación de palabra) podría, sin forzamiento excesivo, transponerse a las operaciones cinematográficas (elipsis, “fundido”, *raccord*, plano-secuencia, *flash-back*, etc.) (p. 118).

Los fundidos en negro del cine son los momentos de silencio, los espacios de suspensión de lo narrativo y de lo representable que denuncian la imposibilidad de una historia total y conjuran “la obsesión por la transparencia comunicativa” que Grüner reduce declaradamente a “*trasposición ideológica* de la ficción de la transparencia del mercado” (p. 131).

Aunque las oposiciones tajantes tienen la virtud metodológica de ordenar la exposición —a expensas de suprimir el rigor analítico— las figuras de estos dos intelectuales exigen una dialectización que exima al contraste de simplificaciones. Grüner y Burucúa no son estrictamente contrarios, sino que responden a modos diferenciales de inserción en el campo intelectual que ni resultan mutuamente excluyentes ni reclaman juicios morales. Ni el robo proclamado por Grüner para elaborar sus postulaciones teóricas es un ilícito, ni las veleidades exhibicionistas de Burucúa orientadas hacia el arte, las lenguas clásicas y otros saberes exclusivos son condenables *per se*. Y la circunstancia de que Grüner apoye a un partido de izquierda en el panorama político argentino mientras Burucúa se aproxima a ciertas modulaciones que fueron condenadas como resistentes a lo popular en el mismo marco tampoco alcanza a caracterizar sus inserciones ni a definir sus prácticas¹. Las teorías a las que acude Grüner no son accesibles para las masas y sería absurdo atribuirle ingenuidad al respecto; el interés de Burucúa por la producción de comicidad que se enfoca especialmente sobre la literatura macarrónica se aproxima más a lo popular que las presuposiciones marxistas y freudianas sobre las cuales Grüner establece los principios articuladores de su ejercicio ensayístico, pero tampoco apunta a un receptor sin formación académica.

Ambos libros, tal como se presentan e incluidos en las colecciones de la Facultad de Filosofía y de Letras y de una editorial de proclamado sibaritismo gráfico y bibliográfico, respectivamente, son manifestaciones concretas de la producción de intelectuales que optaron por la academia como espacio de inserción institucional. Burucúa lo hizo desde los años 80, cuando se desempeñó como profesor de Historia del Arte, luego de Historia Contemporánea y finalmente como director de departamento y vicedecano de la Facultad de

¹ En enero 2012 Burucúa formó parte del grupo impulsor de un conjunto de intelectuales que denunciaron transgresiones a los derechos humanos y concesiones de explotación minera y agropecuaria que iban en contra de la salud de las poblaciones por parte del gobierno nacional. Se trataba de un colectivo que formulaba críticas a la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, quien resultaba avalada desde un entramado de intelectuales titulado Carta Abierta y surgido a raíz del conflicto del gobierno con el campo en marzo-abril de 2008. La serie de documentos firmados por figuras como Maristella Svampa, Roberto Gargarella y Burucúa tomó el nombre de Plataforma 2012 y se propuso resistir la política de consignas en que abundaba Carta Abierta, por añadidura con una retórica alambicada que llevaba a especular que detrás de tan enjundiosos pronunciamientos había una sola mano redactora y un equipo cohesivo que la respaldaba sin divergencias. Tal circunstancia fue suficiente para que Burucúa quedara raleado de las filas progresistas pese a que los señalamientos de Plataforma 2012 defendían causas de la misma índole que las de Carta Abierta, aunque sin la anuencia del gobierno nacional que se atribuía el progresismo como exclusividad. La opción política de Burucúa por la candidatura de Mauricio Macri en las elecciones presidenciales de 2015 cercenó cualquier posibilidad de entendimiento entre ambas fracciones, si bien la virulencia maniquea del enfrentamiento no auguraba canales de encuentro o de diálogo. Plataforma 2012 dispuso su disolución mediante un comunicado del 13 de septiembre de 2017.

Filosofía y Letras, siempre en la Universidad de Buenos Aires. Recién en el siglo XXI decidió pasar a la Universidad de San Martín, en cuyo ámbito dirige la revista *Eadem Utraque Europa* y se desempeña como investigador, pero ese momento de su vida queda obturado del relato contenido en *Excesos lectores, ascetismos iconográficos*, como si solamente la UBA fuera su espacio de reconocimiento. Sin embargo, hay una excepción que representa el testimonio de Burucúa y cuya relevancia corresponde no soslayar: escasos intelectuales —si alguno— que hayan habitado las aulas del Colegio Nacional de Buenos Aires (dependiente de la UBA) se atreven a condenar los vicios que impone. Burucúa no trepida en inscribir la fatal acusación: “La soberbia que me inculcó el Buenos Aires desempeñó un papel importante en mi abandono de la carrera médica” (p. 37). No conforme con semejante señalamiento, admite otro punto que los ufanistas del Colegio prefieren eludir: no fue feliz dentro de esos claustros. La suficiencia inoculada en el edificio de la calle Bolívar, al tiempo que alienta en las numerosas expansiones de un cultismo exacerbado (de las cuales la preferencia de “colectánea” sobre “recopilación” es apenas una muestra), remata en el mismo momento en que rechaza los defectos del Colegio en la marcación de la doble hipálage —en verdad, hipálage y quiasmo— que se enorgullece de haber aprendido en la *Eneida* leída en sus aulas: “Ibant obscuri sub sola nocte per umbram” (p. 41)².

Grüner transitó las facultades de Ciencias Sociales y Filosofía y Letras de la UBA como docente, de donde se retiró al llegar a la edad jubilatoria. Graduado en Sociología, dictó clases de Antropología del Arte y precisamente *Iconografías malditas, imágenes desencantadas* se impone como síntesis de las ideas expandidas en los cursos, al mismo tiempo que como condensación de obsesiones que proceden de la época en que fue colaborador de la revista *Sitio* (1981-1987). Allí formó parte de un grupo que difundió el posestructuralismo en la Argentina (continuando el papel de la revista *Los Libros* de incorporar el estructuralismo en el medio local) pero que, sobre todo, se empeñó en postular una teoría de la escritura de la cual los mismos textos que componían la publicación eran ejemplos; parte de esos ejercicios integran la sección final de *Un género culpable*. También, como Burucúa, Grüner ocupó el vicedecanato de una facultad —la de Ciencias Sociales— aunque en su caso tal función estuvo más vinculada a acuerdos políticos internos que al desempeño como organizador de la biblioteca central y el tesoro de libros

² El afán exhibicionista de la institución llega al ridículo cuando pretende una continuidad desmentida por el más elemental republicanismo: la que lleva del Real Colegio de San Carlos, durante el Virreinato del Río de la Plata (1778-1810), al Colegio Nacional de Buenos Aires integrado a la UBA. Es así como el salón de actos ostenta la placa que lo designa, “Ex alumno Manuel Belgrano”, quien estudió allí en la década de 1780. El homenaje a Belgrano es válido; su condición de ex alumno está fraguada.

que cumplió Burucúa al tomar a su cargo el traslado de los volúmenes desde su antigua sede al nuevo edificio de la facultad.

No obstante, hay un punto que despierta inquietud en el recuento autobiográfico que acomete Burucúa en torno a los cargos que ocupó: el que corresponde a su actuación como funcionario en la provincia de Tierra del Fuego, primero en 1974 como director de Cultura, durante el tercer gobierno peronista en la Argentina, y luego en 1978-79 —durante la más sangrienta dictadura militar del país— como director de Educación, cuando esa región era todavía un territorio nacional cuyas designaciones oficiales se hacían desde el gobierno central. En *Excesos lectores, ascetismos iconográficos* asombra la prescindencia de detalles: se trata de “seis inviernos” pasados allí —lo que, en vistas del clima gélido de la región, comporta un sacrificio apenas apaciguado por el tiempo que usufructuó para la lectura— donde “el pueblo me llamaba Profesor, ‘porque sabía un poquito de todo’, según decían, ‘un poquito’” (p. 121). La obliteración de precisiones se suma a una ingenuidad extrema frente a los hechos: la que se sorprende de que los oficiales de la base militar controlen a los profesores a través de sus hijos en edad escolar y la que se conmueve con la situación de la colega “bastante conservadora ella al extremo de no ver con malos ojos el golpe del 76” (p. 122).

Sintomáticamente, ese silencio relativo a su cargo oficial durante un gobierno dictatorial enlaza con un episodio de lectura de Baruch Spinoza en el cual “fui capaz de habérmelas con el *Tractatus theologico-politicus*, pero en la *Ética* naufragué” (p. 123). No solamente el fracaso ante un libro titulado precisamente *Ética* convoca una alerta, sino que se articula con el hallazgo de “un atractivo especial en los revisionistas (con cierto escándalo de la parte progresista de mi alma)” (p. 123). Elaborar un juicio a partir de datos dispersos e incompletos es temerario, además de inclemente, pero en la escena de lectura establecida con puntillosidad de filigrana resulta imposible no detectar la configuración de una imagen renuente a cuestionamientos, más propicia a establecer certezas que a detenerse en las vacilaciones. Los intervalos de Grüner que se abren a la potencialidad de la significación son para Burucúa espacios de incomodidad de los que urge salir, de ninguna manera motivos de indagación (al menos pública y visible) y mucho menos centros de una teoría que despliega los temibles *Nachleben* y socava las seguridades organizativas.

Poco antes de esa escena de lectura que exige una confrontación con los hechos que Burucúa elude, como si el fracaso ante un libro fuera suficiente reconocimiento de limitaciones y equívocos, aparece referida la historia del hermano desaparecido en un capítulo en el cual la trimembración del título —como las bimembraciones de los otros segmentos— instala un elemento nefasto. “Juventud, felicidad y tragedia” impone una antítesis evidente que

urge desentrañar. El primer momento es el que corresponde a “los años de oro, de 1958 a 1966” de la UBA (p. 72), iniciados con el rectorado de Risieri Frondizi. El punto intermedio queda definido por un breve pasaje por una estancia pampeana en que se torna melómano y asiste a la armonía de las esferas al descubrir la correspondencia entre los movimientos musicales y los desplazamientos de las nubes en el cielo. Sin embargo, la tragedia del final se mantiene en el plano de la ambigüedad. Primero, porque la desaparición de Luis Martín Burucúa, ocurrida el 14 de julio de 1976, queda marcada apenas por indicios y solventada por la especulación: en “el tiempo escaso de su vida” participó de la toma del cuartel de Domingo Viejobueno, se apartó del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en el cual militaba y leyó la *Breve historia del socialismo* de George Lichtheim regalada por su hermano mayor durante los días que permaneció oculto en casa de los primos (p. 109) antes de ser secuestrado. Luego, porque se superponen la ausencia definitiva e incierta y “la soberbia fraterna definitiva e incierta o “la soberbia y una lujuria indomeñable” (p. 110) que lo llevaron a abandonar a una compañera de estudios embarazada a la que había seducido “por la crispación perversa de una vida militar no resistida” (*Íbid.*). Único momento de autocritica, si puede aplicarse esa etiqueta a la voluntad de revelación de “catástrofes morales” (*Íbid.*) que no conduce a un martirologio sino a una reflexión desde los principios calvinistas reacios a creer en cualquier salvación, tanto voluntaria como racional, dejando en suspenso una predestinación que no corresponde a un intelectual reclamar como fundamento.

Los tropezones narcisistas en que se especializa el sujeto biográfico son un campo ajeno para Grüner, cuya incisividad filogenética se detiene en las heridas narcisistas que soporta el género humano. Siguiendo a Freud desde el ejercicio desenfadado del “préstamo compulsivo” declarado en las páginas inaugurales del libro, Grüner glosa el recuento contenido en *Una dificultad del psicoanálisis* (1917) y suma a los tres señalamientos freudianos un cuarto que atribuye a Lévi-Strauss (Grüner, p. 42), según el cual la especie humana está en vías de extinción, afirmación que retoma desde la recuperación que cumple Jean-Marie Schaeffer según la cual a la naturaleza no le hace falta el hombre sino que, por añadidura, le resulta perjudicial. Las heridas narcisistas que integraban el desolado catálogo de Freud comenzaban con Copérnico y su revelación de que la tierra no es el centro del universo, proseguían con Darwin y la confirmación de que la humana es una especie derivada de otra especie animal y remataban en la teoría freudiana según la cual el hombre está dirigido por sus instintos y no por su razón. En ese conjunto de decepciones arraiga la formulación de las “imágenes desencantadas”, cuya contemplación cede a las manifestaciones de la belleza para deslizarse hacia la suspicacia y recalar en el terror.

Ese recorrido ominoso es el que encara el capítulo “*Per monstra ad astra* (y también: la dudosa imagen de lo trágico-moderno)” que se inscribe decididamente en la línea benjaminiana de seducción perversa de lo moderno ya desde la convicción de que “la Modernidad *consiste* en esa indecisión entre el esplendor de sus sueños y el abismo pavoroso de sus monstruos” (p. 32). Las mayores imágenes desencantadas pautan el inicio y la clausura del siglo XIX en términos cronológicos: *Frankenstein* (1810) de Mary Shelley y *Drácula* (1897) de Bram Stoker. La sucesión de tales engendros, descartando las rigideces de la historia del arte y optando por un criterio unificador que hace de la creatividad su epicentro, aparece en Kafka —cuyo nombre, como el de K, disuelve al sujeto biográfico para erigirse en pura *escritura*— en tanto “máquina generadora de *iconografías malditas*” (p. 37). En Kafka se desencadena la *Pathosformel* de la Espera, que enlaza con las propuestas que en los ensayos de *Un género culpable* se concentran en las figuras del Culpable y el Extranjero como personajes definitorios del siglo XX. Paradójicamente, mientras se extienden las manifestaciones del desencanto y la tierra yerma, el capitalismo promueve un reencantamiento de las imágenes mediante el *fetichismo de la mercancía* cuyo propósito no es otro que “la acumulación permanente” (p. 45) que anula en su misma superfluidad el rescate de lo imaginario y lo arroja menos al terror que desencadenaban los monstruos decimonónicos que al absurdo que obsesionó a Albert Camus en *El extranjero* y *El mito de Sísifo*.

Es justamente en la tragedia moderna donde retorna lo *Umheimliche*, donde lo cotidiano se vuelve amenazante “sin por eso dejar de pertenecer a esa trivial cotidianidad” (p. 52). En la elección del género humano y de lo social por encima del personalismo que promueve el ejercicio memorialista autobiográfico queda estigmatizada la distancia de preocupaciones y efectos entre Grüner y Burucúa, que verifica la asimetría de elecciones políticas e intervenciones en el campo intelectual que dispone cada uno de ellos. La exclusividad académica de Burucúa se difumina en Grüner, quien si bien escribe este libro como compendio de clases universitarias, vuelve una y otra vez a las obsesiones fijadas desde su colaboración en *Sitio*. En esa publicación no refulgen las luminarias profesoras del momento de esplendor de la UBA —asistidas por hipérboles que homologan a “un personaje inmenso” (Burucúa, p. 82) como Abraham Rosenvasser, egiptólogo contratado por la UNESCO para las excavaciones en Nubia, capaz de escribir jeroglíficos de corrido, y al “inmenso Héctor Schenone” (p. 101), especialista en arte colonial hispanoamericano— sino un conjunto de escritores, filósofos y psicoanalistas. Entre ellos destacan Ramón Alcalde (profesor de Griego en la facultad de Filosofía y Letras, dicho sea de paso), Jorge Jinkis y Luis Thonnis, a quienes se suman los hermanos Lamborghini, poetas como Néstor

Perlongher y Arturo Carrera, críticos como Enrique Pezzoni, Luis Chitarroni y Sylvia Molloy.

Precisamente Pezzoni fue quien reorganizó la carrera de Letras con el retorno de la democracia a la Argentina, poniéndose al frente del Departamento de Letras de la UBA y de la cátedra de Teoría y Análisis Literario, e incorporando un plantel de docentes que habían visto impedida su participación durante el régimen militar, tanto por prohibiciones concretas como por exilios. Así, las dotes de recitador que Burucúa reconoce en Delfín Leocadio Garassa quedaron opacadas por la sólida formación en teoría literaria que ofrecieron entonces Pezzoni y Josefina Ludmer, mientras la literatura argentina quedaba a cargo de David Viñas y Beatriz Sarlo, por tomar los ejemplos más resonantes de una renovación que en ocasiones arremetió con el pasado de manera injusta, borrando en el mismo gesto a algunas figuras epigonales y prescindibles que agobiaban la bibliografía universitaria, tanto como a Géorg Lukács y Jean-Paul Sartre, quienes comenzaron a sonar un tanto vetustos para los afanes estructuralistas, deconstructivistas y adyacentes que enarbolaban los “novísimos”. Ese marco perfilaba las condiciones en que Grüner podía aspirar a una inserción profesional que hasta entonces quedaba restringida a quienes habían transigido con el autoritarismo, habitualmente asociados con una metodología academicista y un esquematismo temático.

La referencia dictatorial, en cuyo contexto comenzó a publicarse *Sitio* como trinchera de ideas, opera del mismo modo que los fundidos en negro que fascinan a Grüner por su operatividad, en tanto “intervalos oscuros” que *desfetichizan* la imagen y muestran la cara horrible de lo sublime: la que Warbug encontraba cuando, en las ondas de la cabellera de la Venus surgiendo de la espuma del mar en el cuadro de Boticelli, distinguía el amasijo de serpientes que ostenta la cabeza de Medusa. El desencantamiento de las imágenes repone lo reprimido en todos los aspectos, no solamente aquello que en el orden psíquico señalaba Freud sino lo que en el orden político afecta la cotidianidad de las sociedades: la cadena de montaje por un lado, los regímenes represivos por otro. Allí donde se esperaba la referencia al Chaplin de *Tiempos Modernos* para ejemplificar el fordismo, Grüner desvía la atención optando por otro tipo de imágenes y recurre a la mediatización filosófica tácita de Hannah Arendt. No es la “banalidad del Mal” lo que lo perturba, sino “la atrocidad del Bien” desde la cual se justifican los regímenes de exterminio, ya que “es en nombre del Bien último que se han cometido los máximos horrores” (Grüner: 60). Y el Terror que imponen esos poderes siniestros conduce a detenerse en la faz lingüística en la que la completa arbitrariedad del significante —al decir de Sartre— *serializa* al sujeto para transformarlo en un átomo de insignificancia” (p. 67).

En ese punto quedan puestas en duda las proclamas posestructuralistas, lo que comporta un reconocimiento de que no se puede pensar en términos de sistema sin ponerlo a prueba constantemente o sin azuzar sus contradicciones y sus puntos ciegos. Recuperando a Sartre del destierro a que lo había condenado la sucesión de “post”, Grüner da un paso que Burucúa no sugiere siquiera: el que lleva a desestabilizar las convicciones, a renunciar a un método cuando exhibe una limitación infranqueable, del mismo modo que se abstiene de las formas más académicas como el tratado o el artículo sistemático para preferir la dispersión de hipótesis e intuiciones que se articulan en el decurso proteiforme del ensayo.

Al tiempo que se muestra seguro del método, Burucúa desconfía de la forma. Exigido por una colección (la que cobija su libro) que espera que haga un recuento de experiencias de lectura, desamparado de los moldes tranquilizadores que provee la marquería universitaria, la insatisfacción del texto no trepida ante la proclama que, simultáneamente, busca el asentimiento y el permiso: “a mi editora pregunto, tras releer lo redactado, ¿a quién interesa una ristra semejante de nombres y sensaciones aluviales? ¿No es pedante y aburrido lo que estoy haciendo?” (Burucúa, p. 67). La trampa de la pregunta retórica no se agota en la formulación de interrogante que adquiere, sino que además presupone, por adjudicarle esa enunciación, una trascendencia. Contra lo que podría esperarse, tal trascendencia no afecta sus consideraciones sobre el arte, ya que lo sublime pierde foco en sus trabajos para dar espacio al documentalismo. Así lo demuestra el cuadro *Degollación de san Juan Bautista y banquete de Herodes* de Bartolomeus Strobel, reproducido en la página en que lo compara con *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelhausen como expresión de la Guerra de los Treinta Años y del Siglo de Hierro (p. 62).

Surge una paradoja evidente en el contraste con Grüner: mientras el sociólogo informado por el marxismo declina esos saberes para orientarse hacia la indagación de lo sublime en el arte —con la referencia constante a Warburg y al trasfondo siniestro de las representaciones extraordinarias— el sofisticado erudito que es Burucúa repone al arte como documento para preferir la historia del arte por encima de cualquier aproximación antropológica. No solamente Panofsky sino también Ernst Gombrich se instalan como guías y modelos, un Gombrich frecuentado ya durante la experiencia escolar a partir de la presencia de Schenone en el Colegio Nacional. Un magisterio directo se suma entonces a las lecturas, delineando una figura privilegiada que, habituada al contacto permanente con las obras artísticas consagradas, necesita la experiencia inmediata de otros fenómenos. El viaje a Europa que el adolescente Burucúa cumple con la abuela Mima ubica la fascinación mayor en el descubrimiento de una mezquita en Dakar y, en el relato de ese trayecto lateral que comporta la escala obligada para acceder al centro de la

cultura occidental, es imposible sustraerse a las resonancias del traslado de Rufo Velázquez a París con la antesala previsible del Magreb en *La pérdida del reino* (1973) de José Bianco. Es grande la tentación de asociar a Burucúa con Bianco no solamente por el episodio referido sino también en lo que respecta al perfil de un sujeto culto dentro de un grupo selecto —el caso de Bianco en la revista *Sur* de la que operó como secretario de redacción durante veinticinco años— aunque con un equilibrio superior (en términos políticos, al menos) al de sus compañeros; sin embargo, parece forzoso especular que antes que *Las dos cortesanas* de Vittore Carpaccio que Bianco instala en el centro de su cuento “Sombras suele vestir” sería la serie de Santa Úrsula del mismo pintor la que Burucúa elegiría, ya desde su ubicación en la netamente artística Accademia veneciana y no en el más historicista, multiforme y heterogéneo Museo Correr de la Piazza San Marco.

La inclinación por los objetos artísticos que manifiesta Burucúa colisiona con la preocupación por la escritura como práctica artística que ejercita Grüner. En el libro insoslayable para acercarse al ensayo que lleva el nombre sugerente de *Un género culpable*, Grüner arriesga que la forma se caracteriza como un error expuesto en el tono del desafío y sostenido por la bella escritura. Esas trampas del estilo acuden a diseñar un discurso que avanza y no se cierra, resistiéndose así a la amenaza de toda teoría que es el círculo vicioso en que naufragan sus convicciones más brillantes. El carácter performativo que promete el género permite que quien escribe se manifieste en el ensayo, inscribiendo allí el testimonio de una lectura apasionada, plasmando la intensidad con recursos deslumbrantes que reponen en el texto la experiencia del destello que obsesionaba a Benjamin al momento de captar la intensidad del instante. Tales efectos luminosos traducen asimismo la situación corporal que identificó Barthes cuando sugirió que el ensayo se va escribiendo a medida que un lector se detiene en ciertos momentos del texto que acomete y levanta la cabeza para pensar sobre ellos, subrayar mentalmente una frase o convertir un enunciado feliz en una convicción o una divisa. El ensayista hace de la escritura una ontología: se trata de un lector que escribe con la lógica intermitente del parpadeo.

Género nómada, versátil en su deambular, resistente a la domesticación de las formas fijas tanto como a la retórica de efectos calculados pero sin renunciar por ello a la performatividad, el ensayo se desliza como una oratoria más propicia a lo inflamado que a la discreción, pronto a captar la experiencia antes que a solazarse en la confidencia que domina en la acometida autobiográfica. En esa evasión que practica respecto de la crítica tradicional al optar por un género discolor se enfatiza la distancia de Grüner con Burucúa: mientras éste, sumiso a las precisiones críticas, se desplaza sobre certezas y aspira a las comprobaciones, el ensayo se mueve entre intuiciones. Abundando en la

metafórica pampeana a que Sarmiento acostumbró a los americanos, es posible establecer la proporción según la cual al tiempo que el crítico se comporta como el baqueano avezado en el dominio del terreno, el ensayista se conduce como el rastreador que va siguiendo una huella con el mismo empeño con que se asoma a una hipótesis. Al crítico que escoge el tono apodíctico de las seguridades el ensayista le responde con esa insinuación atonal que trasunta la liquidación (por desconfianza) de la armonía. Es el mismo procedimiento que en el plano ideológico lleva a la crítica a convalidarse como *doxa* permitiendo al ensayo ejercer la provocación de la *paradoxa*.

Es así como se inserta el capítulo “Los silencios del sonido” en *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Primero, desde el desafío elemental a la melodía de Simon&Garfunkel “Los sonidos del silencio”, cuya popularidad excesiva la coloca en el plano de la *doxa* más difundida. Segundo, en la revelación ya señalada acerca del modo en que el grito mudo de Laocoonte provoca en el espectador que alucina el aullido de la estatua un espectáculo “insoportable, horroroso, siniestro” (Grüner, p. 123). Tercero, en el descalabramiento del concepto de “representación” que confía en una comunicabilidad totalizante y suspende aquello en que Grüner se ha enfocado con la vehemencia de la fascinación: el punto de *goce* en el cual se descubre que no hay lenguaje posible para ciertos fenómenos y por lo tanto quedan imposibilitados de enunciado. No se trata solamente de aquel segmento de la experiencia para el que el lenguaje resulta insuficiente sino que se vuelve directamente improcedente ya que no logra ser sometido a comunicabilidad. Entre las múltiples experiencias de esa índole Grüner escoge una que se torna más dramática por la insistencia del arte y la literatura en representarla: la del Desierto. Imagen de la barbarie en el plano del *orientalismo* de Edward Said —y conviene recordarle al ensayista que no hacía falta remitir a ese planteo porque en la misma literatura argentina del siglo XIX la presentación terrible del desierto asolaba los textos literarios, fraguando el vacío allí donde el territorio era ocupado menos por los bárbaros que por los “salvajes” indígenas— también tiene otras manifestaciones como la de la espera inútil en *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati y la de la simplicidad desesperante en la línea recta como laberinto atroz en Borges. El desierto se asocia así a las formas del imaginario occidental sobre lo infernal: desesperanza, reiteración infinita, espacio sin escapatoria pero a la vez prisión sin rejas y a cielo abierto. La imaginiería del desierto tiene la estructura de lo siniestro en tanto aquello que siendo familiar se vuelve extraño, o bien lo que debería haber permanecido oculto y sin embargo se manifiesta.

No es entonces la transparencia del lenguaje la que lo asiste sino una opacidad que muestra al inconsciente del único modo en que éste puede revelarse: empañado, biselado, esmerilado. En esos escollos para la visión

directa anidan las *Pathosformeln* del Terror y la temporalidad perversa del *intervalo*, asistidas por el anacronismo con que insiste la memoria. Las estabildades de la historia se desmoronan no tanto en la discontinuidad sino en continuidades sinuosas y perturbadoras, las que el libro mismo sostiene en la sucesión inmediata de la frase final de un capítulo y el título del siguiente que, al procurar suprimir los intervalos, no hacen sino llamar la atención sobre ellos. Es el paso necesario para recuperar los grandes relatos que la feligresía posmodernista se empeñó en expulsar, dado que en ellos alienta el intervalo de lo particular detrás de la esforzada construcción de sistemas totales. Así es posible reponer a Marx y Freud, para quienes los mayores ejemplos ficcionales (que abarcan sueños, lapsus y alucinaciones) son “régimenes de producción de ciertas *verdades* operativas, lógicas de construcción de la ‘realidad’ que pueden ser desmontadas en sus inesperados *intervalos* para mostrar los intereses *particulares* que tejen la aparente universalidad de lo verdadero” (p. 141).

Nada semejante corresponde a Burucúa. En principio, porque en lugar de las arbitrariedades en que se solaza el discurso autobiográfico acude a la prosapia de la rapsodia y a la afirmación de la temporalidad en una “crónica” que avanza por etapas de la vida (“La rapsodia me ha servido para justificar el punto de inflexión en que situaré mi propia crónica”, p. 182). Luego, porque el propósito del libro no es el cuestionamiento sino la afirmación, de modo que la vida ejemplar se congratula de “mostrar a mis descendientes” (*Ibid.*) su recorrido, en el cual algunos altibajos del carácter y ciertas condiciones contextuales impusieron los tembladeraes que debió afrontar. Finalmente, porque antes que interrogar los grandes sistemas, Burucúa prefiere plegarse a modelos: tanto el declarado de Tulio Halperin Donghi en *Son memorias* (2008) como el ambicionado de Beatriz Sarlo en el cierre de *Escenas de la vida posmoderna* (1995), donde procede a un catálogo de los intelectuales con quienes mantiene mayor intimidad. Sin embargo, la asimetría respecto de este modelo deseado es evidente, dado que la proximidad con los consagrados se resume para Burucúa en la lectura de algún libro significativo escrito por ellos —excepto Carlo Ginzburg, que merece un renglón de privilegio— y prosigue en la nómina de ese recorte de la posteridad que admite en aquellos a quienes les ha dirigido la tesis de doctorado.

Acaso la insistencia en los aspectos académicos sea un elemento que lo aparta de la apoteosis que representa Ginzburg como intelectual, “el personaje de la historiografía a quien más he querido parecerme, pero siempre estoy varias leguas por detrás” (p. 164). Aunque en función de los intereses actuales por la literatura popular debería ser *El queso y los gusanos* el libro favorito del historiador italiano, Burucúa se detiene en el texto sobre el paradigma indiciario porque provee un principio metodológico original

según el cual “es posible concatenar un hecho documentado con un hecho hipotético, deducido de un indicio, y unir éste a su vez con otro hecho documentado, pero nunca vincular directamente dos hechos hipotéticos” (p. 166). En contrapartida, las propuestas metodológicas de Didi-Huberman que recupera Grüner resultan descastadas en esta revisión, como lo prueba el silencio absoluto sobre este autor al referir la experiencia de observar láminas de unicornios en Oxford junto a su discípulo Héctor Ciocchini. La serie zoológica y fantástica desplegada en las ilustraciones parece desprendida del libro VIII de la *Historia natural* de Plinio, el mismo texto que Didi-Huberman indaga en *Ante el tiempo* para verificar una muerte del arte de la cual lo rescata Giorgio Vasari en el Renacimiento al establecer los principios de una historia. Burucúa se pronuncia a favor de las *Vidas* de Vasari, a la par de los tratados de Lomazzo sobre Leonardo y de las *Noticias de los profesores del dibujo desde Cimabue hasta hoy* publicadas por Filippo Balducci en 1681 que, al congregarse a italianos, flamencos, franceses y holandeses devienen “la primera historia general del arte europeo” (p. 133).

Pero, como ya se dijo, si Benjamin y Didi-Huberman aparecen suprimidos en el discurso de Burucúa —y parece arriesgado presumir que se encuentran ausentes de sus lecturas efectivas— no ocurre lo mismo con el otro nombre-fetiché que maneja Grüner. Es así como, sin mencionar los *Nachleben* y deteniéndose en la identificación puntual de las *Pathosformel* y no en su caracterización teórica, Burucúa admite esa presencia: “Que me una a Ginzburg mi maestro remoto Aby Warburg es una coincidencia feliz en mi vida de lector”, proclama (p. 166). El mismo título del libro de 2003 que traza la línea “de Aby Warburg a Carlo Ginzburg” confirma tal concesión. La obra de Ginzburg se integra a un *continuum* —sin intervalos ni decaimientos— en que confluyen los grandes libros que otorgan la impronta de historiador del arte que persigue Burucúa, siempre citados con escrupulosidad y con títulos traducidos, incluso cuando los haya leído en su lengua original, lo que trasunta un gesto pedagógico; entre ellos *El mundo como representación* de Roger Chartier, *Del escribano a la biblioteca* de Fernando Bouza, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa* de Robert Darnton que, “leído por sugerencia de Hilda [Sabato], me llevó a la antropología cultural de Clifford Geertz” (p. 161).

La mención de Hilda Sabato aparece inicialmente pocas páginas antes con la misma atribución en torno a la lectura de Darnton, gracias a un comentario que ella publicó en la revista *La ciudad futura*. Tal publicación, junto con *Punto de vista*, inscribe a Burucúa en una serie intelectual radicalmente diversa de la de Grüner. Las dos revistas, cuyos impulsores se reunían en el Club de Cultura Socialista, fueron dominantes en el campo intelectual porteño de fines de los años 80 y continuaron ostentando esa posición de

privilegio en los 90: primero apoyando la presidencia de Raúl Alfonsín finalizada en 1989, y luego resistiendo el neoliberalismo desembozado que aplicó Carlos Menem hasta el filo del 2000. En torno a *La ciudad futura*, Burucúa reconoce un posicionamiento que hasta entonces había permanecido no solamente tácito sino especialmente difuso, pero “los artículos de José Aricó, Juan Carlos Portantiero y Jorge Tula de aquella revista utópica sellaron mi compromiso intelectual y ético con el socialismo” (p. 152).

En cuanto a *Punto de vista*, “no exagero en absoluto si digo que, junto a la montevideana *Marcha* [...] fueron el equivalente de los *Temps Modernes* en el Río de la Plata” (p. 152). Los excesos de la analogía pueden desarticularse rápidamente. Primero, porque *Marcha* tuvo una impronta política de izquierda que fue mucho más moderada en *Punto de vista*, propicia antes a un modelo de socialdemocracia que a una iniciativa de corte revolucionario (lo que corresponde a otra etapa de algunos de los miembros de su consejo de dirección, como Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, quienes venían de la experiencia final de *Los Libros* en 1975). Luego, porque *Les Temps Modernes* se dedicó a difundir desde la centralidad parisina a autores y obras de cierta periferia (el caso de Borges y de los escritores norafricanos de lengua francesa) mientras su pretendido equivalente argentino cumplió el trayecto inverso. *Punto de vista* tuvo la virtud de poner en circulación en la Argentina los estudios culturales y especialmente la obra de Raymond Williams que, si bien había sido leída a fines de los años 50 por Jaime Rest, había caído posteriormente en un cono de sombra favorecido por la irrupción espectacular del estructuralismo. Pero las limitaciones del parangón que aquí se evidencian no tienen el propósito de anular el verdadero objetivo de Burucúa al trazarlo, que es el de inscribirse en un campo intelectual cuyo mayor mérito es el de renovar ciertos modos metodológicos y críticos que las humanidades venían reclamando a partir del visible agotamiento y la notoria parcialidad de los modelos formalistas que excluían o relativizaban el contexto prácticamente hasta la anulación.

No obstante la reivindicación de los emprendimientos colectivos, la figura clave a quien Burucúa le profesa una admiración sin reticencias es la de Beatriz Sarlo. La exaltación que le depara declina la mera hipérbole para lanzarse a la antonomasia cuando la condecora “nuestra doctora Johnson, nuestra Sainte-Beuve” (p. 153). Si las *Escenas de la vida posmoderna* se ofrecen como ejercicio a imitar en cuanto al modo de incluir a los conocidos que se destacan en el orden artístico/académico, sus *Viajes: de la Amazonia a Malvinas* “me dieron el coraje para redactar mis propias cartas y diarios de excursiones filosóficas” (p. 154). Lo que confirma la tendencia de Burucúa al ejercicio memorialista antes que a la práctica reflexiva escogida por Grüner para su propio recorrido, quien asimismo prefiere el método marginal y la mirada

lateral, como queda subrayado en el último capítulo de *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*.

Si el interés de Burucúa por la antropología cultural de Geertz desplazaba la posibilidad warburguiana de la antropología del arte que sus discípulos Panofsky y Gombrich habían eludido, la insistencia de Grüner en ese aspecto continúa en la recuperación de Michel Leiris anticipándose a la antropología “llamada ‘reflexiva’ que toma como objeto de estudio su propia retórica, su propia lógica de escritura y transmisión” (Grüner, p. 147). Leiris participa de la Misión Dakar-Djibouti junto con Marcel Griaule y establece entonces una afiliación con el *Collège de Sociologie* que congregaba —la palabra es etimológicamente exacta teniendo en cuenta que sus miembros estaban obnubilados por la relación entre el arte y lo sagrado— a Georges Bataille, Roger Caillois y Pierre Klossowski. Mirando al sesgo, Grüner se ocupa menos de la iglesia Abba-Antonios de la comunidad copta de Gondar cuyos frescos son trasladados al Musée de l’Homme de París con la rastrera excusa de pintarlos de nuevo para paliar el deterioro que de las revelaciones de la posesión abisinia a las que asiste Leiris y que le recuerdan el episodio de Queequeg, el arponero iroqués de Moby Dick, en cuyo ataúd graba los mismos motivos que lleva tatuados en la piel y que constituyen una treta para acceder a la verdad.

La misma mirada lateral —en anamorfosis, en términos rigurosamente artísticos— aplica al episodio *La ricotta* dirigido por Pier Paolo Passolini en un film colectivo rodado con Rossellini, Godard y Gregoretti, donde “la crucifixión que realmente importa es, justamente, la del miserable figurante que hace las veces del ladrón crucificado junto a Cristo, que de hecho ocupa, en el plano correspondiente, el lugar de Cristo en la pintura de Pontormo (la Deposición de Cristo)” (p. 163). Sorprende que en esta revisión de la crucifixión que Grüner convoca para leer la fotografía del cadáver del Che Guevara como una perversa e improvisada *Lección de Anatomía* con la misma disposición del cuadro de Rembrandt, sobre todo mediatizada por el cine, no aparezca la referencia a *El molino y la cruz* (2012). La película de Lech Majewski procura poner en movimiento el cuadro *Cristo cargando la cruz* (1564) de Pieter Brueghel, en el cual el Cristo es un campesino de los Países Bajos arrastrado al tormento por la Inquisición y la perspectiva del hecho está captada por el molinero que, en el extremo superior izquierdo de la pintura de Brueghel, habilita la mirada sesgada que procura la anamorfosis.

El capítulo final de Burucúa, “Ancianidad: una reconciliación que huye”, presume un vínculo entre el lenguaje macarrónico y otra obra de Brueghel, la *Boda de aldeanos* en que circulan platos de una sopa espesa, ya que la poética macarrónica tal como la define Teófilo arraiga en los “macaroni que son un cocido de harina, queso y manteca, graso, rudo y rústico” (Burucúa, p. 197). Pero esta asociación remota convoca una más explícita con *Iconografías*

malditas, imágenes desencantadas, ya que contra la situación de comunicabilidad que asoló a Grüner a lo largo de su libro, Burucúa confía en una posible resolución del problema de la lengua universal. Si el macarrónico postulaba “una constelación de lenguas vernáculas, unidas en torno a una *lingua franca* como el latín de antaño o el inglés de hogaño” (p. 206), en la contemporaneidad sería deseable una lengua transculturada “construida sobre la base del latín, el castellano y sus variedades americanas de nuestros días [...] como ejemplo de un mestizaje cultural” (*Ibid.*). No se trata, claramente, de la ficción de transparencia y comunicabilidad que Grüner descarta para el lenguaje y encuentra en los efectos del sistema capitalista y en su operatoria desenfundada, sino de una hipótesis para abordar objetos de estudio. El cierre del texto con la lista de libros e imágenes recorridos afirma la pasión acumulativa con aire ordenancista que lleva a la alternancia entre el historiador declarado y el archivista metódico que garantiza la labor académica y planea continuarla más allá de la frontera infranqueable que instala la ancianidad como condición inexcusable.

El método de Grüner, en cambio, es el de la sustracción. Para sostenerlo y defenderlo acude a la distinción leonardesca entre *via di levare* y *via di porre*: mientras la primera se aplica a la pintura que va adicionando colores y materias para definir una forma, la *via di porre* es típica de la escultura que parte de un bloque de piedra o mármol y le va quitando materia para otorgarle una forma. La presuposición michelangelesca en este sentido es que la forma está dentro de la piedra y el escultor debe encontrarla; el proceso creativo sería de búsqueda, como el de la investigación. Grüner se entrega a las sustracciones que representan los intervalos o los puntos ciegos, aunque se resiste a evitar la dialéctica y mantiene la *via di levare* en la abundancia de citas, referencias y “préstamos compulsivos” que componen sus páginas. El exceso y el ascetismo respectivos a la lectura y la iconografía que Burucúa stampa en su título parecen conjurarse en el malditismo y el desencanto que proveen el tono provocativo, irregular y arbitrario del texto de Grüner. Si el diálogo entre sus libros y sus figuras de intelectual no es voluntario, la aproximación de los volúmenes procurada en este escrito instala una pauta para que el dialogismo no se ahogue en la ficción y permita recuperar los presupuestos y los propósitos de la producción teórica, sea bajo la forma individualista de la autobiografía o bajo la modulación colectiva de un ensayo que renuncia a las atribuciones autorales estrictas para formular un sistema.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt (1997). *Legisladores e intérpretes*. Bernal: Universidad de Quilmes.
- BURUCÚA, José Emilio (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____(2017). *Excesos lectores, ascetismos iconográficos*. Buenos Aires: Ampersand.
- _____(2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____(2012). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- GRÜNER, Eduardo (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires: EUFyL.
- _____(2014). *Un género culpable*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul.
- PATIÑO, Roxana (2006). “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. *Ínsula* 715-716.
- WARBURG, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- _____(2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.

DEL ENSAYO COMO “MODO DE PENSAR” PREEMINENTE DEL CAMPO DE LA CULTURA HISPÁNICA

Francisco José Martín

Género híbrido, el ensayo, mestizo y abierto, cambiante, cuyo rigor se hace recreo y su pauta capricho y juego, o quizá voluntad inter-genérica que no se pliega ante límite normativo alguno, aunque también tenga sus reglas, o haga de la libertad su disciplina, su método y su costumbre, sino que participa siempre de lo uno y de lo otro en constitutiva indistinción inescindible, componiendo con ello la trama de su íntima sustancia, movimiento perpetuo y devenir inaferrable, siempre a uno y a otro lado de una frontera puesta, im-puesta, como un muro que divide y tiñe la otredad de recelo y difidencia, reflejo de un orden de geopolítica textual de cuya inter-posición hace el ensayo disidencia, y sufre, de consecuencia, marginación y desalojo. No es filosofía, si por tal se entiende no el simple “amor a la sabiduría”, sino el dominio expresivo que ha subyugado ese amor original y lo ha convertido en institución. Y tampoco es literatura, si por tal no quiere entenderse el inmarcesible deseo de “engendrar en la belleza”, sino el privilegio ficcional de la escritura en el orden imperante de la técnica y del mercado. Aunque, en propiedad, es literatura y es filosofía, es decir, una modalidad de pensamiento que se afirma con expresa voluntad de estilo, en una suerte de anterioridad originaria que desmiente la vía de un divorcio consumado y recibido como indiscutible forma histórica de la cultura occidental.

Tierra del ensayo ha solido considerarse con frecuencia al campo hispánico de la cultura. Era un reconocimiento al amplio florecer del género en sus letras, a su arraigo, riqueza y magnífico despliegue históricos, a veces entre los mismos pliegues y recovecos de una historia oficial que se abría paso en su censura. Y era también, sobre todo, la señalación de un demérito, y con él, la configuración de esa otra “leyenda negra” que veía —y sigue

viendo— la cultura hispánica inadecuada al cultivo y desarrollo de la ciencia y de la filosofía modernas. Era como decir que aquí se hacían ensayos porque no se podía hacer “genuina” filosofía. ¿Cómo no ver en ello la miopía de una mirada configurada como visión dominante de la modernidad? ¿Cómo no ver, en lo que se ve, lo que también deja de verse? Era, de todos modos, un curioso destino: un campo cultural en la frontera de la modernidad, según inapelable sentencia dictada por el todopoderoso “canon occidental”, dado al cultivo en esplendor —pero por déficit— de un género fronterizo. Bien es cierto que muchos de los agentes de ese mismo campo cultural hispánico se sumaron a la leyenda pensando que la aceptación del punto de vista dominante y de su consiguiente propia condena era el camino más corto para ser definitivamente modernos. Se equivocaban: es claro, sobre todo, a raíz de esa crisis de la modernidad que ha puesto al descubierto el juego de poder de los *genera dicendi* de la moderna filosofía. Walter Benjamin, por lo demás, lo dejó escrito fuerte y claro: la modernidad solo se gana con un rodeo. ¿Y si el ensayo fuera, en verdad, el rodeo moderno de nuestro campo hispánico de la cultura?

Basta mirar por doquier en el vasto territorio de la lengua española para percibir sin sombra de duda la amplitud y variedad de su cultivo y los frutos excelsos de su rica producción. Tierra del ensayo, en efecto. Pero antes de pasar adelante conviene prevenir de antemano contra el posible exceso del contexto en que aparece aquí su voz. Aquí, es decir, en este volumen. El privilegio de lo filosófico propio de este marco no puede servir de coartada para rebajar los aspectos literarios del ensayo. Sería alta traición a su ser y a su verdad. Quede claro, pues, que aunque se vaya a mirar al ensayo desde la filosofía, en necesaria coherencia con el contexto, ni puede ni debe olvidarse que el ensayo acontece en esa “tierra de nadie” donde la filosofía y la literatura se encuentran y fructifican al unísono, como una sola y misma flor o como una misma y sola melodía. Ahora bien, el peligro de las tierras de nadie es que suelen ser fácil contienda de todos, y todos, o muchos, reclaman una apropiación y una propiedad que, a la postre, acaba desnaturalizando incluso esa misma tierra y roturándola como baldía. No porque en verdad lo sea, sino porque la conquista impone siempre una lógica impropia a lo conquistado y a su luz no siempre llega a verse lo que queda sepultado entre las sombras. Porque ver exige mirar, y la mirada in-forma la visión al dar forma a lo mirado. El ensayo no es un género propio ni de la filosofía ni de la literatura, sino un género mixto, híbrido de lo uno y de lo otro y sin que en modo alguno pueda ser de otra manera. En un contexto de privilegio de lo filosófico, como es el caso, el ensayo, en su irrenunciable dimensión literaria, no puede sino aparecer como algo en cierto modo heterodoxo y marginal, acaso un capítulo prescindible y de relleno en la consideración de los cultores más exigentes

de la mal pretendida pureza filosófica. Una heterodoxia y una marginalidad y una impureza, claro está, en relación a la Gran Filosofía y a los *genera dicendi* por ella privilegiados a lo largo de la historia. Aunque tampoco hay que olvidar que a veces —y el siglo XX es un buen ejemplo de ello por lo que se refiere a la filosofía y a la indagación en su propia crisis— los márgenes acaban haciéndose centro y las heterodoxias pueden terminar configurándose como auténticas ortodoxias.

Interesa aquí, pues el contexto obliga, antes que cualquier otra cosa, antes incluso de su deslinde y definición como género (o géneros ensayísticos, en plural, pues ello es que la crítica lo tiene aún abierto como problema), su primaria comprensión en relación a la filosofía. Porque el ensayo es, en efecto, un género del que nadie duda su estrecha relación y su vecindad con la filosofía, pero no es menos cierto que, en general, visto sobre todo desde la Gran Filosofía, desde su tradición dominante o desde el dominio del canon, suele considerarse al ensayo como expresión de una filosofía menor y de segundo o tercer o cuarto orden. Se entiende ahora que el margen en que lo sitúa la filosofía en el espacio intelectual de la modernidad es también una forma clara de marginación. Que haya excepciones en nada altera la general tendencia apenas apuntada. Y otro tanto podría decirse de ese otro margen construido como marginación en que también suelen colocarlo —aunque de otro modo— los estudios literarios. Es obvio —sobre todo por el modo de lo que hasta ahora va dicho— que aquí no se va a seguir esa comprensión subsidiaria del ensayo: no se trata, en efecto, de una filosofía menor (salvo que “menor” quiera indicar un diferente modo de filosofar que en nada rebaja ni el alcance ni la calidad filosófica de su ejercicio), sino, más bien, de un modo de ejercer el pensamiento distinto y distante de otros que en el decurso moderno han logrado imponerse como dominio propio de la filosofía. Pero al lector no puede escapársele que de este modo se consuma un salto ilegítimo: una cosa es alzarse con el dominio y otra negar la cualidad filosófica a las formas vencidas. De otro modo: el margen es histórico y la marginación, fruto de una contienda —histórica también— por el dominio de la filosofía en el campo de la cultura.

La relación entre la filosofía y la literatura constituye un eje problemático sobre el que giran buena parte de los desarrollos filosóficos del siglo XX, de todo el siglo XX en general, pero no es menos cierto que esa misma relación adquiere en la cultura española —y también en la hispánica— una centralidad insoslayable. Piénsese, por ejemplo, en los casos de Unamuno, Ortega y Zambrano, tres nombres de indiscutido valor filosófico, como prueba su pleno reconocimiento en el club exclusivo de la Gran Filosofía, cuya obra, sin embargo, ni puede comprenderse —sin menoscabo— fuera del horizonte de relaciones entre la filosofía y la literatura, ni puede tampoco ser separada

—sin menoscabo también— de su esencial vinculación con la forma-ensayo. Casos del siglo XX, es cierto, y en cierto modo —pero solo en cierto modo— similares a otros muchos que caen fuera del dominio expresivo de la lengua española (traiga el lector a colación los ejemplos que más le agraden), pero, en cualquier caso, casos con unas raíces bien evidentes —aunque a veces la mirada moderna hurte su verdadero sentido— que ahondan en el decurso de nuestra historia y en la relativa configuración histórica de nuestra cultura (inútil volver la cabeza y mirar hacia otro lado: se trata de la “diferencia hispánica”). Y esto es así porque el ensayo es —y como tal debe ser entendido y aproximado— el género de la convergencia de la literatura con la filosofía, o de la filosofía con la literatura, que tanto monta, pues lo esencial es la no subordinación de ninguna de ellas a la otra, ni de la expresión al pensamiento ni del pensamiento a la expresión, porque lo que despliega el ensayo es la convergencia par y en igualdad de condiciones de ambos aspectos, la fusión (o mejor: la definitiva con-fusión) de lo filosófico y de lo literario en una unidad de significación y sentido que no puede separar la búsqueda de la verdad de la persecución de la belleza, pues ambas, verdad y belleza se dan en el ensayo con carácter inescindible, como si fueran —porque lo son— una sola y misma cosa: la verdad-belleza, aquel *continuum* de verdad-belleza del que están repletos, por ejemplo, los tratados humanistas.

Los humanistas, en efecto, en su ejemplar comercio y relación con los textos, con el saber históricamente acumulado en los textos clásicos, habían llegado a una clara conciencia sobre la filosofía: esta era inseparable del lenguaje, de la palabra. Para los humanistas, el amor a la sabiduría (*philo-sophia*) debía empezar necesariamente por el amor a la palabra (*philo-logia*). No hay filosofía que valga —dirán— si no empieza siendo filología. Y es aquí, en la *pars philologica* inherente a su comprensión del ejercicio filosófico, en ese irrenunciable —originario y fundante— “amor a la palabra”, donde el humanista aprehende que el lenguaje no es simple medio o instrumento, que no es solo cauce o canal expresivo por el que discurren unos contenidos de pensamiento previa e independientemente elaborados. No hay un pensamiento que *se pone* en una lengua (ellos, los humanistas, que hicieron de la traducción una norma de vida, tuvieron bien clara conciencia de ello), sino que se piensa siempre en una lengua, desde ella, con ella y a través de ella. Pensar es inseparable de la expresión del pensamiento. Es la misma cosa. Por eso, para un humanista la búsqueda de la verdad no puede separarse de la persecución de la belleza. Porque es la misma cosa. Y lo es porque está de por medio la palabra, que no es solo —conviene no olvidarlo nunca, sobre todo en contextos de privilegio de la filosofía— un contenido de significado, sino que es también un inmenso continente de belleza.

El reclamo al humanismo —en verdad, ni casual ni inocente— abre la pista hacia una primera caracterización general del ensayo que permite comprender mejor su alcance y su misma consistencia: el ensayo es —a la vez— conciencia lingüística y voluntad de estilo. En el ensayo hay, en efecto, plena conciencia lingüística. Se parte de ahí, de la lengua, del saberse lengua, de aquel amor antiguo a la palabra, a la totalidad del *verbo*, a la originariedad del *logos*. Al contrario de lo que suele acontecer en la textualidad privilegiada por la Gran Filosofía, esa amplia variedad de textos que hemos dado en llamar sistemas (u otras cosas peores), en el ensayo no rige una comprensión auxiliar o subsidiaria de la lengua. En el horizonte del ensayo la lengua no es mero soporte y cauce de significaciones, sino que es también forma significativa. Algo habrá que decir, pues, en relación al ensayo, del vasto territorio de nuestra lengua, de ese “centro descentrado” que es la lengua española, en cuya plena conciencia brota la flor más delicada y hermosa de nuestro pensamiento: sí, el ensayo. Y nótese, en cualquier caso, que esa flor nuestra del ensayo es una flor viva, a diferencia de tantas otras que se consumen secas —a veces porque nacen muertas— entre las páginas de tanto libro imitativo de filosofías pretendidamente puras y emulativo de pensamientos ajenos.

Esta raíz humanista del ensayo justifica —porque funda y fundamenta— la confluencia paritaria y la inseparabilidad de la literatura y de la filosofía en la consustancial consistencia intergenérica del ensayo. Que se suela partir de otros presupuestos en nada rebaja su alcance, sino que, más bien, evidencia los esfuerzos de una crítica —literaria o filosófica que sea— más interesada en el género común que en las diferencias específicas. Y la búsqueda de ese género común quiere que el modelo sean los *Essais* del gran Michel Eyquem de Montaigne y que todo lo demás deba ser medido en relación a ellos. Pero no a todo lo que en ellos se encierra, sino solo en relación a eso que la crítica ha levantado desde ellos como modelo germinal de una progenie común que iba a difundirse por todo lo largo y ancho de la modernidad europea. Entendámonos: aquí no se discute ni la magnificencia de Montaigne ni el valor excelso de sus *essais*, sino que lo que se quiere afirmar es, más bien, que el desarrollo del ensayismo europeo no responde históricamente a su sola incitación; que la historia efectiva es siempre mucho más compleja de como la presentan sus sucesivas reconstrucciones narrativas; que, en fin, el valor explicativo de los modelos debería estar siempre abierto al contraste con los niveles más bajos de la empiria histórica, y no, como de sólo acontece, sobreponerse a ellos hasta hacerlos casi invisibles y llegar incluso a anularlos. La fuerza del arraigo del ensayo en la cultura hispánica no se percibe bien si se lo mira solo desde el modelo ejemplar de la escritura de los *essais*, y ello porque desde ahí solo se logra lo común genérico con una idea de modernidad que en su despliegue histórico ha prevalecido sobre otros modos y otras formas

de declinar y entender esa misma modernidad. Porque la modernidad, como el ser, también se dice de muchas maneras, sobre todo porque su afirmación y desarrollo históricos transitaron efectivamente amplia variedad de vías y caminos, aunque muchos de ellos después se hayan olvidado, otros perdido y otros aún hayan quedado sepultados bajo el dominio de una modernidad interpretada como desarrollo unívoco. Pero es a esa varia y variada modernidad a la que aquí se atiende y en cuya diferencia específica se sitúa al ensayo en el seno de la cultura hispánica.

Además de un movimiento intelectual de fundamental importancia en el surgimiento de la modernidad, el humanismo es también un “modo de pensar”, una específica modalidad del ejercicio filosófico que se manifiesta desde la convergencia par de lo filosófico con lo literario, de la filosofía con la filología, algo que, desde luego, la idea imperante de modernidad que se afirma en el espacio intelectual europeo a partir de la revolución cartesiana iba a negar de manera “clara y distinta”, haciendo caso omiso, en su privilegio de la *ratio*, tanto del valor filosófico de la retórica como de la necesidad —filosófica también— de acoger el *pathos* del mundo y de la vida. Atender de manera primordial —como hacen los humanistas— a la modalidad expresiva del propio pensamiento significa apostar por una filosofía de la palabra frente a una filosofía del ser, por una filosofía de la acción frente a una filosofía especulativa, por una filosofía que parte de los accidentes concretos de la realidad y no de su abstracción, que privilegia la metáfora y la ironía como formas cognoscitivas de acceso a lo real y hace del concepto un mero instrumento de relación y seguridad. Es, en fin, situarse de pleno dentro de la “tradicción velada”, en el centro imposible de un desarrollo hostigado, en ese humanismo de las formas que se entrega a la ocasión y rechaza lo absoluto. Como Vives, como Gracián, como Cervantes. Y también, pues se trata de saber seguir el hilo —abandonado o perdido— de la “tradicción velada”, como Unamuno, como Ortega, como Zambrano. Es situarse en ese “humanismo de las formas” que ha seguido operando históricamente en los márgenes y recovecos de la modernidad victoriosa e imperante, a la sombra de su luz impía, en la opacidad de su refulgente transparencia, y que, en el caso concreto de la cultura hispánica, precisamente a causa de esa “diferencia” sobre la que Américo Castro levantó el edificio imponente de su pensamiento del exilio, ha seguido operando como “tradicción velada” en el seno más vivo de nuestra cultura. Es, pues, esa pervivencia de fondo de la raíz humanista a lo largo de nuestra historia la que explica de manera fehaciente la fuerza del arraigo del ensayo en el seno de la cultura hispánica. No, pues, su ser una filosofía menor que no alcanza a ser mayor, porque no puede, porque le falta (como a la cucaracha de la canción), validando la imagen de una España como “tierra de infieles” en relación al cultivo de la filosofía (*in partibus infidelium* se sentía el

“modernísimo” Ortega) y de una América latina como lugar de recepción de la cultura europea (envuelta aún entre la “civilización” y la “barbarie”), sino un distinto modo de llevar a cabo el ejercicio del pensamiento, con lo que se desmiente el pecado original de una falta consustancial de lo hispánico y se legitima —aunque no falten enemigos ni dentro ni fuera— una propia vía de afirmación de la modernidad y de desarrollo y comprensión de la actividad filosófica.

Filosofía, pues. Filosofía en forma literaria, desde luego, pero subrayando que se trata siempre en cualquier caso de una filosofía perfectamente “en forma”. Ningún demérito, aun a pesar de todas las condenas del caso. Ninguna falta o culpa originaria o adventicia, sino un modo de pensar y de pensarse en modo alguno inferior a otros que la historia ha tratado mejor o con mayor benevolencia. Tanto dentro como fuera. Filosofía y literatura de nuevo hermanadas como una misma y sola melodía en la tipología discursiva del ensayo. El ensayo como reparación de una doble condena (la platónica de la poesía y la cartesiana de la retórica), como recomposición de una escisión insoluble propia de la modernidad dominante, de esa misma modernidad que en la hora más negra de su noche novecentista quiso volver los ojos hacia el ensayo en un intento desesperado por volver a unir lo que acaso nunca debió estar separado. Pero el error era suyo, de aquella otra modernidad triunfante que ahora ponía al ensayo en la misma puerta de salida de su crisis, porque en la nuestra, a la postre vencida y humillada hasta el punto mismo de ser negada, la forma más adecuada de comprender el ensayo quizá no sea la de la recomposición de lo separado y distinto, sino, más bien, la de una suerte de indistinción originaria y fundante que el orden de la modernidad imperante iba a separar y a escindir sin piedad y sin reparo. Sea, pues, en hora buena esta nueva convergencia de la filosofía del siglo XX en las formas ensayísticas (contemporánea de la crítica y deconstrucción, y progresivo abandono, de las formas más sistemáticas), pero que sirva para reescribir la historia y para reparar tanto juicio adverso sobre las tierras de infieles a la Gran Filosofía. Que sirva para que nadie tenga que explicar después que Baltasar Gracián en nada es inferior —filosóficamente inferior— a Pascal o a Descartes.

Filosofía “y” literatura, sí, conciencia lingüística “y” voluntad de estilo, sí, también, pero haciendo ver claramente que lo que más importa del ensayo es la “y”, la convergencia, la mezcla y el mestizaje, pero no de lo que vive separado y distinto, sino de lo indistinto y esencialmente inseparable de una anterioridad radical y originaria. No es “afectación” la voluntad de estilo, desde luego, sino la correspondencia más alta que pueda darse a la plena conciencia lingüística del sujeto. El estilo es la suprema correspondencia a la lengua. Correspondencia ética “y” estética. El estilo es el hombre, sin duda, pero el hombre no es algo dado de una vez por todas, sino que se hace y se

va haciendo, o simplemente deviene, inmerso en el incesante movimiento del mundo y de la vida. El estilo no es, de consecuencia, un don o una gracia conferida, ni tampoco habilidad o destrezas adquiridas, sino una conquista. La suprema. Tener estilo hace referencia a la voluntad de querer tenerlo. No se trata del estilo natural, del modo de ser de cada cual, espontáneo y sincero, del donaire compuesto o de la apuesta elegancia, sino, más bien, de una denodada búsqueda de sí capaz de configurar un horizonte de acción —la escritura es acción— en el que el sujeto que escribe se eleva —y se trasciende— a un ideal de mejoramiento personal que tiene en la página su principal razón de ser. Así las cosas, se escribe lo que se es, y tener estilo requiere, pues, en primer lugar, serlo —ser un estilo.

En toda caracterización general del ensayo suele afirmarse sin reparos su falta de sistematicidad en el tratamiento de los temas y sus continuas digresiones de un tema a otro. Pío Baroja forjó una imagen afortunada que sin duda hace bien al caso: el “mariposeo intelectual”. Lejos de ser este rasgo retórico un defecto, un accidente del ensayo, constituye más bien su lógica oculta y su mecánica interna: en el ensayo se mezclan reflexión e inconstancia, observación atenta y dispersión fortuita. No se dirá ahora —por lo dicho antes— de constatar la radical importancia de todo ello en la escritura de Montaigne, como de sólitamente suele hacerse llegados a este punto, pero sí de fijarse, por ejemplo, en los felices desarrollos que Ortega regala a sus lectores como yendo a otra cosa, en esa forma tan suya de pensar como era el entretenerse en algo distinto mientras iba camino de otra cosa a la que quizá después no haya de llegar y ello no importe ya demasiado. Y ello, precisamente, y aquí se toca de lleno otro de los rasgos característicos del ensayo, porque lo que confiere el sentido de unidad al ensayo no es el tema tratado ni el objeto de la reflexión, sino el sujeto agente de la reflexión, el “yo” como garante y aval que justifica la validez de una forma expresiva más allá de lo que en ella se exprese. No existe el ensayo impersonal: el ensayo es necesariamente un discurso en primera persona, es decir, no necesariamente escrito en primera persona gramatical, pero, en cualquier caso, soportado por un “yo” irrenunciable. En el ensayo, el “yo” actúa de agente vertebrador del discurso, y garantiza, más allá de sus digresiones, su íntima y prístina unidad. Por eso el estilo es irrenunciable en el ensayo, pues el “yo” se configura en él solo a través de la voluntad de estilo (nótese que Baroja ligaba el “mariposeo intelectual” propio de su generación al “individualismo español”).

Es un “yo” concreto el del ensayo, nunca abstracto, y su discurso tampoco es abstracto, sino concreto también, de una concreción que pudiera llamarse circunstancial, por usar un modo orteguiano, u ocasional, si se prefiere una terminología de raigambre humanista. Y es esta concreción precisa del ensayo la que revela a la mirada otra de sus características consustanciales: su

voluntad cívica. Dimensión irrenunciable que enlaza la cultura con la vida, pero no la cultura en general con la vida en general, sino la cultura de un tiempo y lugar determinados con la vida en ese mismo tiempo y lugar determinados. El enlace es el estilo, el estilo que corresponde como voluntad a la conciencia del ser lengua. Y claro que después trasciende todo ello y alcanza una suerte de validez más amplia, acaso universal, pero la trasciende precisamente porque es para la ocasión, para la circunstancia. Por eso en España, el ensayo, más allá de los contenidos específicos de cada caso, de cada tiempo y lugar, ha sido siempre una forma de afirmar la modernidad y, a la postre, un factor de modernización. El ensayo entendido como forma (pero la forma es sustancia), sin entrar en el mérito de los contenidos que esa misma forma haya expresado en el tiempo. Y es que la forma-ensayo, en definitiva, ha comportado en nuestro caso una suerte de cura en la histórica de todos los absolutismos y de todos los dogmatismos presentes en las formas de vida hispánica dominantes. El límite inherente a su propia pretensión de la verdad ha sido, en este sentido, un buen ejemplo sobre el que ir dando forma a nuestro espacio ciudadano.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.
- BERARDINELLI, Alfonso (2002). *La forma del saggio*. Venecia: Marsilio.
- CERVERA, Vicente y HERNÁNDEZ, Belén (eds.) (2005). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍN, Francisco José (1999). *La tradición velada*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍN, Francisco José (2016). *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España*. Valencia: Nexofía.
- SAVATER, Fernando (2008). *El arte de ensayar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.
- WEINBERG, Liliana (2007). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.
- WEINBERG, Liliana (2013). *Situación del ensayo*. Heredia: Universidad Nacional.

ENSAYO, FILOSOFÍA Y AUTODIDAXIS

Dante Aimino

Anticipaciones

Desconfiar de lo que está de moda es un rasgo común de la filosofía, aun cuando implique, un poco a contramano, recuperar viejos conceptos para despabilar la cultura presente del imperio de lo nuevo. En esa impronta, propongo una serie de ideas en la que intento plantear (replantear) la pregunta por la esencia del ensayo. Como es sabido, toda reapertura de una cuestión sobre algo así como la “esencia” puede despertar sospechas de anacronismo desde cualquier perspectiva teórica y crítica que asuma las sanciones de la época como juicios definitivos acerca de los problemas filosóficos planteados a lo largo de una historia que se presume superada. Respecto de este primer escollo posible, mi punto de vista pone justamente en entredicho ese historicismo lineal y progresivo, al tratarlo como un prejuicio más oriundo como todos de una facticidad de época que nunca, tampoco ahora, posee una autopercepción suficiente de sí misma. Así como sostienen las filosofías de la finitud contra los vuelos tardíos de los búhos de Minerva.

Pregunto, entonces, por la esencia del ensayo y asumo que se trata de una cuestión a la que debe responderse filosóficamente. Y esto no solo porque la “esencia” sea un concepto forjado por la tradición filosófica, sino porque aun planteada en el marco del problema de los géneros, no podría esta cuestión sustraerse a un despejo filosófico de lo que significa “género”, de su ineludible vínculo con la noción de “esencia”, y con todo el entramado conceptual en el que inciden también la “identidad” y la “diferencia” —vigentes toda vez que de hecho se distingue una cosa de otra—, y el orbe de conceptos que interviene en lo que se da en llamar *ontología*.

De otro lado, Retórica, Semiótica u otros no dejan de ser en un sentido disciplinar, géneros y el tema del ensayo pareciera atravesarlos en un corte que diseña otro plano, ni siquiera para-disciplinar, sino a-tópico, a-disciplinar. Por lo que pienso que el problema ya clásico de la definición del ensayo es básicamente el mismo que el clásico y antiguo de la definición de la filosofía. Me interesa indagar qué ligadura hay entre los dos: ensayo y filosofía. Vislumbro entonces un aire de familia; luego imagino un parentesco; luego ensayo un boceto que ligaría, aun sin aparecer definidamente, a ambos. Ese rostro común, inaparente aunque operante, es (sería) la autodidaxis.

Valga hacer esta distinción cautelar: la filosofía, sea lo que fuere, pertenecería a lo más alto del género de las disciplinas epistémicas; el ensayo, en cambio, a las formas de expresión. La filosofía, por ejemplo, se suele confrontar, admitiendo un mismo nivel de “generalidad” (lo que dependerá, a su vez, del tipo de “filosofía” que se adopte), con la literatura, la ciencia o la religión, como un *modo del saber* forjado por la cultura. El ensayo, en cambio, se compara con el tratado, el teatro, la novela, la poesía: *formas de la literatura*. El problema (potencialmente aporético) de sus definiciones, de sus géneros, pasa por la dificultad de atribuirles propiedades como si fuesen sustantivos que denotaran entes (u objetos si se prefiere) inmóviles que asumen ser ejemplos de antemano (v. gr., “Platón es filósofo”, “Homero es poeta” —ellos o sus composiciones: la obra de Platón es Filosofía; la obra de Homero es Poesía—). Las ansiadas definiciones llegan con la adjetivación y es más fácil, al menos en este tipo de casos, definir la especie que el género (es decir, la filosofía moral que la filosofía sin más; el ensayo político que el ensayo sin más), pues justamente el género *se nombra* y nada más, y esa especie de ostensión de un ejemplo no explicita la comprensión del concepto. El entrecruzamiento de ambos (filosofía, ensayo) es, por tanto, de dos especies subsumidas bajo distintos géneros (epistémico, literario), cuya juntura las ordena como género y especie según sea el caso, pero ubicadas en distintos niveles: la filosofía puede ser ensayística o no; el ensayo filosófico o no. En cambio, lo que voy a proponer indica que el filósofo siempre ensaya, aunque en su forma se presente como otra cosa que pudiera ser tratado, diálogo o incluso novela o teatro. Inversamente, el ensayista siempre filosofa, a pesar de que el ensayo se adjetive para explicitar su especie, como ensayo histórico, filosófico, político. El parecido se sitúa en el tipo de actividad con que el filósofo y el ensayista se comprometen y no en el género mismo al que pertenecen. Aquello en que se parecen está dado en el verbo que ejecutan y no en la propiedad discursiva de un sustantivo.

Un cuervo blanco para Todorov

Todorov da cuenta de la dificultad de un tratamiento “trascendental” de los géneros al señalar su irrebutable historicidad; son “codificaciones históricas” (afirma) en perpetua movilidad. Instituciones (parafraseo) de ciertas propiedades discursivas que han sido socialmente aceptadas y que funcionan como “horizontes de expectativa para los lectores y modelos de escritura para los autores” (Todorov, 1996, p. 53). Esta posición me simpatiza pero no me sirve. La acotación del tema, el género más general, está dado aquí por la literatura, y el desarrollo seguido se invagina hacia el interior de la literatura; mientras la frontera buscada, o la que debería buscarse, es la diferencia entre filosofía y literatura. Y esa diferencia parece ser (por ahora) el resumidero por donde se escabulle el ensayo. La acogedora claridad de la respuesta de Todorov al origen de los géneros, su leve relampagueo, puede deberse justamente a que no aborda el problema del ensayo como caso extremo, especie de cuervo blanco para el epistemólogo, que arruina sus *modus ponens* graznando alegremente sobre el hombro de Blanchot, abogando por su tesis de la disolución de los géneros. Luego Todorov discute la tesis del Libro Único y de la Literatura Única que profesa Blanchot y propone la restauración del género como ley necesaria incluso para su transgresión. No parece mala idea. Pero es justo el problema de una “ley del ensayo” —presunta ley de un presunto género, mientras no desechemos la tesis de una disolución total— lo que me preocupa aquí.

Prosigo en esta lectura de Todorov, que ahora intenta la vía pragmática de los “actos de habla” que fundan géneros. La narrativa (sostiene) procedería de la acción originaria de contar; de la acción de rezar provendría “el orar literario o no”, esto es, el verso de la poesía lírica o las oraciones codificadas en el discurso religioso. En cambio, dice Todorov, es imposible que de un acto semejante provenga el soneto, pues “no existe un acto verbal tal como ‘sonetear’”. Bien. ¿Pero el ensayo de qué tipo de acto de habla procedería, si “ensayar” no es, en sí mismo, un acto de habla? Y del mismo modo: ¿podría decirse, sin más, que la filosofía es oriunda de un acto de habla, por ejemplo, el de “enunciar”, o el de “argumentar”? y ¿“filosofar”, es un acto de habla? Y no, de ninguna manera. Puesto que la filosofía es mucho más y mucho menos que determinados actos de habla y funciones del lenguaje. Debido a sus comunes problemas de definición, y a la vía muerta que manifiesta ser la genérico-discursiva si pretende prescindir de pensar a fondo la diferencia de filosofía y literatura, parece promisorio trascender la “forma de la expresión” como lo típico del ensayo y plantear la cuestión en otro terreno. No en el tipo de discurso generado, sino en el tipo de actividad generante, constituyan

o no, “actos de habla”. Y, por otro lado, definir la literatura como discurso de ficción y la filosofía como discurso con pretensiones de verdad, para desde allí adscribir el ensayo al aspecto literario de la filosofía y la filosofía al aspecto epistémico de la literatura, suena también insuficiente y temerario al interior de sus respectivos orbes genéricos. ¿Es la poesía un discurso de ficción? ¿Y qué lugar tiene la ficción en el discurso epistémico, tanto científico como filosófico?

Crisis filosófica del realismo y disolución de los géneros

Las líneas de frontera no solo son delgadas sino también movedizas. Por un lado, la *episteme* como saber fundado se ha vuelto problemática a partir del textualismo introducido por el deconstructivismo en base al concepto de escritura. Por otro lado, el concepto de ficción ha crecido a expensas de la progresiva caída del realismo (filosófico) que pareciera que nunca termina de caer desde el giro kantiano hacia aquí. En esta serie que viene de muy lejos se enlazan tradiciones y pensadores bien diversos en una amplia “liga anti-realista”, donde se confabulan idealistas, materialistas, voluntaristas, y sus extrañas creaturas híbridas, fenomenólogos ilusionados, metafísicos inconfesados y epistemólogos arrepentidos, pragmatistas más o menos científicistas, estructuralistas y sus post.

De este modo, la *episteme* como saber fundado ha quedado confinada a algún tipo de versión instrumentalista, como “técnica de dominio” de distintas clases de objetos y no como “representación de una realidad”. Luego, se ha vuelto problemático no solo el género al que pertenecería la filosofía, sino además, de revés, el lugar de la literatura y su vínculo con la realidad a través del ejercicio de la ficción. Pues, si la filosofía ya no ocupa los privilegios de un saber fundado y regente, no se ve claro tampoco por qué la literatura no se hallaría en la condición de un saber de cierto tipo, que no establece una técnica de dominio entendido como control y usufructo material de la naturaleza y la vida como hace la ciencia, pero sí crea mundos autorreferenciales que aluden asintóticamente a lo que se llama “realidad”. Y que no dejan de estar —como sostiene Barthes, muy cerca de Nietzsche— en un lugar de técnica, voluntad y arte de poder (entendido en este caso más como “potencia y fuerza” que como “dominio”) que implicaría también una transformación de índole por cierto oblicua y simulada, fuerzas indirectas incidentes en lo humano y lo inhumano.

Entonces el problema no parece residir en la complejidad extrema del entramado de una división en géneros y especies indescifrable, sino en el mismo concepto de “género”, y el olvido de que es dependiente de una matriz naturalista/biologista, en la que los fenómenos de reproducción son proclives a las hibridaciones y los mestizajes. Y en cualquier caso, engendrados bajo el aliento copulativo de una *poiesis* común a la naturaleza y la cultura. Y habría que pensar seriamente por qué cuesta tanto abandonar este platonismo y aristotelismo inciertos. ¿No sería como intentar la cuadratura de una figura laberíntica o la lógica de una alquimia de las formas culturales?

Ensayo y Crítica según Nicolás Rosa

Desde estas consideraciones cuyo resultado es la perplejidad, el planteamiento de otras distinciones como la de “crítica” y “ensayo”, también se enrarece. En *Sinrazón del ensayo*, Nicolás Rosa plantea esta cuestión en términos de relación entre sujeto y objeto: “Tanto el sujeto de la crítica como el del ensayo pueden definirse en función del objeto” (Rosa, 2003, p. 56). Pero Rosa no es simétrico, o acaso no tiene que serlo, o al menos no lo pidamos; allí y aquí se trata de ensayos. Ha empezado por decir: “La resistencia del ensayo a la caracterización genérica es tal vez su rasgo fundamental; esto nos obliga a separarnos de las clasificaciones y pensar los elementos diferenciales a partir de la caracterización subjetiva del ensayo” (Rosa, 2003, p.56). Esto me gusta, pero veremos que no se puede, o al menos no puede Rosa. Porque no solo pone de un lado a la crítica literaria más o menos tradicional para liberar al ensayo del objetivismo o positivismo de la crítica, sino que de otro (y esto es lo que me interesa) a la filosofía. La crítica, piensa Rosa, se halla encorsetada por el objeto que ella misma ha construido “históricamente”; en cambio, el objeto del ensayo es polimorfo. Puedo acordar, en función instrumental, a sabiendas de que el significado de “crítica” se halla codificado de una manera muy particular, acotado a la crítica literaria y sin considerar, por ejemplo, las críticas kantianas. Acuerdo en que “el ensayo se define en función de su manera de trabajar el objeto, lo acerca, lo aleja, lo soslaya, lo centraliza, lo despliega, lo va transformando en su praxis de acercamiento” (Rosa, 2003, p. 57). Lo que no entiendo es esto que viene luego:

El ensayo es particular y desdeña la mención de lo universal, es fragmentario y rechaza la categoría de totalidad, y por eso choca con la reflexión filosófica tradicional. La diferencia mayor radicaría en la constitución de las categorías

de juicio: el juicio de la crítica es apodíctico; el del ensayo es conjetural (Rosa, 2003, p 57).

No sabría a qué sentido de “crítica” apelar para hacer una crítica a esta idea que resuena arbitraria, “decisionista”, y avalada por una perspectiva que tiende a unificar desde lo formal (“categorías”, “clases de enunciados”) a la crítica (sin más, pero por el contexto, “literaria”) y a la filosofía. Salvo indicar que la “reflexión filosófica tradicional” de los diálogos platónicos se acomoda muy bien a lo que define, según Rosa, el ensayo: en verdad el filósofo que inventa la *episteme* es las más de las veces muy conjetural.

La presunción de un tal Lukács

Un texto muy leído despuntaba así sus reflexiones sobre el tema:

Pero cuando hablo aquí del ensayo como de una forma del arte, lo hago en nombre del orden (o sea, casi solo simbólica e impropriamente; solo por la sensación de que tiene una forma que lo diferencia con definitiva fuerza de ley de todas las demás formas de arte. Intento aislar el ensayo con toda la precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte. (Lukács, 2015 [1911], p. 93)

Esto escribía Lukács a poco de empezar su conocida carta a Leo Popper. Tironeado entre la poesía de un lado y la filosofía (aunada con la ciencia) del otro, el ensayo debía encontrar un lugar intermedio, aunque firme y algo ligeramente inclinado hacia el arte. Sin embargo, poco más adelante Lukács hace referencia a “ciertos escritos” cuyas cuestiones “se dirigen directamente a la vida misma y no necesitan de la mediación de la literatura y el arte” (Lukács, p. 95). Y concluye el pasaje con esta idea asombrosa: “De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas: los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne, y las imaginarias páginas de diario y las narraciones de Kierkegaard.” (Lukács, p. 95).

Más exacto es decir que se trata de dos asombros conjugados: la desmañada enumeración de la serie, tanto por lo que respecta a “escritores” (Platón, místicos, Montaigne, Kierkegaard), como por lo que respecta a “escritos” (diálogos, ensayos, diarios, narraciones). Puedo pasar por alto negligencias lógicas en la relación entre niveles de comprensión y extensión de conceptos: ¿“ensayistas” son todos los de la serie, pero “ensayos” escribe uno solo? Y presumir, incluso, el estilo epistolar de “mano alzada” destinado al amigo.

¿Pero cómo enlazar la comunidad de la serie bajo una ley que dé cuenta de la pertenencia de cada individuo a la misma a no ser que sea la vaga referencia a aquello de “ocuparse de la vida sin la mediación de la literatura y el arte”? Sin dudas, el contexto (y el cotexto, agregarían otros), digamos el histórico y el de la propia textualidad, indica que Lukács está pensando en composiciones de pensamiento y de ficción que se refieren a las cosas mismas, para deslindarlos de la crítica de arte y de la literatura, que se refiere a escritos y objetos que están por delante de las cosas. Es decir: separa, bajo el mismo respecto de su relación con las cosas o la vida, la inmediatez del ensayo de la mediación de la crítica. Entonces, la búsqueda de una ley estricta que pudiese definir el ensayo se suspende, al menos aquí y ahora, y es relevada por un conjunto escriturario de perfil incierto y de maneras varias, pero que acuerda en poner en escena el drama de la vida misma, lo que puede decirse también el “ser”, “la vida” o “las cosas”. Pues el movimiento reflexivo de Lukács acerca la filosofía al arte en su común interés en lo inmediato, en la trama de la vida misma. Por eso escribe de seguidas: “Una infinita serie de transiciones delicadas apenas perceptibles lleva de aquí a la poesía.” (Lukács, p. 96) Y los aleja de la ciencia.

El anómalo, entre la anarquía y la institución

Hereje o hijo bastardo, quizá hermano de crianza de progenitores ilegítimos, el ensayo necesita de su Otro para pensarse, considerado no solo como diferente, sino como un otro contrapuesto. El canon de su “filosofía” o “teoría” sigue siendo una dialéctica irresoluta tallada según el orden de las oposiciones que rigen lo más clásico de la filosofía occidental: objetivo/subjetivo, *episteme/doxa*, universal/singular. Lo que trasciende el principio spinoziano de que *omnis determinatio est negatio*, pues los límites de una determinación cualquiera bien podrían desplegarse en un mundo continuo, sin contradicciones, antes bien con corrimientos que impliquen funciones o intencionalidades distintas pero no opuestas y menos contradictorias, en una suerte de estructuralismo blando que relaje el cuadro de las contraposiciones y las despliegue en un mundo complejo y saturado de parecidos.

Pero la reflexión sobre el ensayo requiere (ha requerido) la contradicción de un opuesto que lo precede, le amojona el camino, y acaba por conducirla a una autoconciencia que debe más a su contrario que a sí misma. Monstruosidad, mala anomalía, cuya (des)figuración en un género u otro empuja a la teoría del ensayo desde Lukács y Adorno, primero a amurallar una región indefinida y declarar su autonomía, y luego a encender su autoestima frente

(y contra) territorios de la cultura. Pero esto presupone que esos géneros contra los cuales se pretende determinar la especificidad del ensayo (ciencia, filosofía, literatura), se hallen *a priori* perfectamente definidos, circunstancia contrafáctica en este asunto. Así se configura una “geopolítica de los géneros” —apelando a la tradicional metafórica bélica con que se suele describir la confrontación entre las ideas y los sistemas en la filosofía— que propugna una franja independiente para el ensayo entre dos o tres imperios y que no hace sino aumentar la perplejidad epistemológica. Y que pide a una policía de frontera que custodie la franja soberana de un territorio menor.

Frente a la que se alza “olvidada”, como hace notar Mattoni en su libro sobre este tema (Mattoni, 2001, p. 35 y ss.), la concepción de Jaime Rest que ve al ensayo como “un cuarto en el recoveco”. Imagen con que este autor figura un desván en el que se apretujan desechos que no corresponden a ningún cuadro de ninguna clasificación. Lugar de monstruosidades al que va a parar una suerte de “nave de los locos”, que nunca son iguales entre sí, pero todos son distintos a aquellos otros que sí son iguales entre sí. Nos movemos entre la norma y la anomalía, la ley y la anarquía.

Crítica de las oposiciones puras (sujeto/objeto, *doxa/episteme*)

En una medida decisiva (creo), este automatismo en la definición se debe a que en la teoría del ensayo se recurre a fantasmagorías discursivas desparrramadas por los circuitos de la cultura moderna, llámense aulas (y pasillos) universitarios, revistas académicas o círculos de investigadores o de pensadores libres. “Fantasmagorías” entendidas etimológicamente como fantasmas que recorren el ágora de los circuitos comunicacionales de la cultura académica, aleación de imágenes difusas y conceptos vagos, cuyo pensamiento no ha sido llevado a su raíz y, sobre todo y fundamentalmente, “que se ponen de moda”. (La mayor parte de los conceptos de índole historicista —salvo quizá Lyotard— adolece de esta flojera especulativa: lo postmoderno, los posthistórico, y ahora, la postverdad). Lo que no quiere significar otra cosa que lo que Bacon quería decir con el concepto de “ídolo”, que como es sabido clasifica en cuatro tipos, aunque podrían (pienso) conjugarse todos en uno solo, pues la humanidad, la educación, el temperamento, la lengua aprendida, y la “falsa filosofía difundida”, bien pueden incidir en la forjadura de un solo concepto.

Por ejemplo: el concepto de *doxa*, en el que como hacia un embudo convergen los ídolos, pero del que se ha desprendido sólo el sentido de un saber

sensible y conjetural, errático y desordenado, contrario al Sistema de la Filosofía entendida como Doctrina de la Ciencia cristalizada en Tratados, y en el que se expresaría el ensayo. Pero aquí hay un par de problemas. Uno: la falsa imagen de la Filosofía. Y dos: un concepto algo desaliñado de lo que significa *doxa*, cuyo significado, antes de la codificación platónica como “saber conjetural de los entes sensibles”, era el de una “opinión corriente” que, como la mala fama, se divulgaba entre aquellos que no estaban capacitados ni interesados en averiguar si era verdadero o no. (Es decir: ¡lo mismo que pasa ahora y pasó siempre!). Los primeros filósofos lo usaron para referirse a los mitos (como Jenófanes), o a las creencias ilusorias de los mortales (como Parménides y Heráclito). Así la *doxa* empezó por significar una creencia infundada cuyo origen tiene más que ver con el sentido del oído que con la percepción visual y la singularidad subjetiva de la opinión, desvío y fijación técnica del concepto con el que Platón elaboró la didaxis sinóptica que le permitió mostrar, contra la sofística y el materialismo, que solo se conoce aquello que se deja pensar por ser idéntico e inmóvil, y no lo que vemos que se mueve.

Pero ni esta *doxa* platónica, ni aquella “*doxa* presocrática”, cuyo concepto surge de la lengua natural, no filosófica, tienen nada que ver con la posición cultural, ni el artificio que elabora el ensayista. Los escritos de Montaigne, que crea el ensayo moderno o directamente el ensayo sin más (cuestión discutible, pero no relevante aquí), no son justamente una sumisa recolección de ideas corrientes, sino una persistente y desencajada crítica de ellas, incluso en aquellos pasajes en que parece vindicar, como buen pirrónico, las costumbres establecidas contras las innovaciones morales de los hombres. El “subjetivismo”, la perspectiva personal que se asume en su singularidad retrayéndose a la miscelánea de un registro antes que a la descripción universal del ser de los objetos, tan señalada (en el doble sentido de “resaltada” en el autor y repetida en la “teoría del ensayo”) como lo medular y rasgo distintivo del ensayo frente a las producciones sistemáticas y, ante todo, epistémicas, viene a coincidir con estas en el ejercicio del pensamiento crítico, es decir aquel que discierne y juzga por su propia cuenta, justamente lo que no hacen aquellos que están poseídos por la *doxa*. Con lo que el “malentendido” que junta el subjetivismo del ensayo con la *doxa* no yerra solo en la noción de esta, sino también en uno de los rasgos decisivos de la filosofía. O, sería preferible decir en este caso, del filósofo. Porque el saber del filósofo (lo que él cree que sabe en todo caso, más que lo admitido como tal en la “comunidad epistémica” del momento), aunque se pretenda universal y válido para todos, proviene igual que el del ensayista y a distancia que el saber del científico, de un “punto de vista”. Un saber de vista propia, eros ascensional de un logos que debe cumplirse esforzadamente y en soledad extrema, abriéndose camino, zigzagueando entre interlocutores de ocasión y cosas que cortan el

paso y que anuncian atolladeros. Para después, y las más de las veces tarde, desmentir justamente los rumores que circulan por la ciudad, eso que se llama la opinión pública, la *doxa*.

Esta torsión de lo subjetivo (Parménides: “los caballos [o las yeguas] que me arrastran tan lejos como mi ánimo deseaba”) en lo objetivo (“a la morada de la Diosa”), mutua implicación de lo mortal y lo inmortal, de deseo finito y de logos infinito, señala el misterio —o más bien una de las maneras de enunciarlo— de la filosofía. De cómo una certeza subjetiva se transmuta en una verdad objetiva, lo privado en lo público, lo personal en lo político. Y destartala, de paso, la clasificación de la serie de oposiciones jerarquizadas, del platonismo y su largo derrotero; tal vez solo la articulación y codificación de una experiencia humana sobrecogedora de la abismada diferencia entre cielo y tierra, divinos y humanos, y así. Por ello, cuando la teoría acomoda el ensayo en la línea de lo subjetivo, doxático, singular, *enfrente de* (y a veces con pudor “culpable”, según el decir de Grüner: “debajo de”) lo objetivo, epistémico y universal de “la filosofía”, no es justa ni con el ensayo ni con la filosofía. No solo por razones historiográficas que desbandarían un concepto unívoco de “filosofía” (y de revés, de “ensayo”, y tal vez de todas las conceptologías, forjadas en discursos diversos cada vez), sino por la experiencia misma del trabajo invertido en el que el sujeto se involucra con el objeto. Hay un cierto orgullo de juego contra trabajo en algunas reflexiones del ensayo —que por cierto y atinadamente se declaran ellas mismas ensayos— que arrastra el prejuicio pegajoso de algo otro instaurado como un poder superior que no tiene lugar salvo como un ídolo de una imaginación corporativa.

Como si el filósofo se suprimiera como sujeto vivo (y eventualmente el científico, que a veces se confunden y que no son lo mismo) y dispusiera las cuadraturas que ordenaran las redondeces de las cosas a como dé lugar, mientras el ensayista (el sí sujeto vivo) garabatea la página guiado por impulsos caprichosos, niño que rompe el castillo tal vez, que el filósofo construyó, ladrillo por ladrillo. Entonces, no sabríamos (no hemos sabido) qué hacer con Nietzsche, si ponerlo como adulto o como niño. Dos o tres cosas (pienso, digo) quizá arreglarían este lío. Una: que no hay filósofos ni ensayistas *a priori*, sino los acontecimientos cada vez singulares de filosofar y ensayar. Dos: que hay distintos tipos de ensayistas y filósofos (como de seres humanos) que sería engorroso clasificar y su intento probablemente poco interesante (no es lo mejor de William James su división de los filósofos en “temperamento empírico” y “temperamento racional”). Y una tercera: que en ambos casos lo mejor que puede hacerse es dejarse guiar por el *objeto*.

Guiarse por el objeto. Esto tercero no tiene nada que ver con sujetos modernos, postmodernos (o antiguos, o medievales); tiene que ver con el arte. Lo que apunta Giordano (con Barthes, con Borges) del ensayo como

“lectura del detalle” (Giordano, 1991, p. 125) —y que en principio amaga con contradecir algunas de las ideas que expongo—, ofrece una expresión que da una síntesis muy precisa de lo que sería una justa relación del sujeto y el objeto. Pues el detalle, ¿es algo que está ahí, previamente, e indiferente en su soledad nimia, esperando que yo lo recoja? ¿O es algo que nunca hubiese estado allí si mi mirada no lo hubiera sacado a relucir? Todo parece indicar que se requieren las dos instancias, en un cruce de dos condiciones de posibilidad de signo inverso pero complementario. Una cierta fenomenología de la seducción parece anidar ahí, en este ámbito de encuentro, en el que sus polos no pudieron ser relevados por una árida tradición gnoseológica obstinada (ahora sí, cabe decirlo) en descifrar las reglas de ese vínculo, sin conceder alguna chance a la experiencia erótica del saber en lo que tiene de ilusión y elaboración artística. En un juego —y que sea un juego no implica el que no haya que trabajar como dice Daniel Vera—, donde ambos son condiciones de posibilidad del ámbito. Sin la “intrusión del sujeto”, sin su interés (*inter-esse*) no hay comparecencia del objeto. Como dice el círculo hermenéutico: “yo interpreto pero ello me da las normas”. Entonces: ni filosofía objetiva *versus* ensayo subjetivo, ni sujeto vivo *versus* sujeto muerto, ni Montaigne *versus* Descartes.

Una fortaleza en la montaña

No sin ciertas razones, claro, el ensayo se coloca allí, en un lado de la con-tienda. Y el faro de esta fortaleza es Miguel de Montaigne. Habría, así, una primera imagen que contraponer entre la celosía obsesiva por el método y la verdad de Descartes “al lado de la estufa” y la pluma impertinente pero tem-plada de Miguel en la torre del castillo de los Eyquem. Pero antes de ceder a esta antípoda irredimible, dispuesta casi como opuestos de una cuadratura astrológica, habría que señalar algunos trazos de una secreta comunidad de motivos. Apuntar registros ya olvidados: por ejemplo, que el subtítulo del “Discurso del Método” en el que se anuncia que va a ser seguido por “la Dióptrica, los Meteoros y la Geometría” aclara que “qui font des essais de cete methode” (= “que hacen de ensayos de este método”). Lo que obliga a un señalamiento decisivo que va más allá de la casualidad de una palabra: “ensayos” quieren decir allí “puesta a prueba”, comprobación de eficacia. El desarrollo de las tres materias que a continuación se añaden es una puesta a prueba (¡un ensayo!) de aquellas secciones precedentes en las que el autor relata su método, de cómo le sirvió en su vida, y de las indagaciones que por su vía pudo resolver. Lo que por otra parte puede constituir ello mismo, en

su conjunto, un ensayo en el sentido específico, literario, desarrollado como trama de una autobiografía intelectual (“una novela” apunta Derrida) que es a la vez un ejercicio de divulgación científica y una propuesta de orden de la razón, promisorio tanto de la búsqueda de la verdad en las ciencias (sin descuidar la verdad de Dios) como la de fomentar “el poder de juzgar bien”. Esta autognosis de la razón es, en verdad, una literatura edificante cuyas dosis de ironía no adulteran una retórica pedagógica sincera que busca horadar la pátina dormitiva de la escolástica. Entonces, el contraste no resulta irresoluble como lo enuncia Adorno, y lo repite cierta tradición adorniana que levanta las banderas bien merecidas de Montaigne contra las banderas no tan bien reconocidas (más bien harto escarnecidas) de Descartes. Porque no se trata meramente de una cuestión de método y *mathesis* (y Sistema y Tratado, y Ciencia en definitiva), contra “el ensayo como idea de una felicidad de una libertad frente al objeto” (Adorno, 2009 [1958], p. 31). Si como creo, todo pensamiento —y quizá toda actividad cultural, política, humana— es reactivo, Descartes pedía justamente “una libertad frente al objeto” en vistas de la que debía primero traspasar las paredes de un paradigma de saber que se estaba tornando persecutorio. Y Montaigne reclama una libertad similar, sin las cauciones de hombre público de Descartes, cuando asume la libertad de pensamiento frente a la ciencia aprendida en la escuela o despotrica contra la educación recibida por los niños. Similares protestas contra la vana erudición, contra el enciclopedismo que abarrota la memoria con datos inútiles y anestesia el desarrollo del “buen juicio”. Los dos confían en el saber de origen que ofrece la lectura de uno mismo, y desconfían del saber de registro que se acumula de las lecturas de los demás, sin apropiación creativa.

Descartes, matemático precoz, abrumado por los debates en torno del escepticismo que se oficiaban en los salones de la casa de Mersenne, salió a la busca de un primer principio, deseoso de acallar las más “extravagantes suposiciones” de aquellos. Montaigne, fascinado, según se cuenta, por la lectura de *Hipotiposis pirrónicas*, desacreditaba la valía de la ciencia para la sabiduría desde un escepticismo franco y sereno, según la semblanza señera y con tono definitivo (como suele hacer) que de él ofrece Ezequiel Martínez Estrada. Encontradas actitudes de dos pensadores que, sin embargo, desafiaron la dogmática de un medievalismo recalitrante en aras de una subjetividad libre de los prejuicios dominantes de la época.

Las cruzadas de Adorno

Cosa que Adorno (que libraba otras batallas) no puede ver o ve sesgadamente cuando contraponen el método de la ciencia natural a la retórica sin considerar los adversarios ideológicos de la nueva ciencia ni las especificidades de los nuevos objetos de conocimiento que surgían de otra manera de hacer hablar a la naturaleza. Conflicto moderno, pero de antecedentes clásicos, remitible al antiguo diferendo de dialéctica contra retórica que entabló Platón jaqueado por la sofística y que intentó saldar Aristóteles al clasificar las disciplinas epistémicas según géneros de objetos de conocimiento. Pues: ¿qué papel jugaría la retórica, no entendida como estrategia de persuasión (que también ejerce un Galileo), sino como “discurso comunicativo que busca la satisfacción de los oyentes” (parafraseo a Adorno) en el conocimiento de la naturaleza? Objetos de conocimiento diversos requieren métodos diferentes (y en descuidar esto yerra también el monismo metodológico de cualquier índole, sea cartesiano, positivista, o dialéctico), y el ámbito cada vez distinto en el que se encuentran sujetos y objetos decide las peculiaridades dialógicas en las que estos se dan.

El bien fundado interés de Adorno de asociar históricamente la retórica con el ensayo se enrarece inútilmente al apelar al descrédito de la ciencia natural para promover su apología, y en hacer de varios adversarios uno solo, obviando distingos imprescindibles, por ejemplo, entre la filosofía crítica y la filosofía del saber absoluto. Y, por contraparte, si la ciencia es ideología (y para abundar: también la técnica, como dice Habermas), no se ve cómo ni por qué no podría serlo también la retórica, sobre todo si se la enaltece como *doxa*, y más aún si se considera su cómoda apropiación por el discurso político, cualquiera sea. La retórica en sí misma no es más confiable que la ciencia, como lo sabían ya en aquella discusión antigua. Con lo que queda velado, o suena como “en sordina”, la intención de despejar para el ensayo la libertad frente al objeto, la herejía de lo negativo y la felicidad del fragmento como herencias de la retórica contra la ciencia. Demasiadas batallas que librar contra demasiados adversarios al mismo tiempo y con una sola táctica argumentativa. Porque también el existencialismo (Heidegger, Jaspers), y los malos ensayos, y otros “engendros destinados al mercado”, redundan en un coro de “lixiviada cháchara cultural”. ¿Pero cómo? ¿No serían todos ellos, todas estas producciones culturales, géneros de la más pura retórica que se exime a sí misma de la seriedad metodológica de la ciencia? Entonces parecería ser que el cribado crítico del pensamiento que se resiste a las construcciones culturales naturalizadas que se tornan ortodoxas tiene la malla de la zaranda demasiado fina y amontona desperdicios que deberían discernirse.

Puesto que no son lo mismo los grandes sistemas, las obras profundas del pensamiento, aun cuando estén en las antípodas del ensayismo responsable, que “el éxito y el prestigio de engendros destinados al mercado” (Adorno, 2009 [1958], p. 14). Sobre todo porque esta “guerra total” apaga un decisivo señalamiento que parpadea entre los escombros. Dice Adorno del ensayo que “su tema propiamente dicho es la relación entre la naturaleza y la cultura” (Adorno, 2009 [1958], p. 29).

Ensayo, error y relativismo

Silvio Mattoni indica una idea que se halla en la misma dirección en la que estoy pensando, pero saca de ella consecuencias diversas. Lo que abonaría paradójicamente la idea de limitar el subjetivismo como arbitrio del ensayista a favor de una exigencia de las cosas mismas (porque estamos de acuerdo), y a la vez de extenderlo al infinito (porque no estamos de acuerdo), con lo que se podría afirmar que pensamos “en lo mismo, pero no lo mismo”. Escribe Mattoni:

Aunque no puede desdeñarse la hipótesis de que el carácter de ocurrencia sea lo que retornaría en cada ensayo, único en sí, pero partícipe de la generalidad de lo que a un sujeto le adviene como opinión personal, vale decir que siempre sería una singularidad sin otra norma que ser para-otro la expresión de un para-sí, para el lector, la verdad del ensayista (Mattoni, 2010, p. 36)

Pero ante todo: si los objetos y los problemas que ellos suscitan son siquiera aproximadamente los mismos, ¿no sería ello una restricción objetiva a la infinitud de opiniones por más ensayistas que haya? Y, si un ensayista pretende tener la verdad completa o universal sobre aquello que ha escrito, ¿no convierte esa presunción suya a su obra en un tratado por más que no figure en el título la palabra “tratado”?

La pregunta amaga configurarse como paradoja. Si todo ensayo tiende a ser un tratado en la intención, todo tratado termina siendo un ensayo en la recepción. En su resolución podría sugerirse el expediente fácil de considerar que el ensayo es la opinión en estado de borrador, mientras que el tratado es la opinión en estado de presentación acabada. Porque: ¿quién decidiría cuándo estamos ante un saber fundado (*episteme*), y cuándo ante una mera opinión (*doxa*)? En el mejor de los casos, se trata de ensayos de tratados; o de filosofía epistémica para sí mismo, no para otros. En vocabulario sartriano/hegeliano: si el autor no cobra conciencia inmediata “para-sí” de que

la filosofía es actividad de ensayo constante, aprendizaje por sí mismo y no ciencia válida para todos, lo hace mediatamente el lector objeto de su destinación, el “para-otro”. Pues: o bien la intención epistémica es exitosa porque el lector cree el dogma; o bien fracasa, porque el lector es un filósofo y en consecuencia lo toma como un ensayo más. Cuestión que bien puede pasar desapercibida a todas aquellas perspectivas provenientes de las letras en las que opera el prejuicio de que el ensayo es no solo un “género literario”, por voluntad de estilo y esmero en la bella forma —“¿entonces un anuncio o una noticia bien escrita es una obra de arte? ironiza Lukács (2015 [1911], p. 93)—, sino un género cuyos objetos son *ante todo* obras o textos literarios o su defecto artísticos. Lo que motiva, decisivamente, la asunción de cierto subjetivismo “a la carta”, un relativismo algo burdo asociado a la multiplicidad de puntos de vista que implica la elusión de la agonística de las opiniones. Entonces allí raramente podría plantearse la cuestión en términos de “grados de saber”, de *epistemes* y *doxas*, quizá por referirse a objetos artísticos, distanciados en un segundo grado respecto del mundo de las cosas. Pues: ¿quién o qué instancias podrían determinar los límites hermenéuticos de la lectura de un objeto artístico salvo el silencio absoluto o la condena escandalosa de la crítica ante una lectura que fuera de una aberración desmedida? ¿Acaso un consejo de doctos? ¿O se dejaría librado al movimiento espontáneo del mercado de lectores?

Al respecto, la perspicaz propuesta de Eduardo Grüner se desplaza precisamente de este lugar del saber, aunque quedan adheridos los restos, las inevitables evocaciones gnoseológicas, en la noción de “error”. Lo recuerdo: “Un ensayo es la escritura de la lectura de este error, de ese “acto fallido” si se me permite la expresión” (Grüner, 2014 p. 31) Pero hace esta aclaración clara y contundente, y más de una vez: “El ensayo (literario) es esto: identificar un lugar fallido, localizar un error” (Grüner, 2014 p. 26). Y en uno de los epígrafes que invitan a la lectura de su texto (donde cita a Jean Starobinski): “Nuestro error no concierne al orden del saber, sino al orden moral. Equivocarse es convertirse en culpable cuando se cree que se está actuando rectamente” (Grüner, 2014 p. 25).

Comprendo sin embargo que el adversario ideológico de la agonística de Grüner, y de los ensayistas que teorizan sobre el ensayo literario, es el *poder de policía de la ciencia de la literatura* o al menos el que ella pretende, respecto de la libertad de la escritura propia. Pero también entiendo que el problema cambia diametralmente cuando se plantea en el orden del saber y más sobre todo de saber de primer grado, es decir, en el territorio del ensayo que afronta las cosas mismas. Es decir de aquellos que describía Lukács como: “escritos que se dirigen directamente a la vida misma y no necesitan de la mediación de la literatura y el arte” (Lukács, 2015 [1958], p. 95).

El filósofo como ensayista (y viceversa)

Tampoco una ordenación en grados de distanciamiento de la referencia a los objetos, primero y segundo (“lo natural y lo artístico”) o los que fueren, suturaría las distinciones con firmeza de atadura ontológica y restablecería un cosmos donde las cosas, el lenguaje, las representaciones intelectuales y las tensiones afectivas bullen en una especie de magma donde el sistema de las mediaciones (que postulamos, pero no conocemos en tanto sistema) es lo único cierto. Este sistema de mediaciones —metaforismo generalizado que entrelaza todas las discursividades de la cultura sin que sea posible remitirlo a un Origen o a un Poder únicos que lo organice— comporta el tambaleo de la seguridad, de la soberanía territorial de las disciplinas epistémicas. Alusión a un caos en el que la diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo, lo privado y lo público, se desmadra y deja al descubierto la fragilidad de la simetría del cuadro de contraposiciones rígidas desde el que se establecen las diferencias entre el tratado (universal, sistemático, objetivo) y el ensayo (singular, fragmentario, subjetivo, y lo demás). Así en el orden del saber donde se enfrentan *epistemes* y *doxas*, Ciencia y Literatura, la autorreflexión de la filosofía sobre sí misma produce la clausura de las diferencias duras en el plano de los objetos construidos y sus caracteres (artefactos culturales lingüísticos, materiales: los libros, los textos, los cuadros) y la disloca hacia el plano de los sujetos y sus intenciones, tanto del creador como del receptor, a sus pretensiones del “decir cómo” o del “leer cómo”, sin que sea posible apelar a un tribunal trascendente que establezca cuándo estamos frente a una ciencia y cuándo estamos frente a una mera opinión.

Esto puede pasar porque la filosofía —que no es Ciencia porque carece de protocolos de control y de dispositivos de incidencia efectiva en la praxis, pero que tampoco es Arte porque no puede desprenderse de sus pretensiones de verdad— provoca la crisis de los saberes empezando por el de ella misma. Y en este sentido es toda ella, en su conjunto como suma de doctrinas, un ensayo de antemano fracasado como ciencia. Digo “la filosofía”, porque salvo sus momentos de tentación epistémica en la que pretendió constituirse en una disciplina superior o totalizadora de un conjunto de disciplinas menores o subsidiarias, es en su práctica, como sostienen Deleuze y Guattari “la disciplina que consiste en *crear* conceptos” (Deleuze, G., Guattari, F., 1995, p. 11). En esta escena se pone en juego una escisión conceptual que Kant distinguió con precisión entre la filosofía “objetivamente considerada” en tanto prototipo de juicio (evaluación racional, pensamiento crítico) y los “intentos” (¡ensayos!) de las filosofías efectivamente realizadas, es decir de “toda filosofía subjetiva cuya construcción es a menudo tan múltiple y variable”

(Kant, 1976/1789, T. II, p. 401). Por lo que las únicas filosofías que de hecho existen son ensayos de ciencia y no la ciencia misma, y el filósofo real, subjetivo, es un artista de la razón y no el legislador trascendental concedor inmanente de los principios de la razón pura.

De donde resulta el siguiente vínculo imprevisto con la indicación reveladora que Grüner esgrime para comprender el ensayo. La filosofía es *también* “la escritura de la lectura de un error”, del fracaso del pretendido sistema que no fue, por parte de la lectura del filósofo que lo releva leyéndolo al sesgo respecto de lo que piensa que verdaderamente es. Por tanto, no hay sistema de filosofía salvo como doctrina propuesta y no hay filosofía como crítica, salvo como pensamiento reactivo que lee el error del otro desde su propio pensar.

Algo de esto quiere indicar Lyotard cuando escribe: “Queda por añadir que el informador es un filósofo, no un experto. Este sabe lo que sabe y lo que no sabe, aquel no. Uno concluye, el otro interroga, ahí están dos juegos de lenguaje.” (Lyotard, 1991, p. 11). Este “no saber lo que sabe y lo que no sabe” es una condición socrática: la ironía filosófica arrojada sobre la seguridad territorial del experto conlleva la conciencia del rasgo poiético de su propia producción, la inestabilidad abisal de la interrogación sin fin. Y la pasión de no poder hacer otra cosa que enseñarse a sí mismo lo que habrá de ser apr(h)endido.

Una complicidad etimológica

Las etimologías parecen muchas veces antojadizas, y el mosaico dibujado de sus coincidencias, un tejido hecho de locas puntadas, frenética costura sin diseño previo. Para el lector suspicaz de las cosas del saber (¿quién no lo es?), dan la impresión de una argumentación falaz y casi irrespetuosa que viene a buscar respaldo en diccionarios que solo son codificaciones de los orígenes inciertos de los sentidos —para colmo indefinidos— que los hombres dieron alguna vez a los signos lingüísticos ancestrales que hoy usamos, transfigurados. Pero el encuentro prueba (o al menos satisface) la obsesión de la búsqueda como el rastro del sospechoso la insistencia del sabueso. Así, una sencilla exploración de diccionarios me llevó a un vínculo inesperado, aunque quizá (lo ignoro) ya conocido por otros.

Si bien, la palabra ‘ensayo’ con el significado de cierto escrito de libre pensamiento procede de la obra de Montaigne (“Ensayos” de 1580), la fidelidad etimológica se halla más bien en el posterior diálogo de Galileo *Il saggiatore* (1623), donde “ensayo” reivindica el significado de “la acción de sopesar en balanza precisa de orfebrería la pureza del oro”, para hacerlo jugar su

potencia metafórica en la acción de “ponderar los argumentos de una crítica”; lo que se remonta a su prístino significado de “prueba de algo”, sea ello material o espiritual, sentido que cubre el campo semántico más vasto de nuestro término. En efecto, tanto desde el latín “*exigere*” de donde procede “*exactum*”, como desde el polisémico griego “*exago*” (sacar algo de algo, hacer salir, producir, llevar fuera, expulsar), la voz “ensayo” aunaría tanto el valor de una estimación exacta de algo como el de un “producir algo de adentro hacia afuera”, con lo que ambas acepciones recubrirían el valor de lo subjetivo y de lo objetivo, sujeto que se involucra idiosincráticamente en el objeto a la vez que pretende una ponderación estricta del mismo, conciliándose así las características contradictorias que aún anidan en los intentos de definir el ensayo entre la arbitrariedad subjetiva y la rigurosidad objetiva.

Y por su lado, “pensar” tiene derivación directa del latín *penso-pensare* (“pesar”, “juzgar”, “con la misma balanza o criterio”), que a su vez remite a dos verbos de morfología y semántica asociadas como son *pendeo-pendere*, intransitivo (“estar colgado o pendiente”, “pesar”, “mantenerse suspenso o vacilante”) y *pendo-pendere*, transitivo (“estimar”, “apreciar”, “juzgar”, “examinar”). De donde, en su conjunto, indica una acción del sujeto que implica una dilación activa respecto de alguna cosa material o espiritual sobre la que tiene que dar una apreciación justa, y que el verbo “sopesar” sintetiza con pulcritud.

Claro que esta nota no “prueba” nada en el sentido de las exigencias más o menos apodícticas de la ciencia, pero sí señala en la dirección de un lugar en el que filosofía y ensayo se encuentran, como lo expresa Galileo en este pasaje de *El ensayador*:

He mantenido, sin embargo, la misma determinación de hablar con V.S. Ilma. y de escribiros a Vos, sea cual fuere la forma en que esta respuesta se haya convertido, la cual he querido titular *El ensayador*, manteniéndome dentro de la misma metáfora del señor Sarsi. Pero puesto que me ha parecido que al sopesar las proposiciones del Sr. Giuducci, él se ha servido de una romana y lo ha hecho casi a bulto, yo he querido servirme de una balanza de orfebres, que son tan precisas que pueden pesar hasta sexagésimo de grano, y usando de ella con todo el esmero posible, sin pasar por alto ninguna de las proposiciones por él presentadas, hacer de todas su ensayo... (Galileo, 1623/1981, p. 42).

Autodidaxis

Porque: ¿es la filosofía otra cosa que un rumiar que confronta lo aún no advenido con lo *dado*, lo todavía no visto con lo visible para todos? La autodidaxis presupone un escepticismo originario, una actitud de descreimiento respecto de todo discurso heredado que es a la vez motivo de búsqueda de un saber por cuenta propia, en la que el sujeto, como conciencia filosofante, debe enseñarse a sí mismo. Se trata de una orfandad previa al surgimiento de la pregunta filosófica que traza una actitud de cautela frente a la totalidad de entorno con que se presenta el conjunto de lo existente. A partir de la que se realiza no solo la crítica de lo otro de sí, sino la puesta en juego de un sí mismo que se compromete en perspectiva, que mienta a la vez un “ver desde” y un “ver a través de” que inscribe la posición de un sujeto en los fueros del objeto. La autodidaxis señala la labor de lo subjetivo en la génesis del filosofar frente a las corrientes tradicionalistas que caracterizan el paso del mito al logos solo en atención al objeto o a las configuraciones discursivas que conformarían el proyecto occidental de una *episteme*. Y justo aquí es el lugar en que filosofía y ensayo se comunican al coincidir en estos dos aspectos: i) en la toma de distancia respecto de los discursos constituidos con presunto valor epistémico por parte del filósofo; y ii) en la reapropiación subjetiva, finita y provisional de cualesquier asunto o tema por parte del ensayista. Pues si es que no puede definirse el ensayo a partir de los rasgos compositivos que lo conforman (el Ensayo como tal no tiene ley ni estilo, o más bien su sola Ley es el Estilo), sí puede definirse el modo de situarse del ensayista como aquel sujeto que forja en el trabajo de la escritura su propio lugar en el universo de los saberes y discursos. Que reclama para sí lo libre de la escritura como el filósofo lo libre del pensamiento. Por detrás de los cortinados con que las instituciones, tradiciones y academicismos han trazado los límites de la escena cultural y sus disciplinamientos, ya de las diversas *epistemes*, ya de las configuraciones escriturarias que rigen los modos de expresión del conocimiento, tanto en la filosofía definida como actividad crítico-creadora del pensar como en el ensayo y su errancia escrituraria, ambos buceadores del *entre* indeterminado de lenguaje y pensamiento, fulguran los orígenes *poiéticos* del saber que se hallan en el pensar como ensayo de pensamiento. Que siempre es por cuenta y riesgo propio y por tanto “subjetivo”, pero a la par “objetivo”, porque ofrece el perfil de las cosas a la luz de una perspectiva nueva pero a la vez como si fuese el solo producto de la comparecencia de sí mismas. Como una hechura primera en la que la búsqueda se confunde con el encuentro, la pregunta con la respuesta, sobre el fondo del movimiento incesante de los seres

vivos y no vivos, el ensayo del pensamiento vislumbra un orden posible cuya adecuación con lo que es nunca llega a saberse con certeza.

¿Recubriría quizá lo poético en su alusión a lo originario, exento del celo y del temor que embarga la interrogación infinita de la filosofía, el balbuceo primigenio donde se confunde el lenguaje con las cosas?

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor (2009). *Notas sobre literatura*. Madrid: Alkal.
- BARTHES, Roland (1987). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1995) *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- GALILEO (19981). *El ensayador*. Buenos Aires: Aguilar.
- GIORDANO, Alberto (1991), *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GRÜNER, Eduardo (2014). *Un género culpable*. Buenos Aires: Godot.
- KANT, Immanuel (1976). *Crítica de la razón pura*. 2 V. Buenos Aires: Losada.
- LUKÁCS, Georg (2015). *Esencia y forma del ensayo*. Madrid: Sequitur.
- LYOTARD, Jean (1991). *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Editorial Rei.
- MATTONI, Silvio (2001). *El ensayo*. Córdoba: Epoké.
- MONTAIGNE, Miguel (1984). *Ensayos completos 3 V*. Buenos Aires: Orbis.
- REST, Jaime (1982). *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: CEAL.
- ROSA, Nicolás (2003). *La sinrazón del ensayo*. En N. Rosa, M. Croce (*et alii*), *Historia del ensayo argentino*. Buenos Aires: Alianza.
- TODOROV, Tzvetan (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.

FIGURACIONES

LA TIERRA QUE ANDA Y SE LEVANTA

Geofilosofía y Liberación en Carlos Astrada.

Gerardo Oviedo

I- Puentes transculturales: mundanizar la Filosofía, escribir la Nación. Una clave de lectura

En el capítulo primero de *El Mito Gaucho* (1948), Carlos Astrada nombra alegóricamente el enigma resuelto por Edipo. Al invocar este Mito, trata de resituarlo en la geografía pampeana, para así devolverle su fuerza conminativa: “O descifras mi secreto, o te devoro”. Es la intimación existencial de la Esfinge de la llanura. Cuyo envite alude al *locus* trágico de la pregunta sobre el Ser formulada en los “confines de occidente” (Canal Feijóo, 1954). Desafío perentorio para quien —en ello tan cerca de Sófocles como de Aristóteles— pretende responder por las posibilidades del filosofar en la Argentina. En procura de des-cubrir un misterio que, si no es develado, obraría fatalmente sobre nuestro destino. Porque hay algo grave que estaría en juego.

Horacio González, al recordar que “Platón usa la palabra *hypónoia* para aludir a un significado encubierto”, advierte que siempre en “la discusión sobre la filosofía argentina hay significados encubiertos”. Aquella expresión platónica, nos recuerda, “es inquietante pues encierra una pregunta, una posibilidad, una calificación improbable para la filosofía y una aceptación desvelada pero real respecto a si hay filosofía en la Argentina”. Ahora bien, en su opinión, tenemos “el vasto territorio de la filosofía de Astrada para reflexionar sobre el particular”, puesto que él supo “escribir las obras más relevantes de la filosofía hecha aquí, entre nosotros, un ‘entre nos’ que encarna la mencionada *hypónoia*, los encubiertos significados que llevan a una filosofía argentina o a la filosofía en la Argentina” (González, 2005, p. 4).

El estado de interrogación que hace de la existencia de la “filosofía argentina” la contenciosa iteración de una sospecha, o de sus biografías intelectuales, metonimias de una historia ideológica, veda el paso a cualquier aproximación desprevenida que no rinda cuentas de su posición de lectura en el “campo”. Fuerzas que trazan las políticas del discurso. Pero toda prevención al respecto —y alguien como Astrada las justifica ampliamente— no debiera servir de excusa para clausurar uno de los caminos del pensar el Ser en lengua castellana más honda y fecundamente trazados. Cuyo legado parece todavía necesario despejar y desmalezar. De velación y menoscabo. ¿La condición venturosa y trágica de su respuesta al enigma argentino se agotaría en un mero dato individual, o más bien es indicio de los destinos del discurso filosófico de la modernidad cuando es *ensayísticamente transculturado*¹ en la periferia sur del sistema mundial?

Tan apasionado como tornadizo, Astrada fue un protagonista central de las grandes polémicas filosóficas “sureadoras” (Cerutti, 2006) del siglo XX. Es cierto que en ello no estuvo solo. A su vera pudo escucharse la palabra —entre otros— de Miguel Ángel Virasoro, Luis Juan Guerrero o Nimio de Anquín, y ya fuera de la universidad, de Macedonio Fernández. En esta constelación filosófica única que dio la cultura intelectual argentina, la “ontología protestataria” de Astrada (Roig, 2009) supo des-centrar y localizar el Ser desde el Sur. Con semejante torsión traspuso los límites del eurocentrismo filosófico en el que se había formado, dicho sea de paso, espléndidamente. Ni más ni menos que de la mano de Edmund Husserl, Max Scheler y Martin Heidegger. Por si fuera poco, encarnó el rol del intelectual comprometido, radicalmente humanista, teóricamente arriesgado y ético-políticamente implicado en una “descaracterización” o “hacerse mundo” de la filosofía².

Al develar el Ser hablando en castellano (Rozitchner, 2005), Astrada supo tender algunos puentes transculturales entre tradiciones filosóficas centrales (idealismo alemán, ontología existencial, materialismo histórico, etc.)

¹ Horacio Cerutti Guldberg ha visto, respecto a la hibridación ensayística de discursos periféricos y discursos occidentales, que “esa actitud debiera ser confrontada con la noción de ‘transculturación’ de Fernando Ortiz, tomada de la noción teológica de transubstanciación”, pues el “ensayo hace a su modo esta alquimia, permitiendo el acceso a unas tradiciones culturales que aparecen en primera aproximación como ajenas, pero que se hacen propias, carne de nuestra carne y sangre de nuestra sangre, mediante este proceso intelectual de asimilación” (Cerutti, 1993, p. 21).

² “Creo que cualquier incidencia —dice Horacio González— que reciban los ámbitos extraacadémicos de la filosofía académica (aceptemos que con esta expresión hablamos de cosas más o menos parecidas, quizás la herencia de Francisco Romero, que hay que convenir que ha llegado hasta aquí sumamente decaída) supone una interesante ‘descaracterización’. Sería un ‘hacerse mundo de la filosofía’, perdiendo su carácter sin perder su fuerza expresiva, en lo cual la principal responsabilidad de la filosofía sería la de permanecer como tal y a la vez como algo diferente de ella misma” (González, 2000, p. 134).

y tradiciones literarias periféricas (poesía gauchesca, romanticismo rioplatense, ensayismo telúrico, etc.). *El Mito Gaucho* —parcial pero decisivamente reescrito en 1964— es el texto central del *corpus* que erige ese movedizo puente de escritura. Porque el ensayo mismo se deja metaforizar —ahora con Mariano Picón Salas— como un “extraño puente”³. No estará de más repasar brevemente un fenómeno tan característico en el ámbito argentino y latinoamericano.

En *El Mito Gaucho*, Astrada literaturiza su “metafísica de la pampa” desde las tradiciones contestatarias anti-sarmientinas (Roig, 2011). No sin perplejidad para un lector euro-occidental, se trata de un texto abigarradamente “veteado”⁴, cuya “poética de ideas”⁵ es susceptible de ser interpretada como una operación hermenéutica de *transculturación* (Rama, 2007 [1982]) geofilosófica (Deleuze, Guattari, 1993). Su textualidad performativa viene retóricamente impregnada —Leopoldo Lugones mediante— de una mitización barroca del paisaje⁶. Una vez más, cabe preguntar si estamos ante una

³ Este modo periférico de establecer *puentes* interculturales más allá de los géneros de discurso es una de las funciones centrales que se le ha asignado canónicamente al ensayo latinoamericano, teniendo en cuenta su hibridación fronteriza entre filosofía y poesía, imagen y concepto. Mariano Picón Salas explica que la “función del ensayista” consiste en “conciliar la poesía y la filosofía”, ya que de este modo “tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos” (Picón-Salas, 1962, p. 43).

⁴ Jorge Dotti sostiene que los conceptos, categorías e idiolectos occidentales adquieren, a través de sus mezclas y desplazamientos operados por su recepción local, una “naturaleza transeúnte”. Si se atiende a “la situación sudamericana” que “los aqueja e incita, el resultado es un texto formado por capas ideológicas yuxtapuestas, esto es, por componentes teóricos heterogéneos y a menudo sin mejor armonización que la que puede conferirles el proyecto político en el que convergen”, definidas por su “función de respaldo a una práctica”. Semejantes “discursos presentan, así, una textura veteada”, pues por sus condiciones de circulación pragmática y enunciación no-literal, “han generado una resemantización sudamericana de conceptos ya presentes en el modelo de pertenencia”, a la vez que “han creado otros y, en todo caso, han dado respuestas autóctonas a requisitos planteados por situaciones históricas peculiares, enriqueciendo de ese modo el modelo mismo” (Dotti, 2009, p. 16).

⁵ Astrada exalta un rasgo decisivo de la cultura filosófica argentina: la construcción de una “poética de ideas”. Considerando el entrelazamiento de ideas y ficción, o en general de filosofía y letras, José Fernández Vega advierte que “las ideas argentinas fueron mucho mejor tramitadas por las letras que por la teoría pura”, pues “lo más característico de las ideas argentinas pareciera ser su capacidad de moverse a través del ensayo o la creación literaria”. Más aún, se percata de que “desde sus primeras manifestaciones, las ideas argentinas siempre se encuentran trabajadas de algún modo por la ficción o la elaboración poética”, así como por “su creativo impulso al desarrollo de géneros híbridos”. De modo que en las ideas argentinas —concluye— la “filosofía”, imbricada en “las letras, o tramitada por ellas, podría constituir un rasgo muy característico” (Fernández Vega, 2011, p. 29).

⁶ Horacio González sugiere que el programa latinoamericanista del “barroco emancipador” no se debe plantear en clave “de una ontología de la tradición, sino del presente rehaciendo los pedazos dispersos y hundidos de la creación arcaica”. De este mismo modo es como hubo de proceder el barroco rioplatense cuando Astrada elaboró su filosofía del paisaje espiritual de la llanura. González advierte que el “paisaje está entre la naturaleza y la cultura”, pues “ya está

forma de ontologización mito-poética del impresionismo caracterológico que fuera típico del ensayismo de interpretación nacional de los años treinta. Pues por esta vía, a la vez metafísica y fisiognómica, Astrada inaugura un punto de pasaje —atravesando el “extraño puente” ensayístico— entre el “saber de aula” y el “saber de ágora”⁷. En su modo de narrar la temporalidad del “Pueblo” y “escribir la Nación” (Bhabha, 2002), *El Mito Gaucho* produce una escena discursiva que se coloca en un “entre-lugar” (Santiago, 2000 [1971]) capaz de intersectar el *Logos* occidental con el *Mythos* americano.

Eso significa que Astrada, bajo el vertiginoso clima epocal de ideas del siglo XX, ha sido ante todo un *intelectual* (Neiburg, Plotkin, 2003). Un filósofo académico —de juvenil pasado reformista universitario— que se abismó en el *pólemos* ensayístico (Rosa, 2002) de una Argentina signada de modo determinante por el surgimiento del primer peronismo. Y pronto, por la radicalización revolucionaria sesentista a lo largo de todo el continente, y a escala mundial, de Lenin a Mao pasando por el Che Guevara. Este compromiso ciudadano de Astrada extremaba filosóficamente los gestos de ideologización del campo letrado local. Desestabilizaba desde dentro, con su estilo de reflexión impuro, provocativo y aun agitador, el modelo neutral de la “normalidad filosófica”. Como resultado de esta articulación entre voz cultural, militancia cívica y visibilidad social —por cierto, característica en los autores latinoamericanos del periodo—, Astrada logró desterritorializar/reterritorializar, desde un *Lebenswelt* periférico del Sur, las condiciones formales ético-epistemológicas enunciativas que rigen la pretensión de universalidad de todo discurso

configurado y a la vez hay que configurarlo”. En Lezama Lima —como en Astrada, añadimos— se “funda el paisaje, pero tiene también la desnudez de la tabula rasa”. El paisaje no está “en América ‘ya reducido al hombre’, como en Europa”, sino que lo americano es paisaje que lleva a la adquisición —dice Lezama— “del campo óptico y del contorno”, donde el “papel de la mirada es fundamental porque es la que debe ‘soltar sus guerreros’ en defensa del territorio y se crea un contorno en términos de *ananké*, el término órfico de la necesidad”. Se trata de un “ejercicio de *ananké* sobre el paisaje” que, asimismo, se reproduce como “necesidad cultural”. En este punto de su exégesis lezamiana, es cuando González observa, finalmente, que el “autor marxista argentino —marxista heideggeriano— Carlos Astrada habló de una *ananké gaucha*” (González, 2014, p. 26).

⁷ “Si tenemos en cuenta —propone Arturo Roig— una distinción que Ezequiel Martínez Estrada establece entre ‘saber de aula’ y ‘saber de ágora’ —presente en el pensamiento de Alberdi de modo claro—, resulta evidente la existencia de dos actitudes literarias que se han mantenido vigentes y muchas veces contrapuestas a lo largo de toda la historia intelectual argentina. Los miembros de la Generación de 1837, encabezados en este caso por Alberdi, rechazaron con vigor las expresiones de lo que a partir de José Ingenieros se llamó en Argentina la ‘filosofía universitaria’ y se lanzaron —ayudados por el historicismo del cual surge en ellos el ensayo— a un tipo de producción escrita de carácter eminentemente comprometido, regido por la categoría ineludible de lo ‘oportuno’, y dirigido a un amplio público, más allá de las aulas. Se instalaron en el ‘ágora’, no en la ‘cátedra’, en una posición acusadora y constructiva” (Roig, 1969, pp. 43-44).

argumentativo racional. De ahí la importancia, difícil de subestimar, de la potencia retórica y epistémica de *El Mito Gaucho*, híbrido textual “fundacional” de cuño metafísico, poético, estético y político, que acaso invita una y otra vez a ser “recomenzado” (Roig, 2004). Un ensayo telúrico escrito, acaso, como una réplica a *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada (1933). Aunque *El Mito Gaucho* aparezca el mismo año en que Martínez Estrada publica *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), coronando por sus extremos estético-ideológicos la máxima disputa hermenéutica por el significado del poema de José Hernández en el siglo XX.

II- Drama existencial telúrico y esperanza revolucionaria en la Tierra

Ya en los años veinte, Astrada rescata de Simmel la sensibilidad asistemática que rompe con la cosificación académica de la filosofía. En nombre del vitalismo, exalta todos los aspectos que hoy asociamos a la fuerza retórica del género ensayístico. En la “Nota preliminar” a *El conflicto de la cultura moderna* (1924) de Georg Simmel, Astrada señala que dada “la interesante y original labor especulativa de este pensador sutil y profundo”, considera que “no es, en el estricto sentido, un filósofo sistemático”. Pues Astrada advierte que Simmel “no se preocupa por la solución de los problemas que enfoca su vigoroso pensamiento, sino que prefiere ahondar su contenido, destacando hipótesis, ideas, intuiciones”, donde ningún “concepto cristalizado intercepta su libre y ágil movimiento” (Astrada, 2011 [1924], p. 33).

Cabe apreciar que el joven Astrada está leyendo a Simmel como modelo de *ensayista filosófico libre*. Si tenemos presente su apología del filósofo asistemático que es Simmel, no nos va a sorprender que Astrada declare en la Introducción a *El juego existencial* (1933) que los temas que aborda en su libro, “aunque suponen un punto de vista filosófico —una actitud frente a problemas fundamentales— y un definido criterio metódico en su tratamiento, no sistematizan una doctrina, ni siquiera dibujan el esquema de una posición más o menos sistemática”, porque el “filosofar concreto, a base de una situación existencial, no puede propender a lo sistemático, a lo conclusivo”. Más bien, su actitud consiste en que “mantiene siempre abierto el horizonte en que ha de proyectarse e inscribirse su problemática esencialmente histórica”. Todo esto implica *situarse*, “con nuestro pensamiento y nuestra pasión, en el juego arriesgado y trágico de la existencia” (Astrada, 1933, 17).

La pregunta decisiva aquí es si lo que Astrada denomina “filosofar concreto” no envía ya a una condición ontológico-existencial inherente a la experiencia del ensayo concebida como *juego*. A la dramatización retórica y textual de un jugarse por la finitud y la contingencia. Donde se trata de pensar el ser, en efecto, pero no como aspiración arquitectónica analítica, a guisa de universalidad abstracta que se pasea indiferente por al lado de la mundanidad vivida sin tocarla. Sin involucrarse, sin encarnarse, ensuciarse ni transpirarla. Astrada busca un pensar capaz de entrarle a la vida por algún lado, hacerse con algo suyo, sea partícula, fragmento o filamento. O mejor: hacer “como si” el pensar fundamental —la filosofía— abrazara, más no sea, una orilla de la corriente de la vida. Al cabo, como si en ese filosofar volcado, arrojado a la vida, se tratara siempre de jugar un *juego libre*.

Astrada considera que en la esencia de la existencia humana se oculta un carácter de juego. El “juego de la vida”, que con Kant debe entenderse como “mundo”, no es algo fortuito o casual. El “juego” es una estructura existencial fundamental de la posibilidad de la libertad. El hombre encuentra una predisposición subjetiva para el juego en su matriz biográfica fundamental: la niñez, que no es solo un período psíquico fungible sino, precisamente, una disposición interna permanente. El juego se practica en la “ejecución” misma, respondiendo el “conjunto de reglas” que lo componen. Es un dispositivo pragmático conforme a la observancia de convenciones. Pero ésta es su primera determinación. A nivel filosófico presenta una condición más profunda y crucial. En el juego hay *libertad*.

En todo juego se pretende de los copartícipes el tener una buena disposición de ánimo para participar libremente. Astrada plantea que el “jugar, ante todo, es un libre acontecer, es decir, un acontecer sujeto a reglas, y no una sucesión mecánica de procesos”. Señala que “el juego se ejercita en el juego”. El “estar en el mundo” es “el jugar primordial del juego en que todo existir fáctico tiene que ejercitarse”, en tanto “es jugado en una forma u otra en el decurso de su propia duración”. Comprendido el “juego en su carácter esencial, es una libre formación, en la medida que ésta se forma en el juego mismo”. En este sentido, en “el juego metafísico de la existencia, que se realiza dentro del margen que deja la libertad, yace el fundamento último de la peculiar seriedad de la existencia humana” (Astrada, 1933, p. 25).

¿Acaso el *ensayo* no es una *libre* formación del pensamiento en la medida en que éste se forma en el ensayar mismo, adecuándose a la regulación asistemática de su juego de lenguaje? ¿El ensayo sería una forma de escritura-en-libertad que arriesga, con seria alegría lúdica, todo su significado existencial en su propia finitud y contingencia? ¿Sería el ensayo, ontológicamente, un *juego existencial libertario*? Porque si es así, entonces, en el ensayo siempre operaría la inmanencia existencial de un “juego” de libertad. De un

jugar-la y un jugar-se la libertad. Como *libre acontecer textual*. En su epifanía tanto como en su tragedia. Porque Astrada cree que pensar metafísicamente es tomar un *riesgo*, ante el cual, como sucede con la muerte, estamos solos. Está pensando, desde Simmel y ahora con Heidegger, en una filosofía concreta que modifica la experiencia vital en forma de intervención liberadora, que es precisamente lo que define el “horizonte de expectativa” del ensayo. Donde su juego existencial es también un juego trágico, que pronto Astrada ha de relocalizar, desde la experiencia del yo lírico y metafísico, hacia la esfera pública de la configuración cultural(ista) de la nación. La “tragedia del cognoscente” remitirá, en el último Astrada, no ya a la situación intransferible del pensador radical que carece de garantías frente a la verdad, sino a los avatares y vicisitudes de la palabra filosófica en su vínculo orgánico con los procesos revolucionarios populistas, y luego socialistas. En este sentido, la “metáfora absoluta” (Blumenberg, 2000) de *la llanura*, en tanto pura espacialidad virtual de posibilidades —contrafigura utópica positiva del negativismo tectónico temporal de *Radiografía de la pampa*—, también simboliza el hueco carencial de una filosofía autónoma. Acaso *El Mito Gaucho* sea el máximo —a la vez que provisorio y fallido— intento de responder a la pregunta por la existencia de una filosofía argentina desde el “ensayo de interpretación” nacional (Weinberg, 2011). Donde la “Tierra” es siempre el espacio de posibilidad que concretiza el “salto cualitativo”, dialéctico, desde la libertad a la liberación.

En la primera versión de *El Mito Gaucho* —en la época orgánica del peronismo clásico— Astrada funda la apertura ontológica originaria de una “filosofía argentina” a través del relato fenomenológico de un *drama* existencial *telúrico*, o como decimos con terminología actual, “geofilosófico”. Se trata de una alegoría sobre la tribulación y perplejidad que concita la experiencia de la auto-constitución gnoseológica de la Nación (encarnada en el filósofo intérprete de la época) ante el develamiento de sus posibilidades y virtualidades en la historia. El *pathos* de la llanura metafísica compone la figura reflexiva inicial, a la vez que central, de la formación de la voluntad nacional-revolucionaria que Astrada explicita ontológicamente. El desciframiento hermenéutico de la Esfinge pampeana concierne a la chance misma de afrontar, dice Astrada, el “drama que se desarrolla en nosotros mismos y en cuyo *tempo* y ámbito viene a inscribirse nuestro destino histórico”. Pues resulta “tal el hechizo que la lejanía, el esfumarse de todo límite, ejerce sobre el hombre argentino, que su ser, en un dramático intento por trascender, es un proyectarse hacia un horizonte que constantemente se aleja y dilata, sin que a este ser se le brinde naturalmente la posibilidad de retomarse, de estabilizarse en una firme tesitura ontológica y hallar, por añadidura, el centro de su gravitación anímica”. Asistimos así al “drama existencial —ya traspuesto,

desde luego, al plano de la conciencia intelectual— del hombre anonadado por la extensión y entregado a una radical soledad telúrica” (Astrada, 1948, p. 16).

La metonimia alegórica del gaucho —arquetipo del sujeto nacional— tiene en la poética intelectual telúrica su *locus* hermenéutico a la vez que su legitimación política. La más mínima glosa de la “metafísica de la pampa” nos embarra de nacionalismo existencialista. Solitariamente librado a la escucha de las insinuaciones vitales que le transmiten los elementos del paisaje, el gaucho descifra el mito como la palabra originaria que dona la Tierra. Por ello el primer acto del drama gaucho principia con el silencio grávido e incógnito, sujeto al suceder de las noches y los días en su circunvalación cósmica, cuyo neuma protector es rasgado por la inspiración del vate cantor. Los contenidos cosmogónicos pampa y cielo, llanura y noche profunda, abisal y vertical, que anuncian el infinito a la vez que lo esconden o mezquinan, se vierten bajo la Cruz del Sur, que es el *signo* astral que resume la cifra simbólica del *destino*. El gaucho deposita sus ojos en ella y se entrega a su suerte, que es también la del verbo proteico que ha roto el silencio primigenio, suspendido en el instante. Así, la existencia gaucha, argentina, se endereza en la dirección que le marca la cruz astrológica y fatal de su sino austral. Abismándose en la horizontalidad pampeana, llega a dormir el sueño telúrico cosmogónico, de cuyo despertar cabe esperar el surgimiento de una comunidad nacional emancipada. Porque en el desenlace de este drama gnoseológico-existencial es la Argentina lo grave que está en juego.

En el primer acto, el anonadamiento pesaroso de la pampa impone su condición de ente cósmico. Se trataría de la instancia dialéctica correspondiente al telurismo negativo de Martínez Estrada, aunque Astrada jamás lo haga explícito. El segundo acto del drama plantea la necesidad de asumir una forma de destino que *también* se presenta como inherente al paisaje, pero ahora como condición de posibilidad utópica. Ello implica superar el fatalismo inercial de la horizontalidad extensiva, la prosternación de su capacidad volitiva bajo el influjo de los poderes telúricos inescrutables, que lo dejan a la vera de las grandes rutas ecuménicas, sumiéndolo en el desgano y el abandono de sí. Es la hora en la cual se le demanda el esfuerzo para liberar al mito de su encierro nacarado y hacerlo saltar por encima del plano telúrico allanador. Irrumpe el *Kairós* que en medio del *Cronos* ha de comenzar la propia historia y la propia humanización. Ese conato de *energeia* creadora y surgente, que abre el curso del devenir desde su *natura naturans*, también halla su verso y su ritmo. Y es el predio nativo y su entorno primario quien también dicta anónimamente la cadencia que ha de adoptar la lengua para ser fiel a semejante perseverancia conativa. Manifestación de su esencia ocluida, que asoma crepuscularmente en los infortunios, penurias y frustraciones

biográficos del gaucho Martín Fierro. Peripecias trágicas que Fierro vence y revierte cuando su rebeldía adquiere el sentido de una potencia comunitaria proyectante y anticipatoria. Cuando emerge como Mito.

Pues cuando el mito se hace presente en una sociedad moderna, “resurrecto, actúa como fermento en la vida histórica de una comunidad y en todas sus empresas de orden espiritual e inclusive en la programación de sus tareas pragmáticas”. Es así que, desde el punto de vista de su efectua-
ción *pragmática*, precisa Astrada, “debemos comprender y valorar el mito como la forma y la aneja disposición anímica en que el hombre, en tanto unidad inescindible, adherido a un suelo nativo y saturado de sus esencias, contempla figurativamente, es decir en imágenes, las omnipotentes fuerzas del ser y sus manifestaciones telúricas y vitales”. En consecuencia, retomar “un mito supone el retorno a un módulo de vida nutrido e impulsado por las auténticas potencias de un gran símbolo viviente”. No otro, “para los argentinos, el mito gaucho, troquelado, en el poema de Hernández, en la figura simbólica de Martín Fierro”. “*Mito de los argentinos o mito gaucho* es, pues, el conjunto o totalidad de supuestos y enunciados anímicos y emocionales de nuestra comunidad humana, relativos a su finalidad implícita, que ella tiende a alcanzar como auto-comprensión histórica de su ser y de sus efectivas virtualidades”, sentencia Astrada en la primera edición de *El mito gaucho*.

Del aula al ágora, el mito es concebido por Astrada como una filosofía popular simbólicamente condensada. Se diría que en Astrada, el mito funciona como una *sabiduría* “nacional-popular” —cabe entrecomillar— metafórica. A esta sapiencia mítica del pueblo, el poeta y el filósofo se limitan a cantarla (Hernández) y pensarla (Astrada). El mito expresa “rasgos y caracteres, acendrados en un estilo típico de vida”, ante los cuales “el gaucho reclama el estro, la fuerza formadora, modeladora, de los poetas”. Esta poesía, sin embargo, es ya interpretación, pues la “gauchesca, que, con insipiente respecto al significado mismo del mito, trata de interpretarlo, de estrechar su meollo”, discurre “a través de sucesivas plasmaciones, de las que dan cuenta las obras de Hidalgo, Ascasubi y del Campo, hasta que nuestro mito logra su expresión máxima y esencial en el poema de Hernández”. Éste, el máximo poeta gauchesco, “al recoger su poesía perviviente y documentar el *Epos* de la argentinidad, nos ha dado una cosmovisión épico-telúrica y también política, recortando sobre la extensión, con trazos recios y perdurables, la silueta del gaucho Martín Fierro, del centauro pampeano”. Hernández permite ya “documentar una cosmovisión”, por medio de cuyo texto poético el “gaucho, es decir el hombre argentino tal como emerge del seno del mito”, representa “el cimiento de nuestra vida nacional”, tal como “en su roca viva se asentó la comunidad política argentina” (Astrada, 1948, p. 24).

Tras la caída del primer peronismo, Astrada —que ya no volverá a ser profesor ni mucho menos “filósofo de Estado”— irá asumiendo el humanismo revolucionario de Marx, más allá de las posiciones euro-soviético-céntricas no precisamente expurgadas por el PCA. Ya decidido por el frente maoísta en los años sesenta, se mostrará crítico de la tesis del “fin de la historia”, que acabará postulando, vía Hegel —y hasta Francis Fukuyama—, el crepúsculo de los potenciales liberadores *revolucionarios* —las cursivas no son redundantes— que chisporrotean en el reguero rojo del tiempo histórico mundial. Con este resplandor de fondo y ante la vista, Astrada denuncia la lectura de Hegel a manos de su exégeta Alexandre Kojève, que “supone una visión restricta, limitada a Europa”, cuando aquél afirma la tesis —de penosas consecuencias para la modernidad periférica— del “fin de la historia”. Más bien, y “en contra de lo sostenido por Kojève —al hilo de su ingeniosa interpretación de la *Fenomenología del Espíritu*— no ha concluido el proceso histórico”, ya que “la historia no ha alcanzado su tope con un supuesto ‘bonapartismo napoleónico-robespierreano’, y con el fin de las “revoluciones sangrientas””. Astrada se muestra un hijo consecuente del Tercer Mundo cuando señala que, bien lejos “de haberse cerrado el ciclo de las revoluciones, asistimos a uno de guerras revolucionarias anticolonialistas, de imprevisible alcance”. Y precisamente ello acontece en la periferia, o con sus palabras, en “los ámbitos étnicos colonizados que, con su acesión a la instancia de las instituciones políticas ‘libres’, al modo occidental, se prolongarán de modo caótico en el terreno económico y social, no solo contra la penetración colonizadora, sino también contra las estructuras feudales en que sus sociedades se asientan” (Astrada, 1969, p. 97).

Dejando bien establecida su postura antiimperialista, Astrada defiende la tesis de la *realización de la libertad como praxis* (crucial para la inmediata generación de relevo que confluirá tan heterogénea y conflictivamente bajo el nombre de “Filosofía de la Liberación”). Aquí resulta perentoria la noción de “guerra revolucionaria anticolonialista”. Astrada afirma que la “finalidad última de la concepción de Marx de la historia es la misma que la de Hegel, es decir la realización de la libertad como concepto axial de la afirmación del hombre como fin en sí, postulación del idealismo alemán, que no es otra que la que hace suya Marx”. No obstante, si “como sostiene Hegel, la marcha de la historia universal es ‘el progreso en la conciencia de la libertad’ cabe preguntar si ‘conciencia de la libertad’ es solo mera libertad de la conciencia o libertad del hombre como sujeto concreto y agente de una praxis apta para hacerlo efectivamente libre”. Aquí, *praxis efectivamente libre* significa acción *revolucionaria*. De ello resulta que para Astrada, Marx es el pensador, no ya de la “conciencia de la libertad” (como Hegel), sino de su *realización práctica*. Pues si por un lado Astrada considera que en “Marx, la libertad es

un producto de la evolución histórica, en la que ha incidido la praxis social para realizarla progresivamente, o advenir a ella por el salto cualitativo”, por el otro lado —situado desde América Latina y a la luz de la emergencia del socialismo chino conducido por Mao—, concretamente, se trata de “tener en cuenta un hecho de verdadera trascendencia histórica: el despertar de Oriente, la etapa que se inicia con la guerra revolucionaria y las guerras de liberación nacional de los ámbitos colonizados, lo que da una dimensión planetaria al acaecer histórico” (Astrada, 1969, p. 97).

Lo cierto es que “liberación” es la palabra clave que punza —con toda la carga explosiva de su retórica de agitación— la reescritura de *El Mito Gaucho* en los intensos años sesenta. En efecto, en la narrativa telúrico-revolucionaria de su *geofilosofía liberacionista*, Astrada sostiene que si el “gaucho, como clase social, alienta, metamorfoseado, en constante palingenesia, en el sector mayoritario de la vida argentina”, ello se debe a que “la minoría clasista” es el “sector llamado a ser superado cualitativamente por el salto insurreccional”. Y es que semejante *salto insurreccional* se hace necesario, según Astrada, porque “la hormona vital de la liberación sólo circula en la corriente sanguínea de los criollos cuyo ancestro telúrico es el gaucho, ya injerto en el indio”. Dicha voluntad *mestiza* e *insurgente* de “liberación” —independentista en el siglo XIX, socialista en el siglo XX—, responde —siempre para Astrada— al hecho de que en el “suelo americano, no es el capital ni son los monopolios, sino la tierra la que tiene la última y decisiva palabra”. La “tierra” tiene primacía ontológico-existencial y normativo-axiológica frente al capital, puesto que es una destinación comunitaria del *Dasein*, a la vez que un arma de las clases oprimidas en la lucha revolucionaria. La Tierra es tanto un a priori existencial de toda experiencia y conocimiento posible, como el espacio utópicamente convocado por los sectores agrarios revolucionarios en su voluntad de subvertir la neocolonización capitalista de la periferia. De aquí que en la Argentina y en América Latina, indica el maoísta Astrada —legitimador filosófico del bloque proletario obrero-campesino levantado en armas—, “como en otras partes, la clave de la empresa liberadora sea la insurrección agraria” (Astrada, 1964, p. 40).

En esta lucha revolucionaria insurreccional de las masas populares campesinas, obreras y estudiantiles —es decir, en la “liberación” o “empresa liberadora”, como dice el frentista Astrada— sigue obrando, para la Argentina, el legado patriótico-emancipatorio que legitimaba las guerras de Independencia americanas. Una vez más, la Revolución se inspira en la emancipación independentista de la dominación imperial colonial para hacerse presente como liberación anticapitalista de la dominación imperialista neocolonial. La Liberación socialista “ininterrumpida” supone la realización última de la Emancipación independentista, puesto que es a la vez su reactualización

y su superación. La Liberación anticolonial —rompimiento de las cadenas del capitalismo imperialista— es también una metamorfosis de la Emancipación nacional y continental —rompimiento de las cadenas de la monarquía imperial—. No obstante que el “influjo libertador del ideario de la Enciclopedia, y de la Revolución francesa, ha hecho su obra, permitiéndonos emanciparnos política y espiritualmente de España”, quedan, para Astrada, “en nuestro suelo, juntamente con los descendientes de los pelucones contrarrevolucionarios, las cadenas traídas con el trasplante la clase que surgió de aquel acontecimiento”. Pues ahora son “las cadenas con que, desde nuevas metrópolis de la expoliación, se quiere remachar la servidumbre del pueblo argentino”. Pero las masas populares argentinas, “en una no lejana etapa de la lucha por su liberación, arrumbará todos los artilugios” puestos “al servicio del colonialismo”, para, finalmente, “instaurar una *gauchocracia comunitaria*, o una democracia gaucha con mandato revocable para sus representantes” (Astrada, 1964, p. 41).

Como se puede apreciar, es el viejo discípulo de Heidegger quien construye una narrativa telúrico-revolucionaria que convoca a *realizar* la “empresa liberadora”. A concretar la *Liberación*. ¿Por qué no lo reconocieron así los infatuados jóvenes “liberacionistas” del primer lustro de los años setenta? Como sea, y pese a que su *Mythos* geofilosófico gauchesco se recorta regionalmente en la llanura argentina, es igualmente decisiva para el último Astrada la dimensión *latinoamericana* del proyecto de una identidad cultural políticamente organizada con miras a consumir la revolución mundial en un marco de pluralidad étnica. Ya que, también en este período, Astrada le adjudica un valor explicativo central al legado originario de las sociedades aborígenes prehispánicas, y en consecuencia, a los procesos de transculturación posteriores a la Conquista. Revela —y celebra— que “en el *paideuma* de la cultura quechua se le asigna al hombre tal vínculo con lo telúrico, y es así que se lo concibe y define como ‘tierra que anda’ o ‘tierra animada’”. El hombre, define Astrada, “es siempre desde su tierra, su tiempo y su paisaje historizado”. En cambio los políticos tradicionales —denuncia— dieron en “sacrificar el esfuerzo argentino para drenarlo en beneficio de la riqueza forastera”, todo “ello símbolo de tierra colonizada, de patria ausente” (Astrada, 1963, p. 12).

Conforme al vuelco “latinoamericanista” de su Humanismo Dialéctico de la Libertad, Astrada ensaya una hermenéutica arqueológica de la cultura simbólica de “Amerindia” —tal como la denomina—, con el objeto de restablecer los estratos de significado que laten bajo las capas de colonización y neocolonización de la modernidad capitalista. En su artículo titulado “Autonomía y universalismo de la cultura latinoamericana”, aduce justificaciones etnológicas para afirmar que “todas las culturas amerindias tenían como sustentáculo una concepción cosmogónica cíclica y otra implícita de carácter

ontológico”. Infiere de fuentes como el *Popol Vuh* o el *Chilam Balam* que “las culturas míticas o arcaicas amerindias tenían también su *logos* cosmológico y teogónico, el cual encadenó a su Ley la naturaleza, los seres y las cosas”. Sostiene que si bien la “estructura de las culturas amerindias fue destruida, arrasada por el vendaval de la Conquista”, estas “culturas no fueron del todo extinguidas”, pues de “su desarticulada y rota armazón brota un poderoso aliento telúrico que envuelve todas las manifestaciones culturales y artísticas de Latinoamérica”. Sin embargo, aclara que la “comprobación de este hecho nos aleja de todo ingenuo indigenismo”, al igual que de “todo cosmopolitismo y occidentalismo apócrifos”. De ahí la necesidad de identificar la *hibridez* históricamente constitutiva de la cultura latinoamericana, pues esta “simbiosis a partir de la violencia del impacto inicial de la Conquista, no se ha llevado a cabo sin tensiones conflictuales de gran trascendencia y atinentes precisamente a la suerte que vienen corriendo los elementos aluvionales de la aculturación o transculturación” (Astrada, 1967, p. 23).

En el Prólogo a *La doble faz de la dialéctica* (1962), Astrada glosa las primeras páginas *El principio esperanza* (1959) de Ernst Bloch, traduciendo las palabras que dicen que “la filosofía marxista es la filosofía del futuro, por consiguiente también del futuro del pasado”. Para Bloch —escribe su selectivo traductor Astrada— esta *filosofía del futuro venidero y del futuro pasado*, es *praxis revolucionaria* —“liberadora”— terrenalmente concretizada en función de sus latencias inmanentes. Pues “recogida en esta conciencia frontal, ella, confiada en el acaecer, conjurada con lo nuevo, es, de modo viviente, teoría-praxis de la conceptualizada tendencia”, y “queda siendo decisivo que la luz en cuyo resplandor el *totum* procesal e inconcluso es representado y promovido se llama *docta spes*, esperanza concebida de manera dialéctico-materialista”. Con Bloch, Astrada concluye que es “por su propia dialéctica y a través de sus alternativas, de un mínimo y un máximo de esperanza, incluso mediante sus transitorias frustraciones, que la esperanza abre su surco con la conciencia de los hombres”, en tanto “va reflejando, con todas sus peripecias, el proceso histórico como marcha hacia un contenido dialéctico mediado por el proceso mismo, como avance hacia un mundo mejor: un *Novum* abierto y siempre inconcluso” (Astrada, 1962, p. 13).

Para los humanistas dialécticos Bloch y Astrada, si el destino siempre es algo que se dan los hombres a sí mismos, aquél no flota por encima del suelo, sino que acontece en el duro espacio de la Tierra. En ello el concepto de “naturaleza” —y aun del de “paisaje geográfico”— sigue cumpliendo un papel filosófico central. Aquí la consigna utópica de Bloch: “Pueblo libre sobre tierra libre”, se convierte en un *ideal regulativo* de signo geo-temporal. Bloch piensa la Tierra por su estado de abierto, fundado en una ontología del ser del ente-que-todavía-no-es. Hasta las formas de la naturaleza representan

—mediadas por el trabajo humano— un enigma en el que vaga un todavía-no-llegado-a-ser, pues en ellas habita el aura de un algo utópico objetivado, que solo está presente como latencia cifrada. Aquí el entorno natural, en su condición de apertura de la materia grávida de futuro, constituye el símbolo final de algo a realizar. Representa el contenido limítrofe más radical en lo posible real-objetivo. La idea blochiana acerca de que toda obra de arte fundamental, y aun toda filosofía central poseen, siempre, una ventana utópica ante la que se extiende un paisaje a constituir, tal vez consienta un ensayo como *El Mito Gaucho*. La visión que Astrada nos propone, por ejemplo, con el lema de la “urbanización de la pampa”, se adecua a la concepción de Bloch respecto a que aún no se ha aprehendido la tierra hasta lo último, ni se la ha experimentado espacio-temporalmente hasta el final. Hasta su última Liberación.

Solo en su extensión abridora, no en su profundidad presupuesta, es la Tierra una línea de prolongación todavía descubrible, espacialidad que discurre en la mediación recíproca entre el hombre y su entorno, como un intercambio todavía inacabado. Pues, para Bloch, la geografía es todavía el amplio marco de la historia: como escenario y también como encuadre. Es que si tampoco el lenguaje de la naturaleza geográfica es un lenguaje muerto, es porque en el *teatro de posibilidad* de la Tierra, la historia ha de seguir desenvolviendo sus roles dramáticos. Pues como dice Bloch, en su totalidad y en su latencia, la tierra es el espacio inacabado de una escena cuya obra teatral no ha sido escrita todavía por nuestra historia anterior. La Tierra, en tanto “*fundus* de posibilidad objetivada” (Bloch, 2007) asegura a la línea de prolongación geográfica la posibilidad de estar en camino hacia un país completamente nuevo, aunque situado fácticamente en el mundo.

Territorio libre donde hallar finalmente acogimiento y patria. Resolución intramundana, existencialmente territorial, del problema de la teodicea. Porque en esta tierra hay, a la vez, espacio para una tierra nueva. Ya que no solo el tiempo, sino también el espacio, tiene, en sí, su utopía. Si es que en toda redención libertaria secularizada, incluso lo más trascendente, la “morada del otro lado”, tiene también su lugar en el horizonte de la Tierra. Uno de cuyos nombres, “pampa”, quizá todavía porte, pese a tanto, la prefiguración de un signo de salvación profana. O de su juego libertario.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos (2010). “Élites culturales en el siglo XX latinoamericano”. En ALTAMIRANO, Carlos (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz.
- ASTRADA, Carlos (1933). *El juego existencial*. Buenos Aires: Babel.
- _____ (1948). *El Mito Gaucho. Martín Fierro y el Hombre Argentino*. Buenos Aires: Cruz del Sur.
- _____ (1957). *El marxismo y las escatologías*. Buenos Aires: Procyon.
- _____ (1962). *La doble faz de la dialéctica*. Buenos Aires: Devenir.
- _____ (1963). *Tierra y figura. Configuraciones del numen del paisaje*. Buenos Aires: Ameghino.
- _____ (1964). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Cruz del Sur.
- _____ (1967). “Autonomía y universalismo de la cultura latinoamericana”. En *Kairós. Revista de cultura y crítica estética*, 2, I. Buenos Aires.
- _____ (1969). *Dialéctica e Historia. Hegel-Marx*. Buenos Aires: Juárez.
- _____ (2011 [1924]). “Nota preliminar”. En Simmel, Georg. *El conflicto de la cultura moderna*, (Traducción y nota preliminar de Carlos Astrada, Introducción de Esteban Vernik). Córdoba: UNC-Grupo Editor.
- BHABHA, Homi (2002). “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”. En *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- BLOCH, Ernst (2007). *El principio esperanza*. 3 Tomos. Trad. Felipe González Vicén. Madrid: Trotta.
- BLUMENBERG, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*, (Traducción y estudio introductorio de Jorge Pérez de Tudela Velasco). Madrid: Trotta.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo (1954). *Confines de Occidente. Notas para una sociología de la cultura americana*. Buenos Aires: Raigal.
- CACCIARI, Massimo (2000). *Geofilosofía de Europa*, Trad. Diego Sánchez Meca. Madrid: Aldebarán.

- CERUTTI GULDBERG, Horacio (1993). “Hipótesis para una teoría del ensayo”. En Horacio Cerutti Guldberg (ed.), *El ensayo en Nuestra América. Para una reconceptualización*. México: UNAM.
- _____ (2006). *Configuraciones de un filosofar sureador*. México: Ayuntamiento de Oribaza.
- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI (1993). “Geofilosofía”. En *¿Qué es filosofía?*, Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- DOTTI, Jorge, (2009). *Las vetas del texto*. (Segunda edición ampliada). Buenos Aires: Las cuarenta.
- FERNÁNDEZ VEGA, José (2011). “¿Filosofía o letras? Una poética de las ideas argentinas”. En *Lugar a dudas. Cultura y política en la Argentina*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- GONZÁLEZ, Horacio (2000). “Respuesta al Dossier *Filosofía académica y esfera pública en la Argentina actual*”. *Adef. Revista de Filosofía*, XV, 1. Buenos Aires.
- _____ (2005). “Acerca de la existencia de la filosofía argentina”. *La Biblioteca*, 2-3. Buenos Aires.
- _____ (2006). “Ensayo y Nación”. En *Escritos en carbonilla. Figuraciones, destinos, retratos*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (2014). “Lezama Lima: la transmutación de la lengua como mito”. En Lezama Lima, José, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Buenos Aires: Colihue.
- NEIBURG, Federico y Mariano PLOTKIN. “Intelectuales y expertos. Hacia una sociología histórica de la producción del conocimiento sobre la sociedad en la Argentina”. En Neiburg, Federico y Mariano Plotkin (comps.). *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- PICÓN-SALAS, Mariano (1962). “Y va de ensayo”. En *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura*. Madrid-Caracas: Edime.
- RAMA, Ángel (2007 [1982]) *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- ROIG, Arturo (1969). “Nacimiento y etapas del ensayo de contenido filosófico-social en Argentina”. En *Numen*, 8. Puebla.

- _____ (2000). La “dignidad humana” y la “moral de la emergencia” en América Latina. En *Caminos de la Filosofía Latinoamericana*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- _____ (2001). Globalización y filosofía latinoamericana. En *Caminos de la filosofía latinoamericana*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- _____ (2004). Sobre la interculturalidad y la filosofía latinoamericana. En Fornet-Betancourt, Raúl (ed.), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Madrid: Trotta.
- _____ (2009). “Las ontologías contemporáneas y el problema de nuestra historicidad”. En *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, (Edición corregida y aumentada), Buenos Aires: Una Ventana.
- _____ (2011). “Negatividad y positividad de la ‘barbarie’ en la tradición intelectual argentina”. En *Rostro y filosofía de América Latina*. Buenos Aires: Una Ventana.
- ROSA, Nicolás (2002). “La sinrazón del ensayo”. En Rosa, Nicolás (ed.). *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Madrid-Buenos Aires: Alianza.
- ROZITCHNER, León (2005). “Entrevista de Sebastián Scolnik”. *La Biblioteca*, 2-3. Buenos Aires.
- SANTIAGO, Silviano (2000 [1971]). “El entrelugar del discurso latinoamericano”. En Amante, Adriana y Florencia Garramuño (comps.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos.
- WEINBERG, Liliana (2011). “Ensayo e interpretación de América”. En Ortega, Julio (coord.). *La literatura hispanoamericana*. Vol. III, México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

LA SINGULARIDAD DEL ENSAYO EN LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE

Samuel M. Cabanchik

I

Cuando Hung-jen, el quinto patriarca de la tradición del budismo Zen, debía escoger a su sucesor entre sus discípulos, los puso a prueba pidiéndoles que comunicaran la enseñanza del Zen. Como respuesta, Shen-hsiu, el más brillante de ellos, escribió en un muro:

*Este cuerpo es como el árbol del conocimiento,
el alma como un claro espejo;
cuida de mantenerlo siempre limpio,
que ningún polvo se deposite sobre su faz.*

Al leer estos versos, otro de los discípulos, Hui-neng, comentó:

*Originariamente, no hay árbol de conocimiento
ni espejo alguno;
puesto que todo es vacuidad, que nada existe,
¿dónde podría posarse el polvo?*

Uno de quienes escucharon las palabras de Hui-neng las escribió en un muro, y cuando el quinto patriarca las leyó, supo que su autor debía ser el

sexto patriarca, ungido como tal varios años después, una vez que su leyenda lo precediera entre la comunidad de discípulos¹.

Las sugerencias de este relato son múltiples. En primer lugar, se aprecia que el primer poema dice lo correcto abarcándolo todo en el orden de las razones, pero al hacerlo no evoca la experiencia que debería implicar, permaneciendo ésta fuera del texto, como el polvo último que, ocultándose, ensucia el espejo, al que, procediendo de esta forma, da una consistencia separada, y con ello, se rinde a la dualidad propia del conocimiento discursivo.

Por el contrario, los versos de Hui-neng, a través de una paradoja, son consecuentes hasta el final con la experiencia del Zen, implicándose en los efectos de la misma, al eliminar una a una todas las condiciones separadas de dicha experiencia, que se vuelven entonces sus aspectos inmanentes.

Esta es la contraposición que más nos interesa en el presente contexto, pues el primer poema puede ser tomado como una alegoría de cierta manera de practicar la filosofía, que al no apoyarse en la imagen paradójal que tejen las palabras, retrocede ante el umbral más allá del cual éstas se vuelven el rastro auténtico de la experiencia que fundamenta la enseñanza, es decir, que verifica su transmisión.

Hay otras lecciones que atesorar a partir de esta historia. Por ejemplo, el primer autor no inscribe su nombre, pero sin embargo, presta a su pensamiento la permanencia de la piedra. En cambio, el segundo arroja sus palabras al viento, y por ello se esculpen en la memoria y en la vida de la comunidad; es a través de esta apropiación de los otros que la letra conquista la inmortalidad del muro. Y agreguemos, en tercer lugar, que su posición es la del crítico, una instancia de recepción, una segunda chance que, gracias a ello, estará destinada a presidir.

Finalmente, se cuenta que el viejo maestro consagró a Hui-neng como el nuevo patriarca, haciéndose su discípulo —única manera auténtica en la que se celebra la filiación intergeneracional—, pero solo una vez que la comunidad entera lo proclamara tal sin saber aún quién era, pues su identidad había permanecido oculta para la mayoría.

Se nos dirá que aún debemos las razones de por qué la expresión debía alcanzar el límite de una paradoja para poder cumplir con su cometido de transmitir la experiencia del caso. Estas razones requieren ciertos rodeos que no podremos ahorrarnos en lo que sigue.

¹ En esta presentación, he seguido a Vogelmann, en *El Zen y la crisis del hombre*, Buenos Aires, Paidós, 1967, como un homenaje. Sin embargo, una mucho más precisa y completa se encuentra en *Vida y enseñanza de Hwei-Neng, sexto patriarca ZHN*, Madrid, Luis Cárcamo Editor, 1985.

II

El gran poeta argentino Alberto Szpunberg (2013, p. 12) nos recuerda que, en sus *Cuadernos sobre el Génesis*, San Agustín se pregunta en qué lengua fue escuchada y comprendida la voz de Dios cuando dijo: “hágase la luz”, y la luz se hizo. El propio Agustín desechó que se tratase de la transmisión de un pensamiento sin palabras, con lo que acepta el enigma de que el *lenguaje de la creación*, no sea identificable con ninguna lengua en particular, pero sea capaz de hacerse obedecer por la luz, y de ser comprendido en todas las lenguas.

Si seguimos a Paul Klee, quien dijera que “el arte no reproduce lo visible sino que lo hace”, Dios es el artista, la creación es la poesía y la expresión de la poesía es el poema, un artefacto de la lengua. Desde esta perspectiva, si la filosofía quiere dar expresión al conocimiento de lo real, esto es, a las articulaciones del ser, no puede dar la espalda a la experiencia a la que se debe: hacer lo visible, entregándose a las potencias demiúrgicas de la lengua —pues no le está dado el lenguaje originario.

Como el sexto patriarca, el filósofo ha de mantener viva en su palabra la visión que lo anima. La luz a la que debe ordenar que aparezca, y que bien podría identificarse con la idea, no puede provenir sino del lenguaje, que es una virtualidad infinita de la lengua en la que se ha constituido como hablante.

Pero la tentación a la que habitualmente sucumbe es la de adoptar la posición ingenua de Shen-hsiu, que pretendió esculpir directamente en piedra la idea, como si fuera una luz más que luz, una luz primera de la que brota otra luz. Ese camino lleva al filósofo tentado a buscar lo originario hacia atrás, por así decir, en un primero de una experiencia sin palabras. Probablemente sea correcto asumir que el fundamento ha de provenir del silencio primordial, pero donde este habita es en la palabra misma, no en su ausencia.

(Podríamos valernos todavía de otra analogía. La moral opone el bien al mal, pero el mal, como indica el relato bíblico, proviene del tipo de conocimiento que lo separa del bien. Mientras bien y mal estaban mezclados, mientras vivían en la inocencia paradisiaca, no había bien y mal. De igual forma, la experiencia comunicable lo es enteramente, por lo que ninguna oposición cabe en esa dimensión, en la que crear y conocer son dos acentos de un mismo proceso).

Volvamos ahora a lo que debíamos pero con una leve torsión: la experiencia que cuenta en esa transmisión luminosa y creadora tiene por objeto un límite. Y si este límite se expresa en una paradoja es porque dice allí donde no se puede decir.

El cultivo de la paradoja es a veces juego frívolo, pero no por naturaleza. Por el contrario, me atrevo a seguir en este punto a Vogelmann, quien escribió que la paradoja es el guardián insobornable de las puertas de la verdad, y que una verdad que no puede ser transmitida en una paradoja no es una verdad verdadera.

Si se quiere tener a mano un resultado filosófico concreto como ejemplo, cabe remitirse a la obra de Wittgenstein, desde el *Tractatus...* a las *Investigaciones...*, ya que toda ella se constituye como la paradoja de una comunicación conceptual más allá de la esfera del sentido, esto es, en la afirmación de la necesidad del sinsentido para dar cuenta de la experiencia del límite del lenguaje.

Pero hacer la experiencia del lenguaje es hacer a la vez y por lo mismo la del no lenguaje o, si se prefiere, la de dos modos del lenguaje: aquel en el que la palabra se invisibiliza en la idea y ese otro en el que, por el contrario, se hacen visibles conjuntamente el lenguaje y la idea, brillando la expresión en las formas a las que se consagra. (En este punto es interesante recordar que el propio Wittgenstein afirmó que debía poetizarse la filosofía pero que él no había podido, aunque yo creo que sí pudo, si bien de una manera indirecta o velada).

III

La contraposición que vamos bosquejando nos pone, aparentemente, ante dos modalidades de la filosofía, según la misma se haga cargo o no de su materialidad lingüística, en la que radica su potencialidad poética y ensayística. Sin embargo, no cabe quedarse en este esquema dicotómico, pues buena parte de los textos filosóficos mayores están repletos de conatos míticos, poéticos, en fin, literarios. Lo común a estas variantes expresivas es la aceptación de los recursos retóricos de la lengua para hacerse de la idea, ¿y qué filosofía puede renunciar enteramente a ellos?

Sin embargo, cabe reconocer aquí una tensión que se resuelve en una bifurcación, según quién mande: si el concepto o la expresión. Esta sí es una diferenciación legítima, según estimo. El poema de Hui-neng no se preocupa de la perfección de la forma sino que se vale de ella lo necesario para transmutar la experiencia límite en concepto, a resultas de lo cual su logro es mejor filosofía que la de Shen-hsiu, quien se desentiende de los recursos de la lengua requeridos por la paradoja, ínsita en la experiencia que se intenta comunicar.

Pero, veamos, ¿con qué concepto de filosofía estamos jugando? Entiendo con Wittgenstein que la filosofía son los problemas filosóficos, y no sería conducente reducir todo problema filosófico a la formulación de una paradoja —incluso si fuera cierto—. Mayor abundancia habrá en nuestra cosecha si seguimos el mandato que él se dirigiera a sí mismo y también a sus lectores: “no pienses, mira”. Lo que me propongo y les propongo es que *veamos* el problema filosófico.

Y bien, precisamente Wittgenstein, a través de sus ejemplos, descripciones y “juegos de lenguaje”, transforma en *imágenes* y *escenas* lo que el filósofo especulativo o menos crítico no llega a ver sino solo a “pensar”, a causa de que no presta atención a la materialidad lingüística que conforma al problema conceptual desde su interior.

Para aproximarnos a la esencia literaria, poética o ensayística de la operación wittgensteiniana, más allá de lo que pretendiera el filósofo vienes con ella, tendremos que aventurarnos por caminos algo audaces, ciertamente riesgosos. Consideraremos al problema filosófico en su escenificación como un *monstruo*. Atrevámonos a mirar al monstruo cara a cara sin dejar de interrogarnos, socráticamente, qué es lo monstruoso del monstruo. (Aquí sí que se requiere encender la luz para no hundirse en las tinieblas del terror).

En su trabajo aún inédito justamente titulado “Lo monstruoso”, Santiago Garmendia ensaya una aproximación a Wittgenstein a partir del significado de *monstruo* y viceversa, partiendo de las acepciones encontradas en los diccionarios de la RAE y el etimológico de Joan Corominas. En resumen, de la primera fuente Garmendia extrae el sentido de lo monstruoso como lo anormal, lo que cuestiona a o se desvía de la norma, mientras que de la segunda deriva la idea de que esa anormalidad es un prodigio que nos advierte de un mal augurio, con una carga de amonestación de los dioses por una falta cometida.

Ampliando y complejizando las significaciones, recogemos en lo monstruoso la imagen de una *aparición* anormal, deforme, pero también prodigiosa y enigmática, dada al desciframiento. Es decir que no hay monstruosidad sin forma y sin que se comunique un mensaje a partir de un juego de semejanzas y desemejanzas entre lo con-forme y lo de-forme.

Y bien, los problemas filosóficos serían monstruos porque deforman el uso del lenguaje normalizado, pero también son nuestra chance de hacer la experiencia de los límites entre el sentido y el sinsentido, en las múltiples figuraciones provocadas por las preguntas filosóficas.

Pero para que la monstruosidad se haga visible y pueda desenvolver sus prodigios, se requiere reconducir el fantasma conceptual subyacente —el que triunfa sobre el filósofo cuando éste lo convierte en teoría— al amasijo de

deformaciones que actuaron sobre y a expensas del lenguaje fluyente de la práctica lingüística, inserta en la *forma de vida*.

El trabajo clínico-crítico que realiza Wittgenstein es eficaz en liberar al monstruo, haciéndolo comparecer frente al filósofo, en lugar de dejarse embaucar por la mascarada de inocencia con la que se presenta en la especulación de los grandes sistemas, o peor aún, en las mediocres versiones que pululan en el sentido común naturalizado.

Sin embargo, como mencionamos al pasar más arriba, ese es su punto de llegada, que es el efecto destructivo de la crítica. Si quisiéramos ir más allá, no de regreso al universo falsamente bucólico de las habladuras de la mala metafísica, que no se hacen cargo de sus monstruos, sino en compañía de estos amenazadores prodigiosos, ¿adónde iríamos a parar y con ayuda de qué recursos?

A partir de aquí tenemos que extremar los cuidados con los que demos cada paso. Un relato zen dice: “antes de aprender el zen montañas y ríos son eso, montañas y ríos; mientras aprendemos el zen, montañas y ríos dejan de serlo; luego, cuando adquirimos el zen, las montañas vuelven a ser montañas, y los ríos, ríos”. Podemos reemplazar “zen” por “filosofía” e interpretar que el estadio intermedio es el del filósofo crítico luchando con la deformación producida por el problema filosófico, que ha provocado que montañas y ríos —símbolos aquí de lo dado en la naturalidad del mundo-lenguaje sin filosofía— perdieran su realidad y fisonomía sin ganar ninguna nueva.

Luego del trabajo clínico-crítico “a la Wittgenstein”, aparentemente regresamos a la situación originaria, ¿pero es en efecto así? Sí y no, conviene responder, en el mejor espíritu taoísta-budista. Si se trata de *lo que hay*, en verdad no tenemos más que lo que teníamos, no la “idea de montaña” y “la idea de río”, pero tampoco ninguna otra variante filosófica, todas ellas monstruosas en el mal sentido, podríamos decir, pues lo mismo da que pretendamos ahora que las cosas mismas son ideas, datos sensoriales, copias, o lo que fuere.

Si algo ha cambiado no está en ese nivel, sino en el modo en que nos relacionamos, o más directamente, en nuestra experiencia, a través de la cual podemos, *por primera vez*, ver la montaña *como* montaña y el río *como* río. Wittgenstein trató con intensidad y profundidad los fenómenos reunidos bajo la descripción de ver semejanzas que nos permiten notar aspectos, de modo que no cambiando el dato sensorial, sin embargo, por una especie de ver interpretativo, vemos algo como algo diferente, pudiendo volver a verlo también como al principio, pero ahora con un plus: su capacidad de transformación.

Ahora bien, el caso normal o paradigmático de “ver como” se aplica a figuras ambiguas, caricaturas, esquemas, etc., *en* los que proyectamos una

imagen a partir de lo percibido. Por el contrario, si lo aplicamos al nivel de la percepción originaria, producimos un caso anormal, pues no es como en la famosa figura “conejo-pato” de la que trata Wittgenstein (2003, segunda parte, XI), en la que decimos “ahora veo el conejo como un pato” o viceversa, sino que requerimos decir: “ahora veo esa montaña como esa montaña”, señalando a la misma montaña, lo que resulta un sinsentido.

Frente a este sinsentido Wittgenstein vacila; pero al modo en que aceptó el sinsentido para expresar la ética en la primera etapa de su obra —que también era una estética—, sería lógico que aceptara este sinsentido, decididamente estético, pues comunica algo esencial, que nos lleva a la vez a la distancia entre las palabras y las cosas y a la fluidez del lenguaje y del mundo, cada uno para sí mismo, cuando se liberan el uno del otro.

En el intersticio así abierto puede tener lugar el acto poético, la creación por la que mundo y lenguaje se hacen uno en el poema. El poema es el germen, el motor del que puede brotar un nuevo prodigio, el ensayo como espacio de floración del concepto. En ese espacio lingüístico, marcado por la danza de la metáfora y la imagen, el concepto no se separa de la cosa, pues permanece imbricado con ella. Así, por caso, el río, precisamente por serlo, se vuelve símbolo del tiempo, pero mucho más. Sumerjámonos en las aguas del ensayo como extensión del poema, de la mano de José Lezama Lima, para no ahogarnos.

IV

Escribe Lezama:

Es muy curioso que en el Génesis, se refieran a los grandes monstruos del agua. ¿Por qué se calificaba a los peces de monstruos cuando a su lado aparecen los pájaros con el tranquilizador epíteto de alados? Recordemos que en la decadencia romana los sprintias, los andróginos, monstruos de tierra, eran arrojados al mar ¿para encontrarse con los que naturalmente son monstruos y poder engendrar la prole de lo monstruoso? ¿No sería que el monstruo formaría un animal más, una especie distinta, que apareció también el día quinto, en el que aparecieron el resto de los animales? Todo animal rápido desenvolviéndose en una cámara densada, obligado a la incesante refracción ¿no engendra con lo hipertrófico, lo monstruoso? ¿Pues, acaso, lo monstruoso no tiene también que formar pareja con algo que él mismo desconoce? (1993, páginas 34 y 35).

Como en todos los textos del ejemplar barroco cubano que es la obra de Lezama Lima, su enorme densidad lingüística encierra un infinito de resonancias y confluencias múltiples. En el presente contexto, nos conformaremos con pescar algunas visiones en esas aguas turbulentas. En un primer movimiento, se ubica al monstruo en la creación misma, junto a la bella normalidad. Entonces, en esta primera aparición, el monstruo no surge por una deformación de lo originario, sino que le es connatural. Luego, en un segundo movimiento, los monstruos que sí se producen por una deformidad de lo natural, encuentran en la posibilidad de aparearse con los monstruos originarios su potencia de fertilidad. En tercer lugar, resulta que en la clasificación de los animales, alegoría del conocimiento de la naturaleza, lo monstruoso merece ser calificado como una especie *sui generis*, de pleno derecho, junto a todo lo que existe.

Pero, cabe preguntar, ¿a causa de qué necesidad asumir tanta generosidad con los monstruos? El texto nos responde: es que lo monstruoso es el devenir de lo vivo cuando es obligado a la esterilidad que produce su reducción artificial a ser solo su propia imagen, a ahogarse como Narciso en ella. La salida de ese infierno en donde se refracta incesantemente su imagen, es hacerlo fluir y fecundar con los monstruos naturales. La fecundidad radica, en que el monstruo artificial logra así trascenderse en lo que desconoce, que estaba ya allí, abierto a la fecundación.

Permítaseme utilizar esta compleja imagen construida por Lezama como alegoría meta filosófica. Así como debemos dejar crecer juntos al trigo y la cizaña, o no separar al bien del mal, no debemos pretender construir nuestros edificios filosóficos como si partiéramos desde la nada, libres de todo material dudoso (piénsese en Descartes). Porque por ese camino a lo más que podemos aspirar es a erigir una Torre de Babel que artificialmente se presenta como lenguaje universal, cuando sabemos que su destino es derrumbarse en la pluralidad de las lenguas, que el soberbio engaño había ocultado.

Ocurre que esos materiales solo se vuelven monstruosos cuando los encerramos en nuestras teorías, obligándolos al monolingüismo estéril que no les reconoce su lugar de origen, tan auténtico como las piedras más pulidas de nuestra construcción. Por el contrario, debemos dejar que los monstruos que supimos conseguir con nuestra creatividad, desarrollen su potencia apareándose a lo que es monstruo por naturaleza, no por artificio².

² Sobre la presencia de monstruos en la filosofía —y su condición paradójal—, no puedo resistirme a compartir aquí este pasaje de las memorias de Bertrand Russell: “Mi raro parque zoológico incluía a monstruos muy extraños —como la montaña de oro y el actual rey de Francia—, monstruos que, aunque recorrían mi zoo a su sabor, poseían la propiedad singular de su no existencia” (1976, pág. 47). A esta galería de monstruos denunciados y eliminados se sumaron sus adorados números, las clases y hasta las proposiciones, sin que ya nada los

Esto nos da una imagen de la filosofía diferente de la wittgensteiniana, pues el presupuesto meta filosófico de la obra del vienés es dicotómico, entre una naturalidad sin monstruos y una monstruosidad siempre artificial. Por el contrario, la meta filosofía poética de Lezama Lima, nos permite reconocer la fuente positiva del problema filosófico, no ciertamente en la deformidad producida por la teoría filosófica, pero sí en una potencialidad para lo monstruoso de lo natural mismo.

Favoreciendo la inmersión de los monstruos que nosotros engendramos fuera de su medio natural (la tierra), en medio de sus potencias desconocidas y benéficas por fértiles (en el agua del poema o del ensayo), podemos alcanzar una nueva visión, que es realmente del orden de la creación.

Digamos que Dios ha creado monstruos a sabiendas de que nosotros crearíamos los nuestros, para que puedan redimirse conjuntamente en una nueva creación, esta vez a cargo de nuestro arte.

El horizonte del ensayo se abre ahora a su paisaje, en el que se mueve el monstruo que le corresponde: la hibridación, sin embargo fértil, entre la imagen y el concepto. Es el camino del medio entre el poema entregado enteramente a la imagen y la filosofía pura, que ha arrojado todo el lastre para ingresar en un agua pretendidamente libre de monstruos, en el cristal del concepto.

Las diferencias entre las diversas modalidades expresivas, ¿se dan en un continuo o remiten a una heterogeneidad de naturaleza? Si tomamos poesía-filosofía como polarizaciones extremas, resulta iluminadora esta reflexión de María Zambrano: “La filosofía se inicia del modo más antipoético por una pregunta. La poesía lo hará siempre por una respuesta a una pregunta no formulada” (2012, página 66). Frente a este contraste cualitativo entre los extremos del campo circunscripto, ¿cuál es la orientación de ensayo? ¿Es también su diferencia cualitativa o más bien su peculiaridad radica en que establece distanciamientos de grados, por extensión e intensidad, tanto con la poesía como con la filosofía?

Podemos ubicar al ensayo como un amplio espacio de textualidad, marcado por la hibridación entre la imagen y el concepto. Si enfatizamos las

reemplazaran más que “lenguaje reificado”, por así decir, en última instancia, *formas de hablar*. Sin embargo, Russell llegó a escribir varios cuentos después de que prácticamente abandonara el núcleo de su filosofía, ese por el cual se volvió justamente un clásico. En uno de esos cuentos, “La pesadilla del matemático”, los números se presentan como un conjunto de molestos personajes amenazantes, vociferantes y arbitrarios frente al matemático, que se los saca de encima cuando los reduce a convención. Pero, cabe preguntarnos, ¿cuándo ganan la partida y, sobre todo, cuándo lo hace el matemático? ¿En el giro convencionalista empobrecedor —y difícilmente sostenible—, o cuando disfrutaban de la vitalidad y la lozanía del realista que fue Russell? Quizá su existencia final, la de personajes de ficción cuya vida transcurre en una narración cuasi ensayística, sea su momento de mayor gloria.

diferencias de grado dentro de un continuo, podemos aproximarlo tanto a la filosofía como a la poesía. Al mismo tiempo, señalamos una diferencia cualitativa entre los extremos poético y filosófico de ese continuo. Pero todo esto tiene un valor meramente formal y conjetural, pues también corresponde aproximar esos extremos entre sí, desplazando hacia el otro extremo al ensayo. Esto es así porque mientras el híbrido —el monstruo— determina normativamente al ensayo, no lo hace ni en la poesía, en donde reina la imagen y el concepto se le subordina, ni en la filosofía, donde predomina éste en detrimento de aquella. Por lo cual, poesía y filosofía aparecerían puros ante el mestizaje del ensayo.

Debemos trascender esta suerte de fenomenología que establece modalidades expresivas típicas y sus mutuas relaciones —las que, por otra parte, podrían complejizarse—, para volver al plano esencial del vínculo entre la experiencia comunicada y las posibilidades expresivas que estas diversas modalidades ofrecen.

Lo que nos interesa destacar al respecto es que poesía, ensayo y filosofía serían diversas maneras en que hacemos la experiencia del lenguaje. La comunicación se logra en ese límite en donde el sentido se sostiene de la construcción operada cada vez: la imagen en el poema, el híbrido imagen-concepto en el ensayo y el concepto en el texto filosófico puro.

¿Es esencial a la experiencia comunicada el hecho de que se la comunique y la forma que esta comunicación adquiere? ¿Son diferentes las experiencias que sustentan la palabra auténtica en cada una de estas formas? Pienso que la respuesta es positiva en ambos casos, pero aquí la discriminación está envuelta en densas brumas. Quizá no se puedan determinar externa y teóricamente las parificaciones correspondientes entre experiencia y expresión, sino solo a través de la inmanencia de la práctica.

Lo que cuenta es que siempre hay una visión detrás de la expresión lograda, y que esta lo será tanto más cuanto mayor sea su capacidad para reencontrar esa visión en las formas expresivas utilizadas.

En cuanto al foco central de nuestro interés en el presente contexto, que es la comparación entre el ensayo y la filosofía, ambos se asemejan más de lo que se diferencian, por lo que pudimos establecer estas diferencias como graduales dentro de un continuo. Es una condición que deriva del triunfo de la dialéctica desde Platón en adelante, y su posterior enriquecimiento analítico. Es un proceso constitutivo de la gran tradición filosófica, en la que esta se fue alejando de la proximidad histórica originaria entre poesía y filosofía.

En virtud de ello, la filosofía ha ganado y ha perdido. Lo ganado es un campo de objetividad plural, en el que se consagra una relación muy peculiar entre la singularidad de una experiencia y su comunicación tipificada. Pero en eso mismo radica lo perdido, pues tanto en el poema como en el ensayo

la norma es directamente singular e inmanente a la experiencia del lenguaje comunicada.

Cabe recordar aquí la siguiente reflexión de Georg Simmel (2005): “si llamamos arte una imagen del mundo visto a través de un temperamento, entonces la filosofía es un temperamento visto a través de una imagen del mundo” (p. 25).

En este sentido, el ensayo es más arte que filosofía, aunque los recursos del arte sean esenciales a la filosofía para que esta logre pintar sus mundos. Un ensayo puede ser más o menos filosófico, pero siempre remitirá su visión a la personalidad literaria del ensayista; una filosofía puede ser más o menos ensayística, incluso poética, pero siempre tenderá a construir un mundo totalizador e integrado, en el cual resplandece la visión que lo promueve y anima. En nuestro tiempo, la capacidad sistemática presupuesta en este entendimiento de lo filosófico se ha resentido, a favor de su fragmentación crítica. Por ello, el ensayo se ha vuelto la forma predominante de su comunicación. Si una lección o recomendación se puede extraer de esta condición contemporánea es la conveniencia de potenciar los dones expresivos de la lengua a favor de la visión recogida en conceptos. Es decir, hoy la filosofía requiere arrojar los monstruos artificiales de su laboratorio histórico en las aguas de la lengua, para que encuentren en su seno sus monstruos naturales, a fin de que su apareamiento multiplique esos singulares peces, que serán otros tantos singulares panes.

BIBLIOGRAFÍA

- LEZAMA LIMA, José (1993). *Fascinación de la memoria*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- RUSSELL, Bertrand (1976). *Retratos de memoria*. Madrid: Alianza.
- SIMMEL, Georg (2005). *Problemas fundamentales de la filosofía*. Buenos Aires: Prometeo.
- SZPUNBERG, Alberto (2013). *Cómo solo la muerte es pasajera*. Buenos Aires: Entropía.
- VOGELMANN, D. J. (1967). *El Zen y la crisis del hombre*. Buenos Aires: Paidós.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2003). *Investigaciones filosóficas*. México: UNAM, primera reimpresión.
- ZAMBRANO, María (2012). *El hombre y lo divino*. México: F.C.E.

POÉTICA DEL PENSAR Y EXPERIENCIA PRESENTE EN EL ENSAYO

Acotaciones a las tesis de Walter Benjamin

Dante Ramaglia

Una de las cuestiones fundamentales en que es posible reconocer la singularidad del ensayo se refiere a la dimensión temporal. En parte esto se revela en la inscripción de la escritura ensayística en un tiempo presente, en el que se repara frecuentemente desde la misma situación de enunciación. Mediante su escritura, el autor propone un determinado punto de vista sobre los temas que trata, aludiendo a un estado de cosas que es compartido en un horizonte de significaciones y valoraciones. Como acontecimiento discursivo, que manifiesta el proceso del pensar, trabaja sobre lo que Adorno¹ describe como los elementos preformados por la cultura, a través de una sobreinterpretación o una representación de lo representado, para involucrar a sus destinatarios con quienes comparte la constante actualización de lo expresado; frecuentemente un pasado evocado o un presente aludido de modo performativo en el discurso.

La fuerza persuasiva y argumentativa del ensayo proviene precisamente de ofrecer claves de interpretación a partir de la reflexión que produce sobre la experiencia del mundo. Si es evidente que esta representa una vivencia

¹ Esta observación, que T. Adorno retoma especialmente de G. Lukács, se basa también en un principio que se esgrime ante la filosofía de lo originario: “El pensamiento no queda al margen de la rebelión baudeleriana de la poesía contra la naturaleza como reserva social. Tampoco los paraísos del pensamiento son ya sino los artificiales, y por ellos deambula el ensayo. Como, según el dicho de Hegel, no hay nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado, el pensamiento se mantiene fiel a la idea de inmediatez a través de lo mediado, mientras que se convierte en presa de esto en cuanto aprehende inmedidamente lo inmediado” (Adorno, 2003, p. 30).

compartida con otros, la cual resulta delimitada a partir de las articulaciones establecidas dentro de una trama discursiva que está conformada por el trasfondo cultural al que remite la propia escritura, no menos significativo es el hecho de que esa experiencia se traduce desde un punto de vista subjetivo, que apunta a proponer un nuevo sentido que atraviese lo que aparece como contradictorio, o permanece en estado de opacidad. Esa configuración de sentido es la que, al dar cuenta de la situación concreta, enlaza lo particular y lo universal, está vinculada tanto al acto de la enunciación como al de la interpretación.

En la escritura ensayística se manifiesta una “poética del pensar”, tal como lo plantea Liliana Weinberg (2007) —en alusión a la “poética del saber” propuesta por Jacques Rancière—, que conjuga en su discurrir un conjunto de operaciones derivadas de las diversas formaciones teóricas que componen este particular género, en cuanto apelan a la filosofía y la poesía, al concepto y la imaginación, a la narración y la metáfora, en el marco de una construcción discursiva que articula distintos campos (literario, filosófico, histórico, político, etc.). Los ámbitos de saber y registros lingüísticos que combina el ensayo encuentran su punto de confluencia en la capacidad de mediación que se establece entre diferentes discursos. En cuanto práctica orientada a dotar de significación a algún aspecto de la realidad, que contiene ya una cierta perspectiva valorativa, su intención se dirige a postular un determinado sentido, el cual acaece en el presente que invoca el texto en sus marcas de enunciación.

En las tesis “Sobre el concepto de historia” (1940)² de Walter Benjamin puede reconocerse un ejercicio ensayístico que confiere un sentido particular a la misma temporalidad. El elemento teórico que se introduce para considerar el acontecer de la historia, y en particular del significado atribuido al momento presente en relación al pasado, está representado por la concepción mesiánica de la tradición judía para dar cuenta de la irrupción que contiene el fenómeno revolucionario.

Esta asociación entre mesianismo y marxismo, o de modo equivalente entre teología y política, consiste en la nota más llamativa de las reflexiones de Benjamin. Su apelación a estos dos órdenes diferentes, que comúnmente se entendían como atravesados por lógicas distintas y en cierto punto irreconciliables, son puestos en comunicación a partir de una reinterpretación particular de las propias formas de conocimiento que cada uno representa, en cuanto se concibe en esta relación recíproca que cada uno ayuda a iluminar

² En las citas se ha retomado la siguiente edición: Benjamin (2009). Igualmente se ha considerado la reproducción de las tesis en las versiones originales en alemán y francés, que se encuentran contenidas en el texto de Manuel Reyes Mate (2006).

aspectos relativos del otro. Si, en principio, el resultado obtenido consiste en una visión secularizada de la tradición religiosa mesiánica, esta última no se disuelve en su ubicación dentro del campo político, sino que se la presenta como una fuerza motivacional que puede incidir en los procesos revolucionarios. Esto diferencia a la interpretación de Benjamin de otras versiones de la secularización producida con la modernidad, en una actitud que lo muestra tanto como un crítico agudo de algunos tópicos que proceden del proyecto ilustrado, como también se distancia de las posiciones antimodernas que reivindican la significación de la religión al ser relegada ante el avance de la secularización y su papel transformador de las relaciones sociales, normas e instituciones. Como contraparte, esta convergencia de teología y política, mediante la cual se señalan correspondencias entre los fenómenos históricos que comprenden al mesianismo y la revolución, representa una forma sumamente heterodoxa dentro de la tradición marxista en el momento que se dan a conocer las tesis; una filiación ideológica en que se inscriben expresamente por su autor, a la vez que revelan su intento de revisión de algunos supuestos sobre los que se asentaban las concepciones sobre la historia del marxismo. Igualmente habría que advertir que a partir de esta conjunción se trata de elaborar un discurso filosófico, que se distingue claramente de una deriva que remitiría sin más a lo teológico. Las claves teológicas que atraviesan todo el texto son elaboradas en un plano conceptual orientado a proponer una lectura alternativa del materialismo histórico.

La posición singular que ocupa Benjamin en la corriente del marxismo occidental se proyecta desde la época en que él escribe su heterogénea obra —difícil de encasillar en muchos aspectos por su novedad y diversidad temáticas³— hasta la actualidad. Que su figura intelectual haya ido logrando una creciente recepción, notable particularmente en las últimas décadas, responde en buena medida a la desviación del foco de atención que él representa dentro del pensamiento de izquierda⁴. En parte, esto se produce a través de la incorporación de una preocupación por el ámbito estético, conjuntamente con la lectura de esta clave estética en términos políticos, que recorre la mayor parte de sus textos. La originalidad de sus reflexiones elaboradas en

³ El lugar extraño que ocupa la obra de Benjamin dentro de la tradición intelectual de izquierda ha sido destacado por Michael Löwy, mencionando con detalle las fuentes teóricas a las que responde su filosofía de la historia, referidas al romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo, por lo que afirma: “Es un crítico revolucionario de la filosofía del progreso, un adversario marxista del ‘progresismo’, un nostálgico del pasado que sueña con el porvenir, un romántico partidario del materialismo. Es, en todos los sentidos de la palabra, ‘inclasificable’ ” (Löwy, 2003, p. 13).

⁴ Ricardo Forster ha repasado las circunstancias históricas y alternativas presentadas dentro del campo intelectual que incidieron en la recepción de Benjamin en la Argentina, en particular en las décadas del 80 y 90, incluyendo su propio itinerario de lectura (Forster, 2008, p. 135-145).

torno a la crítica cultural, tanto respecto de la edad moderna como del tiempo que le fue contemporáneo, vienen a renovar el marxismo que se encontraba supeditado a lineamientos doctrinarios economicistas o mecanicistas. Podría añadirse, como otro motivo principal de su influencia, la tendencia notoria en sus análisis hacia una ampliación del sujeto revolucionario, que viene a desplazar la exclusividad que poseía la clase obrera en los enfoques más usuales para pasar a considerar las manifestaciones de resistencia y lucha que provenían de diversos sectores oprimidos, a quienes se los identifica como víctimas que sufrían distintas formas de injusticia, tanto en anteriores momentos históricos como en su época. La perspectiva sostenida entonces por Walter Benjamin contiene una anticipación de una experiencia que va a ir creciendo con el protagonismo que van logrando los nuevos movimientos sociales en su conquista de derechos, al igual que en esa apertura a otros sujetos históricos encuentran cabida las demandas por alcanzar reivindicaciones de memoria y justicia en situaciones trágicas que signaron la historia mundial contemporánea, especialmente después lo que significó Auschwitz. En este sentido, es posible afirmar que su pensamiento evidencia una renovada vigencia; sus ideas se presentan como un testimonio lúcido del tiempo convulsionado y aciago que le tocó vivir, al mismo tiempo que lo muestran como precursor de nuevas orientaciones intelectuales que tendrían lugar en las décadas siguientes.

Las circunstancias en que dio a conocer sus tesis reflejan la dura encrucijada en que se encontraba Benjamin hacia 1940, durante los meses previos de lo que sería el final de su vida. En medio de las condiciones adversas que atravesaba se ocupó de escribir un conjunto de proposiciones teóricas que iban a contracorriente, las cuales venía meditando desde hacía varios años y sobre las que había mantenido una reserva personal, según él mismo lo confesaría⁵. Su urgencia por redactarlas revela la estimación personal que tenía de estos últimos textos fragmentarios que había dedicado a la reflexión sobre la historia. Exiliado desde 1933 con el ascenso del régimen nazi en Alemania va a residir la mayor parte del tiempo en París, ciudad en la cual se vería cada vez más amenazado con la política del colaboracionismo francés que entregaba a los judíos alemanes y disidentes de izquierda. Si su decisión inicial había sido mantenerse en Europa resistiendo al fascismo desde una trinchera intelectual, ante el peligro que se presagiaba con la expansión del nazismo va a aceptar la salida hacia Estados Unidos que le ofrecieron sus colegas de la

⁵ En una carta a Gretel Adorno fechada en abril de 1940 lo expresaba del siguiente modo: “La guerra y la constelación que la rodea me han llevado a poner por escrito algunos pensamientos que había guardado en mi interior en los últimos veinte años, guardándolos incluso de mí mismo”. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 1226-1227; citado en Reyes Mate, 2006, p. 13, nota 3.

Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor Adorno. Detenido por las autoridades policiales en el cruce que intentaba realizar de Francia a España a través los Pirineos, decide suicidarse ante la inminente deportación que lo llevaría a manos de la Gestapo; su muerte ocurrió el 26 de septiembre de 1940 en el pueblo fronterizo español de Port Bou.

Estos incidentes biográficos son sumamente conocidos, así como la anécdota de que en esta travesía trasladaba una maleta con manuscritos que le dificultaba la marcha e intentaría preservar a toda costa, de la que nunca se supo exactamente que escritos contenía. Su destino personal estaba así íntimamente ligado a dar término a sus proyectos intelectuales, a los cuales procuraba salvar de la catástrofe que lo acechaba. Poco tiempo antes de su partida había entregado a Georges Bataille, que por una afortunada casualidad se desempeñaba como empleado de la Bibliothèque Nationale donde quedaría a resguardo, la versión fragmentaria y todavía inconclusa de otra obra a la que se había dedicado con énfasis en los últimos años: *El libro de los pasajes*. En relación a este famoso libro póstumo, que recorre especialmente el siglo XIX desde las manifestaciones culturales y políticas en el ámbito parisino, donde sobresale la figura de Baudelaire, consideraba que las tesis sobre la historia constituían su “armazón teórico”, tal como lo daba a entender en una carta a Horkheimer con fecha del 22 de febrero de 1940 en que anunciaba su culminación⁶. De esta redacción original de las tesis enviaría una copia a Hannah Arendt, por cuyo intermedio llegaría a manos de Adorno. Este último, conjuntamente con Horkheimer, deciden publicar el texto en el homenaje que realizan a su compañero y amigo con el volumen que se denomina: *En memoria de Walter Benjamin*, llevado a cabo por el Instituto de Investigaciones Sociológicas radicado en Los Ángeles, en lo que constituye su primera edición de 1942.

Tal como se ha referido anteriormente interesa detenerse en la escritura de las tesis, que revela los recursos propios del ensayo utilizados por Benjamin. De él precisamente ha dicho Hannah Arendt que se expresaba mediante un “pensamiento poético”. En la sucesión de los párrafos de las tesis se sigue un hilo argumental que gira sobre la concepción del tiempo histórico, pero cuya construcción discursiva muestra la exposición de sus ideas centrales, a veces cifradas en forma aforística, junto con imágenes, símbolos y alegorías que irrumpen en el texto y producen una condensación metafórica, la remisión a citas mediante un uso muy particular que las extrapola de su contexto original y adquieren otro significado, los relatos y ejemplos históricos en que

⁶ Esta correspondencia, escrita originalmente en francés, se reproduce en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 1225; citado en Reyes Mate, 2006, p. 17, nota 10.

se incorporan breves secuencias narrativas, entre sus principales modos retóricos. Su escritura ensayística revela una operación intelectual que rehúsa *explayarse* en el terreno de la explicación; los conceptos aparecen de manera disruptiva y resultan entramados con otras variantes discursivas y simbólicas. El efecto producido es posible describirlo a partir de la convergencia que alcanzan estas formas expresivas en vistas a reforzar las intuiciones conceptuales que se presentan en cada tesis, a la vez que van conformando el sentido que abarca el conjunto.

La comprensión de la historia que es postulada cobra relevancia en relación a la perspectiva en que se sitúa el autor en el mismo texto. Si, como se planteó antes, para mostrar la significación de la novedad en el curso de la historia le interesa a Benjamin introducir la visión mesiánica en el enfoque filosófico del marxismo, esto está anticipado en la primera tesis mediante el relato de la partida de ajedrez en que gana siempre un autómata —el materialismo histórico— cuando resulta movido por el enano jorobado que representa a la teología, la cual se muestra asimismo que está al servicio del primero. Desde el punto de vista epistemológico se contraponen esta nueva noción basada en la ruptura histórica, que se piensa a partir de la asociación del historiador materialista con el mesianismo, a la de continuidad que es sustentada por el historicismo. La alusión a la concepción opuesta que responde al historicismo, de por sí un término que reúne una significación amplia, resulta caracterizada a través de distintas referencias en algunas de las tesis, a la vez que pueden encontrarse indicaciones en las notas preparatorias de las mismas.

En estas últimas mencionaba tres modalidades adoptadas por la corriente historicista que debían removerse: la primera se relaciona con la idea de historia universal que elabora el pensamiento moderno, sobre la que cuestiona los alcances reales que posee su universalidad; la segunda es la forma narrativa que toma como eje los momentos épicos, con sus grandes personajes y acontecimientos que merecen figurar en la historia; y la tercera responde a la actitud que denomina como empatía con los vencedores, que viene a confirmar la siguiente aseveración: “Los que en cada momento mandan son los herederos de los que alguna vez triunfaron en la historia. La empatía con el vencedor redundará en provecho de los que están mandando”⁷.

En este último pasaje queda confirmada la primacía de una dimensión política que atraviesa la interpretación histórica. Para Benjamin se trata de recuperar toda una tradición marcada por la discontinuidad que es la de los vencidos, de quienes han sido olvidados por la historia. Y esta tarea no solo es exclusiva del historiador, sino que es llevada adelante por un sujeto histórico

⁷ *Benjamin-Archiv*, Ms 447 y 1094; citado en: Reyes Mate, 2006, p. 315.

que está conformado por esas mismas clases oprimidas en la medida que se rebelan contra las injusticias cometidas en el pasado y son reiteradas en el presente. Como aclara en las tesis, ese sujeto lo es tanto de conocimiento, en cuanto parte de una experiencia que debe ser recuperada, como es el agente político que tiene la posibilidad de realizar una transformación del estado de cosas existente en las relaciones históricas de dominación social.

El lazo que une el pasado con el presente está representado por un elemento introducido en la segunda tesis, y orienta enteramente el sentido de su concepción histórica, un concepto que posee una fuerte impronta teológica: la idea de *redención* [Erlösung]. Benjamin lo expresa del siguiente modo: “El pasado lleva consigo un índice secreto y a través de él remite a la redención”. Y a continuación agrega:

(...) hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra. (...) Éramos esperados, entonces, sobre la tierra. Al igual que a cada generación anterior a la nuestra, nos fue otorgada una *débil* fuerza mesiánica, de la cual el pasado exige sus derechos. (Benjamin, 2009, p. 138; cursivas en el original).

Esta afirmación establece un vínculo por el cual las generaciones actuales tienen también una responsabilidad frente a quienes los precedieron y reclaman por alcanzar ciertas formas de justicia. En esta respuesta frente al sufrimiento y las inequidades se consume ese acto que redime, esto significa en términos políticos la lucha por la emancipación de los sectores oprimidos. Igualmente aclara que la liberación que tiende a lograrse mediante esa “*débil* fuerza mesiánica” encuentra su orientación en ese pasado redimido, antes que proyectarse en una promesa a futuro para las próximas generaciones.

En este sentido, la redención efectuada sobre el pasado responde a un ejercicio asignado al historiador materialista al que se destinan las tesis, que es la *rememoración* [Eingedenken]. En esto se diferencia de una historia que sea meramente una reconstrucción de los hechos acaecidos, ya que lo histórico se entiende como una construcción que incide en el momento actual, de allí su sentido eminentemente político. En este punto, la memoria posibilita que las injusticias sean recordadas y se traigan al presente para sustentar las acciones que tienden a su cancelación. En sus proposiciones se muestra la estrecha vinculación entre el pasado y el presente, son dos momentos que están interactuando en situaciones determinadas, que se asocian a las instancias de la irrupción histórica representadas por la redención y la revolución. En esos momentos cumple un papel importante la memoria como tarea hermenéutica respecto de los acontecimientos del pasado. Tal como lo interpreta Manuel Reyes Mate, en la concepción de Benjamin la redención, mediada por la rememoración, se juega principalmente en el terreno del sentido: “La

recordación permite salvar el pasado al dar sentido a la injusticia pasada, aunque nadie garantice que algún día se le haga justicia. La redención que él alcanza es la del sentido” (Reyes Mate, 2006, p. 28). A esta observación habría que añadir que si en el plano del conocimiento histórico es cierto que se trata de otorgar un sentido a las experiencias de opresión mediante un acto de redención, igualmente este último adquiere un carácter político en cuanto esa acción tiene su traducción revolucionaria como lucha de clases.

Retomando como epígrafe de la tesis IV una curiosa cita de Hegel con resonancias bíblicas, en que este último dice: “Primero ocuparos del alimento y la vestimenta, así os llegará el Reino de Dios por sí mismo”, Benjamin va a reforzar la idea de que la lucha de clases lo es por las cosas materiales, sin las cuales no es posible la existencia de las espirituales. Toda una definición que lo aproxima a la visión marxista, pero que en él se presenta alejada de una reducción economicista o mecanicista de la relación entre base material y superestructura. En consecuencia no deja de advertir que el ámbito de las cosas espirituales es importante para ofrecer resistencia al poder de quienes dominan, y esto se refleja en la disposición anímica para intervenir en el mundo actual que hunde sus raíces en el tiempo pretérito. Del mismo modo que la acción en el presente cobra sentido en relación a los momentos del pasado, estos adquieren una significación diferente a partir de su iluminación desde un horizonte de esperanza en el que irrumpe la novedad histórica. Esta idea es descripta en el texto con una lograda metáfora:

Como las flores que se tornan buscando el sol, así también lo acontecido [*Gewesene*] se dirige en virtud de un heliotropismo secreto hacia aquel sol que está saliendo en el cielo de la historia. El materialista histórico debe dar cuenta de este cambio, el más imperceptible de todos. (Benjamin, 2009, p. 140).

A partir de esta descripción se puede inferir que hay acontecimientos del pasado que cobran vida en un determinado momento; dejan de estar ausentes en cuanto son vivificados por la memoria y emergen a través de su incorporación en un proceso contemporáneo donde encuentran un sentido renovado.

La referencia acerca de los hechos del pasado y su captación en el momento actual resulta también precisada y definida a través de ciertas figuras conceptuales que crea el mismo ensayista. Desde el punto de vista de las categorías temporales utilizadas tiene una preponderancia la noción de *instante*, en el cual se revela una forma privilegiada en que se construye el conocimiento histórico. En este sentido, entiende que en el instante radica la posibilidad de hacer visible en el momento determinado por el ahora lo que ha sucedido antes, de acuerdo al modo en que lo describe Benjamin en el siguiente párrafo:

La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad (...) Pues es una imagen irrecuperable del pasado, que amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella. (Benjamin, 2009, p. 141).

La mención del pasado como una imagen remite también a una analogía que él realiza con la fotografía, donde las imágenes se captan en una placa fotosensible cuya revelación en detalle únicamente se puede realizar con un mecanismo apropiado.

La coincidencia que existe entre lo acontecido en el pasado y el momento presente se indica, además, con una figura conceptual que sugiere Benjamin, que es la de *imagen dialéctica*. En las notas preparatorias, y en particular en los escritos que agrupó bajo la denominación de nuevas tesis, aclara este procedimiento que considera decisivo para el conocimiento histórico:

La imagen dialéctica es un relámpago que atraviesa todo el horizonte del pasado.

Articular históricamente lo pasado significa reconocer en el pasado aquello que se encuentra en la constelación de un único y mismo instante. El conocimiento histórico es posible sólo y únicamente en el instante histórico. Pero, claro, el conocimiento en un instante histórico es siempre conocimiento de un instante. Al contraerse el pasado en un instante —como ocurre en la imagen dialéctica— entra a formar parte del recuerdo involuntario de la humanidad.

Hay que definir la imagen dialéctica como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida⁸.

Esta concepción dialéctica se diferencia de la que entiende el tiempo de manera continuista, donde la sucesión de acontecimientos se van encadenando según la lógica de la causalidad y pueden ser recordados de modo voluntario, para sostener, en cambio, que esta recuperación del pasado por la memoria puede ocurrir entre hechos que están distanciados entre sí por mucho tiempo y de forma involuntaria para el sujeto. De allí que Benjamin propone otra figura utilizada recurrentemente para describir el encuentro entre el antes y el ahora, referida a la *constelación*. Esta remite, al igual que la imagen dialéctica, a una recuperación en el momento actual de fragmentos del pasado, para configurar un conjunto crítico que evidencia la dimensión política de la historia. En consecuencia, se plantea de esta manera la tarea del historiador:

⁸ *Benjamin-Archiv*, Ms 491; citado en: Reyes Mate, 2006, p. 308-309.

Él capta más bien la constelación en la que se encuentra su época con otra muy determinada del pasado. De esta suerte fundamenta un concepto de presente como *ahora* en el que han penetrado, esparciéndose, astillas del tiempo mesiánico. Este concepto instaura una conexión entre historiografía y política que es idéntica a la que se da, en un plano teológico, entre recordación y redención. Este presente cristaliza en imágenes que se pueden llamar dialécticas. Representan un “hallazgo salvífico” para la humanidad⁹.

Asimismo, aclara que de ese pasado no se obtiene una verdad objetiva —“tal como realmente ocurrió”—, sino que el conocimiento histórico consiste en una rememoración que se juega en el marco de un conflicto actual, tal como Benjamin define a ese saber: “Significa apoderarse de un recuerdo como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin, 2009, p. 142). A continuación aclara que la amenaza que acecha con extenderse a la explicación histórica es la convalidación del sentido impuesto a la tradición desde el poder que ejercen las clases dominantes, lo cual muestra que ese conflicto se presenta también a nivel simbólico cuando se procura trastocar la percepción histórica hegemónica para ofrecer en su lugar el descubrimiento de una tradición de los oprimidos. Que aluda a un momento de peligro para el sujeto histórico —especialmente los sectores sometidos que se rebelan, pero también el mismo historiador—, encuentra una justificación, al mismo tiempo, en la encrucijada trágica que se halla su generación con el avance del fascismo, lo que en la tesis se denomina genéricamente como el enfrentamiento con un enemigo que “no ha cesado de vencer”. La oposición a esta situación se refleja en una frase cargada de simbolismo religioso: “El Mesías no viene sólo como el redentor. Viene como el vencedor del Anticristo” (*Ibid.*). Seguramente con estas referencias alude a una lucha que se renueva frente a distintas imposiciones de quienes detentan un poder absoluto a lo largo de la historia, pero que encuentra una significación precisa en lo que se presenta en su tiempo como el mal radical.

El correlato de lo que entraña la hegemonía política está representado a nivel de la historiografía por una forma habitual de encarar su estudio que se caracteriza en distintos pasajes de las tesis. En el terreno de la historia se libra un combate significativo que para Benjamin está asociado al de la realidad política que se viene desarrollando en el momento en que él escribe, de allí la urgencia que posee la nueva concepción de lo histórico que trata de sobreponer a lo ya consagrado. La actitud que denomina como “empatía” es denunciada como el trasfondo que posibilita una determinada explicación que refuerza la idea de continuidad, en la cual quienes dominan no han

⁹ *Benjamin-Archiv*, Ms 442; citado en: Reyes Mate, 2006, p. 321.

dejado de imponer un sentido a los acontecimientos basándose precisamente en sus conquistas. Y es en este plano de lo cultural que elige promover una visión alternativa, poniendo en cuestión igualmente el alcance que posee el predominio de determinadas significaciones asignadas a la historia. La crítica a la faceta negativa que posee esa tradición hegemónica justifica la contundente frase: “No hay un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie” (Benjamin, 2009, p. 144). Ante lo que se postula la necesidad de tomar en consideración el reverso histórico que representa la tradición de los oprimidos, cuya recuperación orienta la tarea del historiador a dejar de transitar un camino ya recorrido para “cepillar a contrapelo la historia” (*Ibid.*); lo cual depende, en última instancia, de una opción ética y política. Como puede apreciarse, el encadenamiento que sigue la argumentación realizada por Benjamin combina imágenes fuertemente expresivas que refuerzan las ideas planteadas y se condensan en frases aforísticas, de ahí que es posible reconocer el modo en que apela especialmente a un trabajo estilístico de la escritura para afirmar lo que se piensa.

En una dirección similar que se señala con fuerza en las tesis, la visión continua y acumulativa de la historia encuentra su traducción en la noción de *progreso*. El tópico moderno sobre el progreso, que ya había sido sometido a crítica por Benjamin en estudios anteriores, concentra en las tesis no solo la denuncia a una idea dominante acerca del acontecer histórico, sino su reflejo en las expresiones políticas de su tiempo. En principio entendía que la reproducción de esta idea constituía una dificultad que se encuentra en el marxismo vulgarizado, con su lastre de concepciones positivistas y evolucionistas. En particular, señala críticamente a la socialdemocracia que considera la perfectibilidad humana como indefinida, al confundir el progreso técnico con el moral, a la vez que sustenta la valoración del trabajo técnicamente producido y organizado por su potencial emancipatorio, en que no se repara suficientemente hasta qué punto el sistema capitalista convierte a la naturaleza y al ser humano en objetos de explotación (Benjamin, 2009, p. 148-149). En base a esta última referencia sobre el retroceso en las condiciones de existencia, junto con los avances logrados con el progreso técnico, concebía que se prefigurarían los “rasgos tecnocráticos” del fascismo en ascenso, lo cual no siempre se advertía desde las posiciones que asignaban solo un papel regresivo a este fenómeno ideológico. Igualmente el comunismo se identificaba con una creencia ciega en el progreso, sobre el que además pesaba la decepción que había producido la renuncia a contener el nazismo en su avance sobre Europa, cuando se firma el 23 de agosto de 1939 el tratado entre el Tercer Reich y la Unión Soviética, lo que sería calificado por Benjamin como una “traición”, en la alusión directa respecto del contexto histórico en que se inscriben las tesis (Benjamin, 2009, p. 147). Este punto de partida contextual,

que se identifica claramente en las referencias efectuadas en el texto, resulta resignificado en el horizonte de una reflexión de mayor alcance que tiende a mostrar otro modo en que puede entenderse lo histórico y, en consecuencia, señalar el tipo de praxis que se deriva de ello.

Otra vía que viene en apoyo de la posición crítica elaborada en torno al progreso recurre a lo estético, y en lo discursivo específicamente configura una alegoría, la cual se encuentra perfilada en la lectura del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, transfigurado en símbolo como “ángel de la historia”, en lo que es uno de los pasajes más sugestivos y comentados del texto¹⁰. Ante ese cuadro sería improbable en una primera impresión reconocer los mismos signos que Benjamin ofrece en su singular comentario, lo cual sin duda es reforzado por las indicaciones que ha introducido previamente y encuentra apoyo en la interpretación que añade a esta imagen de la conocida tesis IX.

La descripción parte del aspecto que presenta el ángel, pero incorpora elementos subjetivos que ofrecen algunas claves de la lectura propuesta por el autor, cuando menciona su rostro aterrorizado ante lo que ha visto y sus alas extendidas. A continuación le otorga una vivacidad a la figura que compone el cuadro para explicar el temor que experimenta:

Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a *nosotros* se nos aparece una cadena de acontecimientos, *él* ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas arrojándolas a sus pies. Este ángel querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que, como se envuelve en sus alas, no le dejará plegarlas otra vez. Esta tempestad arrastra el ángel irresistiblemente hacia el futuro que le da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él de la tierra hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 2009, p. 146; cursivas en el original).

Un contraste que se remarca en esta alegoría es la diferencia que existe entre la mirada del ángel y la nuestra. El pasado se presenta así para el ángel como una catástrofe, una acumulación de creciente de ruinas, que para la perspectiva instaurada por la modernidad sería solo una consecuencia inevitable del mismo progreso. Lo que Benjamin intenta mostrar es el sinsentido que rodea a la historia, o mejor, su comprensión como una catástrofe que no es claramente percibida por quienes justifican la marcha del proceso ciego de los acontecimientos que en su camino siembra la destrucción y la muerte.

¹⁰ La referencia al “ángel nuevo” proviene de una leyenda talmúdica, a la que Benjamin le otorgaba una significación y valor particulares. Igualmente este cuadro del pintor suizo Paul Klee, realizado en 1920, lo había adquirido al año siguiente y lo conservaría durante todo su exilio, siendo una fuente de inspiración para sus meditaciones filosóficas.

Pero el ángel, que ve esta situación y quiere repararla, también se ve empujado por una fuerza que lo arrastra hacia el futuro. La asociación de un hecho arrasador que pertenece al orden natural, en el que intervienen fuerzas sobrenaturales, con la misma historia entendida como fenómeno progresivo que marcha sobre las ruinas que va dejando a su paso muestra también el costado destructivo del mundo moderno, que el autor exploraría en otros de sus textos como sintomático del capitalismo¹¹. Es en este punto que se evidencia la singularidad de su posición crítica, en cuanto cuestiona esa lógica del progreso irreversible desde una concepción diferente de la temporalidad que bosqueja en las tesis¹².

Principalmente la contraposición que sostiene en relación al progreso se elabora teóricamente como crítica a la forma de representación que contiene respecto al tiempo y la acción humana. Esto significa que lo fundamental para él era sobreponer otro tipo de representación a partir de la demostración de un error conceptual y sus proyecciones políticas. En tal sentido, afirma Benjamin:

La representación de un progreso del género humano en la historia no puede separarse de la representación de su continuo avance a través de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de este avance debe constituir simplemente el fundamento para la crítica de la representación del progreso. (Benjamin, 2009, p. 151).

Es en este mundo del sentido definido socialmente donde se plantea una interpelación de las formas culturales vigentes, en este caso las significaciones asignadas a la idea de progreso, la cual registraba una densidad con su uso a partir de la modernidad y se mantenía como incuestionable en las formaciones ideológicas de su época.

El énfasis acerca de un modo apropiado de concebir a la temporalidad adquiere espesor en el texto en relación a las referencias sobre la importancia del presente en que se manifiesta la intervención política, a partir de lo cual

¹¹ Entre otras referencias que podrían citarse acerca de esta perspectiva se encuentran sus estudios sobre el siglo XIX, centrados en la ciudad de París y la escritura de Baudelaire, incluidos en: Benjamin (1998).

¹² Es interesante la lectura propuesta por Michael Löwy acerca del modo en que se entrecruzan lo sagrado y lo profano en esta tesis: “La estructura significativa de la alegoría se funda en una *correspondencia* —en el sentido baudelaireano— entre lo sagrado y lo profano, la teología y la política, que atraviesa cada una de las imágenes. Para una de las figuras de la alegoría, el texto mismo nos da los dos sentidos: el Paraíso es el progreso, responsable de una ‘catástrofe sin tregua’ y una acumulación de ruinas que llega hasta el cielo. Pero en el caso de las demás, es preciso encontrar su significación social y política con referencia a otros escritos de Benjamin” (Löwy, 2003, p. 102-103).

se resignifica el pasado que contribuye igualmente a comprender el estado de cosas existente. En una de sus variantes semánticas, que se relaciona con lo anteriormente mencionado, el presente se vincula con el concepto que propone de “tiempo actual” (*Jetztzeit*)¹³, diferenciado del “tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin, 2009, p. 152). De este modo, entiende que la historia es una construcción que está conformada por una plenitud temporal cargada de momentos actuales que se relacionan con momentos emergentes del pasado, en lugar del tiempo homogéneo y vacío en que concentra su crítica a las formas en que se representa el sentido progresivo de la sucesión histórica. En una compleja operación entiende que esta temporalidad presente, cuando se revela como disrupción revolucionaria, contiene los sucesos emancipatorios del pasado, que resultan por esto reactualizados. Para reforzar esta tesis menciona el ejemplo de la Revolución Francesa que se comprende a sí misma como la antigua Roma. Pero esto se refleja también de acuerdo a la idea de que en esos momentos de emergencia se realiza un “salto dialéctico”, asociado al modo en que Marx concebía la revolución, donde se produce una ruptura de la continuidad histórica.

Esta concepción es confirmada a través de alusiones a ciertos ejemplos que se dieron durante los acontecimientos revolucionarios de Francia, que poseen una particular carga simbólica. Uno es la instauración de un nuevo calendario cuando comienza la insurgencia revolucionaria, el cual se diferencia del tiempo cronológico que miden los relojes, simplemente vacío o cuantitativo, tal como afirma Benjamin:

Por eso, el día en que se implementa un calendario funciona como un sintetizador del tiempo histórico [*historische Zeitraffer*]. Y, en el fondo, se trata del mismo día que siempre regresa en la forma de los días festivos, los días de conmemoración [*Eingedenken*]. (Benjamin, 2009, p. 153).

Por lo tanto, la idea acerca de que en el calendario existe una condensación del tiempo histórico se refiere a que cuentan los días que merecen una rememoración, es decir, se vinculan esas fechas a aquello que posee un significado histórico-social que es recuperado reiteradamente desde el presente. En términos religiosos encuentra su equivalente modélico en los días festivos dentro de la liturgia, los cuales aluden a un tiempo sagrado cargado de plenitud que merece ser recordado. Benjamin está refiriéndose a la visión secularizada que se ha impuesto en el calendario, sin descuidar sus

¹³ El neologismo en alemán que usa Benjamin, *Jetztzeit*, también ha sido traducido como “ahora”, término que define con un significado particular, de acuerdo a la traducción en francés que él mismo hace como “*présent*”. Cfr. Reyes Mate, 2006, p. 223, nota 1.

reminiscencias religiosas, pero que él asocia a la presencia que adquieren los momentos de rebelión anteriores en el *kairós* que representa la revolución.

Por otra parte, introduce un relato sobre la inusitada circunstancia de que durante el primer día del combate de la revolución de julio de 1830 se disparó desde distintos lugares, de forma independiente y al mismo tiempo, contra los relojes de las torres (Benjamin, 2009, p. 153-154). Este episodio que llama la atención de Benjamin lo relaciona con la cita de una copla que surgió en esa instancia que asimilaba la acción de los revolucionarios con la protagonizada en el relato bíblico por Josué, quien ordenó al sol y la luna que se detuvieran. Si bien son dos hechos distintos y hasta opuestos —en el caso de la revolución se trata de detener el día con la paralización de los relojes para que comience un tiempo nuevo y en la narración sobre Josué lo que se procura es la eternización del momento—, ambos se revelan en esta tesis con un denominador común, bajo la idea de provocar una interrupción en el *continuum* de la historia.

A partir de esta última imagen, mediante la que se alude al evento de que el tiempo puede detenerse, se produce un pasaje para describir a la misma tarea del historiador crítico que se resuelve en su instalación dentro de un determinado presente:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, en el cual el tiempo se detiene y queda en estado de suspensión [*Stillstand*]. Pues este concepto define *aquel* presente en el cual el materialista escribe la historia por cuenta propia. (Benjamin, 2009, p. 155; cursivas en el original)¹⁴.

Existe así una equiparación entre la acción revolucionaria y la escritura del historiador que la registra en un mismo sentido como ruptura de la continuidad aparente de los sucesos del pasado. Estos se transforman así en acontecimientos singulares desde un presente que los rememora, por esto es necesario que ese presente se inmovilice por un momento para permitir la convergencia crítica de la constelación que forman el antes y el ahora en esa instancia. En esta última situación entiende que se realiza una experiencia única del pasado, a diferencia de la imagen “eterna” del mismo que ofrece el historicismo.

¹⁴ La distinción respecto a un sentido específico del presente al que se refiere Benjamin resulta aclarada en el siguiente comentario de Manuel Reyes Mate: “A Benjamin le interesa el presente, pero un presente que no se agota en lo que ya está ahí, en lo que ha tenido lugar. Presente no equivale a facticidad. Es más bien el resultado de una construcción en la que intervienen el conocimiento del pasado y las exigencias de la acción política, es decir, el presente aparece cuando la política ha elaborado el pasado tal y como hace el historiador benjaminiano” (Reyes Mate, 2006, p. 251).

En una asociación posterior, que es realizada en la tesis XVII donde Benjamin expone una idea central de su concepción de lo histórico, se presenta una homologación entre la acción de pensar y la suspensión del tiempo. Allí va a proponer lo siguiente:

Propio del pensar es no sólo el movimiento de los pensamientos, sino más bien su estado de suspensión [*Stillstand*]. Cuando el pensar se detiene repentinamente en una constelación saturada de tensiones, entonces provoca un *shock* por el que se aglutina como mónada. (Benjamin, 2009, p. 156).

Uno podría preguntarse sobre cuál es el alcance de esta suspensión del fluir de la conciencia, una experiencia que sin duda avivaba la curiosidad del autor y de la cual no ofrece tantas señales acerca de qué se trata efectivamente. En el contexto de las tesis parece depender esto menos de elementos subjetivos que de una situación particular que se presenta en un momento determinado. Si bien insiste en la idea de que la comprensión de la historia depende de un “principio constructivo”, así como entiende que en cada instante se da la posibilidad de que aparezca lo nuevo¹⁵. Precisamente esto se produce en el espacio generado por la suspensión de la temporalidad, lo que denomina como una “detención mesiánica del acontecer”, o en otro registro con el que se efectúa una correlación bajo lo que designa como “una oportunidad revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido” [*Ibid.*]. De este modo, la manera en que caracteriza al pensamiento implica que debe corresponderse con esa hendidura en el presente por la cual ingresa el pasado, en cuanto esta conjunción contiene una forma de plenitud que se realiza en la actualidad.

Igualmente, para caracterizar la consecuencia de esa detención del pensamiento y del tiempo, apela a la categoría filosófica de *mónada*. La misma resulta definida de un modo singular, y aparece también en otros escritos del autor, mediante la cual se quiere representar la posibilidad de dar cuenta del todo a partir de lo particular. Esto responde a la concentración de la totalidad histórica que se verifica en determinados momentos que interrumpen la

¹⁵ En la tesis conocida como XVIIa, que ha sido rescatada por Giorgio Agamben entre los manuscritos previos de Walter Benjamin, se plasma la idea de acceder a una posibilidad revolucionaria en cada momento: “La verdad es que no hay un solo instante que no lleve consigo su oportunidad revolucionaria (...) Para el pensador revolucionario la oportunidad revolucionaria propia de cada momento tiene su banco de pruebas en la situación política existente. Pero la verificación no es menor si se la efectúa valorando la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas” (citado en Reyes Mate, 2006, p. 275). Esta tesis contiene, además, la referencia a una noción central que orienta el sentido de la revolución que es la de “sociedad sin clases”, sobre la cual Benjamin dice que es una secularización del tiempo mesiánico efectuada por Marx.

sucesión de los acontecimientos. La estructura monadológica se identifica así con el objeto histórico que se presenta eventualmente ante el sujeto, que debe suspender el flujo de los pensamientos para poder captarla en su novedad y sobre lo cual incide la tarea de rememoración para darle un sentido a esa vinculación entre el pasado y el presente que la configura.

Esta serie de equivalencias nos ubican en el núcleo de la argumentación que se despliega en este ensayo, referido a la relevancia del mesianismo para alcanzar una comprensión adecuada de la historia y, por lo tanto, incidir en la acción política liberadora, lo cual se anticipa desde el comienzo y alcanza una cierta resolución en la parte final, si bien no deja de expresarlo Benjamin de modo enigmático en su escritura. Este aspecto críptico, al igual que las diferentes estrategias retóricas que hemos mostrado, constituyen en parte el atractivo que han rodeado a las tesis. La trama ensayística indica también el medio adecuado en que pueden desplegarse las ideas iluminadoras que contiene el texto respecto de una cuestión decisiva para él, como es la irrupción de acontecimientos singulares en el devenir histórico y el modo apropiado de aprehenderlos.

Si quisiéramos agregar una clave que se desprende del mismo texto, es posible considerar que en su construcción evidencia el mismo hecho de ser un ejercicio del pensar que produce una interpretación renovada de aspectos que conforman una corriente intelectual, como lo es la representación usual sobre el conocimiento histórico. En consecuencia, la tarea hermenéutica crítica se ejerce sobre el conjunto de significaciones sedimentadas en un determinado sustrato de la cultura que prevalece en una época —siguiendo a Benjamin podríamos sospechar que esto responde igualmente a ciertos intereses y posiciones hegemónicas en relación a un entrecruzamiento de los campos intelectual y político—, lo cual resulta revisado desde un nuevo horizonte de sentido que permite entender de un modo diferente la historia. En todo caso, este ensayo en su conjunto resulta de por sí significativo respecto del mismo tema que trata de mostrar teóricamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (2003). “El ensayo como forma”. En *Obra completa, 11. Notas sobre literatura* (p. 12-34). Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2009). “Sobre el concepto de historia”. En *Estética y política* (p. 135-158). Buenos Aires: Las Cuarenta. Traductores: Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava.
- BENJAMIN, Walter (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre.
- FORSTER, Ricardo (2008). “Lecturas de Benjamin: derivas argentinas”. En *El laberinto de las voces argentinas* (p.135-145). Buenos Aires: Colihue.
- LÖWY, Michael (2003). *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- REYES MATE, Manuel (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta.
- WEINBERG, Liliana (2007). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.

EL CUERPO COMO HILOS, LOS HILOS COMO PALABRAS. EL TERCER CUERPO DE EVA

Liliana Vela

*Miré el cadáver, su raudo orden visible
y el desorden lentísimo de su alma;
le vi sobrevivir; hubo en su boca
la edad entrecortada de dos bocas (...)*

(VALLEJO, CÉSAR, 1937)

Una conferencia radial pronunciada en 1966 por Michel Foucault, *El cuerpo utópico* (Foucault, 2010), nos incita a pensar ciertas dimensiones planteadas por él, aunque el compromiso no es con el texto sino con sus provocaciones. En particular con lo relativo a la utopía del cuerpo después de la muerte a través de la momificación o el embalsamamiento. Estas operaciones serían concebidas como utopías diseñadas para borrar el cuerpo, para suprimir su radical temporalidad, su opacidad; su contingencia. Tal negación del carácter efímero del cuerpo como impugnación a la potestad de la muerte para serenar su condición utópica revela al mismo tiempo la imaginación creadora de “contra espacios”, de heterotopías elaboradas para que un cuerpo que ha perdido su condición vital se constituya en un gran fermento, tanto productor como receptor de imágenes, mediante la estratagema de la momificación.

A partir de esas instigaciones foucaultianas pensamos una historia, por momentos inescindible de la ficción y del mito: la del cadáver de Eva Perón. Ella murió pocos días después de la segunda asunción presidencial de Juan Domingo Perón, tenía treinta y tres años y un apoyo popular como primera dama sin cotejo en la historia nacional. Las dimensiones de la devoción que

la mitad de la población profesaba por ella solo eran comparables a las del resentimiento que había generado en la otra mitad.

¿De quién es la muerte?

El cuerpo, no como organismo sino como suma es decir como corpus no tiene una finalidad separada de sí mismo, nada lo antecede ni lo trasciende, el cuerpo está en el horizonte del acontecimiento; no es un objeto, un medio para alcanzar algo, para llegar a.

(NANCY, 2003)

¿Contemplará una concepción como la del epígrafe el devenir momia de un cuerpo político cuya trascendencia es la cifra de la tarea del anatomista; su objetivo final? En la praxis del embalsamamiento hay un designio de eternidad, de infinitud y entonces el cuerpo carente de trascendencia en la perspectiva de Nancy, objeto para el pensamiento finito, se establece en su enmascarada materialidad como objeto de las incontables metáforas a las que dará lugar. La escritura, con lo incorpóreo del sentido, tocará una y mil veces ese cuerpo.

Un cadáver parece ser el ámbito donde las preferencias externas pueden desplegarse sin interposiciones. El anatomista somete la muerte; se centra en el cuerpo sin vida y lo concibe como una base documental donde se puede leer, aprender, constatar, intervenir. Si el anatomista es además embalsamador podrá reescribir el documento de origen al borrar gestos, desdibujar rictus, subrayar formas, instaurar talantes. La muerte es el lugar y el acervo epistémico el requisito para llevar a cabo ciertas prácticas.

El anatomista está habilitado para destruir y recrear, capacidad que concierne tanto a lo sublime como a lo monstruoso de toda obra humana (Castoriadis, 1990); no es un médico como otros para quien sus afanes se orientan a restituir la vida, a recomponer lo que queda de vida en un cuerpo; aquel necesita de la muerte como de una musa inspiradora, el arte ha capturado parte de esa curiosidad, mezcla de morbo, afán de saber, terror a morir. En la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* nadie quisiera ocupar el centro de la escena; solo el anatomista conserva el sombrero y se encuentra en su eje, solvente, entero, didáctico. El Dr. Tulp traspasa la piel, disecciona, llega al hueso. Hay quien consulta un texto expuesto en el margen inferior derecho como buscando en la escritura un límite en el límite de la imagen. Está sentado frente al cuerpo muerto, lo esquivo y desplaza la mirada serena, más

confiada en la transcripción de la escena que en la escena misma ¿Escritura como red que soporta y rescata?

El anatomista¹ no está siempre guiado por el mismo empeño; aunque no confrontan, cabe distinguir sus acciones para conocer de aquellas otras para preservar, normalmente dispuestas por especulaciones políticas. Pero en la muerte ¿qué derechos puede encarnar la carne yerta?

El embalsamador requiere de la muerte pero no la deja habitar el cuerpo, debe interrumpirla para poder construir un monumento y así, un cuerpo sin vida y sin muerte flota en un espacio ilocalizable llamado al continuo despliegue. ¿En qué universo de derechos podría ubicarse esa forma de existencia a un tiempo fraguada para la inmortalidad y contundente expresión simbólica de una coyuntura histórico-política?

No seguir “el destino de toda carne”

*Que la historia hubiera copiado a la historia
ya era suficientemente pasmoso;
que la historia copie a la literatura es inconcebible...*

(BORGES, 1997)

La literatura histórico política que comenzó a escribirse a partir de su muerte tuvo como objeto el doble cuerpo de Eva; el cuerpo-cadáver: enigma, legado propiciatorio, reencarnación; y el cuerpo vivo de exuberancia proveedora (Avellaneda, 2002, p. 118), o cuerpo del “estado de bienestar a la criolla” (Sarlo, 2003, p. 93); pero cabe enfatizar que el primer aporte en la construcción literaria del mito fue precisamente de Eva Perón, quien unos meses antes de morir trazó, y aceptó que otros trazaran, en *La razón de mi vida* (Perón, Eva, 1996) el perfil desde el cual quería ser recordada, desde donde aspiraba a ser invocada por la posteridad; en términos de Ricoeur (2009), la escritura en estas circunstancias tiene valor terapéutico al permitir disociar, en el nombre propio, lo mortal de lo inmortal.

¹ El anatomista que nos interesa de modo particular, el Dr. Pedro Ara Sarría, fue el encomendado para momificar el cadáver de Eva Perón; ya tenía una trayectoria en la Argentina lograda a partir de su desempeño en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Córdoba durante la segunda década del siglo XX. A tal punto fue su influencia que el actual Museo de Anatomía del Hospital de Clínicas de dicha Universidad lleva su nombre. Cualquiera puede hacer una visita personal o virtual y conocer su herencia, espeluznante para quienes no sean sus colegas o para espíritus algo sensibles. Imágenes de cuerpos diseccionados; fragmentos conservados; aberraciones genéticas; carnes desgarradas constituyen las piezas del Museo.

En el afán de plasmar la sobrevivencia por encima del desgarramiento de la muerte, temprana e inadmisiblemente, acompañar la escritura de su autobiografía política pudo representar para Eva la voluntad de sellar una imagen unificada y cadente; plena de sentido y compromiso unidireccional con la causa; ilusión retórica (Bourdieu, 1997) destinada a incontables usos. También pudo significar aferrarse como podía a algún hilo más resistente al tiempo que la propia vida.

Las líneas de ese texto recorrían, a modo de insistente letanía, los nudos argumentales de sus discursos, de modo tal que leerlos pudo significar por mucho tiempo *escucharla*, porque precisamente la oralidad, antes que la escritura, como forma primigenia de comunicación, acerca los cuerpos, los interpela e induce a su expresividad (Farge, 2008); a través de la oralidad recordamos, narramos, interpretamos, simultáneamente. La voz fue en Eva el cimiento desde donde se construyó a sí misma y contribuyó en persona a su iconografía. Su voz reforzó tenazmente la acción social y política; cada persona humilde que atendía a diario no solo recibía lo que pedía sino el tono y palabra de Eva. Incontables y eufóricos discursos inauguraron obras públicas, fueron dirigidos a las mujeres, a sindicatos y gremios o a las multitudes reunidas en emblemáticos lugares públicos. Esa voz carrasposa y apasionada que exhortaba sensibilidades e instalaba un vaivén sensorial entre las multitudes, y ella quedó registrada en el cuerpo y en la memoria popular. Les habló después de muerta. Su voz, fragmento polifacético y documento histórico, potenció el peso utópico de un cuerpo perpetuado y doblemente curtido por el sortilegio de una palabra que se escucha y se lega. ¿Cómo puede sostenerse de un hilo de la trama la osamenta en el eco de la memoria?

El velatorio adquirió proporciones que sorprendieron incluso a sus allegados y continúa impactando hasta la actualidad. Duró más de diez días; se realizó en el Ministerio de Trabajo y Previsión, lugar donde ella había plasmado uno de los aspectos más significativos de su actuación política: la acción social. Luego sus restos fueron guardados en la sede de la Confederación General de Trabajo hasta el momento en que estuviera listo un monumento que la recordaría. El monumento de significativas proporciones estaba destinado inicialmente a recordar al “descamisado”, denominación que la propia primera dama había asignado al arquetipo del pueblo en un proceso de identificación bidireccional entre el incipiente movimiento peronista y la base popular de su apoyo político. Al morir, Eva se constituyó en el mayor reservorio simbólico y fundacional del peronismo como justicia social.

El edificio de la Confederación General de Trabajo también portaba una fuerte carga simbólica ya que remitía a su accionar directo con la organización de trabajadores, aspecto en el que también tuvo un protagonismo

indiscutible; de sus manos los dirigentes sindicales habían recibido la asignación de aquel edificio.

Si, como señala Michel de Certeau (1979), cada cultura elabora una simbolización acerca del cuerpo, se advierte que sobre el doble cuerpo de Eva pivotó la cultura política del primer peronismo y con tal magnitud que, cuando el gobierno de Perón cayó durante su segundo mandato, el cuerpo embalsamado se constituyó en la amenaza de retorno de esa cultura; así su cuerpo, imagen cristalizada, se estableció como protagonista central de las disputas políticas.

¿Cómo tratar a un cuerpo al que no se le permite una muerte cabal?, ¿a qué se lo expone?, ¿a qué se lo condena?... ¿a qué nos condena?

Borrar el cuerpo, reescribir el cuerpo

¿Por qué fue embalsamada Eva? Según Juan Domingo Perón fue por su voluntad expresa; difícilmente pueda lograrse un conocimiento cierto al respecto; pero mientras esas precisas y perentorias acciones se llevaban a cabo, en zonas alejadas de la capital nacional, desde donde la gente humilde no podía llegar al gran escenario constituido en el centro político de la nación, se realizaron simulacros de velatorios. Es decir, se levantaron capillas ardientes, con los símbolos típicos de la fe católica y de la iconografía peronista, y su muerte se montó en diferentes sitios del territorio. Sedes partidarias, edificios públicos y domicilios particulares se constituyeron en contra-espacios, en heterotopías donde coexistieron multiplicidad de significaciones a un mismo tiempo representadas e impugnadas. En aquellos espacios humildes cargados de tensión y dolor se abrían brechas donde representar la imagen imposible de la muerte.

La escritura, que como señala Derrida (1989) esta vez en cierta sintonía con Ricoeur, es un poder, una fuerza que preserva de la muerte, o más bien del olvido, fue, en la expresión literaria, la primera, y por mucho tiempo la única forma de acceso a aquella atmósfera densa que envolvía al cadáver de Eva Perón; el único gesto posible en la hostilidad del ambiente político una vez derrocado el gobierno peronista en 1955.

Desde la década de los 60 la literatura ha tratado de atrapar la figura de Eva Perón, de ceñirla a un espacio y un tiempo, o de deslocalizarla reinscribiéndola en distintos momentos, en un juego de contactos y escamoteos entre la historia y la ficción. Profusión de letras que dibujan, eluden, aluden, transforman, deforman, mienten, crean y recrean. Inscriben un tercer cuerpo: un cuerpo texturado por la escritura.

La escena funeraria y el cadáver embalsamado han ejercido dentro de la literatura una especie de fascinación de la que dan cuenta numerosas producciones, y al *rigor mortis* se le opuso la plasticidad interpretativa de sus innúmeras servidumbres simbólicas.

La obra que inaugura estos intentos, que se extenderán hasta avanzados los años 90, es un cuento breve, *El Simulacro* (1960). Este relato escrito por Jorge L. Borges fue punto de partida para la reflexión literaria sobre los restos, ¿pero qué entender por restos? ¿Lo que queda de un cuerpo sin alma y sin vida? ¿Qué sería? ¿Serían restos de materia? Y si la materia ha sido alterada y lo que queda en su lugar es producto de una serie de intervenciones químicas ¿la llamaríamos “cuerpo”? ¿De dónde proviene la fuerza de ciertos cuerpos cadáveres? Ese “cuerpo” cuya capa superficial mantiene relativa fidelidad con el que en vida nos permitía reconocer la identidad de una persona, conserva la fuerza de una asignación intencionada. Una, en donde los parámetros espacio temporales que rigen para otros cuerpos sucumben a favor del mito de eternidad y la proliferación de imágenes. La momia como signo contiene todo un juego de conceptos, de contradicciones, de oposiciones, un juego de fuerzas reactivas que encubre la interpretación que lo sustenta y le da espesor (Foucault, 2010). ¿Cuáles son los límites del cuerpo momificado? ¿Dónde empieza y termina el poder de un cuerpo imperecedero?

La existencia de un cuerpo, medita Descartes (1941), depende del pensar, de modo que si cesa el pensamiento, cesa al mismo tiempo por completo la existencia; pero ¿toda forma de existencia? Para un cuerpo simbólico caben numerosas formas de existencia, una dispersión inagotable de existencias posibles.

* * *

En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos(...)
(PIGLIA, 2014)

Volvamos a Borges, conocido antiperonista, cuyo propósito fue tomar la muerte y los simulacros de velatorio para deslizar la noción de parodia y de montaje que, sostenía, habían caracterizado al gobierno peronista y a sus líderes, y no la de señalar lo que *resta* de vitalidad simbólica en un cuerpo

muerto; sin embargo tal efecto tomó su curso propio. En ese relato breve decía:

(...) ¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (Borges, 1987)

¿En qué sentido aquella “muñeca rubia” era un modelo más artificial que el cadáver alterado? El cadáver embalsamado ya era una máscara más en el insondable universo de las imágenes. El devenir de ese cuerpo tenaz lleva hasta un espacio de tensión los problemas planteados a la historia en relación a la narración y sobre todo a la ficción; tanto una como la otra hicieron de la literatura un lugar privilegiado para nombrar sin nombres los nombres impronunciables. Juan Carlos Onetti, escritor uruguayo e ideológicamente opuesto a Borges, comparte con él, para la narración, la elección de la escena mortuoria (Plotnik, 2003). En 1953 publicó un cuento titulado *Ella*, en indirecta pero clara alusión a Eva; el cuento fue publicado en 1993. Escribe Onetti:

(...) Según la pequeña historia, tantas veces más próxima a la verdad que las escritas y publicadas con H mayúscula, cinco médicos rodeaban la cama de la moribunda, y los cinco estaban de acuerdo en que la ciencia tiene sus límites.

Y en la planta baja, impaciente, (...) había otro hombre (...) un Catalán, embalsamador de profesión, conocido y llamado por Él [Perón] desde hacía un mes para evitar que el cuerpo de la enferma siguiera el destino de toda carne. (Onetti, 1994).

Desde el principio, el destino del cuerpo de Eva Perón fue torcido en la dirección hacia donde el tiempo cesa; en un lugar fuera del tiempo. Si bien el comunicado oficial de la presidencia informaba el fallecimiento de Eva del siguiente modo: “(...) A las 20.25 ha fallecido la Sra. Eva Duarte de Perón, Jefa Espiritual de la Nación (...)” la expresión “ha fallecido” dio paso al giro culturalmente instalado en la memoria popular: “pasó a la inmortalidad”. Por un arrebató a la discontinuidad del común de los cuerpos, ella pasaba de vivir a vivir eternamente porque un cuerpo embalsamado sortea las leyes

naturales, detiene el tiempo y se vuelve imagen, y las imágenes figuran suprimir la muerte; para esos cuerpos la muerte no es cierre sino apertura.

Durante los días del funeral la presencia de Eva Perón no solo se imponía en la asechancia de un cuerpo embalsamado sino en enormes retratos erigidos en distintos lugares de todas las ciudades donde sus dolientes seguidores levantaban altares. Esos retratos mostraban una mujer fuerte, bella, alegre y vital; un rostro hecho a imagen de un destino privilegiado. En contraposición, el cadáver era apenas una delgada capa de piel sobre los huesos, artificio químico minuciosamente elaborado. Solo los muy próximos conocían el proceso de degradación natural y de intervención alquímica, y se decidió borrarlo. El cuerpo embalsamado, que fue visitado por millones de personas, no era un cuerpo muerto, un cadáver al que cabe muy pronto dar sepultura. Era al mismo tiempo sedimento y factoría de símbolos donde estaba cifrada la quintaesencia del peronismo; era una fuerza política celosamente controlada.

Ni sus acérrimos enemigos se atrevieron a negar que al momento de la muerte Eva Perón hubiera ganado un lugar en la política², tan incuestionable como temible. Lo que nadie podía sospechar eran las tonalidades que esa energía atemorizadora llegaría a desplegar. Si viva fue objeto de aprensión y devoción, su cuerpo embalsamado devino obsesión y pesadilla. Cálculo; estrategia y errancia.

Las tensiones políticas y económicas durante la segunda presidencia de Perón desencadenaron en 1955 un golpe militar que lo expulsó a él del gobierno y, al cuerpo embalsamado de ella, a un derrotero que solo la distancia histórica ha permitido recomponer hasta un cierto punto. Podemos decir ahora que lo que estuvo vedado durante el largo período de proscripción del peronismo fue saldado por la literatura. En particular a través del cuento escrito por Rodolfo Walsh en 1965, *Esa mujer*, y publicado con posterioridad (1985). Walsh, periodista, escritor y desaparecido político en 1977, narró en forma de ficción lo que con el tiempo se supo que se ajustaba considerablemente a los hechos:

² El líder socialista Nicolás Repetto, manifiesto opositor al peronismo, despidió a Eva Perón con una notable página publicada en el entonces periódico clandestino *Nuevas Bases*, ante el asombro de sus mismos partidarios. En esa página sugerente, Repetto resaltó la fuerza moral de Evita, su entereza ante la adversidad y, fundamentalmente, su dedicación para con los necesitados, los pobres, los obreros. “Cuando se considera el aspecto social de la política de Perón —decía Repetto—, se advierte que la intervención de su esposa se impone como una fuerza de creación y de impulso, que encuentra pronto sus principales órganos de acción en el Ministerio de Trabajo, en la obra de Ayuda Social y en la Confederación General del Trabajo”. Su correligionario Américo Ghioldi ordenó que el ejemplar no se distribuyera.

(...)

El coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme.

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.

El coronel sabe dónde está.

(...)

—¿Por qué creen que usted tiene la culpa (coronel)?

—Porque yo la saqué de donde estaba, eso es cierto, y la llevé donde está ahora, eso también es cierto. Pero ellos no saben lo que querían hacer, esos roñosos no saben nada, y no saben que fui yo quien lo impidió.

El coronel bebe, con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método.

(...) (Walsh, 1985)

Una vez derrocado el gobierno y con Perón en el exilio, el cuerpo embalsamado que permanecía en el país constituía la mayor amenaza, y la amenaza como sentimiento rehúye las localizaciones; pesa como una sombra y como una sombra se escurre. Ese cadáver tenía una fuerza potencial y perturbadora que se les figuró pavorosa a sus captores. Lo sacaron de la Confederación General del Trabajo por temor a que un tumulto popular fuera a rescatarlo porque el poderío utópico de ese cuerpo se sospechaba superior al de un ejército.

El cadáver era signo y enigma movilizador. Continúa la ficción de Walsh:

(...) La sacamos en un furgón, la tuve en Viamonte, después en 25 de Mayo, siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario, muy alto. Cuando me preguntaban qué era, les decía que era el transmisor de Córdoba, “La Voz de la Libertad”. Fue difícil decidir qué se haría con ese cuerpo, hubo quienes querían destruirlo; quienes quisieron arrojarlo al mar; quienes proponían quemarlo:

(...)

— ¿Qué querían hacer (coronel)?

— Fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido (...) (Walsh, 1985)

La querían “matar”, como si un cadáver pudiera morir dos veces... Es cierto, el cadáver no puede, pero un cuerpo vaciado de materia puede ser colmado de inagotables representaciones.

(...)

—¿La sacaron del país?

—Sí.

—¿La sacó usted?

—Sí.

—¿Cuántas personas saben?

—DOS.

—¿El Viejo sabe?

Se ríe.

—Cree que sabe.

—¿Dónde?

No contesta.

(...) (Walsh, 1985)

¿Qué poder puede controlar la fuerza cultural que construye sus símbolos entre las bambalinas del silenciamiento?

Un cuerpo cautivo

Para sostener un cuerpo cautivo es necesario establecer primero una frontera, un límite que es más bien una conceptualización de la pertenencia y el implacable condicionamiento del derecho del cuerpo a la libre existencia. En el cuento de Rodolfo Walsh, el coronel que sabe todo y ha participado en el cautiverio del cuerpo embalsamado vive la paranoia de que vienen a quitarle ese cuerpo que él dice haber protegido de la depravación de otros implicados.

En su delirio considera propio a ese cuerpo. La historia, no la ficción, dice que lo recibió un día en su despacho, a su nombre, como “cofre armero”, y lo mantuvo cautivo entre sus pertenencias. Un cadáver insepulto es potencialmente explosivo, dramáticamente violento para su captor.

El cuento termina con unas palabras elocuentes del coronel:

(...)

—¿Dónde, coronel, dónde?

(...)

Y mientras salgo derrotado, pensando que tendré que volver, o que no volveré nunca. Mientras mi dedo índice inicia ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas, probabilidades, complicidades. Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en un mapa, la voz del coronel me alcanza como una revelación.

—Es mía —dice simplemente—. Esa mujer es mía. (Walsh, 1985)

Apropiándose del cuerpo ¿qué cree poseer el coronel? ¿Una mujer indomeñable? ¿Una fuerza política? ¿Una fuerza política indomeñable?

Para aquel militar de la ficción, no es un cadáver lo que tiene en su poder, sino a *Esa mujer* capturada, y un cuerpo cautivo es un universo imaginario retenido y sometido. Implica el reconocimiento de que se sabe que pertenece a otro lugar y se espera doblegar su fuerza simbólica, hacerla estática, pararla, o al menos volverla inasible a otros. Implica también sobrepasar una frontera, ejercer el propio poder y dejar sentado que se tiene cómo hacerlo. Mientras se lo retiene, ese cuerpo está en una posición atópica respecto de su propio lugar, pero para quien lo retiene es un botín. En este caso, para la oposición, el botín representaba la voluntad política de gran parte de la población; para el peronismo, personificaba la herencia de esa voluntad, es decir su capital.

La fuerza simbólica y el voltaje político de ese cuerpo crecían con cada nuevo escondite y se transformó en tragedia para algunos de quienes estuvieron involucrados en el enmarañado itinerario. En cierto momento el cuerpo fue escondido en el domicilio particular de uno de los jefes militares a cargo de hacerlo desaparecer, quien, obsesionado con la posibilidad de que vinieran comandos populares a llevárselo, una noche confundió la sombra de su esposa embarazada, disparó contra ella y la mató. Otros accidentes se sucedieron en aquellos días en que el cuerpo embalsamado iba de un sitio a otro alimentando el mito del espectro vengador; multiplicándose en féretros idénticos para desorientar a los rastreadores, o confundido entre bultos en los depósitos. Impostura también en la multiplicación de copias del cadáver.

Paradójicamente, el cadáver capturado cercaba a sus enemigos y en el imaginario de los captores la vulnerable intemperie de un cadáver los asediaba con una eficacia indescifrable.

Dar sepultura, sofocar la furia

*Doma, Aquiles, el aliento grande; no conviene que tú
tengas un corazón sin piedad; los mismos dioses son flexibles*

(ILIADA)

El peso del fantasma de los cadáveres insepultos acecha en el imaginario social desde siempre. Las vicisitudes de ese cuerpo por tanto tiempo sin sepulcro que solo pudo encontrarlo perdiendo su identidad y ocultando su condición de momia, recuerdan otros dramas, por momentos muy próximos, que la cultura clásica, la historia o la ficción nos dan a conocer. Ciertos cadáveres parecen estar llamados a desplegar renovados usos.

El drama de la muerte adquiere ribetes trágicos cuando, como resultado de la confrontación entre personajes políticamente significativos, el vencedor toma posesión del cuerpo vencido y castiga a través de él a todo su linaje y descendencia. Sobre la muerte se cierne una nueva dimensión del escarnio: el de no asignar a los cuerpos muertos un lugar de entierro; el cadáver, que en la perspectiva de Foucault asigna finalmente un espacio a la experiencia profunda y propiamente utópica del cuerpo, pide un lugar.

La literatura clásica y la narración histórica dan cuenta de estos nudos en numerosas obras. Entre otras, el canto XXII de la *Iliada* narra la muerte de Héctor, el canto XXIV, el rescate de su cadáver. Aquiles, el vencedor, ata el cadáver al carro y lo arrastra ante la vista de sus adversarios. Se lo lleva fuera de Troya. Príamo, padre de Héctor, lo arriesga todo por recuperar el cadáver y poder enterrarlo, se muestra endeble ante el vencedor; implora. Su dolor solo podrá ser apaciguado con la sepultura de ese cuerpo muerto, es decir cuando encuentre “un lugar” dentro de su gleba para el cadáver.

Otro pasaje sobre la obstinación de “hacer padecer a un cadáver” se lee en el derrotero de Guillermo, el gran conquistador normando, quien no alcanza la paz aún habiendo vencido y se niega a devolver el cadáver de Harold II, su contrincante. La madre del caído rey pide a Guillermo el cuerpo insepulto quien se lo niega y responde que él lo enterrará. Miente.

Cuerpos heridos, desmembrados, expuestos en una disolución violenta de las formas constituyen un ritual, una escena que pide su eficacia al ejercicio de la exposición.

Estos y otros memorables ejemplos hacen pensar que los cuerpos, vivos o muertos, han servido históricamente a una pedagogía de la violencia (Foucault, 1989). Antígona elige su propia muerte antes que dejar sin sepulcro el cadáver de su hermano Polinices desoyendo el mandato del tirano Creonte, su rey. Ciertas notas de la narrativa de esta tragedia griega aproximan la historia del cadáver de Eva al drama de Antígona. Como en la obra de Sófocles, un hijo y una esposa muerta son el costo que padece quien se niega a enterrar a los muertos, o asignarles un lugar, un *topos*, donde nos gusta imaginar que descansan. Parte de los hechos que alimentaron algunas dimensiones del mito sobre el poder de venganza del cuerpo embalsamado de Eva radicaron en el asesinato involuntario del militar a su esposa embarazada.

Las creencias, las religiones, proporcionan nutridas ideaciones respecto de lo que será después de la muerte; del despliegue de fuerzas inconmensurables que por desmesuradas se nos figuran oscuras; del destino de las almas e incluso de los cuerpos. ¿Quién sabe...?

Hacer daño a un cadáver, que lo devoren las bestias, tajar, amputar. ¿Qué se hiere; a quién se hiere cuando se violenta un cadáver? Un cuerpo mítico; un cuerpo político; un cuerpo utópico no tiene dimensiones precisas, pero las vejaciones caen dentro de las marcas de la cultura que los construye.

“Solo se puede ostentar el poder sobre la vida y la muerte en una tierra desierta”, dice otra escritora argentina, Griselda Gambaro (2004) en su recreación teatral: *Antígona Furiosa*, en alusión esta vez a los miles de desaparecidos durante la dictadura cívico-militar de los años 70.

Tomar para sí

El tiempo constituyó a ese cuerpo en objeto de negociación en varias oportunidades. La primera implicó sucesivas manipulaciones que terminaron dándole estatuto de mortal común mediante la asignación de una falsa identidad y enterrándolo como cadáver y no como momia; geográficamente distante y en el mayor de los secretos. Es decir que, si en el instante final de la vida de Eva, el ardid de la momia catapultó el cadáver al universo de la inmortalidad, más tarde otra maniobra política procuró hundir su condición utópica, gestando una nueva frontera y cautiverio, tumba mediante.

Durante quince años solo los militares partícipes conocieron el destino final de aquel cuerpo embalsamado. La solución al conflicto de qué hacer con el poderoso cuerpo llevó a quienes tomaban decisiones a trasladarlo tan lejos como se pudiera. Italia fue el destino a donde ingresó con la falsa identidad de María Maggi de Magistris y con la anuencia vaticana. Un lugar para el

reducidísimo círculo de militares que tuvieron a cargo el operativo en cooperación con contactos de la jerarquía eclesiástica. El cuerpo de Eva Perón fue exiliado como si no fuera un cadáver y enterrado como si lo fuera, como si pudiera ser devuelto “al destino de toda carne”.

Y todo aquello, en una operación tan secreta que quince años después fue parte de las motivaciones de Montoneros en el secuestro del Gral. Aramburu. A comienzos de la década del 70 nuevas acciones políticas cambiarían dramáticamente el escenario. El mito sobre ese cuerpo, momificado y errante que hacía justicia con los que traicionaron al pueblo, también hizo renacer en parte de la juventud de los 70 la voluntad de sumarse en la disputa por ese objeto ingobernable, por ese cuerpo transfigurado y politizado incluso antes de ser cadáver, ya que es posible pensar que las acciones que lo transformarían en un cuerpo embalsamado debieron diseñarse con antelación para ser implementadas de inmediato.

Una organización de jóvenes peronistas autodenominada Montoneros tomó a su cargo la recuperación del cuerpo de Eva Perón. El móvil declarado era hacer justicia; algo más velado pudo estar el cálculo. El sector del peronismo que recuperara *ese cuerpo* atraería para sí un capital político invaluable, un pródigo catalizador de fuerzas que ese sector de la juventud necesitaba imperiosamente. Si el capital político abreva en buena medida en su contenido simbólico, ¿qué límite puede colocarse a un cuerpo que condensa en su vacío todo un ideario revolucionario?

Un espectacular secuestro recayó sobre el Gral. Pedro E. Aramburu, jefe militar que participó del derrocamiento de Perón y a quien, entre otros hechos relevantes, la organización Montoneros asignaba la mayor responsabilidad sobre el robo del cadáver y del destino que corrió. El militar fue enjuiciado apenas reveló parte de la información y se negó a más declaraciones. Sus captores querían toda la información y la restitución inmediata del cuerpo. El cuerpo de Eva Perón devenía objeto de intercambio, de negociación y ponía en juego estrategias de poder al interior de una fuerza política efervescente. Al cuerpo recuperado se le asignaría una ubicación espacial conocida, pero también sería proyectado, en un nuevo impulso, al universo ilimitado de las imágenes: Evita justiciera; Evita vengadora; Evita capitana.

La exaltación de los rasgos combativos de la figura de Eva atraería hacia ese sector político el capital en juego. Ninguna de las partes cedió y Aramburu fue fusilado sin revelar las claves para recuperar el cuerpo. Ese cadáver sin serlo permanecía cautivo en un lugar no identificado, en algún territorio extraño, con identidad falsa y codificada, solo al alcance de un grupo que se representó la posibilidad de hacer desaparecer también toda su carga simbólica.

Un cuerpo embalsamado no puede morir dos veces pero tiene un incalculable potencial político que se encamina hacia un destino de exhibición permanente.

La operación de Montoneros fue relativamente exitosa: se supo dónde estaba el cuerpo pero no tuvieron acceso al esotérico itinerario. El cuerpo de Eva Perón fue recuperado por el mismo militar que lo había llevado en su momento a Italia. Las puntadas de esa trama fueron deshechas con los mismos recaudos de inteligencia militar con que fueron dadas y por orden de otro militar, el general Alejandro A. Lanusse, jefe del gobierno de facto en los años 70.

El féretro fue entregado al general Perón en España en 1971 donde permaneció varios años. Perón volvió a la Argentina en 1973 para presidir el país por tercera vez, murió durante el primer año de su tercer mandato (1° de julio de 1974) y el cadáver momificado de Eva aún permanecía en el exilio; una vez más, cautivo. Las condiciones políticas del país al retorno de Perón eran críticas, y ese cuerpo tieso y violentado tenía la capacidad de “entorpecer” la difícil articulación de intereses dentro del ajetreado peronismo de los 70.

* * *

Porque en la verdad solo se puede encontrar lo que se haya ofrecido.

(PAVIC, 2006)

La palabra puede lo que no puede el cuerpo, y si en los hechos el féretro permanecía en una casa sin dueños, bajo cuatro llaves, fuera de la ley³ y más solo que los muertos, la escritura reinscribió a Eva, anacrónica, firme y solvente. Esa escritura hendía el espesor político de la época y la recuperaba vital, con una nueva y misma voz, para recordar al polifónico peronismo — no peronismo— las claves de la doctrina.

Si un cuerpo enterrado puede ser desenterrado, recuperado como momia y cambiar de identidad en la penúltima frontera esperando a las puertas de una residencia como un visitante en pie, veinte años después de morir por vez primera, después de haber sido hecho y rehecho como un texto, como cualquier otro texto, entonces generar nuevas tramas en ese inagotable bamboleo entre la política y la escritura ejerce una seducción a la que cede con

³ Las leyes españolas, como en todas partes, prohíben mantener en un domicilio particular un cadáver insepulto.

gusto también Leónidas Lamborghini (1927-2009), escritor argentino y peronista que en aquellos años hace hablar a Eva por segunda vez en primera persona en *Eva Perón en la hoguera* (1972), poema escrito desmantelando la estructura narrativa de *La razón de mi vida* y reensamblando las partes. Toda palabra en el poema proviene de la autobiografía de tibia autoría. Entre las imágenes del cuerpo no elige las de la escena funeraria sino las del cuerpo crispado dispuesto a vivir y a morir por la Causa:

(..) yo no era ni soy nada más que un gorrión en una inmensa bandada de gorriones...(..) Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni hubiese podido contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo (...) Por eso ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón. (Perón, Eva, 1996)

I
por él.
a él.
para él.
al cóndor él si no fuese por él
a él.
brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:
de mi razón.
de mi vida.
lo que es un cóndor él hasta mí:
un gorrión en una inmensa.
hasta mí: la más. una humilde en la bandada.
un gorrión y me enseñó:
un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:
a volar.
si casi y cerca:
a volar.
si casi de:
a volar

en una inmensa. un gorrión.

y me enseñó:

si veo claramente. por eso:

si a veces con mis alas.

si casi cerca de.

si ando entre las altas. si veo.

si casi toco casi:

por él

a él:

todo lo que tengo: de él.

todo lo que siento: de él.

todo el amor de mí:

a él.

mi todo a su todo:

a él. (Lamborghini, 1977)

Los textos, la voz, el cuerpo, como unidad divisible. Diseccionada y recompuesta que puede dar lugar a otra unidad a la que no se le asignará mayor ni menor dignidad que a cualquier otra posibilidad.

Perdurables ejercicios de anatomía y alquimia sobre las capas del sentido como un cierto tipo de materia. Y la imaginación como fuego y precipitador que en el ensueño del Bachelard (1978) poeta no es la facultad de formar imágenes sino la de sobrepasar los límites de lo dado, así, los poetas cantarían lo que constructivamente se avizora más allá de las apariencias La imaginación impulsa el vuelo, capacidad humana, o más bien, sobrehumana, de construir.

Lamborghini parece compartir que el quehacer del poeta requiere del dinamismo organizador y constructor de la imaginación y con desparpajo sostendría que tan legítimamente como construye un orden puede destruirlo y conformar otros órdenes, otros sentidos. Si no hay verdad reflejada en un orden, el poeta puede desandar, rehacer, puede mentir.

VI

la hora de mi soledad. de puerta en puerta. los puñetazos bajo el cielo.

los golpes.

¡esa es! ¡esa es! mi calvario. aquellos días. mi bautismo.

esto: la hora de nacer. esto: la hora de morir. cada golpe.

el líder él. su palabra: *encárgate*

encárgate

(...) (Lamborghini, 1977)

Lamborghini juega y concibe ese texto como cantera de sentidos y se aventura a escardarlos. Fragmenta las piezas, multiplica las combinaciones e implanta insólitas cadencias que de la rigidez y el corte irreverente hacen surgir una Eva penetrante en el espacio en donde habitaba el penar de tanta deuda insalvable

XIII

mi empresa.

los comienzos. cuando advertí:

lo imposible: palabra.

cundo advertí. empecé a ver.

por eso: aquí esto. quiero servir. empecé.

lo imposible: palabra (Lamborghini, 1977)

Con desenfado y con propósito, Leónidas Lamborghini instituye a Eva sobre el eje de la injusticia social y en tal sentido la novedad recae de plano sobre el estilo y no en inesperadas interpretaciones. *Eva Perón en la hoguera* traspasa la piel de las imágenes consagradas en *La razón de mi vida* pero no las desvanece. Aunque en ese decir fragmentario instaure sentidos trasfigurados y amplía una vez más los márgenes del imaginario, la figura canónica de Eva se sostiene como signo de agua en cada verso.

XVIII

Ya: lo que quise decir está.

pero además; darse. el amor es.

darse.

Ya. lo dicho. lo que quise. el amor. la vida es:

dar la vida. darse. ya: hasta el fin.

ya: la razón. ya. la vida. la razón es. la vida es.

la razón de mi: darse. abrirse

la vida de mi: darse.
ya. lo que quise. pero además.
la razón de mi vida es.
la razón de mi muerte es: la Causa es.
ya: hasta el fin. mi misión: dar.
mi camino: dar. darse. veo. la vida de mí.
mi horizonte: dar. darse.
Ya: lo que quise, mi palabra
está. (Lamborghini, 1977)

¿Qué caldeó la hoguera en la que ardía? ¿El peso performativo de “la palabra de él”: “*encárgate, encárgate*”? (VII) ¿El pueblo prorrumpiendo gritos que encienden hogueras? (IX) ¿La búsqueda de su propia palabra, de su propia voz que alcanza inmolándose? (XIII)

Para reescribir es inevitable transformar un texto modélico como *La razón de mi vida*, y ya sin compromisos con la imposible originalidad, el autor reclama el derecho a ejercitar la escritura como un juego. Las palabras como piezas susceptibles de asociaciones libres, sin reglas, o con las propias, orientadas a desequilibrar formas y ritmos para modelar un texto nuevo; un instrumento nuevo. Esa apariencia, cosida con el esmero del orden previsto por las palabras de *La razón de mi vida* (1966), puede ser reconducida y así *Eva en la hoguera* (1977) multiplica y transfigura formas, virtualmente infinitas.

Sin embargo, lo ofrecido por Lamborghini es el rediseño del monumento fundacional del primer peronismo. Las batallas por su apropiación, políticas y literarias, contrastaban con el abandono del cadáver real que permanecía solo, muy lejos de todos los escenarios nacionales e internacionales donde se seguían montando sus representaciones. Permanecía en una casa, tal vez en una habitación de huéspedes o en el centro de una sala principal y olvidada y, como subrogante en una obra apócrifa, el cuerpo imagen esperaba...

También por aquellos años otros intereses políticos dieron nuevo impulso al cadáver de Eva desde la escritura poética de Néstor Perlongher. Escritor, militante de izquierda y referente de las primeras luchas por los derechos de los homosexuales en la Argentina. Perlongher resucita en 1975 a Eva Perón en *Evita vive* cuando la represión y marginación homosexual eran intensas. La publicación en el país fue imposible hasta 1987. La vuelta que el autor diseñó para Eva no fue en la escena política conocida que la tuvo como protagonista a mediados del siglo XX, sino en otra impensable, en un ambiente

trasgresor de prostitución homosexual y drogas que constituía una contracultura y del lado de esos otros marginales de entonces desprovistos de derechos: los homosexuales.

Perlongher revive a Eva con un cuerpo enteramente carnal; ella vuelve porque tiene cuerpo y para goce de ese cuerpo que puede en la ficción desplegar un erotismo impropio de las imágenes consagradas de Eva, el relato fue criticado, considerado una herejía y rechazado por el peronismo de los años 70 que no quería ningún tipo de asociación ni acciones políticas mancomunadas con el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina. El Frente, que fue disuelto con el golpe de estado del 76, había surgido en 1971 con la intención de aliarse a los movimientos de liberación nacional y social y con los grupos feministas dándole una nueva amplitud a la categoría de “sujeto político”, que quedaría abonada teóricamente en las décadas subsiguientes. De tal modo que en 1973, cuando el peronismo volvía a ganar las elecciones después de años de proscripción, el Frente apareció en actos públicos junto a la juventud peronista.

Los sectores más reaccionarios del peronismo desconocieron a todas estas militancias juveniles a las que calificaban de portadoras de ideologías foráneas; de homosexuales y drogadictos por la presencia del Frente. El ala izquierda del peronismo pronto también rechazó todo vínculo con ese sector de manera palmaria.

A los funerales de Eva también le dedicó Perlongher un poema: *El Cadáver*

—(...)

—Vamos, no juegues con ella, con su muerte
déjame pasar, anda, no ves que ya está muerta!

—Y qué había en el fondo de esos pasillos
sino su olor a orquídeas descompuestas,
a mortajas,
arañazos del embalsamador en los tejidos

—Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?

— (...) (Perlongher, 1997)

Promediando el siglo XX, en la década del 90, se siguen escribiendo cuentos y novelas sobre el inagotable tema, entre las que destaca *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, publicada en 1995. Con maestría, el autor liga una serie de producciones literarias y documentales con el propósito de poner en relación historia y narración, y tomar posición respecto del carácter constructivo e inagotable de esa relación; no hay más que versiones provisionales y limitadas respecto de cualquier historia, dice. Su interés estará puesto en

los aspectos marginales de la historia y de la figura política de Eva. La hace hablar en los lugares silenciados; en los vacíos entre capa y capa aprovechados por la imaginación creativa del escritor. Busca contrastes y prefiere las fisuras por donde las resoluciones maniqueas resultan limitadas. Un cuerpo controlado y al mismo tiempo movedido, como el de Eva, es un universo de códigos siempre abierto. El sepulcro vacío termina volviéndose contra sus captores y los convierte en presa de sus delirios persecutorios.

Construye un cuerpo cautivo en el filo entre lo novelesco y lo histórico, entre el mito y la realidad; la “verdad” de la historia del cuerpo vivo y del cuerpo muerto de Eva es por igual inaccesible, dice Tomás Eloy Martínez. Y, dado que la realidad no se puede contar ni repetir, bien vale reinventarla (Martínez, 1995, p. 97). El novelista compara el arte del embalsamador con el del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la posición en que debe recordarlos la eternidad (Martínez, 1995, p. 157). En su relato, el personaje del narrador en la novela manifiesta la serena convicción de estar yendo detrás de algo para lo cual no hay huella: “(...) deslizándome entre las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido” (Martínez, 1995, p. 204). El narrador es, como en Walsh, periodista y detective, pero a diferencia del cuento de Walsh, entrevista también a los militares que devolvieron el cadáver de Eva y hace palpar la tensión, la desestabilización, que ha producido en los captores ese cuerpo nómada, sumiso a las torturas pero encrespado ante la negación de un sepulcro. Su muerte se vivió incontables veces y hasta ser sepultado murió casi a diario.

A ese cadáver, ni la muerte ni el sepulcro le llegó de una sola vez. Sobre un cuerpo político puede desplegarse la muerte y la inmortalidad como eficaces telones de escenas programadas.

Obstinado drama

A un cadáver momificado se le suele asignar un lugar enaltecido —y poco accesible— a través de un juego de recursos que le otorgan visibilidad, aunque no siempre se alcancen a tocar con la mirada. Estructuras descomunales; regios sarcófagos ubicados al final de laberínticas trazas; fabulosos monumentos ponderan el carácter utópico de los cuerpos momias y potencian sus incontables localizaciones.

El destino del cadáver de Eva no cumplió este derrotero; fue repatriado por López Rega el 17 de noviembre de 1974 durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón y trasladado a la Residencia Presidencial de Olivos. Y otra vez, ese cuerpo trashumante debió ser intervenido para reparar

los rastros de daños, de ajeteo y del tiempo. Fragmentar el cuerpo en piezas y repararlas, como corpus-suma y no como organismo, señalaría Nancy (2003).

Expresión sensible de una obra humana, la momia sería enmendada por el escultor, taxidermista y restaurador de obras de arte Domingo Tellechea. A estas alturas el inagotable e indefenso cuerpo articulaba también estética y política; expresión de crudos tratos, ese cuerpo, sin serlo, fue objeto de conquistas, destrucción y anhelos en permanente construcción.

Si por una parte aquellos restos se consideraron un bien cultural que puede ser devuelto al estado inicial de su creación, por la otra, la espesura política del cadáver y de la época incitaba una vez más a intervenir en la mayor discreción. El restaurador Tellechea tuvo la mesiánica tarea de recomponer “la verdadera naturaleza de la momia” afrontándolo como una obra de arte. Las heridas que el tiempo y el trajín habían producido sobre la momia podían ser reparadas por manos expertas, pero las lesiones que el reservorio simbólico podía causar en la trama de la política eran aún temidas. ¿Alucinará más la inmortalidad en su infinita reproducción que la muerte misma?

El 18 de noviembre de 1974, en la primera plana del diario *Clarín* y a continuación de las fotografías que documentaban el paso del féretro, otro gran titular anunciaba: “Fue devuelto el cadáver del Teniente Gral. Aramburu”, que había sido capturado también en octubre del mismo año.

En Olivos los restos de Eva permanecieron un par de años antes de ser entregados a su familia por la dictadura militar el 23 de octubre de 1976. Fueron enterrados en el mausoleo de la familia Duarte en el cementerio de la Recoleta, coto emblemático de la clase social con la que Eva estuvo férreamente enfrentada; a una profundidad inaccesible a quienes hubieran podido sortear la extraordinaria placa de acero que sella el foso y el blindaje del mausoleo elaborado a semejanza de una institución bancaria.

Las necrópolis fueron creadas como heterotopías en donde la muerte está presente en su completa ausencia, camuflada en la vitalidad de pomposos edificios o magníficos jardines. Sepulcros blanqueados de la oquedad de la muerte; máscaras y defensas; el esplendor de ciertos cementerios serena algo de la inefable angustia que atraviesa la condición humana frente al final. “¿Qué son, dónde están, cómo son los muertos?, sepultarlos atestigua nuestra humanidad, estarán en un sitio y no nos desembarazaremos de ellos”, medita Paul Ricoeur (2009) al borde de su propio final.

Entendemos que cuando Spinoza reflexionaba acerca de la inconmensurable potencia del cuerpo se refería al cuerpo que goza de vitalidad. Respecto de nuestros propósitos, nos preguntamos si no es aún más incalculable el poder de un cuerpo imagen; de un cuerpo partidario; de un cuerpo intervenido; de

un cuerpo in-finito. Un cadáver embalsamado tiene el poder de cristalizar, incluso de condensar, las pasiones que incitaba en vida.

El cuerpo vivo, que funcionaba como un arma de defensa y ataque en la contienda por el poder, fue sustento de las innovaciones político-culturales del primer peronismo. Una vez extenuado no se le permitió transitar su muerte y fue con mayor énfasis instrumento de las tensiones políticas durante décadas.

Respecto del derrotero del cuerpo momificado no hubo una vocación necrófila; fue un cuerpo en disputa, territorio de estrategias, una identidad en permanente factura; universo de idealizaciones y objeto de intercambio que en su dudosa materialidad cifraba una invaluable simbología político cultural.

El devenir radicalmente otro del cuerpo embalsamado, y luego de dos décadas reconstituido y ensamblado, fundó una imagen de continuidad que otorga una unidad identitaria ficticia. Esa carne ultrajada se pretendió territorio perenne y poderoso reforzador político; pero en política cabe no ignorar que habrá refutaciones, y el cuerpo embalsamado, destinado a ser monumento ineluctable del origen del peronismo, debió ser enterrado para protegerlo, más profundo que cualquiera.

Filosofía, literatura, historia, ficción, política, poética, erótica y estética dieron forma a la narración del cadáver embalsamado de Eva Perón. Preguntaba al inicio si la escritura zanjará la tensión frente a la muerte... Si la muerte no es necesariamente final y toda escritura puede ser reescrita; descompuesta; rehecha, resemantizada, un cuerpo sin vida y sin muerte puede ser un texto inagotable, un libro de arena de infinitas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- AVELLANEDA, Andrés (2002). "Cuerpo y cadáver de la literatura". En Navarro, Marysa (comp.) *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gastón (1978). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis (1987). *El simulacro. El Hacedor*. Madrid: Alianza.
- _____(1996). "Tema del traidor y del héroe". En *Obras Completas*, T1, p. 496- 498. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____(1996). "El Inmortal". En *Obras Completas*, T1, p. 533-544. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1997). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- CASTORIADIS, Cornelius (1990). *El mundo fragmentado*. Buenos Aires: Ed. Altamira.
- DESCARTES, René (1941). *Meditaciones metafísicas, Meditación segunda*. Argentina: Espasa Calpe.
- DE CERTEAU, Michel (1979). *Les cultures populaires*. Paris: Montiel.
- DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DURAS, Marguerite (1984). *El mal de la muerte*. Barcelona, Tusquets.
- DUSSEL, Enrique (1972). *Para una destrucción de la historia de la ética*. Mendoza. Argentina: Editorial Ser y Tiempo.
- FARGE, Arlette (2008). *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*. Buenos Aires: Katz Editores.
- FOUCAULT, Michel (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI
- _____(2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LAMBORGHINI Leónidas (1977). *Eva Perón en la hoguera*. Recuperado de <http://www.elortiba.org/pdf/Eva-Peron-en-la-hoguera.pdf>
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995). *Santa Evita*. Barcelona: Seix Barral.

- NANCY, Jean Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Ed. Arena Libros.
- NAVARRO, Marysa (2002). *Evita, Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ONETTI, Juan Carlos (1994). "Ella". En *Cuentos completos (1933-1993)*. Madrid: Alfaguara.
- PERLONGHER, Néstor (1997). "El cadáver de la nación". En *El Cadáver. Prosa plebeya. En Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- _____(1997). "Evita vive". En *El Cadáver. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- PERÓN, Eva. (1996). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Planeta.
- _____(1985). *Discursos Completos. 1946-1948. 1º Tomo*. Buenos Aires: Megafón.
- _____(1986). *Discursos Completos. 1949-1952. 2º Tomo*. Buenos Aires: Megafón.
- _____(1987). *Clases y Escritos Completos. 1946-1952. 3º Tomo*. Buenos Aires: Megafón.
- PLOTNIK, Viviana (2003). *Cuerpo femenino, duelo y nación*. Buenos Aires: Corregidor.
- RICOEUR, Paul (2009). *Vivo hasta la muerte. Seguido de fragmentos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI
- VALLEJO, César (1937). "Miré el cadáver". En *España, aparta de mí este cáliz*. <http://www.literatura.us/vallejo/caliz.html>
- WALSH, Rodolfo (1985). *Esa Mujer. Obra literaria completa*. México: Siglo XXI Editores

POÉTICA DE LA ENSOÑACIÓN EN ALEJO CARPENTIER

Patricia Fernández

La literatura es imaginación y es siempre relectura, los textos que volvemos a leer aparecen ante nuestros ojos como nuevos textos, porque buscamos nuevos sentidos o porque los encontramos sin quererlo. Al volver a leer *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953, 2008), la novela ha vuelto a llenarse de otras voces, distintas y a la vez familiares, como si lo que dice hoy se nutriera de cuestiones que construyen otros espacios y puntos de vista diferentes a los de ayer, sumados algunos, desarmados otros, pero siempre renovados.

Leer a Carpentier, volver a leerlo, en el cruce de las lecturas actuales, ha sido un acto desafiante. Recuerdo que cuando entré por primera vez a la novela, me pareció increíble que alguien pudiera volver sobre la historia de América no solo para resignificarla, sino también para poner en debate núcleos de la identidad anhelada, como es la recuperación del mito de la selva profunda y virgen, desconocida, enarbolada como insignia de las tradiciones ancestrales. Encontré una clave allí: lo real maravilloso es parte de nuestro imaginario y necesita una cuota de asombro ante la realidad, o como expresa Carpentier: “una cuota de fe”. América debía ser redescubierta por los americanos, en la tensión entre el mito y la historia, en la inauguración de un nuevo paradigma, fruto de la voluntad de ser otros, de atravesar los prejuicios, de ser libres de las ataduras que la historia de la colonización grabó en nuestras conciencias. Sin embargo, no pude evitar la melancolía que generó la lectura, no había vuelta atrás, había que seguir.

Las claves de esta nueva lectura son distintas. A las tensiones entre el mito y la historia, se agregan otras, que surgen de preguntas que subsisten: por qué la selva sigue guardando secretos que no quieren ser enlazados a la historia occidental, por qué el artista es un mutante que se permite distorsionar la historia y reescribirla, y se niega a ser un otro sin historia. Y en estas claves

aparece nuevamente la idea del viaje, unida a las preocupaciones sobre qué representa Carpentier en la construcción del pensamiento latinoamericano, y en particular en la construcción de nuevas formas de leer los procesos de emancipación. Esta idea de volver a leer intenta poner en valor las percepciones de una lectura que advierte en la escritura de Carpentier la enunciación de las grandes contradicciones de la cultura latinoamericana, el debate sobre los legados de la cultura moderna, la discusión sobre otras formas posibles de habitar, otras formas de conocer y de convivir. *Los pasos perdidos* es una novela cuyo programa narrativo se afirma en el viaje como herramienta de autoconocimiento, sin embargo, esta construcción posee características particulares de enunciación: el diario de viaje se escribe cuando los hechos ya son recuerdo, lo que se escribe ya pasó, es pura escritura de la evocación que muda espacio y tiempo, y pone en tensión dos formas de habitar: una que surge del ensueño creador y otra que sostiene la necesidad de soñar un mundo mejor. En esta tensión el protagonista de la novela aprende a conocer a través de la imaginación y de la evocación, e interpela la realidad para conocer “de otro modo”.

En este sentido, Zulma Palermo (2012) expresa que “pensar con” significa construir premisas “de otro modo” para repensar las relaciones con la naturaleza, las formas de coexistencia, el rol de la autoridad. Esto encierra un principio de “desobediencia epistémica” de las verdades y principios instalados a través de las instituciones con concepciones unidireccionales de la historia, el arte, la literatura y la ciencia, la economía, la tecnología. En este camino está nuestra intención de *pensar con* la escritura de Alejo Carpentier.

Podemos preguntarnos, además, por qué la novela *Los pasos perdidos*, después de medio siglo, nos invita a encontrar nuevos sentidos. Por qué los ecos de la identidad aparecen de otra forma y enlazan otras capas de sentido, dialogantes. Una posible respuesta estaría dada por la necesidad de buscar más allá. De buscar esa otra forma de conocer que nos interpele. Porque la narrativa de Carpentier nos impulsa a esa búsqueda, donde se cruzan deseos, pensamientos, emociones y percepciones que inauguran nuevos sentidos. Uno de ellos es el que se construye en la tensión entre sueño y ensoñación. Una realidad tensionada por una especie de espejo doble que refleja la luz hacia ambos lados, dejando en penumbras un espacio donde los sentidos se mezclan. Una frontera que permite entrar y salir construyendo un nuevo espacio de sentidos: el sueño constituye a la selva en la novela, la ensoñación permite al personaje comenzar una búsqueda hacia delante, dejando la selva detrás mientras se adentra en ella. Ambos conceptos son estructurantes del discurso de la novela de Carpentier, pero no simplemente porque puedan ser observados como opuestos, sino porque de esa oposición surge la relación que permite la imbricación de los espacios imaginarios que dialogan

entre sí. Ninguno de los dos puede verse devorando al otro, sino que es la tensión entre ambos lo que explica el sentido último de la lucha interna del protagonista en su viaje al pasado, que en realidad es su futuro, la construcción de la existencia.

Al final del primer capítulo, cuando el protagonista ya está gestionando su viaje a la selva y observa un cuadro de Goya, queda planteado el dilema de la novela.

El *Cronos* de Goya me devolvió a la época, por el camino de vastas cocinas ennoblecidas de bodegones. Encendía su pipa el síndico con una brasa, escalaba la fámula una liebre en el hervor de un caldero, y por una ventana abierta, veíase el departir de las hilanderas en el silencio del patio sombreado por un olmo. Ante las conocidas imágenes me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres añorarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba —como por haberlos conocido— ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre (pp. 207-208).

Pensar la tensión entre sueño y ensoñación nos obliga a caminar por la frontera. Al decir de Zavala (1996) “se hace imprescindible no insistir en lo ya inscrito, sino marcar un acontecimiento textual, una forma de lectura que se abra a una nueva escritura fronteriza, que descentre y abra grietas”. Pero una escritura que intenta caminar por la frontera siempre baila en una cornisa o se desliza a ambos lados para fortalecerse. Esto hace Carpentier, inscribe la novela en dos contextos que se miran como enemigos por momentos y que, aunque se niegan, siempre se refieren uno al otro: la civilización occidental y la barbarie americana, una es historia y la otra es mito. Ambas se miran con ojos de soñador y ninguna existe sin la otra, y de la actividad soñadora surge un sentido que compromete el presente, explica el pasado y configura un futuro.

Hay pensamientos que anidan en los sueños. Anidan como una araña, un pájaro o un dragón que se piensa. Porque los sueños trabajan solos, viven como criaturas sin tiempo, viven en un presente que tiene la fuerza del instante, mirando hacia atrás y hacia adelante sin temor. Porque cuando se duerme todo tiene un sentido propio. Soñamos que somos algo distinto a lo que somos, aunque nuestros sueños también nos describan. Porque los sueños tienen una lógica que escapa al entendimiento, somos corazón con entrañas celestes, cornisas que se vuelven nubes, edificios sin salida. Soñamos sin querer y los sueños nos pueblan sin tiempo.

La ensoñación, en cambio, es presente que sueña otro tiempo, se dirige al futuro, aunque el pasado la anime. Impulsada hacia aquello que todavía no existe pero que se anhela. El ensoñador siempre busca algo, algo que quiere

encontrar. Pero cuando el ensueño tiene grietas, cuando un momento de este presente se amplía y es atravesado por el pasado, su presencia inaugura algo de dolor. Podemos decir que el pasado más remoto, ese que aparece inconmensurable, es un principio. En su mano están todos los relatos que hablan de algo infinito.

Desde el psicoanálisis algunas teorías buscan en el pasado las explicaciones de nuestros miedos, y también de nuestros deseos. Hablan de sentidos sepultados en el inconsciente, describen la represión de los afectos, subliman aquello que no puede ser comprendido y que tiene valor referencial en nuestra vida consciente. Rescatan el pasado y nos dicen que sin él no hay futuro posible, explican los obstáculos que impiden que la red de sentidos tenga un poder superador de las contingencias del presente. En consonancia, también numerosas corrientes literarias han visto en el pasado una vertiente del arte poético. El pasado integra al presente y le da la fuerza mágica de la inspiración, desecha la razón que construye muros impenetrables y convierte el sueño en la fuente de lo poético. La imagen poética surge como capacidad de ver más allá de la realidad, es un conocimiento volador que tiene raíces muy profundas. El soñador poeta penetra en esas raíces para encontrar las palabras que describen el mundo. Y estas raíces son el combustible que enciende el motor de la creación.

En contraposición, algo distinto sucede en ciertos postulados de la teoría política. El pasado es lo vivido, constituye lo histórico. La memoria que late para discriminar los sentidos de lo histórico, pero no para constituirlos. El pasado es memoria de lo vivido, es lo que la acción ha dejado como resabio. El ensoñador no tiene obstáculos para pensar el presente y recordar el pasado, pero solo sueña despierto cuando construye futuro. Porque el pensamiento es acción, la vigilia es acción y no es preciso soñar dormido ni volver al pasado para concebir el mundo anhelado que se imagina. Dormir y soñar, soñar y estar despierto son espacios que se integran para construir la vigilia, pero nunca para explicarla. Pensar la tensión entre sueño y ensoñación implica tomar cierta distancia, imaginar las formas dibujadas por los sueños y reunir las ideas que se tejen en la tela de la ensoñación. Desplazarse en la frontera que separa el mundo del mito y el mundo de la historia. Pensar la tensión entre pasado y futuro, entre sueño y ensoñación es increpar la idea del pasado como lo nunca resuelto y la idea de futuro como lo que nunca acontecerá y construir un nuevo discurso, quizás un discurso anfibio, si esto fuera posible.

Voces y ensueños

La expresión de la tensión entre sueño y ensoñación tiene en la palabra poética un espacio propio que nos puede acercar a esta frontera, al discurso anfibio que se nutre de esta doble dimensión. La palabra poética, impregnada por la imaginación, y específicamente, por imaginación poética, por la producción de imágenes sobre el mundo, abre siempre nuevos interrogantes que estimulan la discusión. Lo poético integra las imágenes del mundo vivido, inaugura formas de sentir y de pensar, nos conmueve. Dice Bachelard (1957-2000) en *La poética del espacio* que el ensueño es un estado que se constituye desde el instante inicial, “no se le ve empezar y, sin embargo, empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la *otra parte*”. Y más adelante agrega: “Cuando esa otra parte es natural, cuando no habita las casas del pasado, es inmenso. Y el ensueño es, podría decirse, contemplación primera” (p. 163). Para este autor, la idea de irse del lugar es significativa para la producción de la imagen poética porque sitúa a la creación en un espacio soñado, alejado del objeto de la representación. Este alejamiento, que involucra un espacio situado en otra parte, se corresponde, además, con un tiempo de otra parte. Podemos decir que la imagen poética está anclada a un espacio y un tiempo descentrados de la actualidad, corridos de lo que cotidianamente se puede observar como el “ahora”.

A esto llamamos el ensueño, un estado que busca en los sueños la materia de su existencia. El espacio es para Bachelard un concepto de gran productividad, porque es parte sustancial de la vivencia primera, aquella que se recuerda como fundadora de la imaginación, y de ella surgen los impulsos que convierten el recuerdo en imagen de lo vivido: la casa, el bosque, el río, la piedra son elementos fundantes de la experiencia del soñador. La imagen poética se nutre de la vivencia y expresa un estado del ser que siempre está buscando esa *otra parte* para volver sobre los recuerdos de aquel espacio que movilizó la imaginación.

En *Los pasos perdidos* podemos encontrar este itinerario de búsqueda en varios niveles de significación que el argumento, la trama y la historia nos proponen. Esta búsqueda, a la que podemos denominar un ensueño, se muestra en la estructura narrativa como un viaje hacia el pasado del continente americano, que trasciende los límites de la historia occidental y penetra en los orígenes de la humanidad. El eco de los viajes de Ulises en la *Odisea* y de los adelantados en las *Crónicas de Indias* murmura en el relato de los personajes de Carpentier. Los viajantes son puestos a prueba por la naturaleza, la selva los envuelve y los nutre de nuevas vivencias. En un espacio cargado

de irrealidad, donde el protagonista se pregunta sobre qué es verdad y qué es simulacro en la selva, la realidad es interpelada por el narrador para construir un espacio fantasmagórico, donde todo es *otra cosa*. A medida que los viajeros se introducen en la selva los paisajes se modifican y adquieren rasgos cada vez más espectrales y cada paso hacia adentro sugiere un retroceso. En el pasaje que se transcribe a continuación, se advierte cómo la mirada del protagonista tiñe de nuevos sentidos el amanecer en la selva y construye el ensueño.

Sobre el suelo que exhala una humedad milenaria, sobre el agua que divide las tierras, sobre una vegetación que se envuelve en neblinas, el amanecer se insinúa con grisallas de lluvia, en una claridad indecisa que nunca parece augurar un día despejado. (...) Y sin embargo, el amanecer de la selva renueva siempre el júbilo entrañado, atávico, llevado en venas propias, de ancestros que, durante milenios, vieron en cada madrugada el término de sus espantos nocturnos, el retroceso de los rugidos, el despeje de las sombras, la confusión de los espectros, el deslinde de lo malévolo (pp. 340-341).

La entrada a la selva virgen, la travesía por los ríos más profundos, a los que se accede a través de pasos escondidos en la maleza, conecta al protagonista con un paisaje deslumbrante, le permite acceder a los secretos de un mundo maravilloso, donde todo se configura como algo que está en lugar de otra cosa. La idea de paisaje sugiere desmesura y con ella los objetos adquieren una densidad especial, porque las imágenes desbordantes lo ocupan todo. La construcción del ensueño en ese todo-paisaje-que-vive envuelve al narrador, lo desplaza de su centro.

No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos, conseguidos en lo anegado. (...) Con el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiada. Era como si me hicieran dar vueltas sobre mí mismo para atolondrarme, antes de situarme en los umbrales de una morada secreta (p. 338).

Este desplazamiento pone al protagonista en los umbrales de una “morada secreta”, al decir de Bachelard, la imagen de la casa siempre remite a situaciones primitivas asociadas a la cueva, al agua estancada, a la profundidad de lo subterráneo y desde allí las imágenes de lo vivido se mueven “del mundo construido al mundo soñado; de la novela a la poesía” (p. 42). La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza, sueño y realidad se unen.

Sin embargo, el protagonista es todavía un extranjero que mira desde afuera, que no encuentra su lugar en el paisaje, la selva es como un otro extraño, un ser poderoso que trastoca todo. Este proceso de resignificación de la existencia como ensueño interpela la historia y encuentra el origen del “mundo soñado” en el episodio central de la novela: el encuentro con el “Nacimiento de la Música”. Este encuentro, cuando el protagonista asiste a una ceremonia funeraria en el interior de la selva, en la voz de un hechicero sin nombre que habla desde las entrañas para alejar a la muerte, es el instante donde el viaje hacia *otra parte* adquiere su máxima potencia evocadora de lo inmemorial.

Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grito sobre un cadáver rodeado de perros mudos. (...) Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. (...) Acabo de asistir al Nacimiento de la Música (pp. 361-362)

El encuentro es vivido como el origen de la inspiración artística y de la vivencia estética. Carpentier nos introduce en este mundo sin tiempo para llevarnos hasta el origen porque quiere configurar otra forma de ver lo americano y para fundar ese otro mundo posible, enfrenta al protagonista con una realidad que se comprende desde la intimidad. Nos habla a través de un hombre que busca el sentido de su vida en la inmensidad de la selva virgen y cree que lo encuentra porque hay algo de sí en esa inmensidad: una palabra anterior a la palabra, un lenguaje anterior al lenguaje. Le da a la selva un espesor que trasciende al espacio mismo, pone en el centro de la búsqueda a la música, y desde allí va a construir el proceso de resignificación de lo americano vivido por el protagonista. No es el hechicero el hacedor del nacimiento de la música, sino el hombre que puede estar en esa otra parte y puede contemplarlo. Es la selva con sus secretos la que abre el paso para que se pueda entrar y será ella misma la que cierre la misma puerta que antes abrió. La imaginación crea este nacimiento y lo hace desde la convicción de estar en un espacio soñado. El soñador de la novela es el que le da a la selva el sentido de ser un espacio propio, es el que imagina el nacimiento de la música en medio de un estado de sublimación de lo natural que encarna lo cultural como un todo poético integrado a la naturaleza. El narrador-observador de lo natural no discrimina, funde ambos aspectos con la intención de ubicarse como observador de lo poético. Y en esta acción, da al objeto selva su “espacio poético” lo abre, lo expande como expresión de su espacio íntimo.

El protagonista habla de un futuro que encuentra en el pasado un origen, la imagen del origen de la poesía, anterior a la palabra, anterior a la

imaginación. Es América el origen de la imaginación poética, a pesar de sí misma es la dadora de lo poético, lo que siempre ha sido, pero que se mantiene oculto. El poner palabra a la belleza de la selva es, en cierto sentido, un anhelo. Lo que se sueña no tiene todavía palabra, está anclado a lo inmemorial, a lo que no tiene memoria porque no tiene palabra. Es la imagen poética la que recoge este anhelo de identidad y lo expresa, paradójicamente, como si el protagonista narrador no pudiera comunicar con éxito aquello que ha descubierto y que está encerrado en la selva, en un mundo anterior al lenguaje.

Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de las falenas, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema (p. 387).

La asociación entre naturaleza y poema rechaza y a la vez sugiere la idea de que la palabra no alcanza para nominar la magnitud de la naturaleza. El lenguaje verbal no estaría preparado para asistir al asombro de la belleza natural, todo lo que se contempla y es verdaderamente bello no puede ser nombrado por la palabra. Pero existe un lenguaje oculto que debe ser descubierto porque la naturaleza es un poema sin palabras que siempre estuvo escrito. Descubrir un alfabeto implica crear un nuevo lenguaje verbal y es el asombro la clave del descubrimiento, pero es un asombro que permanece encerrado y se expresa en clave de futuro. El poeta de hoy no puede reconocer la belleza de la naturaleza americana porque no domina el lenguaje secreto de la selva.

Los pasajes presentados remiten a la idea de ocultamiento, nos alejan de lo que es patente, visible. El paisaje se hace bruma, se antoja paradoja de lo que brilla con una luz potente y sin embargo no se ve. La imagen de la oscuridad aparece en ese encierro, aunque se habla del amanecer, la luz está separada de otras luces, un paisaje de espectros que invita a sentir otras sensaciones: el ensueño aparece atado a otro tiempo y a otro espacio que no están y que, a la vez, han estado siempre y nadie puede verlos porque lo inmemorial es oscuridad.

Ensoñación y palabra

Hasta aquí hemos observado algunos índices de cómo el viaje al pasado del continente americano en *Los pasos perdidos* puede verse como una configuración del ensueño, que adquiere características específicas cuando la imaginación poética integra a la palabra poética para describir un espacio que

quiere hacerse más amplio y más profundo porque abarca lo desconocido, lo oculto, lo que no se puede historizar objetivamente. Sin embargo, la novela avanza hacia otra configuración de lo poético: la ensoñación. Ambas perspectivas, la de ensueño y la de ensoñación, no se muestran contrapuestas, sino que se integran, como podemos ver en este pasaje donde el protagonista enfrenta una nueva realidad y reflexiona sobre lo humano.

Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informantes han mudado el semblante... Un ruido de remos me sobresalta en mi angustia. La selva se está llenando de noche, y las plagas se espesan, zumbantes, al pie de los árboles (p. 447).

Los pasos hacia la selva se descubren en el primer viaje y luego se ocultan cuando el protagonista quiere regresar. La selva no le permite volver a entrar, anega los pasos y cubre los signos grabados en las rocas de la orilla del río. Hay una intención expresa en el título de la novela de hacer notar que no es posible la vuelta al pasado, no solamente en términos de vida, sino en términos de cultura que avanza y deja atrás lo ya descubierto. La imagen de un lugar inaccesible, que no permite el regreso, podría sentirse como un obstáculo para la creación poética, y sin embargo, lejos de obturar la creatividad, pone de manifiesto la capacidad de la humanidad para resignificar el pasado y salir del ensueño. En un juego de palabras donde se mezclan la idea de paso como acceso a algo y la idea de paso como movimiento de los pies, camino que se hace y también se disuelve detrás, se muestra la contradicción aparente entre el avance y el retroceso. Esta idea, asociada a la pérdida nos anima a entrar en otra dimensión de sentido, el que adquiere el título como corolario de la novela: los pasos perdidos hacen posible la aventura de la creación poética. Estar obligado a salir de la oscuridad de la selva, desde lo cerrado a lo abierto, de lo pasado a lo por venir, inaugura una nueva transformación del personaje. Más allá de las fronteras de la selva está la realidad, el lugar al que se retorna siendo otro, el lugar elegido para completar la configuración de lo americano. La imposibilidad de volver a la selva se transforma en un nuevo comienzo animado esta vez por la ensoñación, un estado diferente al del ensueño, donde el compromiso es intencional, donde la creación poética tiene una voluntad transformadora de lo real.

Al decir de Bloch (1947, 1980) en *El principio esperanza*, existen grandes diferencias entre el yo nocturno —el soñar dormido— y el yo diurno —el soñar despierto—. Una de ellas es que el sueño diurno es capaz de darle al arte “un carácter utopizante, (...) algo que lleva también en sí renunciaciones,

las cuales, si no superadas por el arte, no quedan tampoco por eso olvidadas, sino, más bien, abrazadas estrechamente por el gozo de la configuración futura” (p. 70). El sueño diurno se lanza hacia afuera, se cumple como sueño en comunicación con los demás, y respira siempre un aire de transformación superadora de lo real-presente, imagina un mundo mejor. Este es el dilema en que se encuentra el personaje central de *Los pasos perdidos*, debe mirar hacia delante porque la selva lo rechaza, y sin embargo, este rechazo ha provocado en él una transformación que, aunque no es todavía reflexiva, lo lanza hacia un porvenir diferente, lo aleja de la oscuridad de la noche, del espacio protegido de los sueños donde no existe el dolor y lo enfrenta con el mundo que debe cambiar. Aunque el personaje de la novela, ataviado de artista, sabe de las contingencias de ese rechazo, imagina un escenario nuevo que vive como pesadilla futura.

Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no solo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. (...) Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo (p. 453).

El protagonista, abstraído nuevamente por los fulgores de la historia, se dice parte de la raza de los artistas, encargados de dar testimonio de los hechos, y se compara con Sísifo, figura que encarna el sacrificio del retorno permanente, de la tarea inútil y necesaria. Puro contenido arcaico de una situación humana rememorada a lo largo de toda la literatura tradicional, enlazado aquí a la historia del arte como espacio de testimonio tangible. Al final, en los últimos párrafos, se vuelve a plantear la tensión entre los dos mundos, Carpentier utiliza el contenido arcaico del retorno para explicar el presente, integra imagen y metáfora para decirnos que no hay sino un amargo sacrificio en la tarea del artista. En una flagrante afrenta entre lo pasado y lo futuro, Carpentier insiste en la idea de que la historia es la única opción para el artista americano, pero en la misma afirmación se observa la grieta que propone otro escenario: otro vendrá y podrá entrar por el mismo camino que entró el artista, la puerta que está cerrada para él permanece abierta para otros. La ensoñación es otra forma de soñar lo nocturno.

Cuando Bloch plantea la antítesis diurno-nocturno, busca una solución al problema de la oscuridad de lo arcaico, y propone un entrelazamiento entre las ensoñaciones del yo diurno y el yo nocturno, acerca a la oscuridad a la posibilidad de ser imaginada por el yo diurno. Entonces crea los lazos entre ambos sueños utilizando el arte como herramienta de transformación de la

imagen arcaica de la oscuridad en símbolo de la noche azul, como un espacio intermedio entre la noche y el día. Es el día, el sueño diurno, lo que hace comunicable la imagen de la oscuridad, y con ella todos los sentidos que se asocian como son la profundidad, la soledad, el silencio, porque para Bloch “lo arcaico es mudo” (p. 75). La palabra es obra del sueño diurno. Sin ella, lo que fue pasado pierde la capacidad de sentirse incompleto y por eso, utópico. La función utópica del sueño diurno hace posible que el pasado no quede mudo, la capacidad de darle contenido representacional a la imagen arcaica, darle palabra, forma y sentido solo pertenece al sujeto que sueña despierto. En un pasaje de *El principio esperanza*, se dice que el romanticismo hizo surgir de la profundidad de lo nocturno a la noche porque no era oscura, sino azul.

La noche azul está más cerca de la luz del día que de la oscuridad que no puede hablar y domina el mundo de lo arcaico. Esta transformación es posible porque el artista imagina *otra* oscuridad, transforma la imagen arcaica en imagen poética, en un proceso intencional. En este sentido, el sueño diurno y el sueño nocturno están entrelazados. Pero el lazo nace de la capacidad de soñar despierto, de la intención de modificar la realidad, de tener una visión hacia adelante. Este es el sentido de la ensoñación.

En el último párrafo de la novela, el narrador imagina el paso perdido a la selva profunda y en su meditación se observa un sesgo de esperanza, porque las aguas del río están bajando.

Alguien dice, detrás de mí, que el río ha descendido notablemente en estos días (...) en cierto tronco escamado, tronco de un ocre manchado de verde claro, empieza a verse, cuando la corriente se aclara, el Signo dibujado en la corteza, a punta de cuchillo, unos tres palmos bajo el nivel de las aguas (p. 453).

El artista ha asistido al “Nacimiento de la Música” y esa inspiración profunda lo ha llevado a salir de la selva para completar su obra. Sin embargo, cuando quiere volver las aguas han ocultado los signos que permiten el acceso a través de los caños del río. Los signos no están a la vista, pero el protagonista los imagina cuando escucha que el agua ha descendido. Según Carlos Fuentes (1986) en el Prólogo de *El siglo de las luces*, Carpentier trasciende la retórica y “el discurso y el poema, la clamorosa mentira y el verdadero silencio, se unen en un solo lenguaje: el de la tensión entre la nostalgia y la esperanza” (p. XVIII). Mundo de tensiones que se unen en un solo lenguaje, la escritura como espacio de predicación de lo soñado, es decir, como forma de estar en el mundo en activa relación con el ensueño y la ensoñación, ambos en permanente tensión.

Existencia: la predicación de lo soñado

Como hemos visto, *Los pasos perdidos* es una novela que podría describirse como una paradoja: la ensoñación y el ensueño surgen como imágenes de esta relación que tensiona mundos encontrados, en los cuales la contradicción entre el mundo moderno y la historia occidental como referencia se integra con otra forma de concepción de la realidad, la que emerge de la búsqueda de un mundo original donde la palabra nueva pueda surgir de un mundo sin historia. Este espacio soñado podría entenderse como el verdadero sujeto de la narración: el agua, la tierra, el aire, el fuego y la vida se mueven para constituir el espacio nuevo y sobre él predica el soñador. Sin embargo, cada vivencia aparece como única y es concebida como una prolongación de la imaginación. La admiración, la evocación y el ensueño configuran la existencia del artista en un lugar concebido como “otra parte”, representación de un paisaje nuevo configurado a partir de una mirada nueva, nacida de la vivencia en la selva amazónica, del contacto con la naturaleza y la cultura americanas.

En este sentido, *Los pasos perdidos* es una representación contundente de este proceso de resignificación de lo americano que no comienza con esta novela, pero puede verse como un aporte sustancial a una búsqueda que llega hasta nuestros días y la trasciende. Al decir de Alicia Ortega (2003), Carpentier “recoge y atiende el acontecimiento humano que fluye en los múltiples lugares del habitar, de la memoria, de las prácticas y del ensueño” (p. 156). La valoración de lo americano que Carpentier propone en la teoría de lo *real maravilloso*, concepto anclado a las experiencias de vida del autor y que pretende fundar otra forma de ver el mundo, gira en torno a la resignificación de las formas de representación en la literatura latinoamericana y busca los testimonios de esa construcción en las claves de la cultura. Aquella que se ha construido en la confluencia de influjos y que, según el autor, se remontan a los tiempos precolombinos. Esta búsqueda de sentido nuevo que propone Carpentier en *Confesiones sencillas de un escritor barroco* (Leante, 1964), puede leerse en la explicación que él mismo hace sobre la tesis de la novela.

Realicé un viaje al Alto Orinoco y allí conviví un mes con las tribus más elementales del Nuevo Mundo. Entonces surgió en mí la primera idea de *Los pasos perdidos*. América es el único continente donde distintas edades coexisten (...) Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de *Los pasos perdidos* viaja por él hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere reencontrarla no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica. Esta es la tesis de la novela, que me costó no poco esfuerzo escribir. Tres veces la reescribí completamente (p. 31).

La escritura, y en especial la literatura, es un espacio de búsqueda que demanda siempre una tesis, una afirmación sobre el mundo posible que se engendra a través de las palabras. En la novela de Carpentier, esta tesis se afirma sobre una multiplicidad de capas de sentido que se superponen para mostrar cómo viven y mueren en cada una de estas capas los argumentos de una existencia que busca la plenitud.

En el primer capítulo, cuando el Curador propone el viaje a la selva para buscar el instrumento musical primitivo, el protagonista se refiere a sí mismo como un hombre que es al mismo tiempo un “Yo presente” y un “Yo que hubiera aspirado a ser algún día” y entre ellos “el foso de los años perdidos” (p. 193). La propuesta del Curador revoluciona el presente, hace patente la vivencia de lo perdido, de los proyectos de vida truncados, de los atajos por los cuales la vida del artista deja de tener la densidad de lo creativo y genuino. Es la existencia del “hombre avispa”, del “hombre ninguno” (p. 179), sobre el cual pesa la sensación de que nada es propio, de que todo está hecho para ser reemplazado y donde la vida es parte de un engranaje inútil. La idea de existencia como pérdida de la identidad, la sensación de estar duplicado, escindido, hundido, anónimo impulsa al personaje hacia la búsqueda de otra existencia, una que se construye en “otra parte”. Durante el viaje al interior de la selva amazónica, paulatinamente, el Acá y el Allá comienzan a deslindarse. Al decir de Zulma Palermo (1972), el viaje hace posible el desdoblamiento en un Yo y otro, “la interrelación entre la ubicación en lo geográfico y la delimitación entre el yo auténtico y el yo alienado” (p. 99). El espacio de la selva adquiere la forma y el poder que le asigna la mirada del soñador. Desde este otro lugar van a perder consistencia los obstáculos que antes configuraban el agobio y comenzarán a fortalecerse los argumentos de una existencia sentida como propia, que valora la capacidad de maravillarse ante lo inusitado, ante lo nuevo, ante lo nunca visto antes, existencia con intensidad. El paisaje imaginado se anima con una increíble fluidez y se transforma para engendrar lo nuevo como una fuerza creadora de la naturaleza que se muestra como discurso de la inmensidad en el sentido espacial y como discurso de la evocación en el sentido temporal.

Este discurso de la inmensidad trabaja desde la conciencia del artista de estar asistiendo a la fundación de un paisaje. En la selva todo vive, todo tiene movimiento y configura lo cotidiano desde una cosmovisión generadora de vida. El observador ve nacer cada día un paisaje nuevo. Sin embargo, esta admiración ante la fuerza transformadora de la selva no encuentra siempre una analogía capaz de describirla. Cuanto mayor es el asombro, mayor es la dificultad para decir con palabras lo que ve y siente. Todo se trasmuta en paisaje extraño y solo existe la certeza de estar en el origen de algo que nace junto al paisaje. Lo que importa y moviliza es el poder decir que lo que se ve

ha permanecido oculto hasta ese momento, en el mundo de la “otra parte” que se escucha como un susurro:

Inclinado sobre el caldero demoníaco, me siento invadido por el vértigo de los abismos; sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal, de lo que existía cuando no había ojos, acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerán del planeta, un día, sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por la Palabra (p. 382).

En esta búsqueda de sentidos el tiempo también adquiere otra dimensión: la realidad se transforma en una evocación del pasado. El artista imagina estar asistiendo a un viaje hacia atrás en la historia de la cultura occidental, cada paso hacia el interior de la selva lo remonta a un tiempo cada vez más remoto de la historia hasta que ya no existe comparación posible, porque no hay palabra. Las analogías recorren una línea que va desde la conquista española hasta los relatos de la Biblia y las excede, y en cada evocación surge una nueva relación entre la existencia y el paisaje. Los objetos de este nuevo mundo-que-vive nacen a la vida porque hay alguien que asiste a su nacimiento, la selva otorga el permiso para que la humanidad comunique sus secretos, obstruida por la incapacidad de participar de otro mundo que no sea el propio. El artista configura un mundo cerrado que paradójicamente alberga la posibilidad de ser libre y de crear, revela en esta búsqueda de sentidos nuevos las imágenes de una existencia que tiene poder poético. La selva hace posible que el artista vivencie el mundo creado como si todo fuera parte de la existencia de un otro transformador, un alguien que sueña el origen con la claridad de que se asiste a un espectáculo fundante.

Estamos donde llegó el Arca y encalló con sordo embate, cuando las aguas comenzaron a retirarse y hubo regresado la rata con una mazorca de maíz entre las patas. Estamos donde el demiurgo arrojó piedras a sus espaldas, como Deucalión, para dar nacimiento a una nueva generación humana (pp. 380-381).

En su artículo sobre la poética del viaje en *Los pasos perdidos*, Elena Palmero González (2007) propone que la novela nos coloca ante la certeza de que América es el comienzo de los tiempos, pero que en ese principio la génesis y el futuro se miran en un espejo, porque el origen para el protagonista está cargado de historicidad, cuando en los momentos finales de la novela el personaje confiesa que solamente cree “en el presente de lo intacto, en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis (p. 431)”. Podemos entonces imaginar que el viaje es el puente que une tiempo y espacio,

para dar palabra a una temporalidad que se resiste a ser reducida a una sucesión y que utiliza el espacio en movimiento para hacerse patente.

En la dialéctica entre el afuera y el adentro el artista de la novela construye una cosmovisión que lo obliga a separar el mundo moderno del mundo primordial, el concepto de comunidad urbana entra en colisión con el de comunidad originaria para poner en valor dos formas distintas de habitar: el ensueño y la ensoñación. Salir hacia afuera del mundo de la ciudad es sentirse dentro de otro mundo, cuyo centro se construye como ensueño. Imaginación creadora que evoca para comprender mejor su propia existencia porque sueña que va destruyendo los obstáculos que la atan al mundo de las realidades y le impiden avanzar para consolidar el ensueño de la felicidad original. La selva es el centro de una forma distinta de habitar que no puede desprenderse de la inmensidad y está cargada de sentidos que no tienen palabras, es el mundo de lo que debe ser recuperado porque se ha perdido. Una existencia que entiende a la naturaleza como un centro de creación poética no puede estar anclada a la inmediatez de lo abierto, necesita la frontera que la convierte en tesoro capaz de ser descubierto. La selva es un mundo cerrado en su inmensidad y hace posible el ensueño porque está protegido.

Es un mundo paradójico que enseña a vivir sin tiempo, sin rutina, sin artefactos y no admite más presencia que su propia existencia abismal.

Sin embargo, el ensueño finalmente se rompe y el mundo de afuera debe irrumpir. El artista necesita dejar escrito su arte, necesita el papel que le permita dejar plasmado el proceso de creación, la música necesita pentagrama y la selva se convierte en obstáculo. Aquí el relato del ensueño se termina y deja paso a otra forma de existir, la ensoñación. Es necesario emprender el regreso a la ciudad para buscar lo que la selva no tiene, es necesario seguir escribiendo. La idea de necesidad es clave para comprender cómo una existencia primordial difiere tanto de una existencia histórica: una surge de la imaginación, es potencia transformadora y a la vez es estática, no tiene proceso, parece inmutable. Es una forma de habitar puramente espacial, donde el tiempo transcurre hacia atrás si la imaginación lo requiere. El tiempo aparece inscripto en el espacio como un redondel al que se puede rodear con el dedo indefinidamente. En cambio, la existencia histórica, la que se funda en el pasado, pero necesariamente se proyecta al futuro, es una existencia que habita el mundo que imagina pero quiere dejar constancia de lo vivido, comunicar lo aprendido, trascender el presente. Y en este sentido, la ensoñación se transforma en la posibilidad del artista de configurar un lazo entre ambos mundos sin perder lo recuperado: decide regresar a la ciudad a buscar el papel para escribir. Pero cuando intenta entrar nuevamente a la selva, el paso que comunica ambos mundos está cerrado. Al decir de Elena Palermo González, “la búsqueda del papel es la llave que lo enajena y lo devuelve

a occidente, sin posibilidad de regreso. Irónicamente el arte lo conduce al camino de la identidad, más la escritura lo enajena” (p. 39). Ya no se puede soñar, solo es posible recordar, escribir, narrar lo imaginado para recuperarlo.

En la novela de Carpentier los pasos que permiten el acceso al mundo de la imaginación creadora, la inmensidad de lo maravilloso sin tiempo, finalmente se cierran para el protagonista, pero quedan abiertos para otros o para otro momento de la propia existencia. Lo fundante ha sido vivido como principio creador y lo histórico es vivido como escritura de una existencia que deja atrás lo que ha recuperado. No hay magia en la transformación, la escritura misma es la que marca la diferencia entre los dos mundos configurados. La captura del acontecer como vivencia interpela a la escritura y se muestra como espacio de aprendizaje en el sentido del lugar donde lo poético es potencia transformadora de la existencia y el discurso es el escenario donde se aprende a vivir, porque la escritura es siempre relectura del mundo. *Los pasos perdidos* es una novela que reúne mundos, como hemos intentado mostrar, pero esta reunión que parecería como una afirmación de la historia que avanza y no permite la recuperación de lo perdido, en realidad, lo recupera a partir de la escritura. Una escritura que acontece, que es vivencia. ¿Es la existencia el lugar de la imaginación cuando se escribe desde adentro de una periferia que se convierte en centro de predicación? Carpentier nos sitúa en ese centro para decir que toda escritura tiene grietas y en ellas anida la posibilidad de leer desde “otra parte” y si fuera posible, preguntarnos sobre la construcción de una escritura que anhela inaugurar un acontecimiento textual.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE. Primera edición en francés, 1957.
- BAJTÍN, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1987). *El Susurro del Lenguaje*. Madrid: Ed. Paidós.
- BLOCH, Ernst (1980). *El principio esperanza*. Madrid: Biblioteca Filosófica Aguilar. Primera edición en alemán, 1947.
- CARPENTIER, Alejo (2008). *Los pasos perdidos*. Estudio preliminar y notas de Julio Travieso Serrano, Cuadro cronológico y bibliografía selecta de Araceli García Carranza Bassetti. Madrid: Ediciones Akal Primera edición en castellano, 1953.
- ELIADE, Mircea (1992). *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor.
- FUENTES, Carlos (1986). "Alejo Carpentier". En: A. Carpentier, *El siglo de las luces* (pp. IX- XIX). Caracas: Ayacucho.
- LEANTE, César (s. f.). *Confesiones sencillas de un escritor barroco*. Recuperado el 25 de marzo de 2015 de <http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas>.
- ORTEGA, Alicia (2003). "La literatura: entre el acontecimiento discursivo y la gesta real". En *Estudios Culturales Latinoamericanos*. Retos desde y sobre la región andina. Catherine Walsh Editora. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, p. 153-158. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40227>. Recuperado el 18 de octubre de 2016.
- PALERMO, Zulma (1972). "Aproximación a los pasos perdidos". En: N. Mazziotti (Coord.) *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier* (p.89-119). Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- _____ (2012). "Mundos y conocimientos de 'otro modo': la opción decolonial". En: *Temas de Filosofía*, n° 15, p.105-116.
- PALMERO GONZÁLEZ, Elena (2007). "Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier". *Revista Contexto*, v. 10, n. 12, pp.23-42. Mérida, Venezuela: SABER ULA-Universidad de Los Andes. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18969>. Recuperado el 24 de abril de 2015.

SANTANDER, Carlos (1965). “Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”. *Atenea*, a. XLII, t. CLIX, n° 400, p. 99-126. Recuperado el 17 de noviembre de 2014 de <http://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2188>.

ZAVALA, Iris M. (s.f.). *Escribir desde la frontera*. Ed. José Luis Gómez-Martínez. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>. Recuperado el 23 de octubre de 2014.

PRÁCTICAS

ENTRE LO PENSABLE Y LA FORMA SENSIBLE RUPTORA

Ficción y conceptualización en novelas argentinas del siglo XX

Jorge Bracamonte

Digo que el prestigio de Macedonio es subterráneo y reducido a nuestros intelectuales, y eso es difícil de explicar; pero hay algunos factores (de los cuales fue él el principal culpable) que ayudan a explicarlo. Primero, publicó siempre de muy mala gana y a las cansadas. Ya era famoso —en esos reducidos círculos de que te hablo— antes de aparecer una línea suya; sus trabajos circulaban manuscritos; los que lo conocieron, que no son muchos, dicen que era un conversador brillante. Segundo, las cosas que finalmente se decidió a publicar son desaparejas (...) Tercero, algunos de sus libros tratan de filosofía, y lo hacen en forma bastante abstrusa para el lector medio, aunque todavía ahí pueden encontrarse joyas de su humor. Cuarta, su estilo se vuelve extremadamente culterano. Con todo esto, Macedonio es el verdadero Almotásim de la literatura argentina; cada vez que uno lee en uno de nuestros escritores una frase particularmente aguda, debe preguntarse si no es reflejo de ese espejo oculto que es Macedonio.

RODOLFO WALSH

La materia de este trabajo

El ensayar como práctica literaria podría ser pensado como un intento de registro de los movimientos conceptuales y argumentativos del pensamiento, que en dichos movimientos se realiza, se manifiesta simultáneamente desde la forma estética, siendo clave en dicha práctica escritural la inscripción subjetiva de aquel sujeto pensante que enuncia —que también puede configurarse

como voces de múltiples sujetos—. De aquí que el ensayo sea una versátil forma genérica que puede llegar a exponer tanto el pensar científico —y por supuesto filosófico— como alcanzar modalidades ficcionales. Y a la vez es la novela, en tanto extensa —según una noción que nos pertenece— pluriforma heterogénea y variada organizada desde lo narrativo y la prosa, un espacio literario de notable apertura para enlazarse con lo ensayístico (Bracamonte, 2014). Pero no queremos quedarnos en la sola solución de compromiso de constatar una ya consensuada interdiscursividad Novela/Ensayo (similar a la apreciada en la interdiscursividad Cuento o Relato/Ensayo, destacada en la producción borgiana por cierto). Una primera hipótesis es que los pasajes entre novela y ensayo se acentúan y sofistican con las novelas argentinas de rupturas —moderadas o extremas— con los realismos, y que, incluso, devienen experimentales. Y esto se remarca en novelas aparecidas durante el siglo XX, sobre todo en momentos de crisis y cambios históricos, culturales y de saberes. Y una segunda hipótesis es que si bien los contactos entre ensayo y ficción en la novela siempre implican cierta circulación visible y formalizada de lo pensable o conceptual —que puede provenir de los saberes filosóficos, científicos, técnicos o menos formales— por un espacio que relativiza las tensiones entre lo verdadero/falso, al ingresar aquello pensable o conceptual en el relato o novela, a la vez lo pensable o conceptualizable se singulariza, se particulariza hacia el interior de lo ficticio, por ejemplo en la enunciación de un personaje o en un texto que un actor ficcional concreto encuentra y lee en la novela. De aquí que propongamos reflexionar sobre ciertos marcos y procedimientos novelísticos, que funcionarían como pasajes de condensación entre lo ensayístico —provenientes de saberes diferenciados de la especificidad ficcional— y lo específicamente literario, aquí lo novelesco.

Ensayo-novela en el siglo XIX

Ya en la literatura argentina del siglo XIX, lo ensayístico adquiere importancia en aquello que, en la época, se acepta denominar narración. Sarmiento quiere evitar la ficción. *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845) tiene la intensidad de un drama romántico, testimonial e histórico y, en la amplitud de estos géneros, incorpora lo ensayístico y el tratado como registros estructuradores del texto, a la vez que se sirve de los mismos para garantizar la veracidad de lo que afirma (se suceden ensayos sobre el territorio argentino, los tipos sociales y demográficos, las instituciones argentinas de la primera mitad del siglo XIX, incluso se titula “Ensayos” a la sección donde, en parte, se historian los intentos de institucionalización del país). Para Sarmiento, pareciera,

lo ensayístico sostenido en lo argumentativo de las proposiciones que realiza para desplazar lo que concibe como “barbarie” del país que gobierna Rosas, es lo que garantiza el contenido de verdad pero esto mismo sería incompatible con lo ficcional. *Facundo* toma diversos saberes y ensaya interpretaciones que pretenden la persuasión de sus lectores y de esta manera busca —lográndolo finalmente— incidir en la realidad. Sin dudas que es un texto realista y no ficcional, pero atravesado por ese componente digresivo que le otorgan sus diversos registros ensayísticos. Podríamos contrastar este texto sarmientino con *Amalia* (1851) de Mármol, para observar que en este último caso la narración realista, atenta a la sucesión de escenas, admite mucho menos la presencia de digresiones y menos la presencia de registros ensayísticos que alteren la tensión por lo contado que se busca en los lectores.

Podríamos decir que, en la literatura del siglo XIX argentino, cierto predominio de las estéticas realistas en la novela, por lo menos hasta el último cuarto de siglo, hace que el registro ensayístico en esta sea más accesorio. Por supuesto, siempre hay excepciones. Algunos momentos de la prosa de Lucio V. Mansilla, sobre todo por la importancia de la voz y lo digresivo en la misma, vuelven relativo aquello; o luego textos extraordinarios, como *Aguas abajo* (1914) de Eduardo Wilde, que rompen decididamente con los cánones realistas y casi vuelven al texto un espacio donde se pone en discurso el conocer desde una visión subjetiva y relativista.

Diríamos que la relativización de una funcionalidad política y social más directa de los textos literarios —lo cual no quiere decir que no busquen cumplir una función política y social nueva—, en particular la novela, que es aquello sobre lo que aquí reflexionamos, lleva a que haya mayores espacios de mediación entre los adentros y afueras del texto. Y que este mayor espesor del espacio literario posibilitaría una nueva complejidad de cómo circulan los diversos géneros —y dentro de los mismos las formas ensayísticas— en eso que hemos denominado la pluriforma de la novela.

La ruptura macedoniana

Es en 1928 y 1929, con la publicación de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* y *Papeles de Recienvenido*, que Macedonio Fernández propone una inversión radicalizada —sobre todo si se la contrasta con los modelos de la narración extensa de Sarmiento y Mármol— de los pasajes entre los adentros y los afueras de la novela, entre lo que se entiende por realidad y ficción, y así problematiza los rasgos novelísticos, otorgándole en esos pasajes una función central a la digresión y al ensayar, tanto en aspectos cognoscitivos

como estéticos. Por supuesto, la escritura y la “lectorística” —apelar a una participación muy activa del lector en la construcción del texto— que Macedonio Fernández genera, pretenden romper frontalmente con los realismos y, sobre todo, con los usos convencionales de aquellas estéticas. Entonces en sus textos, juega a poner en discusión los aspectos ontológicos, filosóficos y estéticos de los vínculos entre el sujeto y lo real. Notemos la inversión del carácter que adquiere lo ensayístico en *Facundo* y en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*: si en el texto sarmientino, desde lo territorial y la historia social y política se llega a consideraciones alusivas de carácter existencial —en términos del siglo XIX—, en el texto macedoniano, en todo caso, se parte desde lo contrario. Pero además, en Macedonio Fernández y su escrito de ruptura frontal con aquellas estéticas realistas, lo ensayístico sobre lo ontológico se legitima en lo ficcional (en la obra sarmientina, como ya señalamos, la veracidad de lo ensayístico se opone a todo componente o pretensión ficcional). Ya desde el inicio, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* marca algo muy diferente: señala un cambio abrupto de funciones de la novela, de la ficción, en la Argentina, al posibilitar que dicha pluriforma se convierta en espacio central de reflexión conceptual y abstracta, en el caso de este primer texto macedoniano una serie de reflexiones centralmente epistemológicas y ontológicas —o más bien metafísicas según Macedonio—. Por cierto, como ya subrayamos: no es la primera vez que una narración argentina toma la forma central de un ensayo. Pero sí la primera ocasión en que se centra en aquellos campos del saber y conocer, y la primera vez que en un texto lo real toma características de la ficción; que lo ficcional y lo real son intercambiables y ambas dimensiones —epistemológicas y ontológicas— conforman lo verdadero.

Como sabemos, *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández se publica de manera póstuma en 1967 y fue escrita, aproximadamente, entre 1904 y 1952, según algunos críticos como Ricardo Piglia, o a partir de 1920, según otros críticos como Marisa Muñoz (Piglia, 2016, p. 78; Muñoz, 2013, p. 201). Por lo cual *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* puede ser leída como una obra que el escritor publica en diálogo con el conjunto de sus textos, en particular su novela en proceso, inédita, terminada y publicada muchos años después. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* es presentada desde un principio como “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza” (Fernández, 2001, p. 229). Entonces el ensayo concreto que leemos es, supuestamente, un texto escrito por un personaje ficcional. A la vez, en el ensayo se cita un escrito del autor-narrador real del texto, Macedonio, que virtualmente un filósofo del pasado lejano ha leído: “El mundo es un Almismo” “(Manuscrito de Macedonio Fernández que los ojos de Hobbes leyeron)” (Fernández, 2001, p. 255).

De este modo, se reconfiguran, desde una narración de notable ruptura vanguardista, los pasajes entre ensayo/verdad/ficción, siendo intercambiables y relativizando los límites/alcances entre los afueras/adentros del texto, entre lo real/ficticio. Desde este trabajo —y *Papeles de Recienvenido*— del escritor se reformulan aquellos pasajes, ya que desde aquí lo ensayístico conceptual y abstracto presta forma y organización al relato. Igualmente manifiesta un elemento crucial que define la enunciación ensayística —sea de carácter filosófica, o histórica, o estética— en el espacio novelesco vanguardista: la puesta en escena de una voz que enuncia, dicción muchas veces cercana a la supuesta voz del autor-narrador. Incluso voz de un personaje en permanente construcción y deconstrucción en el mismo relato que leemos, como ocurre con ese Recienvenido al mundo literario en *Papeles...* Estas publicaciones macedonianas marcan este inicio del ensayo-relato vanguardista y experimental —en el sentido en que también ensayar es conjeturar, trazar hipótesis y experimentar con distintas aproximaciones argumentadas a lo que se afirma conocer en uno o varios campos— y definen algunos procedimientos que permiten esa interacción entre ensayo-novela, que no únicamente marcará a la posterior novela experimental sino incluso a la realista más híbrida con lo experimental.

Más procedimientos y diversas hibridaciones ensayo-novela

El ensayo-narración macedoniano aparece en el marco de un sistema autorial filosófico y artístico, que además se define en confrontación con las diferentes concepciones realistas filosóficas y artísticas de alrededor de las décadas de 1920-1930 en el país (Aimino, 2010, pp. 104-116). Va a convertirse —inclusive por el carácter irreverente de formular y proponer posibles verdades desde la ficción— en referencia de escrituras posteriores. De una manera muy clara el modelo macedoniano incide, en lo que a nuestro tema se refiere, en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Las proposiciones filosóficas y artísticas del escritor personaje de ficción Morelli, lo que dice según los otros personajes y los textos y lecturas del mismo Morelli que leemos, manifiestan la escritura y la dicción de quien ensaya sobre el tipo de escritura y conocimiento que, a su vez, la novela *Rayuela* en parte vendría a impulsar. Aquí también, si consideramos los rasgos ya apuntados de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* y *Rayuela*, queda en evidencia otro atributo que la novela vanguardista argentina —y las poéticas que las sustentan— lleva a

la culminación y que los ensayos de carácter epistemológico-literario que en ellas se incluyen —generalmente enunciadas por personajes cuyas voces parecen cercanas a las de los autores— explicitan: la afirmación de que todo acto literario, todo acto novelesco en este caso, desarrolla, simultáneo a su despliegue, un proceso de conocimiento explorador de los más diferentes órdenes de la existencia, del saber, del arte.

Son las más diversas materias las que conforman aquello que se puede ensayar, con distintos procedimientos, en una novela: ensayo sobre el arte que se impugna y propugna, construcción de cómo lo auto/biográfico o lo que dice cada sujeto se engarza con la materia sobre la que se conjetura y argumenta, análisis e interpretaciones sobre la existencia y la mirada filosófica sobre el entorno, las percepciones, apreciaciones y valoraciones sobre los sucesivos contornos sociales, políticos e históricos en crisis, construcciones de marcos de interpretación cultural e histórica de lo que siente, percibe, reflexiona y aprecia en y sobre el mundo. En Morelli hemos notado una voz que ensaya, cercana al linaje macedoniano pero simultáneamente singular de la poética cortazariana. Cuando los enunciados ensayísticos se incorporan a la pluriforma novelesca, en general son singularizados por la particularidad de la voz que enuncia y ensaya en el espacio narrativo. A la vez, por esto, esa voz tiene algún carácter ficticio —aunque más no sea mínimo—. Aquello de la singularidad de la voz que enuncia y manifiesta concretamente un ensayar en la ficción se aprecia tal vez más claramente en las novelas polifónicas, pero de fuerte entramado realista. Como dos casos notables, publicados entre los textos macedonianos de 1928 y 1929 y *Rayuela*, están *Adán Buenosayres* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961), novelas de marcada composición dialógica. En la de Marechal —asimismo inscrita en cierto linaje macedoniano, no hay que olvidar que el escritor de *Días como flechas* fue uno de los instigadores de que Macedonio publicara *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* en 1928—, son numerosos los pasajes —fragmentarios o más orgánicos— ensayísticos a través de los siete libros. Y sus temas y materias resultan variados, tensados entre lo religioso, filosófico o metafísico, histórico-cultural y literario. Si bien lo dialógico en general manifiesta discursivamente un estado de la sociedad, en la narración hay numerosos personajes tendientes a ensayar sobre diversos temas cuando piensan y hablan: Samuel Tesler, los cofrades que se reúnen en la casa de las Amundsen y luego derivan por la ciudad y, claro, el protagonista Adán. Y acaso un ensayar sobre el sentido de la vida y aquello que lo puede colmar es lo que define ese “Libro Sexto” (*El cuaderno de tapas azules*) que es todo él un ensayo en sí; ensayo que supuestamente es un manuscrito de Adán. Algo similar va a ocurrir en una novela alejada de la genealogía macedoniana, más realista, neorromántica y signada por un cruce entre el surrealismo y existencialismo y la crisis de la historia política y

cultural argentina tras el derrocamiento del peronismo en 1955, *Sobre héroes y tumbas*, en la cual ciertos personajes también ensayan interpretaciones polémicas sobre qué definiría la relación entre literatura e historia argentina (Rinaldini, Bruno) o trazan argumentos interpretativos de los orígenes de las crisis pasadas y presente (las acciones novelescas centrales se ubican entre 1953 y 1955) del país en el contorno mundial (Bruno, Méndez). En novelas polifónicas de mayor carácter realista, como las últimas, los enunciados que despliegan ciertos registros ensayísticos remiten más concretamente a ciertas voces-personajes que a una voz autorial que en un tono más abstracto remite a las posiciones del escritor real del afuera del texto —como ocurre en los textos macedonianos—.

Para cerrar estas consideraciones, abiertas a revisión, podríamos postular la recurrencia de que aquello que definimos como novelas de ruptura, novelas experimentales —confrontadas con las narraciones de estéticas realistas o al menos combinadas en tensa hibridez con estas, como ocurre en la novela de Sábato antes citada—, emergen en periodos de prolongadas crisis no solo del espacio literario que entonces busca redefinirse hacia su interior, sino también en coincidencia con etapas donde se experimentan modificaciones históricas y culturales relevantes. De allí que desde el interior de la novela sean igualmente recurrentes las enunciaciones de ensayos que proponen relativas respuestas en algunos o varios aspectos a aquella crisis a la que la novela en su conjunto aspira a brindar una compleja, contradictoria y hasta paradójica respuesta. Y de aquí que no sea extraño que no solamente se ensayen réplicas-propuestas históricas y políticas desde el adentro novelesco hacia los virtuales lectores y la realidad externa a la novela, sino que asimismo se propongan respuestas-propuestas filosóficas, epistemológicas y estéticas a esos marcos novelescos al menos críticos.

Final de esta parte del presente ensayo

Dos novelas muy disímiles, escritas o publicadas en relativos contextos de crisis y cambios muy diferentes, e impulsadas por problemáticas del conocer y poner, de acuerdo a esto, en crisis sus propias formas novelescas, adoptan —en parte o casi totalmente— el formato de ensayo o tratado para dar forma a las acciones que relatan. Insistimos: en tanto novelas adoptan el formato del tratado para dar forma a la narración de las historias e ideas que cuentan. Incluso siendo las poéticas de sus autores algo diferentes a las de Macedonio, sobre todo en aquel aspecto tienen cercanía con la obra comentada del escritor de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, que, como ya señalamos, de

manera inaugural combina su forma de tratado, de ensayo sobre todo metafísico y epistemológico, con un posible uso y lectura ficcional.

En efecto, tanto *Intemperie* (1973, escrita entre 1966 y 1969) de Roger Pla, como *Lo imborrable* (1993) de Juan José Saer, para contar sus historias, apelan a constantes subtítulos o entradas —como se estructuraban los tratados tradicionalmente— pero para dar una forma novedosa a las diversas historias que conectan en sus argumentos. La novela de Pla se define respecto a un momento de tensiones entre movimientos utópicos de cambios y reacciones frente a aquello, en la Argentina y el mundo, entre fines de los 60 y primer lustro de los 70. Por su parte, la novela saeriana, si bien publicada en los 90, tematiza, desde una fábula acotada, el año de 1979 en la Argentina, en particular la crisis producida por la censura política y cultural y la redefinición forzada de lo literario en dicha situación. En esos marcos críticos donde se inscriben estas novelas, no resulta extraño que las mismas adopten en parte el formato del género ensayístico, como si la narración misma jugara desde su forma a ensayar, a experimentar y a conjeturar. Y en ambas, de una manera extremadamente compleja, sus personajes-voces centrales, Diego Brull y Carlos Tomatis, son protagonistas de las peripecias que se cuentan a la vez que ensayan reflexiones y conjeturas —incluso sobre arte y novela, por comenzar sobre las posibles novelas que nosotros lectores estamos leyendo— en tanto personajes-voces que figuran lectores-escritores puestos en escena (tanto Diego Brull como Carlos Tomatis pretenden actuar como lectores y escritores vanguardistas)¹.

Por otra parte, por tomar un momento crucial de la historia contemporánea argentina —el de la última dictadura—, dos novelas que adquieren sentidos clave en aquellos marcos histórico-culturales manifiestan lo ensayístico desde sus procedimientos y así buscan generar el diálogo y la discusión crítica, tanto en los adentros de sus mundos ficcionales como hacia los afueras, donde los lectores son apelados a una lectura crítica del estado del pensamiento, la historia, la cultura y el arte en aquellos marcos donde inicialmente se publican las novelas. Dentro de la marcada hibridez discursiva y genérica de *Respiración artificial* (1981) de Ricardo Piglia, lo ensayístico —ligado aquí sobre todo a la reflexión sobre la crisis filosófica de la razón en el denominado Occidente frente a las violencias autoritarias, el trágico devenir histórico argentino y cómo lo literario debe explorar lo real en su complejidad problematizándolo— surge en personajes-voces clave como Tardewski, Marcelo Maggi y Emilio Renzi. Cómo las voces de los personajes singularizan

¹ Carlos Tomatis, como figura intratextual de escritor y pensador de pose vanguardista, tiene importancia en el mundo saeriano desde sus primeros textos —ya decididamente desde *Cicatrices* (1969)—.

las historias intelectuales y sistemas de pensamiento a que aluden, en aquel marco histórico argentino en crisis, al enlazarlos a sus propias experiencias y al enunciarlos desde allí, se ejemplifica de modo notable en el desencanto por la crisis de la razón epistemológica occidental que Tardewski, supuesto discípulo de Wittgenstein, registra en su propia experiencia de vida, lo cual a su vez lo ha llevado alguna vez —según refiere en el presente narrativo— a dejar su promisorio carrera académica. *Respiración artificial* vuelve evidente aquel procedimiento de personajes-vozes que enuncian, y enunciando ensayan cómo es posible leer y cómo es posible escribir, y en esta encrucijada incluso postulan qué alternativas propondría la novela para repensar lo real —“¿Cómo nombrar los hechos reales?”, tal como subraya Marcelo Maggi a Emilio Renzi— desde la experimentación ficcional, que además busca cruzar de modo permanente lo ficcional y verdadero pero para trabajar en ese cruce, en esa tensión. Son numerosas y heterogéneas las manifestaciones de esto en la mencionada novela; novela que además incorpora de modo deliberado el registro ensayístico en sus páginas. Pero, de manera ejemplar, son las enunciaciones de personajes o actores ficcionales como Renzi o Tardewski, sobre todo en sus interacciones recíprocas o con otros personajes como Marconi, en el capítulo IV de la Segunda Parte, “Descartes”, aquellas enunciaciones que ponen en discusión distintos momentos de lo literario del siglo XX y sus relaciones con lo artístico, lo filosófico-científico y lo histórico, esferas que en el texto se leen y revisan en trágica crisis. Y esta discusión se manifiesta, desde el adentro textual, poniendo en escena esas interacciones e intervenciones sobre lo literario y lo político, lo literario y lo filosófico, lo literario y lo subjetivo como experiencia vital en devenir, que desarrollan personajes que, sobre todo y de manera central, leen y escriben, al punto que por momentos parecen hablar en citas. Si bien recurrente en la poética del escritor, en *Respiración artificial* de modo ejemplar se ponen en escena textual y en escena de escritura lectores que escriben, que quieren escribir o que han renunciado a escribir. En cierto modo, este procedimiento complejo —porque conjuga voz, perspectiva, punto de vista y forma de personaje que enuncia desde el adentro textual— en el cual en estas páginas nos hemos detenido y que es el lector-escritor que enuncia, lee y escribe en el interior de cierto tipo de novelas que se proponen de ruptura, en *Respiración artificial* alcanza cierto logro paradigmático. Y es deliberado y renovador cómo escritores como Piglia han retomado este gesto no solo de escritores argentinos previos e ineludibles como Borges, sino sobre todo cómo han explicitado su deuda en este sentido con el legado de Macedonio Fernández (son reiteradas y en gran medida sistemáticas las reflexiones sobre Macedonio Fernández por parte de Piglia, pero en términos ficcionales son ineludibles para repensar a Macedonio

desde las ficciones de aquel escritor *La ciudad ausente* [1992] y “Notas sobre Macedonio en un diario”, de *Prisión perpetua* [1988]).

Como una síntesis de lo que antes hemos aludido —esa figura del lector-escritor que teoriza sobre la novela de ruptura desde el adentro textual— en Piglia, vale tener en cuenta esta cita:

No es casual, en este sentido, que en los textos narrativos del autor aparezcan distintos personajes que articulan, en cierto sentido, figuras y representaciones del lector. Así pues, Marcelo Maggi en *Respiración artificial* como un lector clandestino que descifra la historia argentina en el legado testamentario de un personaje del siglo XIX. O su contracara, Arocena, el lector censor que pretende cortar el libre flujo de las significaciones y en su desdén hermenéutico, conecta citas y correspondencias epistolares siempre extemporáneas. O Junior, el protagonista de *La ciudad ausente* quien recibe cintas grabadas e intenta conectar una trama fracturada y oculta producida por una máquina conspirativa, ideada por Macedonio Fernández (Berg en Romero, 2015, p. 136)

De muy diferentes características, pero asimismo definiéndose en relación al mismo marco histórico-cultural de crisis autoritaria y de represión que la novela pigliana, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig — que el autor escribe en el exilio, no en el insilio como ocurre con el texto de Piglia— evidencia otro procedimiento mediante el cual lo ensayístico se inserta y brinda marcos reflexivos e interpretativos sobre lo implicado en la historia que el lector lee en la narración: la inserción de notas al pie. Como sabemos, esta novela de Puig, sin ser convencionalmente realista, pone en escena tipos sociales que a la vez se singularizan por el continuo flujo conversacional que la organiza. De esta manera, el flujo discursivo es lo que manifiesta esa tensión inicial y luego la gradual y contradictoria interacción y comprensión recíproca hasta llegar a la intimidad erótica por parte de un guerrillero revolucionario —Valentín— y un gay —Molina—, encerrados en una misma celda. Pero, precisamente, aportar a la comprensión de la compleja conformación de la psicología humana, de la construcción de la sexualidad y dentro de esto cómo comprender toda elección sexual de los sujetos, es lo que lleva a que el autor-narrador incluya las notas al pie, algunas de las cuales tienen la forma, el tono y la estructura argumental de pequeños ensayos. Esta novela, una vez más, como sugerimos en los otros casos, es una pluriforma que surge de un marco crítico, siendo, en este caso, relativamente de ruptura, pero haciéndose eco de cuestiones que puestas en escena por el texto son aún de difícil perspectiva o comprensión al momento de la edición original de publicación —las cuestiones referidas a la lucha guerrillera armada y la comprensión y aceptación de la homosexualidad—. Y las

notas al pie vienen a aportar discursos ensayísticos, interpretativos, mínimos, de aquella relación que esta novela —basada en entrevistas o testimonios, según confesión del autor— pone en escena con carácter más ficcional. En definitiva, y a diferencia del texto sarmientino, aquí, las notas al pie de carácter científico, en particular psicológicas y psicoanalíticas, complementan la ficción, le introducen un efecto mayor de veracidad al efecto de lo real que de manera formal compleja trabaja el texto de Puig. Así hemos considerado en esta serie de relatos, la mayoría vinculados en alguna medida a lo vanguardista o de ruptura, ciertos procedimientos que condensarían pasajes entre lo ensayístico y los demás discursos que circulan en el espacio literario de estas diversas novelísticas.

Para reconsiderar periodizaciones

Puntos de referencia de las novelas de ruptura

Algunas de las últimas obras aludidas aparecen entre alrededor de 1970 y los 80 y 90. Ya trabajan sobre y después de una coyuntura en que, según ha subrayado Ricardo Piglia, hay una primera culminación de la novela experimental en Argentina: el momento en torno a la publicación de *Museo de la Novela de la Eterna*, en 1967. Piglia señala:

La línea comienza en 1904: es el año constitutivo del presente y de la relación entre novela y vanguardia en la Argentina porque es cuando Macedonio Fernández comienza a escribir *Museo de la Novela de la Eterna*. Es la ficción de un comienzo. Y llega hasta 1967 porque ese año se publica *Museo* (...) Esta línea (entre 1904 y 1967) nos interesa para caracterizar el estado de la literatura argentina antes de 1968, es decir, antes de Saer, de Puig y de (Rodolfo) Walsh. En esa periodización entran los textos que definen la tradición de la novela en la Argentina: los de Borges, los de Marechal, los de Arlt, los mejores de Cortázar. En esta línea fundadora, Macedonio Fernández está como punto de referencia (2016, p. 78).

Podría verse, tal vez, como demasiado sintética y quizá acotada la anterior enumeración². Pero asimismo, resulta pertinente, si se la piensa desde la

² Si bien no analizamos aquí textos de Héctor Libertella y Néstor Sánchez, que comienzan a publicarse durante la década de 1960, los tenemos presentes. Y en ambos casos, también escriben ensayos que dialogan con las novelas radicalmente experimentales que publican (gesto que vincula a casi todos los escritores del siglo XX aludidos en estas páginas, salvo Puig).

genealogía macedoniana y además centrando el problema de la ruptura —vanguardista o experimental— en torno a la novela. Piglia lo subraya en el texto antes citado: “Los novelistas enfrentamos esta cuestión diciendo que la novela como arte es un espacio de experimentación” (p. 21). Esta es su perspectiva, con la que dialogamos y que retomamos, pero en la cual también incluimos aquellas novelas del gran periodo al cual alude dicho escritor-crítico, entre 1904 y la década de 1970, que hibridan experimentación vanguardista y reelaboración de realismos (*Sobre héroes y tumbas* e *Intemperie*, que no entran tan directamente en la genealogía macedoniana, no están en aquella enumeración pigliana pero no deberían ser dejadas de lado para reflexionar sobre el tema aquí abordado). Como sea, lo importante es que dichas consideraciones del escritor de *Crítica y ficción* interrogan los problemas de la novela y la vanguardia en la Argentina, de la rupturas con la tradición, de las tradiciones de las rupturas, cuando esto último —la ruptura— sobre todo ha sido pensado, en la crítica literaria argentina, en vinculación con la poesía, el teatro y los movimientos de vanguardia y posvanguardia en general, pero no tanto haciendo dialogar aquello con los problemas específicos de la novela.

Es en marcos como este, trazado por Piglia en *Las tres vanguardias*. Saer, Puig y Walsh (2016), donde puede cobrar relevancia reubicar la incidencia desde 1928 y 1929 de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* y *Papeles de Recienvenido*. Porque si *Museo de la Novela de la Eterna* es conocida recién en 1967 —habiendo sido solo tenuemente anticipada por *Una novela que comienza* de 1941—: ¿Cómo ese inicio de la ruptura propuesta y realizada por Macedonio incide textual y escrituralmente en autores que lo referencian y se ubican en su genealogía desde sus novelas y relatos antes de 1967, tales como Marechal, Borges y Cortázar, entre otros? Además del eventual contacto personal, y de conocer la “Teoría de la novela” que Macedonio habría expuesto en una disertación por radio aproximadamente entre 1928-1929: ¿Aquellos textos —*No todo es vigilia la de los ojos abiertos* y *Papeles de Recienvenido*— no pueden haber incidido sobre un nuevo tipo de trabajo de experimentación textual para cruzar ensayo y ficción en el primer caso y *bios*, *grafé* y *saberes* en el segundo? Nuestra postulación es que habría que considerar estos elementos para imaginar nuevas periodizaciones de la novela experimental en

Y en el caso de Libertella, crítico también relevante para la relectura de Macedonio Fernández, ya desde *El camino de los hiperbóreos* (1968) pone en escena novelística escritores pensadores vanguardistas que propugnan sobre la nueva novela. Por otra parte, asimismo mencionamos como parte del campo literario e intelectual vinculada a la presente discusión a escritores vanguardistas que comienzan a publicar entre los 60 y 70 como Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán, quienes conformarán la revista *Literal* que pondrá en diálogo escritura, crítica y psicoanálisis lacaniano y freudiano. La misma a su vez condensa e incide en relecturas de Macedonio Fernández. Los rasgos particulares y diversos de estas escrituras experimentales, y sus similitudes y diferencias con lo aquí tratado, merecen otro ensayo.

la Argentina, tal como incluso lo sugieren escritores como Cortázar desde *Rayuela*, donde Morelli se inspira de manera explícita en Macedonio; Marechal en *Adán...* donde la invocación al gran Macedonio también es explícita; o, menos previsible y por ello más significativa leída desde hoy, la alusión a la incidencia del singular trabajo artístico y como escritor-pensador del autor de *Papeles de Recienvenido* que realiza un autor como Walsh, más distante de la genealogía macedoniana, en la carta citada al comienzo del presente texto.

Por lo señalado, entonces habría que observar esas tenues pero significativas emergencias de una nueva novela ruptora, de vanguardia, desde 1928 y 1929, y que configuran de forma más nítida aún esa línea que Piglia ve culminar en 1967. Ya lo hemos subrayado en otro trabajo, marcando sigilosos puntos de contacto entre la narrativa experimental de Macedonio desde la década de 1920 y lo que realizan —desde ensayos programáticos de sus propias poéticas, desde sus novelas escritas e incluso publicadas durante los 40 y 50— escritores como Pla y Cortázar (Bracamonte, 2009). Pero esos puntos de contacto no pasan solamente por concepciones de la novela que se configuran como vanguardistas y marcan agudas o parciales rupturas con las novelísticas más convencionales dominantes en cada momento histórico —en particular las preponderantes, al menos hasta la década de 1950, novelísticas realistas—, o por las radicales o moderadas transgresiones a lo mimético, o por una instalación aguda de los problemas del lenguaje, lo escritural y el trabajo lector desde los mismos artefactos novelísticos, por lo que se narra en ellos y cómo se narra. Pasa también porque en algunos casos —no en todos—, se ponen en escenas de esas escrituras y lecturas a esas figuras de lectores-escritores, que reflexionan e incluso teorizan sobre lo novelístico, sobre la nueva novela que habría que escribir como respuesta a un momento de la sociedad, la historia y la cultura y que problematizan, una y otra vez, cómo leer, escribir y pensar desde la ficción.

Para postular genealogías textuales conjeturales (no necesariamente homogéneas)

Leemos:

Rupturas y tradiciones, términos en apariencia antagónicos pero que se necesitan mutuamente, se anudan así en el corazón del sistema literario para configurar una compleja articulación en la que conviven diversas prácticas y usos aquilatados, siempre en lucha con heterodoxias dominantes. La ambición, *el deseo de novedad, la voluntad de experimentar originan cambios*, a veces sutiles,

que a veces producen discontinuidades en el *canon*, *figurado espacio de lo institucionalizado* (Manzoni en Jitrik y Manzoni, 2009, p. 7, nuestros subrayados)

Habría que pensar que las heterodoxas genealogías textuales conjeturales que hemos esbozado, no necesariamente afines ni mucho menos homogéneas, podrían aportar a matizar todavía más aquella periodización de la novela de vanguardia o de ruptura argentina que Piglia postula en sus reflexiones y que nosotros creemos necesario establecer en su decidido inicio, con cierto fundamento, en textos macedonianos extremadamente difíciles de clasificar al momento de su aparición —quizá precisamente por su propio carácter inaugural— pero que hoy podemos reubicar como decisivos en esa deliberada genealogía experimental. Con toda la extrañeza que todavía puede provocar en cualquier lector, *Papeles de Recienvenido* adquiere en ella, de entrada, un carácter más novelístico. Pero aún en el caso de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, y admitiendo —junto a Marisa Muñoz— su más sólida configuración ensayística, no podemos soslayar ni desconocer como marco de su conformación en tanto ensayo esa configuración de un lector y escritor ficcional que, se dice, ha dejado esos papeles que son el escrito que leemos. Porque allí puede estar el inicio —esto es lo que postulamos— de ese deseo de novedad, la voluntad de experimentar que origina cambios, que también, por supuesto, define a toda novela de ruptura.

Vale aquí aclarar que, por momentos, para Ricardo Piglia “novela de vanguardia” y “novela experimental” resultan términos equivalentes. En nuestro uso, si queremos, la novela de vanguardia busca producir una ruptura más radicalizada con el estado de la literatura inmediatamente previo mientras que la experimental puede ser más moderada en esa ruptura —o inclusive retoma de otra manera líneas de la literatura inmediatamente anterior y las transforma—. Como quien dice, en relación a las obras aludidas, es la distancia extrema que va desde el radical antirrealismo de *Museo de la Novela de la Eterna* —paradigma de novela de vanguardia— a la muy moderada experimentación de *Sobre héroes y tumbas*. Pero esto no quita el requisito reflexivo de reubicarlas en genealogías, posiblemente en tensión, para repensar el desarrollo de la novelística experimental en la Argentina.

Lo pensable, la forma ruptora

Roger Pla, en *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*, de 1969, señala que la novela experimental, que surge ya desde principios del siglo XX, es una nueva forma —centrada en el problema del lenguaje— correlativa

de la necesidad de nuevos modos de conocimiento que a la vez evidencian el diálogo y la interacción entre novela, pintura, música, poesía, filosofía y diversos campos de conocimiento (Pla, 1969, p. 22). Esta constitución deliberada como nueva forma y nuevo método de conocimiento, podría diferenciarla de la novela clásica y realista dominante en parte del siglo XIX y que por supuesto pervive, por otra parte, durante los siglos XX y XXI en sus formas más convencionales y más adaptadas al mercado de lectores. De aquí que Pla, en aquel ensayo, contraponga “novela-espectáculo” y “novela-concepción”. Esta idea de “novela-concepción” o “novela-concepto” es decisiva para repensar la novelística de vanguardia y experimental, fusionada, a la vez, con lo diegético y lo poético, como también ya sugería Cortázar en 1948 en “Notas sobre la novela contemporánea” —que la novela llegara a fusionar un lenguaje científico o enunciativo y poético para devenir novedosa, sugería el autor de *Bestiario*—. Lo cual a su vez no es solo una discusión restringidamente estética, sino más amplia. Trata de cómo la novela, género masivo en el siglo XIX pero desplazado por el cine y la televisión durante el XX, se tuvo que redefinir desde su autonomía artística frente al riesgo de la convencionalización en la circulación del mercado. Un proceso de sucesivas y múltiples redefiniciones, en el campo de la novela, que abarca gran parte el siglo XX, y del cual surge la novelística vanguardista y experimental como una diversidad de respuestas y de cambio, novelística que desde una permanente sofisticación estética trata de refuncionalizarse en relación con las demás esferas y campos de la sociedad.

Ahora bien, entre la diversidad de novelas de ruptura escritas y publicadas en la Argentina, sobre todo durante los 60 y 80, todas coinciden en ese rasgo global de texto abierto, “Obra abierta”, donde la voz autorial se relativiza entre las otras voces y las mezclas de lenguajes y géneros, y donde a partir de lo que se cuenta —a veces una fábula mínima— se proponen formas alternativas de sentir, percibir, pensar e imaginar lo real, lo que se sabe y no, y los vínculos de los sujetos en y con la sociedad y la historia. En esa diversidad de textos en este ensayo hemos llamado la atención, de manera particular aunque no exclusivamente, sobre esa puesta en escena de lectores y escritores que desde adentro del texto leen y escriben, y sugieren lo nuevo que la novela que los incluye está proponiendo y de esta manera buscan provocar una relativa identificación reflexiva y crítica y posicionamiento activo del lector que, a su vez, recorre ese texto. Relativa identificación, crítica y reflexiva, no necesariamente imitativa o mimética, que aparece ya trabajada con ironía en *Papeles de Recienvenido* o que llega a una exasperación tipológica de posibles lectores en los prólogos de *Museo...* Personajes-vozes que, como tales, afectan nuestra sensibilidad de lectores y, al unísono, enuncian y hasta ensayan una revisión crítica de ideas sobre el sujeto y la sociedad

y sugieren otras maneras alternativas de pensar cuestiones específicas —en *Respiración artificial*, por ejemplo, cómo la mirada histórica o la mirada filosófica podrían ayudar a comprender el presente de otra manera—. Son, para nosotros, personajes-voces y, al mismo tiempo, procedimientos, figuraciones de lo que se pone en escena textual, que contactan lo sensible y lo conceptual en esas novelas experimentales aquí acentuadas. Personajes-voces que articulan críticamente los adentros y afueras textuales —no olvidemos que casi todos los escritores aquí mencionados han escrito una relevante ensayística, cuyas ideas sobre el arte o el conocimiento a veces encuentran correlato en lo que manifiestan algunos de sus personajes, en esa intratextualidad. Pensemos en Emilio Renzi, Marcelo Maggi y Vladimir Tardewski en Piglia; Carlos Tomatis y sus amigos intelectuales en la narrativa saeriana; Oliveira, el “Club de la Serpiente” y Talita en Cortázar; Diego Brull y sus diversos interlocutores en Pla—. Personajes-voces que plasman, simultáneamente, una paradójica mayor concreción mimética y una posible deconstrucción de sí mismos, con lejanos ecos del Recienvenido macedoniano en escenas y marcos textuales que hacen pensar en una dinámica novela en abierto ensayo que los sigue incluyendo.

BIBLIOGRAFÍA

- AIMINO, Dante (2010). *Apertura y clausura de la metafísica en el pensamiento de Macedonio Fernández (con un apéndice de textos inéditos)*. Córdoba: Alción.
- BAJTÍN, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1985). *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1986). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. En *Sobre el programa de la filosofía futura*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- BERG, Edgardo (2015). “Una máquina óptica singular (breves sobre *El último lector* de Ricardo Piglia)”. En Julia Romero (Ed.), *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Corregidor.
- BRACAMONTE, Jorge (2009). *Macedonio Fernández: Una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política*. Córdoba: Ed. FFyH, 2009.
- _____(2014). “Notas sobre la novela argentina contemporánea”. En Bueno, Mónica (Editora), *Actas del Rojas*. Mar del Plata: CELEHIS, UN Mar del Plata.
- _____(2009). “Novelas que comienzan: La narrativa experimental en Argentina a partir de Macedonio Fernández y Roger Pla”. *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina-Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FFyH-UNR.
- CORTÁZAR, Julio (2012). *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- _____(2004). “Notas sobre la novela contemporánea”. En *Obra Crítica/2*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- ECO, Umberto (1985). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (2001). *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____(2004). *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____(1975). *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____(1997). *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.

- GARCÍA, Germán *et al.* (2011). *Literal. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- GUSMÁN, Luis (2015). “Tres prólogos”. En *La ficción calculada/2*. Buenos Aires: Godot.
- LIBERTELLA, Héctor (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUDMER, Josefina (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- MANZONI, Celina (2009). “Introducción. Rupturas”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen VII. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé. Directora del volumen: Celina Manzoni. Director: Noé Jitrik.
- MARECHAL, Leopoldo (2013). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor, Colección EALA. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués.
- MÁRMOL, José (1979). *Amalia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MUÑOZ, Marisa A. (2013). *Macedonio Fernández filósofo. El sujeto, la experiencia y el amor*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- PIGLIA, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1988). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (1992). *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1988). “Notas sobre Macedonio en un diario”. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 87-97.
- PLA, Roger. *Intemperie*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2009.
- _____ (1969). *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*. Rosario: Biblioteca.
- PUIG, Manuel (1988). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- SÁBATO, Ernesto (2009). *Sobre héroes y tumbas*. Córdoba: Alción Editora-Colección Archivos. Edición crítica coordinada por María Rosa Lojo.
- _____ (1991, 1963). *El escritor y sus fanstasmas*. Buenos Aires: Seix Barral.

SAER, Juan José (1993). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza.

_____ (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

SARMIENTO, Domingo Faustino (1990). *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra.

WALSH, Rodolfo (2014). “Carta de Rodolfo Walsh a Donald Yates”. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: De la flor, 497-501.

EL COMPROMISO EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS 50 A 70. CUESTIONES PARA PENSAR LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ESCRITURA

Mario Maure

Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa

FRANCISCO URONDO

I

Toda escritura tiene una dimensión política que se actualiza en cualquier espacio donde se despliegue. Y eso que se traza —aún en el aire respirado— viene a marcar, inevitablemente, un campo de polémicas. Incluso aquellas que no presentan una pretensión de verdad no pueden escapar al juego de legislar, de *interpretar*. Ahora bien, desde hace un tiempo, más precisamente desde la masificación de Internet y sus plataformas, lo que parecía una posibilidad de democratización de la escritura, se manifiesta más bien —debido a la dimensión técnica que la subyace— como un modo de homogeneizarla.

Los problemas políticos de cada época condicionan a los intelectuales en sus decisiones sobre cómo escribir. En este sentido, creemos que la reflexión sobre la polémica que se inició sobre la idea de *compromiso* en la literatura de los años 50 en la Argentina, pero que también tuvo su influjo en el periodismo, puede aportar algo a la discusión actual. En este punto se hace necesaria la revisión de algunos de los muchos aspectos del complejo entramado de temáticas y relaciones entre escritores de las dos revistas que tuvieron el protagonismo de la discusión literaria de esos años: *Sur* y *Contorno*. Aunque es más apropiado hablar de la crítica que algunos intelectuales de *Contorno* le dirigieron a los de *Sur*. También sería necesario revisar

algunos puntos del proceso producido en los márgenes del campo literario consagrado —ese lugar de heterogéneo, inestable y discontinuo— que llevó a algunos escritores, de los cuales el más emblemático es Rodolfo Walsh, a radicalizar ese compromiso en la acción, concretamente en la participación en organizaciones guerrilleras.

II

En la literatura argentina y en el resto de la latinoamericana del siglo XX hay una voluminosa producción textual que muestra el esfuerzo de los intelectuales por *ensayar* modos de escritura donde se hace visible una preocupación constante por aportar algo a la reflexión sobre la identidad de la nación, el continente y el destino de sus habitantes. Cuando no está en el texto mismo, es explicitada en ensayos, manifiestos, revistas, congresos, prólogos y reseñas, entre otros. No es que esto no hubiera ocurrido antes ni en otros lugares, pero en el siglo pasado la cuestión fue muy dinámica y variada debido a los singulares —y a veces contradictorios acontecimientos— que la modernidad produjo en cada país.

La irrupción del peronismo y la Revolución Cubana son los dos acontecimientos ineludibles con los que los intelectuales latinoamericanos de los años 50 a 70 tuvieron que confrontar su escritura.

III

Emir Rodríguez Monegal (1956) decía que la demolición de las obras de Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, nucleados en *Sur* y realizada por una nueva generación era el síntoma “de una toma de conciencia de la realidad que importa —y no solo la literaria” (p. 83)—. Esta generación se agrupó en la revista *Contorno* y la realidad política en la que asomó a la luz fue durante el segundo gobierno peronista. Y entendía que su crítica solo podía remitirse a lo literario debido a los condicionamientos que ese gobierno imponía en el ámbito político. Surgida como resultado de un proyecto trunco —la revista *Las Ciento y Una*— dirigido por Héctor Murena, contaba en un principio con la participación de Ismael y David Viñas, Ramón Alcalde, Noé Jitrik, León Rozitchner, Regina Gibaja, Adelaida Gigli y Oscar Massotta. Participaciones efímeras o en las dos revistas como las de Juan José

Sebrelli, Rodolfo Kusch u Oscar Solero, o incluso la reseña de David Viñas en *Sur* sobre un libro de este, hablan de las complejidades internas del grupo.

La revista fue derivando desde la crítica cultural en su primer número, luego hacia la literaria —de los números 2 a 5/6— y concluyó en un perfil netamente político que involucró a algunos de sus miembros en el gobierno de Frondizi. En ese trayecto, sus integrantes renovaron la historia de la literatura a partir de la incorporación fuerte y explícita de su dimensión política e instalaron la definición del intelectual comprometido de los postulados sartreanos.

Desde esta perspectiva se comprende la virulencia con que atacaron especialmente a Eduardo Mallea y a Héctor Murena, es decir desde una política que toma al lenguaje como su fundamento. El voseo que reivindicaban en Arlt no era una nimiedad ni un capricho generacional, sino una preocupación comunicacional: combatido desde instituciones como la educación primaria, demuestra su importancia en las políticas del lenguaje del momento. De Mallea se burlará Rozitchner (1955) diciendo que era un moralista maniqueo que usaba “palabras- pinza” para no ensuciarse, y su erudición, un artificio para demostrarle al lector todo el conocimiento que lo distanciaba de él.

De Murena acusará Masotta (1956) dos silencios: el de no decir nada durante el peronismo —acusación que también le cabe a *Contorno*— y el silencio que implicaba hablar de la realidad en términos espiritualistas. Espiritualismo a conveniencia que el autor de *Sur o el antiperonismo colonialista* denuncia desde la posición que la revista tiene sobre los obreros peronistas hasta la que adopta frente al macartismo.

Sobre Martínez Estrada, *Contorno* tiene una visión compleja: reivindicado por su denunciado es visto también —por lo menos por Ismael Viñas— como el promotor de un pesimismo funcional a las oligarquías.

Con sus aciertos y errores, con su obstinada vocación de denunciante, de opositor, ha sido para muchos de nosotros el revelador, quien nos ha dicho que nuestro mundo entorno no es la égloga feliz que se declaraba. Ese prestigio es, con todo, uno de sus peligros: su obra es la declaración constante de una desilusión, y la energía profética con que la proclama tiende a aplastar en el mismo toda posibilidad operativa, ahogándolo en la jeremiada apostrofada, y a nublar en nosotros, la postura crítica libre, no sólo con respecto a él, sino también, lo que es más grave, con respecto a la realidad (1954, p. 2)

Sobre él y algunos cercanos de la revista *Sur* quisiéramos detenernos en el siguiente apartado.

IV

Autodidacta y autor de una extensa y variada obra, Martínez Estrada desenmascaró los males argentinos que los festejos del Centenario habían tratado de ocultar poco más de veinte años antes, con un texto ineludible: *Radiografía de la Pampa* (2011). Reconocía haberse formado con lecturas filosóficas, sociológicas y psicoanalíticas de Spengler, Comte, Mill, Tarde, Durkheim, Ward, Gumplowicz, Sighele, Freud y Simmel —especialmente— y se molestaba cuando se hablaba de aquella obra en términos de profecía o concepción mítica. Sin embargo decía haberlo concebido mediante “intuiciones” y “revelaciones”, lenguaje místico que utilizarán luego, por ejemplo Héctor Murena y Rodolfo Kusch.

Observados los males a través de aquella *Radiografía*, lo que se deducía era una enfermedad crónica, incurable. El peronismo —para él— preexistente y perdurable más allá de los diez años que gobernó, era un síntoma más de esta enfermedad. En *Los invariantes históricos del Facundo* (1947), Martínez Estrada confirma la tesis central de aquel libro: nuestra historia es solo la historia de la barbarie, con lo que integró como rasgo identitario de nuestro país la desesperanza, que luego haría extensiva al resto de Latinoamérica.

Arturo Roig (1993), que desde la Filosofía Latinoamericana tenía una visión crítica sobre los ontologismos relacionados a la dicotomía sarmientina, es implacable contra ese texto: “¿Cómo pueden ser ‘históricos’ aquellos ‘invariantes’ que nos impiden ser ‘históricos?’” pregunta (p. 75). Y responde que con este ontologismo se justifica la viejísima calumnia contra el continente, a la cual se habían sumado los intelectuales de la élite culta y antipopular de Buenos Aires y que prolongaba Martínez Estrada “hasta en sus trabajos realizados en su etapa cubana —tan llena de incongruencias— (...)” (p. 75).

Veamos cómo se manifestaba ese fatalismo en Murena, una de las principales figuras de la revista *Sur*.

Héctor Murena escribía en *El pecado original de América* (1954) que el destino inmutable de fracaso de nuestro continente éste era “un hijo crecido y sin experiencia, un joven senil que vive a la sombra de sus padres, estancado” (p. 40). El talante pesimista es reconocible en gran parte de la literatura argentina y del resto de Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX. Esta literatura —de cuño existencialista en algunos casos— enraizaba aquí bajo condiciones, en algunos aspectos, muy distintas a la de la Europa de posguerra. Es llamativo, entonces, que un vasto territorio que cambió el sentido espacio-temporal del mundo medieval y que fue investido como lo futuro y promisorio se estancara —para algunos intelectuales— en una circularidad mórbida. Más aún cuando la propia producción literaria, en gran

parte, demostraba un dinamismo que llamaría la atención mundial luego de la Revolución Cubana.

Si hemos de considerar la sentencia de Murena, bien podríamos hacerlo a la luz de lo que el psicoanálisis caracteriza como *melancolía* y que el mismo Martínez Estrada —a quien aquel consideraba su maestro— utilizó como herramienta teórica.

Martínez Estrada (2011) hacía explícito así el trauma al fundante de la historia argentina: la melancolía que desola el espíritu del habitante de la pampa radica en la violación de la india por el europeo y este hecho, que humilla el nacimiento del “ser nacional”, vuelve inútil el esfuerzo civilizatorio de Europa. Y si bien esta denuncia impugna el proyecto de nacionalidad de la generación del 80, los términos en que es planteada deslizan la reflexión sobre el futuro hacia los términos inconducentes en los que desembocan interpretaciones como las de Murena o Mallea.

Freud consideraba que la melancolía es un proceso detenido en el cual el yo deprimido y traumatizado se llena de autorreproches preso de la compulsión repetitiva. Totalmente poseído por el pasado, vislumbra un futuro sin salida y permanece identificado narcisísticamente con el objeto perdido. En la cultura literaria de aquellos años, lo perdido por ese “pecado original” parece ser —precisamente— una originalidad imaginaria como consecuencia de la violencia de la Conquista y sepultada en la Modernidad, con la llegada de los contingentes inmigratorios.

Ahora bien, que un trauma fundacional se convierta en fundamento de la identidad en lugar de cuestionarla, puede deberse —creemos— a las singularidades que constituyen el acontecimiento de la Conquista y que no estarían relacionadas solo a la inusitada violencia con la que se llevó a cabo, sino también, a lo inédito de la experiencia cultural: el (des)encuentro con un Otro con el que se modifican las topologías y la temporalidades del mundo conocido.

Como sea, en esos textos, la política se transforma en un estado de disposición para una utopía vacía acerca de la cual nada se puede decir. Esa concepción está acompañada habitualmente por otra, que adopta la forma de una postergación indefinida de los cambios institucionales, cuando no directamente apocalíptica. Con la idea de un “pecado original”, según el cual hubo un estado que dio origen al conflicto, y la diferencia formulados como *Civilización vs. Barbarie*, se evitó historizar adecuadamente los problemas del continente, incluidas las pérdidas, convertidas en algo etéreo mediante un discurso anodino sobre la *ausencia*. Posturas como esta son las que adopta Eduardo Mallea y despiertan en integrantes de *Contorno*, como Rozitchner, un enorme desprecio.

“Cuando Mallea expresa su fracaso y tiene que decirnos, por ejemplo, en su bonita *Historia de una pasión argentina*, que estaba hueco, vacío de solución, que era un pobre infeliz que no tenía nada que decirnos, lo hace en estos términos:

Y si mi existencia había estado amasada con la levadura de la pasión, el ardor, el desprecio, la furia, el aliento, el desaliento, la crítica, el insomnio, la cavilación, la cruel taciturnidad, el cruel gozo (...) de muchos engaños, muchas indecisiones, decisiones, vocaciones, amores, raptos, pequeñas glorias, grandes penas, orgullos, ocios, arrebatos dignos, entregas, arrogancias, miserias, pequeñeces, estulticias, vivezas, miedos, corajes, arrestos, HAMBRES, siempre HAMBRES —todo eso no era sin embargo nada.

¡Nada!

¡Yo no traía en mis manos nada! Mi tremenda desesperación fue que yo no traía en mis manos nada!”. (p. 32)

Volviendo a la teología demoníaca de vieja data en América pero retomada por Hegel y sus divulgadores y que Murena despliega en su extenso libro de arquetipos, debemos decir que si había allí algún viso de esperanza o autoafirmación era su propuesta de *parricidio*. Sin embargo, una dialéctica sin base histórica, dice Roig, la vuelve contradictoria y lleva a este escritor a una negación que alcanza a la posibilidad misma del parricidio (p. 75).

Así, esta América pecaminosa en su origen destruía con su endemia el breve intermezzo de los buenos tiempos en que el orden y la racionalidad dibujaban el futuro como una continuidad tranquila conducida por la descendencia de los fundadores y los héroes. La ciudad que despertaba la nostalgia de sus patios de aljibes y orilleros legendarios horrorizaba a mediados de siglo con las peligrosas turbas que invadían los paseos reservados a aquella élite.

V

Contemporáneo de estos escritores, entre los restos de una Europa devastada por la guerra, Ernst Bloch trabajaba en una extensa obra, *El principio Esperanza* (2004), una filosofía de signo opuesto caracterizada por una posición activa. En ella fustiga duramente al nihilismo que se había apoderado de sus contemporáneos, crítica que bien podría dirigirse a los cultores de aquel tipo de literatura en nuestro continente. En el prólogo dice Bloch

En aquellos que no encuentran salida a la decadencia, se manifiesta entonces el miedo a la esperanza y contra la esperanza. Es el momento en que el miedo se da como máscara subjetivista y el nihilismo como la máscara objetivista del fenómeno de la crisis: del fenómeno soportado pero no entendido; del fenómeno lamentado pero no transformado. En el suelo burgués —y menos aún en su abismo aceptado y conseguido— el cambio es de todo punto imposible, aún en el caso que no se da de que efectivamente se deseara. El interés burgués quisiera incluso incluir en su propio fracaso todo interés que se le ponga; para hacer desfallecer la nueva vida, trata de convertir en principio su propia agonía ontológica. El callejón sin salida en que se encuentra el ser burgués, es ampliado a la situación humana en absoluto, incluso al mismo ser. (2004, p.27)

En la Argentina, la irrupción del peronismo vino a hacer evidente la decadencia de esa clase y su caída profundizó un nuevo tipo de crítica y forjó un escritor con nuevas preocupaciones, que irían radicalizándose hacia la década de los 70.

VI

El peronismo fue una novedad política aborrecida por conservadores, católicos, comunistas, socialistas, radicales y librepensadores. La profunda transformación que produjo en el mundo apacible que se había forjado la burguesía agroganadera es todavía una afrenta incomprensible e inolvidable. La intelectualidad que aún hace foco exclusivamente en sus aspectos autoritarios —justificable sin dudas— o en no haber sido un movimiento revolucionario, está contemplando solo sus vivencias e intereses pero no el de las clases populares, que tienen *deseos* y no solamente necesidades básicas. Para entender esto vale la pena leer el apartado *La vida interior* de *Los siete locos* (1976), descripción de los pensamientos de Hipólita y una representación del mundo cuasi-estamental en que vivían sumergidas esas clases antes del peronismo.

Durante la década en que gobernó, las cosas estaban claras para la intelectualidad de esa heterogénea oposición. Pero una vez derrocado tras el violento golpe cívico-militar autodenominado Revolución Libertadora, aparecieron —junto a la necesidad de hacer una relectura del acontecimiento— las diferencias conflictivas antes atenuadas frente al enemigo común y limitadas al campo literario.

Los escritores nucleados y consagrados en *Sur* se explayaron en el número 237 titulado *Sobre la reconstrucción nacional*, acerca de lo que había que hacer

de ahí en más con esa monstruosidad que casi ninguno nombra: fundamentalmente su borramiento de la historia, pues se trataba unas veces de una repetición —la del régimen de Rosas— y otras de una versión de los totalitarismos europeos. En general, junto a la celebración y el relato de los padecimientos pasados, varios de los participantes del número proponen una revisión del liberalismo para un retorno al estado de cosas anterior. Y dentro de la gran cantidad de artículos que lo componen, hay pocas menciones explícitas acerca de quienes se habían sentido representados por el peronismo.

Victoria Ocampo (1955) en *La hora de la verdad* muestra sobre ellos una piedad sobreactuada:

El perdón de las deudas no es la blanda aceptación del mal cometido por el prójimo. Es sencillamente condenar ese mal; pero conceder al pecador, al que está sinceramente arrepentido, aquello que pedimos para nosotros mismos cuando caemos en la tentación: la oportunidad de enmendarnos (p. 8).

Otras, como la de Jorge Paita (1955), son para proponer una tarea pedagógica sobre los obreros “Reeducarlos, reconquistarlos para la vida cívica es nuestra misión; realizar con ellos lo que ellos esperaron del dictador, nuestro deber ineludible” (p. 90).

Borges, por su parte, no pierde el tiempo en sutilezas: “patanes” sobre los que ya había explayado su desprecio en *La fiesta del monstruo*.

Los integrantes de *Contorno* querían —claramente— diferenciarse políticamente de estas posiciones tomadas sobre el peronismo por *Sur* y lo hicieron desde la idea de *compromiso*.

Ismael Viñas niega en el prólogo de la edición facsimilar aparecida en el 2007 que todos los integrantes fueran sartreanos o que hubieran leído a Sartre, pero es indudable que adherían a su idea de escritor comprometido con los desposeídos y con esa situación concreta que se preocuparon en historizar.

Identificados como intelectuales de izquierda, analizaban el fenómeno peronista, en cuanto implicaba un oponente político de fuerte influencia en los sectores que pretendían adoctrinar, por lo que le dedicaron extensos artículos críticos en los números 7/8. En este caso, también se trataba de un problema de lenguaje, el necesario para comunicarse con sus masas que cada autor abordará con diferentes matices pero con una matriz común y descalificadora. Según esta matriz, el proletariado era encarnado por los obreros peronistas, pero estos habían sido engañados por el gran titiritero que era Perón.

De todas maneras, desde el momento en que conciben que deben cuestionar su propia conciencia para comprender el peronismo, que son sus masas las que transformarán el orden burgués y que es el lenguaje honesto, sincero, el “hablar en verdad” (Pandolfi, 1956, p. 22), la herramienta con la que deben comunicarse con ellas, conciben a la escritura como praxis.

De esta manera atacaron a *Sur* como el reducto desde donde la burguesía mantenía sus intereses mediante un lenguaje espiritualista —el de la *Verdad*— que objetualizaba al peronismo ya como lo inhumano con lo que era imposible dialogar, ya como lo que había que adiestrar mediante aquel lenguaje que valoraba lo “bueno”, “bello”, el “respeto”, etc. Moralizarlo (descalificarlo), en definitiva, y con uno de los discursos más eficaces y vigentes que fue el de la corrupción, acusación hipócrita denunciada por Ismael Viñas, ya que provenía de una clase que había hecho del enriquecimiento ilícito su *modus vivendi*.

Hay en *Contorno*, un texto que nos interesa particularmente porque intenta ser un *legado* a esa juventud que pretende una transformación social. El texto es *Examen de conciencia*, de Osiris Troiani (1955) donde este reconoce haber fracasado junto a su generación en su intento de construir una oposición revolucionaria al peronismo porque no supo escuchar, entre lo que entiende como las mentiras de Perón, “razones que en buena parte son verdad” (p. 9). El intelectual, piensa Troiani, debe comprometerse, tomar conciencia de su situación en el mundo y valorar la escritura en su posibilidad de construir el mundo de mañana y no —como lo harían los nucleados en *Sur*— como el lugar en que los estetas y las almas bellas se regodean en su conformismo.

Pero Troiani va más allá aún: es necesario —para que esa praxis adquiera sentido en la sociedad— que el pueblo se lance a una verdadera revolución, porque de otra manera, la literatura no basta.

Y así parece haberlo entendido —ya sea por lecturas o por resonancias culturales— un grupo de escritores para los cuales el compromiso fue desliziándose hacia la acción.

VII

David Viñas (2016) nos dice: “El agresivo cuestionamiento que le hace Walsh a Murena en 1956 resuena como el conjuro de uno de los posibles que lo tentaron desde *Sur* o *La Nación*”. Walsh conoce esos espacios del liberalismo tradicional desde adentro; sabe de su confortabilidad, de sus complicidades y de sus miserias. Y su cuestionamiento a Murena es otra forma de tomar distancia respecto del poder cultural. Sobre todo que Murena, en ese

momento, es visto y valorado no solo como la “joven promesa”, sino como el escritor estrella, figura del marketing poco conocida entonces y que después proliferará con rasgos cada vez más espectacularmente triviales.

Es posible que el tipo de reflexiones que planteara Héctor Murena fuera el acto de confirmación necesario para la integración a la aristocracia cultural nucleada en *Sur*, pero para Walsh se trata de la actitud de un “empresario del apocalipsis” (Ferro, 1999, p. 129)

Contra estas concepciones va a reaccionar una intelectualidad que hará un proceso que la llevará años después a integrarse orgánicamente a agrupaciones que no casualmente se significarán bajo nombres como Montoneros o Tupamaros y que abandonarán la estéril espera de las víctimas —a quien Di Benedetto dedica *Zama*— por la activa esperanza de la liberación.

No es nuestra intención aquí juzgar calidades literarias, ni proponer que la obligación del intelectual es reducir su escritura al testimonio o tomar las armas. Más bien nos interesa destacar el porqué del corrimiento de esa escena desesperanzada y estéril y de procedimientos de escritura considerados propios de la novela burguesa por Rodolfo Walsh. Esto no era un problema para escritores de derecha como Borges, que afirmaba que la literatura solo se alimentaba de literatura, sino para los de izquierda a quienes la noción de compromiso, resignificada en el clima de revolución inminente vivido desde fines de los 60, colocó en una tensa situación entre palabra y acción. El privilegio otorgado a la acción como la auténtica política se debió a que el término sufrió un acotamiento de su sentido: solo la revolución lo era. Este acotamiento generó conflictos, por ejemplo, entre la cúpula de Montoneros y los cuadros provenientes de la literatura y el periodismo, como Juan Gelman, Francisco Urondo o el mismo Walsh, críticos de la militarización extrema.

En el caso de este último, la imposibilidad de desvincular el arte de la política tiene su punto de inicio con *Operación Masacre*, libro de múltiples reediciones siempre corregidas de acuerdo a las circunstancias.

La *No ficción*, ese ¿género? que inaugura, surge como resultado de la negativa de los medios gráficos a la publicación de la investigación periodística que después se convirtió en *Operación Masacre* (1972). Pero también de su reflexión sobre la escritura: esta debe asumir un compromiso con algo más que consigo misma, ser reparadora, un arma contra la impunidad, la mentira y el olvido, un restablecimiento simbólico de lo que la represión solo deja manifestar como síntoma y el camino para imaginar un futuro de justicia. Este es su *ensayo* —en el estricto sentido de prueba— pero también uno de los tantos modos en que fue leída la obra.

Operación masacre es la crónica de una matanza, el relato de una investigación pero, además, la búsqueda de una salida por parte de un escritor que se decía “fuera de la política” a una interpretación impuesta y clausurada

por la violencia. En este sentido, la reflexión sobre la escritura gira en torno a la manera en que esta puede romper la institucionalidad de los géneros y producir efectos sobre la política. Y no es que pensara que las formas narrativas tradicionales debían ser abandonadas definitivamente por el testimonio, sino que esas formas debían usarse de otra manera que —hasta 1970 por lo menos— ocupaban sus reflexiones entre política y arte.

El narrador de *Operación Masacre* que puede “volver al ajedrez, a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela seria que planeo” (p. 18), seis meses después cambia para siempre al escuchar la frase “hay un fusilado que vive”. En ese momento no sabe por qué lo atrae de forma tan intensa lo que acaba de escuchar. Pero luego, al ver un *rostro* lo averigua:

Pero después sé. Miro ese agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada, los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. (p. 19)

Ante todo para Walsh escribir es *escuchar*. Escuchar el grito bajo su ventana, la frase que lo impulsa a actuar, las frecuencias de radio en Cuba, lo que piensan los obreros de la CGT sobre lo que escribe, las conversaciones cotidianas que oye y definen su ánimo y el de tantos, como lo hacía Roberto Arlt.

Rodolfo Walsh no parece cómodo con el reclamo de libertad absoluta para la creación propio del artista moderno. Poner límites a esa espontaneidad original en el hombre —supuesta incluso por el existencialismo— forma parte de su compromiso con un Otro que lo avergüenza con su rostro. Pero a ese Otro con el que se compromete Walsh es un sujeto colectivo, el pueblo, que no debe esperar un líder que desde afuera conduzca el cambio revolucionario, como sugiere metafóricamente en *Un oscuro día de justicia*.

Reporteado por Ricardo Piglia en 1970, explicaba así sus contradicciones y la vigilancia ejercida sobre ellas:

Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso (se refiere a *Quién mató a Rosendo*) que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil

convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela. (p. 62).

Las urgencias de su compromiso con la realidad social y política le quitaron definitivamente el tiempo para escribirla y se lo dedicó a ANCLA, la agencia clandestina mediante la cual difundía la información ocultada por la dictadura cívico militar argentina de 1976. Pero aún en esa condición de clandestinidad y con un arma en la mano, Rodolfo Walsh no dejó de identificarse como un *escritor* y es así como se define al destinar la *Carta Abierta a la Junta Militar*.

Decía Foucault (2010) que el discurso revolucionario cuando adopta la forma de la crítica a la sociedad existente cumple el papel del discurso parresiástico. En *La Carta Abierta*, el ensayo más valiente que se haya escrito en la historia argentina, Walsh adquiere características del antiguo parresiasta, porque afronta con su propio nombre y con el riesgo de su vida la hostilidad de la ciudad, “la venganza y el castigo del rey” cuando este es un mal soberano o un tirano. Es el que lo dice todo, sin disimulo ni reserva, ni ornamento retórico que pueda cifrarla ni enmascararla.

En la medida en que dice la verdad de lo que es, verdad de lo que es en la forma singular de los individuos y las situaciones y no verdad del ser y de la naturaleza de las cosas —dice Foucault— el parresiasta pone en juego el discurso veraz de lo que los griegos llamaban *ethos*.

Cuarenta años después, en un tiempo de ausencia de fundamentos y teleologías, el deseo de absoluto de un hombre como Walsh puede ser tomado no como algo regresivo, sino como forma de abalanzarse contra toda forma de determinación y constituir una experiencia ética siempre que sea mantenida la tensión hacia lo absoluto, tensión que no se cristalice nunca en ninguna forma de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- ARLT, Roberto (1976). *Los Siete Locos*. Buenos Aires: Círculo de lectores.
- BARTHES, Roland; BUTOR, Michel; BARBERIS, Pierre; DANIEL, Jean; SOLLERS Philippe; RICARDOU, Jean y otros (1973). *Escribir ¿por qué? ¿Para quién?* Caracas: Monte Ávila.
- BARTHES, Roland (domingo 26 de enero de 1997). “Hay que nombrar el mal”. *Página 12*, p. 6.
- BLOCH, Ernst (2004) *El principio Esperanza*. Madrid: Trotta.
- CASULLO, Nicolás (2004). *El debate modernidad/ posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.
- CROCE, Marcela (1996). *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue.
- DELLEPIANE, Ángela (1967). *La novela argentina de 1950 a 1965 Revista Iberoamericana*. City College, abril, 237-282. Nueva York.
- DI BENEDETTO, Antonio (1956). *Zama*. Buenos Aires: Doble P.
- DI BENEDETTO, Antonio (1964). *El silenciero*. Buenos Aires: Troquel.
- ESQUIVADA, Gabriela (2009). *Noticias de los Montoneros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FERRO, Roberto (1999). “La Literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio”. En Susana CELLA (Comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica* (p. 125-145). Buenos Aires: Emecé.
- FOUCAULT, Michel (2010). *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (1998). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Colección Metamorfosis.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2012). “Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta (A propósito de la reedición de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Juan Carlos Portantiero)”. *CELEHIS-Revista*

- del Centro de Letras Hispanoamericanas, 23 (21). 141-155. Mar del Plata. Argentina.
- LA CAPRA, Dominique (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LATELLA, Graciela (1985). *Metodología y teoría semiótica*, Buenos Aires: Hacchette.
- LINK, Daniel (1994). *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Del Eclipse.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2011). *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: EUDEBA.
- _____(1974). *Los invariantes históricos del Facundo*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- MASOTTA, Oscar (1955). “Sur o el antiperonismo colonialista”. *Contorno* (7/8).
- MOLAYOLI, Gino (2009, 2010). “La revista Contorno: un lenguaje nuevo para la crítica”. *Borradores* 10-11-16. Argentina
- MURENA, Héctor (1954). *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sur.
- _____(1948) *Reflexiones sobre el pecado original de América*. En revista *Verbum*, 90, Buenos Aires
- NÉSPOLO, Jimena (2004). *Ejercicios del pudor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- OCAMPO, Victoria (1955). “La hora de la verdad”. *Sur* (237), 2-9. Argentina.
- PAITA, Jorge (1955). “Aproximación a ciertos problemas”. *Sur* (237), 88-99. Argentina.
- PANDOLFI, (1956) “17 de Octubre. Trampa y salida”. *Contorno* (7/8), 21-28. Argentina
- POMMIER, Gerard (1996). *Nacimiento y renacimiento de la escritura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1956). *La nueva generación*. Buenos Aires: Eucalión.

- ROIG, Arturo (1981). *Teoría y Crítica del Pensamiento Latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1993). *Rostro y Filosofía de América Latina*. Mendoza: EDIUNC.
- ROZITCHNER, León (1955). “Comunicación y servidumbre en Mallea”. *Contorno* (5/6), 27-35.
- SAINT-ANDRÉ, Estela; ROLÓN, Adela; SIMÓN, Gabriela; LEAL, Eugenia; PATIÑO, Liliana; MARTÍN, Alicia y otras (2001). *Estrategias de manipulación y persuasión*. San Juan: Effa.
- SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo (2008). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: EUDEBA.
- TROIANI, Osiris (1956). “Examen de conciencia”. *Contorno* (7/8), 9-11. Argentina.
- VIÑAS, David. *El ajedrez y la guerra*. Recuperado el 11 de julio de 2016, <http://documents.mx/documents/rodolfo-walsh-el-ajedrez-y-la-guerra-david-vinas.html>
- VIÑAS, Ismael (1954). “Reflexión sobre Martínez Estrada”. *Contorno* (4), 22-24. Argentina.
- VERBITZKY, Horacio (2014). “El universo desnudo”. En *Página 12*. Recuperado el 20 de febrero de 2017. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-239002-2014-02-02.html>
- WALSH, Rodolfo (2006). *Un oscuro día de justicia*. Zuwang. Buenos Aires: De la Flor.
- _____ (1972). *Operación Masacre*. Buenos Aires: De la Flor.
- _____ *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*. Recuperado el 10 de julio de 2016. <http://www.prensared.org.ar/2616/carta-abierta-a-la-junta-militar-2>

LA ONTOLOGÍA DE LO SOCIAL:

Entre la existencia, la vida material y la comunidad

Aldana Contardi

El saber necesario para la decisión reviste en su mismo sentido otra forma: una forma no sólo contemplativa, sino más bien una forma que va con el proceso, abriendo camino, es decir, de lo humanamente digno en el proceso.

E. BLOCH

Nuestra vida cotidiana puede ser descripta como un universo de voces, discursos, hablas. Habitamos, nos movemos, estamos viviendo siempre en un universo de voces. Vivir consiste en un ejercicio constante de significación, desciframiento y desenmascaramiento. Con frecuencia nos encontramos inmersos en un mundo de sentidos que son definidos socialmente, en actividades y trabajos que nos constituyen, nos posibilitan crear la existencia, reproducir la existencia, transformar la existencia.

Si lo real es concebido como un universo de signos, nuestra vida práctica se revela como un constante y repetido cifrar y descifrar significaciones; actividad inmersa en el campo de eficacia de un código cuya historia nos hace al mismo tiempo en que nosotros la hacemos. El discurso cotidiano es, de este modo, una lectura: una lectura que, al leer o revitalizar el texto escrito y el universo de voces que habitamos, transforma ese universo de textos y hablas y lo convierte en un texto diferente. Por su parte, el discurso teórico sería un intento de poner en palabras y discutir lo que el código dice de ellas, en algunos casos mediante una silenciosa eficacia; un intento de formularlo y criticarlo que se convierte en interpretación de lo real en la medida en que su pretensión es siempre la de usar esa fórmula para desentrañar,

criticar, transformar el sentido de la vida cotidiana, como lo hace notar Bolívar Echeverría (2011). La vida en común es un constante intercambio de voces y expresiones —y también de silencios— que constituyen en definitiva la experiencia lingüística de una comunidad (Giannini, 1986).

Ahora bien: ¿cuál es la relación entre lo social, la vida en común, y el pensar? ¿Podría pensarse en un “estilo de pensamiento” propio de las denominadas ontologías de lo social?

Las ontologías del ser social, en gran parte de sus expresiones, dan cuenta de una trama que se constituye en el cruce de pensar lo social, las categorías sociales y la existencia. Se trata de una forma del ejercicio de “escribir-pensar” la historia-la existencia-que no se agota en la forma de un tratado filosófico ni se circunscribe a una obra literaria. Podría decirse que en alguna medida expresan modos alternativos de organización conceptual de la vida. Se plantean cuestiones vitales que en la crítica filosófica se presentan sin necesidad de la mediación de la literatura, ni del arte, ni de los mitos. La crítica ensayística social conjuga una voluntad de fundamentación con una voluntad de estilo, que no se desarrolla exclusivamente dentro de los modos formales del discurso y el tratado filosófico.

Atender a las exploraciones y a los campos de problematización que se constituyen en torno a la inquietud por lo social, por lo común, es lo que nos interpela y nos hace pensar.

I- La paradoja en cuestión

El campo social ha sido objeto de numerosas disquisiciones filosóficas, de intensos debates sobre lo que implica ser con otros.

Las preguntas que animan y asedian al ensayo se presentan en un anudamiento complejo entre la existencia, lo social y la emergencia. Las indagaciones no apuntan tanto a la pregunta sobre qué es la ontología de lo social, sino a poder identificar en qué momento la reflexión refiere a la posibilidad de desarrollar una ontología de lo social. La cuestión que tratamos puede ser dicha en los siguientes términos: ¿Cuáles son las configuraciones que se tejen en las ontologías del ser social? La apuesta, el desafío, es captar en qué momento y de qué modos un fenómeno cultural, filosófico y, en algunos casos, literario, puede constituir un momento decisivo en el cual se compromete, incluso, nuestro modo de ser sujetos ahora.

Si pensamos en las formas y las configuraciones que se articulan en las ontologías sociales, estas podrían ser consideradas contradictorias por la tensión entre lo ontológico y lo histórico-social. Si la ontología remite a un saber

que se ocupa de los entes, la metafísica se ocupa de buscar el fundamento del ente. Hoy, la noción de “ontología” supone alguna forma de crítica a la metafísica, no circunscripta esa crítica necesariamente al punto de vista de Heidegger.

Pareciera que las ontologías sociales remiten al problema de lo común, de la comunidad, e implican un modo de comprender al sujeto y a lo social mismo como imbricados. Hay una crítica en este sentido a la noción moderna del individuo y a la reducción de la noción de sujeto como ente racional, consciente, plenamente autónomo. El acento puesto en lo social habilita a pensar lo común, a no olvidar el lenguaje como mediación, a recuperar la dimensión retórica de la vida en común.

La historia misma de la subjetividad muestra que el sujeto es constituido en un proceso político y social y que al mismo tiempo constituye esos procesos.

Si bien es posible ligar el tratamiento de lo ontológico al campo del pensamiento filosófico, la tematización de ontologías sociales hace relación a lo histórico o social, e incluso existencial. De modo tal que no se agota la reflexión en el discurso filosófico sistemático y académico, sino que alude y se relaciona con los acontecimientos sociales, con los sujetos sociales, con la dinámica social de los entes, cuestión que es objeto de distintos géneros y textualidades.

II- La vida en común: lo social.

La paradoja en cuestión

¿Por qué caminos se llega a la elaboración de ontologías sociales? ¿Qué saber se forma a partir de ahí? ¿Qué tradiciones y legados podrían aportar elementos valiosos para pensar las ontologías sociales, lo social, lo común? Una vía posible y en cierto modo ineludible que se muestra como ineludible para volver a pensar la cuestión es recorrer algunas de las propuestas de Marx y la relectura de Marx que Lukács realiza sobre estas cuestiones.

La elaboración de ontologías sociales ha sido un modo de decir algo del ser con otros. De esta manera, los ensayos que se proponen pensar lo social recurren reiteradamente a la figura de la comunidad. Marx representa un acontecimiento en relación con la reflexión de lo social, tal como lo hace ver Lukács (2007). El motivo de la comunidad, o de lo comunitario, se relaciona con lo que tenemos o somos en común, por lo tanto, no puede ser planteada la comunidad al margen de la cuestión del ser y del tener. Lo que tenemos

o somos en común no es algo evidente, es algo de lo que se tienen “pistas”, una de las más firmes e insistente es la comunidad. La noción de comunidad designa el hecho de que la vida, incluidos el nacimiento y la muerte, es siempre y cada vez común o en común. Cada vida es vivida junto a otras vidas, y además, no es posible vivir de otra manera. “Comunidad es otro nombre para referirse a la vida en común, a la vida compartida con algún otro o con algunos otros” (Alvaro, 2012).

Cuando Marx en *La ideología alemana* afirma que la existencia social de los hombres determina la conciencia y que lo que el pensamiento piensa tiene una potencia de transformación de la existencia social de los seres humanos, inaugura un modo particular de anudar lo ontológico y lo histórico social. La pregunta por el ser social encuentra en los escritos del joven Marx un modo particular de enlazar la reflexión sobre el mundo de los otros hombres, de las cosas, de la historia. Conciencia y realidad, naturaleza y sociedad, comprensión y transformación se articulan y no pueden ser hipostasiados como ámbitos disociados uno del otro. Este “nuevo” estilo de pensamiento quiere escapar a las abstracciones idealistas.

La novedad implícita en el modo de pensar el “ser social” por parte de Marx se puede rastrear en la crítica al materialismo antiguo presente en la primera parte de *La ideología alemana*. Si existe alguna novedad en el modo en que Marx piensa el “ser social”, ella debe buscarse en esta inadecuación fundamental: Marx desplaza el fundamento de su posición, pensando que el fundamento mismo es algo móvil, múltiple y en transformación permanente. La cuestión de fondo es el ser social, el ser humano como ser social. Ahora bien, lo social no es un predicativo de “ser”, sino que es, en su constitución misma, social. El ser no preexiste a su singular plural. Marx es un acontecimiento teórico-práctico, a partir del cual, es imposible asignarle al hombre una esencia diferente de lo que el ser humano es en su existencia social (Alvaro, 2012). Las relaciones sociales son, además, una continua transformación, un conjunto históricamente cambiante.

En palabras de Marx, el ser humano por el trabajo enajenado se ve alienado de su ser genérico. Esto es: el ser humano se ve alienado del otro, así como cada uno de estos se ve alienado de la esencia humana (Marx, 2010, p. 114). Es por eso que la comunidad de la que se encuentra aislado el obrero es una comunidad de una realidad y una amplitud completamente diferentes a las de la comunidad política. Esta comunidad de la que se separa su propio trabajo es la vida misma, la vida física y espiritual, la eticidad humana, la actividad humana, el goce humano, la esencia humana. La esencia humana es la verdadera comunidad de los hombres.

La cuestión de la emancipación del hombre no se encuentra desvinculada del problema de la comunidad. Existencia humana y existencia social

se anudan, se asimilan, se solapan. En los *Manuscritos* de 1844 lo humano y lo social se presentan prácticamente como sinónimos. La sociedad humana remite a la unión esencial del hombre con el hombre y con la naturaleza, con todo lo que esto implica desde un punto de vista ético y normativo (Alvaro, 2014, p. 83). Para Marx la esencia humana o social es la verdadera comunidad de los hombres, esta esencia, lejos de ser abstracta, es lo más concreto. La existencia de la comunidad no depende del hombre porque no es una invención del hombre. La comunidad humana o comunidad de la existencia no es posterior ni anterior al hombre. Ella es lo que el hombre es en su existencia con los otros hombres, un *factum*. “Por comunidad humana hay que entender aquí comunidad de la existencia, comunidad que se crea y se produce mediante la existencia social de los individuos” (Alvaro, 2014, p. 89). La comunidad es la relación social. Lo queramos o no, lo sepamos o no, lo digamos o no, la existencia es ineludiblemente comunitaria. El problema de la comunidad humana articula, así, múltiples dimensiones, entre las que se debe contar la ontológica. El problema de la comunidad a partir del legado del joven Marx expone una ontología del ser social.

En el enfoque de Marx en *La ideología alemana*, además, es posible encontrar una línea de análisis que da lugar a la historización de la comunidad y de las relaciones comunitarias (Alvaro, 2014, p. 101). Las formas sociales son analizadas a partir del hilo conductor del desarrollo de la división del trabajo, división que condiciona las posibilidades de relación de los seres humanos entre sí. En ese texto Marx acentúa la capacidad de la producción como lo que caracteriza la existencia. El hombre se diferencia de los animales cuando comienza a producir sus medios de vida, lo que se encuentra condicionado por la organización corporal. Cuando el ser humano produce sus medios de vida produce indirectamente su vida material (Marx, 1974, pp. 18-21).

En medio de la lucha contra el idealismo hegeliano, en *La ideología alemana*, el juicio de Marx sobre Feuerbach asume dos dimensiones: reconocimiento del viraje ontológico, en tanto que única hazaña filosófica de aquel tiempo, y simultáneamente establecimiento de sus límites, ya que precisamente el materialismo alemán de Feuerbach no capta en absoluto el problema de la ontología del ser social. En la crítica a Feuerbach se muestra ya el lugar central que los problemas ontológicos del ser social ocupan en el pensamiento de Marx, mediante la orientación a una concretización creciente de las formaciones reales y conexiones existentes. Estas tendencias encuentran una primera expresión en los *Manuscritos económico-filosóficos*, obra en la cual las categorías de la economía, tales como la de producción y reproducción de la vida humana, adquieren peso y por eso hacen posible una presentación ontológica del ser social sobre fundamentos materialistas. La economía como centro de la ontología no significa en modo alguno un

“economicismo” de la visión del mundo sino un modo de atender a las condiciones de existencia (Lukács, 2007, pp. 68-69).

No se sostiene la separación entre naturaleza y sociedad si se consideran los problemas naturales en su interacción con la sociedad. Hacer de la producción y reproducción de la vida del hombre el problema central visibiliza, tanto en el hombre como en todos sus objetos, proporciones, relaciones, transformaciones, una doble determinación: la base natural insoslayable y su conformación socialmente ineludible. La categoría central, para Marx, es el trabajo como condición de existencia independiente de todas las formas de sociedad del hombre. Mediante el trabajo tiene lugar una doble transformación: por un lado, el hombre que trabaja se transforma a sí mismo, actúa sobre la naturaleza y cambia al mismo tiempo la suya propia, desarrolla las “potencias” que duermen en ella y las somete a su poder; por otro lado, los objetos naturales, potencias naturales, se transforman en instrumentos de trabajo, objetos de trabajo, materias primas, etc.

El viraje materialista en la ontología del ser social culmina en el descubrimiento de la prioridad ontológica de la economía en él, esto presupone una “ontología materialista de la naturaleza”. Esta última comprende y enfatiza la historicidad, procesualidad y contradictoriedad dialéctica. Las categorías y las leyes de la naturaleza se articulan con las categorías sociales.

La contradicción remite a lo ontológico en Marx y la ontología se despliega dialécticamente, se muestra como motor constante de las relaciones móviles de los procesos sociales, de unos respecto a otros, de procesos que surgen de tales relaciones. La contradictoriedad no es solo la forma de inversión de un estadio en otro, sino también la fuerza de arrastre de un proceso. La contradicción se muestra, en suma, como principio del ser y puede ser encontrada en tanto que fundamento de tales procesos en la realidad.

La economía de Marx arranca y desemboca siempre de y en la totalidad del ser social. Se trata de un partir de los hechos, de un rechazo de los nexos contruidos abstractamente. Se trata de una economía que no renuncia al sentido ontológico; como regla crítica instala en movimiento el establecimiento de cada hecho y de toda conexión. Se trata de una mirada científica que no pierde su ligazón con la colocación espontáneamente ontológica de la vida cotidiana (Lukács, 2007, p. 77).

En relación con el ser social la cuestión ontológica de la diferencia, de la contradicción y del nexo entre fenómeno y esencia desempeña un papel decisivo. Con frecuencia en la vida cotidiana los fenómenos ocultan la esencia de su propio ser. De ahí la necesidad de explicitar, ensayar, ontologías del ser social que cumplen en muchos casos la función de develación y denuncia y que posibilitan otros recorridos no visibles inmediatamente. El enunciado de Marx de que “toda ciencia sería superflua, si la forma fenoménica y la esencia

de las cosas coincidiesen de manera inmediata” es sumamente importante para la ontología del ser social (Lukács, 2007). La relación del fenómeno con la esencia en el ser social, a consecuencia de su conexión inseparable con la praxis, presenta nuevos rasgos, configuraciones y determinaciones.

En toda afirmación de un hecho singular, en toda reproducción pensada de una conexión concreta, siempre enfoca la totalidad del ser social, y desde esta considera la realidad y la significación de cada fenómeno singular. Se trata de una consideración ontológico-filosófica de la realidad que nunca apuesta por la autonomía de las abstracciones sobre los fenómenos, antes bien es crítica y autocrítica y conquista un alto nivel de conciencia, para poder captar todo en su específico y concreto modo de ser (Lukács, 2007, p. 80).

Una nueva forma de cientificidad general como también de ontología, en los términos en que queda planteada a partir de Marx, posibilita superar de algún modo el carácter problemático de la cientificidad moderna. La crítica desarrollada comienza con las conexiones que se indagan de la totalidad del ser e intenta captarlas lo más cerca posible en sus enredadas y múltiples relaciones que no se subordinan adecuadamente a ningún sistema. La totalidad a la que se hace referencia no es una totalidad “formal-pensada”, sino la reproducción pensada de lo que realmente es, las categorías no son piedras de una construcción sistemáticamente jerárquica, sino “formas del ser, determinaciones de existencia”, elementos constructivos de complejos relativamente totales, móviles, cuyas interrelaciones dan cada vez complejos más englobantes, tanto extensiva como intensivamente (Lukács, 2007, p. 82).

Las categorías sociales son de contenido semántico móvil, en construcción y reconstrucción constantes y no deslindadas de cierto contenido axiológico. De hecho, como lo hace notar Roig (2011, pp. 27-34), todo pensamiento social construye su objetividad sobre la base de ciertas categorías específicas que forman la trama de la comprensión de lo real.

Es posible distinguir dos complejos: el ser social que existe independientemente de que se conozca más o menos exactamente, y el método de su mayor o menor aprehensión pensada. La prioridad de lo ontológico respecto al simple conocimiento se refiere no solo al ser en general, sino que la objetividad en su estructura dinámica concreta es en su ser en sí de la más alta importancia. Esta es la posición filosófica de Marx desde los *Manuscritos económico-filosóficos*. En estos estudios, considera las relaciones recíprocas ontológicas entre los seres, Lukács lo explica en estas palabras:

Un ente que no tiene objeto fuera de sí, no es un ente objetivo; un ente que no es objeto para un tercer ente no tiene ningún ente como su objeto, es decir no se comporta objetivamente, su ser no es objetivo. Un ente no objetivo es un “no ente” (Lukács, 2007, p. 88).

La ruptura con el modo de la representación idealista es doble. Primero es posible visibilizar que el camino gnoseológicamente necesario para ir hacia el conocimiento de la totalidad concreta por medio de elementos conseguidos por abstracción es simplemente un camino de conocimiento, no el de la realidad misma. El proceso de esta consiste en recíprocas interacciones concretas y reales de tales elementos dentro del marco, activo o pasivo, de una totalidad escalonada. De ahí se sigue que un cambio en la totalidad (incluso de las totalidades parciales que la forman), solo es posible si se devela su génesis real, si se descifra, desenmascara y denuncia lo real.

La transformación de la existencia no puede ser planteada como algo ajeno o completamente independiente de la acción o el pensamiento, la conciencia es condición y resultado de los procesos históricos.

III- Los entes y su emergencia

En un conocido escrito de Arturo Roig, incluido en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (2009, pp. 149-182), se plantea el problema de la historicidad del hombre americano en el marco de las ontologías contemporáneas. Para el filósofo mendocino las ideologías que han justificado los imperialismos tanto del siglo XIX como del siglo XX encierran algo paradójal. Por un lado, se manifiestan intentos de justificación de los imperialismos en base al desconocimiento de la historicidad de determinados grupos humanos. En este sentido, hay una negación de la historicidad de los americanos en el pensamiento de Hegel. Por otro lado, en Hegel es posible rastrear, al mismo tiempo, el descubrimiento y la acentuación de la historicidad (Roig, 2009, pp. 149-150).

La ontología que Heidegger desarrolla en *Ser y tiempo* puede ser referenciada como el lugar donde se postula la *aprioridad* del ser respecto de los entes, aun cuando se explicita la problemática de la historicidad como central. La disociación hace posible que lo auténtico radique en el orden del ser y lo inauténtico en el ámbito de los entes.

La cuestión de la historicidad del hombre, de su cotidianidad en los términos de Heidegger, se plantea correlativamente a la reflexión que plantea la tensión entre lo ontológico y lo óntico, lo fundante y lo fundado, lo originario y lo originado. A partir de las connotaciones asignadas a estos ámbitos es posible advertir una desvalorización de la historicidad.

En el caso de América Latina, las ontologías elaboradas hacia mitad del siglo XX se plantearon la cuestión del hombre americano, de su modo de ser social en común como americanos. Estas ontologías se desarrollan en diálogo

con la filosofía europea de la posguerra. En algunos casos, como lo hace notar Roig, las ontologías sociales americanas desarrollaron explícitamente la cuestión del hombre americano, en otros, el desarrollo es más bien implícito pero permite una lectura de la relación entre el ser y los entes en relación con lo americano.

Ahora bien, las respuestas esbozadas a partir de esas reflexiones implicaban una comprensión de la naturaleza del sujeto social. En algunos casos es posible rastrear cierta negación de la historicidad del hombre americano, el ser de América se entiende como un vacío. América es, tal y como lo planteaba Hegel, un continente sin historia. En algunos casos el vacío de las tierras se transforma en un vacío ontológico y esto conlleva que América sea pensada como el lugar del futuro.

Desde el punto de vista de Roig el heideggerismo no se apartó sino más bien ayudó a prolongar, a la par de la influencia de Ortega, la negación de la historicidad del hombre americano entendido como un “futuro propio”. El trasfondo de una “ontología del ser” y, en otros casos, o confluyentemente, una “filosofía de la conciencia”, operaron como herramientas de justificación de la realidad deficitaria de América y de los americanos, lo que es entendido por Roig como manifestaciones del discurso opresor. En las décadas del 50 y del 60 se manifestaron respuestas diversas a estos discursos, en el marco de las ontologías formuladas se produjo una defensa del ente a partir de una comprensión positiva de la cotidianidad, rechazada como el lugar de lo inauténtico por quienes acentúan la necesidad de pensar el ser y no los entes.

Es posible afirmar con Roig que no existe, propiamente hablando, un comienzo de la filosofía americana, como no hay un comienzo de la filosofía en general, sino recomienzos. Los recomienzos se han producido, han acontecido, en los momentos en que el hombre americano se descubre para sí como valioso y esto conlleva una afirmación de la historicidad de sí y de todos los seres humanos (Roig, 2009, p. 166). La filosofía americana, asimismo, no se ha desarrollado exclusivamente dentro de los marcos formales del discurso y tratado estrictamente filosóficos, ni se ha propuesto como sistema filosófico. Los textos de nuestra filosofía pueden ser identificados en muchos casos como textos políticos o literarios, como textos de crítica cultural. En todos los casos estas textualidades suponen una filosofía política, una antropología y con ella una comprensión del ser y del ente. En ellos es posible hallar una denuncia de su tiempo histórico, a partir de afirmar la necesidad de modificar las estructuras sociales, políticas, económicas que ofician en muchos casos como reproductoras de las condiciones injustas de existencia.

Alrededor de la década de 1940 se producen en Argentina un conjunto heterogéneo de manifestaciones filosóficas que Arturo Roig llama “ontologías del ente”. La confluencia de las filosofías de la existencia y la fenomenología,

entre otras líneas de pensamiento que podrían señalarse, la coyuntura del peronismo o populismo peronista y la movilización popular que se manifestó por esos años es el terreno sobre el que se asentaron estas ontologías del ente. En ese contexto se hicieron patentes contradicciones sociales que dieron que pensar. La irrupción de las masas a la escena pública, la presencia de un líder o caudillo, las manifestaciones de una especie de proletariado industrial junto a numerosos grupos de las clases medias constituyeron un complejo fenómeno social que motivó numerosos desarrollos ensayísticos y académicos. Como ejemplo destacado de esta temática se menciona a Carlos Astrada, quien se ocupa de la cuestión del ente en *El mito gaucho*, de 1948 (Cfr. Roig, 2009, pp. 171-172). En otro de sus ensayos filosóficos Astrada muestra una preocupación o inquietud por la raíz existencial de la vida humana, por el hombre social y la historicidad de su drama humano (Astrada, 1933).

En el *Mito gaucho* hay elaborada una ontología social que indaga por la raíz originaria de la futura estructura de la sociedad argentina, de sus formas objetivas, es decir, políticas, en función de la vitalidad de esa raíz. La búsqueda se orienta a las costumbres del hombre argentino. Para Astrada, el destino argentino viene ya signado desde el fondo del mito de origen, mito captado en el Martín Fierro por Hernández. Este poema devela, aclara e interpreta el mito de los argentinos, es decir, su particular forma de existencia (Astrada, 2006, pp. 49 y 102).

Comunidad es, además de una figura paradigmática para plantear lo social, el nombre de un mito: ficción y fundación de origen o destino. Comunidad implica en algún sentido la referencia a un relato ordenador y totalizante, guarda relación en muchos casos con una filosofía de la historia. Ningún mito y ninguna mitología prospera fuera de una comunidad, solo en ella y para ella el mito se inventa y se transmite, del mismo modo que ninguna comunidad sabría dar cuenta de sí misma sin su correspondiente mito fundacional (Álvaro, 2014). No hay comunidad sin mito, ni mito sin comunidad. El mito es la voz común o comunitaria, como afirma Lévi- Strauss, la gran voz anónima en situación de comunicar el sentido o la verdad común de la comunidad. En los mitos de origen es posible rastrear la cuestión de la historicidad.

La totalidad pensada en el caso de Astrada es el pueblo argentino. El pueblo, cuando existe políticamente de verdad, es siempre "*natura naturans*" que cohesiona una comunidad y un Estado, que es lo *natura naturata*. El pueblo crea sus propias estructuras, dentro de las que encauza su vida y sus realizaciones (Astrada, 2006, p. 142 ss).

Los pensadores argentinos, entre ellos Astrada, intentaron explicar lo social en un discurso en el que las categorías sociales mostraban una voluntad de fundamentación y una crítica al saber opresivo del momento. En su

pregunta por el problema del ser y del ente dieron con una explicación del proceso de emergencia social. Le dieron importancia al ente, resignificando su peso ontológico, y en algunos casos marcando su distancia respecto del ser. En estos términos se planteó la cuestión de la historicidad. Las ontologías del ente se constituyen como una respuesta al “despotismo de la razón”, que acentuando la univocidad niega la alteridad. Lo *a priori* es, de este modo, lo social y no el ser.

El valor y el sentido de las ontologías de las décadas de los 50 y 60, como asimismo de las que podrían ser consideradas como respuestas a ellas, no pueden ser resignificados en todos sus alcances si no se tiene en cuenta su dimensión social. La problemática del ente y del ser, la de la historicidad, las respuestas dadas en relación con la cuestión de la “emergencia” del ente o de su alteridad, la puesta en duda de la tradicional filosofía de la conciencia, planteos hechos todos dentro de las formas del saber ontológico, no son cuestiones teóricas aisladas, sino que pueden ser correlacionadas con la organización social del saber dentro de determinados momentos coyunturales y que tienen respuestas paralelas dentro de otras formas de conocimiento conectadas con una praxis social, referidas a los campos económico, político, sociológico o pedagógico (Roig, 2009, p. 175). En última instancia, las ontologías permiten pensar la problemática de una existencia condicionada y de una existencia que se va haciendo y se gesta a sí misma, en otras palabras, visibilizan la paradoja de la historicidad.

IV- Forma ensayo y ontología social

Las ontologías sociales constituyen un modo de ejercicio de escribir-pensando la historia y la existencia que no se agota en la estructura de un tratado filosófico ni se circunscribe a una obra literaria. Podría decirse que en alguna medida expresan modos alternativos de organización conceptual de la vida. Se plantean cuestiones vitales que en la crítica filosófica no necesitan la mediación de la literatura ni del arte, pero que en el caso de la crítica ensayística incorpora sus formas y configuraciones.

El ensayo (filosófico) se presenta como un lugar propicio para el desarrollo de ontologías de lo social, porque permite visibilizar, recorrer, las contradicciones sociales, mostrar una búsqueda, un recorrido, más que una respuesta o lugar fijo.

Marx, el filósofo del eterno recommienzo (Balibar, 2006, p. 10), mostró la necesidad de criticar el modo habitual en que los filósofos hablaban de la esencia del ser humano a partir de mostrar el trabajo y la producción de la

vida como lo propiamente humano. La escritura de Marx, tal vez, no puede ser disociada de la caracterización de ser un “filósofo de la coyuntura”. Si nos preguntamos por los estilos de la escritura de Marx es posible conjeturar que lo que puede ser rastreado en su filosofía es una constante crítica y transfiguración del presente. Los manuscritos fueron escritos al calor de la urgente necesidad de desarrollar una crítica de la economía política más que una economía estricta. Se trata de una crítica ontológica inmanente de las relaciones sociales.

Podría pensarse en un “estilo de pensamiento” al hacer referencia a las ontologías sociales, con cierto tono, color y acentuación. La trama ensayística puede ser entendida como particularidad textual que es permeable a la paradoja que habita en las ontologías sociales, trama que manifiesta y conjuga una voluntad de estilo y una voluntad de fundamentación.

Lo que se produce en las ontologías sociales es un cambio de perspectiva, una modificación de la direccionalidad de la mirada. Hay una apertura hacia el ámbito de lo cotidiano, al ámbito de la repetición y también el ámbito de la disrupción. Lo social puede ser entendido como el lugar de la contradicción, un ámbito no exento de antagonismos. La contradicción, así como la conflictividad del campo social, remiten a la contingencia de los acontecimientos sociales, de los procesos sociales, de los movimientos disruptivos del orden imperante. La contingencia, a su vez, remite a la historicidad, esto es a un modo de comprender el sujeto como no atado a las determinaciones sociales ni a definiciones universales y fijas.

Aun cuando no es posible afirmar que todas las ontologías sociales son ensayos es posible advertir que una cierta trama o forma ensayísticas las caracteriza. La forma ensayo es propicia para pensar lo social. En la trama ensayística se merodea, se rodea un objeto que en este caso es problemático, contradictorio, contingente: lo social. No se trata de un sistema cerrado, por lo que la forma mediante la que nos acercamos a este objeto, lo social, se funda en una voluntad de saber, de fundamentar, pero que no puede ser clausurado en una forma sistemática cerrada. La trama ensayística posibilita un fluir que permite recorrer lo paradójico que encierra una ontología social. En suma, las cuestiones que permiten visibilizar las ontologías sociales son las de la emergencia, contingencia e historicidad.

Este tipo de ensayos tienen efectos que no se acotan a lo teórico, buscan producir acontecimientos, la emergencia de lo común en lo social, de lo nuevo en lo ya compartido. Lo paradójico que incluye toda ontología de lo social, el acoplamiento entre estos dos elementos es lo que le da la fuerza a estos discursos. Las palabras entrecruzadas, las ideas suspendidas dan cuenta de una obstinación. Los conceptos utilizados en los distintos modos de construcción de un saber de “lo en común” son categorías sociales, determinaciones

de la existencia. No tratamos de remarcar una oposición entre el ensayo y el tratado filosófico, sino visibilizar que se trata de poner en juego distintos tipos de saberes que en muchos casos se presentan como discontinuos, inacabados, no siempre legitimados pero que constituyen hipótesis de vidas, hipótesis de vidas vividas en común.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO, Daniel (2012). “Marx y la ontología de lo común”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 36 (2012 4).
- _____ (2014). *El problema de la comunidad. Marx, Tönnies, Weber*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- ASTRADA, Carlos (1933). “La historia como categoría del ser social” [1933]. En *Ensayos filosóficos*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- _____ (1963). *Ensayos filosóficos*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- _____ (2006). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- BALIBAR, Etienne (2006). *La filosofía de Marx*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BLOCH, Ernst (2007). *El principio esperanza [1]*. Madrid: Trotta.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2011). “El concepto de fetichismo en Marx y Lukács”. En: *Antología*. Bolívar Echeverría. Crítica de la modernidad capitalista. Bolivia, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 505-514.
- GIANNINI, Humberto (1986). “Rutina y transgresión en el lenguaje”. *Estudios públicos*, 24, 243-256.
- HEIDEGGER, Martin (2010). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LACLAU, Ernesto (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LUKÁCS, György (2007). *Marx, Ontología del ser social*. Madrid: Akal.
- _____ (2016). *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata.
- MARX, Carlos (1974). *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- _____ (2010). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue.
- ROIG, Arturo (1984). Notas para una lectura filosófica del Siglo XIX. *Revista de Historia de América*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, número 98, julio-diciembre.

_____ (2009). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires: Una Ventana.

_____ (2011). *Rostro y filosofía de nuestra América*. Buenos Aires: Una Ventana.

ROZITCHNER, León (2015). *Marx y la infancia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

EL INSOLENTÉ OFICIO DE ESCRIBIR:

El ensayo en la academia

Solange Victory

Hacerse un lugar

Cinco páginas (incluida la bibliografía), letra Arial 11, a espacio y medio. Consignar en ellas: título del tema, hipótesis, objetivos, metodología y marco teórico, estado de la cuestión y factibilidad. Y, si correspondiera, presentar la aprobación del Comité de Bioética o Comité Institucional para el Cuidado y Uso de Animales de Laboratorio. Y ante la pantalla en blanco, el cursor titilante esperando que un nervioso y probablemente angustiado sociólogo, filósofo o historiador encuentre la manera de adaptar algún tema de interés personal, que en algún momento de su biografía se asociaba con realidades ahora remotas como la “pasión” y la “vocación”, a las exigencias de los programas académicos de solicitud de becas y subsidios.

Aunque exagerada, con sus variantes, la escena resulta conocida para cualquiera que haya transitado un par de años por las aulas de cualquier facultad de Humanidades, con la pretensión de formarse en la investigación en temas sociales o culturales. No es novedad que, aunque anacrónico en cualquier otro ámbito de reflexión, el positivismo sigue siendo el paradigma al uso para las pautas exigidas por la academia en sus proyectos de investigación. Es el retorno del problema de la aplicación del modelo de las ciencias duras a las ciencias humanas, tan *fin de siècle* XIX, que vuelve cada vez que se requiere “recortar un corpus de análisis”, como si un fenómeno histórico o una serie de textos o documentos pudieran tratarse como una muestra de laboratorio. O en la apelación al estudio de “casos”, que comienza por cientificar todo lo que toca y termina en el acartonamiento del estilo *ad nauseam*

y en el inevitable aburrimiento del receptor. No ajustarse a estas imposiciones implica muchas veces exponerse a la exclusión, cuando no a la diglosia: sostener, a la vez, una escritura para la academia y otra escritura “personal”, en los propios cuadernos, en las publicaciones en medios alternativos; como si se tratara de una batalla esquizofrénica que se libra en el seno mismo de la propia práctica textual.

El ensayo, como género, se sitúa en las antípodas de todos estos vicios. Escribir ensayo hoy en el campo de las Humanidades implica asumir una actitud de irreverencia ante todas las exigencias de las prácticas académicas actuales y, por lo tanto, situarse en una posición siempre polémica. Si el ensayismo es hoy rechazado en la academia, lo es, como decía, en términos de los criterios del paradigma de conocimiento legitimado vigente, que es el de las ciencias duras, para cuyos prejuicios incluso todo texto producido desde las Humanidades (sea un *paper* o un ensayo) contendría un componente dóxico inaceptable epistemológicamente. Pero, ahora bien, quisiera preguntarme: ¿cabe a las Humanidades, como campo de conocimiento, sustraerse al procedimiento ensayístico? Porque una cosa son las exigencias de los organismos de investigación y las instituciones; y otra muy diferente la especificidad de nuestras disciplinas. Y si la forma de un pensamiento es, en última instancia, ese pensamiento mismo, el Humanismo es un modo de pensar que promueve y requiere el ensayo.

De esta manera, la dialéctica entre el adentro y el afuera del ensayo en el espacio de la academia se complejiza siempre que esta forma de pensamiento y de escritura inevitablemente se cuele por todas las grietas de nuestra producción como investigadores sociales y culturales. Y esto incluso dejando de lado la impostura del que pretende escribir “por fuera” de la academia, colocación casi siempre ilusoria, pero que al mismo tiempo procura todos los beneficios de la pertenencia, que habilita una zona de visibilidad y de recursos de la que es difícil, si no imposible, prescindir si se quiere ejercer dignamente la propia labor.

Al margen de las múltiples interpretaciones teóricas que ha suscitado, si tuviera que elegir un solo rasgo definitorio del género, creo que sería su imbricación, como práctica, en la biografía del que escribe. La subjetividad trasuntada en una *forma* de escribir. Y aquí pueden resultar útiles dos conceptos que Roland Barthes (2003) desarrolla en *El grado cero de la escritura* para analizar la forma en literatura. Por un lado, el estilo, verticalidad que constituye el lenguaje autárquico del escritor. Nace de su cuerpo y de su pasado, no de una elección consciente. Implica los automatismos de su arte: el léxico, la elocución, las imágenes que utiliza. Es una dimensión necesariamente visible, incluso voluntariamente resaltada, en la práctica ensayística. Por otro lado, la escritura, es decir, la “moral de la forma”, que es una elección libre

dentro de un conjunto de posibles históricos, la asunción o el rechazo de la escritura del pasado. Es decir, la elección entre la irreverencia de animarse a un nuevo modo de pensar y escribir o la sumisión a las pautas establecidas; elección que, en su discusión con los cánones académicos actuales, el ensayo comporta.

La dimensión subjetiva del ensayo esgrime, contra la pseudocientificidad del corpus, la subjetividad caprichosa de la biblioteca, que no oculta que todo recorte es arbitrario y que confía en el recorrido de la lectura personal antes que profesional. La biblioteca, entonces, puede ser otro concepto útil a la hora de pensar la escritura ensayística, dado que supone un matiz no solo personal, sino más directamente íntimo, biográfico: una biblioteca, sea esta “de ilimitados libros ingleses” (Borges, 1974, p. 101) o la esmirriada biblioteca de libros robados de Silvio Astier, siempre se sitúa en un hogar o implica una experiencia; supone un orden elegido por su dueño, además de una relación física y emocional con los libros como objetos concretos. Aunque la biblioteca en Latinoamérica también contó con dos grandes inflexiones eruditas, propuestas como utopías de religación continental a través de la cultura: la Biblioteca Americana que en 1946 comienza a organizar antes de morir Pedro Henríquez Ureña y la Biblioteca Ayacucho dirigida por Ángel Rama desde el exilio en Caracas en 1973, que puede pensarse como una genuina heredera de la primera (Rama, 2004). En ambos casos, el ordenamiento de la biblioteca excede los límites de la vida individual para sumirse en los de la comunidad (lingüística y política) y la lectura se transforma en una herramienta de conocimiento mutuo (Croce, 2013), en un afán de amplia representatividad que es otro rasgo definitorio del género ensayo.

Desde muy temprano en mis estudios, tres ensayistas se me presentaron como modelos a seguir en lo que respecta a escribir dentro de la rama de las Humanidades, más particularmente en relación a los estudios literarios, que son mi área de formación. Leer los trabajos de Ángel Rama, Ricardo Piglia y David Viñas es, para mí, algo que siempre excede la utilidad específica que puedo extraer de la información que sus textos otorgan sobre un tema. Mucho más allá, son verdaderas lecciones de retórica, de estrategias de lectura, de sagacidad interpretativa. Una práctica de reflexión intelectual que no se diferencia, en la seducción de su lenguaje, de la escritura literaria que toman como objeto de estudio. Porque si, según el postulado de Roland Barthes (1994), escribir es antes que un verbo intransitivo (que no requiere especificación sobre qué se va a escribir para tener significación completa), un verbo de voz “media” (en tanto el sujeto efectúa la escritura afectándose a sí mismo, constituyéndose “en el centro del proceso de la palabra”, p. 31), estos escritores son una muestra ejemplar de este hecho. Y a este respecto, tal vez resulta ocioso o intrascendente señalar que Viñas y Piglia también son

grandes novelistas y cuentistas. Siendo ensayistas, los tres obtuvieron un alto grado de reconocimiento en el ambiente académico de las ciencias sociales y humanas, situación que aboga a favor de la defensa del lugar que el género merece en este espacio y de la esperanza de que, ante la potencia polémica e intelectual de ciertas escrituras, la academia no puede sino deponer armas y aceptar la excelencia como una situación de hecho.

Intentar desentrañar algunas de las razones por las que sus respectivos estilos ejercen tal poder de atracción sobre el lector puede, al mismo tiempo, ser un buen modo de abordar algunos vectores clave del ensayismo cultural latinoamericano durante el siglo XX. Basten, a modo de síntesis y comparación de sus escrituras, los artículos breves en que David Viñas (1971) y Ricardo Piglia (1998) se dedican a leer a Sarmiento (*El viaje balzaciano: Sarmiento*¹ y *Sarmiento escritor*, respectivamente), y un recorrido por *La ciudad letrada* ([1984] 1998) y *Transculturación narrativa en América Latina* ([1982] 2008) de Ángel Rama, como libros representativos de su obra.

El sujeto en su objeto

La variedad temática es un rasgo que caracteriza por igual a sus tres, igualmente vastas, obras. Frente a la exigencia de especialización, que conduce al recorte cada vez más mezquino de los objetos de reflexión, se encuentra el empecinamiento de estos autores que buscan realizar comparaciones entre textos y fenómenos, así como encontrar series más amplias y totalizaciones productivas para el propio pensamiento. *La ciudad letrada* de Rama representa esta pasión del erudito que despliega sus fuentes en busca de lecturas orgánicas, de captar una totalidad aún en sus contradicciones y heterogeneidades (Achugar, 1998). Marco espacial amplio: toda Latinoamérica, con ejemplos que demuestran un extenso conocimiento de los autores del continente, dado que no se limitan a obras de una sola región o país. Recorte temporal asimismo vasto: desde la Conquista hasta la década del treinta, con constantes vasos comunicantes hacia el presente de los años setenta. Objeto asimismo ambicioso: las relaciones, en ese cronotopo, de los intelectuales con el poder. Por su parte, tanto en Viñas como en Piglia la diversidad de autores trabajados se combina con la actitud de desparpajo del que, frente

¹ Utilizo aquí la última edición del artículo, tal como figura en *De Sarmiento a Cortázar: Literatura argentina y realidad política* (1971, Buenos Aires: Siglo Veinte). El texto cuenta con una primera publicación en 1964 bajo el título simplificado de “El viaje balzaciano” en *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires: Jorge Álvarez).

al requerimiento de originalidad del problema, vuelve a escribir sobre todos los temas “clásicos” de la literatura argentina en un lenguaje pleno de generalizaciones, no temiendo ni dejándose subsumir por las sistematizaciones previas. Y no solo se trata de volver sobre los “grandes temas”, sino también de animarse a los recorridos amplios. Para Piglia, escribir un ensayo sobre “Sarmiento escritor” es la excusa para repasar todo el siglo XIX argentino, desde Echeverría, pasando por Mansilla, Cambaceres y Wilde, para desembocar en Borges, Cortázar y Marechal (Piglia, 1998, p. 25).

Las circunstancias vitales que imbrican ensayo y biografía de su escritor determinan, en los estilos de nuestros tres ensayistas, la presencia insistente de una primera persona testaruda ante la farsa del plural mayestático o el insípido impersonal que rige los *papers* y las monografías actuales. En los “Agradecimientos” de *La ciudad letrada*, Rama deja bien claro cómo las condiciones de su trabajo de escritor ingresan en su ensayo: escribe, desde su “riesgosa” postura de exiliado en EE. UU., entre “las angustias de la negativa de visado” y la “campana denigratoria” (Rama, 1998, p. 14) que lo acusaba de comunista. Para quien defiende en su presente enunciativo la independencia crítica, realizar un estudio sobre “la letrada servidumbre del poder” (p. 13) resulta casi un deber intelectual. Tema y vida se presuponen, en una dialéctica que reaparece a lo largo de los capítulos del libro, cada vez que para explicar la función del letrado como traductor durante la Colonia, recurre a las referencias más actuales a Alejo Carpentier; o cada vez que alude a la clausura de los procesos de cambio social desde 1973 y la dictadura cívico-militar de Bordaberry. Es, por lo tanto, desde esa dimensión de la “experiencia” crucial en el género, desde el “componente personal”, como lo denomina Viñas (1984), que en su caso son sus “relaciones concretas y cotidianas con la faena literaria”, que los ensayistas se “anim[an] a proponer” su hermenéutica o su interpretación (p. 19-20).

El estilo ensayístico de Rama no se amedrenta ante la “profesión de polemista” (Achugar, 1998), que se expresa en sus textos en el planteo de hipótesis impactantes. Ejemplo memorable de *La ciudad letrada*: el barroco es americano. Pasión de polemista que tampoco es ajena a los otros dos ensayistas. Esta casi roza el tono desafiante en Piglia (1998), que sitúa en la primera línea de su ensayo una afirmación paradójica: “Hablar de Sarmiento escritor es hablar de la imposibilidad de ser escritor en la Argentina del siglo XIX” (p. 19), para continuar con una acumulación de hipótesis tan brillantes como arriesgadas, *arrojadas todas en la primera página*: “la literatura solo logra existir donde fracasa la política”, “la historia de la ficción en la literatura argentina empieza dos veces” (p. 19), etc. La paradoja de Piglia podría leerse en correlación con el uso de la generalización como polémica en Viñas (1971) (“Sarmiento es el primer escritor moderno de nuestra literatura”, p.

167). Lanzada la piedra, su efecto es como una onda expansiva: Piglia ya tiene nuestra atención, ha creado la expectativa necesaria para que queramos seguir leyendo y, además, ha sentado la base desde la cual puede desarrollar su reflexión. Este estilo, que comienza por la paradoja y la polémica y solo luego, con suerte, se encarga de justificarse, recuerda el modo de expresión que Martínez Estrada (1957) le atribuye a Nietzsche. Propone Martínez Estrada sobre el filósofo:

Nietzsche [...] tiene una solución de antemano, como todos los filósofos de sistema, pero no la coloca subrepticamente al final del razonamiento sino al principio, de modo que de su desarrollo puede resultar más bien la prueba de lo contrario, y en cualquier tiempo no es una solución cerrada cuanto una premisa. Y esa es la dialéctica. Cuestionar, sobre todo refutar, asumir una actitud negativa, como los escépticos, está más que en un método de filosofar en un sentido del deber mental o moral (p. 187).

Como en un diálogo platónico, donde la pluralidad de opiniones refleja el fluir del pensamiento, el estilo argumentativo nietzscheano, según Martínez Estrada, es provechoso hasta en sus errores (p. 189). Es que, como también sucede con las afirmaciones paradójicas o polémicas de estos ensayistas, “cuando hay concordancia puede haber solución”, pero solo “cuando hay contradicción hay problema” (p. 190).

Al comienzo efectista del artículo de Piglia corresponde un final a la altura. En él, la condición de novelista y cuentista ingresa a la práctica crítica con ímpetu. Sarmiento llega a la presidencia, nos cuenta Piglia, pero su primer discurso es rechazado y reescrito por Avellaneda. Anécdota con valor pedagógico: ese texto perdido es el símbolo del sueño de una literatura plenamente fusionada con el poder (y, de paso, observemos el vínculo entre el tema de *La ciudad letrada* y este ensayo). Desde entonces, dice Piglia (1998): “los escritores argentinos escribimos, también, para rescatar y reconstruir ese texto perdido” (p. 34), y así establece una continuidad entre el final de su ensayo, la obra de Sarmiento y su propia producción como escritor. La unión se prolonga en su escritura “propiamente” literaria, cuando en *Respiración artificial* coloca en una carta de Marcelo Maggi la famosa pregunta a su generación que, retóricamente, pretende responder con la producción de su novela: “A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (Piglia, [1980] 2001, p. 69).

A la par con esas hipótesis brillantes que perduran en la memoria del lector, tal vez un gran ensayista es aquel que ha sabido crear “sintagmas productivos”, que, tanto por su eficacia retórica como intelectual, se han independizado como hipótesis de lectura, hasta rozar la categoría de genuinos

conceptos. ¿Quién no ha caído alguna vez en la repetición del postulado de la “mirada estrábica” del romanticismo argentino (un ojo en Argentina, el otro en Europa) o la sentencia de que la literatura argentina empezó con una violación, elaborados por Viñas; o en la hipótesis de los “dos linajes” desarrollada por Piglia? No importa si, al leer efectivamente “El matadero”, la presunta violación no ocurre. Su reproducción aún hoy en tantas clases, parciales, tesis y monografías le rinde tributo a su capacidad para seguir generando lecturas.

El estilo es el hombre

También el “estilo” según lo comprende Barthes es responsable de la eficacia retórica de los ensayos de estos autores. Dos o tres procedimientos son la marca registrada de cada uno. Incluso ciertos tics del lenguaje se convierten en ellos en genuinos esquemas de reflexión, como el característico modelo “de...a...” de David Viñas (de Sarmiento a Cortázar, de la euforia a la depresión, del “búm” al *crash*, etc.). Momentos explícitos en que la forma del lenguaje es genuina *forma de pensamiento*, realidad del estilo de la que nuestros ensayistas eran absolutamente conscientes y que, por ejemplo, Ángel Rama comprende cuando lee a Arguedas en *Transculturación narrativa en América Latina*. La ideología de la forma (apelando, sin citarlo expresamente, a la conceptualización de Fredric Jameson, [1973] 1989) es fundamental para comprender que el *quid* de la obra de Arguedas y su “aventura intelectual” pasa por la creación de una lengua literaria capaz de expresar el juego de espejos de la transculturación entre la cultura hispánica y la cultura andina indígena (Rama, 2008, p. 236).

El tono de Ricardo Piglia es el de la clase. Por ejemplo, las digresiones son propias de las formas de la lección: en Piglia, las anécdotas interesantes y hasta las mejores ideas van entre paréntesis. Otros rasgos característicos de su estilo son las constantes enumeraciones, la separación en fragmentos breves (en este artículo, mediante asteriscos), las oraciones cortas y las afirmaciones apodícticas (“La frenología es una cartografía”, por ejemplo, 1998, p. 20), junto con los juegos de palabras (entre otros, “lleva el cuerpo marcado pero deja su marca”, p. 23). Piglia ni siquiera puede sustraerse a su vocación de profesor cuando ejerce de novelista. En la ya citada *Respiración artificial* el autor también *ensaya* y el género novela se transforma, de esta manera, en un espacio en el que pueden ingresar desde conceptos del formalista ruso Iuri Tinianov, como la evolución literaria de “tíos a sobrinos” (Piglia, 2001, p. 15), hasta la puesta a prueba de hipótesis de lectura sobre Ernest Hemingway

(p. 23) o Roberto Arlt (pp. 123-128). La narración literaria se vuelve, entonces, también una larga clase de literatura.

Esa tendencia a lo esquemático, que remite al recurso didáctico del cuadro sinóptico, también aparece en el estilo de Ángel Rama, donde las sistematizaciones se vuelven productivas como herramienta a la hora de exponer las sucesivas adaptaciones de la ciudad letrada a las diferentes clases y estratos en el poder. Estas reconfiguraciones se presentan como una serie que va desde la ciudad escrituraria de la Colonia, pasando por las inflexiones del grupo letrado durante la Independencia, su incorporación de los sectores medios durante la modernización de 1870, su politización durante el primer Centenario y, finalmente, su versión revolucionaria, que Rama repasa desde su apertura en 1910 con la Revolución Mexicana hasta su clausura en 1973, con el comienzo del ciclo golpista autoritario en Latinoamérica. De esta manera, el esquema y la generalización sirven para realizar una lectura que, aunque abarcativa, no descuida, la presencia de excepciones, detalles y sutilezas.

Asimismo, en “Sarmiento escritor”, el trabajo con dicotomías (las “Bases” y Amalia, Flaubert y Sarmiento, la lengua popular y la culta, autobiografía y ficción), que como técnica pedagógica también resulta útil, termina siendo sin embargo superado por la dialéctica (El *Facundo*). Esto nos muestra un Piglia profesor que, sin embargo, no “dicta cátedra”, es decir, nunca subestima a su auditorio. Al contrario, presupone en él la capacidad de reconocimiento que implica citar “El Aleph” o hablar de “la mirada de la bizca” sin mencionar fuente alguna.

La ausencia de referencia a la fuente remite directamente a un rasgo de estilo también presente en David Viñas. En “El viaje balzaciano: Sarmiento”, la voz del autor estudiado o diversos conceptos teóricos son constantemente invocados, pero sin embargo las comillas no llevan número de página ni remisión a nota al pie alguna. Frente a la esterilidad del marco metodológico y la falsa exhaustividad pretendida por el estado de la cuestión, la desprolijidad del que se entrega a la perifrasis y que, cuando cita, en una profesión de fe borgeana, cita de memoria y mal.

En Ángel Rama, la cita tergiversada no aparece (al contrario, hay una proliferación erudita y apasionada de ellas) pero se puede encontrar un equivalente en el recurso a la reapropiación productiva de conceptos. Es lo que sucede con la “transculturación”, que, aunque tomada de la teoría antropológica que Fernando Ortiz elabora en 1940, sin embargo, hoy casi todos reconocemos como un concepto registrado por Rama. En verdad, el concepto surge en su pensamiento como un palimpsesto. En *Transculturación narrativa en América Latina* no se elude la mención a Ortiz, en tanto se parte de su crítica al concepto de “aculturación” a la hora de analizar los procesos de contacto entre sociedades. No obstante, la reformulación de Rama no tarda

en llegar, dado que considera que los tres momentos que propone Ortiz (des-culturación, recepción de la nueva cultura, neoculturación) no atienden a la selectividad y a la invención propias de la comunidad cultural viviente y plástica que es Latinoamérica (Rama, 2008, pp. 45-47).

En la reinención del concepto por parte de Rama se superpone a la teoría de Ortiz la lectura de la obra del antropólogo Vittorio Lanternari, de quien, si bien el crítico rechaza la utilización del término “aculturación”, recupera la plasticidad cultural que el italiano postula para considerar los aspectos positivos del contacto cultural. Rama encuentra en la conceptualización de Lanternari el dinamismo necesario para comprender la agilidad del proceso ya descrito por Ortiz en Latinoamérica, a cuyos tres momentos suma, en consecuencia, los factores de “selectividad” e “invención” que provienen de su lectura de Lanternari (Cunha, 2007, pp. 133-145).

Rama contempla la creación de un nuevo producto de la interacción, aunque este sea el resultado de una síntesis no dialéctica y siempre conflictiva; y en este sentido se diferencia de las conceptualizaciones acerca de la transfiguración cultural de otros antropólogos como Darcy Ribeiro (1985), que no logran asumir más positivamente nuestra realidad continental. Cuando considera los procesos transculturadores de la segunda generación de artistas que se enfrentaron al conflicto regionalismo-vanguardismo (Rulfo, García Márquez, Guimarães Rosa, etc.) tiene en cuenta un factor de imprevisibilidad en cuanto al procesamiento de los efectos de la modernización que la creación artística lleva adelante, que enriquece su teoría cultural. La experiencia de Arguedas, que propone una incorporación de la cultura occidental que no fue en desmedro de la conservación y el desarrollo de los valores tradicionales de la sociedad regional, nos ilustra sobre cómo, generalmente, los productos del mestizaje y la recepción cultural son imprevisibles y exceden las expectativas del eventual dominador. En este sentido, la formulación de Rama responde a la enunciación de un “pensamiento mestizo” (Gruzinski, 2007) que se abre a la imprevisibilidad de que “toda realidad entraña [...] una parte irreconocible, [...] una dosis de incertidumbre y de aleatoriedad” (p. 71).

Esta relación fluida con sus fuentes no debe ser ajena a la afinidad de estos ensayistas con la escritura literaria, que parece sortear más rápidamente el trauma implicado en la relación maestro-discípulo que otras textualidades más próximas a la filosofía entendida en términos académicos. La lectura de una fuente en estos autores no le teme ni a la reformulación ni a la “mentira”, siempre y cuando esta se revele productiva para la producción de un conocimiento; y quizás esto define un rasgo general en cuanto a la experiencia ensayística. Antes que enquistados en el conflicto verdad-falsedad o verdad-error, los ensayistas avanzan sobre sus saberes y sobre los fenómenos que

interpretan buscando provocar una conceptualización mediante ese avance mismo, produciendo —antes que una verdad— un efecto de verdad (y dejemos resonar aquí, de fondo, la relación con el “efecto de realidad” producido en el discurso ficcional del que habla Barthes [1970] al referirse al realismo occidental). Para comprender esto puede resultar útil la reflexión del mismo Piglia en “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” (1994). Allí se pregunta si en Walsh, como también en Sarmiento anteriormente, el “uso político de la literatura debe prescindir de la ficción” (p. 13). Esto es, si a la hora de transmitir “la verdad cruda de los hechos”, la ficción quedaría excluida. Sin embargo, ante esa primera enseñanza que el periodismo le brinda a Walsh, continúa Piglia, sus investigaciones demuestran cómo ficción y testimonio (panfleto, diatriba, autobiografía, etc.) conviven en un mismo texto y configuran una determinada verdad sobre los hechos, incluso mucho más poderosa que la del periodismo a secas. Entonces, la verdad entendida como experiencia subjetiva en las prácticas estéticas o como sinceridad de un estilo, finalmente no es contradictoria con la práctica de la ficción.

Tampoco es ajena a Viñas la brevedad sentenciosa de las afirmaciones, muchas veces generalizaciones, que reconocíamos en Piglia. “El estilo del viaje europeo de Sarmiento”, dice Viñas, “aunque parezca aludir lo que realmente hace es consignar; cada adjetivo es un signo que enriquece, una suerte de oblea que con una presión del pulgar contribuye de inmediato —en un ya brusco— a iluminar” (Viñas, 1971, pp. 169-170). Esa misma economía descriptiva o condensación comunicativa que le atribuye a Sarmiento podría definir la propia forma crítica de Viñas, que parece tomar lecciones de estilo de sus objetos. “La *cortedad*, ahí está el coágulo que entorpece y caracteriza el momento inicial del viaje de Sarmiento”; “*cortedad* e *impudor* son los términos entre los que [Sarmiento] oscila al desembarcar” (p. 168). “Balzaciano”, “*cortedad*”, “*impudor*”: búsqueda de sustantivos o adjetivos que sean, justamente, como un *coágulo* de sentido que arroja zonas de luz sobre el tema o explicita funcionamientos textuales repetitivos.

Las inflexiones de una voz

Más allá de los giros elocutivos y los sintagmas recurrentes de cada escritor, el estilo también se define por un tono, es decir, una suerte de impronta global, de pose escrituraria que establece el ángulo de perspectiva frente al objeto, así como la manera de interpelar al lector. Dejando de lado la provocación que caracteriza a los tres y que constituye el rasgo polémico del género, si en Piglia la inflexión dominante era la de la clase, Viñas se caracteriza por la

postura de desconfianza o sospecha constante ante lo que estudia. Su modelo de análisis en términos de *rise and fall*, o, en su versión criolla, fachada y contrafrente, no es sino una manera de dar forma a este recelo constante. En Viñas, los fenómenos son juzgados por sus contrararas, sus contradicciones. Hay una focalización en los períodos de decadencia antes que en los de esplendor, o en los claroscuros de las situaciones. Su análisis sobre el *boom* latinoamericano es un ejemplo de ello: “¿Fue el búm [sic] la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina?” (Viñas, 1984, p. 16). En los ensayos de Viñas, todo tiene su reverso y los hilos con los que se teje la trama siempre muestran sus hilachas.

La comparación que habilita la coincidencia en los temas de investigación me ayuda nuevamente a comprender el estilo de estos ensayistas, esta vez en cuanto a lo que he denominado su “tono”. Continuando con el análisis del *boom* que Viñas realiza en “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, cabe atender a la inclusión del artículo en el volumen colectivo *Más allá del boom: literatura y mercado* ([1981] 1984), editado por el mismo Ángel Rama, que también escribe para la compilación su estudio “El ‘boom’ en perspectiva”.

Para ambos, la reconsideración del *boom* es una cuestión, dicho en palabras de Viñas, de “óptica”: pararse a una mínima distancia crítica, una vez apaciguadas las olas causadas por la nueva narrativa, para considerar un fenómeno del que participaron como agentes del campo intelectual y con el que ambos parecen pretender saldar cuentas. De hecho, la nota introductoria al volumen señala que la finalidad del congreso de especialistas organizado en Washington, del que surgió la publicación, tenía como objetivo “proceder a un balance crítico, mediante un asedio interdisciplinario” (p. 9). Sin embargo, aunque tanto Viñas como Rama coinciden en casi todos los rasgos de su descripción del período (por ejemplo, cuando ambos diferencian *boom* y nueva narrativa latinoamericana, o al considerarlo como un fenómeno de mercado), el juicio de Viñas frente al *boom* es mayormente negativo, mientras que Rama establece una mirada más positiva (o, al menos, concentrada en establecer los aportes del movimiento no tanto como sus errores y fallas). La diferencia de actitudes se puede suponer directamente relacionada con la participación de cada uno en el fenómeno juzgado: Rama como crítico que colaboró en la “construcción” intelectual del *boom* y Viñas como escritor que nunca llegó a pertenecer a la primera fila de los autores de la nueva narrativa.

Por un lado, para Viñas, apelando a su clásica forma de pensamiento, el fenómeno de la nueva narrativa en su versión publicitaria más trivial, fue una aventura que, yendo del “búm” al “crash”, ya va exhibiéndole sus omóplatos (Viñas, 1984, p. 17). Es que, como decíamos, el quehacer crítico es para

Viñas el constante cuestionamiento de una “versión canónica y canonizada” a partir del procedimiento hermenéutico de releer “por los rincones silenciados” y “sobre su fondo” (pp. 37-38). La postura de Viñas es muy dura con el “búm”: lo fija como un “círculo vicioso” ligado al *bestsellerismo* y al *star-cult*, al que define como “momento catalítico con predominio mercantil” (p. 32) y del que solo se salva individualmente a Julio Cortázar.

Por el contrario, la voz de Rama es siempre más medida. En “El ‘boom’ en perspectiva”, en vez de una crítica rotunda a tono con los reparos, objeciones y posiciones negativas que siguieron a la “exaltación inicial” de la crítica hacia el *boom* (Rama, 1984, p. 53), intenta discutir con los prejuicios que se establecieron con inmediata posterioridad acerca del período. Frente a ciertas prácticas duramente criticadas no solo por Viñas, como las urgencias impuestas a la producción de los escritores, Rama intenta analizarlas en términos de consumo o leerlas para “detectar los problemas de la profesionalización reciente” (p. 96). Es decir, desliza la culpa desde los autores y los editores hacia las reglas del consumo y del mercado; aunque coincide con Viñas en el poder “tritador” del mercantilismo sobre el escritor como trabajador.

Rama sopesa los hechos de un fenómeno que vivió. La implicación personal está presente como en Viñas cuando, por ejemplo, se refiere en “Memorial de agravios” a aquellos críticos que censuraron el *boom* (pp. 73-74). Allí aparece una primera persona (su persona crítica) imbricada en el debate, a la que también se censuró por “haber apoyado productos que [ellos] consideraba[n] frívolos y socialmente irresponsables” (p. 74). Sin embargo, analiza con sosiego, en un tono que podría resumirse como de “balance”, las condiciones de posibilidad materiales que permitieron que sucediera el *boom*. Es este sentido, el estudio de Rama apela a la solidez de la documentación y los datos para establecer un análisis de las posiciones de los diversos actores implicados en el campo intelectual, al estilo de Pierre Bourdieu (2005), en contraste con lo cual el ensayo de Viñas resulta más impresionista. Se ocupa de las fechas, de los participantes, del papel que cupo a las editoriales, a los medios de comunicación, a los concursos literarios y a la ampliación del público lector por el acceso a la educación. Atiende tanto a las consideraciones de los críticos como a los juicios de los escritores. Se percibe cierta voluntad esquematizadora que ya habíamos considerado en su obra. La misma entonación de balance reaparece en la segunda parte de *Transculturación* en relación al indigenismo de la década del 20 en la zona andina, aunque en ese caso el juicio de Rama hacia el fenómeno le es adverso (p. 65).

El lenguaje de Rama, al igual que su apostura sosegada, es parco y preciso: prescinde de enrevesamientos sintácticos y se asienta en su claridad. De este modo contrasta con el barroquismo del ensayo de Viñas, cuyo estilo

narrativo no se priva ni de los subtítulos metafóricos, que apelan a un lector informado, ni de la asociación libre, ni de los fragmentos líricos: “Búm, búm, búm. Y en medio de ese voraz y fascinante cañoneo recordamos cierto día ceniciento. Era jueves. Era en octubre. Era 1929 era.” (Viñas, 1984, p. 16). Sin embargo, la sobriedad de Rama no resta en absoluto calidad a su lenguaje ensayístico, ni plasticidad a su pensamiento, ni penetración a sus observaciones. Su aplomo no le impide la expresión constante de su opinión de polemista, por ejemplo, cuando defiende a los escritores que vivieron fuera de sus países o cuando recapitula sus propias antiguas ironías sobre el *boom* como el “club más exclusivista de América Latina” (p. 83). La diferencia demuestra que decir “ensayo” no es sinónimo de desorden, siquiera de estilo barroco, en el peor sentido de la palabra.

En todo caso, lo que parece estar en juego, sea en lo esquemático de Piglia y Rama, sea en la brevedad de las sentencias de Viñas y Piglia, es el carácter fragmentario que Theodor Adorno (1962) atribuye al ensayo como forma. Fragmentario en varios sentidos, de los que sobre todo me interesa recuperar dos que particularmente se evidencian en nuestros ensayistas. En primer lugar, fragmentario porque hace brillar la totalidad en un rasgo parcial (p. 28). La formulación de Adorno responde a la concepción romántica de Friedrich Schlegel y su imagen del fragmento como un erizo o como una obra de arte: completamente separado de su entorno y perfecto en su interior (Novalis y otros, 1994, pp. 137-144). Pero también fragmentario en tanto el ensayo no pretende agotar su tema y, por lo tanto, acentúa lo parcial o incompleto frente a lo total; en tanto “el ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas” (Adorno, 1962, p. 27). Y en este sentido, la teoría del fragmento de Adorno parece asociarse mejor a las ideas de otro joven romántico alemán, Novalis, para quien el género fragmento era, antes que algo acabado en sí, la semilla que ponía en marcha un pensamiento y, a su vez, parte de un proceso infinito de reflexión, de diálogo consigo mismo y con sus pares, en la búsqueda imposible de un saber absoluto (Novalis y otros, 1994). Concebido desde esta óptica, se comprende que el ensayo es, antes que un producto cerrado en un único estilo, una modalidad de pensamiento y un modo de aproximación, de sucesivos asedios al objeto; un procedimiento para recorrer una interpretación, casi un itinerario, que permite a cada autor el despliegue flexible de una escritura, despliegue necesario para el desarrollo de las textualidades vinculadas a las Humanidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1998). “Prólogo”. En A. Rama, *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- ADORNO, Theodor (1962). “El ensayo como forma”. En *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- ARLT, Roberto (2004). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- BARTHES, Roland (1970). “El efecto de realidad”. En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1994). “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”. En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (pp. 23-33). Barcelona: Paidós.
- _____ (2003). *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Argentina: Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1974). “Evaristo Carriego. Prólogo”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CROCE, Marcela (2013). “Biblioteca Americana: la utopía del archivo continental”. *Confluente*, (5) 1, 26-36. Bologna. Recuperado el 19 de marzo de 2017, de <https://confluente.unibo.it/article/viewFile/3752/3085>.
- CUNHA, Barros Roseli (2007). *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas.
- GRUZINSKI, Serge (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1957). *Heraldos de la verdad. Montaigne-Balzac-Nietzsche*. Buenos Aires: Nova.
- NOVALIS; SCHILLER, Friedrich; SCHLEGEL, Friedrich; SCHLEGEL, August Wilhelm; VON KLEIST, Heinrich; HÖLDERIN, Friedrich (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

- PIGLIA, Ricardo (2001). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta.
- _____ (1994). “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”. *Nuevo texto crítico*, (6) 12/13, 13-15.
- _____ (1998). “Sarmiento, escritor”. *Filología*, (XXXI) 1/2, 19-34. Buenos Aires.
- RAMA, Ángel (1984). “El boom en perspectiva”. En A. Rama (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 51-110). Buenos Aires: Folios.
- _____ (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- _____ (2004). “La Biblioteca Ayacucho como instrumento de integración cultural latinoamericana”. En *30 años de la Biblioteca Ayacucho* (p. 63-93). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- RIBEIRO, Darcy (1985). “Primera parte. La civilización occidental y nosotros”. En *Las américas y la civilización*. Buenos Aires: CEAL.
- VIÑAS, David (1971). “El viaje balzaciano: Sarmiento”. En *De Sarmiento a Cortázar: Literatura argentina y realidad política* (pp. 165-174). Buenos Aires: Siglo Veinte.
- _____ (1984). “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”. En A. Rama (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 13-50). Buenos Aires: Folios.

NOTAS SOBRE AUTORES Y AUTORAS

Dante Aimino es Licenciado en Filosofía (1987) y Doctor en Filosofía (2008), ambos títulos obtenidos en la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Adjunto de Gnoseología y de Filosofía Contemporánea en la Universidad Nacional del Comahue. Ha publicado su tesis de doctorado, *Apertura y clausura de la metafísica en el pensamiento de Macedonio Fernández* (Córdoba, Alción, 2010) y artículos en libros de autoría compartida. Sus principales intereses filosóficos se orientan a las temáticas de la hermenéutica, el pensamiento deconstructivo y la relación entre filosofía y literatura.

Jorge Bracamonte es Doctor en Letras Modernas y Profesor Titular de Literatura Argentina III, Universidad Nacional de Córdoba. Investigador de Carrera del CONICET, ha sido becario de este organismo, de la Fundación Antorchas y de SeCyT-UNC. Fue codirector de la Colección EALA de Corregidor, dirigida por María Rosa Lojo. Integra el IDH, CONICET y el Comité Académico del Doctorado en Letras, en la UNC. Además de artículos en volúmenes colectivos y revistas nacionales e internacionales; ha publicado los libros *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*; *Contra la mediocridad. Individuo, multitud y Estado en cuatro ensayistas argentinos* y *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política*. En codirección con María Marengo, en 2014 publicaron el libro grupal *Juegos de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Otro de sus recientes ensayos integra el volumen 12 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2018), volumen dirigido por Jorge Monteleone e Historia literaria dirigida por Noé Jitrik.

Samuel M. Cabanchik es Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de “Filosofía contemporánea” y “Fundamentos de filosofía” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigador del CONICET. Profesor invitado en diferentes universidades: Pontificia de San Pablo, Brasil; Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad de la República de Uruguay; Complutense de Madrid; Universidad de Valencia; Universidad de Castilla-La Mancha (2007) y Universidad Carlos III°. Autor de: *El absoluto no sustancial*, (ensayo filosófico acerca del pensamiento de Jean Paul Sartre) (1985); *El revés de la Filosofía. Lenguaje y escepticismo* (1993); *Introducciones a la filosofía* (2000); *El giro pragmático en la filosofía contemporánea* (coeditor) (2003); *El abandono del mundo* (2006); *El poema ha sido escrito* (2010); *Wittgenstein o la filosofía como ética* (2010); *Lenguaje, poder y vida. Intervenciones filosóficas* (Comp.) (2010); *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*, (Comp. junto a A. Boverio) (2014); *Desde el Palacio. Retrato de un filósofo en el Senado* (2015); *Alejandro Korn. La libertad creadora* (2016) y *Mantel de hule* (2018). Es miembro de comités nacionales e internacionales y produjo decenas de artículos para revistas académicas. Ha impartido seminarios y conferencias en numerosas universidades, tanto nacionales como extranjeras.

Horacio Cerutti-Guldberg es un filósofo argentino (nacionalizado en México). Licenciado y profesor en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo. Doctor y posdoctorado en Filosofía por la Universidad de Cuenca (Ecuador) y por la Fundación Alexander von Humboldt, Nürnberg (Alemania). Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas: el Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Ricardo Palma de Lima (Perú), en 2006, por la Universidad de Varsovia (Polonia), en 2010 y por la Universidad Nacional de San Luis (Argentina), en 2013. Desde el 2004 es Director de *Pensares y Quehaceres*. Revista de Políticas de la Filosofía, editada en México por la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política y la Sociedad de Estudios Culturales Nuestra América. Entre sus libros y reediciones cabe mencionar: *La utopía de Nuestra América* (1989 y 2007); *Filosofía de la liberación latinoamericana* (1983, 1992 y 2006); *Filosofar desde Nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi* (2000); *Configuraciones de un filosofar sureador* (2005 y 2006); *Filosofías para la liberación ¿liberación del filosofar?* (1997, 2001 y 2008); *Democracia e integración en Nuestra América* (2008); *Filosofando y con el mazo dando* (2009); *Y seguimos filosofando...* (2009); *Utopía es compromiso y*

tarea responsable (2010); *Doscientos años de pensamiento filosófico Nuestroamericano* (2011).

Aldana Contardi es Doctora en Filosofía y Profesora de Grado Universitario en Filosofía, ambos títulos recibidos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Becaria posdoctoral de CONICET en el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA- CCT CONICET Mendoza). Sus líneas de trabajo se vinculan con la filosofía y la historia de las ideas latinoamericanas. Participa en proyectos de investigación de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo y de CONICET. Es miembro del Consejo Editorial y de la Comisión Asesora del Instituto de Filosofía Argentina y Americana (FFyL- UNCuyo). Profesora Adjunta en las cátedras de Historia de la filosofía latinoamericana e Historia de la filosofía argentina, en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo), y Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Antropología Filosófica en la Facultad de Educación (UNCuyo) y en la cátedra de Filosofía en la Facultad de Psicología de la Universidad del Aconcagua. Es autora de publicaciones en revistas especializadas y de capítulos de libros.

Marcela Croce es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora asociada regular de la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (uba). Ha sido docente invitada y conferencista en universidades brasileñas, chilenas, mexicanas, colombianas, italianas, y españolas y directora de varios proyectos de investigación ubacyt, de los cuales se encuentra en curso el que corresponde a la Historia comparada de las literaturas argentinas y brasileña, con cinco volúmenes publicados entre 2016 y 2018. Es autora de los libros *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Osvaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas, crítica de la razón polémica* (2005); las compilaciones *Polémicas intelectuales en América Latina* (2006) y *La discusión como una de las bellas artes* (2007) y la trilogía *Latinoamericanismo, que comprende Historia intelectual de una geografía inestable* (2010), *Una utopía intelectual* (2011) y *Canon, crítica y géneros discursivos* (2013). A esa serie se añade *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada* (2015) y *Latinoamérica: ese esquivo objeto de la teoría* (2018). También preparó una colección introductoria a clásicos latinoamericanos para la editorial Eudeba entre los que se cuentan Martín Fierro, Esteban Echeverría, Rubén Darío y Sor Juana Inés de la Cruz.

Patricia Fernández es Profesora de Lengua y Literatura, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Integrante del Instituto de Filosofía Argentina y Americana y miembro fundadora de la Editorial *Cieneguita Cartonera*, emprendimiento cultural, autogestivo y colectivo de carácter local y regional realizado en Mendoza. Investigadora en los Proyectos Bienales de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo: *Políticas de la Sujetividad. Amor, cuerpos y escrituras en la cultura contemporánea* (Primera y segunda etapa, 2011-2016), y de *Configuraciones filosóficas en torno a las categorías de sujeto y existencia en el pensamiento contemporáneo*, (2016-2018), dirigidos por Marisa A. Muñoz. Autora del ensayo: “La Cieneguita. En torno a la poética del espacio evocado” (Mendoza, IFAA-FFyL, 2013).

Francisco José Martín Cabrero es español, Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctor en Filología por la Universidad de Pisa. Es profesor de Literatura Española y de Historia del Pensamiento Hispánico en la Universidad de Turín. Director de la Colección “Piccola Biblioteca Ispanica”, de la editorial Le Lettere de Florencia, y codirector de la “Biblioteca del 14” y de “Pensar en Español”, de la editorial Biblioteca Nueva de Madrid. Autor de *El sueño roto de la vida. Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines* (1997), *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista* (1999) y *El uno, el otro, el mismo. Vindicación de J. Martínez Ruiz* (2012), y editor de *Estudios sobre «El político» de Azorín* (2002), *Las novelas de 1902* (2003), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías* (2005), *El animal humano. Debate con Jorge Santayana* (2008) y *El texto de la vida. Debate con Emilio Lledó* (2011). Ha cuidado también las ediciones críticas de *Diario de un enfermo* (2000) de J. Martínez Ruiz, *España invertebrada* (2002) de Ortega y Gasset, *Fiesta de Aranjuez* (2005), *El Político* (2007) de Azorín y *España. Pensamiento poesía y una ciudad* (2008) de María Zambrano. Ha traducido al italiano *El artista y la ciudad de Eugenio Trías* (2005) y ha llevado a cabo la recopilación de los escritos italianos de María Zambrano, *Per abitare l'esilio* (2006) y *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España* (2016).

Mario Maure es Licenciado en Comunicación Social y Magister en Arte Latinoamericano. Es jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Introducción a los problemas de la Comunicación y Profesor Adjunto en la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Cuyo. Es miembro del Comité Ejecutivo del Centro de Estudios, Análisis e Investigación en

Visualidades, Narrativas, Imaginarios y Tecnologías, del que participan Ticio Escobar y Cora Gamarnik y Victor Silva Echeto entre otros. Investiga problemáticas culturales, especialmente las relacionadas a literatura y sociedad. Ha participado en publicaciones como la revista *Huellas*, la compilación de ensayos *Afecciones, Cuerpos y Escrituras* (2013) y en diversos medios periodísticos de Mendoza.

Marisa A. Muñoz es Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo, profesora de Historia de la Filosofía Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras e Investigadora del CONICET. Responsable del Grupo de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas del Instituto de Ciencias Humanas y Sociales INCIHUSA-CONICET (desde 2015). Sus investigaciones giran en torno a la filosofía argentina del siglo XX en intersección con el pensamiento contemporáneo. Autora de *Macedonio Fernández philosophe. Le sujet, l'expérience et l'amour* (Ediciones L'Harmattan, 2012) y su versión en español (Ediciones Corregidor, 2013). Editora y coordinadora de los libros: *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo Andrés Roig* (2009); *Afecciones, cuerpos y escrituras. Políticas y poéticas de la subjetividad* (2013), *Filosofías de las constituciones en América Latina. Derecho y emergencia social* (2016) y *América Latina: movimientos intelectuales, manifiestos y proclamas. Actas del V Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos y II Congreso Internacional de Filosofía y Educación en Nuestra América* (2016).

Gerardo Oviedo es licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba y Doctorando en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid. Se desempeña como docente de grado en las asignaturas Pensamiento Social Latinoamericano (Facultad de Ciencias Sociales-UBA) y Filosofía Argentina y Latinoamericana (Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales). Es miembro del Instituto de Filosofía Argentina y Americana (Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo), donde sigue una de sus líneas de investigación, y participa en el proyecto de investigación "Configuraciones filosóficas en torno a las categorías de sujeto y existencia en el pensamiento contemporáneo" (SeCTyP-UNCuyo, 2016-2018). También participa del proyecto UBACyT "Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña" (Facultad de Filosofía y Letras-UBA). Últimos libros publicados: *El suplicio de las alegorías. Ezequiel Martínez Estrada, entre la Pampa y la Isla de Utopía*, Buenos Aires, Caterva,

2015; y en co-edición con Hugo E. Biagini, *El Pensamiento Alternativo en la Argentina contemporánea. Derechos humanos, resistencia, emancipación (1960-2015)*, Tomo III, Buenos Aires, Biblos, 2016.

Dante Ramaglia es Licenciado y Doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Se desempeña como Investigador Independiente del CONICET en el Grupo de Investigación en Filosofía Práctica e Historia de las Ideas (INCIHUSA-CCT Mendoza), del que fue coordinador entre los años 2009 y 2015. Actualmente es Director del Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras. Desarrolla actividades docentes de grado en la cátedra de Historia de la Filosofía Latinoamericana, en la misma facultad. Es integrante del Comité Académico y del cuerpo docente de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, así como del Doctorado en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras, ambos posgrados de la Universidad Nacional de Cuyo. Las temáticas en que concentra su investigación se refieren a la filosofía social y política, al pensamiento crítico y a la historia de las ideas latinoamericanas. Ha publicado numerosos artículos en revistas, capítulos de libros y es editor de obras colectivas.

Cecilia Sánchez es Licenciada en Filosofía por la Universidad de Chile y Doctora en Filosofía en la Universidad París 8 y en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile (co-tutela). Es académica de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y Profesora del Magíster de Género y Cultura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación y de escritura ensayística son sobre el pensamiento contemporáneo, los temas de género y filosofía, la filosofía en Chile y el pensamiento latinoamericano. Ha publicado *Una disciplina de la distancia. Institucionalización universitaria de los estudios filosóficos en Chile* (Cerc-Cesoc, Santiago-Chile, 1992), traducido al francés y publicado por la editorial L'Harmattan (1997); *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos de filosofía, literatura y arte* (Santiago-Chile, Cuarto Propio/Universidad Arcis, 2005) y *El conflicto de la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano América y América Latina* (Fondo de Cultura Económica, Santiago-Chile, 2013).

Liliana Vela es Profesora de Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y Magister en Ciencias Sociales (FLACSO). Profesora de Epistemología de las Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo y Profesional principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es integrante del Grupo de investigación en Filosofía Práctica e Historia de las Ideas del INCIHUSA-CCT-CONICET-Mendoza. Sus trabajos proponen reflexiones sobre los feminismos argentinos del siglo XIX hasta mediados del XX, así como también sobre las relaciones entre cuerpo y escrituras. Ha sido co-directora del libro *Afecciones, cuerpos y escrituras. Políticas y poéticas de la subjetividad* (2013).

Solange Victory es graduada en Letras (UBA). Actualmente, cursa el Doctorado en Literatura con el apoyo de una beca CONICET para realizar el proyecto “La Guerra Cristera en la literatura mexicana contemporánea (1943-2004)”. Participa en el proyecto de investigación con subsidio UBACyT “Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña”, en el marco del cual ha escrito artículos para la colección de libros homónima. Ha publicado artículos en revistas especializadas sobre literatura argentina y literatura mexicana contemporánea.

Impreso por TREINTADIEZ S. A. en 2019
Pringles 521 (C1183 AEI)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Teléfonos: 4864-3297 / 4862-6794
editorial@treintadiez.com

La escritura ensayística, con sus tramas y configuraciones singulares posee una potencia creativa que se ha visto renovada con toda una serie de discusiones y polémicas de la que ha sido objeto, pero más específicamente por el obstinado ejercicio de quienes siguen encontrando en esta forma una apuesta para pensar sin marcos regulatorios que instituyan el qué y el cómo del acto de escribir. El ensayismo tomó la delantera para reflexionar acerca de nudos teóricos, políticos, experimentales y prácticos que atravesaron las rutas de las humanidades y las ciencias sociales a ambos lados del Atlántico. Asimismo, las tramas ensayísticas, no han estado ajenas a inscribir entre sus re-covecos las marcas del ejercicio especulativo, el entrelugar de la enunciación, la experiencia del lenguaje, la dimensión temporal y espacial de un locus perturbador de las certezas de toda índole. De estas cuestiones tratan estos textos que también han querido ser ensayos o que han hablado de ensayos y de tramas ensayísticas.

prometeo
libros

www.prometeoeditorial.com

