

COLECCIÓN
ALMANAQUE

LITORAL

•

SILVIANO SANTIAGO

TRADUCCIÓN, PRESENTACIÓN Y NOTAS:
MARIO CÁMARA



VERA editorial cartonera

LITORAL



COLECCIÓN
ALMANAQUE

LITORAL

•

SILVIANO SANTIAGO

TRADUCCIÓN, PRESENTACIÓN Y NOTAS:

MARIO CÁMARA



VERA editorial cartonera

PRESENTACIÓN

•
MARIO CÁMARA

El crítico y escritor brasileño Silviano Santiago ocupa desde hace décadas un lugar central en la crítica cultural latinoamericana. Por fortuna, sus textos han comenzado a ser traducidos al español hace ya algunos años y esperamos que esta tarea continúe. Disponemos de varias de sus novelas y de algunos de sus libros de ensayos a través de diversas ediciones de Argentina y de Chile. Ese conjunto nos ha permitido familiarizarnos con conceptos centrales para pensar nuestra condición cultural, tales como la noción de «entre-lugar», postulada tempranamente por Silviano en los años setenta del siglo pasado y precursora de los estudios poscoloniales, que permitió pensar modos posibles para salir de las encrucijadas que nos planteaban los discursos críticos desarrollistas, o el más reciente «cosmopolitismo del pobre», con el que buscó definir nuevas modalidades estratégicas de inserción global para un continente, el nuestro, atravesado por la precariedad y la pobreza. Otro efecto de la circulación de sus textos en lengua española, que leen la vanguardia paulista de los años veinte, Clarice Lispector o Guimarães Rosa, es que los mismos se han convertido en bibliografía crítica indispensable.¹

¹ Los libros de ensayos traducidos hasta el momento son los siguientes: *Las raíces y el laberinto de América Latina* (Buenos Aires, Corregidor, 2013); *Una literatura en los trópicos* (Santiago De Chile,

La traducción de sus textos ficcionales, hasta el momento tres de sus novelas, suman una nueva dimensión a su figura. No se puede pensar en Silviano—crítico sin pensar en Silviano—escritor de ficción. Escritas en momentos diversos podemos leer *En Libertad* (2003), *Stella Manhattan* (2004), *Mil rosas robadas* (2015).² En sus páginas circulan la memoria histórica y cultural del Brasil de Getulio Vargas y la vida en libertad del escritor Graciliano Ramos, la contracultura de la Manhattan de los años setenta a través de la mirada de la travesti Stella Manhattan y la narración de una «fallida» biografía que es también una autobiografía coral de un hombre, de un tiempo, de una cultura, delinean un universo ficcional que articula memoria, biografía y autobiografía a través de una escritura que examina la historia pública y privada de Brasil.

El presente volumen pretende sumar una nueva faceta de su trabajo: la de sus intervenciones públicas en las arenas de la prensa escrita.³ Presentamos aquí once textos breves, especialmente seleccionados por su autor, resultado de su paso por el suplemento *Sabático* del periódico *O Estado de São Paulo*. Las páginas que siguen deberían leerse no como mera documentación periodística sino, y en primer lugar, como un cuaderno de bitácora que recopila la multiplicidad de intereses de Silviano Santiago, transmitidos con una prosa punzante y apretada. Encontraremos reflexiones breves sobre Roberto Bolaño, Roland Barthes, Hal Foster, Rosalind Krauss, Aby Warburg, a quien le dedica dos ensayos, o Jonathan Crary, por citar unos pocos nombres. Pero si en sus ficciones y ensayos críticos Silviano

Escaparate Ediciones, 2012; Buenos Aires, La Cebra, 2018); *Genealogía de la ferocidad. Ensayo sobre Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa (Valparaíso, Mimesis ediciones, 2018); *Vale cuánto pesa* (Buenos Aires, Crumo ediciones, 2019).

2 Los años de edición corresponden a la edición en español.

3 La experiencia de Silviano Santiago en el periodismo es de larga data. Tempranamente, en los años cincuenta escribió reseñas de films en la prensa de Belo Horizonte y en la revista *Cinema*. Poco después de regresar a Brasil desde los Estados Unidos, en 1974, vuelve a escribir en la prensa escrita, *O Globo*, *Folha de São Paulo*, *Veja*, *Isto é*. En los años noventa tendrá su columna en el *Jornal do Brasil* y entre 2010 y 2014 en *O Estado de São Paulo*.

sigue el pulso de los diversos presentes en que fueron producidos, sus textos periodísticos, saludablemente, ensayan sustraerse de ese imperativo para constituirse en digresiones comandadas por lo que parece ser su incansable curiosidad. Este gesto, sin embargo, debe ser leído como una deliberada operación crítica a través de la cual se inscribe en una tradición periodística en vías de desaparición: la del cronista que hace del reducido espacio de la página del periódico, con sus caracteres milimétricamente calculados, un lugar de creación e invención. En ese sitio estrecho Silviano irá construyendo la figura del lector y del traductor, que extrae nombres y textos de la cultura occidental para asediarlos en sus mínimos detalles a la vez que los torna accesibles para el lector medio de la prensa escrita. Esa doble tarea excede la mera divulgación erudita. Autores y conceptos son también otro modo de continuar reflexionando en torno al campo problemático que define su pensamiento. La problematización de la autobiografía en su texto sobre Jacques Derrida, o el «entre-lugar» del interés de Hegel por la revolución haitiana en la lectura de Susan Buck-Morss son dos ejemplos.

La selección, para ir concluyendo, posee una doble proveniencia. Se trata, como dijimos, de textos periodísticos que tuvieron una «segunda vida» en una edición en libro titulada *Aos sábados pela manhana*, cuidadosamente organizada y prologada por Fred Coelho. De esa primera compilación, compuesta por setenta y un textos, Silviano escogió los once ensayos que compilan este volumen, titulado ahora *Litoral*. Al igual que en las páginas de su edición brasileña, en las páginas que siguen veremos un lector que hace del anacronismo deliberado uno de sus principios y de la deriva de textos y autores su procedimiento central. Leídas en conjunto, permiten observar tramas y recurrencias que van dibujando el perfil de un autor plural, habitado por una red infinita de textos e imágenes.

Leituras! Leituras!...
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo
Voando na capa vermelha de Jules Verne.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,
«Iniciação literária»

LOS CANINOS DEL ANIMAL PREDADOR

El éxito de la compilación *Entre paréntesis* es una incógnita. Publicada en España por Anagrama, reúne los textos críticos del novelista chileno Roberto Bolaño, escritos entre 1998 y 2003. La primera edición es póstuma y data de 2004, la quinta es de 2011. Novelas exitosas no llegan a cinco ediciones en siete años. Publicados en periódicos, los artículos de Bolaño no se dirigen a sus pares y menos aún al público universitario. Sobrevuelan por sobre autores, profesores y doctorandos para conversar con el compulsivo lector contemporáneo de literatura. Si este sobrevive hoy en número reducido, ¿cómo Bolaño consiguió sensibilizarlo profusamente y seducirlo en cinco ediciones sucesivas?

Si la conversación con el lector de ficción se da en el lugar y en el momento en que este naufraga, hay que analizar la habilidad del crítico para atravesar el Cabo de las Tormentas. *Entre paréntesis* prueba que el lector de reseñas de libro no es un joven disciplinado que sale en busca de un accesible manual de historia de literatura universal, ofrecido en cuentagotas. Como si estuviera viendo una película que dramatiza la lucha entre bandas rivales, el lector singular de los textos críticos de Bolaño abre intensamente sus ojos, disfrutando con los problemas y las pependencias que garantizan y juzgan la barbarie de la competencia en la vida literaria mientras, al contemplar golpes violentos y raros besos, la bilis rabiosa se le escurre por la boca.

La escritura crítica de Bolaño reduplica la trama ficcional de la que se volverá un maestro con su novela 2666, al repoblarla con personajes y objetos reales: los escritores y sus libros. Su escritura crítica cautiva y arrebató al lector por haber sido escrita por una figura pública y versar sobre personalidades públicas. Semejante al narrador de 2666, el crítico reivindica libertad absoluta y lengua viperina. Esta decora la república de las letras con ocurrencias y metáforas que desarman los placeres insospechados de jóvenes lectores. Observaciones irónicas y ásperas arrojan piedras en los ciudadanos alistados en los ensayos y liberan a algunos pocos del suplicio.

El texto crítico de Bolaño no es gratuito, por ello es incapaz de suscribir la *boutade* «no lo leí y no me gustó». A falta de adjetivos mejores diré que es, al mismo tiempo, subjetivo e ideológico y recuerda, entre los brasileños, los ejercicios críticos del poeta Oswald de Andrade. En los años veinte del siglo pasado, cuando la Escuela de Anta quiso ametrallar al movimiento antropofágico, Oswald divulgó un panfleto hilarante contra los verde-amarillos. Así lo analiza Haroldo de Campos: «En un estilo paródico arcaizante, el texto se encuentra construido a base de juegos de palabras en torno a la palabra Anta, incrustada en el centro de otras palabras que van permitiendo asociaciones bufas». Algunos ejemplos: *pedanta*, *agravanta*, *antanho*, *garganta*, etc.⁴ En los años cuarenta, cuando el «payaso de la burguesía»⁵ decide entrar en duelo con el inmigrante austríaco Otto Maria Carpeaux en *Punta de lanza* (Globo, 2004), utiliza el defecto de habla del crítico vienés, el tartamudeo, para agredirlo. ¿Juego sucio? ¡Ah! los caninos del animal predador.

Es cruel el modo en que Bolaño fecha el inicio de la crítica que

4 El «anta» es nuestro «tapir», un mamífero que en Argentina lo podemos encontrar, por ejemplo, en la provincia de Salta. Popularmente, *anta* es un «individuo de inteligencia limitada; burro, tolo» (*Diccionario Houaiss*). Decidí dejar tanto el nombre del mamífero como los juegos de palabras en portugués con el objetivo de no desnaturalizar la humorada propuesta. [T.]

5 Luego de su renuncia al movimiento antropófago y después de haber adherido al Partido Comunista, Oswald de Andrade se definió como un payaso de la burguesía en el prólogo de su novela *Serafim Ponte Grande*, publicada en 1933. [T.]

ejercita. Lo data en 1986, año en que muere Jorge Luis Borges y en el que quienes lo suceden deben ser obligados a releer al difunto autor para aprender. Tan desproporcionada es la altitud del marco inaugural que la actualidad de la literatura hispanoamericana huele a simple fuego de artificio. Al destacar la obra del novelista Roberto Arlt se la compara con los aposentos de una casa: «Si la consideramos como cocina, la literatura de Arlt nos promete envenenamiento; como baño, terminará por contagiarnos de sarna; como biblioteca, será la garantía de la destrucción de la literatura». El aprendizaje de las letras por Arlt «se desarrolló en el desorden y en el caos, en la lectura de pésimas traducciones, en las cloacas y no en las bibliotecas». Arlt es ruso, personaje de Dostoievski; Borges es inglés, personaje de Shaw o Stevenson. En cuanto al discípulo de Arlt, Ricardo Piglia, habría sido mejor que «se hubiera enamorado del polaco Gombrowicz». Sin embargo, es Piglia quien rescata el ataúd de Arlt, haciéndolo sobrevolar sobre Buenos Aires.

Continúa. Con Osvaldo Soriano «los escritores argentinos se dieron cuenta de que podían ganar dinero con la literatura». Es fácil, alcanza «un poco de humor, mucha solidaridad y amistad porteña, algo de tango y boxeadores decadentes». Otro Osvaldo, el exilado Lamborghini, «se equivocó de profesión. Mejor hubiera sido que trabajara como asesino a sueldo». Este deja como discípulo a César Aira. Piensen en una rata que deja como testamento literario un gato con hambre. No es del dueño que la mascota arrancará la comida.

Esa vena anárquica y desprolija tiene el corazón crítico alimentado (¡asómbrese!) por los poetas hispanoamericanos. Cita el poema del chileno Nicanor Parra: «Los cuatro poetas de Chile —son tres: Alonso de Ercilia y Rubén Darío». Cuatro, tres, dos. Ercilia (1533–1594) fue el soldado español que participó de la guerra colonial contra los indígenas chilenos y, de regreso a España, escribió la épica *La araucana*. El nicaragüense Rubén Darío (1867–1916) es el genial introductor del simbolismo en la América española. Cita, además, los versos de Vicente Huidobro: «Los cuatro puntos cardinales/ son tres/ el sur y el norte». Los dos poemas, comenta Bolaño, «realizan

indagaciones en la cuarta dimensión de la conciencia ciudadana». Y agrega: «Aunque a primera vista parezcan una broma, y lo son, en una segunda lectura se nos revelan como una declaración de los derechos humanos».

Concluye que el poema de Nicanor Parra nos enseña que «el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso». Y se explica así: «No sé si se entiende la expresión “caer por el propio peso”; imagínese una estatua esculpida en mierda que se desmorona lentamente en el desierto». Releamos al brasileño Murilo Mendes: «El Uruguay es un bello país de América del Sur, limitado al norte por Lautréamont, al sur por Laforgue, y al este por Supervielle».

LIBERTAD INTERIOR

En 1943, cuando bombas y palabras de orden estallaban por toda Europa, el novelista francés Georges Bernanos ponderaba: «Francia es capaz de adaptarse a todas las formas de guerra moderna, excepto a una, la de los altoparlantes». En esta guerra, justificaba enseguida, «Francia será siempre derrotada, precisamente porque el país existe para que no sea sofocada cierta libertad interior, que es como la parte del silencio indispensable para escuchar la voz simple y sincera de cada hombre de buena voluntad».

El 25 de octubre de 1977, el teórico y ensayista Roland Barthes pierde a su querida madre. En el departamento de Saint-Sulpice, en París, no se escucha el lamento de las lloronas ni estalla el flash de los paparazzi. Crece cierta libertad interior. Esta se confunde con la parte de silencio indispensable para que el hijo medite de modo simple y sincero. Las palabras tomarán cuerpo en trescientas treinta fichas que, transcritas y reunidas, compondrán el *Diario de duelo* (Siglo XXI editores, 2009). Como un delicado poeta lírico, Barthes ausculta y examina sentimientos y emociones que atraviesan su existencia cotidiana hasta la tarde del 26 de marzo de 1980 en que él mismo irá a morir en la cama de un hospital, atropellado por una camioneta.

El huérfano ya se atreve en la primera ficha, datada el día siguiente al de la muerte de la madre. Constata: «Existe la primera noche de nupcias», y dispara: «¿Habrà primera noche de luto?».

La comparación abre el territorio de los afectos y de la escritura, no para la posesión exclusiva del cadáver (palabra, por otra parte, inexistente en las fichas), sino para el placer en la mortificación por la que pasa el sobreviviente frente a la súbita «presencia de la ausencia». El silencio de la suave voz materna, anota, es causa de una «sordera localizada». La muerte celebra —¿no es para eso que existen las palabras?— la ceremonia del adiós al cuerpo vivo y al habla de la madre, así como el placer sexual abre los dos cuerpos apasionados para sellarlos en el abrazo definitivo. En la noche en que muere la madre, el pesar por su desaparición no es menos intenso ni menos egoísta que el proporcionado por el descubrimiento del amor carnal en la madurez.

La segunda ficha puntualiza lo subterráneo de la primera noche de luto. Se afirma enfáticamente: «¡Vos no conociste el cuerpo de la Mujer! Se responde: “Conocí el cuerpo enfermo y después moribundo de mi madre”». En noviembre, el huérfano sueña por primera vez: «Mamá estaba recostada, pero de ningún modo enferma. Vestía la camisola color rosa comprada en *Uniprix*».

De inmediato, Barthes se dedica a limpiar el lenguaje de sus lugares comunes. Severo Sarduy le propone al amigo la «cura por la tranquilidad». Irritado, Barthes anota: «El luto (la depresión) es muy diferente a una dolencia. ¿De qué quieren que me cure?». La *Enciclopedia Larousse* propone una duración de dieciocho meses para la pérdida del padre o de la madre. «¡Qué tontería medir la intensidad del luto!», asevera el huérfano: solo la «emotividad» del luto es lo que pasa. Al escuchar la frase «Ella no sufre más», Barthes quiere saber a quién reenvía el pronombre «ella» y el motivo para el presente del indicativo. «Desesperación», anota, es una palabra demasiado teatral. La palabra «luto», en cambio, es psicoanalítica. Como Marcel Proust, prefiere el término «pesar» (*chagrin*). «El pesar es egoísta», anota. Y aclara: «Vivo en mi pesar y eso es lo que me hace feliz». Metido en él, se entrega a la disponibilidad dolorosa. ¿Los deseos particulares serían franqueados con la muerte de la madre? De viaje por Túnez y luego por Marruecos descubre que el luto entierra

también la «sensación de libertad» en la que se debatía cuando en vida se distanciaba de ella. «Allí donde el mundo me dice “Aquí tenés todo para olvidar”, menos acierto con lo que me llevaría a olvidar».

Al contrario de los moralistas del siglo XVIII, Barthes no se sirve de abstracciones para describir los sentimientos íntimos. La sensación de abandono se define por la experiencia concreta. Enterrada la madre en la ciudad natal, regresa a su departamento. Y anota: «¿Cómo podré vivir aquí, solo?». Días después observa que la soledad es un monodrama. Es no poder decirle a alguien, al salir, a qué hora regresará. El huérfano convive con la ausente en el reino de lo banal (sic). Al dar cuenta de la casa, de la cocina y de la ropa sucia, comparte «los valores de su cotidianidad silenciosa». Su presencia entonces se torna palpable.

Durante la larga enfermedad, el hijo actuó como «la madre de la madre». ¿Habría perdido una hija? Al rever el film *Pérfida*, de William Wyler, la infancia revive en la imagen de la cajita de polvo de arroz abierta por Bette Davis. En otro film, el primer plano en el cable trenzado que enciende el velador le entrega al espectador la imagen de la madre ocupada con las prendas domésticas. Anota: «Entera, ella saltó hacia mi rostro». En la lectura de la biografía de Marcel Proust, resuena el deseo de muerte. Cuando Celeste recuerda a su patrón la escena de la resurrección en el valle de Josafá, Proust le dice: «Si tuviera la certeza de que reencontraría a Mamá, moriría ahora mismo». Valor significa querer-vivir.

La dedicación a la madre enferma fue total. Anuló todo deseo de escritura. «Ella era todo para mí». Muerta, la madre se vuelve opaca y fuente de aflicciones: «Siempre la sensación dolorosa de que las tareas, las personas, los pedidos, etc., me separan de mamá». Sin embargo, el luto rememora y convierte al huérfano atento a la antigua y silenciosa lección materna. Irrumpe una idea que lo asombra. «No siempre la madre había sido todo para él». Ella «se hacía transparente para que yo pudiera escribir». La eficacia en el trabajo intelectual había sido alcanzada en la disponibilidad mínima. Manifestación del Bien Soberano, la transparencia pasajera de la Madre

hace que ella esté presente en todos sus escritos. El huérfano busca reproducir la bondad materna en la propia vida. Solo consigue imitar trazos menores de su personalidad. Por ejemplo, las fallas de la memoria. Olvida las llaves, las frutas compradas en el mercado...

En el recomienzo del año lectivo, Barthes espera el 10 de marzo (domingo de Pascua), «no para entrar en el feriado, sino para reencontrar la disponibilidad donde vive la madre». En la noche fría de invierno, permanece solo en la casa entibiada. Hay que transformar el «trabajo en el sentido analítico —del luto y del sueño, en trabajo real— el de la escritura». Anota inmediatamente después: «Perder el miedo ahora que la perdí».

No hay por qué temer la catástrofe que ya sucedió (citado por Donald Winnicott).

READYMADE HECHO A MANO

En *The First Pop Age* (Princeton, 2012), Hal Foster revisita el arte pop con el objetivo de demostrar que la crítica debe comprometerse hoy con una lectura formalista de esa inagotable producción artística. Y ser menos sensible a los efectos de contenido generados junto a los que le fueron sus contemporáneos y ya eran totalmente politizados. Foster rechaza la valorización del pop fundada en la supuesta reduplicación del hecho real («sociedad del espectáculo»), o del producto industrial comercializado («sociedad de consumo»). Su objetivo consiste en singularizar las técnicas artísticas de mediación que fundan la evaluación estética. La mediación es responsabilidad de los paparazzi y de los publicistas que captan y liberan imágenes al público, y también del artista que entrega el lienzo pintado al mercado del arte.

De acuerdo a Foster, el arte pop recolectó un conjunto de significativas transformaciones en las técnicas de producción de la imagen que todavía espera ocupar el sitio que por derecho le corresponde en la historia de la pintura, teorizada a partir de la «gran tradición del arte», para retomar a F. R. Leavis. Ni creador romántico ni ingeniero racional, el artista pop es un experimentado *designer*, alguien que se especializa en la apariencia (*look*) de las cosas. Hal Foster, el joven y activo crítico de los años setenta se travistió hoy de historiador y teórico del arte. Al problematizar la imagen y la subjetividad

como temas, el antiguo instrumental sociológico cede a lo estético/ psicoanalítico.

Desde la bella tapa del libro, Foster destaca al británico Richard Hamilton (1922–2011). Es él quien transita de la técnica del collage, explorada por el *Independent Group* inglés, hacia la pintura de taburete, fundamento de la estética pop. Lo destaca y privilegia los experimentos titulados *Swingeing London 67*, en donde el artista eclipsa la foto original (Mike Jagger y Robert Fraser son detenidos y esposados por posesión de drogas) para entregarse al trabajo del arte, la pintura, de la cual emergen no solo la foto original sino también reminiscencias del fresco *La expulsión del Paraíso*, de Masaccio (1424). No se trata de una mera apropiación de la foto.

Al analizar a Hamilton, Foster mira menos el escándalo del rock que el modo por el cual la prisión en flagrante delito le llegó y llegó a nosotros, mediatizada por la foto y por el arte. Acontecimiento e imagen. Hay una imagen primera a ser elaborada y transformada en varias y sucesivas imágenes segundas. Foster desata los nudos para, al ritmo pop, reatarlos *ad infinitum*.

El efecto del hecho fotografiado y difundido por los tabloides se alimenta de la revolución comportamental en curso y es diferente del efecto estético alcanzado por los trabajos hechos a mano por Hamilton a partir de la chocante foto. Como mediación, la foto liberó el delito y confundió paparazzi y artista, pero no se confundió con el trabajo singular de Hamilton. Mediación es una palabra clave y un concepto ambivalente en la lectura de Foster. Es la palabra/ concepto que, discursiva y teóricamente, desata foto y pintura para reatarlas en otro plano, sumando a Marcel Duchamp (*readymade*) a Brian O'Doherty (*handmade readymade*).

Readymade hecho a mano.

La mediación confunde lo mecánico (foto) y lo manual (pintura) para distinguirlos. Boicotea la crítica que lee al arte con complicidad ideológica para pensarla como cómplice de una teoría de la subjetividad en la sociedad del espectáculo y del consumo. No se ocupa de la contemplación subjetiva para focalizar en la distracción. Se

trata de baja y alta cultura, sin ser del todo alta ni del todo baja. La mediación multiplica híbridos, exhibiéndolos en las galerías y museos. A partir del 2010, el *readymade hecho a mano* está en la base del floreciente mercado del Arte.

En la narrativa de Foster, la mediación tiene, pues, un fin que es explicitado todo el tiempo: el artista pop trabaja con vistas al cuadro (*tableau*) como soporte para la pintura. Esa es la razón por la cual, durante el desarrollo del texto, Foster evoca la tradición del arte clásico y de la vanguardia histórica para analizar los trabajos de los artistas pop Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Gerhard Richter y Ed Ruscha.

Para quien se interesa por el arte brasileño, el nuevo libro de Foster abre una perspectiva que permite observar la personalidad única de Helio Oiticica a partir de 1965, cuando lanza sus *Parangolés*. En lugar de encuadrar la foto a la estética del cuadro, trabajo perseguido a duras penas por Foster, Helio se había liberado del propio y originalísimo pasado, donde imperó el cuadro (*tableau*) como soporte para el abstraccionismo geométrico, con el fin de adentrarse en propuestas experimentales con el color en el espacio y con el cuerpo en movimiento del propio espectador. Los *parangolés*.

De acuerdo al artista, los *Parangolés* deben ser asociados a la «experiencia de la estructura–color en el espacio». Sin decretar la muerte de la pintura, ellos sacan del cuadro el arte de Helio Oiticica. Por el contrario, el fin del cuadro, escribe Oiticica, es «la salvación de la pintura». Aclara en seguida: «la pintura debía salir del espacio, ser completa, no de modo superficial, en apariencia, sino en su integridad profunda». Y, al distanciarse de la «nueva figuración», Helio pondera: «En verdad la desintegración del cuadro todavía es la continuación de la desintegración de la figura, la búsqueda de un arte no naturalista, no objetivo».

Dos perspectivas más. Tal vez los poetas concretos paulistas estén más próximos al arte pop, tal como es pensado por Hal Foster. Por no haber abandonado el rectángulo de la hoja de papel, insistieron en un soporte blanco, semejante al cuadro, para las palabras. La

lectura del capítulo quinto de *The First Pop Age*, dedicado a la pintura de Ed Ruscha, *designer* de palabras, sería de gran provecho.

Quien gana crédito como legítima heredera de la estética pop en Brasil es Adriana Varejão. Sus apropiaciones en pintura (*handmade readymade*) de las «figuras de invitación», tomadas de la azulejería metropolitana, portuguesa, o del «mapa de Lopo Homem», portulano renacentista, señalan, por un lado, un giro brusco en el marco de la rabiosa actitud de la apropiación antropofágica de los años 1920 y, por el otro, son ejemplos redivivos de la tradición pop según Hal Foster —la del *readymade* hecho a mano—. Sería de provecho la lectura de los capítulos segundo, sobre Roy Lichtenstein, y cuarto, sobre Gerhard Richter.

MEMORIA VERSUS OLVIDO

De un desahogo confesional, en el que el crítico de arte relata el terrible accidente cerebrovascular (ACV) sufrido, brota un ensayo denso y rabioso sobre seis artistas ejemplares de la escena contemporánea. Ese es el doble y notable estatuto del libro *Under blue cup* (MIT, 2011), de Rosalind Krauss, decana de la crítica norteamericana.

A fines de 1999, Krauss tiene que abandonar el ejercicio profesional. Sufre un aneurisma que desconecta sinapsis y barre con neuronas. Después de tres neurocirugías, enfrenta un programa de rehabilitación física y cognitiva. El objetivo es fortalecer la memoria de corto plazo. La rehabilitación física requiere ejercicios de atleta. Ella debe aprender a «saltar por encima de pozos» (por encima de las lesiones en el cerebro). La rehabilitación cognitiva busca la recuperación de la memoria a través del uso de fichas (*flash cards*, en el original). En estas, se encuentran fragmentos desordenados de frases o simples dibujos. Después de veinte minutos, la paciente debe recordar lo visto o leído. Una de las primeras fichas traía escrito «under blue cup». Esta da título al conjunto de anotaciones críticas que tienen por objetivo explorar, en el arte del presente, el paradigma de la memoria versus el olvido.

Opositora del «prostibular espectáculo artístico llamado instalación», Rosalind Krauss ridiculiza a Catherine David y la «moralina» política que la curadora montó en *Documenta X* (1997).

Al ridiculizarla, acata la teoría desarrollada por Jean Luc-Nancy en *Les muses* [*Las musas*] (1994). El filósofo francés se pregunta por qué existen varias musas (varias artes) y no solo una. Al optar por el colectivo, Nancy postula que la manifestación artística se define por el «singular plural». Varios soportes estéticos conviven en una obra y son los que incentivan el arte singular. Cada uno de los soportes direcciona, cuando añadidos, un único trabajo artístico. Bajo el manto plural de las musas, el arte es singular.

En manos de Krauss, la propuesta de Jean-Luc Nancy tiene un objetivo. Busca dinamitar el principio de la «especificidad» de cada una de las musas (de cada medio artístico) defendido por el crítico Clement Greenberg. Como medio (*medium*), la pintura tendría sus reglas propias e intransferibles, y a partir de estas reglas sería analizada. También la escultura y el diseño. Al hacer detonar el «dogma reduccionista» de Greenberg, que aísla artesanal y semánticamente cada medio, Krauss busca abrigo en las reglas multifacéticas de las guildas medievales, época en que las variadas artesanías eran entendidas por su complementariedad. Los varios «soportes estéticos» estabilizan y reactivan, en el objeto único que el artista produce, el diálogo entre las varias artes, aliviándolo de la inflexibilidad de lo específico. Medios diferenciados (pintura, escultura, diseño, etc.) «inventan» el trabajo del arte singular/plural.

Antes del «modernismo tardío», al cual pertenece el teórico Greenberg, la vanguardia ya era singular/plural. Marcel Duchamp, por ejemplo, recurría a soportes estéticos imprevisibles. Pone en jaque el estatuto del arte sin examinar la especificidad de la pintura o de la escultura. Al rechazar al «modernismo tardío», el artista actual opera también un desplazamiento significativo en el tipo de soporte elegido por los vanguardistas. Suma el «técnico» al abanico de los soportes estéticos. Los soportes técnicos son tomados de las formas disponibles de la cultura de masas: video, diseño animado o film, automóvil o periodismo investigativo.

Para el artista actual, el soporte propiamente técnico está al servicio de lo específico de cada medio (de cada musa). A partir

de la especificidad obsoleta, el artista neutraliza el imperio teórico–discursivo asumido por la noción dictatorial de un único medio (*medium*). De allí que las obras analizadas por Krauss trabajen el arte por el recurso a la *multiplicidad* de medios. Las obras que la crítica valora se valen de «soportes técnicos» variados. Orientan la época actual y la definen como la de «condición posmedial» (*post-medium condition*).

El video *Ubu dice la verdad*, del sudafricano William Kentridge, combina imágenes de films documentales con fotografías, marionetas y dibujos del artista. Y además, reactiva por la técnica del cine de animación al conjunto heterogéneo. Al final, expone al espectador un video en forma de dibujo animado. El objetivo de *Ubu dice la verdad* es el cuestionamiento de la Comisión Verdad y Reconciliación. En Sudáfrica, la violación a los derechos humanos, si es confesada, es olvidada. ¿Cómo, por qué y para qué recordarla? —pregunta *Ubu dice la verdad*.

En el mapeo de la ciudad, el artista pop Ed Ruscha transforma el automóvil en soporte técnico. En las fotos reunidas en el libro *26 puestos de gasolina*, el auto sirve de *steadycam* para el *travelling* cinematográfico de un viaje en la memoria. A semejanza de los actuales DJs, el californiano Christian Marclay usa *sampler* y tocadiscos en busca de collages sonoros, explorando también la sincronización de las bandas sonoras de films comerciales. Con veinticuatro horas de duración, su film *El reloj* compila escenas de films relacionadas con el paso del tiempo. El irlandés James Coleman presenta sus cintas de *slides* (una versión primitiva del Power Point) en las que el sujeto del trabajo no es la imagen, sino el propio proceso de ver. El sujeto es deconstruido (tachado) y reconstruido (recordado). En caminatas grabadas en video, Bruce Nauman recuerda el tema de la *promenade* en la arquitectura moderna. Sophie Calle parodia al periodismo de investigación. Al pasar las páginas de un libro, el belga Marcel Broodthaers muestra imágenes sucesivas del yate en el que navega. El video del libro que lee es la historia del arte: comienza por las marinas de Manet y prosigue con la exaltación del navegar de los

impresionistas. Los ejercicios sobre imagen y sonido del alemán Harum Farocki tienen como estudio una isla de edición (ver el video *Interface*).

El soporte técnico no es solo un medio, es una regla. Una regla que se adecua al medio que el artista «inventa» y lo fortalece. El artista acomuna las varias reglas para inventar un denominador común, un medio singular/plural. Un medio posmedial. *Under blue cup* trae la propuesta de una bella y exigente curaduría, inventada por el paradigma de la memoria versus el olvido.

FICCIÓN TEÓRICA

Uno de los conceptos originales inventados por Aby Warburg (1866–1929), teórico e historiador del arte germánico, es el de «ficción teórica». Para comprenderlo en su complejidad es aconsejable instruirse —y nos instruimos— en el análisis pionero de su obra titulado *Aby Warburg et l'image en mouvement*, hecho por el francés Philippe–Alain Michaud. La primera edición del libro data de 1998. En 2012, la editora Macula (París) relanza el libro con una versión revisada, corregida y aumentada, siempre con el prefacio elogioso de Georges Didi–Huberman.

El estudioso del arte del Renacimiento ensaya de manera furtiva y subterránea los primeros pasos en dirección a la ficción teórica, pasos precursores a los dados por Jorge Luis Borges al escribir el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote».

En 1895, después de publicar el libro *Sandro Boticelli* (Madrid, Casimiro Libros, 2011), su lectura de *El nacimiento de Venus* y de *La Primavera*, Warburg viaja a Estados Unidos, deteniéndose en los estados de Arizona y de Nuevo México. Visita las comunidades indígenas llamadas Pueblo, localizadas en la región hispánica del país. Diseños, fotos y anotaciones quedaron almacenados en la memoria del viajante por tres décadas. Solo reaparecen en 1923, cuando el especialista en el Renacimiento florentino pronuncia una conferencia en el recinto de la clínica psiquiátrica Bellevue (Suiza). Desde

1921, estaba internado allí como esquizofrénico bajo los cuidados de Ludwig Binswanger quien, a su vez, mantenía contacto epistolar con Sigmund Freud.

En 2011, la editora Macula le da forma de libro a la corta conferencia de 1923, *Le rituel de la serpent*. Precede al texto una clarificadora introducción de Joseph Leo Koerner. Cada paso de Warburg en dirección a los indios Pueblo implica un paso atrás en el calendario europeo. Anuncia el retorno de la cultura a la naturaleza y la vuelta, en tránsito por el ritual, del arte al sacrificio humano.

En el sudoeste norteamericano, Warburg descubre la danza de la lluvia de los indios Pueblo. Realiza una lectura del espectáculo que remitirá a su propia condición de convaleciente en la clínica suiza. Sobrevivientes en una región desértica, los indígenas amansan la víbora cascabel que, durante el ritual, traerán en la boca. Domar la serpiente venenosa es controlar la lluvia y la muerte pues el reptil, tal como es reproducido en zigzag en la cerámica local, se transfigura en un símbolo eficaz para producir relámpagos en los cielos. Sin el agua de la lluvia no hay producción de maíz. Las bocas morirían de hambre.

En el plano de la danza ritual indígena, el cascabel es veneno y remedio. En la escritura de Warburg, es enfermedad y terapia, y explicita además la arriesgada estrategia teórica que enuncia en la tardía conferencia. El argumento desarrollado por Warburg dice que la angustia da origen a símbolos que, a su vez, engendran el pensamiento. Al poseerlo, el convaleciente alcanza un estado de claridad, serenidad y distanciamiento (nombrado por los griegos como *sophrosyne*) que los psiquiatras de Krenzlingen, adonde está internado, exaltan como expresión de salud mental.

La escritura de la conferencia conduce al autor enfermo a la cura por el objeto en análisis. Warburg llega a preguntarse si los indios son «ezquizoides» y lo que significaría vivir en un «estado mixto», entre delirio y razón. Las imágenes irracionales del ritual Hopi, al ser explicadas analíticamente por el crítico de arte, sirven de herramienta terapéutica a Warburg ya que sientan los fundamentos

de una «tecnología de sí» (*techné tou biou*), para pensarlo con Michel Foucault. El cuerpo reclama sus derechos de vida en el ejercicio del pensamiento y se construye también en la escritura.

El punto más audaz de la conferencia, o de la ficción teórica que desarrolla, lo encontramos en el momento en que Warburg, basándose en fotografías que capturaron el ritual de la serpiente en el pueblo Oraibi (Arizona), toma el tren de la memoria y viaja de regreso a los estudios sobre el arte europeo. Observa que tanto el origen del culto dionisiaco de la serpiente en Grecia como el del culto a la serpiente satanizado en el Viejo Testamento son de naturaleza sacrificial y que los pueblos de Occidente —a semejanza de los indios Pueblo de América del Norte (que están más al oeste que el Occidente)— expresan el pasaje del sacrificio al arte recurriendo a la imagen de la serpiente.

Warburg importa el Occidente de la tradición clásica para fotografiar las imágenes sacrificiales de la danza de la lluvia en Nuevo México y en Arizona. Al mismo tiempo, exporta las imágenes sacrificiales de Nuevo México y Arizona a Europa para fotografiar las imágenes artísticas del Occidente dionisiaco y cristiano. El *bonus* que Warburg recibe —entregado como regalo por Miguel Ángel, o sea, la escultura griega *Laocoonte y sus dos hijos*— es la posibilidad de visitar el Renacimiento florentino para una diferente y otra mirada sobre el arte. Warburg va al Museo del Vaticano para examinar una escultura griega allí depositada. Laocoonte y sus dos hijos son estrangulados por serpientes marinas.

Se equivocan los juicios críticos que consideran el ensayo *El ritual de la serpiente* como un documento antropológico frustrado. Escribiéndolo, Warburg no quiere comprender la danza de la lluvia como objeto singular y específico, ni busca establecer la serpiente como invariante o arquetipo. Desarrolla una interrogación reflexiva, abierta, sobre los mecanismos del conocimiento y del pensamiento en imágenes. Elabora un método y un estilo nuevos de escribir la historia del arte. La ficción teórica «transforma el saber en rito de orientación». Produce efectos.

Transmite al lector efectos de superposiciones geográficas e históricas y de desplazamientos imaginarios —fccionales— de las imágenes. Léanse los dos efectos en los respectivos intervalos que crean. El ritual de la serpiente es la clave para entender que, en el caso de Warburg, la historia del arte no ansía ser discurso. En ella, afirma Philippe-Alain Michaud, la alteridad —Europa y lo Otro— entra en el corazón de la identidad artística.

La teoría es ficción teórica. Es el entre-lugar, teórico y ficcional, que reposiciona las imágenes del Nuevo Mundo en Occidente y las de este en las Américas. Los trópicos no son tristes. Se volvieron tristes.

En la obra de Warburg, la historia del arte busca la condición de escenas filmadas en los espacios intercalados de la biblioteca. Poco antes de fallecer, Warburg presentó en la Biblioteca Hertziana, en Roma, el proyecto de una historia del arte sin palabras. Un «atlas de imágenes», al que dio el nombre de *Mnemosyne* (memoria). El historiador y teórico monta (en el sentido fílmico del verbo) las imágenes de una historia del arte que será exhibida en hojas de papel al espectador.

RENACIMIENTO: MOVIMIENTO Y GESTUALIDAD

En el texto precedente vimos que la apertura de la historia del arte a la Antropología lleva a Aby Warburg a crear el concepto de «ficción teórica». Al acoger objetos inesperados, del que es ejemplo la «danza de la lluvia», ritual cultivado por los indios del sudeste norteamericano, la historia del arte occidental se desestabiliza. Ese gesto también lo lleva a inaugurar en la teoría historiográfica del arte occidental la posibilidad de atravesar el concepto unívoco de tiempo al de tiempos múltiples y coextensivos. Y, además, a proponer una idea de Historia que escapa de las nociones evolutivas de origen e influencia. Y finalmente a inaugurar una concepción de estética que supera y esquivo las nociones de prototipo y de invariantes. Warburg desclasifica la concepción clásica de imitación y propone la de «sobrevivencia» (*nachleben*).

Datado en los años veinte del siglo pasado, el último proyecto radical de Warburg ofrece una historia del arte sin palabras. En ella, los objetos circulan como escenas de un film, al ritmo de la memoria del erudito, y deben ser leídos en los intersticios abiertos por la sucesión de las imágenes en un atlas bibliotecario. Este es producto del montaje heterodoxo de reproducciones fotográficas de obras, de recortes de periódicos, de diseños y anotaciones, etc. Al atlas le dio el nombre de *Mnemosyne* (memoria). Warburg

inventa una «iconografía de los intervalos», para retomar la expresión de Freud en carta a Fliess (16/4/1896), «nuestro reino es el del entre-lugar».

Para comprender el recorrido desde la «danza de la lluvia» hasta el atlas de imágenes, recuperemos el inicio de los análisis iconográficos de Warburg sobre movimiento y gestualidad expuestos en la lectura que, en el contexto del Renacimiento florentino, hace de dos telas de Sandro Botticelli (1445–1510), *El nacimiento de Venus y Primavera*. Lamentablemente se ha traducido poco de Warburg al español. En 2011, Casimiro Libros publicó en Madrid su ensayo sobre las dos telas de Boticelli. A ese estudio, datado originariamente en 1893, nos reportaremos a partir de ahora.

Warburg privilegia como interlocutor al historiador del arte Johan Joachim Winckelmann (1717–1768). Para contradecirlo.

Winckelmann se volverá la principal referencia en los estudios renacentistas gracias al celebrado *Reflexiones sobre la imitación de las obras en pintura y en escultura* (1755). Allí, enuncia la fórmula que se tornará canónica para la historia del arte. Lo que distingue a las obras de arte griegas es «una noble simplicidad y una grandeza serena, tanto en la actitud [de las figuras humanas] como en su expresión». Para robustecer su inclinación por el carácter apolíneo del arte griego, tal como fuera imitado por los modernos, recurre a una imagen marítima: «De la misma forma como las profundidades del mar, por más furiosa que esté la superficie, permanecen todo el tiempo calmas, también la expresión humana en las figuras de los griegos —aun en el centro de las pasiones— muestra siempre un alma grande e igual».

La imagen marítima apunta a traducir la victoria del *ethos* (autocontrol racional sobre pasiones, inclinaciones y afectos desordenados) sobre el *pathos* (cualidad de lo que es nítidamente emocional y transitorio). Didi-Huberman detecta que, en la teoría winckelmanniana, no se imitan los objetos artísticos de la antigüedad. Se imita el ideal de belleza. En el arte griego y en la modernidad, Apolo desbanca a Dionisio.

Influenciado tal vez por el *Nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche, y preanunciando la lectura hecha por Freud de la novela *Gradiva* de Jensen (1907), pero ciertamente como resultado de su aguda y erudita observación de detalles originales en obras de arte florentinas, Warburg retoma la cuestión de la antigüedad clásica por su «sobrevivencia». O sea, por el modo como los artistas florentinos, al expresarse en sus obras por el movimiento y por la gestualidad humana, ganan voz propia.

Figuración y cuerpo humano se entregan, pues, al *pathos*. Y no al *ethos*.

Por el análisis micro de las obras renacentistas, por el *pathos* en ella evidente, Warburg deconstruye el sentido de la «imitación» winckelmanniana. No es el cuerpo inmóvil y bien equilibrado que lleva a la antigüedad clásica a «sobrevivir» entre los modernos. Es antes el cuerpo inestable, tomado por el poder incontrollable de las fuerzas de la naturaleza y de la subjetividad en crisis. De allí, las figuras de gestos en lucha, retorcidos, o bajo el peso del dolor; de allí la cabellera desaliñada o las ropas sueltas y oscilantes, agitadas por el viento o por el correr.

Por la «sobrevivencia», el artista moderno se identifica con la antigüedad clásica a partir de la diferencia. De allí el privilegio concedido por Miguel Ángel a la escultura griega *Laocoonte y sus hijos*. En la tela *El nacimiento de Venus*, se destaca el modo como Botticelli, gracias a la representación del movimiento, consigue hacer sobrevivir las apariencias de la escena mitológica. En la mitología, él encontró un repertorio inagotable para representar la energía en su devenir. El modelo espacial proporcionado por la escultura griega es sustituido por el modelo tomado de la danza, que acentúa la dimensión temporal y escénica de la representación pictórica.

La sustancia del cuadro *La primavera*, también de Botticelli, no está asociada a la estabilidad de la figura central, lo que resultaría en un privilegio concedido al estar, en detrimento de su devenir. Al elaborar la obra, el artista impulsa fuerzas que, por no invocar la coherencia de la armonía, trabajan la contradicción que

desestabiliza la figura humana. No la congrega, la desagrega. La fragmenta. La astilla.

La divinidad serena y apolínea —canon para la teoría que refrendaba la imitación por el bello ideal— se transforma en ménade. En bacante. En mujeres de gestos convulsivos, poseídas por sentimientos y pasiones violentas.

Se lee en Warburg: «Aparecidas por primera vez en obras de Donatello y de Fra Filippo, las ménades danzarinas, conscientemente imitadas, redefinen el estilo antiguo y expresan una vida llena de movimiento: la vida que anima a Judith, el ángel Rafael que acompaña a Tobías o a Salomé bailarina, o aun esas figuras aladas que, de los ateliers de Pollaiuolo, de Verrocchio, de Botticelli o de Guirlandaio, ganarán las alturas».

MARAVILLAS EN CERA DE ABEJA

Los que aman la historia del Renacimiento florentino conocen los acontecimientos que rodean el atentado contra Lorenzo de Médicis, en abril de 1478. Durante la misa en la Catedral Metropolitana, los dos hermanos Médicis son apuñalados. Juliano, su colaborador en el gobierno, es asesinado por Francisco Pazzi. Refugiándose en la sacristía, Lorenzo solo resulta herido. En el atentado, los banqueros de la familia Pazzi, enemigos de los Médici, contaron con la complicidad del arzobispo de Florencia y hasta del papa Sixto IV, figura ya sospechosa por haber aceptado y suscripto tanto la Inquisición española como los descubrimientos de nuevos territorios de los portugueses. También saben de la represión llevada a cabo por los aliados de los Médici que cierra el conflicto sangriento entre banqueros rivales por el poder en Florencia.

En la tarde de abril de 1478, con el cuello envuelto con un emplastro curativo y con las ropas desgarradas y cubiertas de sangre, Lorenzo, el Magnífico, aparece en el balcón del Palacio de los Médici. «Mis heridas no son graves», aclara. Aconseja calma a la multitud y pide clemencia para los conspiradores.

Los que aman la historia del Renacimiento florentino tal vez no estén al tanto del hecho de que familiares y amigos de los Médici encomiendan al artista Orsino Benintendi (futuro responsable de la famosa máscara mortuoria del gobernante) tres imágenes votivas

de Lorenzo en tamaño natural y esculpidas en cera. Tres exvotos, tres «*voti in figura*». Junto a las masas, el realismo de la efigie en cera («*pare veramente più che vivo*»), aliado a la elección del medio popular, testimonia a favor de las gracias recibidas de Dios por el gobernante.

Manchadas de sangre y tajeadas por el puñal asesino, las ropas del Magnífico visten uno de los tres exvotos. Se sabe que fue ese exvoto uno de los que ganó un lugar en el convento Santa Regina Coeli, al lado del milagroso Crucifijo perteneciente al beato Chiarito. La segunda efigie es confiada a la Iglesia de la Santísima Anunciada, cuyo atrio ya estaba cubierto por una variedad infinita de esculturas en cera, y la tercera, fue enviada a una basílica de la ciudad de Assis.

Los que aman la historia del Renacimiento florentino no estarían al tanto (*et por cause...*) del sorprendente silencio que recubre las piezas esculpidas en cera durante aquel periodo. El historiador de arte Giorgio Vasari (1511–1574) es prácticamente la única fuente, solo retomada en 1910/1911 por Julius Von Schlosser en *História del ato de retratar (Porträtbildnerei) en cera*, hoy un ensayo clásico.

El escandaloso intervalo de cuatro siglos enmudece el surgimiento, el apogeo y la desaparición de las piezas artísticas esculpidas en cera. En la modernidad, Aby Warburg conjeturó que en el silencio de ese intervalo estaría el «eslabón perdido» que ata la Antigüedad clásica a su «sobrevivencia» (*nachleben*) en el siglo xv florentino.

El silencio cubrió una justa evaluación y una apreciación estética del voluminoso saber artesano sobre la cera. Me refiero a las efigies, esculturas de animales, modelos para conjuntos en mármol, como en el caso de Miguel Ángel, etcétera.

Sucesivos incendios están por detrás de la desaparición de la mayor parte de los acervos en cera y del silencio crítico. Uno de los más trágicos ocurrió en 1630 en la Iglesia de la Santísima Anunciada. El inventario realizado aquel año sostiene que allí estaban amontonadas más de seiscientas figuras en cera, muchas de tamaño natural.

Debido a los incendios y al desgaste propio del tiempo, las magníficas esculturas renacentistas literalmente se derriten. Vuelven a

ser cera y, a partir de 1786, alimentan definitivamente la producción de velas votivas. La ceroplástica fue expulsada del campo de las bellas artes, cediendo el lugar de prestigio a las piezas forjadas en bronce.

Los historiadores de arte saludaron con entusiasmo un simposio organizado por el Getty Research Institute de Los Ángeles, en 2005. El tema propuesto, «Duración», privilegia la cera de abeja, único material escultórico natural y, por ello, maleable y perecible, voluptuoso en la textura y frío al tacto. Y hace referencia a la notable producción florentina, en vías de desaparición total en el siglo xx, si no fuera por las investigaciones de Schlosser (la obra seminal, mencionada anteriormente es entonces traducida por primera vez al inglés) y de Aby Warburg, retomadas por contemporáneos como el francés Georges Didi-Huberman.

Al privilegiar la cera, todos ellos también contemplan las esculturas que, a partir del siglo xviii, estaban en relación con la enseñanza de anatomía, obstetricia y patología. En los anfiteatros de las Escuelas de Medicina, los simulacros de las entrañas humanas, en cera y en colores, evitaban la disección de los cuerpos. Parecían «reales» y no exponían la mirada a la putrefacción de la carne. No se sentían las exhalaciones fétidas de los cadáveres. Contemplan además los acervos esculpidos en cera, que retratan a las grandes figuras de la historia oficial y criminal para exponerlas al público, como el Museo de Cera Madame Tussaud, precursor de nuestra estética pop.

El tema propuesto tiene su contrapunto en la contemporaneidad. Contempla los intrigantes retratos del fotógrafo Hiroshi Sugimoto, encargados y expuestos en el 2000 en el Guggenheim de Berlín. Toda la serie de *Portraits* tiene como modelos notables figuras de la política y del arte, todas esculpidas en cera. Destaco el estupendo retrato de Jean Harlow.

Finalmente, articulan con la historia del arte las esculturas neovanguardistas en cera, como las del inglés John Isaacs, de los americanos Robert Gober y Kiki Smith, y del brasileño Ángelo Venosa. Nuestros contemporáneos dialogan, a su vez, con el escultor barroco Gaetano Giulio Zumbo (1656–1701) que, en cera, hizo

de la arquitectura clásica un marco para la decadencia física de los hombres y las representaciones de la carne enferma y moribunda.

Esa profusión de temas incitantes y afines está a la espera del lector en los varios y diferentes ensayos académicos presentados en el simposio «Duración», hoy reunidos en la compilación *Ephemeral bodies* (*Cuerpos efímeros*). Bajo la supervisión de la historiadora de arte Roberta Panzanelli, el libro fue publicado por el Instituto de Investigaciones Getty.

¡PRESTE ATENCIÓN!

Jonathan Crary es el iconoclasta de guardia en las investigaciones y análisis recientes sobre el «observador» (palabra que prefiere a espectador). En su primer libro, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* (MIT, 1990), Crary cuestiona *ab ovo* el modelo humano de visualización puesto en vigor en los comienzos del siglo XIX. Ese modelo se apoyaba en la técnica de la *camera obscura*, difundida por la máquina fotográfica. De acuerdo a Crary, el modelo fallaba al establecer una diferencia ejemplar entre sujeto y objeto, dissociándolos por la instantaneidad, al mismo tiempo que empobrecía al observador por anular totalmente la interacción de la imagen exterior con su apariencia (en la foto).

El modelo humano de percepción fundado por la *camera obscura* es, pues, metafórico. Apunta a explicar la percepción humana por una cámara velada a la luz, a no ser por el orificio munido de lente que sirve para focalizar una imagen instantánea del mundo exterior, con la finalidad de transportarla al interior de la mente. Crary sustituye el modelo espacial puesto en vigor por la metáfora, por otro, fisiológico. El de un ojo humano sensible a la luz y sujeto tanto a las pulsaciones mutables del exterior como a los estímulos interiores de la retina. Crary cambia el espacio estable del dualismo sujeto/objeto por el despliegue de una escena temporal inestable en que

observador–y–objeto–observado entran en constante interacción física y psicológica.

Lectores de Freud detectan que el nuevo modelo se alimenta de la noción de «atención flotante», configurada por el maestro en 1912. La noción apunta a cuestionar las motivaciones que, en la escucha del habla del analizando, «dirigen la atención» del analista. Gracias a ella, el analista (el observador) comienza a conservar en la memoria una multitud de elementos aparentemente insignificantes cuyas correlaciones semánticas son resaltadas a posteriori. Gracias a ella, además, la actitud objetiva del sujeto (del observador) se adecua al objeto mutable, esencialmente deformado. La atención flotante permite una conversación entre inconscientes.

En su libro posterior, *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture* (MIT, 2001), Crary retorna a la metáfora [ohocentista] de la *camera obscura* a fin de datar el momento en que se hizo cargo de nuestra postura de «prestar atención» (*to pay attention*). La atención comienza, entonces, a dirigir nuestro modo cognitivo. Al mirar el cuadro negro, conducir un auto, consultar la pantalla de la computadora, el individuo «presta atención» y se libera de un amplio campo de atracción, tanto visual como auditivo. Al prestar atención, el individuo enfoca (para utilizar un verbo de moda) un número reducidísimo de estímulos. La experiencia moderna del observador —el prestar atención— requiere, pues, que se excluya de la conciencia mucho del ambiente circundante. Pero la vida se compone como una colcha de retazos. En los últimos ciento cincuenta años, la fragmentación del sujeto no es una condición «natural», es antes el denso y poderoso rehacer de la subjetividad humana por el prestar atención.

La «atención dirigida» gana tal poder en los siglos XIX y XX que, en las vísperas del nuevo milenio, psicólogos alertan sobre lo contrario, el síndrome de déficit de atención (TDAH). La actividad motora excesiva es resultado del alcance limitado de la atención y del cambio continuo de objetivos al que los niños son sometidos. El «trastorno psiquiátrico» (en OMS) los descalifica en la escuela, con sus amigos y en la casa.

Con relación al observador de arte, Walter Benjamin fue el primero en comprender «la recepción en estado de distracción», oponiendo a esta —en sus términos— el «recogimiento». Son las pulsaciones mutables de un nuevo objeto —en este caso, el film cinematográfico— que llevan a Benjamin a proponer la «distracción» como el modo de percepción del observador. Según él, «la cámara cinematográfica nos abre la experiencia del inconsciente óptico del mismo modo que el psicoanálisis nos abre la experiencia del inconsciente pulsional». Benjamin privilegia la estética dadaísta porque sus obras producen, «a través de la pintura (o de la literatura), los efectos que el público busca hoy en el cine». Y continúa: «Las manifestaciones dadaístas aseguraban una distracción intensa, transformando la obra de arte en el centro de un escándalo» (v. «Dadaísmo», en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*).

Crary no abandona la atención para encontrar abrigo teórico en la distracción benjaminiana. Tampoco insufla —al contrario de Benjamin— una crítica normativa a la pintura (la que invita al espectador al recogimiento). Crary opta por oponer la atención dirigida a la atención fluctuante y por reflexionar en favor de «una intersección paradójica» entre las dos cuya productividad teórica y analítica comienza a examinar a partir de la lectura de pinturas de Manet (*Dans la serre*), Seurat (*La parade du cirque*) y Cézanne (*Pins et rochers*).

Para entrar en la «dialéctica de la atención y de la distracción», Crary se vale de la ambigüedad de la práctica de la hipnosis, dispositivo al que recurrieron Charcot, Freud y William James. La hipnosis abre un lugar *entre*, ya que es un fenómeno que envuelve e implica dos estados mentales. Lleva al hipnotizado a oscilar entre la intensa concentración focal y la relativa suspensión del conocimiento periférico. Representada por las pinturas mencionadas, el arte impresionista se da a leer en la oscilación entre dos estados mentales adversos. Inaugura la posibilidad de oponerle a una poderosa atención enfocada y normativa una distracción que la desenfoca de forma irresistible. El observador se encuentra frente a ejemplos de «irreducibles modalidades mixtas de percepción».

El mirar del observador fluctúa entre «una pintura métrica y homogénea, sinónimo aparente del espacio clásico, y un régimen perceptivo descentrado y desestabilizado»; se mantiene «entre una operación funcional de la visión y las ondulaciones atemporales del devaneo».

HEGEL Y HAITÍ

La profesora Susan Buck-Morss explotó la primera bomba filosófica del milenio al aproximar al filósofo alemán Hegel a la Revolución Haitiana que llevó a los exesclavos de aquella colonia a conquistar, el 1 de enero de 1804, la independencia de Francia. En el verano del año 2000, Buck-Morss publicó en la revista *Critical Inquiry* «Hegel and Haiti», ensayo explosivo que, aumentado con apéndices, sería retomado en el libro *Hegel, Haiti, and Universal History* (University of Pittsburgh Press, 2009).

La combinación no es solo inesperada. Abre divergencias. El desarrollo de los acontecimientos políticos liderados por el exesclavo Jean-Jacques Dessalines habría sido seguido por Hegel a través de las páginas de la revista alemana *Minerva*, que se interesaba por los lineamientos de los ideales sociales de la franco-masonería radical, y estaría en la base —sería la principal fuente— del célebre pasaje de la *Fenomenología del espíritu* (escrita entre 1805 y 1806 y publicada en 1807) donde se enuncia la dialéctica del señor y del esclavo.

Como metáfora, señor/esclavo encubre la lucha de vida o muerte entre esclavitud y libertad que caracteriza las relaciones de poder en la Europa iluminista y el escándalo de la explotación del no europeo en las colonias. Caen por tierra tanto las referencias eruditas a Aristóteles y a Fichte, como la tesis de que la metáfora no proviene de los antiguos ya que es un ejemplo totalmente abstracto. Buck-

Morss suscribe a Michel–Rolph Trouillot que, en *Silencing the past* (hoy en e-book), afirma que «la Revolución Haitiana entró en la historia con la peculiar característica de continuar siendo impensable, aun cuando estaba aconteciendo». Mientras tanto ella fue, prosigue Buck-Morss, «la prueba de fuego para los ideales del Iluminismo francés».

Al dejar aflorar el silencio de los especialistas en lo tocante a la aproximación, cuya evidencia es demostrada en el ensayo, Buck-Morss aniquila tres principios que guían el estudio de las fuentes en la universidad y en los estudios hegelianos, para demostrar cómo la lenta construcción de un objeto de investigación puede tanto iluminarlo como esconderlo.

La primera bala de Buck–Morss va al encuentro de los discursos disciplinares sobre el conocimiento: «Hoy en día, cuando la revolución de los esclavos haitianos puede parecer más pensable, ella es más invisible debido a la construcción de los discursos disciplinares por medio de los cuales heredamos el conocimiento sobre el pasado». Como momento definidor de la historia universal, la Revolución Haitiana «se asienta en una encrucijada de múltiples discursos disciplinares», que solo serán desmenuzados por una metodología multidisciplinar. Y agrega, «las fronteras disciplinares hacen que las evidencias contrarias se conviertan en problemas de los otros».

Escritos en la frontera entre historia, ciencia política y filosofía, los ensayos traen una concepción de historia universal cuyo vuelo es impulsado más por el método y menos por el contenido. Se trata de buscar orientación, de llegar a una reflexión filosófica fundada en un material concreto cuyo ordenamiento conceptual hecha luz sobre el presente político. La historia como filosofía política salvaguarda la intención universal de la modernidad occidental en el acto paradójico de descentrar su legado (Hegel comulga con Jacques Derrida). Como filosofía política, la historia no invoca a una pluralidad de modernidades alternativas: «La verdad no cambia; somos nosotros los que lo hacemos».

La segunda bala asesina de Susan alcanza a los lectores de Hegel que no perciben que «hasta los más abstractos términos del

vocabulario conceptual del filósofo provienen de su experiencia cotidiana» y —agregará páginas después— de la lectura de diarios y revistas. A su favor, la pensadora se remite al momento en que Hegel abandona las categorías de «burgués» y de «civil», aplicadas a la sociedad, para sumar, a partir del análisis de Adam Smith sobre la fabricación de alfileres, una visión comprometida con la nueva economía —«necesidad y trabajo son los que crean un sistema monstruoso de dependencia mutua»—. Los hechos, afirma, no son importantes como información de significados fijos, son caminos que continúan sorprendiéndonos. Los hechos deben inspirar la imaginación y no encadenarla al piso.

La tercera bala asesina va al encuentro de los marxistas que proponen una apropiación social de la dialéctica hegeliana. La metáfora señor/esclavo, de este modo, perdía la referencia literal y comenzaba a referirse a la lucha de clases. No está en cuestión el brillo de los análisis de Georg Lukács, Herbert Marcuse o Alexandre Kojève, aclara Buck–Morss. Y se explica: «El problema es que, de entre todos los lectores, los marxistas (blancos) fueron los menos propensos a considerar la esclavitud real como algo significativo teniendo en cuenta que, en su concepción progresiva de la historia, la esclavitud —sin importar cuán contemporánea fuera— era vista como una institución premoderna, borrada de la historia y relegada al pasado—. Y concluye: «Hay un elemento de racismo implícito en el marxismo oficial, al menos por cuenta de la historia como una progresión teleológica».

El elemento implícito se torna explícito en el rechazo de los marxistas (blancos) en aceptar la tesis, también de inspiración marxista, del historiador jamaiquino Eric Williams expresada en *Capitalismo y esclavitud*, libro publicado en 1944 y traducido en 2011 por Traficantes de Sueños: «La esclavitud del sistema *plantation* es una institución esencialmente moderna de explotación capitalista».

A pesar de aclarar las posibles relaciones entre los redactores de la revista alemana *Minerva* y los franco–masones, a pesar de conducir con habilidad las lecturas latentes en los escritos de Hegel

que revelan su conocimiento de la bibliografía, Buck-Morss alerta sobre el hecho de que «sabemos muy poco sobre la masonería en el Atlántico negro/pardo/blanco, un capítulo significativo en la historia de la hibridez y de la transculturación». Se reabren las puertas de la investigación.

MUERTE Y VIDA DEL AUTOR

Tratándose de la lectura de textos, Jacques Derrida es el filósofo que más se empeña en neutralizar la figura del autor. Ya es un clásico su análisis de *Fedro*, de Platón. Allí el filósofo griego retoma el esquema que rebaja el valor del texto escrito, delegándolo a los sofistas, y enaltece la búsqueda de la verdad por la presencia de Sócrates junto a su habla. Sócrates la protege y la explica. Derrida señala el *quid pro quo* del filósofo fonocéntrico y afirma que los interlocutores, al dejar grabar la palabra en el papel, se ausentan para que el texto del diálogo, la escritura, aparezca en toda su plenitud. Grabada en el papel, la palabra viva de Sócrates es la letra muerta de Platón. Sin la asistencia del autor, el texto autosuficiente comienza a deambular por el mundo en búsqueda de sentido (Machado de Assis, creador de *Dom Casmurro*, no socorre al lector en las dificultades que enfrenta. Solo dice: repite la lectura, un día quizá lo entiendas). Al asumir la postura derridiana, el lector del diálogo platónico reclama, pues, la autonomía y la libertad indispensables para aprender con rigor cualquier texto. Se responsabiliza: hace suyo lo que es de otro.

Este es el fundamento de la teoría de Derrida sobre la escritura (y no sobre el poder de la voz) y sobre la lectura (y no sobre la interlocución en vivo). La práctica filosófica fue herencia del diálogo entre hablantes, de la mayéutica. Hoy, el lector ya no se juzga más

como un interlocutor desvalorizado de Sócrates quien, más allá de su tumba y todavía junto a su habla, la protegería de los falsarios y sería el único capaz de explicarla. La práctica filosófica deconstruye (verbo de Derrida) el fundamento fonocéntrico de la metafísica occidental, de la lingüística de Ferdinand Saussure, de la antropología de Lévi-Strauss y del psicoanálisis de Lacan. Al deconstruir ese presupuesto, la filosofía comienza a tener como objeto la escritura y como práctica una teoría de la lectura.

Benoît Peeters escribe 740 páginas para historiar larga y minuciosamente «la vida de Jacques Derrida» y las entrega a la Editorial Flammarion en 2010. ¿Las premisas que rigen el género biográfico, del que es ejemplo el cliché de la infancia humilde de los grandes hombres, no habrían sido minadas por la deconstrucción? Desconstruida, ¿la biografía clásica no es solo un camión de mudanzas que, teniendo como destinatario al admirador del filósofo, transporta con competencia y cariño documentos y testimonios de orden personal dispuestos cronológicamente? ¿Cómo recuperar la memoria del filósofo? Qué pena que la respuesta haya sido solo insinuada por Derrida. Se sabe cómo no se debe.

No es, pues, extraño que su discípulo Bernard Pautrat, profesor de la École Normale Supérieure, se haya indignado cuando el carioca Carlos Freire estuvo fotografiando a Derrida. Peeters registra en su libro la indignación. Pautrat admiraba la línea anti periodista de su mentor. No daba entrevistas, no posaba para fotografías. Una lucha entre el periodista y el filósofo. En el número especial de la revista *Magazine Littéraire* y en el libro con Geoffrey Bennington se ven decenas de fotos del filósofo. Imágenes meramente anecdóticas y retratos de la vida privada. «Confieso que me sentí decepcionado», escribe Pautrat. Paso por encima de dos cuadernos de fotos seleccionadas por Benoît Peeters.

El equívoco mayor de Peeters es el de dar a entender que Derrida se interesa por la biografía de los filósofos. Hay que distinguir biografía y autobiografía. Derrida no se interesa por la vida de un autor escrita por otro, en general de forma anecdótica y cronológica.

Se interesa por los textos autobiográficos, sean de Jean Jacques Rousseau, sean de Friedrich Nietzsche. En estos, la subjetividad se escribe a sí misma por la letra muerta y testimonia a favor de la necesidad filosófica de no sublimar el cuerpo (físico) en el corpus (textual).

Además, Derrida establece la distinción entre la biografía y la autobiografía de manera vulgar. De modo intencionado, por supuesto. A la pregunta «¿Cuál es la vida sexual de Hegel o de Heidegger?», le siguen consideraciones impertinentes: «No estoy queriendo decir que sería necesario hacer un film porno sobre Hegel o Heidegger. Quiero oírlos hablar sobre el papel acerca de qué tipo de amor tienen en sus vidas». Al transcribirse a sí mismo sobre el papel, el autor se presenta, contradictoriamente, más vivo. La «vida» del filósofo es diferida en escritura y revelada por la autonomía del texto que de ella se libera. Los actos y hechos enumerados del mero vivir no son tema filosófico. La letra muerta y enigmática de la subjetividad en crisis lo es.

Peeters tiene razón cuando da a entender que Derrida solo tiene interés por la vida de figuras notables. El autor de *La dissémination* no se arriesga como Michel Foucault al analizar *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano*.

Y más en lo cierto está al subrayar la defensa que Derrida hace de Heidegger y de Paul de Man, acusados respectivamente de nazi y de antisemita. En una entrevista a Evelyne Grossman, Derrida confiesa: «Cuando intento pensar, trabajar o escribir y cuando creo que alguna cosa “verdadera” debe ser arrojada al espacio público, en la escena pública, pues bien, ninguna fuerza en el mundo me bloqueará». Ejemplifica con los ensayos que irían a herir a Lévi-Strauss y a Lacan. Y concluye: «era imposible guardar aquello sólo para mí. Se trata de una ley, de una pulsión y de una ley: no puedo no decir». A ese impulso, él le da el nombre de pulsión de verdad.

El lector poco comprometido con la filosofía de Jacques Derrida e interesado por un vasto, y a veces poco riguroso, y siempre rico panorama de la vida filosófica en Francia y en los Estados Unidos (donde el filósofo enseñó con frecuencia) podrá tener el placer de

acompañar la historia sentimental del niño judío–argelino que asombró al mundo por su comprensión solitaria, arriesgada y originalísima de la metafísica inventada por Occidente y por este impuesta como universal. Derrida no puede no ser judío–argelino. El Mediterráneo europeo es comprendido desde su otra margen, ayer y hoy, en llagas. ¡Cuánto de tu sal son lágrimas de África!

MBK

Gilles Deleuze fue el primero en utilizar el término filosofía pop. Al referirse al libro *Mil mesetas* (1980), se vale de él y casi lo condena. ¿Estaría destinado a la basura? No, responde Mahdi Belhaj Kacem (MBK, de ahora en adelante), el joven filósofo franco-tunesino y exdiscípulo fervoroso de Alain Badiou. El pensador alternativo da el título de *Pop philosophie* (Perrin, 2005) a las once entrevistas que concede a Philippe Nassif en 2003 y 2004. MBK busca reconciliar la investigación en filosofía y psicoanálisis con la actualidad política y comportamental. Trabaja la deserción de lo político, la competencia de egos, la frivolidad depresiva y la pornografía, la vida punk, los videojuegos y la sitcomización (de *sitcom*, comedias en que los mismos personajes aparecen en capítulos sucesivos) de la vida amorosa. Pretende elevar la obscenidad contemporánea al nivel de una tragedia griega. Debe haber una obscenidad griega y una tragedia contemporánea. La revuelta en la valoración tiene que ser dada a conocer. MBK la reconoce y la crea a partir de discusiones sobre la racionalidad agresiva y un instinto vivo, sobre anarquía y ley, sobre lucidez desencantada y activismo apasionado, sobre comunidad y sujeto, sobre exigencia y goce.

Al encarar la figura del jugador (de videojuegos), el filósofo pop se libera de falsos problemas.

No es por azar que MBK rescate en seminarios la presencia física del filósofo, su palabra viva. El retorno al ágora socrática coloca

al pop entre los adversarios de los filósofos de la escritura, cuyo ejemplo es Jacques Derrida. «Hay situaciones de verdad que no son juegos del lenguaje», reitera Badiou. La animación de seminarios, entre ellos el famoso «la cellule», y la opción por exponer las ideas en libro/entrevista no invalidan la experiencia del pensamiento escrito de MBK. Confiesa, sin embargo, que siente más y más necesidad de la presencia. Y se justifica: «Hay una verdadera diferencia entre la palabra viva, que se despliega aquí y ahora, con vos frente a mí, y mi palabra frente a la computadora o al cuaderno. Puedo tener afectos extremadamente fuertes frente a la hoja de papel o frente a la pantalla, pero, por más que Derrida me diga lo contrario, hay algo más en la palabra viva y en la presencia física».

Sencillo: en el nuevo milenio, la palabra viva del filósofo sienta lo real en el poder y de allí expulsa la imaginación, entronizada en 1968.

Escuche el lema de MBK: «Por todas partes, lo real se volvió didáctico, despóticamente didáctico». En la época de las entrevistas, destaca dos acontecimientos: el atentado a las Torres Gemelas (2001) y el ascenso de Jean-Marie Le Pen (extrema derecha) que llegó a la segunda vuelta en las elecciones francesas de 2002. Considérese el significado original que da al acontecimiento: es «lo real de una representación desagregada». Entiéndase: lo real aparece en una representación en que están destruidos los principios de cohesión y de unidad. El acontecimiento transfiere, por lo tanto, la actual falencia de la representación artística.

A diferencia del film *Die hard*, con Bruce Willis, el atentado no causa efectos simbólicos. Causa efectos sobre lo simbólico. Lo hieren como el cuchillo hiere la piel o la fruta. En el acontecimiento neoyorquino, lo real se presenta de modo desagregado. Se pone en juego un no tiempo caótico que debe ser trabajado filosóficamente. Los medios contraatacan: inmovilizan al ciudadano saturándolo de imágenes. Pánico (MBK suscribe a Deleuze y Badiou) es una palabra que pertenece al registro del afecto, y no al registro de lo real o de la representación. MBK es radical: el Estado de excepción no debe gatillar la guerra civil. No hubo bajas en mayo del 68.

Quien lleva el pensamiento a pensar trata el acontecimiento con actitud marcial. Por la «marcialidad», el pop no forma discípulos, forma «guerreros» que improvisan en presencia de lo imprevisto. No se improvisa por escrito, sino *a cappella*. «No tengo conciencia de todas las filosofías por las que atravesé», afirma MBK. Y se explica: «Usted lee, usted olvida, usted comprende cada vez más; en cuanto a mí, comprendo lo esencial de lo que hay para comprender, pero no recuerdo».

MBK inaugura el «nihilismo democrático» de la actualización que contradice la memoria plena de la que hablan Bergson y Deleuze. La enseñanza marcial pop, en oposición a la enseñanza magistral de carácter universitario, capacita al sujeto a reactualizarse, a ser en el tiempo actual. El pensador que juzga poder comprender con su stock de saber la «falencia de la representación» es un desorientado a priori. Constatará: no sé reaccionar frente al imprevisto.

MBK repite a Sócrates: «Llego virgen, vacío, desnudo, nada sé; en la discusión, llego a alguna cosa». Se trabaja el arte de perfeccionarse. El modo de vivir y de practicar la filosofía se da por el desarrollo en el discípulo del «intercepto» (acto de obstruir el flujo de algo). La escucha es el sentido que no se separa, dijo Freud. Antes de pedir la palabra, el guerrero permanece al acecho, a la escucha de las coordenadas de la situación. MBK recuerda el seminario «la cellule»: «Yo entraba a la clase sin saber lo que iba a decir. Planteaba cuestiones y orientaba mi habla de acuerdo con las reacciones que sentía y la atención que captaba. Permanecía atento a lo que deseaba decir y, al mismo tiempo, a la posibilidad de improvisación total». El intercepto es la negación del «democratismo convivial y autista».

Quando la propia muerte no paga la utilidad del vivir a una causa noble, no hay héroe. Hay jugador. Su cuerpo participa de la acción virtual, apropiándose y manoseando imágenes. Por ser explotado como juego, lo virtual es una técnica tan revolucionaria como lo fueron la fotografía y el cine. Con una ventaja: no es preciso tener

la historia del arte en la cabeza para apreciar un videojuego. Al sobrevivir en lo real político de Occidente donde imperan la depresión y el suicidio, el «jugador» pop corre riesgo de vida. O dicho de otra manera: el guerrero arriesga la propia piel hasta en el campo lúdico de la representación. Desheredado, él glorifica la herencia de la muerte del héroe.



•

SILVIANO SANTIAGO

Nació en 1936 en Formiga (Minas Gerais, Brasil). Es Doctor en Letras por la Sorbona. Fue profesor universitario en Canadá, Estados Unidos y Brasil. Vive y trabaja en Río de Janeiro. De su vasta obra que incluye novelas, cuentos, poemas y ensayos destacamos *Em liberdade* (1981), *Stella Manhattan* (1985), *Machado* (2016) y *Genealogia da ferocidade. Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa* (2017).

[CRÉDITOS: ANGELO ANTÔNIO DUARTE]



•

MARIO CÁMARA

Es Doctor en Letras. Enseña Literatura brasileña en la Universidad de Buenos Aires y Teoría y análisis literario en la Universidad de las Artes. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha publicado *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960–1980* (2011) y *Restos épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época* (2017). Tradujo obras de Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Paulo Leminski y Glaucio Mattoso.

[CRÉDITOS: CLAUDIA BACCI]

ÍNDICE

3	PRESENTACIÓN. MARIO CÁMARA
7	LOS CANINOS DEL ANIMAL PREDADOR
11	LIBERTAD INTERIOR
15	READYMADE HECHO A MANO
19	MEMORIA VERSUS OLVIDO
23	FICCIÓN TEÓRICA
27	RENACIMIENTO: MOVIMIENTO Y GESTUALIDAD
31	MARAVILLAS EN CERA DE ABEJA
35	¡PRESTE ATENCIÓN!
39	HEGEL Y HAITÍ
43	MUERTE Y VIDA DEL AUTOR
47	MBK

COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Como los viejos almanaques en los que caían juntos el santoral, dibujos o fotos y el calendario lunar, en esta colección se reúnen textos diversos hilvanados por la presunción de la necesidad de su difusión en este corte del presente.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet). Programa de Lectura Ediciones UNL.



CEDINTEL



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral (www.huertatipografica.com).

Santiago, Silviano

Litoral / Silviano Santiago. - 1a ed. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2021.

Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera / Almanaque)

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Mario Cámara.

ISBN 978-987-692-281-4

1. Crónica Periodística. I. Cámara, Mario, trad.

II. Título.

CDD 070.449

© Silviano Santiago, 2021.

© de la traducción, presentación y notas:
Mario Cámara, 2021.

© de la editorial: Vera cartonera, 2021.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional