

El ensayo como descomposición. Procedimiento, imagen y luto en *Venezia*, de Juan Bautista Ritvo

Carlos Surghi*



123-139

Resumen

El presente trabajo analiza la noción de imagen en el pensamiento del ensayista argentino Juan Bautista Ritvo. Dicho análisis parte de entender la forma ensayística como proceso de descomposición, no solo en el sentido estructurante de apelación al fragmento, sino también en el sentido metafórico de una experiencia ante la transitoriedad de la materia. Rastreando la conceptualización del término imagen en libros como *La edad de la lectura* (1992), *Decadentismo y Melancolía* (2006), o *Crítica y fascinación* (2014) nuestro trabajo busca exponer de qué modo el

Abstract

The present work analyzes the notion of image in the thought of the Argentinean essayist Juan Bautista Ritvo. This analysis starts from understanding the essay form as a process of decomposition, not only in the structuring sense of appealing to the fragment, but also in the metaphorical sense of an experience before the transience of matter. Tracing the conceptualization of the term "image" in books such as *La edad de la lectura* (1992), *Decadentismo y Melancolía* (2006), or *Crítica y fascinación* (2014) our work seeks to show how the metaphorical power

* UNC-CONICET. Correo electrónico: carlossurghi@yahoo.com.ar

poder metafórico de la imagen produce en el libro *Venezia* (2017) un desplazamiento en la escritura ensayística, el cual va desde una elaboración del concepto hacia una experiencia del mismo, lo que permitiría hablar de una experiencia de duelo en el pensamiento ensayístico.

Palabras clave: Ensayo – Descomposición – Imagen.

of the image produced a shift in essay writing in the book *Venezia* (2017), which goes from an elaboration of the concept to an experience of it, which would allow us to speak of a grief experience in the essayistic thought.

Keywords: Essay - Decomposition - Image.

Fecha de recepción

13 de julio de 2018

Aceptado para su publicación

17 de diciembre de 2018

I

El ensayo es el género de la imposibilidad; no tanto por lo que en él hay de inalcanzable, sino más bien por lo que en él se puede observar como insistencia, obsesión. Tal es así que es imposible dejar un tema, hay que volver a él, hay que lidiar con la imantación que nos produce, con esa figura difusa que finalmente siempre se impone: reescribir lo que ya se ha escrito. Y cuando se cree haber dicho la última palabra, cuando su fantasma parece llamado por fin a desaparecer, he ahí que emerge un perfil inesperado, un detalle nunca visto, o tal vez, una irrefrenable sensación de fatal continuidad, de condena a la reiteración. Así a una versión la sucede otra versión, a una forma determinada le sigue el comienzo de cero de un nuevo entusiasmo. Parecería ser que el temor al silencio incentiva al ensayista a no concluir, a maldecir lo anteriormente dicho para así volver otra vez al inicio de toda expectativa. De este modo el ensayo, en su condena a la reiteración, o en su obsesión de sucesivas versiones, no hace otra cosa más que desear la forma de su objeto, es decir, la imposibilidad radical de toda diferencia.

En un ensayo del libro *Crítica y fascinación*, Juan Bautista Ritvo, ante un cuadro del pintor Félix Vallotton, propone una doble acepción para el término *imagen*. Por un lado, la clásica definición de esta como “la representación de una ausencia”; es decir, la concepción intercambiable entre lo acontecido y su posibilidad de ser representado a través de una marca, un trazo, un signo o una alegoría. Pero también, por otro lado, toda imagen para Ritvo es “la invisibilización de estados del cuerpo” (2014: 212), estados que justamente son cambiantes, carentes de contornos, que son puro trazo interrumpido y fragmentado, y que, en el acontecer mismo, no son más que una *descomposición*¹, acaso una mancha. La observación no es ingenua, sino todo lo contrario, y más tratándose de ese maravilloso pintor que culminó su carrera en la fascinación por el estado puro del color a expensas de la figura. Ella señala que no hay imagen sin negatividad de la imagen, sin esa misma descomposición que la imagen no hace más que traer al intentar negar por medio de otros elementos -el trazo, la composición, la graduación del pigmento en la paleta. En todo caso, la imagen sería lo que Ritvo llama “acto de aparecer” (p. 213) que, en el mismo momento de darse, consagra su no identidad.

La observación, extrapolada de su contexto, puede también aplicarse al acto mismo de pensar, el cual, en definitiva, apela a las imágenes, a los trazos, a cierta fuerza imperativa que convoca toda presencia fascinada justamente porque ni bien lo hace esta desaparece. Así el misterio del sentido está tanto en la pintura como en el pensamiento. Sin embargo, el misterio del sentido es que tal vez no exista sentido alguno. A lo sumo existen una serie sucesiva de momentos que emergen

¹ El uso de cursiva, en todos los casos, pertenecen al autor.

y se hunden en un despliegue de la historia, y que parecerían simular un orden o una continuidad, nada más que eso, un puro simulacro. Como podemos apreciar el contenido irónico es admirable, cuanto más impera el orden -la composición, la estructura, la arquitectura del sentido- el mismo parece estar más próximo al caos. Por lo tanto, toda imagen es un enigma, pues ella misma no es más que un síntoma de la negatividad; muy lejos está de reducirse a lo circunstancial, a lo subjetivo, a la suerte del pintor que la ejecute, aquel quien la vuelve acto de presencia, o lo que Ritvo denomina como “suprema visibilidad de lo que está-ahí” y que “invisibiliza lo que nos alcanza (casi) sin distancia” (p.212).

¿Tienen un fin las imágenes de la pintura, los decorados que se refractan y estallan en el pensamiento, los trazos en el paisaje del lenguaje que punzan el tiempo y dejan en él una señal capaz de orientar toda experiencia hacia una forma? Podríamos señalar que a través de las imágenes el pensamiento busca una forma. Por lo que la imagen sería anterior y hasta externa al sujeto; es más, en su punto más extremo la imagen es azarosa. Aun así, la diferencia negativa que Ritvo marca en la imagen opera más que nada en lo que él denomina “un proceso de lectura que conserve empero el corazón del enigma transformado en misterio” (p. 213). Es decir, leer la imagen no como reducción sino como origen y más allá del concepto; encontrar en ella un comienzo, una continuidad de la escritura. Dicha orientación nos llevaría a leer para que el misterio continúe, se propague, no se deleve jamás, ya que su develación sería una estructuración en el reflejo de un lenguaje imposible. Leer en esa negatividad, antes que una renuncia, antes que el silencio buscado por el ensayista, es leer “entre el mundo perceptivo” y “la expresión de la obra” (p. 213); pero no en el sentido de leer ahí una preceptiva o una fórmula que se reitera de un modo feliz y constante para que alguien pueda dejar un trazo sobre el día, o barajar unas palabras como quien arroja una jugada de dados y, finalmente, así exponer su cuadro del mundo, sino más bien leer en el sentido de lo que necesariamente siempre se lee como aquello que queda afuera de dicha relación: el resto, el exceso, lo imposible. Hay por lo tanto en el ensayo un deseo de leer no solo aquello que escapa a la representación, sino también aquello que descompone su forma-leer en donde el objeto se resiste, leer en donde las formas mismas se *resienten*. Pero también, hay en el ensayo un deseo de escritura que se origina en lo que toda lectura detecta como lugar negativo: el lugar donde la forma no ha podido reducir lo que acontece más allá de las imágenes.

Ritvo piensa entonces el ensayo, tanto en su acción de leer como en su acción de escribir, como una experiencia de la descomposición; pues en el ensayo, que puede tomar su método de la especulación pura o también de la pintura, hay una aspiración a llegar a ese momento en que -como en Vallotton:

esquemas y siluetas tenuemente iluminadas todavía, empiezan a desaparecer bajo el peso del puro color, de la pura danza de la línea

que se quiebra, se eleva al espiral, aspira al círculo sin conseguirlo porque una distancia infinitesimal lo separa de su culminación repetitiva y la imagen (p.216).

La relación entre imagen y pensamiento es más que prolongada. A su vez de ella se deriva la tensión existente entre arte y ciencia. Ya en octubre de 1910 George Lukács, en el prólogo a *El alma y las formas*, señalaba que, en la reunión de estos diversos escritos, residía también la intención de “aislar el ensayo con toda la precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte” (1985: 16). Decir que el ensayo es una forma de arte es decir en verdad que el ensayo es una aspiración del espíritu por volver se forma, pero ¿qué tipo de forma? Si el ensayo fuese solo una forma que, como tal, se reduce en tanto que expresión de un contenido, el ensayo mismo estaría renunciando a su autonomía. Sin embargo, en el pensamiento de Lukács, más importante que los hechos y las conexiones que nos ofrece la ciencia en tanto que expresión, es el alma y el destino, que solo el arte puede desplegar como experiencia singular. En realidad, lo que Lukács aspira para el ensayo es la *proximidad* con la cosa que -por caso en la poesía- es dada por supuesta, ya que no hay ni más allá, ni tampoco la cosa como tal expresada por el poema, sino más bien todo lo contrario, lo que llama en la poesía es algo que “ha disuelto todos sus contenidos en forma” (p. 18). Pero para el joven Lukács tanto el abandono de toda comunicación, como la renuncia por asumir un silencio místico son caminos imposibles. El ensayo entonces no puede abandonar el largo trabajo filosófico de la significación en virtud de un raptó:

la contraposición es aquí entre la imagen y la “significación”. Uno de los principios es creador de imágenes (arte), el otro es un principio que pone significaciones (ciencia); para el primero solo hay cosas, para el segundo solo hay sus conexiones, solo conceptos y valores. La poesía en sí no conoce nada que esté más allá de las cosas; para ella cada cosa es seria, única e incomparable. Por eso tampoco conoce el preguntar: no se dirigen preguntas a puras cosas, sino solo a sus conexiones (p.20).

Aun teniendo la precaución de no renunciar a la significación, Lukács no podrá apartarse de la imagen, la fascinación de esta ha quedado en el centro mismo del ensayo como algo que perturba y a la vez alienta a pensar que toda distinción entre imagen y significación “es también una abstracción, pues la significación está siempre envuelta en imágenes y toda imagen está iluminada por el reflejo de una luz de más allá de las imágenes” (p.21), razón por la cual, si en la imagen se precipita para la razón del ensayo una luz mucho más discernible que la luz de la misma razón, es porque en ese poder se puede entender y expresar “la conceptualidad como vivencia sentimental” (p.23). Lukács señaló entonces el peligro de renunciar a las preguntas por convencimiento de la cosa disuelta en la forma

de la poesía; pero también, en la unión de concepto y vivencia, dejó entrever la pertinencia de un ensayo literario que no renuncia a revitalizar el acceso a los conceptos por medio de las imágenes y la poesía.

Si rastreáramos el interés de Ritvo por las imágenes en relación con el pensamiento, nos encontraríamos con que ya en 1989, en el ensayo titulado “Walter Benjamin y la retórica de la ciudad”², es la mismísima “iluminación profana” la que proporciona una comprensión de la modernidad. En ella hay un saber que es a la vez lectura y pensamiento, pero al mismo tiempo experiencia, peregrinación, vagabundeo, encuentro súbito, raptó de los sentidos y poder de las imágenes. Los restos, las ruinas, el polvo aun en suspensión de una ciudad que ha desaparecido, París como capital del siglo XIX, le otorgan a Benjamin lo que la filosofía kantiana de la experiencia desgaja en páginas y páginas, y que Baudelaire -en la poetización del shock-como nadie legó para la posteridad. Ritvo lee en Benjamin no tanto el método, sino más bien la situación en la cual, entre la exterioridad apabullante del mundo, y el fin de la conciencia del sujeto, una gran planicie se abre desplazando al sentido fijo que anudaba el vínculo sujeto-objeto para dejar paso así a un vacío que debe llenarse en una nueva relación. Una relación sin orientación alguna, una orientación que transcurre en medio de esas ruinas, esos mismos restos, los desechos que descomponen con su corrosión cualquier sistema o estructura. De este modo, la iluminación profana es también una imagen de la descomposición; más aún cuando lo epifánico transmita su aparente unidad, pues en el fondo, es réplica del fin, de la dispersión de la que da cuenta:

Los objetos que yuxtapone Benjamin son calles, casas y avenidas vacías, barricadas que crecen hasta desalojar a los insurrectos, miniaturas que parecen sobrevivientes de una catástrofe; medias abandonadas en cajones vacíos, figuritas infantiles, bibelots. El objeto, por fin, se acaba de liberar de la correlación sujeto/objeto. Hermosa

² La primera edición de este ensayo apareció en el número 3 de la revista *Paradoxa*. Luego formó parte del libro *La edad de la lectura*, publicado por Beatriz Viterbo en 1992. Recientemente se reeditó con correcciones de su autor en la edición titulada *La edad de la lectura y otros ensayos* en el año 2017. Sin lugar a duda esa primera edición, que contiene ensayos escritos entre 1984 y 1992, podría entenderse como uno de los libros más significativos del pensamiento crítico argentino. Muy posterior y al mismo tiempo muy distante a Borges y la constelación *Sur*, lejos de la contracara de este último que se extrema en las denuncias de *Contorno*, situado en el cruce de dos disciplinas como el psicoanálisis y la filosofía aplicadas a una práctica que no produce ningún método como lo es la lectura, y habiendo sobrevivido al pensamiento estructuralista que imperó en la universidad de la dictadura, y que dejó por caso el conceso académico como forma de evitar toda discusión, *La edad de la lectura* inaugura no solo un programa de lectura y escritura bajo la forma del ensayo, sino también un procedimiento discursivo que se centra en entender al ensayo como una experiencia de la interrupción. Respecto a esto ver “Prólogo” a la edición 2017.

liberación que muestra el poder solitario de convocación que tiene un objeto cuya aura es precisamente su aura en ruinas, cuya historia tiene el vértigo y el espesor del pasado, cuyo futuro es la extinción. Un objeto solitario hace señas a un lector solitario (2017: 40).

En la anterior cita la palabra clave desde ya es *soledad*. Justamente por la ausencia de orientaciones, por las señas deseadas entre el objeto y el lector para llenar el vacío que anteriormente llenara el sentido. ¿Cómo pensar nuevamente cualquier tipo de experiencia cuando el régimen representacional ha cambiado y ya nada parece corresponderse con nada, salvo con el resplandor que emiten sus ruinas?

Ritvo interesándose por Benjamin se interesa en realidad por el régimen representacional que transgrede a la tradición filosófica. Si el pensamiento debe ahora situarse en el vacío, pues bien, ¿qué ha permitido pensar en ese vacío? ¿Cómo ha sido posible? ¿Existe la intuición genial de un método? ¿Hay una metáfora capaz de irrumpir en la constelación de conceptos aun a fuerza de presuponer a estos no tanto por su valor heurístico, sino más bien por la exposición al poder mismo de lo metafórico? En la justificación del término “imagen dialéctica”, empleado por Benjamin en su proyecto inconcluso titulado *Das Passagen-Wer*, Ritvo encuentra dos cosas. Primero que este término en lo que podríamos llamar su *interrupción metafórica*, suscita el movimiento dialéctico -lo cual no dice más que cierto carácter antagónico, lo cual propicia la continuidad del discurso hacia zonas nunca antes transitadas; pero ni bien se sitúa en él, hay que señalar también que en un segundo hallazgo Ritvo lee ahí que “la noción de imagen se sustrae al movimiento dialéctico” (2014: 197). La fijeza de la imagen -la detención, la cristalización de un trazo que define por sobre el vértigo de lo contemplado y de quien contempla- más que un error es un deseo del conocimiento; ¿qué sería de la filosofía sin el advenimiento de la palabra, la llegada del término preciso, la fijeza de un silogismo que se sustrae al tiempo para volverse universal?

Sin embargo, en el lector solitario que recepta las señas del objeto en soledad, y que solo puede enunciar esas preguntas esperanzadoras sobre su propia condición de intérprete, deberíamos acostumbrarnos a leer el *fracaso del pensamiento*. Aun así, en ese fracaso existe la posibilidad de una unión político-mística. La palabra y la imagen parecen encontrarse en un último esfuerzo, un último intento por balbucear su predicción por sobre el viento huracanado que viene del paraíso y estremece las alas del “ángel de la historia” arrastrado por el progreso. En ese encuentro, mesianismo, materia, utopía y esoterismo conviven como solo pueden convivir las esperanzas sin sujeto: de un modo poético. Por lo tanto, parecería ser como si el pensamiento en su último esfuerzo se aferrara a la poesía para no ser llevado por el viento de la historia, ese viento que solo puede ser tal en su fatalidad bajo la conjunción que logran Benjamin y Klee al trabajar con palabras que recuperan antiguas imágenes e imágenes que relevan el silencio de las nuevas

palabras. Que todo sea metafórico en Benjamin quiere decir que, aun cuando todo es propenso a petrificarse en la regla de coerción que hace al concepto, por debajo de ello el poder metafórico no deja de corroer las conclusiones que dicha operación ha fijado. Unos cuantos años después, Adorno señalará que “el ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el orden de las ideas” (2003: 19); al ensayo le bastará seguir las huellas de la realidad, pues “piensa en fragmentos al igual que la realidad que es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no plegándolos” (p. 26). Solo así la interrupción de la dialéctica es un modo de avanzar en la ausencia de orientación que el pensamiento experimenta. Si el pensamiento experimentara algún tipo de ritmo, por caso reiterado y marcado entre dos puntos a unir -el silogismo entendido como una partitura-; ahora deberíamos pensar ese ritmo como el incierto vaivén de las olas, como la intensa inclinación de árboles movidos por el viento, pues, como señala Ritvo-que ha leído la desmesura metódica de Benjamin, pero para prolongarla aún más- “el concepto es corpuscular; la metáfora ondulatoria” (2014: 199)³.

II

Para Ritvo el pensamiento es un constante movimiento que de aquí para allá es llevado por el devenir de las metáforas; no es construcción de una mente, ni un objeto que pone en movimiento el sistema de representaciones que corresponde a una época; más bien es “esa flotación que encuentra la salida en el gesto y la acción verbal” (2017b: 53). Pensar es entonces un impulso ante lo caótico, una aventura diurna y en tierra firme que concluye en la oscuridad de las aguas, en el silencio nocturno. En el mar de las ideas el pensamiento es apenas una tabla de naufragos a la cual algo se aferra. Y aquí la palabra *flotación* no es indiferente. La flotación es la huella que tuerce la resistencia inmemorial manifestada por el

³ La disquisición que Ritvo lleva adelante en relación con la metáfora como figura que el pensamiento incorpora en su afán de volverse sistema y de transgredir todo sistema, no deja de ser parte de una erudición y una lectura atenta que sorprenden. Sin embargo, habría que señalar que la discusión de los alcances, el uso y la naturaleza de esta tiene su aspecto más sobresaliente en lo que en ella hay de *perturbador*. Para Ritvo la metáfora en Benjamin -pero más aún en el propio uso que Ritvo hace en sus ensayos- no es una figura estable, análoga por funcionamiento y equiparación, sino todo lo contrario; la metáfora es inestable, es el vehículo invisible de la privación de origen que está en *perpetuo desplazamiento* como el movimiento ondulante, como la no-fijeza de toda descomposición: “Es que la teoría proporcional, que Perelman sostiene y Richards en definitiva cuestiona, censura que en la comparación entre dos términos, el representante y explícito A *disloca* al representado y tácito B, a tal punto que en la metáfora literaria contemporánea, el representado puede volverse, lisa y llanamente, una incógnita en perpetuo desplazamiento” (2014: 200).

mundo frente a toda subjetividad. La desaparición, el cese, finalmente el silencio como destino de todo aquello que se precipita hacia el hundimiento atenta contra ella; más aún, cuando aquí y allá, esta se agita sobre la cresta de las olas intentando inscribir algo, volverse gesto en medio del naufragio. ¿Es entonces el pensamiento una forma de resistencia que emula la misma resistencia de los objetos a ser pensados? ¿No es el pensamiento los restos de una nave *Argos*, los cuales brillan sobre la quietud del mar indiferente?

Venezia -libro que debemos decir le debe a la contemplación de lo que el mar devora su posibilidad de ser-es el libro del pensamiento; pero del pensamiento entendido como un movimiento que lleva hacia la descomposición de todo lo que en él interviene. En él una y otra vez la escritura pregunta: “¿pensar el pensamiento?”, y la respuesta no es otra más que aquella que señala que “el pensamiento es una enfermedad, un sueño agrio, descompuesto: *Aegrisomnia*” (p.52). De este modo el sueño voluntario -el pensar que está a medio camino de la meditación alerta y la entrega a la fascinación, o la paciencia de quien entreteje imágenes fantasmáticas para que en ese velo las palabras puedan atrapar algo de la contingencia de lo real- es lo que manda en el pensamiento: a sombra vanas le corresponden imágenes vanas; a restos de un ensueño, recuerdos de lo inabordable. Cómo la peste de la novela de Thomas Mann, que define la redención buscada por su protagonista al abandonar el mundo burgués, el pensamiento es la enfermedad que las metáforas traen consigo, el estremecimiento de una contemplación para la cual no se tiene ningún repertorio de nombres; pero también, la única forma de persistir ante los signos del naufragio en el cual el pensamiento se enferma.

Ritvo no solo propone en *Venezia* seguir ese movimiento ondulante, continuar con la serie infinita de metáforas que poblarán el libro, sino también leer en él la descomposición como política de la lectura:

Despojar, erosionar, rozar. El roce, el roce de un cuerpo con otro, el roce de una letra que queda varada junto a otra; el ritmo vibrante de un Virgilio afectado por el desgaste del tiempo, de la edad, del sepultamiento hasta geológico de lo que fue la cultura de la edad imperial en Roma. Hay una política de la lectura fundada en la erosión: hay que desgastar la corteza que las edades acumulan y que, sobre todo, acumula la academia sobre los textos, para llegar al núcleo que aun resplandece (p. 30).

Todo ensayo persigue ese núcleo perdido, esa promesa de una imagen aún más transparente en el espacio mismo de la discusión. Pero ¿a qué precio? En su persecución pareciera ser que el ensayo se enfrenta a su propia ley de la forma: a mayor proximidad con la capa resplandeciente debajo de la corteza de las edades

le corresponde un mayor rigor en su exposición, en las palabras, el ritmo, la prosa por emplear tras el límite mismo de la prosa, ese abismo donde lo poético fascina. A este desplazamiento en la dispositio argumentativa Ritvo lo llama “formas en transición” (p.13), orientación hacia ese límite donde la prosa se rompe. En pocas páginas las formas en transición condensan un motivo puntual, por caso “Goethe y el demonismo” (p.14), “La risa de Kafka” (p.22), “Mr. Turner” (p.40), “La melancolía es un meteoro” (p.57) o “La alegoría de Gaspar Hauser” (p.112).

Aunque llama la atención que los títulos parezcan dar cuenta de las entradas de un diario de lectura, en realidad convocan a lo que Aira señala como el impulso reconocible en la escritura de ideas: la presencia de una unidad indisoluble entre “el ensayo y su tema”⁴. Armado con él, el ensayista no piensa tanto en virtud de este, sino más bien de la *Stimmung* que logre convocar, tanto en el sentido musical como en el sentido de un estado de ánimo en un desplazamiento que, como Agamben lo señala, va desde la música a la psicología, desde la voz a la conciencia (2007: 100). Solo así la licencia de estilo le permite perturbarlo todo en su único sentido, el cual “no es otro que la *descomposición* de la forma en el instante mismo en que su *composición* se cristaliza” (p.15). La forma en transición se asemeja entonces a un boceto, un estudio, la serie de trazos que guardan en secreto la potencia irreverente del tema, y que, por su misma brevedad, por la extrañeza de su forma, por el despliegue estratégico y por la *Stimmung* del ensayista logra escapar a la reducción de la erudición pedante, el consenso académico, o la veneración crítica vuelta reiteración.

Tal vez la fórmula más óptima sea aquella que dice: el ensayo compone por medio de aquello que se descompone. Por lo cual, el protagonista es el lenguaje mismo, aquello que desanda el camino de la forma; pero esta vez en su orientación negativa de una forma que está *antes de la forma* -en el caos mismo de la experiencia- y *después de la forma* -en la descomposición, no como partes que se han disociado, sino como partes que se asimilan a su destrucción inevitable de toda

⁴ Aira señala que, a diferencia de la novela, en el ensayo “el tema está antes y es ese lugar el que asegura lo literario del resultado” (2018: 113), por lo cual, el ensayo es el género de la escritura del pasado en el presente, pues *antes* quiere decir también ya elaborado, y, por lo tanto, cargado de prestigio al momento de distinguir su elección. Más adelante, sorteando las ironías de Aira, leemos que “el tema del ensayo son dos temas (...) un solo tema no es buen tema para un ensayo (...) no vale la pena escribirlo porque ya lo escribió alguien antes, y podemos apostar a que lo hizo mejor de lo que podríamos hacerlo nosotros (...) el ensayo es la pieza literaria que se escribe antes de escribirla, cuando se encuentra el tema” (p.117). Aira plantea que el mismo devenir histórico proporciona la combinatoria de temas, por caso marxismo y literatura o psicoanálisis y literatura, aún más, a la declinación de cualquier término le alcanza con anteponer la partícula *post* para continuar vigente. Sin embargo, descuida que el estilo es el tema del ensayo, por lo cual en uno de los dos términos está presente esa acción de descomposición que Ritvo señala.

forma. Del concepto a la metáfora y luego a la epifanía, a la fascinación de las imágenes; o del ensayo al estudio, y del texto a la forma de una imagen que no es ni imagen ni forma sino más bien un flujo de lenguaje que se piensa a sí mismo y a su objeto en el mismo acto de intelección, así parece proceder el ensayo como descomposición. No es casual entonces que, a una analítica de la escritura en su punto de interrupción, le siga una verdadera poética de la fascinación en su punto de extrañeza donde se proclama *ut picturapoesis*.

A un silencio de “lo inarticulable e inaudible” le corresponde “el *punctum* del ensayo”, lo que Ritvo denomina como el lugar de la *interrupción*; y que no es más que suspenso y suspensión de una partitura que conocemos, pero que solo podemos ejecutar correctamente al leer el silencio como *sileo*. En esa lectura que es una interpretación -y en este sentido interpretar podría entenderse como sinónimo de ejecutar-, en esa lectura que es silencio de lo inaudible, y a la vez de lo impronunciable, el ensayista se sitúa para comprender que:

debe aislar los momentos, sean terribles, sean felices, sacarlos de quicio y hacer que hable el intervalo de sin sentido, el intervalo de opacidad que vuelve a decirnos no solo que la vida y la muerte son pura interrupción, sino que gracias a la interrupción que capta la usura y el desgaste de las formas, esa pendiente que nos exilia de nosotros mismos, gracias al ritmo que se debilita y se sofrena, es posible que, de golpe, el ritmo adquiera, tras el intervalo, una nueva intensidad, una sorprendente irrupción de lo nuevo (Ritvo, 2006: 21).

Si el ensayo había podido escapar al destino utilitario de las ciencias como método de validación, es porque el acto de ensayar (una lectura/una escritura) muestra otra cosa; por caso “lo indivisible en lo divisible (...) aquello que yace fuera de clasificación en cualquier clasificación” (p.14), y que finalmente, en él, encuentra su lugar de enunciación.

Así en el ensayo la *irrupción de lo nuevo* no es más que el resultado de los elementos del discurso, pero vueltos formas del exceso y en el límite mismo de sus restricciones argumentativas. Por lo tanto, si el ensayo supone el elogio del instante por sobre la duración, de lo insólito antes que lo regular, de lo local por sobre lo universal, es porque en él no hay otro destino más que el inquisitivo, aunque sea solo a través de sus elementos, a través de esa endemoniada materialidad que llamamos estilo. En ese sentido el acto de ensayar es una búsqueda de fundamentos aún cuando se sabe que los fundamentos están ausentes. El saber que el ensayo otorga, que decepciona y que no es más que un saber melancólico, en realidad orienta la mirada hacia el enigma de la continuidad: ¿por qué la escritura insiste en esta forma?, ¿por qué no se detienen bajo la forma de cualquier forma? En cierto sentido el ensayo vuelve consciente la experiencia del arte moderno, en donde

color y contorno, según Ernst Junger, no son más que testimonios ante “la catástrofe, el cataclismo de un mundo”, y que en su infinita variación -expresionismo, fauvismo, arte abstracto- “no son sino maneras diferentes de hacer una pregunta, referidas a una sola y misma sustancia” (1984: 60). Habría que señalar entonces la experiencia de Michaux-como emblemática y a medio camino de la poesía y la pintura-quien, en palabras de Octavio Paz, “fascinado, se acerca al borde del precipicio y, desde hace muchos años, mira fijamente. ¿Qué mira? El hueco, la herida, la ausencia” (p. 49). Una mirada desprovista de objeto es una mirada que se ha vuelto el objeto mismo; esa mirada del fundamento es el hueco, el borde, la sinrazón que insiste en mirar hasta lograr la descomposición misma del mirar. Rilke ante Cezanne lo expone de la siguiente manera: “Lo contundente, el devenir cosa, la realidad llevada hasta lo indestructible a través de su propia experiencia del objeto: esa era para él la meta de su trabajo más esencial” (p.73). Por lo tanto, si retomáramos la relación entre imagen y pensamiento para entender el silencio como *síleo*, la pregunta por esa vieja relación no estaría de más en cuanto a su pertinencia: ¿es el ensayo puro devenir forma de su objeto, como acaso la rima y la aliteración lo son para el poema en su búsqueda del silencio por medio de la música; o como el color y la línea lo son para la pintura que, por medio de su disolución, busca arribar a su punto de descomposición?⁵

III

Hay sin embargo una imagen perdida. No importa cuál; en todo caso importa por su condición de faltante, por el lugar que deja para dar cuenta de la sustracción que señala. Aun cuando alguna imagen ocupe ese lugar, siempre será imagen de lo transitorio, de lo perecedero, de la estructuración manifiesta en el duelo ente

⁵ En julio de 1984, en el N° 6 de la revista *Escrita*, que contaba con un dossier titulado “Escritores / Pintores”, Antonio Oviedo señalaba que dicha relación se sustenta sobre la siguiente premisa: “la pintura y el lenguaje son mutuamente irreductibles”. La aparente imposibilidad de reducción se basa en lo que tanto en una como en otra disciplina representa un procedimiento: la mirada, la sintaxis. Los intercambios estarían entonces dados por “un sutil sistema de oposiciones”, el cual lleva a Oviedo a señalar que en la relación escritores / pintores “existe entre ambos un lazo insistentemente reclamado aún cuando solo sea para favorecer su disolución” (p.113), disolución que, necesariamente, debemos entender como neutra, pues a la vez que separa une. Por lo cual, en el extrañamiento que mirada y sintaxis producen es posible leer un *antecedente* de la descomposición que Ritvo aplica al ensayo al situarlo en esta vieja relación. Sin embargo, habría que señalar que el dossier propuesto por *Escrita* se orienta hacia los modos de extrañamiento que pintura y escritura adquieren en su condición material, en el efecto de presencia que lo extraño supone cuando irrumpe como tal, y que, en este soneto de Lope de Vega, Oviedo logra ejemplificar: “Marino, gran pintor de los oídos / y Rubens, gran poeta de los ojos” (p.115). Mientras que en el caso de Ritvo, la pintura sería el destino de extrañamiento al cual el ensayo aspira en su descomposición.

el objeto perdido y su sustituto (Freud, 2016: 93). En las huellas intimistas de un poema de Aldo Oliva se lee lo que Ritvo denomina el segundo idioma del hombre, “el idioma de lo perecedero”. Entre los giros eróticos de la poesía, Oliva construye un lenguaje imposible, el que espera “el retorno de lo perecedero”, el que desea la restitución de lo que falta. En esa pura voluntad reside el segundo idioma, que previo a la irrupción de la poesía permanece latente, silencioso y al acecho; y que, por lo tanto, no es más que un idioma hecho de esplendor y relámpago, la materia inevitable que señala la descomposición. He aquí entonces que, en la insistencia del amante por restituir su objeto, Ritvo lee lo que podríamos llamar una retórica de la desaparición final. Dicha retórica no es más que un nombre o una palabra, los cuales ya no señalan la convención de anteponerse a la ausencia de las cosas, sino que se ciñen a esa ausencia, significan por la negatividad ineludible de la descomposición que señalan:

Aquí hay nombre y apellido: todo se arma en torno a la oscura claridad ya no de una mujer muerta, sino de un amor muerto, que no es lo mismo y que quizás sea aún más temible si anuncia la desaparición final de todos nosotros, autores muertos y lectores vivos (2017b: 124-125).

De este modo el autor muerto no hace más que corroborar la orientación que asume la nueva retórica desplegada por Ritvo: la realización del lenguaje es su descomposición, sus restos, el tránsito de los sonidos articulados hacia la fantasmática de las visiones sin palabras, el esfuerzo discursivo ante la transitoriedad⁶. Muerto Oliva el lenguaje sobre él, es decir la posibilidad del ensayo comenzando nuevamente, se vuelve tan incierto como desafiante y duda, ¿alcanza el análisis, la invención, el despliegue argumental que da cuenta de un trayecto que va desde la presencia hacia la ausencia?

En el final de “Oliva o la intimidad del ímpetu”, Ritvo se permite una licencia extraordinaria; aunque tal vez todo *Venezia* sea una gran licencia ensayística, pues en el libro conviven piezas breves, transición de formas, anotaciones de viajes y hasta fragmentos de diario. ¿De dónde proceden las palabras finales, las últimas oraciones que

⁶ En el ensayista y el poeta que Ritvo convoca la escena freudiana se repite de un modo ejemplar. En 1913, el autor de *Más allá del principio del placer*, tal vez en compañía de Lou Andreas-Salomé y Rilke, registra el siguiente paseo: “Hace algún tiempo, en compañía de un amigo taciturno y de un poeta joven, pero ya famoso, salí de paseo, en verano, por una riente campiña. El poeta admiraba la hermosura de la naturaleza que nos circundaba, pero sin regocijarse con ella. Lo preocupaba la idea de que toda esa belleza estaba destinada a desaparecer, que en el invierno moriría, como toda belleza humana y todo lo hermoso y lo noble que los hombres crearon o podrían crear. Todo eso que de lo contrario habría amado y admirado le parecía carente de valor por la transitoriedad a la que estaba condenado” (2016: 91).

cierran un ensayo destinado al reciente desaparecido? A la retórica de la desaparición sigue por cierto la intimidad misma del ensayista, la puesta en escena de su cuerpo en medio de la conmoción. Por lo tanto, un fragmento de diario, el registro de lo patético ante lo íntimo rompiendo toda continuidad, es lo que pone voz a lo que ya no tiene voz, es lo que finalmente se transforma en la voz meditativa del sujeto⁷ que releva a la voz argumental del ensayista compadeciendo ante los restos:

Noche del 23 al 24. Recién esta mañana me enteré de la muerte de Aldo. Cuando fui a la cochería ya había partido el cortejo hacia el cementerio de El Salvador (...). Ya hay demasiados muertos detrás de mí y quien ahora murió no era cualquiera para mí. A pesar de lo poco que nos veíamos desde hace años, yo sabía que él estaba ahí y cada vez que había que hablar de su obra o de escribir sobre ella, él pensaba en mí, así como siempre tuve un especial orgullo en sostener su peculiar enunciación: la energía del ritmo clásico, el temperamento hugoliano, el temple de Lugones, la ambición desmesurada y por fin, ya en los últimos años de decadencia física, fuerzas desplegadas en un sorprendente comienzo de realización. Tardó, pero el astro poético llegó, al fin de su vida, a una notable culminación. Ave, aunque el dolor quede de nuestro lado y la ciega eternidad del lado de su carne disuelta (pp. 135-136).

La apelación a lo íntimo con la entrada corroborarle de un diario, o con la gravitación misma que supone *un diario perteneciente a Ritvo*, no es gratuita⁸. Ni bien pone fin al ensayo dedicado a Oliva, el recurso de lo íntimo vuelve y se repite en el ensayo titulado "Venezia". Parecería ser como si ahora la prosa se expandiera más allá de las ondulaciones con las que la metáfora convoca a la interrupción; pero esta vez, el recurso de lo íntimo que desplaza a los recursos discursivos del género, irrumpe bajo una admirable densidad: primero como un diario de viaje en el que leemos: "rumores de jardines próximos, chistidos, por las ventanas abiertas, de gente que muy temprano quiere dormir y le molestan los sonidos de una lengua

⁷ Dicha voz meditativa derivaría de lo que Nicolás Rosa denomina "retórica meditativa" en Barthes, y "es la voz que llamamos 'en voz baja', es la voz murmurante, en sordina, suspendida, sombría, melancólica, que es voz del lenguaje in-teriorizado, es voz del lenguaje que no tiene voz, diríamos que es una voz quietista, y por momentos, pietista, com-pasiva, en el registro imaginario 'com-padecer'-compartir esta pasión con otro" (1992: 68).

⁸ Al respecto Alberto Giordano señala: "Ritvo es un diarista inusual y paradójico: abre el diario sin saber por qué para interrumpir lo que está escribiendo y no para disimular la esterilidad o intentar remediarla (...). El Diario de Ritvo es un 'cuaderno de trabajo' en el que el ensayista toma notas y realiza práctica de estilo a la manera melancólica; es también el soporte de una tentativa pertinaz de escribirse a sí mismo en los instantes en que la duración aspira a la ligereza del rapto, el protocolo existencial para un ejercicio de la melancolía que persigue diariamente, por caminos desérticos, la intensificación de la vida" (2011: 44 y 52).

extraña: por aquí, por la Giudecca, no suelen venir los turistas" (p. 188); a lo que le sigue la forma de un cuaderno en donde anotar simples impresiones: "pequeñas escenas, intensas sensaciones, vestigios que desembocan en el mar" (p. 202); lo que hace a una reunión de citas y lecturas pertenecientes por supuesto al fantasma de los otros: "Gautier dijo lo esencial: Venezia es un lugar donde el drama terminó, pero persiste, intacto o casi, el decorado" (p.188). En definitiva, se trata de un cementerio melancólico para dar descanso a un solo interrogante: "¿cómo romper el silencio de los muertos?" (p. 185); y así, dar comienzo a una tentativa por la descripción que busca contar una experiencia que está en el límite de la forma, en la orilla misma de la descomposición, ya que: "La travesía de Venezia es la travesía de la suprema inexistencia" (p.196).

En la escritura de Ritvo todo confluye a resaltar esa inexistencia de la ciudad que, como señala Borges (1989: 412), está hecha de cristal y crepúsculo, de restos que la delatan, de fragmentos que la nombran, y que no son otra cosa más que formas de interrogar; pero desde una particular fórmula reflexiva que Ritvo explicita de la siguiente manera alto mar una frase de Joseph Roth en su correspondencia con Stefan Zweig: "Solo conozco el mundo mientras escribo" (2017b: 186). Escribir es entonces hacerse al mundo, es trazar un devenir de lo real en el enigma de la forma. Podríamos decir que al mapa laberíntico de la ciudad le corresponde el laberinto de sensaciones, imágenes, descripciones e ideas que Ritvo despliega en este ensayo, pero no con la intención de quien persigue un concepto, un esquema de palabras, sino más bien con el deseo de quien en ello se pierde, se funde, se descompone hasta transformarse en la proximidad misma del propio sueño. Todo hace al deseo de proximidad con la ciudad que trae el pensamiento, ciudad que cuanto más material se vuelve, más irreal resulta; ya que ni siquiera lo discontinuo del sueño, o la fehaciente y tediosa continuidad del mundo pueden darle consistencia. En esa indistinción entre sueño y vigilia, entre visión y atención, se centra un proyecto ensayístico de Ritvo que está muy lejos de lo escrito anteriormente, pues en esta ocasión, la escritura comunica el tiempo íntimo de una experiencia:

Durante mucho tiempo he venido teniendo sueños con ciudades. O mejor, con *la* ciudad; una ciudad compuesta de fragmentos, al modo de una colcha de retazos en la que se van incrustando piezas o pedazos de muy distinto origen y valor. Ahora que lo pienso, muchas de estas imágenes prolongan mis impresiones reiteradas, y siempre inquietantes para mí, de Catedral al Sur en Buenos Aires, desde la manzana de las Luces hasta la calle México, donde funcionó durante tantos años la Biblioteca Nacional, esa calle donde coexisten la incuria de comienzos del siglo XX con casas mal conservadas del siglo XIX. Una pintada callejera que recuerda a los muertos por la represión..., y todo se confunde. ¿Dónde estamos? Mas que describir quisiera transmitir una sensación -extraña sensación (p.199).

La ciudad como escenario del ensayo, como el día a día del ensayista, no es más que una acronía, esa figura que permite la ausencia de valores temporales, el constate pliegue y repliegue de lo igual y lo diverso hasta llegar a la pregunta súbita: ¿dónde estamos?, y que de un modo un tanto soberano, lo reúne todo: saber metódico, extraña iluminación, pasión solitaria y felicidad fantasmática en el ir paso a paso bajo el sol melancólico de la necrópolis. Una ciudad entonces es, según Ritvo, “amar lo muerto y tratar de revivirlo sabiendo, sabiéndolo muy bien, que todo aspira y no aspira a desaparecer, que es preferible la desaparición total a la pútrida oscuridad” (p. 201). Hay una descripción de Henry James sobre el gran canal veneciano en las proximidades del Rialto. Para el autor de *Los papeles de Aspen* el bochornoso verano hace visible a la ciudad de un modo único, pues lejos de cualquier imagen preconcebida, le entrega así una imagen de “comparativa vulgaridad”:

¿En qué lugar de Venecia no se haya la diversión del carácter y el detalle? El tono en esta parte es muy vívido, sobre todo el de los oscuros rostros plebeyos que se asoman desde las diversas casas desiguales -caras de gruesas mujeres sin vestir o de gente sencilla ajena al hecho de que disfrutan, desde balcones antaño patricios, de una vista por la que los entendidos de todo el mundo recorren miles de millas para envidiarles-. El efecto se acentúa por los harapos tendidos en las ventanas para secarse, por los desteñidos andrajos que ondulan colgados de las pulidas balaustradas, alisadas como marfil por el tiempo; y toda la escena se beneficia de la ley general que confiere a la decadencia y ruina de Venecia más esplendor que cualquier prosperidad (2008: 135).

En el oxímoron final de la traducción se capta perfectamente el espíritu de James, testigo del esplendor en la decadencia y la ruina de todo cuanto lo rodea, ya sean harapos, andrajos, un puente o un palacio. En ese mismo modo de mirar Ritvo se inscribe mucho tiempo después como lector de aquello que se descompone, como el testigo melancólico y lúcido que sabe que ni siquiera el pensamiento puede detener el destino de la razón, el cual, no es ni más ni menos que desnudar la sinrazón a la que estamos expuestos como sujetos pensantes de una vitalidad que, minuto a minuto, simplemente desaparece. Al señalar “Venezia no es una ciudad, es todas las ciudades devastadas por la edad” (2017b: 199) se hace más que evidente que como James, Ritvo, en el rigor del tiempo que desteje las imágenes que hayamos podido hacer de cualquier experiencia, piensa la descomposición del mundo como un espectáculo fascinante y patético.

Podríamos señalar entonces para concluir que, en los pliegues del ensayo y su tema, se oculta también el revés siempre negativo del género; nos referimos a la sensación, la experiencia que se desea transmitir, ese resto siempre endemoniado que excede al tema mismo y que sin embargo siempre está como la imposibilidad

de esa elección. Una vieja máxima lukácsiana señala que en el ensayo la forma se hace destino. Sin embargo, en el caso de Ritvo podríamos afirmar que la obsesión hace a la forma, y entonces, el ensayo mismo, la escritura como conocimiento y la lectura como interrupción, se descomponen cual las aguas que tejen el gran canal de Venezia antes de desaparecer en el Adriático.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1984), "Los demonios del polvo", "El príncipe: el clown", "Escritura / Pintura: una escritura" en *Escrita N 6*, Córdoba, Ediciones Escrita.

Adorno, Theodor (2003), *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.

Agamben, Giorgio (2017), *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Aira, César (2018), *Evasión y otros ensayos*, Buenos Aires, RandomHouse.

Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas*, t. 2, Buenos Aires, Emecé.

Freud, Sigmund (2016), *De guerra y muerte. Temas de actualidad y otros ensayos*, Buenos Aires, Amorrortu/editores.

Giordano, Alberto (2011), "El desierto en la intimidad. Sobre el Diario de Juan B. Ritvo", en *Una poética de la interrupción. Ensayos para Juan B. Ritvo*, Alberto Giordano (ed.), Rosario, Ediciones Paradoxa.

James, Henry (2008), *Horas venecianas*, Madrid, Abada editores.

Lukács, George (1985), *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo.

Ritvo, Juan Bautista (1992), *La edad de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.

----- (2006), *Decadentismo y Melancolía*, Córdoba, Alción Editora.

----- (2014), *Crítica y fascinación*, Córdoba, Alción Editora.

----- (2017a), *La edad de la lectura y otros ensayos*, Rosario, Nube Negra.

----- (2017b), *Venezia*, Rosario, Nube Negra.

Rosa, Nicolás (1992), *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.