

Bruno Grossi

Vértigo index veri

La estética considerada desde el punto de vista del mal



Colección Ensayo

2024

Vértigo index veri / Bruno Grossi

1a ed. - Córdoba : Borde Perdido Editora, 2024.

p. 108 ; 21 x 14 cm.

ISBN

Edición y diseño:

Sebastián Maturano

Contactos:

bordeperdidoeditora@gmail.com

IG / FB: Borde Perdido Editora

bordeperdidoeditora.wordpress.com

La perversión nos hace felices

No sucede a menudo, pero cada tanto el vértigo de una frase o la violencia de una imagen nos arrebatata, nos descentra, nos pervierte. Esos momentos breves parecen justificar la totalidad de una vida que en general nos priva de las experiencias intensas, ya sea porque genera las condiciones para que las rechacemos, las subordinemos a otra cosa o ni siquiera podamos reconocerlas como tales. La Ley, la Doxa y la Ciencia no parecen querer entender –dice Barthes– que la perversión nos hace felices, que produce en nosotros un *plus*, ni mucho menos aceptar o conceder que produce una clase de saber. Pero, en realidad, no está para nada claro qué tipo de saber es aquel, cómo debe ser conceptualizado o si es algo del orden mismo de lo conceptualizable. En el límite del escepticismo, dudamos si no será, justamente, la ruina de todo sistema de saber y si vale la pena dirigirnos en dicha dirección. Es que tal momento de perturbación repentina pareciera producir menos una inequívoca ganancia cognitiva que –afirma Bataille– una alteración fundamental del “estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y verdadera”¹. Desequilibrio en el que, perdiéndonos a nosotros mismos, nos mimetizamos con el objeto de la experiencia, alcanzando por esa vía, no obstante, una verdad íntima en el límite mismo del desgarramiento. Experiencia ambigua que parece alejarnos del camino metódico de los resultados proyectables y nos hace abrazar la errancia riesgosa hacia lo desconocido.

¹ G. Bataille, *El erotismo*, Madrid, Tusquets, 2009 [1957], p22.

El rechazo del objeto perturbador

La ciencia literaria reconoce de mala gana tal momento de fervor, pero se desentiende de él, marginándolo a la vida privada del académico, como un resto que no le concerniera del todo. Situación paradójica de una causa que, aunque está en el origen de la inclinación afectiva hacia el objeto, es menospreciada del trabajo intelectual y mirada desde el presente con la actitud condescendiente con la que los adultos responden a veces a los desvaríos de los niños. Como si en definitiva la profesionalidad disciplinar se ganara justamente al minimizar, camuflar, postergar o reprimir tal experiencia interior. Es en ese sentido preciso que Bataille sostiene que “el rechazo del objeto perturbador, así como de la perturbación, fue necesario para la claridad —que nada perturba— del mundo de la actividad, del mundo objetivo”². La construcción del objeto de las ciencias fue de hecho el resultado de haber domesticado (identificado, aislado, detenido) la violencia de una experiencia contradictoria que no dejaba de causarle inquietud. El crítico, sustrayéndose del proceso que no cesaba de desbordarlo, generó la distancia segura mediante la cual fundó la posibilidad misma del conocimiento racional. Introdujo así entre él y su experiencia una distancia, un límite, una prohibición: negó el goce angustioso que lo hacía confundir con el objeto de su afecto.

² G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p42.

Distancia y enfriamiento

En *Historia de la sexualidad* Foucault se lamenta sordamente del reparto histórico de la producción de la verdad del sexo: si oriente edificó una *ars erotica* en la que la verdad era extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; occidente practicó por el contrario una *scientia sexualis*, esto es, una serie de procedimientos, técnicas y dispositivos para producir un saber³. Pensando retrospectivamente en mi propia formación, en mi introducción a los estudios literarios oigo algo de aquel desplazamiento en el objeto del interés: el joven inquietado por una experiencia que no entiende, va hacia el concepto para encontrar respuestas, pero también —y esto es a menudo olvidado— para intensificar esas experiencias, para multiplicarlas, diversificarlas y enrarecerlas. Sin embargo, desde temprano se le enseña a través de distintas técnicas a «enfriar» su comportamiento, a tomar distancia de su ingenuidad previa, a deponer sus caprichos individuales en nombre de los nobles intereses de la comunidad, con la promesa tácita de reencontrar al final del recorrido el placer que motivó el viaje. Pero en el proceso la experiencia afectiva fue inadvertidamente convertida en un mero objeto de conocimiento.

³ M, Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 [1976], p73.

El conocimiento como represión

La objetividad para la crítica positivista no sería por lo tanto otra cosa que eso: la conquista trabajosa de un metalenguaje que pudiera hacer olvidar el origen ingenuo, culposo, impuro y vertiginoso de la experiencia que equipara al especialista con el vulgar lector. De allí que esta intensidad, negada en la construcción intelectual, apareció negativamente en tanto que determinación de los propios límites de la práctica científica. El conocimiento para la crítica académica se mediría entonces por la distancia que ésta establecería con dicha experiencia. Al punto que esta podría atribuirle casi carácter de axioma: a mayor castración, mayor saber; a mayor libertad, mayor vaguedad. El crítico se pretende un asceta, el objetivo ahora es volverlo un voluptuoso.

La ficción del diletante

Si bien la comunicación de la experiencia interior debería estar en el horizonte del crítico y esta tentativa parece alejarlo en sentido contrario a la objetividad de la ciencia, sería ilusorio realizar tal búsqueda al margen de las herramientas conceptuales que nos aporta ésta última. Es de alguna manera la utopía inconfesa del diletante: llegar de manera inmediata a una experiencia que el académico habría debido sacrificar en pos de convertirla en un objeto útil al servicio de razonables proyectos teórico-políticos. Así planteado, la felicidad del crítico estaría en el pasado, en el intento de recobrar la autenticidad de una experiencia que se habría distorsionado en algún punto de las múltiples mediaciones. Proyecto nostálgico que tendría como objetivo conceptualizar una hipotética *///*-experiencia, que se mantendría incólume y a salvo de las máculas que la profana teoría habría introducido en ella. Pero tal primitivismo teórico se engaña a sí mismo, no solo porque pretende hacer caso omiso de la transfiguración que la ciencia ha operado definitivamente en nosotros y que impide retornar sin más a un símil estado adánico y natural, sino sobre todo porque la experiencia que evoca se ha magnificado como resultado de la propia interdicción: la prohibición glorifica lo prohibido; separándola con pavor la observa a la distancia luego con deseo.

Erotismo del saber

Las condiciones de reconocimiento, legibilidad e intensificación de tales afectos pre-conceptuales están supeditadas al punto de vista del concepto. Es lo que olvida el ensayista anárquico y réprobo: que su ingreso al mundo del saber fue, menos para garantizarle su subsistencia (de hecho, ya intuía masoquistamente que ese camino solo podía arruinarlo), que para ayudarle a multiplicar las experiencias que no comprendía del todo. Sin el concepto que en un momento deseó ciegamente, su experiencia estaría condenada a diluirse en la repetición infinita de lo idéntico, tal como el animal que se entrega mecánicamente a la actividad sexual. En cierto sentido, no hay experiencia significativa –afirma Kristeva– si no hay previamente afirmación del punto de vista del saber⁴. El gasto soberano solo tiene lugar luego de un proceso de acumulación: el saber debe ser reivindicado, aunque solo sea para afirmar con mayor nitidez aquello que escapa, se desprende de tales condicionantes. De allí que la experiencia que estamos tratando de precisar sea –siguiendo a Bataille– no reproductiva (es lo que pretende el método: someter desde afuera al objeto de conocimiento a una serie de operaciones estandarizables y multiplicables que garantizan un resultado ya previsto de antemano), sino erótica: un exceso que acontece en el dominio mismo de la prohibición y que no parecería tener ninguna finalidad más que su propio desenvolvimiento.

⁴ J, Kristeva en P, Sollers (ed) *Bataille*, Barcelona, Madrágora, 1976 [1973], p28.

El concepto, a pesar de todo

La figura del diletante o el cinéfilo, en tanto sujeto voraz que va de festín en festín irresponsable y azarosamente, experimentando todos los placeres sin interrupción, es solo la construcción imaginaria flagelante que el académico hizo a medida de su mala conciencia. Por un lado, porque culposamente cree que la construcción racional del saber de la ciencia organizada es incompatible con la seducción de los bajos impulsos instantáneos y por ello debe obligarse a rechazarlos o transformarlos en un objeto respetable para su comunidad; y, por otro lado, porque sabe que el conocimiento conceptual que se le demanda implica la abstracción, la generalidad y la unidad, lo que iría vagamente en detrimento de la singularidad irreductible de su experiencia. Esto lo inquieta sobremanera: aun cuando rechaza el análisis positivista tradicional que pone en juego lo menos posible la propia experiencia interior, cuando se adentra sin contemplaciones en ella, siente la angustia de recaer en un teorizar individual, impresionista y contingente que linda con la absoluta gratuidad. Pero es la ciencia que desdeña la que paradójicamente puede ayudarlo a salir de lo fortuito y lo arbitrario de la individualidad⁵.

⁵ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p39.

Un poco más acá o más allá de lo social

La propia experiencia no puede ser separada de los objetos, datos y variables concretas que le llegan desde afuera y con las que establece relaciones. La totalidad social es *más* que la suma de los individuos y por eso mismo ésta produce un exceso constitutivo con respecto a la existencia de nuestra conciencia aislada. El “yo” de la enunciación que se pretende único y distintivo revela así no solo las mediaciones sociales que lo constituyen, sino los atributos genéricos que lo acercan al sujeto de las ciencias del que desesperadamente busca diferenciarse. El conocimiento impersonal y exterior de las objetivaciones sociales puede por lo tanto hacernos comprender las determinaciones que engendran nuestra experiencia, poniéndonos sobre aviso de cualquier clase de espontaneidad de los afectos. Sin embargo, el individuo no es un mero dato sociológico, no puede deducirse sin más de la totalidad, sino que permanece en parte heterogéneo a esta. De allí que la referencia a la experiencia –dice Adorno– sea la referencia a toda la historia, inclusive –o, sobre todo– allí donde estas expresan su mutua no-identidad. Esto lo comprende cualquiera al utilizar el lenguaje: el conjunto de prohibiciones de la lengua lo sujetan a determinadas formas que lo anteceden y trascienden, pero a cada momento su habla particular se recorta indisciplinadamente sobre las convenciones tácitas de su medio inmediato. La experiencia está siempre un poco más acá y más allá de lo social.

La experiencia interior

Así como no podemos negar las bondades del trabajo científico, ya que es lo que posibilita o garantiza el ordenamiento, reproducción y transformación del mundo, los resultados de aquel no pueden confundirse con la búsqueda vacilante de nuestras investigaciones, solo ser, digamos, su comienzo, o mejor, su crítica permanente. El conocimiento de las experiencias límites a las que nos referimos no puede realizarse desde un punto de vista exterior (“El Sabio investigador habla desde fuera, tal como lo hace el anatomista del cerebro (...) Yo hablo de religión desde dentro, tal como un teólogo lo hace de teología”⁶) y sin embargo es la propia exterioridad del lenguaje la que permite salvarlas del fondo viscoso de una existencia tautológica. Ahora bien, la comunicación de tales estados tumultuosos se enfrenta a la vez con una dificultad embarazosa: un núcleo inexpresable de la experiencia. Es la paradoja que Barthes extrae de Stendhal: todo intento de expresar una sensación intensa (como la que acontece en los estados de enamoramiento) induce casi inexorablemente a la afasia o la estereotipia, y no obstante somos movidos por la necesidad incesante de querer comunicarlas, compartirlas⁷.

⁶ G, Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, p36.

⁷ R, Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994 [1984], p423.

Lo inexpresable

Tiene razón Adorno cuando sostiene que habría que insistir, contra Wittgenstein, en decir aquello mismo que no se puede decir⁸. Este ha sido el impulso secreto de toda gran filosofía y, por qué no, de la crítica literaria ensayística: expresar lo inexpresable. Pero la medida de tal noble ideal se pagó históricamente con el temor a su imposibilidad y el paulatino abandono a una noción de saber más cercana a las ciencias que aquella que se intuía afín a los modos frágiles de existencia de su objeto. La ciencia, dejándose llevar hacia el ideal de lo sólido, lo fijo, lo estabilizado (el fetichismo contemporáneo con la noción de *archivo* es solo una pequeña muestra de ello), le dio por lo tanto la espalda a tal momento inefable, concentrándose solo en aquello que podía visiblemente describir y denunciando como mistificación todo lo que no era dato concreto. La crítica literaria en su variante ensayística no querría atribuir tal dificultad de expresión a un error de método, disipando de ese modo la ambigüedad, sino establecer una relación reflexiva con aquello que no deja de escapársele. Frente a un empirismo extremo que cree poder decir la sensación pura sin más o un frío racionalismo que la diluye en la abstracción, el ensayo se esfuerza en inventar modos de decir que recuerden el asombro ante la intensidad de la obra.

⁸ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2005 [1966], p21-109.

Lo irritante y peligroso en las cosas

La suma de los efectos contradictorios que hacen a la experiencia (que van de la satisfacción sensible hasta la inquietud sin nombre frente a lo enigmático, pasando por los propios efectos que la prohibición genera en la interpretación) sobrepasan la posibilidad de la comunicación directa, pero antes que entregarse a un placer átono o reducir la emoción en una serie de valores sociales convencionales, el pensamiento intenta explicarse a sí mismo aquello que lo movilizó. De este modo, el trabajo de la escritura querría no solo dar forma a las particularidades de lo percibido, sino sobre todo avivar –al límite de la quemazón– lo que se mantenía como un mero balbuceo. Por eso antes que conformarse con un ejercicio crítico entendido como resolución o clarificación de lo misterioso entrevisto en los textos, lo que se intenta es experimentar mediante conceptos el elemento “irritante y peligroso de las cosas”⁹. De allí que el ensayo, curado de la omnipotencia que lo hace creer en plena posesión de lo pensado, no hace sino perseguir la inadecuación entre pensamiento y cosa; pero antes que sufrir la no-identidad entre estos como falta, la experimenta, por el contrario, intensamente en la cosa. No se engaña ni se resigna, el ensayista quiere con obstinación aquello que le dijeron enfáticamente que no podía tener.

⁹ TW, Adorno, “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003 [1974], p22.

Proyección y repetición

La centralidad dada a la experiencia interior puede producir la ilusión de que ésta se realiza independientemente del objeto, como si se desprendiera de novelas y películas que fueran solamente la ocasión para su irrupción, el medio intercambiable mediante el cual encontraría el solaz para su narcisista autodisfrute. Pero si la verdad estuviese realmente en el polo subjetivo, la experiencia, al prescindir virtualmente de toda remisión a la objetividad, estaría condenada a repetirse sin más. Así planteada, la inflación tentativa del sujeto parece pagarse con la devaluación del objeto: vaciado de todo atributo diferencial, éste se volvería de pronto la mera proyección de la subjetividad. Es lo que ocurre en el caso de aquel que, colocándose orgulosamente por encima del objeto, solo lo utiliza como instrumento retórico para el reforzamiento de su propia identidad. Pero bajo esta lógica inexorable no habría posibilidad alguna para la emergencia de lo nuevo: todo contenido ya estaría prefigurado de antemano. Es el vicio por otra parte de toda “estética desde arriba”: cuando el pensamiento establece “de una vez y para siempre, simplemente por medio de estipulaciones conceptuales decretóricas, la esencia de las categorías estéticas” la experiencia queda encorsetada por sus propios límites¹⁰.

¹⁰ TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013 [2009], p.50.

Contra la arrogancia del yo

La entronización del sujeto no solo sacrifica al objeto, sino que en el proceso él mismo se ve seriamente despotenciado: al eliminar todo lo que de distinto podría revelársele, termina empobreciendo paradójicamente la calidad de sus propias experiencias. En este sentido, la ontología presupone no solo una gnoseología sino también una ética: la preeminencia del sujeto se vuelve criterio de validez autoritario mediante la cual todo lo no-idéntico es subordinado violentamente a la identidad, a las categorías prefabricadas. Pero de hecho la mediación de los fenómenos que preforma y concibe se produce menos por esos mismos criterios de los que se jacta, que por la objetividad sedimentada que condiciona lo que puede experimentar. Nunca el sujeto arrogante se vuelve tan minúsculo como cuando se le hace ver lo mucho que su idiosincrática subjetividad depende de las condiciones generales que desprecia. Más no sea que para fines egoístas, para intensificar su propio goce, el sujeto haría bien en asumir sus límites y reconocer la alteridad constitutiva. Solo de este modo, siguiendo el movimiento inmanente del objeto, el sujeto podría volverse contra sus propios fundamentos, corregirse reflexivamente y apreciar la multiplicidad no domesticada que se despliega de pronto ante sí.

Volverse cosa

Se vuelve evidente en este sentido que nuestra búsqueda no se confunde con una estética de la recepción, una fenomenología de la lectura, ni mucho menos una excusa para el egotismo. La experiencia a la que nos referimos es sin duda objetiva: implica el momento de sumersión en la obra misma. El *volverse cosa*, el olvido de sí por el que damos libertad al objeto, permite apreciar algo distinto del contenido ya previamente existente en la conciencia. “Si el pensamiento –dice a propósito Adorno– se exteriorizase realmente en la cosa, si se rigiese por ésta, no por su categoría, el objeto comenzaría hablar bajo la insistente mirada del pensamiento mismo”¹¹. El potencial utópico del pensamiento –la posibilidad de superar las limitaciones contingentes del sujeto– solo puede acontecer como resultado de hacer justicia al objeto, de apreciar los momentos cualitativamente diferenciales que habitan en este y poder intensificarlos conceptualmente.

¹¹ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit, p37.

Ensayo contra método

La experiencia es por lo tanto inescindible del conocimiento de los objetos que pone en juego: si para Bataille el erotismo necesita del conocimiento de los cuerpos, la crítica literaria debería análogamente entrar en contacto con los *corpus* que se le presentan a la sensibilidad. Es en este sentido que el ensayo se opone al método: frente a la reducción operada a la experiencia en pos de convertirla en un saber maleable, generalizable y transferible, el ensayo intenta por todos los medios plegarse a las particularidades del objeto; pero el precio de mimetizarse a tal punto con lo irrepetible de la obra es la imposibilidad de abstraer, acumular y extrapolar el saber allí obtenido. El ensayo —como el amante que ante cada encuentro sexual debe entrar en intimidad con las extrañezas de los cuerpos ajenos, sabiendo que la intensidad de la experiencia depende de ello y que ésta no podrá luego ser trasladada sin más a la siguiente— es puro recomienzo sin conservación¹².

¹² S, Cueto. *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p51.

Indiferencia por la forma

La tensión entre experiencia y saber, que al ensayista desgarran, tiene sin cuidado a los nuevos positivistas. Es lo que reprocha al *ethos* que los estudios culturales convirtieron en norma: la metodología comparativa que media los objetos está menos fundada en la posibilidad del conocimiento entre lo desemejante (ese es su momento de verdad: la desacralización del canon que permite poner en diálogo objetos históricamente separados) que en la absoluta indiferencia de las formas artísticas. El poder de interrogación de las obras, que solo se manifiesta a través de las técnicas, es así neutralizado y convertido en instrumento de afirmación: la dignidad dada en la ficción —en el orden del contenido— a los cuerpos marginados, que invierte el lugar subordinado que ocupan en el mundo fáctico, alcanza para desentenderse de la construcción que da sentido y por la cual la experiencia misma acontece. “Nada resulta más incorpóreo que esas referencias al cuerpo”¹³ dice Jameson en torno al modo en el que esta clase de análisis, a la vez que no hace sino discurrir acerca de los cuerpos, descuida los elementos sensibles presentes en los textos. Antes que nada, estos deberían ser redimidos de la violencia a los que la crítica académica los somete en nombre de la justicia extra artística. No porque el futuro de la emancipación carezca de importancia, sino porque al disolver la materia significativa que van a trabajar y diluir la singularidad de las propias obras admiten de forma tácita que el saber virtualmente no necesita de éstas. Eso enfurece al ensayista.

¹³ F. Jameson, *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014 [2008], p.742.

El formalismo es un sensualismo

La actitud irresponsable de los estudios culturales frente al objeto, pero moralmente responsable con el mundo, enfrenta al ensayista a una verdad que lo incomoda: que, en última instancia, puesto a elegir, este optaría finalmente por su experiencia al margen de todo Bien y Utilidad. De todos modos, al redimir los impulsos, modos de comportamientos y sentimientos que el arte por sus propios medios específicos conserva como lo otro de la racionalidad subyugante, el ensayo avanza sobre aquello que el culturalismo ignora por dirigirse de forma meramente temática a los cuerpos. La prohibición estética en torno a las sensaciones corporales consideradas vulgares e inmediatas, que una variante elitista de la teoría promulgó como el modo correcto de relación con los objetos, se mantiene viva en la praxis que el culturalismo recusa en la teoría. De allí que frente a una noción convencional que asocia el formalismo a la abstracción, la frialdad y lo carente de vida, el ensayo debería adentrarse e insistir en aquello que lo moviliza, lo suspende, lo conmueve y lo destruye. “La interpretación –dice Sontag– da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma esta como punto de partida. Pero hoy ese supuesto es injustificado”¹⁴. El formalismo debería ser, en suma, un sensualismo: la descripción exaltada de aquello objetual que amplifica nuestros sentidos.

¹⁴ S, Sontag, *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969 [1966], p24

Suspensión de los juicios morales

Para conjurar los problemas de una crítica que busca explicar deterministamente la rareza de la obra a partir de una causa exterior (la psicología del autor, las condiciones de género, las relaciones de producción o las lógicas de poder poscoloniales), la lectura autónoma acierta al suspender la existencia de la acción rectora que ejercen los juicios morales, en tanto genera por otro lado las condiciones para que “podamos experimentar de algún modo el todo sin ataduras, sin limitaciones”¹⁵. Un “mundo de nuevo” que, liberado de los fines e intereses inmediatos, invita a relacionarnos con los objetos a partir del modo específico en el que allí se presentan, produciendo de este modo una verdad intraartística que se opone a todo saber exterior a su propio desenvolvimiento. La fuerza de interrogación estética depende de poder mantener tal separación, de poder sustraerse a todo lo que amenaza con debilitar lo que hay de irreductible en la obra.

¹⁵ TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, *op. cit.*, p153.

Autonomismo como narcisismo

Al suspender irreflexivamente las morales del mundo empírico corremos el resigo de que lo reprimido se nos vuelve parcialmente en contra: de pronto, percibimos que cada una de las imágenes que extraemos inmanentemente de la propia obra (y con la que pretendía –con razón– evitar principios hermenéuticos foráneos que traicionen, moralicen su particularidad) llevan la mácula de la ideología de la que justamente intentábamos alejarnos. El arte vuelto un hecho absoluto omite, oblitera, ocluye el contenido sociohistórico que inevitablemente lo constituye. El arte como *causa sui* hace así de cada texto singular un ejemplo representativo del arte en general y al que solo le queda como única posibilidad el dar testimonio de los procesos de su propio autoengendramiento. Inclusive el propio Adorno, acusado de ser un férreo formalista, admite los límites de tal análisis:

La dignidad de las obras de arte siempre depende de que en ellas mismas viva algo que sea más que mero arte; las obras de arte se neutralizan, se empobrecen, en cierta forma, si al cumplir su propia ley formal no son siempre al mismo tiempo más que forma, si, por lo tanto, no vuelven a relacionarse en cierto sentido con eso real que ellas han excluido y con lo que solo pueden volver a relacionarse a través de la exclusión¹⁶.

¹⁶ TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, *op. cit.*, p129.

Salirse del objeto

Experimentar la intransitividad y sentir no obstante la fuerza que nos empuja hacia el exterior: de tales tensiones está hecha la experiencia estética. De allí que la relación con la obra exija, en cierto sentido, un acto de identificación, un momento de suspensión de la subjetividad, de trance extático, en el que el sujeto se diluye en el objeto, al punto de que comienza a ver cómo de pronto éste levanta la mirada. Por lo tanto, esto genera un quiasmo, un choque, una cópula extraña en la que sujeto y objeto parecen confundirse entre sí. Sin embargo, no deja de ser cierto que el pensamiento siempre va más allá de la cosa con la que simula ser una. Es lo que sostiene Adorno cuando dice que “la inmersión en lo singular, la inmanencia dialéctica intensificada al extremo, ha también menester, como momento suyo, la libertad, que la pretensión de identidad recorta, de salirse del objeto”¹⁷. Puede resultar paradójico, pero la prioridad y libertad para el objeto, no precisa de menos sino de *más* sujeto. Frente a un método científico que reduce al sujeto de conocimiento a un universal carente de cualidades, puramente lógico (como si las dimensiones de clase, género, raza, nacionalidad, tradición intelectual o historia psicológica no jugaran ningún papel en el acto de conocer), es el propio objeto el que exige un sujeto capaz de apreciar el potencial de sus cualidades.

¹⁷ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, *op. cit.*, p37.

Elogio de la espontaneidad

La prohibición en torno a las reacciones subjetivas se paga así directamente en el conocimiento de la cosa, limitando y uniformando, en el extremo, el resultado de toda interpretación a un contenido genérico, mínimo común denominador que degrada a la obra. Es lo que el ensayista anárquico le recuerda con su mera existencia al académico: que cualquiera con un poco de trabajo y disciplina puede entender a Hegel, Agamben o Deleuze, pero no cualquiera (no al menos el pseudosujeto transcendental) puede diferenciar, matizar, distinguir el detalle imperceptible que resplandece en la cosa. La experiencia vive de aquella diferencialidad. Incluso el conocimiento positivo haría bien en no descartar tales reacciones subjetivas: la posible ausencia de éstas haría que el pensamiento no vaya más allá de las condiciones de legibilidad que el objeto se inventa a su medida, obligándolo hacer del pensamiento una mera copia de la cosa. De allí la importancia de que el sujeto interponga su espontaneidad a lo que exteriormente se le ofrece; de no ser así este consentiría ingenuamente al contenido ideológico sedimentado previo a todo contacto.

Lo flotante

Aunque la experiencia sea inescindible de una serie de técnicas, procedimientos y tropos que la suscitan, estos necesariamente no agotan aquella en su totalidad. Es la paradoja misma de la experiencia estética: el lenguaje o la imagen siempre muestran más de lo que meramente dicen o exhiben y de allí la dificultad de objetivar en la obra lo que de ella nos pervierte. De hecho, uno podría decir que todo análisis crítico apunta consciente e inconscientemente en dicha dirección, teniendo a aquello que excede lo sensiblemente manifiesto como objetivo. Inclusive en las variantes más impersonales y científicas de la crítica formal, como la estilística, el estructuralismo lingüístico o la semiótica metziana, la detección pormenorizada de los elementos que aparecen en la superficie de los textos (la cantidad de sílabas de un poema, los hipérbatos en la sintaxis de un cuento, los códigos narrativos de una novela o la distribución de los elementos en el plano de un film) querían señalar que algo acontecía y desbordaba tal aparecer superficial, al punto que habían movilizado al crítico a señalarlo como algo significativo (su subjetividad negada del análisis podía leerse negativamente en los textos, ejemplos y recursos que éste utilizaba). Pero difícilmente el ritmo, el humor, el suspenso o el shock visual podían ser reducidos a simples cosas que el trabajo crítico estudiaría con criterios vagamente cuantificables. A riesgo de extraviarse y hacer un culto a lo inaparente, el ensayo –decimos con Adorno– debería atender a lo flotante, escurridizo y efímero que no deja de manifestarse en el propio objeto¹⁸.

¹⁸ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, *op. cit.*, p109.

La prueba de la verosimilitud

El conocimiento de lo indeterminado, al que los objetos artísticos nos exponen, supone ciertamente una posición enunciativa cuanto menos endeble, que nos hace coquetear con la mistificación o la estafa. La idea de que en la obra hay algo más que lo positivo, inmediatamente dado y que solo el intérprete que va más allá de lo que la letra dice redime la existencia de ésta, escandaliza a la crítica con aires cientificistas. El verosímil crítico tradicional –nota Barthes– gusta mucho de atenerse a las “evidencias” y descalificar como metafísica, hermética, subjetiva o anacrónica toda búsqueda que exceda los límites del mero verismo¹⁹. Pero los tradicionalistas de hoy difieren de los Picard de ayer: la libertad, la creatividad y el *patchwork* es alentado institucionalmente, aunque luego en la práctica no pase de un tímido aplicacionismo barroco. El ensayista, entregado a la difícil tarea de lo indirecto, no se regodea sin más en sus supuestos aires de autonomía, sino que debe hacer la rigurosa prueba de la verosimilitud. De allí que nada lo incomode más que los divagues teóricos dichos en nombre del ensayo. Frente a ellos, frente al malestar ante lo difuso, asume con culpa –momentáneamente– el bando de la ciencia, en lo que ésta tiene de desmitificadora de aquella praxis que utiliza las libertades del ensayo en tanto género discursivo para saltarse la argumentación. Antes que nada, el ensayo intenta moverse, “dominar el dilema entre la opinión arbitraria y lo inesencialmente correcto”²⁰.

¹⁹ R, Barthes, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI; 2010 [1966], p16.

²⁰ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, *op cit.*, p62.

Embriaguez

Tensionado de uno y otro lado, reacio a toda posible conciliación, inseguro de la dirección que ha sin embargo emprendido, el ensayista reconoce como verdadera una única cosa: el vértigo. Allí, en dicho estado de embriaguez o sonambulismo, el sujeto es arrastrado “a su pérdida y como convencido, por la visión misma de su propio anonadamiento, de no resistir a la potente persuasión que le seduce por medio del terror”²¹. Es lo que experimenta cuando, siguiendo la propia lógica del objeto, va lo más lejos que puede, hacia lo abierto e indeterminado, por fuera de los límites metodológicos que él mismo se impuso inicialmente. Pero tal estado de intensidad no solo diluye su capacidad de decisión, su posibilidad de racionalizar las decisiones teóricas, sino que éste incluso abruma su instinto de autoconservación: de pronto se percibe haciendo los gestos que tienden a conducirlo a la ruina, como si fuera empujado en sentido contrario al camino de la exposición concertada. Aun así intuye, movido por una fascinación ciega, que de otro modo no se podría alcanzar nada que valiese la pena.

²¹ R, Caillois, “Vértigos”, *Instintos y sociedad*. Barcelona, Seix Barral, 1969 [1964], p51.

Retracción o autoconservación

No estamos hablando —qué duda cabe— de que la vida del ensayista corra peligro (dificilmente nada de lo que hagamos podría ponernos en tal situación), sino de que el resultado de su búsqueda pierda tensión. Parece poco en comparación, pero la consistencia de su búsqueda (que por momentos termina por confundirse con su propia vida), la continuidad de la vida académica y con ella, quizás, la vida a secas se pone a prueba en tal trance. Hasta qué punto —se pregunta— la ciencia organizada (a la que, no obstante, quiere pertenecer e impugnar simultáneamente) está dispuesta a reconocer y soportar una enunciación ya tan alejada de sus presupuestos. Nada le duele más que confesar que eso lo inquieta y que lo hace reconsiderar patéticamente. Sin embargo, tal como sostiene Strauss, “el reemplazo de las opiniones aceptadas no podría ser gradual si no fuera acompañado de una aceptación provisional de esas opiniones: como lo decía Al-Farafi en otro lugar, la conformidad con las opiniones de la comunidad religiosa en la cual nos educamos es un requisito necesario para el futuro filósofo”²².

²² L., Strauss, *La persecución y el arte de escribir*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009 [1952], p23.

Vértigo index veri

La intimidad con el abismo le revela lo precario de su situación. Por un lado, porque quien niega el vértigo se aleja de la experiencia interior que tanto persigue. Es lo que ocurre con la crítica literaria tradicional: esta no sería otra cosa que la correcta disposición de una serie de variables teóricas con el objetivo de producir un resultado. La fuerza del andamiaje teórico, limitando la rareza del objeto, hace que este solo confirme pasivamente lo sabido de antemano. La lectura se volvería, antes que la búsqueda de hallazgos que la descoloquen, el mero (re)encontrar, al final del proceso, de aquello mismo que ya se hallaba al inicio. Así, impermeabilizándose a todo riesgo, el sujeto establece una distancia segura que lo preserva, aunque esto le haga sacrificar la posibilidad de experimentar lo que de auténtico hay en el objeto. A aquel que no respeta la disciplina de la obra –nos dice Adorno– el cuadro o el poema lo mira con ojos vacíos²³. Por el otro lado, quien se entrega sin restricciones al objeto, quien participa de la obra de arte en un sentido íntimo y vital, experimenta un estado de felicidad, de horror, de arrobamiento que lo hace desaparecer en ella. Es lo que nos lleva a afirmar, con Adorno y Bataille, una fórmula de alcances epistemológicos y existenciales: *vértigo index veri*.

²³ TW, Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011 [1970], p164.

Mímesis

La verdad es simultáneamente nuestra meta y nuestra ruina: se la persigue hasta el fin y ella indica, alterándonos con su vibración, la proximidad de algo cierto y desconocido; pero a medida que nos acercamos percibimos que la consecuencia de la exuberancia es la disolución de la posibilidad misma del conocer. La mimesis llevada a su extremo, en el instante extático, anula la conciencia subjetiva, al punto que toda pregunta por el sentido de la obra se vuelva irrelevante o imposible. “La intensidad de las sensaciones –dice Bataille– vale a condición de que se las pueda soportar”²⁴. Es lo que Adorno y Horkheimer señalan a propósito de la *Odisea*: los episodios de los lotófagos, Circe y las sirenas parecen indicar –frente a las prohibiciones que multiplica el racional Odiseo– una posible progresión en torno a la satisfacción sensible vía la unión mimética con la naturaleza. Pero la medida de la intensidad es directamente proporcional al eclipsamiento que provoca en la conciencia: de la ataraxia vegetal se pasa al placer sensible animal, para desembocar finalmente en el goce mortífero que nos devuelve a un estado mineral. Nadie, que conozcamos, entró alguna vez en estado de catatonia frente a una obra de arte, pero sí muchos, desbordados por la emoción, prefirieron quedarse de este lado del concepto, resguardando el objeto amado por miedo de empobrecer su relación afectiva con ellos.

²⁴ G, Bataille, *Una libertad soberana*, Buenos Aires, Paradiso, 2007 [2000], p106.

Todo un arte de lo indirecto

Ante tal aporía (la postergación indefinida del placer o la supresión del sujeto cognoscente en el límite del éxtasis), se vuelve evidente que “la distancia no es una zona de seguridad, sino un campo de tensiones”²⁵. Todo un arte de lo indirecto, de los rodeos, de la acrobacia, de la frotación, de la constelación, se vuelve de pronto perentorio y, sin embargo, no es a la retracción tranquilizadora del término medio a lo que apuntamos. Solo los pensamientos que van hasta el extremo pueden hacer frente a la omnipotente impotencia de los consensos y los poderes que edifican nuestras instituciones. El riesgo se convierte en el precio a pagar por el conocimiento verdadero, o, lo que es decir lo mismo, el modo de hacerle justicia al vértigo entrevisto. No otra cosa señala Giordano cuando, prácticamente erigiendo el *ethos* del ensayista, afirma que

sin la experiencia de esos peligros no hay pensamiento ni escritura: no hay búsqueda. Se expone al peligro de lo *difícil*, que arranca la reflexión del suelo familiar de los prejuicios y la obliga a situarse en el nivel donde las cosas son ‘menos seguras, más serias, menos sencillas’; al peligro de lo *imposible*, que supone, antes que la renuncia, el agotamiento de las fuerzas que agitan a la búsqueda, que desencadena su recomienzo desviando la meta hacia un radical más allá: al peligro mayor, ‘el peligro de la falta de peligro’, la tentación casi irresistible de conservar el saber de partida, de conservarse en el lugar de partida, bajo la protección de las viejas y confortables certezas²⁶.

²⁵ TW, Adorno, *Minima moralia*, Madrid, Akal, 2006 [1951], p132.

²⁶ A, Giordano, *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005, pp147-148.

Las prohibiciones

El horizonte del fracaso, la impertinencia y el ridículo es consustancial con la práctica de quien ha decidido ir más allá de lo previamente identificado como legítimo. La búsqueda de lo desconocido es lo que hermana al ensayista con el artista, pero allí donde éste se entrega a lo incondicionado, aquel reconoce con culpa que exigencias institucionales y demandas comunicativas continúan ejerciendo presión sobre su empresa. Sin embargo, no se amedrenta y hace de dichos límites las condiciones mismas de su ejercicio: el riesgo vertiginoso se convierte así en la consecuencia de quien experimenta, tantea, juega en los bordes de los protocolos. Es lo que el ensayista anárquico y para-institucional desconoce: hay que haber entrado en intimidad con la ley para comprender cabalmente el placer que implica rebasarla de forma soberana. De allí que la indagación sobre la experiencia interior, sobre los movimientos voluptuosos que asedian al sujeto en el trance de mimetizarse con el objeto, no deja de ser paradójicamente —siguiendo a Bataille— una reflexión sobre las prohibiciones que configuran la idea misma de experiencia.

Administración y despilfarro de energía

No solo porque a través de las prohibiciones podamos inferir una historia tentativa de las limitaciones que circunscribieron el paradigma de las ciencias (la constitución del objeto, el establecimiento del método, la fundamentación del saber), sino porque la experiencia no se da al margen de tales interdicciones: antes que una pseudo efusión instintiva o animal, la *experiencia erótica* se presenta como la contradicción desgarradora entre la prohibición y lo prohibido, vivida al interior de la conciencia. Es por ello que el análisis debería atender a los modos en que la prohibición restringe y exalta la experiencia (ya sea porque impone reglas precisas a los afectos o porque proporciona los medios para corromperla gozosamente). Toda una economía libidinal descansa en tal dialéctica, en los modos particulares de administración y despilfarro de la energía. Pero la introducción de dichos límites no fue una mera decisión epistemológica, una imposición exterior, abstracta y arbitraria que cabría analizar de forma aislada, como si fuera un mero avatar de la historia inmanente de las ciencias (literarias). La prohibición implica, sobre todo, atender una verdad que la vincula directamente a actitudes humanas primordiales.

Una heterodoxa teoría del conocimiento

Toda la antropología batailleana apunta en dicha dirección: el pasaje misterioso del animal al hombre parece dado, menos por la transformación de ciertos rasgos intelectuales o físicos, que por una serie de prohibiciones que sujetaron, limitaron al animal. El mundo del trabajo no fue sino el modo de domeñar una violencia que acosaba la integridad de la conciencia individual. Los impulsos destructivos asociados a la muerte y la sexualidad provocaron el deseo de excluir u ocultar aquello que no cesaba de cuestionar la voluntad de organizar racionalmente el mundo. El primitivo podía sentir que “el movimiento del trabajo, la operación de la razón, le servía; mientras que el desorden, el movimiento de la violencia arruinaba el ser mismo que está en el fin de las obras útiles”²⁷. Si la naturaleza empujaba al individuo a una violencia fascinante que no hacía sino ponerlo en peligro, la posibilidad de la vida humana supuso un acto de negación de tales vértigos en pos de la conciencia, la duración, el orden y el proyecto. Pero más allá de los beneficios considerables que obtuvo de la represión de su costado propiamente animal, esas fuerzas solo podían ser apaciguadas parcialmente, ya que no dejaban de reaparecer en forma de impulsos que excedían dichos límites racionales o que directamente los desafiaban y los convertían en un aparente sinsentido. La sensación de angustia que emerge aun hoy de los actos transgresivos no deja de recordarnos intensamente la fuerza de los peligros, pero también de los placeres de los que nos alejamos.

²⁷ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p49.

Conciencia lúcida, conciencia desgarrada

De allí que la emoción exuberante que se desprende de tales actos pareciera señalar que la vida siempre puede ser más que la apacible labor de la razón. Es por eso que el detenimiento sobre dichos tabúes querría evitar la tentación de señalarlos como un error, una simple neurosis del sujeto o una imposición exterior de la que solo seríamos víctimas, sino devolverle a la conciencia la lucidez de lo que otrora se vivenciaba como angustia irracional (de la que la ciencia hace caso omiso, aunque ésta sea la base de su propia constitución). Pero antes que un camino para su resolución o pacificación, tal certeza retorna con la potencia de un cuestionamiento fundamental. La experiencia interior no expresa sino eso: el shock del individuo en el instante de percibir el desbordamiento de sus propios límites.

Impulsos

La teoría del conocimiento retuvo inadvertidamente algo de ese proceso. La ciencia y la crítica literaria tradujeron en términos conceptuales aquello que el trabajo material había efectuado con la violencia primitiva. La prohibición religiosa que regulaba la satisfacción de los impulsos inmediatos se secularizó y se volvió la actitud normativa del sujeto ante el objeto de conocimiento. De allí que en el moderno escamoteo de la experiencia subjetiva sobreviva todavía un resabio de la angustia arcaica frente a la irrupción de la naturaleza amenazante. El precio a pagar por tal represión es nada menos que el endurecimiento: el sujeto, limitando o moderando sus reacciones, clausura la posibilidad cierta de que el saber lo transfigure. El carácter imprevisible de los impulsos (por lo que tienen de propiamente impropios, por ocurrir más allá de la voluntad consciente) se vuelve para la ciencia, antes que la ocasión para hallazgos inesperados, el obstáculo que hay que conjurar para conocer. No obstante, la voluptuosidad, el sufrimiento, la incertidumbre, el terror, el aburrimiento o la indignación vivenciadas a diario ante una obra de arte se vuelven el indicio de un sujeto que todavía no ha sido quebrado y reducido al robot hermenéutico en que la ciencia pretende convertirlo. Inclusive en el uso de determinados adjetivos que expresan de forma oblicua algo más que el mero *fact* el académico alienado se levanta de su anonimato y protesta inconscientemente ante tal represión.

El sujeto inquietado

Las formas subjetivas de reacción señalan de este modo un camino posible: solo un sujeto inquietado por la obra de arte puede decir la verdad acerca de ella, entablar una conversación en la que –tal como dice el Borges de Giordano– su emoción y su convicción no ceda en nada a las supersticiones culturales²⁸. Sin embargo, la inquietud se transforma, bajo las condiciones presentes, en vergüenza: la sensación de estar cometiendo un exceso, revelando algo íntimo sobre sí y ya no sobre el objeto. La pudorosa crítica académica experimenta finalmente el erotismo sin saberlo. La desnudez, o lo que es decir lo mismo, la fragilidad y zozobra de quien ha dado el paso decisivo hacia lo que lo expande o lo inhibe, lo que le atrae y lo que le genera rechazo, representa un desorden que arruina el decoro que nos proporcionan los vestidos. El sujeto epistémico es, en este sentido, el decoro en persona: nada conmueve su posición de saber, nada lo hace variar el método, nada afecta su escritura. El aparataje teórico funciona de hecho como el abrigo que lo preserva de las inquietudes subjetivas que teme exhibir en público.

²⁸ A, Giordano, *Modos del ensayo*, op. cit., p11.

Pudor

Sin embargo, la represión que éste realiza de sus propios afectos no deja de ser, al margen de su vergüenza, una muestra de amor tácita: solo quien está dispuesto a sacrificarse por el objeto –al punto de no confesar nunca las razones de su amor– puede ser digno de él. La interiorización de la prohibición del crítico pudoroso alcanza así su momento de verdad: la sustracción de los impulsos en el acto de conocer pretende darle un lugar central al objeto, abrir una distancia por la cual éste pueda finalmente hablar, decir su verdad por fuera de los desbordes psicológicos o la ventriloquia del sujeto. Pero en el exceso de galantería irremediablemente lo pierde: desde el momento en que la distancia epistémica se hipostasia indiferentemente a cualquier objeto, asunto o disciplina, convirtiéndose en el *a priori* de toda investigación, se ejerce violencia sobre la cosa que justamente se pretendía defender de las perturbaciones subjetivas. El chiste de Barthes sobre que la crítica literaria solo podría volverse científica por falta de sutileza no hacía sino señalar eso²⁹.

²⁹ R, Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1978], p80.

El ethos de la ciencia

El vaticinio no estaba para nada errado: es que al fin de cuentas la formalización de los estudios literarios se logró en desmedro de lo que paradójicamente estaba en la base de su especificidad: la experiencia empírica del lector y su capacidad teórico-imaginativa. En su lugar, la figura del científico apareció para expresar una verdad lo suficientemente general como para que todo lector pueda reconocerse en ella. La universalidad del concepto se hace sin embargo a costa de las particularidades subsumidas en su interior: para que éste les diga algo a todos, tiene que decirles poco, tiene que asemejar las experiencias de lecturas entre sí. El *ethos* de las ciencias funciona nivelando hacia abajo: privilegia el análisis extensivo por sobre el intensivo, la sistematización de las regularidades sobre las excepciones disruptivas y la virtual pluralidad semántica sobre la actualmente realizada en la lectura. Es lo que ocurre con el crítico que aclara con falsa modestia y aires democráticos que su lectura no busca ser totalizadora o invalidar otras: involuntariamente confiesa que la debilidad o la generalidad de su hipótesis no le hará nada al objeto.

Explicación o juego

Juan B. Ritvo ha analizado con precisión el lugar estructural del sujeto de la ciencia. Comentando un pasaje de Lacan sobre la Teoría de los juegos, sobre cómo ésta supone un modelo de sujeto como mera matriz combinatoria, sostiene que dicha teoría “busca agotar, en el arco tendido entre la situación inicial y el final de la partida, todas las disyuntivas posibles gracias a los procedimientos de la lógica binaria” y que “el jugador ideal de la teoría de los juegos se confunde con el código que tiende a la exhaustividad; es por ello que las decisiones del juego –y los riesgos propios de toda apuesta: el vértigo, la angustia, la vacilación– quedan a la postre fuera de juego”³⁰. De pronto se nos vuelve evidente: si el científico *explica* el juego, el ensayista es quien lo *juega*.

³⁰ J. Ritvo, “¿Sujeto de la ciencia?”, *Formas de la sensibilidad*, Rosario, Laborde, 2000, p67.

Desfiguración de la desfiguración

Ninguna experiencia idiosincrática deja intocada a la obra: la desfiguración o anamorfosis es la condición o la prueba de la potencia crítica de la lectura. El encanto de expresiones como “El *Spinoza* de Deleuze” o “el *Schönberg* de Adorno” dan cuenta lacónicamente del juego de fuerzas por el cual sujeto y objeto se ven afectados al punto extremo de la indistinción. Sin embargo, en nombre del conocimiento objetivo la ciencia reprime tal desfiguración (que entiende, no sin razón, más próxima a un –para decirlo en términos barthesianos– *querer-asir* que a un *liberar benevolente* de las potencias del texto). El ensayo, vengativo, se lo hace pagar: valiéndose de la obra, revela –nos dice Menke comentando a De Man– que lo ideológico no es la desfiguración del conocimiento, sino un conocimiento que desfigura su desfiguración³¹. La ciencia borra las huellas de su enunciación subjetiva, pero para que su carácter contingente sea visto como necesario, debe constituirse como la totalidad que en el orden de las intenciones niega: bajo la fachada de la mera descripción de los aspectos generales de la obra impone un funcionamiento: el suyo.

³¹ C, Menke, “La conciencia desgarrada. Literatura y crítica en Paul de Man”, *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, N°9, 2020 [1993], p39.

Moral de la forma

Las morales de la crítica literaria cambian con la temporada. El texto, dependiendo la época, debe hacer sensible la belleza o los arquetipos eternos, reflejar el espíritu de la época o la esencia de un pueblo, ser la resistencia frente un mundo administrado o comprometerse políticamente con la transformación social, dar rienda suelta al inconsciente o ser voz de la subalternidad, desclasificar y desidentificar los cuerpos o propiciar la formación de comunidades. Todo sucede como si cada época encontrara un valor –no plenamente reconocido como tal– que le sirviera para comparar, juzgar, jerarquizar las obras del pasado y el presente. Pero esas posiciones o reflexiones –nobles todas ellas– niegan en parte el valor autónomo de lo estético, sancionan la inutilidad feliz del arte, atribuyéndole a las obras funciones críticas específicas e inherentes. De este modo la crítica literaria no sería otra cosa que la correcta disposición y andamiaje de una serie de variables teóricas que el texto sólo vendría pasivamente a confirmar. La lectura se volvería por lo tanto el (re)encontrar al final del proceso aquello mismo que ya estaba al inicio. De lo que resulta un paradójico pensamiento sin pensador: las categorías harían ellas mismas todo el trabajo. El análisis se pierde así en la objetividad alienada que olvida lo que ella previamente puso: al propio sujeto.

Hechizo

La exégesis de la ciencia opera por lo tanto como un hechizo: “un concepto se aplica sobre distintos individuos (hombres o cosas) y esos individuos empiezan a comportarse –si son hombres– o a significar para los hombres –si son cosas– tal como ese concepto dice que son”³². La experiencia estética es premoldeada así a imagen y semejanza de la abstracción consumada. Pero lo desgarrador no es solo que la interpretación de un sujeto particular se imponga a todos como el modo genérico de lectura sobre tal o cual obra, sino que inclusive el embrujo actúa, se reproduce, ya sin la necesidad de un sujeto: la ciencia –el hecho mismo de pertenecer a ella, asumir sus compromisos, adoptar sus modos de exposición– afecta consciente o inconscientemente las condiciones de lo que se puede experimentar. La enunciación imperturbable y exangüe, burocrática e instrumental, convierte así al sujeto en un especialista que sin embargo desconoce todo sobre sí mismo, sobre los vínculos extraños que mantiene con los objetos que pretende conocer. Solo mediante la subversión del método científico, la puesta en cuestión del lenguaje en general y –sobre todo– la propia interrogación del sujeto por la vía de la escritura³³, nuestras búsquedas críticas pueden transformarse en algo más que la correcta transmisión de los resultados ya previstos de antemano en las planificaciones.

³² S, Schwarzböck, *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p163.

³³ R, Barthes, *El susurro del lenguaje*, op. cit., p18.

Ejercicio espiritual

No otra es la *raison d'être* del ensayo: lejos de la acusación de impresionismo, este encuentra la objetividad que la ciencia tanto le reclama —paradójicamente— insistiendo sobre sí mismo. Una subjetividad sistematizada, consciente de las mediaciones que la constituyen y del entramado de códigos culturales que la obra le despierta, tiene más probabilidades de aproximarse al objeto que una “objetividad inculta, cegada con respecto a sí misma y amparándose detrás de la letra como detrás de una naturaleza”³⁴. La crítica entendida como ejercicio espiritual, como el trabajo y modelación de sí a través de las obras, alcanza de este modo su momento de verdad. Es en algún punto la fantasía del ensayista: que la autoinspección del sujeto redundará en última instancia en un saber sobre el objeto.

³⁴ R, Barthes, *Crítica y verdad*, op. cit., p72.

Coacción de los impulsos

Inclusive la noción misma de reacción subjetiva —que solo compete al sujeto empírico, y no al trascendental “yo pienso” de la ciencia— no deja de ser una categoría ambigua de raíz: la presunta inmediatez del individuo irreductible lleva en sí los condicionamientos de toda la sociedad. No por nada Adorno sostenía que la interioridad se había vuelto una categoría cada vez más ideológica y sombría³⁵: si en el paradigma moderno la identidad de la conciencia consigo misma era índice de libertad (porque implicaba el control y disposición de uno mismo a cada momento), en el presente los impulsos, que esa conciencia reprime como restos atávicos e irracionales, señalan algo no domesticado, un momento somático que agujijonea la supuesta autonomía del yo, revelándole una alteridad aviesa que no deja de serle constitutiva y que lo empujan en direcciones imprevistas o no deseadas. Pero por eso mismo, lejos de ser una mera naturaleza auténtica y espontánea expresándose, estos impulsos también son pasibles de recaer en la repetición, la trivialidad y la coacción.

³⁵ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p159.

Estremecimiento

Todas las reflexiones de Benjamin, Adorno y Buck-Morss en torno a la compenetración del devenir histórico-social, el desarrollo tecnológico, su impacto en la capacidad sensitiva y la posibilidad de tener experiencias apuntan en dicha dirección. Sentimientos exuberantes como el deseo imperioso de bailar ante una canción pop, la adrenalina ante un maratón de una serie o el rechazo corporal ante una película del pasado no dejan de ser efectos profundamente convencionales, hechos que trascienden lo meramente individual. De allí que los humores vivenciados en la recepción no son un capricho de un sujeto hipersensible o una proyección psicológica extraestética que se imprime sobre la obra como si ésta fuera un test de Rorschach, sino las huellas que la materia deja en el sujeto:

La conmoción por las obras significativas no emplea a éstas como desencadenantes de emociones propias, reprimidas. Pertenece al instante en que el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra: al instante del estremecimiento (...) La experiencia del arte, de su verdad o falsedad, es más que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacción subjetiva es más intensa³⁶.

³⁶ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit, p322.

Intensidad

La intensidad –convertida de ahora en más en nuestro *valor*– no se mide solamente en el instante de la satisfacción sensible y placentera, sino que implica fundamentalmente el momento en el que sujeto, tensionado ante lo percibido, experimenta que el endurecimiento y las prohibiciones que pesaban sobre él parecen, de pronto, ceder ante la emergencia de algo heterogéneo. Es lo que lleva a Adorno afirmar que “el sujeto obtiene en el estremecimiento su verdadera dicha por las obras de arte, pero es una dicha contra el sujeto”³⁷. El dudoso precepto moral de que el arte debe instruir y cambiar a los hombres solo podría tener sentido irónicamente en este punto: la intuición de la no-identidad del yo consigo mismo tras la desintegración dolorosa y repentina de su supuesta unidad. Momento decisivo –apunta Bataille– en el que el sujeto, en la cumbre del éxtasis, es lanzado fuera de sí y abismado en una multitud indefinida de existencias posibles³⁸. Experiencia de tintes místicos, si no fuera que ocurre menos por la introspección voluntaria del sujeto que por la fuerza, el shock de algo exterior: la irrupción de la forma. Es por ello que el ensayista debe mantener un diálogo íntimo con aquello de la obra de arte que lo conmueve sensible e intelectualmente.

³⁷ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit, p156.

³⁸ G, Bataille, *La experiencia interior*, op cit, p85.

Levanto la cabeza

La nueva crítica debería fundarse en dichos impulsos e intuiciones caóticas, en lo que ocurre cada vez que levantamos la cabeza del texto (“no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones”³⁹), en la sistematización de las interrupciones que constituyen la riqueza secreta de la lectura. Frase, sin embargo, más citada que practicada: es que dicha lectura silenciosa, si se la toma en serio, revela los elementos irreconciliables que viven en la obra y que el concepto unifica o pacifica violentamente por mor de la coherencia. De lo que se trata, en definitiva, es restituir la temporalidad interna (el devenir no lineal de la lectura, hecho de fuerzas en tensión, de interrupciones y recomienzos, condensaciones y fugas del sentido) de la experiencia que antes se subordinaba a la mera sucesión vectorial del sentido. Esto último es lo que hace la crítica tradicional: la distancia y la abstracción del análisis genera que los datos básicos de la experiencia sean completamente sublimados en pos de la estabilización y unidad de la obra. De este modo, la prohibición de evocar se produce finalmente en favor de una lectura literal o denotativa que homologa la obra a un contenido manifiesto, autosuficiente y acabado, que reduce por lo tanto al lector a la tarea pasiva de reconocer, identificar y consentir los sentidos ya explícitamente dispuestos.

³⁹ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p36.

La falacia de la falacia afectiva

En algún punto cuando la crítica pretende –para evitar todo resto de psicologismo en el análisis– deslindar lo que la obra *es* de aquello que *hace*⁴⁰, entredice los límites que la crítica positivista impone sobre la obra: una existencia al margen de toda relación afectiva. Si las exigencias de objetividad de las ciencias suponen la construcción de un objeto claro y distinto que existe fuera e independientemente del sujeto, la crítica literaria, guardándole fidelidad a tal postulado, redujo toscamente su objeto de estudio a los límites cósmicos de la obra, desechando el arte para quedarse con el mero artefacto. En el conocimiento común –dice Bataille– todo objeto de pensamiento se refiere siempre a un sólido, un objeto apartado, conservado de las dependencias externas⁴¹. Pero si las obras de arte llegan a ser tales es, por el contrario, a través de un exceso de lo fenoméricamente sensible en ellas. No deja de ser, en algún punto, la diferencia entre el erotismo y la sexualidad: un contenido espiritual que sobrepasa, determinando, las funciones biológicas de la carne.

⁴⁰ W, Wimsatt; M, Beardsley, “The Affective Fallacy”, *The Sewanee Review*, Vol. 57, N°1, 1949, p31.

⁴¹ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p223.

El arte como aparición

No hay nada en las obras de arte que sea literal. Todas las discusiones en torno a la especificidad lo atestiguan: los *ready made* de Duchamp, las novelas de Puig o algunos documentales de Farocki utilizan materiales que no poseen en sí mismos, inmediatamente, una propiedad diferencial (la *literariedad* que ansiaban ceñir los formalistas) con respecto a los objetos prosaicos de la cultura; e, inversamente, los objetos más banales (las pintadas en los carros en Borges, la tauromaquia en Bataille, los exvotos en Didi-Huberman) pueden sustraerse de su valor de uso práctico prefigurado y devenir piezas enigmáticas. El arte tiene su concepto (que no es decir lo mismo que su definición) en la constelación de los momentos que lo constituyen, en la ley interna de su movimiento, no en ciertas invariantes. El comportamiento estético es, por lo tanto, la capacidad de percibir en las cosas más de lo que ellas son, logrando que aquello que en principio se presentaba como una cosa más del mundo empírico, sea algo diferente de una cosa, transformando lo meramente existente en una *imagen*. De allí que las obras de las que se les ha eliminado dicho momento del «más», la «*apparition*» o el «exceso» no son más que cáscaras, letras muertas o, más comúnmente, documentos de cultura.

Desvanecimiento de lo estético

Es lo que ocurre cuando la relación con las obras está mediada exclusivamente por el interés: para el profesor de secundaria que, armando una planificación, lee cuentos intentando encontrar conceptos que se adecuen a los contenidos que pretende enseñar, o para el crítico académico que utiliza novelas a partir de su valor de representación o como testimonios a los fines de ilustrar los problemas de un determinado contexto histórico, lo estético irremediablemente se les desvanece de las manos, volviéndoseles la obra un objeto utilitario entre otros. Extremando el procedimiento: ni siquiera los así llamados “clásicos” poseen *a priori* dichos atributos estéticos, de hecho, quizás su carácter reverencial y cultural puede obturar justamente la emergencia repentina de ese suplemento que transforma cualitativamente su configuración objetiva.

Entre el decir y el mostrar

Es a lo que apunta Adorno cuando sostiene que el problema no es en definitiva qué le da a uno la obra, sino qué le da uno a la obra⁴²: necesaria mediación subjetiva de lo que se manifiesta objetivamente (aquello formal que, en determinadas obras, y no en otras, nos expande o nos limita en una dirección particular) y que aun así no se deja reducir o identificar sin más a dicha objetividad. La posibilidad de articular conceptualmente el estremecimiento depende de este modo de una escucha atenta, una disposición especial por la cual nos volvemos sensibles a la alteridad de la obra (alteridad no solo con respecto al sujeto y la sociedad, sino también en relación a sí misma): aparición de algo explosivo, momentáneo y efímero realizado en los materiales como algo fijo y duradero. Algo de todo ello se cifra en el hiato que acontece entre lo que una obra *dice* y lo que en ella se *muestra*: expresión de una naturaleza extra-estética (la presencia sensible y singular del gesto no mutilado por la lógica de la identidad) configurada a través de la generalidad del lenguaje o el carácter fotográfico de la imagen. Es lo que lleva a Bataille afirmar que el genio poético se caracteriza menos por el don verbal o la habilidad retórica, que por la capacidad de extraer los deseos ocultos y oscuros que residen en el discurso utilitario. Articular tales deseos es la tarea del ensayo⁴³.

⁴² TW, Adorno, *Estética (1958/9)*, op. cit., p329.

⁴³ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p183.

Comunión contagiosa

La experiencia de un sujeto conmovido que, faltándole de pronto el suelo bajo sus pies, es afectado por un objeto que comunica algo que excede los límites formales que lo constituyen, desbarata dramáticamente la ficción clásica de la escena del conocimiento. Momento de desequilibrio, en el que sujeto y objeto son radicalmente alterados, puestos fuera de sí, abiertos hacia el exterior (es lo que llevaba a dudar a Derrida si convenía llamar “interior” a tal experiencia), expuestos a la desnudez. De allí que, antes que entidades plenas, inertes y discontinuas, lo que tenemos sea la mutua disolución y fusión que introduce la continuidad extática:

Semejante estado es confuso y suele excluir la observación metódica de la ciencia: al ver, al oír reír, participo desde dentro de la emoción de quien ríe. Esta emoción sentida desde dentro es lo que, al comunicárseme, ríe en mí. Lo que conocemos en la participación (en la comunicación), es lo que sentimos íntimamente: riendo conocemos inmediatamente la risa del otro, o compartiéndola, su excitación. Por esto precisamente la risa o la excitación (incluso el bostezo) no son cosas⁴⁴.

Si bien es ciertamente caprichosa y puede prestarse a toda una serie de equívocos, la comparación entre la risa (o la excitación erótica) y la experiencia estética no deja de resultarnos de lo más feliz: es el sentimiento exuberante de descentramiento subjetivo y la comunión contagiosa con lo heterogéneo.

⁴⁴ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p169.

La emoción razona

La emoción (ante ciertos textos o imágenes) provoca en nosotros, menos el solipsismo que redundaba en la posesión y asimilación del objeto a los imperativos del sujeto, que un extravío que nos arrebatara de nuestra existencia replegada, abriéndonos a la continuidad indistinta con la alteridad, o al menos recordándonos un estado más allá de la escisión. La comprensión participativa o mimética implica el momento irreductible a la codificación discursiva, en la que se establece una afinidad sensitiva ante un afecto que acontece en la materia y que lleva a lo desconocido. No otra cosa parece decir Valéry cuando sostiene que “el acento y el aspecto de la *voix* prevalecen sobre lo inteligible que ésta pueda suscitar: se dirigen a nuestra vida más que nuestra mente. Quiero decir que esas palabras nos intiman a *devenir*, mucho más de lo que nos estimulan a *comprender*”⁴⁵. Sin embargo, el deseo de conocer, de apropiarse del objeto, de asignarle valores reaparece incesantemente y no deja de coexistir con el deseo de perderse en la cosa. Pero si la razón, en su intento legítimo de dar cuenta de la experiencia, describe y explica externamente la emoción, si solo detiene y descompone analíticamente la física de la risa (o de la obra) o intenta rastrear la génesis de su aparición, lo único que consigue es hacerla desaparecer como emoción. Por lo tanto, de lo que se trata es de responder al llamado que aparece implícitamente en ella, encontrar los medios para mantenerla en movimiento, para propagar el enigma sin disiparlo.

⁴⁵ P. Valéry, “Yo le decía a veces a Stéphane Mallarmé...”, *De Poe a Mallarme*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2010 [1931], p85.

Modo de comportarse con el saber

La idea de “conocimiento inmediato” puede prestarse a sospechas, en tanto la implicación afectiva del sujeto supone el riesgo de fetichizar tal momento mimético y recaer en la ilusión de una captación total (de la que podría derivar una identificación ingenua). Es allí donde la risa querría operar menos como un símil que como un modo específico de relación con el mundo. La afirmación enigmática de Bataille acerca de que no hay diferencia entre reírse de una cosa y obtener su verdad⁴⁶ supone el compromiso afectivo ante el asombro percibido, pero también y sobre todo una alteración fundamental en *el modo de comportarse con el saber*: ya no el espíritu de pesadez que homogeneiza, sino la ligereza, ironía y juego que desbarata, enrarece y amplifica. De este modo si la ciencia, movida por la superstición de la objetividad, alienta a eliminar el *pathos* en el conocimiento a los fines de estabilizar los polos del saber, la risa por el contrario funciona como el momento corrosivo de todo aquello que se piensa como estable y suficiente, desnudando su naturaleza propiamente moral, producida (reír —dice Bataille— es quitarles la silla a los seres falaces y perder la propia seriedad en el acto⁴⁷). En definitiva, de lo que se trataría sería de fundar esa explicación en la emoción en que se trama esa experiencia. El ensayista quiere así la cuadratura del círculo: un saber que sea ya prácticamente indistinguible del placer.

⁴⁶ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p223.

⁴⁷ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p116.

Recelo contra el placer

La ciencia, no obstante, recela de tal utopía. Es lo que sostiene Barthes cuando constata la tendencia histórica de rechazo hacia el placer, en tanto éste fue en la mayoría de las filosofías subordinado siempre en provecho de elevados valores espirituales⁴⁸. No se trata solo de una posición escéptica con respecto a la justificación o el *telos* de una búsqueda que se percibe como el mero devenir arbitrario de una subjetividad que se regodea en sí misma y se desconecta de toda generalidad del saber; sino que la resistencia implica la certeza oscura de que se trata de una economía teórico-moral que trae aparejada una nueva forma de vida. Es en este sentido preciso que toda una mitología tendió a conceptualizar al placer como una idea ideológicamente peligrosa: cuando Eagleton describe por ejemplo la experiencia barthesiana como “privada, asocial y esencialmente anárquica”⁴⁹ toca equívocamente un núcleo de verdad. Es que lejos de afirmar la comfortable unidad del «yo» a través de la noción burguesa de gusto estético o la conformista apología de la sociedad antagónica en la que ese disfrute debe realizarse, la teoría del placer postulada por Barthes asume decididamente una fuerza de suspensión de la identidad del sujeto, de los valores de la cultura, de las prerrogativas de la ciencia, de los nobles objetivos emancipatorios. Por eso, frente a los que afirman –por derecha y por izquierda– la futilidad y simpleza del placer, éste no deja de señalar su costado metódico, experimental y agonal.

⁴⁸ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p76.

⁴⁹ T, Eagleton, *Introducción a la teoría literaria*, México DF, FCE, 2012 [1983], p105.

Inclinaciones

No hay nada más complejo –parece decir Barthes–, más contradictorio, más ambiguo que el sujeto en el momento mismo en el que toma en serio su placer y decide ver hacia dónde lo conduce, a qué objetos lo predispone, a qué límites lo enfrenta, a qué posiciones lo empuja. Si el momento de la experiencia estética intensificada que encarna la *jouissance* barthesiana suspende las identificaciones y toma por asalto la consciencia es porque la multiplicidad de códigos (políticos, éticos, psicoanalíticos, sociológicos, eróticos, hermenéuticos, narrativos, estilísticos) presentes en los textos escinden al sujeto y con él la unidad moral de lo que se pretendía un objeto útil al servicio de la desmitificación ideológica. De allí la incomodidad profunda que presenta un ensayo como *El placer del texto* y su, quizás, institucionalización imposible: el placer relativiza las razonables causas en tanto nos enfrenta a nuestras inclinaciones más pueriles, más perversas, más terroristas. Experiencia desbordante en la que el individuo lejos de apartar la mirada de lo que le *espanta*, se adentra en ello resueltamente, no sin incertidumbre o angustia⁵⁰.

⁵⁰ S, Schwarzböck, *Los espantos*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2016, p28. “Las medusas. Estética y horror”, *Instantes y azares*, N°19-20, 2017, pp47-60.

En contra del proyecto

El sujeto que no se administra, que va más allá del placer socialmente convenido, que gasta recursos teóricos en nombre de una experiencia en apariencia vana e intransferible, se vuelve de pronto intolerable para instituciones pensadas a partir de la moral del resultado y la lógica de la acumulación instrumental del saber. Es por ello que el placer, cuando es librado a sí mismo, tiene que chocar contra los intereses comunes, inclusive, o sobre todo, con aquellos que el individuo conscientemente adhiere. No es solo que aquellos desconfían de la posibilidad de hallar un saber implicado en el placer, sino que inclusive éste es percibido como un desvío incompatible con las funciones críticas que, no sin fundamento, se reclaman. Frente al individuo, la generalidad encarna así la ley dispuesta a amonestar y reencauzar tales excesos esteticistas: todo placer que pueda enturbiar los fundamentos del orden existente o la causa futura es suprimido bajo el mote de inmoral, narcisista o decadente. En algún punto –dice Giordano– “cuánto más sensibles nos hacemos a la intransitividad de la afirmación literaria, más fuerte es la presión moral, el impulso a negar su precariedad y su incertidumbre atribuyéndole un valor admisible”⁵¹. Por eso mismo allí dónde hay una experiencia, dónde hay fascinación y desorientación, aparece la posibilidad de producir un saber que no se someta a un *a priori* ideológico, que no busque confirmar en el texto la simpatía a un proyecto o limar las asperezas que podrían ponerlo en entredicho.

⁵¹ A, Giordano, “Literatura y poder”, *Con Barthes*. Santiago de Chile, Marginalia, 2016 [1995], p33.

Carácter anárquico del placer

De lo que se trata en verdad es de “afirmar contra el mundo (la regla general, la colectividad) las certezas absolutas del sujeto que se niega a ser intimidado por lo que él no es”⁵². Pero tales certezas son menos una serie de contenidos conscientes que el sujeto contrapone al mundo, que la asunción heroica-patética de los datos inconexos que el texto le propone, las seducciones que lo arrastran contra su voluntad y que lo conducen a lugares incómodos que no pueden ser asumidos sin más por ninguna comunidad, mentalidad o *ideolecto*⁵³. De allí que tomar soberanamente partido por el placer del texto se vuelve, para nosotros, todo lo contrario a una supuesta reconciliación: implica la sustracción de las identificaciones morales de la cultura, la pérdida momentánea de toda sociabilidad, la interrogación radical de aquel que experimenta y un exceso con respecto al punto de vista de la conservación. “Ya no es verdadero —dice Adorno— ningún pensamiento que no lesione los intereses (aunque sean objetivos) de quien lo defiende”⁵⁴. El carácter vagamente anárquico de esta perspectiva implica la apertura a un mundo de posibilidades inquietantes.

⁵² E, Marty, *Roland Barthes, el oficio de escribir*, op. cit., p140.

⁵³ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p33.

⁵⁴ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p337.

Dialéctica de la fascinación

Quizás en el fondo aquellos que rechazan tal experiencia hacen bien. Quizás comprenden demasiado bien que el fervor ante una obra de arte y la construcción racional de la vida no maridan entre sí. El arte es una experiencia extática y ese éxtasis parece desentenderse, postergar e incluso suspender todo proyecto para conservar, proteger y reproducir la vida. Así lo entiende Bataille, que remonta a las pinturas rupestres de Lascaux una dialéctica fascinante que puede leerse hasta nuestros días: si mediante el trabajo, la manipulación de herramientas, la intervención de la materia, el hombre se separó de la animalidad, neutralizando parcialmente sus impulsos en nombre de la construcción de un mundo en común, el nacimiento del arte (o el juego o las fiestas) supuso, en relación a dichas actividades utilitarias, un valor de oposición: no solo era un modo de recobrar lo sensible atrofiado por el esfuerzo y la monotonía del trabajo, sino que implicaba una protesta contra el mundo que existía, contra las sujeciones que reducían la vida a la mera labor de la autoconservación⁵⁵.

⁵⁵ G, Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, Córdoba, Alción, 2003 [1955], pp41-48.

El reino de la necesidad

Las formas primitivas de la religión, la política y la ciencia prometían proteger al hombre de su naturaleza amenazante, garantizándole un futuro en el que su felicidad pueda verse realmente realizada por obra y gracia de la razón; pero lo hacían a través del sacrificio presente, de la interiorización de prohibiciones que sublimaran su costado propiamente animal. De allí que la creación y contemplación de imágenes – es decir, la utilización de sus fuerzas excedentarias para producir obras que no redunden en un beneficio material inmediato– liberaban al hombre, aunque sea provisoriamente, del reino de la fría necesidad y regularidad de la vida, permitiendo percibir un destello de la riqueza secreta que el mundo de la acción le negaba. El arte suspendía las obligaciones diurnas y hacía experimentar de este modo un mundo sin reglas precisas, en el que un sentimiento repentino de presencia (un “calor salvaje y animal”, una fuerza “impersonal e inconsciente”⁵⁶) e intimidad con lo exterior parecía de pronto poseer al individuo. La soberanía conseguida mediante el éxtasis se volvía entonces directamente proporcional a su indiferencia momentánea hacia los valores que habían hecho de él un hombre. Pero, quizá por la misma razón, la intensidad que rápidamente percibió como la imagen misma de la felicidad y en la que encontraba algo esencial suyo, no dejaba también de causarle angustia, en tanto tenía como consecuencia su agotamiento, el consumo de sus recursos, la ruina de las obras razonables que con tanto empeño había construido.

⁵⁶ G. Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, op. cit., p63.

Sensualidad y pavor

Si la transgresión aparece estructuralmente unida a la experiencia estética es justamente en este punto: es un intervalo que se abre en la realidad prosaica y que enloquece los valores convenidos. Lo que el arte traería consigo sería, por lo tanto, la consciencia tumultuosa de los límites, pero también, y sobre todo, la fuerza que permite sobrepasarlos gozosamente. En suma: la conciencia, horrorizada y alegre, de esa distancia. No casualmente dicha experiencia fue “rápidamente separada, puesta aparte, y según las ocasiones, calificada de nefasta, disturbadora o sagrada”⁵⁷. La exploración de los límites –la sensación renovada de sensualidad y pavor que ocurre cuando el sujeto se enfrenta a lo desconocido, cuando se desprende de las exigencias morales, pragmáticas y cognoscitivas, cuando llega a un punto allende al sinsentido y la arbitrariedad del todo– es lo que le permite a Bataille replantear una nueva economía movida por fuerzas antagónicas:

La humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es aumentar su intensidad. Estos dos fines no son contradictorios. Pero la intensidad jamás se ha aumentado sin peligro; la intensidad deseada por la mayoría (o el cuerpo social) está subordinada a la preocupación por mantener la vida y sus obras, que posee una primacía indiscutida. Pero cuando es buscada por las minorías o por los individuos, puede ser buscada sin esperanza, más allá del deseo de perdurar. La intensidad varía según la mayor o menor libertad⁵⁸

⁵⁷ G, Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, op. cit., p47.

⁵⁸ G, Bataille, *La literatura y el mal*, Barcelona, Nortésur, 2010 [1957], p67.

Escándalo lógico

Bataille no ha dejado de señalar –quizá con desdén, con ironía o como una mera concesión retórica– aquí y allá la importancia de la razón, lo ineludible del pensar conceptual, la necesidad del trabajo, la imposibilidad de dejar de pensar en la previsión de los medios que hacen posible la vida, y sin embargo la vida, esta vida, nuestra vida –nos dice–, no puede nunca ser reducida a los medios que hacen posible aquella otra⁵⁹. La intensidad de la experiencia se mide justamente por la distancia que establece con la vida civilizada, por la fuerza con la que se desprende de las normas que la edifican, por el poder de enrarecimiento que somete a todo lo conocido, por los valores que crea a través de sus medios específicos. En este sentido, la ausencia de preocupación por el tiempo futuro, la identidad personal o los intereses generales, pareciera ser el correlato de una experiencia estética que es asumida religiosa y vertiginosamente hasta el final. Pero en el contexto de una época y un sistema social organizado en torno al principio del canje, es decir la equivalencia, intercambiabilidad e instrumentalización de todo lo singular, la existencia de algo que tiene el fin en sí mismo, que no deja subordinarse a otra cosa, que no tiene una utilidad práctica inmediata, es visto –según la fórmula de Safranski– como un escándalo lógico, como si en algún punto no fuera enteramente de este mundo⁶⁰.

⁵⁹ G, Bataille, *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 1981 [1961], p32.

⁶⁰ R, Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, Buenos Aires, Tusquets, 2014 [1997], p211.

Neutralización del arte

No porque las sociedades democráticas no valoren o no se interesen por la existencia de lo estético (de hecho, nunca se produjo, consumió o discutió tanto arte como en la actualidad), pero su admisión tolerante en el reino de la cultura se consigue como resultado de haberle bajado convenientemente el precio. La neutralización del arte (su consumo moderado, su embanderamiento político, su reducción a conocimiento útil) tiene como objetivo justificar su existencia indeterminada, atribuyéndole valores ya previamente legitimados y garantizar de este modo, como efecto compensatorio añadido, la conformidad a un cierto ordenamiento. “Que haya acontecimientos interesantes e incluso importantes –dice a propósito Blanchot–, sin que haya, sin embargo, nada que nos perturbe, tal es la filosofía de todo poder establecido y, ocultamente, de todo servicio de la cultura”⁶¹. El arte es convertido de este modo en un bien entre otros (o uno particularmente valioso, en determinados círculos, a los fines de la identidad, la distinción, la gregariedad), en el que todos sus elementos excesivos e irritantes son, consciente o inconscientemente, desatendidos o trivializados, obturando así su fuerza intrínseca, trocando su inquietante poder de impugnación e interrogación en respuestas asimilables al fortalecimiento de la cultura.

⁶¹ M, Blanchot, “Los grandes reductores”, *La amistad*, Madrid, Trotta, 2007 [1971], p66.

Resistencia hacia lo estético

Platón, que expulsó a los poetas de la República porque advertía el carácter peligroso que estos podían tener para la comunidad, le atribuía un valor al arte que los Estados modernos, que abiertamente lo promueven, ya no le dan. Frente a la indiferencia contemporánea, una teoría que atribuya a lo estético una intensidad tal que pueda transformar a los hombres y disolver las bases normativas de lo existente, no puede sino merecer nuestra irónica simpatía, al punto de hacernos pasar por alto, como un desliz, su rechazo virulento. No obstante, aun cuando ya no podamos atribuirle al arte las prerrogativas de antaño sobre la acción (“la poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle”⁶²), algo de la sobreestimación desmesurada y sospechosa de Platón late todavía en la resistencia generalizada hacia lo estético. De hecho aunque en el presente se deniegue o relativice el carácter corrosivo del arte y su poder de desencadenamiento de emociones turbulentas (por el contrario suele ser reivindicado por sus facultades terapéuticas, edificantes, reformistas), aún hoy para nuestras instituciones la permanencia excesiva en lo estético, en la inmanencia feliz del significante, en el liso y llano desinterés, sin la remisión posterior a un motivo externo, conlleva una sanción moral que recuerda la del ateniense: una experiencia soberanamente ajena a otro fin que no sea ella misma, se convierte en signo inequívoco de vicio y frivolidad crítica.

⁶² G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p31.

Instrumentalización o gratuidad

En algún punto es como si el arte en sí mismo ya no bastara: lo que mueve a la cultura (especialmente a la crítica académica, pero de forma creciente a las clases medias progresistas urbanas) es el interés —latente, sublimado, a veces declarado— de que el arte se transforme en algo más que *mero* arte. Sin embargo, tal sensación neurótica y flagelante no deja de ser una tendencia que acosa inevitablemente a toda experiencia estética: vislumbrar —aunque sea brevemente— la soberanía verdadera, una libertad desligada de toda acción, que nada persigue, nada quiere y retroceder con incomodidad ante tal estado, comprometiéndose con alguna forma de praxis ante la imposibilidad de soportarlo. Pero —claro— al hacerlo, al dar el paso del niño que juega al adulto que trabaja, nos alejamos de lo estético. Es por ello que el arte emancipado de toda función consoladora y conciliadora, al margen de todo motivo o causa que lo redima, queda a merced de su propia precariedad: su existencia indeterminada solo parece afirmarse en el límite mismo de su disolución, entre su instrumentalización y su gratuidad.

Conjurar la maldición

Aunque quizás sea allí donde radica también la felicidad paradójica que provoca: el acto soberano se mide por su separación de imperativos heterónomos, por la tensión interna, dada por la forma y la técnica, que establece con el principio de realidad. Es por ello que toda búsqueda crítica que *realice* el movimiento propio de la obra debería poder sustraerse a las intimaciones que le exigen capitular y subordinarse a valores utilitarios que domestiquen la rareza esencial de aquella. No es casual, por lo tanto, que la fuerza negativa de dicha experiencia, su indiferencia o desprecio por las normas que regulan la vida, lleve en sí —desde el punto de vista de la moral, el deber y la justicia— el peso de una *maldición* que habría que conjurar.

Adaptación o enrarecimiento

Aunque la institución arte sea una construcción moderna, la dialéctica entre lo estético y lo extraestético acompaña el pensamiento artístico desde el origen mismo de la civilización, puntuando, a partir de los avances y retracciones fluctuantes de uno por sobre el otro, las posibilidades y límites de lo pensable, lo decible, lo realizable en una sociedad determinada. La experiencia conlleva así una historicidad específica, dada por el quantum de *adaptación* o *enrarecimiento* que las obras establecen a los criterios de inteligibilidad de cada época. En este sentido ya en la tragedia ática la emoción desbordante se construía precisamente a partir de la simpatía momentánea con el héroe que desafiaba la ley, con la inquietud que acontecía ante la intuición de su arbitrariedad; sin embargo, la intensidad era domeñada sobre el final de la obra y la transgresión sancionada a los fines del restablecimiento del orden de la *polis*⁶³. Desde el momento en el que el arte se sustrae del tutelaje de la religión y la política, de las exigencias que dictaban de forma heterónoma sus límites, tales tensiones internas de la obra ya no hallan una instancia que permita resolver los conflictos antagónicos presentes en la diégesis, dejando al espectador en un estado de zozobra ante la imposibilidad cierta de decidir.

⁶³ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p17.

Existencia extramoral

De Cervantes a Sade, la novela encarna progresivamente el proceso de autonomización de la conciencia ante las obligaciones pragmáticas: la existencia extramoral que nace en el espacio interno de la ficción comienza a señalar la multiplicidad sin dirección de la vida (la liberación del ser humano del dominio de las leyes mecánicas y la finalidad biológica), haciendo vacilar los discursos que el poder fijaba como únicos e inmutables. El romanticismo fue, en este sentido, el primer intento consecuente de asumir los efectos de la autonomía del arte, en tanto la existencia individual, soñadora y rebelde se oponía a tales disciplinas y coacciones sociales. El «*mal du siècle*» que comienza a gestarse en esos días y que se extiende de Alemania a Francia fue la consecuencia anímica que se derivaba de las particularidades formales de las obras: la autorreflexividad irónica que vuelve irrelevante toda consideración teórica externa y la imaginación fantástica que disuelve la percepción habitual de los fenómenos sensibles, transformaron la obra de arte romántica en una experiencia potencialmente subversiva a los intereses crecientes de la racionalización técnica y económica —o al menos así lo consideró la filosofía que le fue contemporánea al rechazarla con vehemencia.

Soberanía

Es lo que Bohrer rastrea con precisión en la recepción de la estética romántica durante el siglo XIX y comienzos del XX: cómo distintos filósofos, historiadores y críticos de arte impugnaron el movimiento *in toto* a partir de criterios ajenos a los estrictamente estéticos, pasando por alto toda verdad intraartística que en las obras pudiera acontecer. La autonomía del significante llevada a cabo por los románticos, que lleva a pensar en una inmanencia de lo representado frente a las exigencias externas de significación, desbarataba la antigua ligazón de las formas de la imaginación a las formas de la naturaleza, escindiendo toda lectura contextual inmediata y permitiéndole a la obra de arte darse a sí mismas su soberanía, sus propias reglas, sus propias lógicas de autocomprensión al margen de los criterios de adecuación clásicos. De este modo las obras planteaban polémicamente una idea de belleza que no solo la separaban de lo éticamente bueno y lo filosóficamente verdadero, sino que reclamaban para sí los mismos derechos de existencia que aquellas.

La estética considerada desde el punto de vista del mal

Aunque sea implícitamente, por una vía negativa y como resultado de la incompreensión, lo que los ilustres comentaristas del romanticismo (de Hegel a Schmitt, pasando por Heine y Kierkegaard) intuyeron sabiamente fue la nueva ontología que el Círculo de Jena venía a postular no siempre de forma explícita. La caracterización del romanticismo de inmoral, ilógico, irreal o apolítico —que perdura hasta nuestros días, inclusive en el lenguaje de la *doxa*—, da cuenta con precisión del modo en que su conceptualización fue la consecuencia de la aplicación lineal de categorías histórico-filosóficas decididas de antemano y que lo revelaban como *lo otro* de los sistemas, como el estremecimiento que hacía tambalear la estabilidad de las categorías. El concepto de «Mal» comienza a señalar progresivamente eso: la disolución problemática de las categorías de “praxis”, “ética”, “verdad” y “realidad objetiva”, como resultado de presentar una moral individual radicalizada que se independiza de los deberes de la vida ciudadana y se entrega sin pruritos a la improductividad, la embriaguez o la per-versión. El poeta romántico de pronto enseñoreado emplea imágenes excesivas que no responden a los viejos criterios representativos (una adecuación de los medios a los fines, que remite invariablemente a jerarquías extra-estéticas), sino que, por el contrario, su forma específica de presentación genera un shock inédito como consecuencia de desrealizar estéticamente del mundo, negando así los conceptos que modelaban la existencia fáctica.

Sensibilidad individual excesiva

En este sentido, al extremar a Kant y Schiller, los románticos leen en el libre juego de las facultades la posibilidad de realizar lo imposible en el ámbito de la moral, como si justamente la verdad de lo estético se decidiera en la subversión irónica de las convenciones que rigen los destinos sociales. Dicha apropiación a contrapelo es lo que permite a Bohrer plantear la asociación esencial entre estética y mal, entre autonomía formal y amoralidad. De allí, en suma, el rechazo generalizado ante el romanticismo, en tanto los críticos intuyen en el estereotipo del «alma bella» una sensibilidad individual excesiva que confronta, diluye o se desentiende de las normas que regulan el conocimiento y la acción. No por nada, tal como sostiene Galfione,

[e]l momento revolucionario de la estética romántica iría de la mano de su carácter problemático a nivel político: a diferencia de las obras clasicistas, que serían fácilmente instrumentalizables en virtud de un proyecto ético-político de carácter progresista, la discontinuidad de la literatura romántica pondría en entredicho la idea de un perfeccionamiento político de la realidad⁶⁴.

⁶⁴ V, Galfione, “Prólogo” en KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2017 [1989], p24.

Lo irrecuperable

La ambigüedad moral que vuelve irrecuperable ideológicamente las obras románticas edifica, por lo tanto, un nuevo valor para el arte moderno, en tanto obliga a los intérpretes –para no violentar sus particularidades, para no pretender fortalecer artificialmente sus elementos progresivos o mitigar culposamente los reaccionarios– a entrar en el juego peligroso y equívoco que éstas presentan. Pero este juego no puede jugarse sin implicar las posiciones teóricas de quienes lo juegan. El modo en el que Hegel sanciona el proceso de autonomización formal, restituyendo el vínculo clásico entre ética y estética, lo priva de reconocer los efectos complejos de obras que despiertan placeres siniestros e inconfesables desde un modelo antropológico clásico. Sin embargo, en su rechazo parece ya intuir veladamente las consecuencias que el carácter suspensivo e indeterminado de la apariencia estética podría tener si ésta se extendiera y diseminara hacia otras esferas de la praxis. No por nada esta conclusión –la postulada soberanía de lo estético sobre los otros dominios de la vida– parece siempre dicha menos desde el entusiasmo que del miedo. Es que tal reducción y asimilación de la verdad de lo estético a mera reproducción de un paradigma ético no deja de ser una suerte de mecanismo de defensa o reacción ante al lado oscuro de la naturaleza humana que descubre la fantasía libre de condicionantes externos.

Negación de la negación

La posición hegeliana –la estética como ejecución de una Idea pre-existente– trasciende al propio Hegel y su crítica puntal al romanticismo, ya que “comienza a cumplir aquí la función que, desde entonces, volverá asumir siempre la crítica literaria académica, es decir, asegurar el derecho normativo de una ética conveniente para la sociedad contra las diferentes formas del arte actual y sus tendencias subversivas para el carácter”⁶⁵. La hipótesis temeraria que Bohrer extrae de la estética romántica y redirecciona a las vanguardias históricas del siglo XX dice entre líneas mucho más de lo que puede deliberadamente asumir: que una interpretación consecuente de lo estético, una interpretación a la altura de las disonancias de las obras, una interpretación que en lugar de sancionar acompañe el movimiento contradictorio de estas, podría deslegitimar las posiciones de poder, desregular las divisiones cronotópicas y erosionar las bases normativas- democráticas de la sociedad. En este sentido la función histórica de la crítica académica, voluntariamente o no, fue la de invisibilizar, obstruir o refuncionalizar toda posible indecidibilidad formal en nombre de un proyecto político y un orden que no podría existir si se diera rienda suelta a las obras que se dice por otra parte defender.

⁶⁵ KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, op. cit., p200.

Sobrecompensación utópica

Uno podría pensar si tales efectos desestabilizadores no son más que una mera fantasía voluntarista del pensamiento estético, una sobrecompensación utópica y eufórica que sublima así su utilidad previamente negada; sin embargo, aun cuando no se comulgue con dicho diagnóstico extremo (propio de estetas trasnochados), no deja de ser cierto que cuando la positivista crítica académica utiliza el arte para ejercer su pseudo activismo cultural continúa suponiéndole, de forma irreflexiva, todavía un poder de intervención sobre la realidad lo suficientemente fuerte como para apropiárselo como herramienta de combate. “Nos gusta pensar –afirma Topuzian– que la crítica es simple sinónimo de pensamiento crítico, y que cumple una función de suyo emancipatoria (...) pero ¿puede realmente toda investigación arrogarse el derecho de constituirse como intervención política?”⁶⁶. Pero por ello, en nombre del supuesto de la eficacia pragmática – difícilmente mensurable a causa del maximalismo difuso de sus objetivos– las instituciones terminan finalmente limitando toda experiencia individual radicalizada.

⁶⁶ M, Topuzian, “Las operaciones de la a-crítica”, *El taco en la brea*, N°5, 2016, p242.

El giro ético

El giro ético —en términos de Rancière— acontecido en la contemporaneidad (tanto en el arte como en la crítica), sería en este sentido un retroceso a un paradigma previo al régimen estético, un reencañamiento preciso entre unas formas de imaginar y unas formas de hacer, con el objetivo de producir un determinado efecto práctico y salvar así al arte de su tendencia al nihilismo, reconduciéndolo hacia el Bien (el arte entendido como cobijo o expresión del dolor históricamente acontecido, como reparador de los lazos sociales⁶⁷). En algún punto, en el devenir feo e injusto del mundo, la existencia lujosa e improductiva del arte se vuelve tan insoportable que tanto artistas como instituciones culturales se ven en la necesidad apremiante y culposa de encomendar su práctica bajo el amparo dignificante de la utilidad social: escribir bien debe volverse por lo tanto en sinónimo de hacer el bien, de estar en armonía con el mundo de los valores⁶⁸.

⁶⁷ J, Rancière, *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Manantial, 2011 [2004].

⁶⁸ M, Blanchot, “Los grandes reductores”, op. cit., p64.

Estetización de lo político, politización de lo estético

En algún punto, es como si a cada momento la crítica académica estuviera ante la situación que describió Benjamin sobre el final de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: la ambigüedad ideológica del arte, su indeterminación esencial puede devenir, según en qué manos caiga, en la estetización de lo político o la politización de lo estético. La consigna fue interpretada convencionalmente como dos modos de apropiación del arte en un instante histórico-coyuntural de peligro: o el fascismo adopta las formas de lo estético y se vuelve un espectáculo, un simulacro que moviliza las pasiones de las masas, conduciéndolas en contra de sus propios intereses, hacia su autoaniquilación gozosa, o el comunismo politiza el arte hacia objetivos emancipadores (ya sea en los términos formales-brehtianos o en los de contenido del realismo socialista), volviéndolo un arma para la revolución social. No obstante, la famosa frase que sintetiza y cierra el texto, vuelta con los años lema para la lucha (“así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. El comunismo le responde por medio de la politización del arte”⁶⁹), no deja de resultarnos chirriante y extrañamente ambigua: habría que leerla quizás menos como un llamamiento que como un diagnóstico general, en el que Benjamin, antes que encolumnarse bajo la praxis comunista, solamente constatará, neutramente, un estado de cosas.

⁶⁹ W, Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obras completas*, Libro 1 / Vol, 2, Madrid, Abada, 2013 [1935], p47.

Desencadenamiento de las fuerzas sensibles

El problema hermenéutico radica justamente en las resonancias que “fascismo” y “comunismo” adquieren en la constelación benjaminiana, en las connotaciones imprecisas que estas tienen al interior del ensayo. Resituando esos términos, uno podría pensar que cuando éste habla, en una carta a Adorno, de las simpatías “fascistas” inconscientes de Bataille y su grupo, no está sugiriendo la alineación ideológica de aquellos con el régimen alemán, sino las consecuencias éticas de sus investigaciones, los efectos involuntarios de pueden derivarse de su reencantamiento estético de la vida. En este sentido, en ese último párrafo de “La obra de arte” Benjamin asocia de forma inequívoca la autonomía del arte –*l’art pour l’art*– con un trance extático que, amplificado por las técnicas más avanzadas, vuelven al sujeto indiferente al principal valor a partir del cual se edifica la vida humana: la autoconservación. Si el arte puede devenir fascista, no es solo porque sea utilizado por los nazis para justificar la guerra, sino porque justamente las fuerzas sensibles desencadenadas por lo estético son *a priori* ajenas a los principios de la construcción racional de la vida.

El dilema de la cultura

Leído en esta clave podríamos imaginar que frente a la dimensión de lo estético tenemos dos alternativas: o la lógica errante, lúdica y anárquica del arte es dejada en libertad y ésta termina por correr toda normatividad, conduciendo a la irracionalidad generalizada, o para evitar tales consecuencias turbias el arte es amortiguado por el comunismo, limitando su negatividad y reconduciéndolo a un fin, a precio de *perderlo en tanto arte*. Si bien en boca de un marxista heterodoxo “comunismo” puede fácilmente exceder la existencia concreta del partido, designando una contraseña general que, desde “El manifiesto comunista”, une voluntades dispersas a partir de un deseo común de igualdad, libertad y justicia, no puede escapársenos que, en el contexto histórico en el que la frase es dicha, el propio Benjamin ya conoce la realidad efectiva del partido, los modos empobrecedores y utilitarios en los que este se vincula con el arte. Así planteado, el final del ensayo se vuelve menos una consigna política que la aporía irresoluble de lo estético, o mejor, el dilema desgarrador de la cultura: intensidad o autoconservación.

Formas excesivas del valor

No otra cosa es lo que parece sugerir Bataille cuando afirma que “el deseo del Bien limita el impulso que nos lleva a buscar el valor. En cambio, la libertad hacia el Mal, abre un acceso a las formas excesivas del valor”⁷⁰. Si toda búsqueda libre lleva la mácula de lo maligno es porque justamente en ella la consciencia es confrontada con algo heterogéneo o desconocido que la lleva a relativizar, por la intensidad y el temblor que la domina, por la verdad sensible que se le ha revelado, la primacía de la moral extraartística con la que nos conducimos como ciudadanos. El arte responde de este modo solo a una exigencia íntima, vinculada a lo que fascina oscuramente y que hace de sí misma algo contrario a la voluntad que plantea acciones, condiciones o límites. El contacto con lo instantáneo, lo sinsentido, lo erótico y lo irónico (todo aquello que en otro tiempo hubiéramos dicho: lo bello) de la experiencia que las obras auténticas movilizan, le revelan al individuo algo que el mundo de la praxis le sustrae o restringe, ya que parece contradecir los intereses de la racionalización de la sociedad organizada; como si ésta, en algún sentido, intuyera que no podría persistir si se impusiera una soberanía en la que dichos impulsos circulen libremente. Es que, quiérase o no, “la praxis estética modifica la cultura, el modo (ético) en el que los individuos conducen sus vidas y el modo (político) en el que hacen comunidades”⁷¹.

⁷⁰ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p68.

⁷¹ C, Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, Granada, Comares, 2020 [2009], p91.

Extensión o limitación del mal

Si lo estético puede confundirse con el Mal es justamente porque la fuerza movilizante de lo percibido en el espacio extramoral de la obra es proyectado violentamente hacia al exterior, y no por una decisión consciente o políticamente orientada, sino porque es lo que el lector/espectador experimenta cada vez que las fuerzas de las obras suspenden las formas, las escalas y los tiempos que este utiliza para valorar positivamente la vida. Quizás la tarea de la crítica no sea (quizás no haya sido) sino la extensión o limitación *a posteriori* de ese momento de intensidad inconsciente.

Moralización del mal

Si la sentencia batailleana se nos vuelve tan atractiva como ambigua, lo es por el borde frágil y peligroso por donde se mueve, porque parece correr el riesgo —y es un riesgo que el propio Bataille corre en cada página, no siempre con éxito— de sustancializar lo que es de hecho movedido, relacional, dialéctico, de convertir en un *valor moral* lo que justamente va más allá del Bien y el Mal: el estado de inmanencia extramoral, en el que se manifiesta la intensidad de la vida, puede volverse rápidamente —por los propios medios de su búsqueda extraviada y enloquecida— en una nueva forma del dominio, el cálculo y el interés egoísta⁷². Si la experiencia de lo excesivo, al sustraerse a la lógica misma de la oposición, es sancionada como una forma del Mal desde el punto de vista del autopercebido Bien (la arrogancia del Bien, ¿no es ese el verdadero Mal?), desde el momento que esa búsqueda se petrifica, se realiza consciente, deliberadamente, termina por convertirse en un nuevo proyecto, en una nueva acción orientada a fines justo allí donde buscaba persistir en la indeterminación.

⁷² C, Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p27.

En contra del mito del escritor maldito

El destino de la noción de «escritor maldito» es ejemplar al respecto: al volverse con los años un modo convencional de subjetivación y autofiguración autoral, al integrarse como un concepto más de la institución literaria, toda transgresión pierde decididamente la sorpresa inicial, convirtiéndose en mero efectismo, un repertorio de acciones ya sancionadas. El épatier *le bourgeois* de los malditos, convertido en una consigna y “moral de la forma” entre otras, domestica la experiencia neutra del texto, sometiénolo al respaldo de valores trascendentes (una serie de *biografemas* que operan como marco explicativo, justificando, realzando o moralizando el texto) que reducen lo que de inquietante podía contener en sí. Es por ello que el exceso maldito al que apuntamos no puede ser confundido con *algo*: no es un tema, elemento o atributo objetivable *a priori* en el texto, sino que es un movimiento de intensificación inmanente que transforma cualitativamente la materia. Es la presencia súbita que encandila, embriaga, extasía porque vuelve de pronto insuficientes las categorías y conceptos que permiten el (re)conocimiento.

La parte maldita

Ni siquiera la transgresión de las prohibiciones fundamentales (asociadas a la sexualidad y la muerte) pueden designar en sí mismas, al margen de una economía de sentido determinada y la complejión formal de la obra, *la parte maldita*: su posible codificación las subsumiría rápidamente como un elemento más de la conciencia, la ley o la razón, anulando todo efecto voluptuoso. Ya el propio Sade había advertido cierto *cul de sac* de la estética maldita –en un sentido convencional– al afirmar que “a medida que los gustos se hastían, que los espíritus se corrompen, que se está cansado de novelas, de comedias, de cuentos, es preciso necesariamente presentar cosas más fuertes, si se quiere triunfar”⁷³. Nos gusta pensar, por lo tanto, que el exceso de la experiencia estética implica todos aquellos momentos en el que la estructura se desmorona, el procedimiento se desmadra, la técnica se contradice y a partir de ello el arte se presenta como algo *bigger than life*: una experiencia más ocurrente, más dulce, más emocionante, pero también más triste, más injusta, más violenta que la vida corriente. Momentos de inquietud generalizado en el que la obra introduce el deseo de *otra cosa* que la unidad y la evidencia de lo dado.

⁷³ DAF, Sade, *Ideas sobre la novela*, Barcelona, Anagrama, 1970 [1878], p64.

Investigadores hasta la crueldad

La posición de Bataille parece tocarse con las conclusiones que Bohrer extrae del romanticismo. Desde el momento que el arte alcanza su intensidad máxima allí donde desencadena pasiones que son indiferentes a los intereses de la comunidad, este pareciera –en el planteo de ambos– nunca poder ser realmente progresista o emancipatorio. Verdad incómoda a la que las instituciones –pero no necesariamente los *lectores comunes*– habrían, por ignorancia o necesidad, dado la espalda. Frente a esto, uno no puede dejar de pensar en Nietzsche: “Algo podría ser verdadero: aunque resultase perjudicial y peligroso en grado sumo”⁷⁴. Si la fortaleza de un espíritu se mide por la cantidad de verdad que está dispuesto a soportar –es decir, hasta donde está dispuesto a desfigurarse, a aceptar el Mal en sí mismo para descubrir ciertas *partes* de la verdad–, a partir del romanticismo el discurso estético no puede dejar de preguntarse análogamente *cuánta autonomía del arte está dispuesta a soportar* y a partir de qué punto el sufrimiento real debe interrumpir el juego irresponsable del arte, sabiendo no obstante que tal sentimiento de irresponsabilidad es lo que funda y justifica la fascinación estética.

⁷⁴ 77 F, Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, Buenos Aires, Agebe, 2016 [1886], p45.

Shock y normatividad

La antropología estética en clave maldita transforma la relación entre arte y sociedad en un antagonismo radical insalvable, que determina el movimiento de lo estético en una sola dirección —*el goce asocial*— que no da cuenta de la multiplicidad de la experiencia. En este sentido, el razonamiento de Bohrer lleva la negatividad estética hasta el extremo, inclusive más allá de los propios Adorno y Bataille, pero su posición puede volverse —por el peso de su propia hipótesis— ciertamente unilateral y poco dialéctica, en tanto parece desentenderse de aquello sin lo cual su razonamiento no podría funcionar: lo extraestético. La estética en su planteo implica la escisión de la realidad y la creación incondicionada que solo se basta a sí misma. La autorreferencialidad fantástica descubierta por los románticos —y que él eleva a condición general de lo estético— adquiere su valor ante el sentido de posibilidad renovado que se abre cuando las exigencias del mundo práctico ya no cumplen ninguna función relevante, cuando lo que define la experiencia es el puro acontecimiento sin límites y no la relación incierta con el afuera. Sin embargo, para decirlo con Adorno, “el arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él”⁷⁵. Si en toda experiencia estética el sujeto vive una intensidad análoga al shock es justamente porque lo ético, lo normativo o el principio de realidad tiene todavía lugar innegable en su consciencia.

⁷⁵ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p16.

Poner a prueba la moral

Si la obra no pusiera en juego nuestros valores, es decir, si no los *pusiera a prueba*, si no manoseara aquello que estimamos correcto, deseable, esperable a cada momento, el sujeto se volvería una mera superficie, un punto de cruce por el cual formas aleatorias lo tocarían y abandonarían sin dejar huella (quizás la lógica del consumo, con sus objetos intercambiables y sus efectos nulos en la subjetividad, se parezca bastante a esto). En este sentido preciso es que Sollers sostiene que

[De] la prohibición sin transgresión o la pseudotransgresión que desconoce la prohibición, la segunda es, paradójicamente, la más desfavorable. Como si el hecho de la ausencia de resistencia volviera imposible el anclaje del pensamiento, lo entregara a una gratuidad informe, irrisoria, incapaz de comprenderse ella misma en su movimiento. En el primer caso, no hay experiencia, o si la hay permanece inconsciente. En el segundo, hay fantasma de experiencia, la prohibición ha desaparecido del campo consciente y una tal “liberación” no es más que la máscara de una doble represión. Aquel que vive sin discusión bajo el peso de la ley y aquel para el que la ley no es nada están en perfecto entendimiento: no es difícil verificar cada día ese contrato que liga a la nulidad represiva con la ideología libertaria⁷⁶.

⁷⁶ P, Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia, Pre-textos, 1977 [1968] p113.

Un intervalo en la cultura

La doctrina de *l'art pour l'art* —que habría que defender tenazmente de toda pretensión heterónoma e instrumentalizante— alcanza así el pecado original de todo fundamentalismo: la tendencia sectaria a dejarse llevar por el vértigo material del arte al punto de desconocer las relaciones con los otros ordenes de la vida. Frente a lecturas sociológicas “sin musa” que reducen lo estético a una esfera social autosuficiente con su racionalidad propia y confinan de este modo la negatividad estética a los marcos estrechos de dicho ámbito, habría que señalar enfáticamente que lo estético no es más que la circunstancial apertura de un intervalo en la cultura, una afirmación inserta en la propia esfera de la actividad. Si lo que nos rodea es la burocratización estatal, las relaciones de poder, la lógica mercantil, el utilitarismo científico, la algoritmización de la subjetividad y la banalidad cultural, es decir la progresiva *desafección generalizada* y el *reforzamiento de la identidad*, lo estético es por el contrario la suspensión y trastorno inmanente de dichos valores. Es que al volver inadecuadas las estrategias pragmáticas de comprensión, el material significativo excesivo de las obras convierte a estas en un objeto enigmático, y cuando no subversivo, para las convencionales estrategias discursivas de la razón. De allí que las fuerzas negativas del arte no lo coloquen *al lado* de las normas, sino en *contra* de toda norma que regule el conocimiento y la acción⁷⁷.

⁷⁷ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, op. cit., p195.

Devenir autónomo

La autonomía estética no es por lo tanto “un ámbito asegurado de una vez y para siempre, sino que tendría que volver a establecerse cada vez, en equilibrio momentáneo y quebradizo”⁷⁸. No una sustancia estable, sino –deleuzeando un poco a Adorno (sin abandonarlo ni un ápice)– un *devenir autónomo*, un agenciamiento entre elementos no-estéticos cuya dirección no es reducible a la suma de los instantes particulares. Por eso y no otra cosa el arte es negatividad: no una negación abstracta y reactiva, sino una negación determinada y creativa de los materiales, tradiciones y valores que erigen el mundo. De allí que si por un lado la técnica es lo que “se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente fácticamente”⁷⁹, introduciendo un suplemento, una transformación a lo existente, por el otro si ésta es llevada al punto de la abstracción total transforma la obra en su contrario: mera empiria sin tensión. Es lo que nos permite afirmar que el arte –Adorno podría decirle ahora a Deleuze– no se confunde con una pura positividad: “La sombra del radicalismo autárquico del arte es la inofensividad del arte; la composición absoluta de colores linda con el papel pintado”⁸⁰.

⁷⁸ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p47.

⁷⁹ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p287.

⁸⁰ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p47.

Sobre los riesgos de los espíritus libres

Lejos de la imagen cósmica e inmutable o de una pura afirmación venida de la nada, la obra de arte es una experiencia histórico-temporal, una procesualidad hecha de fuerzas contrapuestas y de litigio con lo otro de sí. Ya el propio Nietzsche nos advertía de los riesgos de ciertos purismos: si el objetivo de todo espíritu libre (de todo ensayista) es actuar de tal modo de no quedar adherido a ninguna forma identitaria que limite su búsqueda (parafraseando nietzschneamente la consigna feminista: ni amante, patria, ciencia o virtud), su independencia verdadera se consigue solo a precio de ponerse en cuestión a sí mismo, evitando convertir su singularidad en un carácter. De allí que uno de los mayores peligros sea la adherencia al propio desasimiento, a la seductora condición extranjera: quien se aparta y vuela anárquicamente nada lo altera o mancilla⁸¹.

⁸¹ F, Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*. op. cit., p47.

Estética hipermoral

Lo estético no supone así la ausencia de moral, sino la exigencia de una hipermoral. El sujeto estético no se confunde de este modo ni con las buenas conciencias que rechazan la transgresión en nombre de una moral exterior a las obras y avalan con conformismo temeroso una existencia exenta de conflictos, ni tampoco con los nihilistas apáticos a los que nada conmueve y que contemplan impasibles las imágenes que profundizan el rumbo feroz del mundo; sino que es aquel que, sin abandonar plenamente sus convicciones morales o el escepticismo ante lo que se le presenta, intenta *abandonarse activamente* a lo que sucede, dejándose arrebatar por lo no-idéntico, por el carácter no inmediatamente comunicativo del texto, permitiendo que lo heterogéneo golpee su sensibilidad y lo arrastre en direcciones imprevistas, al punto de hacerlo experimentar –aunque sea brevemente, bajo la coartada tranquilizadora de la ficción y la promesa de la rehabilitación de la identidad– una virtualidad insospechada de la existencia, en la que es instado a “hacer algo más, algo diferente de lo que quería y de lo que es capaz”⁸². La experiencia es siempre algo que *le acontece* al sujeto.

⁸² C, Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p102.

Epifanía física

Es lo que lleva a Barthes a sostener que “el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”⁸³. Hay que leer el texto y sus efectos por lo tanto como un anagrama del propio cuerpo: *epifanía física* que nos descubre necesidades difícilmente articulables (bajo las actuales condiciones del orden racional), pero de las que sin embargo no querríamos vernos dispensados por nada. La experiencia estética es por ello un experimento *sui generis* con la propia subjetividad: el desencadenamiento objetivo de afectos contradictorios en un espacio libre de toda sanción (la posibilidad por derecho propio de “decirlo todo”) y su intento posterior de reconexión con el exterior. No por nada el arte “es ese conjunto de objetos y de reglas, de técnicas y de obras cuya función en la economía general de nuestra sociedad es, precisamente, la de institucionalizar la subjetividad”⁸⁴. El enigmático lema de Nietzsche de aprender *a poner arte en nuestros sentimientos* apuntaba en dicha dirección: desprendernos de las toscas impresiones dogmáticas con la que nos manejamos en la realidad prosaica, para comenzar a experimentar las modulaciones infinitesimales del *matiz* que nos enseñan los artistas⁸⁵.

⁸³ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p26.

⁸⁴ R, Barthes, *Sobre Racine*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1993 [1963], p193.

⁸⁵ F, Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, op. cit., p39.

Atravesar la moral

Por ello mismo la unidad conflictiva de afectos singulares que buscan imponerse en el texto lo convierten potencialmente en un modelo, en una hipótesis sobre cómo intensificar las sutilezas de la vida que la moral busca aplanar bajo su lógica convencional, mecánica y maniquea. La experiencia estética es por lo tanto lo contrario a un repliegue identitario: frente a los que condenando higienistamente toda intensidad vital se quedan en el umbral de lo estético y los que olvidando angélicamente los escrúpulos que nos constituyen terminan por estetizarlo todo, la hipermoralidad de lo estético supone, por el contrario, confrontar a cada paso la experiencia con lo exterior a sí, atendiendo a los momentos de resistencia o de concesión, de transgresión heroica o de retracción pudorosa; es decir, *atravesar* la dimensión moral, llevarla hasta el límite de su extenuación, al punto que emerja otra cosa. De allí que el ensayista tenga siempre algo del conspirador: acepta jugar el juego del presente, hace el ademán de las discusiones coyunturales, se somete al intercambio crítico y, aun así, todo eso no deja de ser más que el decorado que construye para insistir con más virulencia en torno a sus impulsos animales, infantiles y payasescos⁸⁶.

⁸⁶ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit. p164.

La sombra del interés más salvaje

El arte no deja de ser un chiste sofisticado en el medio de la conversación, pero tiene que haber conversación, intersubjetividad, valores dignos de ser profanados, en suma: tiene que haber *interés por el mundo*, para que el chiste aparezca como algo ajeno, algo que se disfruta solo si se está dispuesto a que todo lo otro que nos constituye quede interrumpido, burlado, violentado. Es lo que nos lleva a afirmar, con Adorno y contra Kant, que “a lo desinteresado tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje si ha de ser algo más que indiferencia”⁸⁷. El desinterés, que Kant resguardó revolucionariamente para la experiencia estética frente a la creciente instrumentalidad de la vida burguesa, se volvió con el tiempo un medio para la represión de los impulsos del sujeto. El interés que reclama Adorno, aunque sea bajo la forma de la sombra y la apariencia (el arte satisface necesidades reprimidas e insatisfechas, pero no lo hace de forma inmediata), es el deseo —ingenuo e irracional, más cercano al niño que al adulto— de que algo heterónimo deba realizarse bajo la lógica incierta de la obra autónoma: la existencia de una organización del todo que fuera correcta. No por nada Adorno afirma que el arte enseña formas de comportamiento: en un momento en el que algo así como una especificidad de los estudios literarios comienzan a desdibujarse progresivamente, el ensayista busca en la literatura una respuesta, no psicológica, no sociológica, no filosófica, sino *literaria* (es decir formal: una cuestión de tono y de ritmo) al problema de la vida.

⁸⁷ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit. p23.

La vida buena

La utopía o el ideal de la *vida buena* hace señas en cada obra de arte. O al menos eso cree entrever el sujeto: las antinomias sociales se le convierten en una dialéctica inmanente de las formas, en tanto en ellas aparecen encriptados los problemas de la sociedad y a la vez los medios para resolverlos. Es lo que nos lleva a pensar que en la experiencia estética late un tipo de comunicación que excede lo meramente estético y que nos hace deslizar más allá de la obra misma. Es que si bien cada obra se configura como un universo con sus propias reglas y gran parte de su encanto radica justamente en la separación que establece con las categorías epistémicas, éticas y políticas que rigen la vida, en la medida que estas no esconden su relación constitutiva con lo heterogénea a ellas adquieren una significación que excede parcialmente el dominio de lo estético. El hecho de que inclusive en la obra más construida y abstracta siempre podamos reconocer feliz o vergonzosamente un fragmento de naturaleza (por mediada que esté), nos recuerda que el artefacto es sin embargo una cosa sensible, una *cosa viva* por así decirlo. Ignorar o purificar de la obra de arte las otras dimensiones de la vida supone en cierto sentido avalar la tesis de la compartimentalización de la experiencia y contribuir como consecuencia a su inanidad.

Extorsión

Una visión fundamentalista de la negatividad nos empuja por tanto a pensar que hay decidir entre una lectura ético-política y otra estética, como si estas no estuvieran, como lo están, enmarañadas inextricablemente. Es quizás lo que hacía dudar a Adorno en su discusión con Benjamin sobre “La obra de arte”: la hipótesis de “la estetización de la política” parece asociar automáticamente la autonomía estética con la disolución ética, insinuando que el arte no solamente “no contiene significación alguna para los fenómenos de sufrimiento e injusticia, sino que las obras disuelven la posibilidad de emitir juicios en referencia a los fenómenos de padecimiento y realizar acciones para mitigarlos”⁸⁸. Así planteado, dicha tesis convierte en un dilema (en una extorsión), lo que no deja de ser ciertamente dialéctico: cada obra está hecha de una multiplicidad de impulsos, de los cuales los voluptuosos, egoístas o destructivos están lejos de ser los únicos.

⁸⁸ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, op. cit, pp232-233.

Zarathustra o la compasión

Solo un exceso de zarathustrismo podría hacernos ignorar que la compasión (la impotencia ante una situación social injusta o el sufrimiento ante en el mínimo dolor sinsentido del otro) puede volverse una experiencia tan intensa como un arrebató de ardor individual. La existencia de esos sentimientos intolerables no son un resto espiritual que se interpone entre nosotros y la obra (como si fuera un resabio de moralismo que enturbia nuestra percepción ante la imposibilidad de soportar lo excesivo del arte), sino que son reacciones instintivas, compartidas inclusive con otros animales, que nos llevan a pensar más allá de nuestros propios intereses particulares, en pos de querer evitar o morigerar la situación dolosa. Toda la teoría crítica de la sociedad se funda en ese momento corporal: el sufrimiento vuelto índice de la praxis transformadora. De allí que todo ensayo se convierta en el “el tránsito conflictivo, de ida y vuelta, entre los conflictos humanos que se muestran ante el énfasis ético-político y las operaciones subversivas que el énfasis estético ejerce sobre la validez normativa”⁸⁹.

⁸⁹ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, op. cit., pp232-233.

Campo de fuerzas

Una estética materialista de las fuerzas debería poder atender por lo tanto la tendencia de toda obra de arte hacia los afectos que exaltan nuestra singularidad y aquellos que hace nacer en nosotros el deseo de la vida en común. Quizá por ello mismo la intimidad con tales fuerzas no deja de ser una tarea llena de equívocos, en tanto estas no dejan delimitarse analíticamente sin más, como si cada impulso tuviera una existencia clara y discontinua, con efectos fácilmente calculables. De hecho, ellas nos confrontan con nuestros propios deseos irreconciliables. En este sentido uno podría decir tentativamente que los afectos voluptuosos de las obras pueden conducirnos tanto a superar las coerciones (auto)impuestas de la razón para tentar *lo que la vida puede* como a suprimir esquizofrénicamente toda identidad, reproduciendo el orden violento bajo otra máscara y los afectos compasivos por otra parte pueden simultáneamente limitar toda espontaneidad soberana en nombre del consenso nivelador de las mayorías, como también empujarnos, como consecuencia del sufrimiento percibido, a actuar para resistir la omnipotencia salvaje del Capital. Es por ello que cada obra se constituye como un *campo de fuerzas*: sus relaciones antinómicas y tensas configuran una economía moral inmanente que, lejos de adecuarse a criterios o valoraciones heterónomas, toman partido contra lo exterior a ellas. La obra de arte autónoma se vuelve así un signo de la inhumanidad del mundo y un modelo inconsciente de su transformación.

Aporía

La fricción al interior de la obra quiebra la apariencia de unidad de esta. La política de la obra se vuelve así una infinidad de *políticas* posibles con intereses, demandas y valores contrapuestos que buscan imponer su voluntad. Sin embargo, más allá de los impulsos heterogéneos y en pugna al interior de la obra, llegado a este punto el ensayista parece enfrentarse a una aporía irresoluble que lo desgarrá internamente: de pronto comprende que entre el crítico compasivo que piensa en el futuro de la comunidad y el investigador cruel que busca los medios para potenciar sus experiencias al margen de todo bien común, no parece haber acuerdo posible. Ante tal dicotomía que amenaza con inhibirlo y fijarlo en una posición moral —o peor: hacerlo asumir un tibio punto medio equidistante—, el ensayista responde con la verdad del movimiento vertiginoso: la realidad del saber y el afecto, la compasión y la voluntad de poder, la comunidad y el individuo, el acto intransitivo y la institución, *l'art pour l'art* y *l'engagement*, el proyecto y el éxtasis, no encuentran nunca reposo, sino que se entrecruzan en un danza desquiciada e infinita.

Oscilación

La verdad del ensayo se vuelve finalmente visible en la forma que tales valores adoptan al interior del texto y las modulaciones que se producen a partir de cada uno. En este sentido es que Giordano afirma que “cada vez que la subjetividad aparece tensionada por dos impulsos heterogéneos, asistimos al recomienzo de la crítica como búsqueda de la literatura”⁹⁰. El movimiento del pensamiento recomienza sin cesar ante cada obra, ante cada impulso singular que quiere dar libre curso a su voluntad y se enfrenta a otros que le oponen resistencia. La tensión de los afectos, y no su afirmación singular deshistorizada, da finalmente la medida de la intensidad de la experiencia estética anhelada. El ensayo, el espacio mismo de la escritura, erotiza esa oscilación, dando cuenta a cada momento de lo que un cuerpo *puede* y *no puede* cuando es confrontando con lo heterogéneo.

⁹⁰ A, Giordano, *Modos del ensayo*, op. cit., 94.

Dos vidas

¿Pueden vivirse esas dos vidas? Se pueda o no, es preciso: una está unida al porvenir de la comunicación, cuando las relaciones entre los hombres no hagan ya de ellos, disimulada o violentamente, cosas, pero para eso no compromete, profunda, peligrosamente, en el mundo de las cosas, de las relaciones útiles, de las obras eficaces en que siempre estamos a punto de perdernos. La otra acepta, fuera del mundo, inmediatamente, la comunicación, pero a condición de que esta sea el desquiciamiento de lo inmediato, la abertura, la violencia desgarradora, el fuego que arde sin esperar (...) Ciertamente, la primera es la única que tiene relación con una “verdad” posible, es la única que va, pero a través de qué vicisitudes y de qué dolores, hacia un mundo. Se ve bien que tiene poco en cuenta a la segunda: la “vida” íntima –porque no pertenece a la luz– no tiene justificación, no puede ser reconocida y no podría serlo más que disfrazándose como valor (...) Tenemos, pues, dos vidas, y la segunda no tiene derecho, pero sí decisión. La “comunicación” tal como se desvela en las relaciones humanas privadas y se recoge en las obras que aun llamamos obras de arte, no nos indica quizá el horizonte de un mundo libre de relaciones engañosas, pero nos ayuda a recurrar la instancia que funda esas relaciones, forzándonos a ganar una posición desde dónde sería posible no participar en los “valores”⁹¹.

Sin titubeos, pero no sin incertidumbre, Blanchot afirmó todo lo que nos queda aún por pensar y por hacer, las exigencias de las que no podemos sustraernos y la voluptuosidad que a toda costa deberíamos perseguir.

⁹¹ M, Blanchot, “Sobre un acercamiento al comunismo (necesidades, valores)”, *La amistad*, op. cit., p92.

Índice

(5) La perversión nos hace felices. (6) El rechazo del objeto perturbador. (7) Distancia y enfriamiento. (8) El conocimiento como represión. (9) La ficción del diletante. (10) Erotismo del saber. (11) El concepto, a pesar de todo. (12) Un poco más acá o más allá de lo social. (13) La experiencia interior. (14) Lo inexpresable. (15) Lo irritante y peligroso de las cosas. (16) Proyección y repetición. (17) Contra la arrogancia del yo. (18) Volverse cosa. (19) Ensayo contra método. (20) Indiferencia por la forma. (21) El formalismo es un sensualismo. (22) Suspensión de los juicios morales. (23) Autonomismo como narcisismo. (24) Salirse del objeto. (25) Elogio de la espontaneidad. (26) Lo flotante. (27) La prueba de la verosimilitud. (28) Embriaguez. (29) Retracción o autoconservación. (30) Vértigo index veri. (31) Mimesis. (32) Todo un arte de lo indirecto. (33) Las prohibiciones. (34) Administración y despilfarro de la energía. (35) Una heterodoxa teoría del conocimiento. (36). Conciencia lucida, conciencia desgarrada. (37) Impulsos. (38) El sujeto inquietado. (39) Pudor. (40) El ethos de la ciencia. (41) Explicación o juego. (42) Desfiguración de la desfiguración. (43) Moral de la forma. (44) Hechizo. (45) Ejercicio espiritual. (46) Coacción de los impulsos. (47) Estremecimiento. (48) Intensidad. (49) Levanto la cabeza. (50) La falacia de la falacia afectiva. (51) El arte como aparición. (52) Desvanecimiento de lo estético. (53) Entre el decir y el mostrar. (54) Comunión contagiosa. (55) La emoción razona. (56) Modo de comportarse con el saber. (57) Recelo contra el placer. (58) Inclinationes. (59) En contra del proyecto. (60) Carácter anárquico del placer. (61) Dialéctica de la fascinación. (62) El reino de la necesidad. (63) Sensualidad y pavor. (64) Escandalo lógico. (65) Neutralización del arte. (66) Resistencia hacia lo estético. (67) Instrumentalización o gratuidad. (68) Conjurar la maldición. (69) Adaptación o enrarecimiento. (70) Existencia extramoral. (71) Soberanía. (72) La estética considerada desde el punto de vista del mal.

(73) Sensibilidad individual excesiva. (74) Lo irrecuperable. (75) Negación de la negación. (76) Sobrecompensación utópica. (77) El giro ético. (78) Estetización de lo político, politización de lo estético. (79) Desencadenamiento de las fuerzas sensibles. (80) El dilema de la cultura. (81) Formas excesivas del valor. (82) Extensión o limitación del mal. (83) Moralización del mal. (84) En contra del mito del escritor maldito. (85) La parte maldita. (86) Investigadores hasta la crueldad. (87) Shock y normatividad. (88) Poner a prueba la moral. (89) Un intervalo en la cultura. (90) Devenir autónomo. (91) Sobre los riesgos de los espíritus libres. (92) Estética hipermoral. (93) Epifanía física. (94) Atravesar la moral. (95) La sombra del interés más salvaje. (96) La vida buena. (97) Extorsión. (98) Zarathustra o la compasión. (99) Campo de fuerzas. (100) Aporía. (101) Oscilación. (102) Dos vidas

