



## Reflexiones respecto del arte en Heidegger y Benjamin sobre ciertas expresiones literarias del siglo XX y XXI que permiten reflexionar lo humano

Marcelo José Gómez (UBA)

Quisiera partir del poema “Apunte Callejero” de Girondo (1922):

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Se puede ver claramente la fragmentación primero visual y luego sensible, si no los dos a la vez, de los cuerpos, las poses, el marco. Las partes no están integradas, sino disgregadas; y sin embargo, llaman la atención en algún punto que las reivindica, tal vez, de modo desencantado: su erotismo. Con todo esto, hay allí una cierta nostalgia, un corte, y en el sentimiento construido, una descripción literal de una asociación perdida.

Claro es que esto se relaciona con una época, con un tiempo y con un proceso a partir del cual, esta desarticulación no habla tanto de lo que en realidad es, sino, de lo que en realidad se siente (y no quiero con esto decir que lo que se siente, no sea o no goce también de una realidad). Pero más intenso aún, vemos que esta desarticulación no aparece como lo asumido, sino más bien, como efecto de una aspiración que ha sido desahuciada, decepcionada. El sentimiento es complejo ya que no nos surge de ello, una planicie sobre el que transite sin obstáculos, la sensación tibia de la vivencia de la imagen. Más bien, están las huellas frescas de una experiencia fragilizada, recortada, resquebrajada.

### El aura y la tecnología

Existe en esta nueva composición del arte, una discusión con diferentes grados y matices. Retomamos en principio uno de los problemas que atraviesa y que nos ayudarán a pensar: la cuestión de la verdad y lo real.



Quiero saltar, aunque no olvidar, que en lo que respecta a definir a la obra de arte, ha sido muy eficiente la noción de utilidad. Por mucho tiempo se consideró que lo inútil y valorable, era lo que le daba la cualidad de lo artístico. Sin embargo, no expresa esto su sentido en relación a la función: la función es útil, porque es algo para ser visto en su inutilidad, es decir, no es instrumento, no es para, es un fin. Eso puede ser muy real; y sin embargo, nos deja afuera del problema de la verdad, y lo que ésta activa a través del compost de sentimientos y sensaciones. Porque lo útil es un concepto que permite pensar la autonomía desde su exterioridad, desde lo que está más allá de ella. Y aun así, muchas cosas son inútiles y no por ello se caracterizarían como obras de arte. Es que la obra de arte, en realidad, es independiente de la trama en que es producida en cuanto a su modo de significar. Digamos, construye una significación propia.

Dicho más exactamente, hay en la obra, opera en la obra, contiene la obra de arte una cualidad de autosuficiencia diría Heidegger (2012, p. 5). Esa cualidad de autosuficiencia es condición necesaria de la obra. Los demás elementos, al no tenerla, no podrían ser arte.

Y justamente es Heidegger quien plantea en su trabajo *El Origen de la obra de arte* (1935/36), el hecho de que el arte, la obra, permite mostrar al ser en cuanto tal, y de ahí, su verdad, la verdad del ser. Este se nos presenta. En esta puesta, se conjugan varias cuestiones: el arte o lo que este hace posible, la verdad y lo real. Todo esto en forma de presencia. Recordemos: no se trata de una representación, sino de la presencia, del hacerse presente. El ejemplo que toma, es el cuadro “Dos viejos zapatos gastados” de Van Gogh.

De este nos dice:

“En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio”.

Con esta descripción Heidegger intenta demostrar un desocultamiento de la verdad del utensilio (aquí zapatos), que se logra gracias a la obra, a la pintura de Van Gogh. Este tipo de arte de develamiento y ocultamiento, ha tenido en la literatura su expresión más firme en el simbolismo parnasiano y su evolución. Una evolución que podríamos decir de Mallarmé a



Valery cuya complejidad simbólica se recrudece en forma proporcional a la afectación tecnológica y a la sentida pérdida del aura. Hay elaborada abstracción y combinación retórica para mantener en vigencia, aquello que se ve asediado. Sin embargo, por otro lado, una reacción diferente serán las vanguardias, que, como Gironde, acepta esta conmoción.

Hay que destacar que detrás de esta obsesiva técnica de purificación mallarmeana-valeriana, también se expresa esa centralidad del genio creador en su forma más débil y cristalizada, otro de los atributos de ese hombre moderno al que estamos tratando de encontrar el rastro en el desarrollo del arte.

Y no menos patente es esta presencia de la verdad, en este acontecimiento además, la autosuficiencia que se le reclama a la obra, desde donde también aparece y cree desaparecer el hombre moderno. Y vemos las primeras polémicas al planteo. Se olvida, en primer lugar que hay una interpretación, una serie de descripciones que sólo se inscriben en la mirada que ya de por sí, supone un mundo que está materialmente organizado, clasificado, jerarquizado, distribuido, con sus prioridades y elecciones. Todo aquello que se quiera ver, es una potencia de ver, antes que lo que se deja ver. Hay si se quiere, también un tipo de atropello. Más sutil, puesto que es lo que se anuncia que se quiere evitar y por el contrario, se genera de otro modo.

Y para evitar esto nos dice: “Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras”. Es cierto, que si dijéramos que somos “nosotros”, volveríamos a reponer la relación sujeto-objeto que Heidegger quiere evitar. Pero en tal caso, hay un saber que habla que no será un nosotros ni lo otro, pero que tampoco está libre de condiciones de posibilidad.

Jameson (1991) en *Ensayos sobre el Posmodernismo* por ejemplo, le reclama a Heidegger el apartarse de la materialidad y querer ir hacia la parte oculta, que en realidad, es la más visible: la de ser símbolo. Es un acertijo que se desvela según reglas que no vienen de la obra, sino de una forma de pensar y hacer, que se proyecta hacia un modo de percibir y de sentir. Claramente, dentro de lo que sería una obra aurática no intervenida por la irrupción de las tecnologías que afectarán desde los inicios del siglo XX. Aun así, si nos atenemos a la materialidad, vemos que la materia originaria como por ejemplo el desgaste de los zapatos, no se expresa en el cuadro sino por otros contrastes del fondo, de los colores redimensionados, etc. Pero todavía podríamos decir que se puede pretender que la verdad, persiste en su pregunta por su develamiento.



Y esto es porque, siguiendo a Jameson, estamos en el orden de la profundidades. El modelo de profundidad sugiere ciertas oposiciones que podríamos señalar como lo interior y lo exterior, esencia y apariencia, lo latente y lo manifiesto, lo auténtico y lo inauténtico, el significado y el significante, el sujeto y la comunidad, la representación y la mimesis, etc. Todas estas oposiciones totalmente pertinentes en el cuadro de Van Gogh, ya no aparecen en Girondo, sino en una dimensión crítica; pues vemos un proceso de abandono o disgregación. Incluso más, lo que notamos en este, es una unidad perdida, la de lo humano moderno y mítico que ya hablaremos, y tal vez, esa sea la verdad que se nos presenta.

## **Pornografía**

Un género particular que sirve mucho para seguir la reflexión porque se mezcla con los procesos de vanguardia, porque guardan relación con el cuerpo y la performatividad, es el pornográfico. Hablamos de un género no aurático, un género que evoluciona con la tecnología y que hasta la hace evolucionar. Un género donde lo humano, la idea de humanidad, es atravesada por el imaginario médico-biológico. Para seguir en esta línea, veamos este proceso singular en tres obras clásicas del género pornográfico clásico que van desde los 30 a los 60 como *La Historia del Ojo* (Bataille, 1928), *La Historia de O* (Pauline Reage o Dominique Aury, 1954) y *La Imagen* (Jean de Berg, 1957).

Recordemos que la novela de Bataille trata sobre una relación erótica ascendente en el que tres personajes (el narrador, una fetichista y una inocente prepuber) se relacionan mediante su atracción hacia la transgresión volviendo precaria y hasta indefinible la diferencia entre la vida y la muerte. La violencia justamente va de la transgresión hacia la profanación, el sacrificio y el sacrilegio. En esta secuencia lo que vemos es el lento desmoronar del modelo de las profundidades que describimos, y que evoluciona en la novela de Bataille a través del relato que se mueve entre la exaltación real y abrupta, junto con un delirio onírico que persigue formas, único vínculo que relaciona la excitación con la historia y el género erótico-pornográfico. La forma, lo que simboliza, es lo que perdura y se va asfixiando su sentido, pero se mantiene.

En la *Historia de O*, sin embargo, tenemos un agotamiento de este modelo. Allí, la protagonista va pasando por varias etapas de expoliación de su propio cuerpo junto con los mínimos códigos de articulación civilizatoria que se van desintegrando. Así pasa de ser una fotógrafa conocida (alguien que hace arte con cuerpos ajenos, alguien que ve, y que tanto



cosifica como aurifica; para voluntariamente convertirse en pura materia en uso, en cuerpo mancillado convertido en lechuza para ser expuesto); de manera que la historia, ya no lo es tal; sino que lo que importan son las descripciones de estos cuerpos violentados y vejados hasta quedar transformados en pura apariencia de cosa monstruosa. Si acaso se quisiera dar alguna medida de profundidad, tendría que estar en la sensación catastrófica de que lo que allí ocurre, no puede ser más que rechazado y se mantenga en cosa moralmente juzgada, en un plano de lo indigno y grotesco. Sin embargo, nada de esto es así. La entrega de la propia humanidad va unida al deseo y la liberación de las formas de la conciencia en forma directamente proporcional con la caída del cuerpo. Es una elevación por degradación. Es un rito de iniciación cuyo fin es eliminar todo rastro de humanidad de la protagonista. Sin embargo, el sujeto pervive.

Pero no pervive en *La Imagen*. Nuevamente la historia de tres, donde dos resultan ser dobles asimétricos como una extensión refleja de un espejo no del todo plano. Básicamente es el proceso de aprendizaje del protagonista que va comprendiendo cómo quiere ser amada aquella mujer que le parece hermosa pero no atractiva. Esta se vale de una empleada que le funciona como doble masoquista. En este caso, la historia prescinde de un sujeto, de un yo, de un narrador que se unifique y se entienda en propia voz. Más bien, hay una imagen de otro en ella, que a su vez, muestra la forma en que debe ser fetichizada y querida.

Podríamos decir que surge un relato fuertemente planteado por la otredad en la medida en que está narrado por un primera persona que no entiende lo que ocurre, que cree que está teniendo consciencia de su situación, pero que siempre está alterado por situaciones que le resultan inesperadas. La verdadera protagonista es la otredad, la que señala las formas de desarrollo e iniciación, la que va a dar sentido a la historia y la que finalmente genere y se genere en los cambios. El narrador, invierte su papel hasta convertirse un mero testigo y finalmente, un ensamble y complemento de un proceso que lo supera. No hay pues, sujeto, aunque haya individuos, acciones, procesos y desarrollo. Hemos pasado completamente hacia una zona de superficialidad, de falta de profundidad; y en esta vez, ya no hay más nostalgia ni recuerdos de ese pasado de la modernidad en auge que todavía estaba en vigencia en *La Historia del Ojo* y, en menor medida, en *La historia de O*.

Ante todo, quisiera aclarar que hemos puesto esta secuencia de la literatura pornográfica por dos razones: por un lado, porque se presenta como el lado límite de lo literario, en la medida en que rebaja todo simbolismo a la razón del cuerpo. Todo lenguaje no puede desprenderse de aquello que debe afectar y conmover. Digamos, una literatura efectista y anticontemplativa. Es decir, casi no-literatura en el sentido clásico del término. Su rareza es la que nos atrae, y



enmarcado dentro de los movimientos artísticos de vanguardia nos dice mucho del estado sensible-expresivo. Por el otro lado, porque lo que trata es el cuerpo en su aspecto más utilitario, menos sacralizado, o incluso, su desacralización es parte de su aparato estético-erótico. Cuáles serían esos modos de desacralización, sobre qué aspiraciones y en busca de qué horizontes arma sus expectativas es que se posicionan estas tres obras vistas. Allí vemos dibujarse algo diferente.

Así es que llegamos a que la modernidad y su máxima expresión ha dado dos líneas que van por caminos paralelos: por lado, el simbolismo que se verá cada vez más socavado en su potencia bajo mecanismos cada vez más complejos de abstracción; proceso que podemos poner en línea a Maeterlink, Mallarmé y Valery - un modo de resistencia a la heteronomía cada vez más aguerrida y que hace de esa forma de estética (la del símbolo) el último lugar para defender la modernidad conocida-. Para estos, no importará que el símbolo y sus derivados, al querer expresar una estética estilizada surgida de la obsesión del artesano, pero con un cielo de sutilezas e inflexiones, terminen en la petrificación por su falta de vínculo con la temporalidad a la que en lugar de disponer, más bien le da la espalda.

Por el otro lado, en las primera vanguardias tanto como en la literatura pornográfica que hemos señalado, hay una continua sucesión de descomposiciones y diversificaciones, donde los retazos van a pasar de su registro más residual y perentorio en formas alegóricas en las que pervive el tiempo en su valor más complejo, el de la discontinuidad con la serie social dimensionada y tecnológica, hasta disolverse en una superficie en la que la supervivencia de todo es la supervivencia de la mezcla sin tensión. Hay desbordamiento de la materia y de la materia histórica por sobre todo. En cualquiera de los casos, asistimos en negativo a vislumbrar una torsión de los paradigmas del hombre (no sobrevive el paradigma de las profundidades, ni el principio de identidad se inscribe en términos de carácter y destino de los personajes, si es que están y no son sólo figuras). Y así, bien podemos pensar que aquella idea de tensión en la obra de la que hablaba Heidegger entre tierra y mundo, donde la autosuficiencia era su peculiaridad, la tierra es superada por la historicidad de la materia y el mundo, el mundo se transforma en teatro, los gestos en mímicas, el compuesto general en pastiche.

Jameson cree ver aquí una “mengua de los afectos”, lo que nos parece del todo desacertado. Hay una torsión de ellos si acaso vemos la propuesta de un Manuel Puig, del cine de Almodovar si se quiere, e incluso de Lamborghini en su *Teatro Proletario de Cámara*. La afectividad establece un recorrido diferente que se desplaza del sentir al sentimiento con otros



códigos que no desarrollaremos aquí, pero que claramente muestran cómo los síntomas nos hablan de modificaciones, digamos muy complejas.

Lo cierto es que estas modificaciones nos permiten mirar el otro lado que se dibuja y difiere, redimensiona o incluso saca de su centralidad algunos mitos; pero que hay que atender bien qué elementos pone en juego. En este punto me quiero poner a reflexionar respecto de la noción benjaminiana de caída de lo humano y resurgimiento del hombre realista

A través de estas muestras que he puesto deliberadamente, es que podemos hablar de una cierta noción de monstruosidad, no como lo inhumano, pero sí, como lo no-humano que se hace presente como figura, para recordarnos que el camino del hombre mítico moderno no sólo ya brilló lo que podía haber brillado, sino que su brillo era sólo aparente.

Retomo el concepto de Unmensch (no-humano de acá en más) de Benjamin, que sería más que una forma, una dimensión donde se ubica todo lo que ha sido sustraído y negado de la concepción tradicional de lo humano (Di Pego, 2022). Y más que una dimensión, me interesa la noción de “campo de fuerza” que permite reconsiderar lo humano desandando su lógica de distinción y exclusión. Está clara la secuencia de estos clásicos de la pornografía, porque dejan entrever esa criatura que se mueve entre lo lúdico y lo antropofágico, como lo pueden ser algunos de sus personajes, sobre todo, sus protagonistas.

En esta secuencia que hemos señalado, hay cuestiones lúdicas que por un lado exponen hilaridad, aunque no sea esa la finalidad, pero sí, cierto proceder (más bien una cuestión metodológica y de confiabilidad del procedimiento al suspender la seriedad de ciertas formas). Pero también hay consumo de lo que ha sido dado, un autoconsumo como incendio y depuración. Cuando O decide que su proyecto para ser, es destruirse, o mejor, anular todo proyecto basado en las formas y las apariencias; liberarse más bien de la proyectividad (y eso le provoca una gran satisfacción y seguridad), lo hace a costa de agotar cada una de las posibilidades abiertas que le quedaban de ser. Y en *La Imagen*, el placer es digamos, la antropofagia de cualquier componente de la dignidad mediana del lugar común. El sentido de amar, no es el sentido de liberarse por apropiación (algo que vale para un presentar el amor burgués), sino el obedecer lo imposible en la desesperación de dejar de ser. El tránsito masoquista del “amame de este modo” que implica soltar las formas, es un camino de peligros, pero es un camino que permite la crisis de lo dado, de lo diseñado para esa figura del hombre moderno mítico. Creo que se hace perceptible este “campo de fuerzas”



Nada de esto, de este compuesto afectivo, sería posible sin la incidencia de la misma modernidad. Pero la modernidad nos deja ver la criatura de la otredad, qué, como un ángel, viene a hacer la depuración (o podría hacerla). Quisiera que haya quedado claro que este género con sus personajes sobresalientes, están encuadradas en lo que podrían ser pensadas benjaminianamente como criaturas. Semejan mujeres y formas de relación, vejadas a la mano de la mirada antropocéntrica normativa de su época; pero en realidad se trata de construcciones criaturales que redimensionan la mirada, dan una nueva perspectiva, inducen la crítica mediante su propia generación de extrañamientos que el género incluido en el arte, hace posible.

## **Ciberliteratura en narrativas transmedias y procreativas (IA).**

Queremos poner en énfasis que hay aquí otro modo en que lo no-humano surge, ya no desde la oposición al paradigma del humano mítico que toma relevancia en la subjetividad burguesa, tal como puede verse en el trabajo sobre Odiseo en Horkheimer y Adorno (1989), sino por efecto alocado, exagerado, atravesado de las apropiaciones de la tecnología. En efecto, todos sabemos con precisión, por ejemplo, el modo de desarrollo de los big-data, la inteligencia artificial y las distintas maneras de “hacer comunidad” desde un artificio virtual, que desde una lógica no visible, proyecta en símbolos, imaginarios que no llegan a pensarse en consideración por su velocidad.

Sin embargo, las operaciones artísticas a través de estas tecnologías, guardan cierta aproximación a devolver de ellas, como efecto no deseado, la desfamiliarización y extrañeza que desde sus mecanismos, multiplican en expresividades alternativas, complejas, con nuevos códigos cuyos alcances no podemos terminar de contemplar dada su larga y sostenida variación y procesamiento. Me limitaré a señalar algunas y sus efectos.

¿Qué serían estas formas artísticas transmedia y ciberliterarias? ¿Qué nuevos lenguajes articula? ¿Cómo esto nos da una nueva dimensión heterológica, sino también del régimen del arte en lo perceptivo y en lo sensible? Veamos un caso: Cristina Rivera Garza *La muerte me da* (¿Transmedia y necrofilia literaria para romper los marcos de la literatura?)

## **Redes y tejidos literarios de Rivera Garza**

Tenemos en principio, un libro de poesía con autoría de Bruno Bianco, que es por cierto, el padre de la autora en la que está registrada la obra (Anne Marie Bianco), y una editorial cuyo



editor intenta averiguar el origen (imposible). La publicación es una serie de poemas de una ascendente tensión que relacionan distintas dimensiones entre lo erótico y lo policial. Hay, sin embargo, una apropiación desmedida de la poética de Pizarnick, lo que también implica otro problema de autoría. Y todo esto es el marco que se incluye en los poemas: o sea, lo extrasistémico es sistema en esta nueva formulación de lo literario.

Por el otro lado, si uno no lee poéticamente los poemas, sino narrativamente, se entiende que hay pistas de un asesinato (nuevamente lo intergenérico rompe el género para mutar a otros géneros). Todo esto da a lugar a una serie de novelas, policiales, que usarán estos datos (el contenido, el formato, y los errores de tachadura como lo ilegible que surge lagunadamente en los poemas) en forma reinterpretadas que también se multiplicarán en relatos varios con destinos diversos. Pero para romper lo intraliterario hay dos denuncias (reales) en el juzgado de México, vigentes y cajoneadas: la de un asesinato y la de un plagio (la maquinaria jurídica del Estado se vuelve parte de una ficción; y no sabe qué hacer con ella). O sea, lo jurídico en tanto lo real y extraliterario ingresa y egresa de la trama. Y aparece de diferentes formas, no sólo porque esto se exhibe en distintos artículos periodísticos; sino que aparecen unos blogs en los que el mismo detective personaje de las novelas habla con sus lectores y da claves a través de su tuit (todo esto por fuera de las novelas, los relatos y el poemario).

Aclaro que cada una de las propuestas artísticas y performativas tiene su propia autonomía significativa. Los aportes transversales no establecen jerarquías, pero sí, redimensionan. Lo propuesta en tuit, bien puede pensarse en términos de fotonovela. Como si esto fuera poco, Cristina Rivera Garza tiene su propio blog en los que hace crítica literaria y comentarios, y expone su famosa teoría sobre literatura: la necrofilia. Es decir, consumo de lo muerto que es la palabra en el papel y su temporalidad continua, para metabolizar y energizar la dinámica de lo vivo, la performance estética de la temporalidad de lo discontinuo.

Lo que tenemos es la vigencia de la narrativa, pero transmediada; es decir, atravesada por distintos medios que le van dando su intervención, forma y cambio adaptativo, como también su aporte enriquecido por las posibilidades de producción de cada uno. Así es que más que el surgimiento de una narración, lo que acontece más bien es una laberíntica red de tramas que no tienen centro, no tienen adentro y afuera, no tienen distinción entre la ficción y lo considerado real, donde la vida y la imaginación están contaminada y reactivadas. Hasta la autoría se complejiza porque existe la participación de los consumidores que dejan de ser tales para volverse prosumidores.



Es narrativa transmedia si vemos fenómenos no sólo de tecnologías a disposición narrativa, sin que ninguna en particular se convierta en núcleo, sino que además surgen procesos de simultaneidad, de contrapunto, de analepsis, de prolepsis, de percepciones totales y focalizadas en igual jerarquía, en paralelo, en diferencia.

La trama también los involucra. Las dimensiones se pierden, los marcos dejan de existir; y de todo esto ¿qué queda? Una performance, una experiencia de vida. Los artefactos, más bien, quedan como huellas de un pasar, de un fluir. No hay anclaje de sentido, no hay vuelta, no hay resignificación. Si algo se rectifica es siempre hacia adelante, lo que es también, una constante revisión hacia atrás, imposibilitando que las marcas sean trauma; sino vivencialidad y transparencia. Transparencia en la medida que lo extrasistémico que antes era parte del afuera, ahora no sólo es el adentro posible, sino que vale en tanto afuera y adentro. Sistema y extrasistema no se oponen, aunque se diferencian sutilmente para alimentarse y marcar además, etapas. Etapas que pueden tranquilamente, en el próximo procedimiento, volverse la nada misma.

Por un lado, su inespecificación material: no se sabe cuántos textos componen el corpus, cuántos soportes, dónde encontrarlos (hay aquí, tal vez, la vuelta del coleccionista), cuánto más faltarán por darse, etc., lo que va abasteciendo la complejidad siempre creciente y desafiante. Por el otro lado, los mismos personajes, pueden mutar de soporte en soporte, de nueva propuesta a nueva encarnación, de moralidades e identidades flotantes. Y no es por lo que tenía la novela clásica que resguardaba el secreto que hacía perdurar la trama hasta su final; sino que la variación parece ser lo que importa y lo secreto como lo oculto, es sólo parte de un procedimiento.

Por supuesto que esto bien puede disolverse en la banalidad de la nada, en la hiperexperimentación sin alimentación. Yo retaría a cualquiera a que demuestre si lo de Cristina Rivera Garza no tiene peso artístico y dimensión estética que no ponga en discusión la pregunta misma por lo que es el arte y su verdad. Pero si aún fuera así y fuese solo un fluir de la nada, tal vez, ya sea momento de ver desde ahí, cómo se erosionan ciertas centralidades: la de que todo tenga que ser algo, lo que es también, apropiarse de lo inapropiado.

Una de esas centralidades que han tenido que ver con la modernidad es la oposición entre mimesis y representación. La referencialidad tanto como la evocación y el llamado a la huella de la comunicabilidad que aparecen en una clara distancia en la literatura moderna, entre la información y la poética, es quizás lo que más se complejiza, porque básicamente también se



disipa la diferencia entre autonomía y heteronomía. No es que no existan ambos pares, más bien conviven sin definirse. Volveré sobre esto en las conclusiones.

## **Milton Laufer: *Lagunas* (¿Literatura que no se puede analizar ni comentar?)**

También es el caso de la novela *Lagunas* de Milton Laufer. Una novela que no se puede nombrar puesto que no es singular, sino plural. Se trata de novelas, infinitas, que se viralizan y que contaminan la red de relatos de acuerdo al uso. Si hubiera que establecer alguna crítica, algún análisis, ¿cómo se haría? La distinción teoría y crítica, frente a la producción se vuelve directamente imposible: no hay autor para señalar (nadie puede escribir esa cantidad), no hay trama que especificar (se multiplica infinitamente), no hay fecha para disponer de su producción (cada instante se transforma en su origen), e incluso se vuelve muy difícil de leer ya que suspende las posibilidades del comentario. ¿Qué hacemos con esta propuesta artística gratuita, infinita, a sólo un click?

Otra vez, rompe la centralidad del arte, del autor, de la crítica, de la teoría. Trabaja con el borde de lo de afuera y lo de adentro. Y no sólo ya no crea un mundo que se yergue en tensión con la tierra, al decir de Heidegger; sino que directamente no hay mundos al producirlos infinitamente. Aquí nos distancia también la diferencia entre lo simbólico y lo alegórico. Porque no puede ser símbolo lo que no tiene sustancia ni parte; no puede ser alegórico cuando las huellas acosan en su multiplicación.

Todo esto por efecto de una apropiación de la tecnología refuncionalizada hacia objetivos no previstos. ¿Por qué digo esto? Porque toda tecnología implica una ideología que la sostenga, no sólo desde su producción pensada para una finalidad que es la reproducción de lo dado, sino también por el contexto en que estas se aplican y que exigen de parte de los actantes, una cierta conducta, un cierto rol, una inscripción narrativa de la vida en un destino que nuevamente, encorseta sobre ciertas opciones. Ahora bien, al hacer arte en estos límites, esas opciones hacen crisis, se quiebran, no siguen la finalidad, afloran un desvío. Claramente generan ruido, pero junto con él, generan también otras formas de armonía. Hacen caer los centros. No quiero dejar de decir que se establece en esa variación una verdadera politización.

Aun así, esa politización no está exenta de peligros, porque el politizar ayuda a saltar la homogeneidad reproductiva de lo dado, lo que no significa formas menos consustanciadas con el ciclo productivo. Puede o no haber refuncionalidad y revalorización desde la funcionalidad. Me consta que los ejemplos aquí presentados de Cristina Rivera Garza tanto como de Laufer, no lo



hay y buscan un arte político desde la producción. Pero no es que todo arte transmedia funciona así. Lo que sí celebramos es que se abre un camino interesante de puesta en discusión, de aparición de la otredad, una verdadera ruptura antropológica, ya que lo que se expone no puede erigirse en una subjetividad del hombre mítico, del moderno; ni de su propia caída, del posmoderno; sino de formulaciones cuya entidad está en construcción teórica por definirse, si es que se puede.

## **Conclusiones:**

- La literatura y el arte permiten abordar lo otro al hombre moderno, en términos de una posible heterología. No resulta inmediatamente visible y también es posible que en búsqueda de rasgos, se proyecten los deseados. Es necesaria una actitud reflexiva y muy consciente para ir entendiendo el fenómeno y encontrar en los muchos ruidos, su condición de un sonido funcionando en otra fase.

- Cuando trabajamos sobre ellos nos damos cuenta que la oposición representación y mimesis, si bien corresponden a paradigmas muy diferentes, no terminan de cerrar el espacio de la evocación. En tal punto, en otro trabajo he conceptualizado la idea de que la literatura siempre “ancla” en algo, aunque ese algo se disipe en la ficción o en la experimentación. En cualquier caso, disparado el enunciado, reclama una referencia por venir cuyos avatares son del todo laberínticos, pero que implican una historia, una condición cultural y finalmente, una cuestión política.

- Y es en esta zona compleja que parece que los transmedia como las ciberliteraturas se mueven con mayor soltura. No se trata de un real (aunque es real que funcione), no se trata de una ficción (ya que hay elementos anclados identificatorios), no se trata de una condición mimética, pues nada hay por sostener en cierta sacralidad y revelar mágico; y tampoco es representación, ya que la credibilidad es lo primero que el artificio usa y desploma. Pone en discusión diferente el problema de lo real y la verdad en la difumina de los límites. Aquel planteo del origen de la obra de arte, es el arte, tal como lo señalaba Heidegger, pierde todo su sentido: o esto no es arte, o el origen de la obra de arte puede estar entre y no en; y cuanto más esté en el “entre”, más porosas serán sus membranas y mayor capacidad de trasvasamiento producirá. No hay rastros de autosuficiencia, ni preocupa.



- Estamos entonces en condiciones de pensar allí, elementos de lo no-humano en términos positivos y creativos, pero también en términos de peligros y tragedia. Porque las dos cosas son posibles y urgen pensarlas. Hay una necesidad por la pregunta que falta ahí intentar responder.

## BIBLIOGRAFÍA

Bataille, Georges (1994): *La Historia del Ojo*, México, Ediciones Coyoacán.

Di Pego, Anabella, “Hacia una política de lo no-humano [ Unmensch ]: Walter Benjamin y Paul Scheerbart ”, *Antropología y materialismo* [Online], Número especial | II | 2022, En línea desde el 17 de abril de 2022 , conexión el 08 de diciembre de 2023 . URL : <http://journals.openedition.org/am/1685>; DOI : <https://doi.org/10.4000/am.1685>

Heidegger, Martín (2012): “El origen de la obra de arte (1935/1936)”, en *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, pp. 11-59

Jameson, Fredric (1991): *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Jean de Berg (1977) *La Imagen*, Buenos Aires, Tusquets Editores

Girondo, Oliverio (1922): *20 poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires, Tamar Editores.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.(1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta

Laufer, Milton (2014): *Lagunas*, URL: <https://www.miltonlaufer.com.ar/lagunas/>

Reage, Pauline (2007) *Historia de O*, Buenos Aires, Tusquets Editores

Rivera Garza, Cristina (2004): “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”. En *Palabra de América*, editado por Roberto Bolaño et al., 167-179. Barcelona: Seix Barral.

—. 2007 [2006]. “La escritura solamente”. En *El arte de enseñar a escribir*, 2.<sup>a</sup>

ed., coordinado por Mario Bellatin, 78-82. México, Fondo de Cultura Económica / Escuela Dinámica de Escritores.

—. 2007. *La muerte me da*. México, Tusquets.

—. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets.