

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras
Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana

**La redención histórica: el pensamiento artístico en el uso narrativo del cuerpo
en *Paleografías (Trazos oscuros sobre líneas borrosas)* de Victoria de Stefano**

www.bdigital.ula.ve

Bachiller: Jorge Isaac Villamizar

Tutor: José David Núñez

Mérida, octubre de 2021

C.C Reconocimiento

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras
Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana

**La redención histórica: el pensamiento artístico en el uso narrativo del cuerpo
en *Paleografías (Trazos oscuros sobre líneas borrosas)* de Victoria de Stefano**

www.bdigital.ula.ve

Memoria de grado para optar al título de Licenciado en Letras. Mención: Lengua y Literatura
Hispanoamericana y Venezolana

Bachiller: Jorge Isaac Villamizar

Tutor: José David Núñez

Mérida, octubre de 2021

A Juan, mi hermano

www.bdigital.ula.ve

Agradecimientos

Agradezco a mi padre, Jorge Luis, por su genuina entrega, su vocación de afecto, guía, aliento y comprensión, y por su germen de la estética.

A mi madre, Eneyda, estadio primario de mi formación, por su aguda astucia, rigurosidad, honestidad, y su afecto total.

A mi hermano, Juan, por su inteligencia inconforme y severa, interlocutor incansable de mi cotidianidad.

A José David, mi tutor, por la minuciosidad de sus lecturas, por discutir conmigo las ideas de esta investigación y por la diligencia de sus actos.

www.bdigital.ula.ve

Índice

Resumen.....	7
Introducción	8
I. Lo público y lo íntimo: la obra y el hombre	14
1.1. La intimidad animal del hombre público	16
1.2. La economía del arte	23
1.3. Lo político del arte	29
II. Narrar en imágenes.....	35
2.1. El gusto: la estética de lo selectivo.....	37
2.2. Imagen dialéctica del testimonio.....	44
2.3. La transformación y la supervivencia	50
III. El hombre con pensamiento, el hombre sin obra.....	55
3.1. El uso del cuerpo sin obra	57
3.2. La obra de arte en el pensamiento.....	63
3.3. El arte, producción y espectáculo.....	69
Conclusiones.....	76
Referencias.....	80

Resumen

En *Paleografías* hay un planteamiento sobre el arte y la obra que bordea el momento de la creación para narrarlos desde la cotidianidad, la vida privada y la impotencia que dificulta toda expresión, a través de su protagonista, el pintor Augusto, y su estancamiento productivo asociado con su vida privada descuidada. Mediante los conceptos *uso de los cuerpos* y *potencia sin acto* de Giorgio Agamben pensamos la resistencia que atraviesa Augusto como el período de reflexión de su condición de productor y de viviente, con la que la ausencia de obra puede concebirse como la crítica a un sistema de producción. Dentro de las relaciones con los otros, que lo exponen a rupturas amorosas, malentendidos familiares, y a la soledad, esta indagación de su origen implica el uso: la posibilidad de abrir todo pasado en un presente, distinguiendo los cuerpos de la historia, su tangibilidad, para la disposición y el manejo de un pasado que permita establecer incesantes relaciones de correspondencia y de distanciamiento con el contexto y posibilitar lo que Walter Benjamin llama *redención histórica*, disipando la culpa por su inoperosidad reconociendo en su pasado la experiencia del trabajo y en el presente la producción de imágenes.

Palabras clave: redención, uso, imágenes, Benjamin, Agamben, Didi-Huberman.

Introducción

En la literatura venezolana contemporánea, Victoria de Stefano se destaca con una escritura que expone una reflexividad propia de la filosofía, sin abandonar el trabajo narrativo que, como novelista, ella construye. *Paleografías (Trazos oscuros sobre líneas borrosas)* (2010) es uno de los ejemplos, dentro de su producción literaria, donde la reflexión sobre el arte, el gusto y los vínculos entre individuos dan lugar a las acciones, en un contexto en el que parece tener lugar la pregunta de Hamlet por el ser o el no ser, por parte de Augusto, el personaje principal. Es por ello que esta investigación atenderá especialmente la historia narrada en primera persona de este personaje, cuya vida privada se define en su inquietud por el tiempo pasado sin producción artística, es decir, en la condición de pintor sin obra.

Estas circunstancias se narran en *Paleografías* con una vocación conceptual ineludible. Victoria de Stefano propone una lectura filosófica sostenida en reflexiones sobre la condición del artista, el contexto de la producción de la obra y el sentido del arte, todo ello bajo una concepción de la historia que reconoce el tiempo como una manifestación de fragmentos a los que estamos expuestos y que Augusto, el personaje principal, confirma en sus continuas referencias al pasado para dar cuenta de su formación artística en su vida íntima. Hecho que nos permite ir más allá de una descripción de la propuesta narrativa de Victoria de Stefano atendiendo la exigencia que la misma nos hace: establecer relaciones con lo otro, evitar el riesgo de una lectura cristalizada. Para ello, otras teorías y sus conceptos se convierten en herramientas que movilizan los mecanismos de la obra, sólo si ésta lo autoriza. De este modo, se produce la *constelación* que Walter Benjamin propone en su concepción del tiempo, y por ende de lo narrado, en la historia, un concepto pero también un método, que concibe una fragmentación del objeto de estudio para exponerlo a una otredad de ideas y discursos y trazar una interacción de

los fragmentos con ella, sin reducirlos a jerarquías ni dicotomías, permitiendo reconocer las singularidades de cada uno en una lectura no lineal, para que, en una renovada dialéctica, la obra estudiada se haga pertinente en cada presente. No es gratuito que Walter Benjamin forme parte de los epígrafes de *Paleografías*.

Por tal motivo, para comprender en el personaje principal a un pintor que queda en suspenso, acudiremos al filósofo Giorgio Agamben quien, como lector y epígono de Benjamin, comprende la importancia de la Historia en las historias. De Agamben tomaremos varios conceptos y teorías, entre ellas, su teoría de la *potencia sin acto*, para preguntarnos por la relación de Augusto con sus obras.

Augusto es un personaje que paraliza sus proyectos artísticos producto de una turbación emocional. Tras años dedicándose a la pintura a costa del abandono de su vida afectiva, experimenta un estancamiento con el que cree hallarse, como la voz narrativa lo expresa en la novela al final de su primer párrafo, en “un punto de no retorno” (De Stefano, 2010, p. 10); busca la manera de recobrar su vitalidad y retomar la pintura, pero transcurren los meses y se mantiene en un estado de inhibición, incapaz de percibir un devenir de su obra. Acude al médico buscando soluciones, pero éste no se las proporciona. Mientras excava su pasado para reconocer la experiencia del arte y la producción de obra y comprender por qué su período de suspensión es posible y válido en tanto que viviente con pasados íntimos no resueltos que exigen su parte de atención en el presente, Augusto interactúa con amigos, vecinos, otros, mediante historias. Realiza un viaje al mar con la intención de descansar, pero una vez allí unas imprevistas lluvias provocan derrumbes que impiden su retorno y fuerzan a una especie de confinamiento en el hotel donde se hospeda, sin embargo, allí conoce a Gina, quien le genera atracción y eventualmente comparte historias con él, por lo que Augusto reconoce, en la relación, una posibilidad para

redimir su pasado como viviente con experiencias amorosas y familiares insatisfechas, y al mismo tiempo jugar su gusto por el arte y su vida dedicada a éste.

A pesar de la melancólica ausencia prolongada de obra, la voz de Augusto no es nostálgica, su relación con el pasado se manifiesta a través de un pensamiento en imágenes que incluyen ese pasado, la memoria, para construir una idea de redención desde la historia, según lo teorizado por Walter Benjamin, distanciada del sentido de redención religiosa del mito judeocristiano y su promesa de resucitar el cuerpo en un paraíso sin historia. La redención benjaminiana exige una dialéctica en la forma de una excavación con la que el sujeto, desde su presente, vuelve a sí mismo reconociendo su pasado; en la novela de Victoria de Stefano esto es: usar el presente para que el pasado se transforme en el cuerpo donde reside la historicidad del pintor.

Augusto cruza continuamente el umbral entre la vida pública y la vida privada que ocupa el espacio del artista gracias al sentido político pero también íntimo del arte. Su redención implica, entonces, que como sujeto público y privado intente mantener en el presente una dialéctica con su historicidad, estableciendo las relaciones de correspondencia y de diferencia entre el presente y el pasado, la otredad y él, para deshacer cualquier persecución nostálgica hacia su pasada condición de autor y productor y toda culpabilidad que reduzca el oficio al lamento de la vida personal no resuelta.

En el proceso, las imágenes que Augusto archiva en su memoria, como viviente y como pintor, son usadas para reflexionar sobre los artistas, la materia pictórica, la imaginación, la técnica, el hábito y la sobrevivencia: los cuerpos del arte mismo, que son, en esta composición, convertidos en historia, no con la intención de reproducir una historia del arte convencional, sino para hacer, como Robert Walser ante la pintura, su propio relato del arte desde su experiencia y

desde la mirada que explora en su presente el paisaje urbano y natural. Las imágenes de lo público y lo privado tensionan en él reconociendo los fragmentos de lo vivido, de lo aprendido. El cuerpo de Augusto produce para la historia imágenes “privadas” que se inscriben en las imágenes de la vida pública, sin lograr que tal cúmulo de imágenes active la potencia en el acto de pintar para crear una obra, conservándose sólo como las pequeñas combustiones de un velo: destellos de genialidad dentro del abatimiento y la rutina. Un umbral donde la obra de arte narrativa se sostiene del pensamiento del arte pictórico. Es la exigencia que Victoria de Stefano asume para que la potencia de las imágenes en el acto de la escritura supere la dicotomía de las disciplinas:

La escritura y la pintura parten de una matriz gráfica, de unos medios de expresión, de unos signos: lenguaje literario; lenguaje plástico. Hubo en la historia del arte, antes de que éstas se establecieran como campos autónomos, una aspiración: *Ut pictura poiesis*. La poesía como la pintura. Es decir, pintar con palabras. (De Stefano, 2011, p. 3)

Giorgio Agamben, en el Capítulo I de *El uso de los cuerpos*, “El hombre sin obra”, refiere que un uso improductivo del cuerpo (como lo es la suspensión de la producción pictórica), podría constituir el uso del hombre libre; una forma de autonomía que, finalmente, la redención histórica propugna. Citando a Aristóteles, Agamben menciona que para los antiguos griegos había tres tipos de relaciones en la familia: la relación despótica, aquella del amo y el esclavo; la relación matrimonial, la del marido y la mujer, y la relación parental, la del padre y sus hijos. Su investigación se centra en la primera relación, la despótica, enfatizando que la visión del esclavo en la Antigüedad no puede forzarse por la mirada moderna puesto que rompería el pacto de historicidad de dos contextos diferentes: la concepción de la rentabilidad que ofrece el trabajo del obrero frente al modo de vida del esclavo antiguo, que implica una

ausencia de obra porque en él sólo hay un “uso del cuerpo” que antecede al oficio remunerado de la servidumbre doméstica en la modernidad, pero que facilitará las pautas para que el cuerpo moderno sea productivo.

El cuerpo del trabajador moderno contiene la memoria del cuerpo del esclavo antiguo, siempre dispuesto al uso. Considerando ese origen, el cuerpo moderno asume las sobre exigencias de producción, ya no se trata del amo cuyo esclavo constituía una extensión de su propio cuerpo para el rendimiento de la producción en la vida privada que le facilitara, al amo, la vida pública, sino del jefe respecto al trabajador en una relación de poder que valora monetariamente la resistencia en el uso del cuerpo productivo.

¿De qué modo se puede establecer una relación entre el cuerpo del esclavo griego y el de Augusto el pintor? Desde una experiencia de la libertad política. El esclavo, como extensión del cuerpo del amo y ayudante de éste, sólo tiene presencia en la polis como prolongación del amo, pues su espacio está en la privacidad de la casa, donde mantiene su condición humana por extensión del amo, pero ya que esa vida doméstica no le pertenece sino a este último, se hace posible para el esclavo una experiencia de libertad, una vida política que supone desmarcarse de la polis, un gesto de libertad dentro de la vida política que pone “en tela de juicio la centralidad de la acción y del hacer para la política” (Agamben, 2017, p. 62), pues no ha sido pensada tradicionalmente como una dinámica distinta de la captura de una praxis o modo de vida específico.

Nos atrevemos a pensar, entonces, que en relación con el esclavo de la antigua Grecia está el artista moderno, específicamente, en el momento en que suspende la producción de su obra y, no siendo otra cosa que artista, suspende también, con un gesto de libertad, la acción de un trabajo que lo inserta en el sistema de producción mercantil de la polis moderna. Se detiene su

relación política como sujeto del trabajo, pero lo público reside en él desde la potencia: la posibilidad o la capacidad de llevar a cabo la obra que se hace pública, sin el acto que la produce. Una potencia alineada por el pensamiento del *poder no hacer* algo, poder no pintar, y desde esa intimidad reflexiva el artista piensa en imágenes su relación con el mundo.

Para Agamben esta posibilidad de no hacer algo es lo que define al ser humano: “Mientras que el fuego sólo puede arder y los otros vivientes pueden sólo su propia potencia específica, pueden sólo este o aquel comportamiento inscripto en su vocación biológica, el hombre es el animal que puede su propia impotencia” (Agamben, 2011, p. 64). En el caso de Augusto, el uso práctico de su cuerpo de pintor reconocido en el sistema de producción se detiene para pasar a un uso del pensamiento que interroga su anterior praxis como pintor.

Augusto no es un trabajador de la polis, en su nueva cotidianidad el uso de su cuerpo es íntimo, pero a diferencia del esclavo griego, él, como sujeto moderno, elige este uso de lo privado, parece reconocer que el uso público que se hace del cuerpo es a su vez un uso íntimo de su pensamiento. Sobre esto Giorgio Agamben (2017) sostiene que:

todo uso es, ante todo, uso de sí mismo: para entrar en relación de uso con algo, debo ser afectado por ese algo, constituirme a mí mismo como aquel que hace uso de ese algo. El hombre y el mundo están, en el uso, en una relación de absoluta y recíproca inmanencia; en el usar algo, se trata, ante todo, del ser del propio usante. (p. 72)

En esta investigación intentaremos respondernos si el uso del cuerpo del artista en la esfera de lo privado, siendo también un uso de su pensamiento con imágenes de la experiencia personal, puede considerarse una insubordinación en los sistemas de producción y el uso mercantil del cuerpo del artista que expone imágenes y manipulaciones de la historia fuera del pensamiento, inmerso en el espectáculo; la respuesta de un individuo pensante, que puede

encontrar los trastes del arte y la creación en los actos y los gestos que le son más familiares y hasta insignificantes, una impotencia que es poder no hacer y una contemplación que no niega el trabajo sino que puede ser la gestación de una potencia crítica para transformar la obra pictórica en algo más que una tela. Como hipótesis central sugerimos que el artista en Augusto pretende distanciarse de esta posible espectacularidad del reconocimiento, por esta razón, suspende su obra y busca redimirse de su inoperosidad y el descuido de su vida afectiva reconociendo en su pasado la experiencia del trabajo y la producción de una obra que, ahora, como Bartleby, preferiría no hacer porque:

A los códigos del pasado basta con que sepamos insuflarles un poco de vida nueva, basta con que los sigamos removiendo. Nunca faltarán terrenos que seguir explorando, lechos subterráneos en los que seguir profundizando, hilos desgastados que seguir hilvanando, híbridos, sinuosidades, filiaciones, procedencias oscuras por las que seguir inquiriendo. (De Stefano, 2010, p. 193)

Las investigaciones de Agamben sobre el arte, la literatura y la política son fundamentales para el arriesgado reto que asumimos de escribir sobre Victoria de Stefano, porque, encontrando innumerables puntos de semejanza en el pensamiento de ambos, entre ellos, la pregunta por el lenguaje en el arte, existe la oportunidad de construir, como debe proponérselo toda investigación, una posible línea de relación y forma de transmisión de ideas, que en *Paleografías* están expuestas como cuestionamientos sutiles a la productividad del artista.

I. Lo público y lo íntimo: la obra y el hombre

La escritura de Victoria de Stefano concibe, en el distanciamiento de la realidad que entraña, la conservación de una proximidad con la vida privada y cotidiana con la que ésta casi parece resguardada e insospechada en la palabra. Su preocupación por el “sujeto volcado al fluir

de la vida” es recurrente, la del artista cuyo trabajo, en gran medida contemplativo, supone que una mirada rigurosa puede encontrar la obra en la cotidianidad. Mientras que con los epígrafes de *Vamos, venimos* (2018), su última novela publicada hasta la fecha (luego evocados por la misma autora en una entrevista más reciente¹), De Stefano sugiere que entre cada palabra de la obra hay vida, en un comentario suyo que figura en la edición de *Paleografías*, apunta a que de la misma vida privada sale la obra:

El hecho de estar acostada en el sofá —dice— hablando de uno mismo, de lo que uno ve, de lo que uno lee, de lo que uno interpreta, de lo que uno mira, supone también que uno va haciendo la novela de su propia vida. (De Stefano, 2010, párr. 1)

Tal apreciación no significa que la vida esté contenida en la obra, en una novela o en varias, porque siempre permanece un vacío como un pendiente en la vida privada que exige al artista o, en este caso, al escritor, una continua construcción de lo que experimenta y de lo que imagina. Entre la obra y la vida hay una tensión que transmite historias.

Claro está que el comentario tampoco se trata de una prolongación del conocido movimiento situacionista, que promueve la disolución de la obra y la realización del arte en la vida pública, ni la sugerencia de que cualquiera puede hacer una obra de arte narrativa. Para que haya obra de arte no basta el re-conocimiento en el espacio de lo actual, el mundo en cambio debe volverse de tal modo íntimo, opaco e insignificante que casi se confunda con la vida propia y la consciencia de esa intimidad incommunicable sea un gesto auténticamente político, puesto que la dimensión política del arte está en el trabajo crítico que la obra dirige a los sistemas de producción de un presente, y con la crítica, la manifestación de una libertad individual, la del viviente que piensa y sus experiencias.

¹ La entrevista, que aparece titulada “Victoria de Stefano: “Mis preguntas van hacia la condición bajo sospecha de lo humano”, fue publicada en el suplemento “Papel literario” del diario *El nacional*, con fecha 21 de junio de 2020.

Más (o menos) que una depresión, Augusto, el protagonista de *Paleografías*, vive una suspensión de su forma de vida (el arte) para encontrarla en una politicidad, es decir, a través de la relación con una multitud inconmensurable y, con ella, sus posibilidades de experimentar lo político de su humanidad, lo cual para Augusto transcurre como una posibilidad apenas sospechada porque no asume que en su relación con los otros su pasado y su presente encuentren la armonía dialéctica donde su obra se manifieste, pero no significa que la producción artística le otorgue la total estabilidad emotiva ni la perfecta posesión y utilización de sus cualidades como pintor.

1.1. La intimidad animal del hombre público

El problema de la intimidad comienza por intentar precisar lo más propio del ser humano, qué modo de ser y hacer le corresponde y lo distingue de otros vivientes. En el prólogo de *El uso de los cuerpos*, Giorgio Agamben advierte la dificultad de definir una dimensión privada en relación con lo que se considera público, pues si bien tiene que ver con una configuración de interacciones entre individuos donde media la sensibilidad, como los vínculos amorosos, la familia y las amistades, también nos arroja en aspectos como la sexualidad, la nutrición, la defecación y el sueño. Por supuesto, este crisol de los procesos biológicos facilita los presupuestos científicos, principalmente, los que se refieren al progreso positivista, porque consideran un proceso de superación respecto al animal, que el hombre ha dejado atrás al evolucionar con una paulatina adquisición del lenguaje. Este tipo de pensamiento darwinista no toma en cuenta el animal que habita la intimidad del ser humano.

Hay una dimensión histórica en el lenguaje que incluye al hombre que lo desarrolla a través de los procesos de transmisión que lo preceden. Es posible decir que entre la etapa animal y la no animal del hombre se encuentra el umbral de la transmisibilidad y, por tanto, el umbral de

su historicidad como ser humano. La posibilidad de un animal con historia lo sitúa en un desplazamiento hacia la transformación de su condición animal en otra: la humana, contorneando una especie de polaridad en tanto que la animalidad no abandona lo humano. La razón, que ha sido la bandera evolucionista para la distinción respecto del animal, sólo se certifica en el relato que puede construir desde una visión lineal y escalonada de la historia.

Conviniendo con autores como Heymann Steinthal es posible organizar estos planteamientos a partir de la idea de que el origen del hombre y el origen del lenguaje coinciden. La concordancia entre uno y otro es, ciertamente, una postura que no pocos autores apoyan; en *Tiempo de magos*, Wolfram Eilenberger (2019) menciona:

Un filósofo que en el año 1919 no tuviera nada que decir sobre el papel del lenguaje en el conocimiento y en las formas de vida humanas no tenía absolutamente nada que decir.

Así de claro lo veía Cassirer. De hecho, tanto Wittgenstein como Heidegger, Benjamin y Cassirer habrían confirmado sin reservas en aquel estadio (y en cualquier otro) de su pensamiento la siguiente afirmación: la forma de vida humana es una forma del lenguaje.

El lenguaje no es, en este sentido, una forma simbólica entre otras, sino la más importante y elemental. Es el auténtico cimiento de nuestra idea del yo y del mundo. Y, algo nada desdeñable, es la forma en la que se reconoce y se desarrolla el filosofar como «actividad discursiva» ilimitada. (p. 119)

Lo humano está presupuesto y proyectado, ya desde el presente, en la arqueología, aquello que, como disciplina o como concepto foucaultiano, busca el origen; y como sugeriría Agamben, una arqueología (que parte, claro está, desde el presente en que se investiga) no nos conduce sino al presente mismo. El hecho de buscar el origen, que sólo puede hacerse a través de la transmisión temporal que son el lenguaje y la historia, en forma de búsqueda y

simultáneamente producción, es el origen de lo humano, el lenguaje in-nato, cuyo nacimiento coincide con el uso del pensamiento, siempre presente pero, de algún modo, permaneciendo velado, como algo a lo que debe volverse. Lo humano ya está siempre presupuesto en la historia y en el objeto desde el presente en que se los mira y se produce lenguaje, pensamiento e imaginación.

No hay arqueología sin antropología, pero la antropología que no involucra el trabajo arqueológico queda incumplida. Una pre-historia o una historia previa a la historia más evidente, como fin de toda indagación de un origen, es siempre ya un producto del lenguaje, pues el nacimiento de la palabra es una abertura al pasado y a otra palabra, y sólo una antropología superficial podría permitir una investigación del hombre en la que se lo mira como objeto con una prehistoria convencional fundamentada en generalidades, sin una relación que produzca la historia reconociéndola en una mirada que la saque del exotismo comparatístico que le impone el estatus de algo inexplorado, casi de una aparición, un accidente de la naturaleza.

En *Lo abierto. El hombre y el animal*, Agamben (2006) retoma y reconfigura el concepto del pensador italiano Furio Jesi: *máquina antropológica*, la cual produce “una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión de un afuera” (p. 75). La propuesta de máquina antropológica de Agamben es lingüísticamente el sintagma y teóricamente el dispositivo que le permite pensar la relación (histórico-política) que existe entre lo humano y lo animal, es decir, la decisión biopolítica que la soberanía toma sobre la historicidad y la naturaleza de cada individuo para legitimar un modo de vida y su muerte.

En la modernidad, esta máquina funciona excluyendo, como algo todavía no humano, lo ya humano, convierte algo que forma parte de lo humano en algo animal, y con ello construye la

imagen de lo *inhumano*, en un sentido generalmente moralista, para descartar la animalidad que le pertenece al hombre, dejando fuera lo que le es propio. Por otra parte, ya que no hay humano sin lenguaje, para los antiguos la máquina antropológica opera incluyendo, como ya humano, lo animal; el no-hombre en este caso es la humanización del animal, y por ello el bárbaro, el extranjero y el esclavo son las figuras arquetípicas de la máquina, pues se asociaban con la falta de una lengua y la no pertenencia a un determinado ordenamiento político. Estas tres figuras se actualizan, principalmente, en los sujetos que ocupan los espacios de la pobreza. Ejemplo de ello son los cinturones de pobreza en los márgenes de la ciudad donde se confinan los sujetos despreciados políticamente en las zonas urbanas del centro; sus prácticas de sobrevivencia, propias de la animalidad que les pertenece como humanos y a la que acuden ante el abandono del Estado, son repudiadas y los sujetos son reducidos a animales o bestias con el fin de lograr la separación de su condición humana para incluirlos como tales dentro del Sistema, como problema que el Estado tiene pendiente por resolver.

Ahora bien, en *El uso de los cuerpos*, Agamben intenta definir las relaciones entre lo privado y lo público y lo propio del hombre sobre la figura del esclavo de la Antigüedad clásica. Parte del planteamiento de Aristóteles según el cual la dimensión de lo público, la ciudad (pólis), estaba dividida en casas (oikós), y que éstas, a su vez, debían estar compuestas de esclavos y hombres libres. La relación del esclavo con su amo, que define un tipo de relación despótica, es el umbral donde lo humano y lo animal se encuentran. Y al mismo tiempo, esta fisura que divide al amo y al esclavo es la que divide a la ciudad y la casa, y al alma y el cuerpo.

En tanto que la relación amo-esclavo pertenece a la casa, se trata de un vínculo de la *oikonomía*; es, en principio, económico y no político, pero le es propio, no tanto en el sentido

monetario que ha velado al término en la modernidad como en el de ley última de los procesos, lo que resta y lo que sobra; una administración que prevalece y dispone todo orden-desorden.

Que el esclavo siga siendo un hombre está fuera de duda, pero su modo de ser y obrar no es simplemente la producción y el cumplimiento de las tareas domésticas, vinculadas con la nutrición, la defecación o el descanso. El esclavo entra en una categoría distinta a la del carpintero, la del zapatero o la del flautista, para quienes su obra (érgon) específica es el ser-en-obra del alma (enérgēia), es decir, la obra como fin y el ser-en-obra poseerse en el fin. El esclavo no *es* ni se define tal en el momento en que obra tal o cual producto, como en el caso de los anteriores y sus respectivos oficios, su obra es en cambio el uso de su cuerpo y no algo externo que produce con él. Ya que el esclavo no tiene una obra y un modo de ser que se cumpla en una obra, inquiere Agamben (2017):

Es posible así que el “uso del cuerpo” y la ausencia de obra del esclavo sean algo más o, en todo caso, algo distinto que una actividad laboral y que ellas conserven, antes bien, la memoria o evoquen el paradigma de una actividad humana que no es reducible al trabajo ni a la producción ni a la praxis. (p. 55)

El ser del esclavo no se define por una determinada forma de obrar, tal como otros humanos o, decía Platón, los animales. El concepto de la esclavitud de Aristóteles que nos sirve para pensar la condición del hombre alude a una categoría meramente corporal, y pertenece más a una *práxis*, a un hacer bien y no a un hacer algo, producirlo (poíesis). Agamben, por ende, se pregunta si existe un cuerpo del esclavo, y a través de la misma pregunta, si existe una función o, más bien, un fin, un obrar determinado en el cual el cuerpo del hombre se realiza y se cumple.

El esclavo es el viviente que se encarga de las tareas domésticas, y de esta forma el amo queda libre para entrar en la vida política; es un ayudante para la política, que es una praxis (un

hacer por hacer bien). El esclavo, como ayudante de la fuerza del amo, mantiene su condición humana pero sin presencia ni actividad en la polis, puesto que su lugar es el espacio de las tareas domésticas (oikós), aunque al ser parte de una vida doméstica que no le corresponde sino al amo, el esclavo ampara en sí restos de lo político que la relación con aquel, que sí participa en la polis, le deja; es esta una experiencia de libertad que le permite vivir como en un umbral la vida privada y la vida pública sin realizarse en alguna de ellas, sin que su ser sea la producción biológica o la producción histórica de la maquinaria del poder, es decir, sin ser reproductor. Por su parte, en la polis, el amo expone el producto para el cual ha sido ayudado por su esclavo. Este último está presente en lo político desde su ausencia.

Al poner en uso el cuerpo del esclavo, el amo usa el propio cuerpo, y el esclavo, usando el propio cuerpo, es usado por el amo (Agamben, 2017). De manera que el cuerpo del esclavo es una prolongación del cuerpo del amo; la política está en esa relación doméstico-económica: es una “comunidad de vida’ entre el esclavo y el amo” (Agamben, 2017, p. 44), donde el primero es órgano en tanto parte del cuerpo del segundo y en tanto su instrumento.

El cuerpo humano está constitutiva y sustancialmente dividido en relaciones, y lo privado y lo propio de éste es el incesante poder relacionar y relacionarse con lo público de cierta forma sin agotar, realizar o “concluir” las relaciones en una obra específica que, como indicaba la cesura de la máquina antropológica, es una dialéctica entre el cuerpo y el pensamiento, lo animal y lo humano, y lo que hay de uno en el otro.

En *Lo abierto. El hombre y el animal*, Agamben (2006) toma algunas precisiones de Heidegger (a quien atribuye el mayor esfuerzo por separar al hombre del viviente en la filosofía del siglo XX) sobre el mundo animal para pensar cómo más allá de toda conjunción metafísica entre el hombre y el animal, su separación práctica y política en las sociedades de los últimos

decenios implica la mayor cercanía entre ellos. Propone que “El ente, para el animal, está abierto pero no accesible; está abierto en una inaccesibilidad y en una opacidad, es decir, en cierto modo, en una no-relación” (p. 102). Y, en argumentos previos, Agamben (2006) cita a Heidegger para pensar que, con respecto a la nutrición, “Precisamente el estar absorbido por el alimento impide al animal ponerse de frente . . . al alimento” (p. 98). Porque mientras el animal es pobre de mundo, el hombre es formador de mundo. Pero dentro de sí el hombre contiene una animalidad y debe enfrentarse a sí mismo como animal (vida biológica) y como ser humano para percibirse.

En el aturdimiento el animal encuentra su naturaleza. Por esta razón no hace reconocimiento de lo otro para relacionarse. En su estado de alerta no hay reflexión, sólo comportamiento. No reconoce un mundo al que pueda abrirse. Ese reconocimiento lo hace el hombre, es la revelación de su bifurcación respecto del animal donde puede manifestar una subjetividad o una sensibilidad frente a esa revelación.

Revelarse también es aburrirse. Sólo en el aburrimiento profundo del hombre y en la suspensión del ser-en-obra como uso se percibe la diferencia de lo animal y lo humano. Aquí el hombre queda excluido, en su ser, del ser (algo o alguien) mismo. En la suspensión, el mundo aparece como tal y no ofrece la posibilidad de hacer algo y constituir el ser en ese hacer. El ser del hombre está consignado a este objeto que le rehúye, y le rehúye porque en el aburrimiento lo percibe velado mientras sólo pone atención en su propio ser.

En el aburrimiento, de hecho, la proximidad entre el hombre y el animal es simultáneamente mayor puesto que, al igual que el hombre aburrido, el animal está expuesto en un no-revelado. El animal sólo está abierto a una serie de “posibilidades concretas específicas”, y el hombre, aburrido, suspende la relación con esas posibilidades concretas; tiene la posibilidad

de no-hacer, el impulso que resiste al impulso de hacer, y deja posibles las posibilidades, como un *devenir puro*.

El ir y venir entre el ser y el hacer es lo que *los hace posibles*, pues la ineludible relación tiempo-espacio impide una alineación total de ambos en el individuo. Entre el extenderse y retraerse del ser está la ley privada, la oikonomía del ser humano, su condición que siempre permanece en presente como relación con lo pasado, lo hecho y lo sido. Pero esta forma de contemplación es justamente lo que arroja la relación entre el hombre y el animal, su zona de indiferenciación. Para Agamben (2006):

Lo abierto, lo libre-del ser no nombran algo radicalmente otro respecto de lo no-abierto-ni-cerrado del ambiente animal: ellos son el aparecer de un no develado en tanto tal . . .

La joya engarzada en el centro del mundo humano y de su *Lichtung* [iluminación] no es otra cosa que el aturdimiento animal. (p. 127)

Es el poder-no mostrar la naturaleza del animal, o más bien, un hacer posible el no-develamiento del mundo lo que define al hombre, cuyo ser vive en la forma de un dejar-ser y poder-ser. Es un uso de lo animal lo que podría desactivar la maquina antropológica, neutralizar la separación que pone por un lado las funciones biológicas del cuerpo y por otro la actividad de ese cuerpo como ser político. Reconocer la distinción entre ambos pero hacer indiferente la separación en una relación donde la experiencia del sujeto conforme sus propias reglas de existencia para vivir aun en la sobrevivencia: pensar el resto que queda. En este sentido, es posible que Augusto, en *Paleografías*, perciba su condición de artista inoperoso.

1.2. La economía del arte

La oikonomía como administración de lo privado tiene un vínculo con el espacio público de lo político, y puesto que el arte es aquello que se presenta en la forma de un gesto político a

través de la relación crítica material con la historia y la cultura, intentaremos abordar lateralmente la presencia (es decir, considerando su ausencia) de esa dimensión de lo privado o económico en el arte.

Walter Benjamin exige al artista lo mismo que a un historiador en sus *Tesis sobre el concepto de historia*: ¿qué es peinar la historia a contrapelo si no ver su cuerpo y usarlo? El artista debe cumplir con la misma tarea allí asignada al materialista histórico, que podemos interpretar de la siguiente manera: llegar al cuerpo de la historia para toparse no con otra cosa que una historia, que conforma algo así como su organismo, y desde su presente mostrar que ésta no es más que un uso, una relación individual con la historia misma, en tanto lo que muestra y el cómo lo muestra. En *Paleografías*, la visita de Augusto al doctor Abrantes es un momento integral de la reflexión sobre la vida privada que acompaña a la dimensión pública de la obra y el oficio como su oikonomía. Entrelíneas se deja ver, a través de la observación de Augusto, la vida privada del doctor Abrantes, fragmentando y atravesando su vida profesional e imagen pública, hechas cuerpo: diplomas expedidos por las universidades más prestigiosas del mundo y fotos familiares dispuestas con ostento: “Sus ojos se trasladaron de la pared repleta de diplomas al estante de fórmica, donde, como en un altarcito, se alineaban las fotos de familia en sus marcos de plata” (De Stefano, 2010, p. 35). Tras el lustre de la historia que los retazos de vida pública y el prestigio imponen, Augusto percibe, presenciando una llamada telefónica, una tiniebla en la vida familiar del doctor, un vacío ante el cual la profesión no hace sino retroceder.

Nota Augusto, por las recomendaciones de Abrantes, colmadas de frases gastadas, que esta dimensión política que hace ver puede no ser sino una corteza de lo “políticamente correcto” en la que no se distingue de cualquier otro doctor. Para Augusto él es más auténtico, en cambio, cuando comienza a percibir su vida personal, y no gratuitamente en ese momento lo ve cercano a

sí mismo, comienza a pensar en el origen de todos los seres, que para él es el mar. Cito *in extenso*:

Augusto exultó. Tenía ganas de llorar, pero sin vehemencia, con la sola y cálida presión del llanto, ¿por quién?, por el doctor Abrantes, por la felicidad de su familia, que como toda felicidad parecía sostenerse con alfileres, que como toda felicidad terminaría descubriéndose como un puro engaño. En el interín, la voz del doctor Abrantes había subido de tono.

¿Qué dices? Pero, qué dices... Claro que me ocuparé del asunto. ¿Si no yo, quién? Pero óyeme lo que te digo. Esto está acabado. ¿Comprendes? Elevándose por encima de los diplomas expedidos por las mejores universidades extranjeras, por encima de la pantalla del monitor fijo en la sección transversal de las circunvoluciones del cerebro, por encima del registro fotográfico del espléndido y bien encarrilado mundo del doctor Abrantes, su casa, su mujer, sus hijos, sus perros de pedigrí (¿pero sería realmente tan espléndido, no sería el doctor Abrantes un marido, un padre despótico, tiránico, intransigente, uno de esos hombres cuyo carácter avinagrado constituye por sí solo la desgracia de su familia?), Augusto intentó una vez más reconstruir la imagen del hotelito playero, simple, resplandeciente, menos aproximativa de como se le había aparecido antes. De pronto se encontraba en el parque en parte ajardinado, en parte abandonado al crecimiento natural de las plantas. Robles, higuerones, tamarindos, flamboyanes, jobos, grandiosos cotoperís. El hotel a unos doscientos metros sobre el nivel del mar, las cabañas, el balneario al pie de la colina, las olas cortadas por las proas, deslizándose contra los cascos. El mar, el mar, canturreó para sí, el mar, principio y origen de todos los seres vivos. El mar le había gustado siempre, desde aquella memorable primera vez en

que había avanzado, con su mano dentro de la de su madre, hasta superar la ola que rompía y se retiraba de la playa. (De Stefano, 2010, pp. 36-37)

Abrantes, como doctor, y Augusto, como pintor, comparten la condición (mencionada en la página 40 de *Paleografías* y atribuida a San Jerónimo) de “verdugo de su propio cuerpo”; sacrifican la vida privada dejándola sin uso, separándola de la vida pública y haciendo que ésta, paradójicamente, se transforme en la nueva casa (oikós), y en este intento de emancipación total, en el que uno de los polos es actuado como si nunca hubiera entrado en conflicto o marcado diferencia con el otro, no es posible un “frente a”, y con ello el individuo se animaliza, ya que lo humano surge en una dinámica entre una dimensión pública y una privada, que funciona como paso de un estado a otro estado, un movimiento que los toca. Lo humano tiene que ver con entrar a lo político, pero no como un abandono de lo animal, sino como un posible uso de esa co-originalidad. La dimensión privada, animal y biológica se cobra en el material humano el desuso, como enfermedad y muerte, en un despliegue de la oikonomía.

Si el uso, para Agamben, no es sino una profanación: la manifestación de la individualidad en una unión singular de lo que está separado (sagrado) en lo público, pero a través de ese uso el individuo permanece inexpresado salvo por su “separación”: abertura de lo público a lo político en el giro individual mismo, entonces, la profanación de lo sagrado opera simultáneamente un sacrificio en el que lo uno se abre y hace visible una individualidad o un fragmento, cumpliéndose la doble acepción, en apariencia contradictoria, que el filósofo en *Profanaciones* (2005) atribuye al término *profanar*: “hacer profano” y “sacrificar” (p. 102). El individuo que no opera este “sacrificio” de sí mismo para recurrir a la naturaleza que no conoce, que no ha usado, y sacarla de su carácter sagrado, no sólo se autodestruye, sino que vive la auténtica condena de un infierno pagano, un Hades donde las mismas acciones se prolongan al

infinito (Agamben, 2005) en ausencia de historia y transformación, y como en un no-develamiento, se mantendría indistinto del animal. Victoria de Stefano (2010) lo plantea así en

Paleografías:

¿Qué nos une? Somos dos animales vivos, antes que perro y hombre. Ambos presas del aburrimiento, ambos condenados a repetir los mismos gestos sin grandeza. Hay un pozo de humedad en sus ojos al igual que en los míos. ¿Cómo nos las arreglaremos para pasar el día que apenas comienza? Vamos, Leila, le digo, puesto que estamos vivos, vamos a dar un paseo. Me levanto. Me mira, muda, cabizbaja, encerrada en sí misma. Vuelvo con la correa. Salta, caracolea, agita la cola. Me sorprende pensar que de mis solos cuidados depende su bienestar y su alegría. ¿Qué soy yo para Leila? Un Dios, un rey que todo lo puede. ¿De quién, de qué Dios dependen mi bienestar y alegría? Por ahí dicen que quien no siente no padece. Pero es falso, quien no siente también padece, sufre del humor brumoso de su clausura. Y tú sufres, querida Leila, sufres. (p. 98)

La inacción de un individuo en el rechazo a su abertura es, subrepticamente, un sacrificio de la naturaleza: lo que surge por la intención de poseer el uso como objeto de propiedad, hacer de la profanación un cuerpo de la naturaleza que recoger y conservar. Esta transformación de un uso en un objeto ya no es uso sino consumo. Citando a Juan XXII, Agamben (2005) destaca que “El acto mismo del uso no existe en la naturaleza antes de ejercitarlo, mientras se lo ejercita ni después de haberlo ejercitado [y] no se lo puede tener si no en el instante de su desaparición”, por lo cual, en el objeto de propiedad el uso “se resuelve integralmente en el acto de su consumo, es decir de su destrucción (abusus). El consumo, que destruye necesariamente la cosa, no es sino la imposibilidad o la negación del uso” (p. 108). Esto es, una especie de uso sacralizado que, no teniendo ya nada que profanar sino reproducir, se consume a sí mismo junto con quien profana,

cuya posibilidad de devenir humano en el uso está ya consumida o predestinada, fuera de sí. En el objeto de propiedad el uso es la posesión de algo que no se ha usado o el mismo acto por el que ya no se tiene el objeto: consumirlo.

Sin embargo, sacrificar un cuerpo es lo que, al abrirlo, permite profanarlo. Aquello que se sacrifica es lo que, de una esfera de lo profano, pasa a la esfera de lo sagrado, disponiéndolo para un posible uso; este es el proceso dialéctico entre uno y otro polo: para profanar algo, éste tiene que pertenecer primero a lo sagrado, y a la inversa. Según Agamben (2005) tanto la sacralización como la profanación “son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado” (p. 102). De modo que si sólo nos quedamos en el sacrificio del cuerpo y la vida privada, no vivimos una vida pública en tanto relación con el cuerpo y lo privado, sino en tanto su explotación.

El sacrificio de la oikonomía fuerza a los usos públicos de ella a ser ignorados. Ya que el desuso es también, ulteriormente, una forma de uso, y por lo tanto, una posición política, un sacrificio de la naturaleza significa que *el uso* que se ha hecho de esa naturaleza será sagrado. El hombre muere de aquella porción de naturaleza que no ha cultivado, ya sea en el descuido o en el exceso: “Uno moría sólo de lo que no había vivido, de lo que hubiera querido hacer y no había hecho” (De Stefano, 2010, p. 284). Por lo tanto, si descuida el cuerpo, debe volver a él, pero este giro sobre sí mismo no ocurre sino en el pensamiento; el hombre vuelve en la forma de una toma de conciencia en la que el cuerpo se transforma en lenguaje, y con él, en un nuevo uso que hace del previo una *historia*.

Paleografías es abundante en ejemplos donde se cumple esta condición. Para Augusto el desuso puede implicar, como sus temores lo manifiestan durante las primeras páginas de la novela, el no volver a pintar, ya sea por un exceso de la obra y la producción o por una

prolongación del abatimiento y la tristeza que lo deje en inacción. Como pintor dedicado al arte, Augusto reconoce que su dimensión política, encarnada en la obra, es el uso que ha provocado el descuido de su vida privada, es decir, ésta ha sido sacrificada *en* el uso de su cuerpo para el arte, por lo que ahora debe ser excavado para volver a la intimidad. Pero es entonces cuando este uso en función de los vínculos personales amenaza con sacrificar su vida como artista. Por eso, durante la errabunda permanencia en San Francisco tras la ruptura con su pareja, Augusto percibe que ha abusado del lamento y que debe pensar para hacer obra:

Una tarde, paseándome de un lado a otro delante de los Matisse, los Mondrian, de los relojes blandos de *La persistencia de la memoria*, de Dalí, en particular de aquel peligrosamente suspendido en las alturas de la rama de un árbol, en el lugar del reloj vi un nido, un nido blando suspendido de un árbol. Sentí un tirón de nostalgia. ¡Qué hacía ahí? ¿En qué vacío estaba viviendo? Era hora de sacudirme el polvo del camino, regresar a casa. Los años de peregrinaje habían terminado. (De Stefano, 2010, p. 238)

El problema para él parece resumirse en un modo de vida en el cual arte y privacidad, política y economía se entorpecen mutuamente, configurando la aparición continua de un mismo vacío no atendido durante su historicidad. La individualidad de Augusto aquí se manifiesta como resistencia mediante la voluntad de ir al lugar donde ambos ejes se cruzan, convergen y se originan, a través del pensamiento artístico: su auténtica casa.

1.3. Lo político del arte

En el ensayo “Un sujeto volcado al *fluir* de la vida”, Victoria de Stefano (2005) sintetizó la imagen pública del artista y su situación privada de la siguiente manera:

De esta paradoja y contradicción, de no contar con sus semejantes para una tarea que sólo cuenta con ellos para existir y sobrevivir, y que está exclusivamente destinada a ellos, se

alimenta buena parte de su angustia y de su conflicto como individuo y sujeto de la sociedad. Eso que se repite como lugar común del aislamiento y la soledad del artista. En lo que atañe a su vida real, él es consciente, y no puede sino serlo, de que lo que gana como sujeto de la interioridad, en la riqueza y desbordamiento, en equilibrio y contención de sus facultades, en refinamiento de sus órganos, tanto como en destrezas y virtuosismo en la ejecución, lo pierde como sujeto de la vida y de la mundanidad. (p. 92)

Ya que la zona de indeterminación entre el afuera y el adentro se mantiene en presente, cabe preguntar hasta qué punto es permisible tanta angustia y en qué modo este refinamiento y equilibrio se torna el operador de la banalidad del “hecho social” que llamamos arte. Ahondando un poco más en la situación de su oikonomía, podemos decir que el sacrificio de la vida privada en nombre del arte es, en realidad, que la vida privada se vuelva el arte, o bien que un tipo de relación con lo público intervenga en la casa (oikós). Eventualmente los problemas de la vida privada dejados de lado hacen que la vida pública devenida casa sea parte activa agregada a ellos. En tal caso, sólo hay un traslado, un cambio de apariencia, de ambiente y contexto, pero la disfunción de ambos polos comparte el mismo origen: el pensamiento al que le es negada una reflexión que permita una redención transformando el problema, no reproduciéndolo.

Sacrificar las relaciones de pareja por “invertir tiempo” en el arte y con otros artistas produce que el problema del sujeto en el arte y frente a los otros artistas sea amor y relaciones, pues al no darle un uso a la vida privada de los vínculos con otras personas, niega la posibilidad de relacionarse con ellos mismos, con cualquier otra persona o actividad. La profanación, que es lo que mantiene las relaciones por algún tipo de “unión” singular de las separaciones y el involucrarse de un sujeto con una otredad, es aquí ignorada, y por ende, también el principio asociativo del pensamiento. Si no se puede definir una dimensión privada en la interacción de

otros cuerpos y el propio, se niega la dimensión política, el pensamiento, y la potencia crítica que surge de lo social y del adentrarse en el mundo, por lo que no puede haber arte.

De modo contrario, sacrificar el arte para dedicarse a un modo de vida definido en las relaciones sentimentales, le da al arte inmediatamente el estatus de impedimento, y no hay abertura hacia él. El arte es distanciamiento, transformar relaciones, separar algo y juntarlo con algo más, por lo que una vida sumergida en los lazos personales pone al individuo en relación con una forma de ver el arte como algo en lo que no podría ocuparse quien convive con los otros, sino solamente un solitario.

Así pues, el uso del arte que una vida volcada a los vínculos personales hace, lo descuida y lo niega, y el uso de la interacción social que le da una vida dedicada sólo al arte es un uso negligente. Ya que ha sido sacrificada, es por ello usual que el artista resuelto a la producción mantenga a otra persona distanciada por la predisposición al trabajo, o que, en correspondencia con la separación que el sacrificio opera, la vea como algo sagrado, distante, nostálgico e inaccesible, una visión romántica de la vida sentimental que entra en conflicto, no con la producción del arte sino con su sentido mismo, pues implica la pérdida del pensamiento crítico y el uso del medio que saca a los objetos, los conceptos, el mundo (y las visiones pasadas de la cultura, incluyendo el arte) del estado de reliquias sagradas. Lo que este sacrificio de la vida sentimental *refleja* en el sujeto es, simultáneamente, un modo de pensar el arte como algo que debe permanecer separado e imperturbado. Aquel ya no puede ser artista pues su uso del mundo es un no-uso, algo que hasta un *l'art pour l'art* con dificultad admitiría, en especial hoy, donde la vigencia de su postura política es opaca y la idea de un arte puro ya no es más que un archivo empolvado del cual elaborar cuestiones.

¿Qué es, por lo demás, el pensamiento, si no el momento de la *reflexión* de un uso en otro(s)? Dado el sistema polar por el que, a través del lenguaje, concebimos el mundo, pensar es, de alguna manera, una reflexión e inflexión constante de los polos, la vislumbre o, como diría Benjamin, el “relampagueo” que apenas exhibe, como sugerencia, un trasfondo, una relación e historia. Aquello que deja ver, por un instante en el presente, el cuerpo en su desnudez, y por tanto, su auténtica política.

Augusto sería por esto un sujeto que puede (o no) percibir, inquirir, anticipar los pormenores de cada acción; de lo que podríamos pensar que luego del “desgaste provocado por los trabajos a los que, en la casi total prescindencia de su vida emocional y afectiva, se había dedicado por años” (De Stefano, 2010, p. 9), se encuentra en un momento de suspensión en el umbral de los usos, lo privado y lo público: la reflexión, puesto que reconoce que en el consumo de la obra en la producción está el desuso de su dimensión política, y eventualmente, del arte mismo.

Y no es de extrañar, por esto, que entre el buscar y el encontrar de este ejercicio del pensamiento Augusto se extravíe, pues en la tensión entre los polos aquel puede no manifestarse. El pasaje de la caminata en la selva es significativo, en este sentido, puesto que exhibe la posibilidad de que un uso se naturalice, cerrándose en sí mismo y reflejando una concepción limitada y no crítica del mundo: no se define, en esta parte de la novela, cuál es la verdad del extravío de Augusto, si una caminata en una selva de la que no se conoce ningún camino, o el aturdimiento emocional por la sensación de desamparo, un problema personal no atendido y prolongado, proyectándose en la naturaleza porque, al serle negada su politicidad y su componente de historia, amenaza con sacralizarse. Habiendo pasado el instante de miedo y

desorientación y situándose a pocos metros del hotel donde se hospeda durante su viaje, el incidente se resume así para Augusto:

Observando las colinas en las que todo, las yerbas, los tallos altos y ralos, los granadillos —cuyas ramas de hojas menudas diríase que formaban un corredor de arcadas en el que aún presionaban los colores—, era arrullado por un largo, lento, suave soplo, lo carcomió el recuerdo de su reciente arrebato de terror pánico. Más vergonzoso y humillante ahora, y no pudo evitar torcer la boca con amargura, cuando tenía a sus pies los árboles del parque, las gráciles palmeras combándose al viento, el verde de las yucas y los ocumos marcando el curso del río que rodeaba las cabañas, todos esos lugares que desde el mismo momento en que se había creído perdido (¿pero había estado en verdadero peligro de ser devorado por la selva oscura, o habían sido sus viejas ansiedades, cada vez más explícitas y por momentos totalmente incontrolables, las que se habían disparado hasta cegarle el camino y cualquier posibilidad de volver al punto de salida?), habían comenzado a parecerle tan amigables y hospitalarios como una casa, un hogar propio, un lugar al que se vuelve confiado. (De Stefano, 2010, pp. 131-132)

Y cuando Augusto, tocando el tema de la selva, intenta comunicarle su experiencia al muchacho que atiende el bar del hotel para recibir alguna pista de lo sucedido, De Stefano sugiere, a través de su destreza narrativa, que no hay verdad definitiva que concretar con los demás:

Mejor que no se acercara a esos montes y mucho menos solo. Debía tener cuidado... A él también podía picarlo un alacrán o una culebra y los dispensarios de la costa estaban escasos de suero y de médicos.

Precisamente, esta misma tarde, paseando por la orilla del río me perdí, comenzó a decir y, arrepentido, se detuvo en el acto, pero el arrepentimiento le duró poco.

Habiéndose corrido hacia el extremo de la barra, concentrado como estaba en encender un cigarrillo con un yesquero rebelde, el muchacho no lo escuchaba. (De Stefano, 2010, pp. 135-136)

Y así como la selva, las trochas, los derrumbes y las repetitivas lluvias también son operadores de este juego especular uso-desuso en *Paleografías*.

Si el pensamiento implica un principio profanatorio, es urgente precisar el comportamiento de la “reflexión” que lo caracteriza. Debemos no entender esta especie de reflejo entre los usos como una representación, pues si bien muestra, por así decir, la imagen de un uso en otro, ésta no reproduce lo reflejado ni se trata de una proyección unidireccional cuyo fin es lo evocado, antes bien implica una transformación, una especie de desfase de lo reflejado. El pensamiento, como la profanación planteada por Agamben, es una forma de apropiación; permite una unión puesto que el individuo que piensa y usa lo que está separado de él, lo *altera*, le imprime una marca *otra* que lo abre y lo remite a algo más allá de lo usado, y ya que se trata de una abertura singular, lo remite a él mismo, al pensante. Pensar es relacionarse con lo pensado y relacionarlo con algo más.

Contrario a la relación, la sacralización es lo que hace dicotómicos los usos al separar lo político de lo privado y lo que hay de privado (podemos decir, de casa, *hábito*) en lo político (justamente la dinamización de algo que se mantiene habitual y que debe conservar una habitualidad), forzándolos a la indiferencia. La dicotomía, por tal razón, es ajena al pensamiento y tiene que ver menos con una transmisibilidad de los cuerpos en historia y la transformación del pasado en el presente que con lo que Agamben (2005), desde Benjamin, denomina

secularización: “una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro” (p. 102), propiciando la reproducción de acciones, objetos, ideas, y visiones continuistas del mundo en las que el pasado tiene una forma única y todo presente no es más que una alabanza y explotación de lo ya hecho y lo sido. Es este, en términos generales, un principio de la ciencia y del conocimiento, que normalmente no se distancian de una estructura, su método, por lo que decimos que el arte, que debe cuidarse de todo cliché, no puede funcionar basado únicamente en reproducciones y conocimiento, sino en un juego con éstos, y que conocimiento no equivale a pensamiento, porque el primero prioriza el cuerpo sobre el uso y antepone el organismo a la organización.

II. Narrar en imágenes

Augusto reflexiona sobre su redención, salir de su estancamiento productivo intentando comprender su pasado familiar y afectivo, cuyas dudas lo mantienen aislado del obrar artístico. La redención exige un reconocimiento del origen. Entender es movilizar un cerramiento del mundo hacia lo habitual, lo predecible y lo ya dicho, el lugar del dominio (la privacidad de la ‘casa’, en latín *domus*). Augusto expone su historia como un texto de imágenes (es el caso del recuerdo del mar durante su visita al doctor Abrantes) para relacionar su presente y su pasado, su mente y su cuerpo: busca el dominio de sí en la comprensión. Sin embargo, la investigación del origen del problema no es, de ninguna manera, una resolución o lo que arroja algo así como el nombre de un culpable; en el lugar de la culpa está el distanciamiento que le permite percibir en las imágenes la historia que resulta de la dialéctica entre el ahora y el pasado. La indagación no autoriza una revelación y aprehensión del problema más que en la forma de una abertura, que es lo que para Agamben (2007) en el ensayo “La idea del lenguaje”, da lugar a la historia:

El sentido propio de la revelación es entonces el mostrar que toda palabra y todo conocimiento humano tienen su raíz y su fundamento en una apertura que los trasciende infinitamente; pero —al mismo tiempo— esta apertura no concierne sino al lenguaje mismo, a su posibilidad y a su existencia. (p. 30)

Con estas palabras Agamben nos traslada a las de Ludwig Wittgenstein cuando éste afirma que los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro lenguaje. La apertura es el alcance que nuestro pensamiento tiene en el lenguaje para leer el mundo, que se nos revela en un campo que incluye imágenes que no se limitan a lo escrito. Se produce, entonces, un conocimiento que permite ver lo político que hay en el objeto: su relación con lo otro, su transmisión y transmisibilidad, que van más allá de un registro cronológico de los hechos.

No hay artefacto ni artificio alguno que señale la linealidad del tiempo, por esta razón, las imágenes del pasado en relación con el presente son históricas pero fragmentarias, porque suponen una fractura y una apertura del tiempo continuo, producidas por el rápido encuentro entre dos momentos que dan lugar a una *imagen dialéctica* en el sentido de Walter Benjamin, es decir, de naturaleza figurativa, resultando en una suspensión y exposición de un tiempo dentro del tiempo.

El conocimiento que Augusto percibe de las imágenes en su memoria es un pensamiento crítico, donde su gusto y experiencia con el arte van a incidir. Narra el objeto, pero no como pieza de posesión, y lo va a revelar transformado y en proceso de transformación, vivo: la historia propia que se relaciona en la historia y el tiempo de otros. Son las imágenes que Georges Didi-Huberman teoriza en *Cuando las imágenes tocan lo real*, esas que en cada relación adquieren una carga de realidad que las hace arder. La interacción de Augusto con su contexto

dificulta todo relato sometido a la linealidad; tiene, al contrario, el carácter de un montaje entre el cuerpo y el lenguaje, la imagen y la realidad:

Un ser así de improbablemente caleidoscópico y facetado era el que, a falta de otro mejor, yo hubiera deseado que fuera mi padre. ¿Qué tal si la imagen que había recibido estaba muy desfigurada y él hubiera sido alguien mucho más valiente y sustancialmente auténtico de lo que yo creía?

Al capitán Ahab la ballena blanca le había comido una pierna y de paso el alma, el más preciado don humano. ¿Quién o qué le había comido la pierna, la vida, las entrañas a mi señor padre? . . .

Me meto entre las sábanas. El ritmo de mi corazón transpuesto golpea la palma de mi mano. Yo mismo engendré ese fantasma, yo mismo puse a arder esa llama. Yo mismo lo traje del más allá y lo restituí al más allá de la ventana. Sólo por nuestro recuerdo existen los muertos. (De Stefano, 2010, p. 107)

En sus imágenes se abre la escritura para dar cuenta de un “asomo” de la historia, potenciada por las lecturas, las experiencias propias, su imaginación. La relación entre ellas es lo que les confiere realidad a las imágenes y a la vez lo que restituye la realidad a su propia posibilidad, como imagen. Este instante es marcado por la llama, el momento en que aquellas han tocado nuestro presente en una enunciación.

2.1. El gusto: la estética de lo selectivo

En una entrevista de 2020, Victoria de Stefano reflexionó sobre las dos cualidades fundamentales de la novela y asomó, en su planteamiento, una especie de *ars narrativa*: la nervadura central de su obra y cómo ella piensa la narración:

¿Por qué uno puede leer novelas tan terribles, como las que escribió Dostoievski, y no aflojarlas? ¿Por qué uno puede leer las novelas de Tolstoi, el suicidio de Ana Karenina y seguir de largo? Alguien le dijo a Tolstoi que se le iban las comas, pero él estaba escribiendo otra cosa, él estaba escribiendo desde el delirio de ella. Cuando se trata de matar al personaje, yo no me paro en comas. Es decir, en la literatura tiene que haber verdad, es muy difícil, pero tiene que haber verdad, tiene que haber belleza y eso no es sino dos cosas: o el lenguaje o la forma en cómo tú vas desarrollando una historia. (párr. 31)

Para Victoria de Stefano la novela se construye desde la verdad y la belleza, pero ¿cómo es que la forma puede darle un sentido bello a la “crudeza” de la verdad y producirse conocimiento con el arte, cumpliendo la poética de Aristóteles en la importancia de presentar bellamente la realidad? Así como para él las imágenes podían causar placer y conocimiento porque al contemplarlas se aprendía lo que representaban, pero además cómo podría o debería ser (Aristóteles, 1998), para Giorgio Agamben (2016) en *Gusto* la verdad y la belleza, cuya tensión genera la imagen, pasan por la relación ciencia-placer y se reúnen en el *gusto*, que se resume como una “forma especial de saber que goza del objeto bello [y una] forma especial de placer que juzga a la belleza” (p. 8). Y de inmediato aparece, en el texto de Agamben, un tratamiento de esta belleza juzgada y gozada como sinónimo de ‘conocimiento’, o bien de ‘objeto del conocimiento’.

De tal modo se traza “una situación del gusto como lugar privilegiado en el cual sale a la luz la fractura del objeto del conocimiento en verdad y belleza” (Agamben, 2016, p. 10). La asociación se desprende del hecho de que tanto en el latín como en las lenguas modernas que derivan del griego, existe una relación etimológica y semántica entre el vocablo que designa el

acto del conocimiento y la esfera del gusto. Sabio es el que gusta, el que tiene un sabor, al punto de que *sapiens* es ‘el degustador’. El análisis etimológico citado por Agamben (2016) lo plantea así: si el gusto “es adecuado para distinguir los sabores de los alimentos, de igual modo el sapiente tiene la capacidad de conocer las cosas y sus causas, en cuanto, todo lo que él conoce, lo distingue según un criterio de verdad” (pp. 7-8). Tratándose de una noción (porción) de verdad que sólo posee al objeto en una abertura y en un desplazamiento, por una asociación singular que le permite comprenderlo.

Los juicios del gusto no pueden ser considerados ciencia y no contribuyen al conocimiento de las cosas porque el que gusta no puede dar razón del saber con el cual juzga; este saber sólo goza del objeto bello y el juicio se hace a través de su goce, por consiguiente no se concreta en una estructura o en un sistema de conocimiento. Su juicio no remite directamente a este sistema ya que en principio quien juzga no lo domina; más bien el gusto es “la aplicación pronta y exquisita de reglas que ni siquiera se conocen” (Agamben, 2016, p. 9). De cierta manera es un juicio que se aventura más allá de la experiencia, aunque sea ésta la que posibilita toda abertura, proyectando el alcance de los juicios y los usos retrospectivamente en ella, y con esto, su contundencia. Pero la percepción no es sólo el estadio previo que luego permanecerá en una explicación legible de lo percibido, implica reconocerse como una posibilidad de no ser de lo dicho, funciona como una actualización del pasado en cuanto experiencia sólo si toma conciencia de él y, por esto mismo, precisamente, marca una diferencia respecto a él, la Historia devenida *una* historia.

Esta “porción” que se goza constituye el juicio, una opción de realidad no reducida al conocimiento o la posterior explicación porque está mediada por la imaginación, que abre lo juzgado a otra experiencia no sistematizada: aquella de la que proviene la observación singular.

Si Agamben sugiere que el conocimiento es originariamente un placer y que surge de un juicio, una relación y no una mera sustitución de un objeto por otro, el *saber* tendría que dar lugar al *saber a*, de modo que la verdad no se aprendería ni se aprehendería en una totalidad cerrada sino en la forma de un hiato, una abertura constante que hace que sólo la aprendamos de manera superflua en un fragmento de realidad al que la hemos remitido y que a su vez tendremos que remitir. La verdad, por consiguiente, no puede ser sustituida por conocimiento, o bien conocimiento no puede ser equivalente a realidad, el saber debe, en cambio, reconocer el umbral que los separa y exponerlo como única forma de unión con la verdad.

En una introducción a la *Poética* de Aristóteles, Juan David García Bacca se refirió a la revelación contingente de las cosas como el producto de “un original tipo de trato con la realidad que es el optativo . . . y ese peculiar *deseo* [que es] de lo que nos gustaría . . . , constituye una manera de *término medio*, de orden estético” (Aristóteles, 1982, p. 46). Todas las pasiones revelan la verdad abierta, es decir, como no-revelada, en simple apariencia penetrable, pero la belleza es “lo más aparente”. De hecho, “La paradoja de la definición platónica de la belleza es la visibilidad de lo invisible, la aparición sensible de la idea” (Agamben, 2016, p. 13), por lo que la verdad se hace visible a través de la belleza.

Si se percibe ya no es verdadero en sí sino bello, pero, si como ha dicho Didi-Huberman, esta apariencia o imagen arde al tocar lo real (y es por arder que la vemos), entonces es sólo a través de una imagen que somos capaces de percibir la verdad, puesto que accedemos a ella no más que en la forma de una relación individual y no definitiva con el mundo.

La historia conforma de alguna manera una apariencia por donde se muestra la verdad, un manto de posibilidad de ésta. Y, sin embargo, no es sólo apariencia. Ya que *hace posible* la verdad, ella sólo puede surgir dentro de la historia. Si, por ejemplo, disfrutamos el arte, como

Augusto, no lo vemos exclusivamente en lo que está frente a nosotros en cuadros, esculturas o libros, sino que lo juzgamos, de modo que lo que vemos del arte se transforma en una selección de él, que no sólo determina los “favoritos” sino aquello con lo que se puede ver, en eso que se dice arte, lo que es más auténtico y verdadero del arte: el uso del lenguaje y el pensamiento en una mirada crítica que, a su manera, también juzga el entorno.

Desde esta perspectiva, es el goce lo que le permite a Augusto desmembrar las obras en busca de relaciones con su historia propia, manifestando la crítica que lo hace un posible artista. Luego de leer *Hamlet*, con cuyo protagonista dice sentirse desde siempre emparentado, comienza a plasmar sus juicios, los cuales citamos *in extenso*:

El miércoles, víspera del viaje, resolvió entrar al taller. Sacando el cuadernito amarillo de notas guardado en el primer cajón del escritorio, se dispuso a poner por escrito todo lo que le había cruzado por la cabeza leyendo el Hamlet, más bien saltando, divagando, porque su desbarajuste interior le imposibilitaba leer consecutiva y sosegadamente, además de que todo lo que leía le parecía que le estuviera sucediendo a él, y con más razón si se trataba de personajes que estaban en vías de abismarse en la demencia. Lo que más lo había tocado era el contrajuego lingüístico (retruécanos y otras modalidades de ingenio) como demostración de que, a todos los efectos y propósitos, el consejero real Polonio había perdido con el buen uso de la mente el de la lengua, tanto o más que el mismo príncipe Hamlet.

Tenía muy presente lo que Polonio, cuando aún no era presa del extravío, pero ya en la emergencia de que su delirante charlatanería comenzara a engalanarse con las pompas de la lengua, le había pedido a su amado hijo Laertes que se grabase en la memoria: A todos tus pensamientos niega lengua. A todos tus *pensares* quita lengua. A todos

tus *pesares* quita lengua. Quita, niega, niega, quita... Pero si el palabrero Polonio, pensó Augusto abriendo el cuaderno de notas, hubiera hecho suyo ese exhorto y, situándose en una posición de superioridad, juntando fuerzas de su propia debilidad, hubiera organizado pluma en mano, como se proponía hacerlo él ahora, sus emociones y pensamientos, en vez de ir acumulando ese hervidero vivo de agudezas y retruécanos, esa portentosa afluencia de imágenes que morían y resucitaban al calor de su desquiciada lengua, entonces y sólo entonces habría, por arte de abstracción, logrado reducir sus desvaríos a sus más justas proporciones. (De Stefano, 2010, pp. 110-111)

Pero el gusto es también lo que, en el sentido amplio que Platón le da a Eros, lleva a Augusto al contacto con los otros cuerpos, desde la amistad hasta la atracción sexual. Y, no obstante, ambos casos deben cruzarse con el disfrute del arte y el pensamiento. Su amistad con Antonio Alifante comienza por la coincidencia de encontrar, en Suiza, a una persona que hablara su misma lengua: el español, detalle que fue capaz de notar por el texto de Kandinsky que éste último estaba leyendo. “La expectante alegría de hablar en mi dulce y añorada lengua pudo más que mi timidez” (De Stefano, 2010, p. 189). El encuentro se resolvió de esta manera:

¿A quién en su sano juicio, añadió, podía no gustarle Kandinsky, Paul Klee, Giacometti, Rothko o el sumo sacerdote Picasso, hijos y padres del espíritu de los cambiantes vientos del tiempo? Antonio Alifante, se presentó en un arranque de locuacidad que, como más tarde llegaría a darme cuenta, no era lo más usual en él. Justo estos días, le dije, había estado de visita en Basilea y Berna estudiando los Braque, los Kandinsky, los Picasso, los Klee, los Rothko, los Giacometti, el *Cristo muerto*, ese cuadro alargado, angosto, de Hans Holbein el joven, que entre otros había sido uno de los principales propósitos de mi viaje a la Suiza alemana. (De Stefano, 2010, pp. 189-190)

Aun así, es con Gina, traductora “por placer y por convicción antes que por profesión o negocio” (De Stefano, 2010, p. 170), por quien se siente atraído sexualmente y con quien disfruta el intercambio de ideas y experiencias relacionadas con la pintura y la literatura, que Augusto, luego de la primera experiencia sexual entre ambos, produce una reflexión sobre la belleza para comprenderla también fuera del arte:

Sí, era ella y estaba allí, coexistiendo con la realidad. Pensó que la belleza era una cosa concreta, no una cualidad abstracta ni un rasgo genérico habitando por partes aquí y más allá, entre lo prosaico y lo feo; no hacía falta ser artista o poeta para saberlo, la belleza era un ser en carne viva, un cuerpo de sangre caliente que habla por sí mismo, una forma oscura, más imperiosa y amenazadora que cualquier otra, una condición de ser para la que no había reglas. (De Stefano, 2010, p. 264)

El motivo por el que Platón le da el privilegio al gusto entre las pasiones es por su relación con Eros en la atracción, el “proceso que va de la visión de la belleza corporal a la ciencia de lo bello y, finalmente, a lo bello en sí, que ya no es cuerpo ni ciencia”, algo que tiene como origen y fin “garantizar el nexo (la unidad y, al mismo tiempo, la diferencia) entre la belleza y la verdad” (Agamben, 2016, p. 15). Esta diferencia fundamenta la dialéctica de la imagen, puesto que en su apariencia de destello fulminante su iluminación y su llama ofrecen la belleza en la verdad.

Por consiguiente, a la pregunta que ha hecho De Stefano, decimos que probablemente se pueda leer el suicidio de Ana Karenina y seguir de largo porque se presenta bellamente una verdad cruda. La difícil tarea se logra porque el autor no nos re-presenta tal crudeza, no nos arroja en la demasía de ese momento, dejándonos absortos en ella en un toque con la realidad de una forma tan actual que la cumpla como no-abierta, es decir, olvidando su carácter de *posible*,

de ficción, y haciendo que la chispa con la que arde nos consuma junto con la obra. El autor, en cambio, nos presenta el hecho como si lo estuviera viendo más allá del mismo, permitiéndonos, en la escritura, ir al otro lado de un acto terrible: percibir el procedimiento “bello” que es su uso del lenguaje para narrar. Se trata de esa visibilidad de lo invisible que simultáneamente hace invisible la visibilidad de lo bello, que es lo que permite la obra de arte y que, en su apariencia bella, siga siendo, como decía Goethe, el medio más seguro de entrar en la realidad.

Si hemos sospechado que en la pregunta de De Stefano estaba el origen (y la originalidad) de su obra, es porque *Paleografías*, de alguna manera es un ars narrativa, un ir más allá del objeto y de la representación de la palabra misma y regresar; ir y venir en ese umbral del lenguaje donde se refugian el gusto y las imágenes.

2.2. Imagen dialéctica del testimonio

Toda historia es un archivo al que el individuo puede acceder para redimirse en un ahora, pero este archivo no proporciona la “clave decisiva”, ni aun contiene el documento que exponga legiblemente el problema que pide resolución. Un documento muy particular es el testimonio: quien se encuentra con uno se encuentra con una historia que se deja ver en imágenes. Pero una vez más, estas no van a tener el carácter de algo evidente y corroborable; serán lo que muestren los gestos de un pasado capturado en un presente y será necesario, entonces, aprender a ver lo invisible de la imagen, lo que ella misma ha abierto. Pinturas, lecturas, fotografías y conversaciones cotidianas comparten el mismo cajón en este archivo. A propósito, Georges Didi-Huberman (2020), en *Cuando las imágenes tocan lo real*, destaca:

Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros de

imágenes y los libros a secas. Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria. (p. 31)

A Augusto el deseo lo lleva, de sentirse fuera de *casa* a salir de ella en un viaje, y con esto, a experimentar temor reiteradamente entre sus imágenes del desamparo existencial y su ambiente material:

Era impensable que alguien alcanzara a oír su pedido de socorro, aun si el río y el hotel pudiesen estar frente a él, a sus espaldas, a un lado, en la inmediata vecindad del espacio atascado en el bosque, pero no en el tiempo frustrante del que se encuentra perdido.

¿Adónde podía haber ido a parar la pajarera? Si es que alguna vez había estado en alguna parte, si es que todo aquel escalofriante vociferar de aves no había sido uno de esos engaños que su mente forjaba en pavorosa coincidencia con sus sentidos. (De Stefano, 2010, p. 126)

El ir y venir entre el pasado y el presente en imágenes se convierte en la experiencia más auténtica de intimidad. Pese a que Augusto se encuentra en una suspensión de la producción, él, como alguien cuyo hábito es la pintura y el arte, comprende y construye su presente más allá de la obra, con una mirada selectiva que interviene su historicidad, y que no responde tan sólo a su relación con los otros en la intimidad, sino también a su relación con la Historia del arte.

Entender lo que vive le exige elaborar asociaciones con las obras y los artistas con los que más siente afinidad, por lo que su comprensión del mundo genera ocasionalmente una historia del arte que parte de su experiencia con ésta y la pintura. En lugar de recurrir a los lugares comunes del entorno cultural y a las obras que, convertidas en consumo, toman la identidad de un autor, él presenta detalles poco revisados, algunos casi insignificantes, que van desde la tristeza del médico de Van Gogh hasta los intentos de suicidio de artistas de

reconocimiento no universal. En tiempos de abatimiento intenso, el suicidio es, de hecho, una posibilidad que Augusto rechaza en la medida en que recurre a las experiencias de aquellos y otros personajes históricos, fuera o dentro de sus obras, mostrando la forma de un contenido en el que el arte y la vida no están separados. Un fragmento *in extenso* de la novela lo expone detalladamente:

No, no y no, dijo Augusto agitando la cabeza. Carecía de la sinergia necesaria para ensayar, rehacer, sincronizar y poner en escena la pieza entera, con su introito, su medio, con su ya está bien de gastar el día entero en preparativos... Ni una palabra más... Encajar el golpe, la potencia de fuego de un disparo directo al corazón (tenía ante los ojos la camisa blanca con su mancha de sangre a la altura del lado medio derecho del pecho del suicida de Edouard Manet, tirado de espaldas sobre el jergón, con el índice y el pulgar agarrados del gatillo²), la fuerza impelente del salto al vacío, el tirón del lazo ajustado al cuello, los pies columpiándose, el pecho, el corazón, el cuello ofreciéndose al instante de la conciencia de estar vivo al no saber ya más de sí, se dijo inventariando —algo en lo que llevaba semanas aplicándose— los pintores que habían cedido a la tentación de quitarse la vida: morir era fácil, difícil era vivir con el rostro pegado a las faldas de la señora Muerte... Antoine-Jean Gros, el mismo que había pintado a Safo de Lesbos lanzándose al mar desde la roca del Leúcade, inmolado en las aguas del Sena, porque, como había dejado escrito, habiendo perdido confianza en las últimas facultades que le hacían tolerable el día de mañana, no conocía desgracia mayor que la de sobrevivirse a sí mismo. . . . Casagemas, pintor y poeta catalán, tres veces pintado por su amigo el malagueño interminable, muerto de un disparo en la sien el 17 de febrero de 1901 en un

² La autora se refiere al cuadro pintado por Manet titulado *Le Suicidé*, realizado entre 1877 y 1881.

restorán de París, a la tempranísima edad de veinte años, después de haber intentado matar a su amante, a la que amaba a morir. (De Stefano, 2010, pp. 29-30)

Si el objeto no se conoce ni se recibe en una singularidad material, ni en la referencia “sagrada” que, en un uso preconcebido y lineal del lenguaje, se hace al entregarlo al paradigma y la tradición, el contexto no se presenta para Augusto en el acorazamiento del lenguaje hecho signos y símbolos, más bien como un proceso dialéctico entre estos que los libera de la tarea representativa. Didi-Huberman (2018) considera que “Se mira con todo el cuerpo y, en segundo lugar, con el lenguaje” (párr. 13); la percepción desnuda de la realidad no es sino percibirla como cuerpo, pero este, en tal sentido, no es lo que está al final o al principio de la historia, cuando ella no ha comenzado o ya ha finalizado, es la accesibilidad y manejabilidad posibles del lenguaje, la tangibilidad que lo habita. Aquí, la recepción y la pasividad son también una acción, pues percibir el mundo como lenguaje significa ponerlo en tensión entre la imagen y la realidad, desfasarlo. El sujeto y su objeto pasan a ser el objeto de otro sujeto en el tiempo.

En un fragmento de *Paleografías* Victoria de Stefano expone la relación de Augusto con su contexto, mediada por los cuerpos y la imagen, con un pasado que sólo habita en el presente en que se lo usa:

No, no tenía una beca ni una bolsa de estudios, dijo removiéndose en la silla. Mi tío y tutor, quien era la generosidad en persona, atendía a todas mis necesidades. Yo era en cierto modo un hijo de papá, aunque la dispensa me viniera de un tío y no de mi padre. Había perdido padre y madre a una edad muy temprana. Siete años tenía al morir mi padre, once a la muerte de mi mamá. . . . Entonces, ¿no la estoy aburriendo? No, no, en absoluto, todo lo contrario. (De Stefano, 2010, pp. 187-196)

Victoria de Stefano conoce muy bien esta dialéctica en la que el mundo y su observador pasan a ser el objeto de otro observador cuando está presente un testimonio. Augusto se encuentra ante dificultades al recordar a su padre, de quien se ha formado imágenes desde más joven leyendo obras como *Moby Dick*: “esa lectura me reveló a mi padre como un temperamento rebelde del mismo calibre que el del capitán Ahab” (De Stefano, 2010, p. 106). Y al pensarlo, se convierte en un fugitivo del testimonio que su familia ha convertido en objeto en tanto imposición:

Pienso en mi padre como en alguien a quien todos, sin exceptuar su propio hijo, han preferido ocultar como se oculta una mancha infamante. Alguien cuyas trazas de polvo la fuerza común del olvido se ha propuesto expandir y dispersar más allá del ilimitado universo. (De Stefano, 2010, p. 102)

Su reflexión dinamiza su entorno; comienza a sentir que el recuerdo adquiere presencia corporal, removiendo el orden de su habitación. Pero en apenas instantes, la imagen pasa, su padre deja el lugar:

Con el golpe sordo del silencio aposentándose de nuevo en el teatro vacío de mi habitación, las paredes vuelven a la anterior solidez de sus bases, a su antiguo blanco, un blanco no tan albo, un blanco neutro, un blanco apaciguado por la centralidad de los muebles, ahí quietos, viéndome pasar cómo pasa el tiempo sobre la vanidad de las cosas, y que como nunca me parecen ser los grandes otros depositarios de las vicisitudes de mi conciencia. ¿Conciencia de qué? Conciencia, imagen y percepción de existir tan fuera como dentro de mí. Saliendo, entrando, asilándome, acurrucándome en mi concha de caracol, en mi consolatoria caseta de perro. (De Stefano, 2010, p. 103)

Es en momentos de concentración como este en que Augusto reconoce que su presente puede ser o puede no ser, entre él y su afuera, sin darlo por descontado. Las imágenes que describe en su espacio cotidiano no son un accidente sino la descripción estimulada por su historicidad para iluminar su pensamiento con reflexiones. De ese modo, lo percibido no le es dado como le es dada la naturaleza; produce el testimonio, que siempre es una revelación, pasando continuamente por la interioridad de su imaginación:

De una cierta tonalidad lila, azulenca, como la de los cuadros impresionistas o la de ciertos fondos sinópticos de los maestros venecianos, alusivos al ocaso del estío, decía Augusto removiéndolo con la punta de un palo las maniatadas tiras de algas depositadas por la marea, en cambio Gina no hacía más que repetir cuán odioso le resultaba ese tono del mar bajo la grisura del cielo. Lo que estaba a la vista, decía ella, poco o nada tenía que ver con la luz demorada de los impresionistas o con los vapores finos y acuosos de los venecianos. Y él lo sabía, cómo no iba a saberlo. No había ningún sutil tinte azul o lila, ningún violeta pulimentado, sino el color plúmbeo, sucio, deslucido, exudado del mar, sólo eso y la espectral advertencia de que tarde o temprano volvería a diluviar. (De Stefano, 2010, p. 268)

El testimonio generalmente proviene de la víctima de un tercero, pero algunas veces el victimario se escapa en la historicidad del que sólo puede considerarse sobreviviente. Esta es una paradoja del testimonio que, sin embargo, no deja sin voz la angustia de Augusto. Un sujeto que busca redimirse sin buscar culpables porque sólo hay un vacío que lo acompaña como testigo.

2.3. La transformación y la supervivencia

Un Augusto todavía muy llevado por la inercia, mientras ve un filme que él mismo reconoce como una historia de abusos y extremos que llevan a la perdición a través de un triángulo amoroso, y encontrando relaciones entre este y el *Fausto* de Goethe, expresa:

A mí me repugnan los triángulos, los terceros en discordia, los terceros en el borde. Con todo, me bebí cada escena de la película. Intenté ponerme en la piel de ellos, proyectarme, desdoblarme en unos y otros, en el turbión que los arrastra. Papá, mamá, tío Fermín, porque de dentro de la piel con la que carnalmente convivo nunca he salido.

¿Quién puede entrar en el tiempo real de una vida, en el vértigo corrosivo de una obsesión por la que no estamos dominados, por la que no le hemos vendido el alma al diablo? (De Stefano, 2010, p. 110)

Abrir el cuerpo en la búsqueda para comprender el contexto no puede implicar olvidarse a sí mismo. El sujeto político tiene como origen su individualidad. Él se manifiesta en la comunidad a través del uso de los otros en imágenes, que deja ver el cuerpo de quien usa y, de cierto modo, asegura su latencia. Sólo sobrevive y se redime el que sabe que debe separarse de las masas para no serializarse en la mismidad, pero a su vez se “reparte” en otros, esto es, transmitiendo su cuerpo en la *pólis* sin que, una vez allí, se reduzca a ella, porque debe mantener y sostener la individualidad que filtrará y usará las imágenes de la supervivencia.

El pensador alemán Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne* introdujo el pensamiento de la supervivencia en las imágenes. Para él estas tienen una naturaleza fantasmal o de virtualidad, y tienden a retornar en forma de recuerdo o de obsesión. Su poder de transmitir el *pathos* (pasiones) en la subjetividad a través de diversos gestos en el individuo lo lleva a teorizar el concepto de *Pathosformel*: la relación entre el pasado y el presente mediante un resto que

sobrevive al paso del tiempo y que se moviliza en imágenes, cada vez, hasta el presente. Siendo una constante, este resto actúa como fórmula, un modelo que no es posible, sin embargo, reducir a una repetición o representación, porque por cada vez que se manifiesta y “afecta” el presente, lo transforma al mismo tiempo que el pasado ha adquirido otro gesto o corporeidad, es decir, produciendo otra imagen, que al ser otra forma del pasado, motiva una reinterpretación de él.

A este concepto Warburg asigna, desde las lecturas del psicoanálisis, el rasgo fundamental de ‘síntoma’, en el que se manifiestan obsesiones, posibilidades, crisis, deseos, repeticiones, diferencias, exclusiones, todas estas manifestaciones presentes como un montaje de imágenes que se revela para ser interrogado. En *Paleografías* tal condición se cumple no sólo en momentos como los de la selva. Para Gina, por ejemplo, su mayor temor es la imagen y recuerdo del miedo, que puede activarse gestualmente por una situación crítica en su presente, como su viaje en lancha:

Más que al naufragio mismo o a cualquier otra calamidad causada por la borrasca, pongamos la muerte, que por último le era indiferente, tan indiferente como el que hubiera un antes y un después de la vida, a lo que más le temía era al entumecimiento del miedo. El miedo, dijo, un engendro maligno, una posesión violenta, una impiadosa y redundante forma de locura. Recordando el suyo propio, Augusto hizo un tímido comentario: Uno debería poder resistirse a alimentarlo, el miedo se alimenta del miedo. Ciertamente, dijo ella con un tono ligeramente burlón, si uno pudiera, si dependiera de uno curarse. De niña había sido muy miedosa. (De Stefano, 2010, p. 164)

La transformación y la supervivencia tienen su propia dialéctica en la imagen para dar lugar a un saber nuevo. Este conocimiento es posible cuestionando las imágenes de las que sólo somos conscientes. Corresponde, como le sucede a Augusto, experimentar la inquietud por las

imágenes que aparecen unas sobre otras sin una voluntad que las elija cuando un acontecimiento u otra imagen del presente las potencia. Con Augusto nos preguntamos ¿por qué esas imágenes nos aparecen como fantasmas? Y, cuando llegan a la consciencia, ¿cómo obtener la voluntad de usarlas para la propia transformación que nos facilite la supervivencia?:

Volvía a casa, sacaba papel y lápiz y así como me venían, escribía mis poemas. Poemas cortos, aforísticos, nada declamatorios, pocas metáforas. No más de ocho o diez versos lo más flexibles posible. Llegué a escribir algunos más largos, pero casi todos acababan, llenos de borrones y tachaduras, apuñados en el cesto de la basura. Buscaba dos imágenes ubicadas a gran distancia y, trayéndolas de muy lejos, intentaba comprimirlas en la visión rauda de un tiempo efímero. ¿Que cómo lo hacía? No sabría decirlo, sólo sé que iba tras eso y que pocas veces, venciendo la resistencia de las palabras, lanzándome de cabeza en ellas, lograba atravesar la fisura del nudo por donde se deslizaría el poema. (De Stefano, 2010, p. 237)

Aunque Augusto no tuviese respuestas de cómo las imágenes llegaban a su cabeza, el pasado siempre será el referente donde se deben interrogar; la historicidad de cada individuo es el archivo, nunca se presenta diáfano ni lineal, tampoco inocente. Al respecto, en el segundo fragmento de sus “Tesis sobre el concepto de historia” escribió Benjamin (2019):

El pasado lleva consigo un índice secreto mediante el cual queda remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza también un aliento del mismo aire que respiraron las generaciones pasadas? ¿No resuena en las voces a las que prestamos oído un eco de las que enmudecieron? . . . Si esto es así, entonces existe una cita secreta entre las generaciones que ya fueron y la nuestra. Y, como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos

ha sido dada una *débil* fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene sus derechos. (p. 308)

Por su condición efímera, el presente se exige a sí mismo manifestarse incesantemente. La redención benjaminiana en cierto sentido se refiere a una relación dialéctica en la que la fugacidad del presente sólo se la puede tener “salvándola” como pasado, pues el presente se compone de instantes de la memoria y se manifiesta en éstos. Se puede resumir esta dificultad en una especie de fórmula: el presente es un instante y sólo se lo tiene cuando ya es pasado, y el pasado se lo tiene sólo en un instante presente.

Tener un ahora implica comprender y hacer evidentes las relaciones que habitan en él; es un narrar el presente, que inevitablemente llevará a vincularlo con el pasado y le dará forma de historia. Esta narración, que supone el uso del pensamiento y de la memoria, que no es otra cosa que el potenciamiento del pasado, va a implicar simultáneamente que a la Historia le sea conferida una forma distinta. Será una toma del pasado, pero no como la re-presentación o la transcripción de algo que ya pasó, sino como la extracción de un “no pasado” del pasado.

Pensar es hacer pasar algo que no ha ocurrido, porque el pensamiento no es real sino su potenciamiento. Y ese “acto” hace a la vez que lo que sí ha ocurrido se presente como lo que no ha pasado aún. Al suspender la acción pensando, el presente *pasa* y cambia.

De este modo nos exponemos a otro presente. Sólo en la remisión de este no-pasado hay una supervivencia. El pasado debe ser transmitido en la forma de esa manifestación “íntima” que somos capaces de percibir aun al entrar en el archivo y fragmentarlo, aun cuando asumimos que más allá de lo íntimo a lo que hemos llegado no se puede ir. Pero lo “siempre más íntimo” de la corporeidad de lo actual no es un proceso de abstracción, al contrario nos devuelve una y otra vez al punto de partida: la imagen redimible, dentro de lo que ya ha sido redimido, insiste en

relacionarse con el presente, tocándolo y adquiriendo corporeidad en la medida en que el contexto cambia, para sugerir una nueva forma de transmisión, un uso de ese pasado para convertirlo en otra imagen e historia. Si hay una redención para Augusto es porque en el mismo momento en que encara sus problemas, los está exponiendo y transmitiendo como *historia*.

Así como él confronta un pasado de vida emocional fallida, también para Gina sobrevive una parte de su historia privada que ella se ha encargado de dejar en desuso, una vida marital que a expensas de una vida pública y de libertad, ha dejado pendiente, y que como todo rastro de profanidad que la separación del sacrificio deja, insiste en reflejarse, movilizándose como imagen, casi de forma fantasmal, hacia el presente, el lugar de los cuerpos como Augusto y sus gestos: las formas en que su cuerpo manifiesta su propio pasado y puede significarlo. Y como uso sacralizado puede semejar una secularización, en este caso, la asunción del problema con su esposo en Augusto, negándose a relacionarse, aun cuando si se ha reflejado en él le sugiere que es una forma de redimir el problema; lo que sería: construir una historia con Augusto.

En un fragmento ejemplar de *Paleografías*, Victoria de Stefano muestra este sutil contacto de la imagen con lo real, que por un momento la hace arder, como una fisura o “síntoma” de lo narrado, que es la historia de Augusto, haciendo evidente que Gina también usa los cuerpos a través de su propia historia:

el olvido ahuecando desde adentro, y, pasados unos pocos años, la enfermedad, la desaparición de mamá, la horrible estadía con mis abuelos, a los que, como prefiero creer, la senectud había enloquecido y, por último, mi sosegada vida de invernadero bajo la custodia y protección de mi tío.

Las aletas de su nariz temblaron mientras se pasaba la mano por la frente. Ese movimiento nervioso le recordó a su marido. «Vete ya», dijo para sí sintiendo una sacudida.

Cuatro años más tarde, el grupo del galpón se fue disolviendo poco a poco. Los años de plomo comenzaban a sembrar Europa de bombas y cadáveres, la criminalidad estaba en su apogeo. (De Stefano, 2010, pp. 224-225)

Gina puede ver una parte de sí a través de Augusto, lo que señala el momento en que la forma y el contenido de la novela se tocan, pues, por una parte, la frase de ella y la narración tensionan compartiendo un mismo cuerpo, que a su vez es la narración del gesto de Augusto, el presente que interrumpe el diálogo y su alusión al pasado. Cuerpos e historia, pasado y presente, entran en consciencia de su verdad: la relación en el lenguaje como dialéctica. Así, el diálogo que mantienen ambos personajes mientras se sientan juntos es precisamente una relación, una intimidad, y no sólo la vida de Augusto trasladada a la mesa. La suspensión del diálogo en donde interviene la otredad es el momento en que el gesto de Augusto se refleja como síntoma en Gina.

También para aquel los fantasmas son imágenes que tocan lo real en los gestos y en la forma que él perciba de otros cuerpos. No tienen una existencia separada e independiente en un más allá, o en un pasado concluido, están en él, en el juego donde intenta separarse de la angustia para usarlos en su propia resistencia.

III. El hombre con pensamiento, el hombre sin obra

La obra, como objeto y producto del pensamiento en la historia y con historia, está siempre abierta, no debe ser pensada como la mera resolución de una idea, o incluso, de una imagen. Expuesta incesantemente a otras historicidades que la transforman, la obra gira sobre sí misma exhibiendo el proceso de obrar sin subordinarlo al resultado.

En *Paleografías*, los personajes manifiestan la potencia de sus obras, pero, por ciertas razones, están incapacitados para llevarlas a su cumplimiento. Augusto no es el único que vive el suspenso de su vida de pintor, también de Abrantes se exhibe la fractura de su profesión, como de Gina, traductora y profesora, la incompletud de sus traducciones, intentos ante “versos que se le resistían desde hace tiempo” (De Stefano, 2010, p. 182). En esa laguna de la obra queda la evidencia de una forma de vida, que tiene que ver más con el uso que con la producción de la obra.

Es decir, si “El uso . . . es una forma-de-vida y no el saber o la facultad de un sujeto” (Agamben, 2017, p. 127), usar es ejercer la voluntad del pensamiento autónomo sobre lo que se cree acabado o predestinado. Suspender la obra pictórica es usar la propia potencia de pintor como objeto de contemplación y como lo vivible, gesto del sujeto melancólico, cuya contemplación serena la acción y activa el pensamiento:

Después de diez meses dejé la academia porque me afligía una sorda insatisfacción, porque no me sentía concernido, tampoco me veía, bajo la autoridad de los maestros, casi todos aburridos, negligentes, pesados, censuradores, hacer grandes progresos. No sabría explicar cuánto sufrí, hasta que no me quedó más remedio que decidirme. Fue entonces cuando, ya libre de horarios e imposiciones —aparte de mis clases de alemán, a las que les seguía siendo fiel—, y no sin sentimientos de culpa, me consagré a viajar, a veces a pie, a veces en trenes o en autobuses, despendiendo de las estaciones, sobre todo en trenes, dejándome llevar, y sin saber muy bien adónde me dirigía, no sólo por espíritu de aventura sino también por mi falta de hábito del sistema ferroviario. (De Stefano, 2010, p. 187)

No es el saber aplicado o la facultad de ejecutar un oficio lo que dirige la acción, sino la voluntad de administrar la potencia, el poder hacer o no hacer, y esa administración se da en el pensamiento que contempla el sujeto de la acción. La obra es una parte de los sujetos que “en el uso de sus miembros como del mundo que los circunda, hacen experiencia de sí y se constituyen a sí como usantes (de ellos mismos y del mundo)” (Agamben, 2017, pp. 127-128). La *forma-de-vida* es la experiencia de la vida cuya forma se potencia al reconocer y jugar sus posibilidades, por lo que usa la voluntad para el hábito, que no es sólo el dominio de un oficio, sino la forma de llamar, para cada ocasión, al genio y al talento innato en la acción sobre la obra en potencia.

3.1. El uso del cuerpo sin obra

Podemos pensar la obra como un acto en el que se hace visible, a modo de resto o de preludio, una potencia: una posibilidad para obrar de otra forma. Hay, dentro de la obra misma, una parte no obrada, esto es, su posibilidad de ser expuesta a otros usos, que la deja ver como la simple forma errante y dinámica de una vida. Una parte constitutiva de *la obra* de Augusto se encuentra en su forma de relacionarse con los otros, en su forma de ver, y en su forma de pensar en la cotidianidad, que corresponden con alguien que tiene el hábito del arte, pero por tratarse de un gesto inaprehensible y en formación, estos actos pueden no estar a veces relacionados directamente con el arte.

Frente a una obra, lo que se produce mediante nuestra contemplación es el acceso a la evidencia de una potencia de obrar: tanto el uso y el proceso como los materiales que se han usado se ofrecen por igual a la mirada a través del resultado siempre abierto de lo que se cree concluido, la potencia del artista siempre manifiesta en la percepción que el otro hace de su obra. En la interacción de la contemplación se abre una zona de indiferenciación entre lo privado y lo público, el sujeto y el objeto, que nos permite, al contemplar la obra y la potencia de obrar que

ésta deja en apariencia, exponer la propia potencia de obrar. Con la obra la vida queda, por así decirlo, libre, redimida de esa obra (de esa forma), y empieza a vivir como (otras) formas de vida, experimenta lo que Agamben llama *vivibilidad*: la vida hecha posible, entre una obra y la siguiente, en un movimiento hacia lo distinto que no deja de considerar lo que ya se ha hecho.

Así como es necesario, según propone Agamben, fracturar la tradición que supone la separación entre la potencia y el acto y que paralelamente confunde el uso con la producción, urge también pensar lo *habitual* en las formas concretas en las que el individuo puede conocer el *sí mismo*: la relación entre él y su medio que los hace posibles, un ordenamiento que no es sino el mecanismo de reconocimiento de una potencia. Antes que dominio, el “hábito” no se refiere a otra cosa que a un *uso habitual*, que no está predeterminado a un fin:

Contra esta tradición —escribe Agamben—, es necesario pensar el ser-en-uso como distinto del ser-en-acto y, a la vez, restituirlo a la dimensión del hábito, pero de un hábito que, en cuanto se da como uso habitual y está, por consiguiente, siempre ya en uso, no presupone una potencia que deba, en un determinado momento, pasar al acto, ponerse en obra. (Agamben, 2017, p. 121)

Es fundamental que la realización de la obra sea más un *continuum* sujeto a contingencias y cesuras que la presunción de una totalidad acabada, lo cual no significa obrar por inercia, sino comprender que el obrar en sí (que también es la acción del hábito, mediado por el pensamiento) contiene un resto de lo bello porque es parte de la obra en el espacio entre la pasada y la siguiente, es una posibilidad *posible* de la obra o una posible apariencia suya, por lo que contiene un fragmento de belleza.

En la obra el fin último es el obrar como tal: “La vida, que contempla en la obra la (propia) potencia de obrar o de hacer, se vuelve inoperosa en todas sus obras, vive sólo en el uso

de sí, vive sólo la (su) vivibilidad” (Agamben, 2017, p. 129). Por esta razón, Augusto, rodeado de obras ya “culminadas” en su historicidad como pintor (o lo que es lo mismo, en su carrera de pintor), siente el endurecimiento de su potencia en la ausencia del hábito que le corresponde al obrar, pero igualmente accede a la potencia por la contemplación del obrar de otros, aunque no se trate de obras de arte:

Con qué envidia sorprendía a Carmela absorta en la repetición mecánica de sus quehaceres. Doblar la ropa, zurcir, coser, medir el azúcar, la harina, mezclar, separar las yemas de las claras. ¿En qué pensaba, si es que pensaba, cuando lavaba, planchaba, cuando pasaba el hilo por el ojo de la aguja, cuando removía con una cuchara de palo la mezcla? ¿En el ayer, en el anteayer, en el hoy y no más allá de lo que pudiera traerle el mañana? ¿O sólo se sumergía en la idílica inmanencia de su estar a solas, muy adentro de sí misma, sin nada que mediara entre el hoy, el ayer y el improbable mañana? (De Stefano, 2010, pp. 52-53)

El objeto de finalidad de la obra es desactivado como aquello que “sujeta”, quedando expuesto lo originario entre sujeto y objeto: su relación. La vida, por este motivo, está dentro del hacer, aquello que permite manifestarla y ordenarla, y aun así va más allá de él, y el ser, más allá de toda estructura y tautología “A es B”. Precisamente porque es apariencia de lo que tiene fin, el ser conserva su verdad como un asunto evidente y pendiente.

En la novela de Victoria de Stefano, Antonio Alifante es más explícito que Augusto en usar la obra como forma-de-vida o instrumento de liberación. En determinado momento van juntos a Dachau por un asunto personal de Alifante y luego la posibilidad de obrar para redimir ese pasado se le ofrece a este desde el presente en un medio radicalmente distinto:

queríamos, debíamos, dijo él, ver el que fuera el primer campo a gran escala de prisioneros políticos, objetores de conciencia, sacerdotes católicos . . . Antonio me informó que su interés por ir a ese campo se debía a que allí había sido deportado desde Compiègne, después de evadirse de un campo de refugiados en Francia, y ser recapturado en París por el chivatazo de un gran hijo de puta, Josefino Caicedo, tío de su madre, cura obrero, con toda probabilidad seguidor como muchos otros miembros de su familia de las ideas anarquistas . . . ¡Mira, mira las palas! ¡Las mismas palas de hornear pizzas, para calcinar cadáveres! Durante todo el largo camino de vuelta estuvo recitando: «La muerte es un gran maestro pizzero, la muerte se viste de cocinero». Al llegar a casa dibujó los hornos y más hornos en varios cartones, esa misma noche los destruyó y ya no se volvió a hablar del asunto. (De Stefano, 2010, p. 192)

Hay algo en la narrativa de Victoria de Stefano que no se desprende de la historia que cuenta. Se trata del uso de lo fragmentario en las referencias y las asociaciones, se presenta en la escritura como una praxis que moviliza al lector dentro de la angustia y el abismo emocional de Augusto. Lo narrado hace que las palabras o las frases que construyen una imagen o dan un nombre se encuentren a su vez en otros textos filosóficos y poéticos, es el despliegue narrativo que hace una difuminación de las fronteras para que el cuerpo sin obra de Augusto exponga las herramientas de la potencia de su pensamiento. El fragmento es la forma en que la obra, la narración y Augusto fundamentan su resistencia a la voluntad de totalidad que la tradición le exige a la obra. El fragmento es la manifestación más explícita de la potencia. En “¿Qué es el acto de creación?”, Agamben afirma que el único motivo por el que la potencia no pasa directamente al acto disolviéndose en él es porque, al ser potencia, es una posibilidad que puede

conservarse suspendida como tal bajo el acto; constitutivamente ella puede hacer tanto como puede-no hacer:

Así como lo inexpressivo en Benjamin, que despedaza en la obra la pretensión de la apariencia de plantearse como totalidad, también la resistencia actúa como una instancia crítica que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia hacia el acto y, de este modo, impide que ella se resuelva y se agote integralmente en este. Si la creación fuese sólo potencia-de, que únicamente puede pasar ciegamente al acto, el arte se reduciría a ejecución, que procede con falsa desenvoltura hacia la forma concluida porque ha quitado la resistencia de la potencia-de-no. (Agamben, 2019, pp. 34-35)

Augusto puede no pintar, esa también es su potencia: resistirse al acto, con la posibilidad latente de ejecutarlo, en un pensamiento que no se salva de su historicidad: el hábito de la técnica y la percepción:

De pronto, al salir de una hondonada notó cómo la tonalidad opaca de la penumbra se iba atenuando . . . No demasiada claridad, sólo un poco de luz o una pequeña ampliación de la perspectiva a fin de encontrar, después de tanto andar sin rumbo, una senda entre el columnario de los árboles. (De Stefano, 2010, p. 128)

Desde los términos que hemos trazado, el hábito es una concreción, una individualidad que se manifiesta en la politicidad y convive con ella, o una privacidad que mantiene lo político en sí, y no la divagación a la que pueden conducir las posibilidades. Las de Augusto tienen, al igual que las de quien se habitúa a algo, un origen, un lugar al que saben que deben dirigirse, una forma referente en la que deben manifestarse y de la cual saben que deben distanciarse: “Pasados los primeros duros meses de extrañeza, me dediqué a pintar. Al principio sin mucha convicción. Pero con el tiempo se despertaron mis viejas pulsiones” (De Stefano, 2010, p. 240). Esta especie

de cerramiento dentro de la posibilidad, que procura quien tiene gusto, juicio y criterio, es lo que permite que las posibilidades se mantengan cerca de lo real y lo toquen.

No existe, sin embargo, un sujeto que se apodere de la potencia con el hábito. Éste viene dado con el uso, que presupone siempre un uso del sí como relación entre lo público y lo privado, lo uno y lo otro. De modo que el uso, aunque se trate de un uso habitual, no es lo que alguien llega a poseer y, en total consciencia, puede decidir concretarlo o no en obra, sino que es en sí mismo una forma de obrar, por así decirlo, anterior a toda realización y producción, una forma original de ésta.

Aun cuando en *Paleografías* sean pocas las obras de las que Augusto se define como autor y dueño, algo producido y firmado fuera de los cuadros que él mismo rechaza, la “obra hecha” y la trayectoria son una sugerencia de que puede haber un hábito del arte, y que el arte es una posibilidad *posible* en la persona. Sin embargo, esta obra hecha puede provenir, nada más en principio, de la constelación de las obras de otros en la historia, pues el uso implica manipularlas al margen de la propiedad y la autoría. Pero esto no significa, desde luego, que se borre su identidad, que se reparta la autoría públicamente por el abuso de este neto *valor de cambio*. Contrariamente, significa asegurar la relación manteniendo la diferencia, usándolas en una dialéctica material-pensamiento con la memoria y los actos. En ese momento, de algún modo, se está “actualizando” integralmente el pasado por todo aquello que no se mantiene igual en el tiempo gracias a sus relaciones con el presente y sus manifestaciones en él, que lo incluyen en el pasado en cuanto una posibilidad suya que estuvo allí desde el principio.

La supervivencia también depende de esta relación, pues se trata de una forma de interrogar lo más originario, y con cada pregunta, presentarlo en el lenguaje. La obra no es ni asegura una continuidad de la vida después de la muerte, pero sí una vida in-finita, como si

quedara suspendida y habitara en lo político, en la potencia, pues “En cuanto individuos estamos condenados a desaparecer, pero la humanidad parece, y cuando digo parece digo parece, destinada a perdurar mucho más allá de nosotros” (De Stefano, 2010, p. 280). La vida individual y su obra son una historicidad de cesuras en la vida de la multitud.

3.2. La obra de arte en el pensamiento

La redención histórica de Augusto está en el uso que él hace de su historia y en cómo recibe y usa las obras de los demás, pero también, en cómo marca una distancia entre muchas de las obras hechas por él previamente, cuadros que considera impropios:

Mi amigo Lisandro tiene dos colgados en su casa, me señalan con el índice, me golpean en la boca del estómago, me encogen, me estrujan el corazón. ¡Yo, que soy su desgraciado autor, debería poder destruirlos! Le pido que los descuelgue, le digo que los corregiré . . . , pero él asegura que así como están son de su agrado, que en ellos se puede ver mi recorrido, lo que sin duda y para mi gran desdicha es del todo cierto. (De Stefano, 2010, p. 226)

Al reflexionar sobre un pintor que ha dejado de producir para interrogar (y, con ello, experimentar) el pensamiento del que proviene su obra, la inercia puede llevar a asumir que en ese umbral la obra es concebida como idea y, una vez allí, pasa en cualquier momento a ejecutarse y materializarse cumpliendo dicha idea. Es importante pensar, por el contrario, que al ser un estadio inmediatamente anterior a toda producción, la potencia no basta para crear la obra. De ser así, suprimiría la resistencia que *hace posible* el proceso de su producción, implicaría el paso directo y limpio desde la idea hacia la obra acabada, que no tendría vacíos ni errores, ni un rastro de divergencia que sugiera que pudo ser de otra manera.

La única forma en la que la obra de arte vive en el pensamiento es como potencia del arte: una forma de vida en la que hay obra pictórica (o escultórica, literaria, musical) previa, un gusto por el arte y una noción y criterio para éste, que al relacionarse con el arte pueden relacionarse *como* arte. Es una potencia que, no pasando al acto, queda suspendida y puede pensarse a sí misma. Agamben (2019), al respecto, sugiere que: “Es este remanente inoperoso de potencia lo que hace posible el pensamiento del pensamiento, la pintura de la pintura, la poesía de la poesía” (p. 41), y aquí añadimos, a propósito de lo que hace Augusto: la narración (del uso) de la pintura. Narrar no es el sujeto cuyo objeto es la pintura y el arte, no los hará su tema de conversación, para representarlos, sino que va a exponer lo que hay de pintura en la narración y lo que hay de narración en el arte, pues en la zona de suspensión de las obras, una está en las posibilidades de la otra.

Pero llegar a esta zona donde recepción y acción, sujeto y objeto coinciden no implica contemplación como cese de trabajo, o que en la inacción y el reposo se da la obra. El carácter del pensamiento potente que hace posible el proceso de formación de ésta no es la producción de imágenes inmanentistas e inmateriales; no se constituye de la mera apariencia y los significantes, esto es, la permanente anunciación y asunción de contingencias, que reemplazan la acción por la reacción escindiendo el presente en pasado y futuro, porque inhiben con la imagen del futuro como algo ya predestinado. Por ello, en el proceso de incubación de las experiencias (como en el sueño el *incubo* ‘pesadilla’), las ideas se exponen al riesgo de convertirse en íconos o símbolos, ambos muy distintos de una obra de arte, y que Augusto trata de evitar, por ello reconoce, ante lo recurrente de las imágenes de los pájaros de la jaula que ve antes de extraviarse en la selva y el perro viejo de extraña postura que ve junto con Gina, símbolos agoreros de origen inmotivado que representan un pasado del que él quiere distanciarse: sus fracasos amorosos:

Si no volvía a verla, si del día a la mañana perdiera su favor, sus ilusiones se estrellarían contra las rocas, se le cerrarían todas las puertas. Si ella se negara a continuar viéndolo, sufriría, se sentiría desgraciado. ¿Aprendería una vez más a sobrellevarlo? ¿Cuándo se irían? No podían ser los huéspedes eternos. No iba a pensar en eso ahora. . . . Ya se vería cuando abrieran la carretera y llegara el momento de enfrentar el regreso. Reteniendo su mano inerte bajo la presión de la suya, se olvidó del perro, de los pájaros, de los presagios, de las premoniciones, de la luna que iluminaba el cuarto, se concentró en el insistente rumor, como de agua lejana, del aire acondicionado, viniendo a expirar en el cuarto. (De Stefano, 2010, p. 265)

El presente que se detiene en la contemplación de contingencias pasa a ser fantasía e impertinencia. Por lo tanto el relativismo o el re-conocimiento no pueden ser los operadores de la obra de arte en el pensamiento, ambos son dos y un mismo problema de invertir la realidad por potencia genérica. La posibilidad por sí misma no es lo que permite y abarca la obra de un artista, pues también necesita del contacto con lo real, pero no en actos genéricos sino en obras “reposadas” y disponibles en una actividad de vida individual. La potencia pura es la frontera de las conspiraciones y la paranoia; si estas pasasen directamente a obra, ella sería totalmente intrascendente como una totalidad de sentidos superficiales compactados sin el peso de la investigación del origen de los hechos y su crítica. De este modo no podría ser considerada arte, se parecería más al producto de una inspiración y lo accidental, que carece de crítica. Agamben (2019), por ello, advierte en “¿Qué es el acto de creación?” que:

Es posible pensar . . . el acto de creación como una complicada dialéctica entre un elemento impersonal, que precede y aventaja al sujeto individual, y un elemento personal, que obstinadamente se le resiste. Lo impersonal es la potencia-de, el genio que impulsa

hacia la obra y la expresión, la potencia-de-no es la reticencia que lo individual opone a lo impersonal, el carácter que tenazmente resiste a la expresión y la marca con su impronta. (pp. 36-37)

Ahora bien, una mala interpretación de *Paleografías* podría ser definir a Augusto como un pintor ingenuo, como si la falta de obra le impidiera ser un pintor “genial”. Hay un lugar común que asume que el genio tiene facilidad para las obras de arte, que las resuelve con prontitud, y que la impotencia no es propia de alguien genial porque aquellas le llegan por impulsos.

Si no existe una obra de arte en el pensamiento más que como potencia del arte, que tiene que ver con un hábito y toda una forma de vida, el artista genial no produce su obra por una potencia en cuanto impulso o inspiración. El “genio” (cuyo sentido está anclado etimológicamente al de ‘generar’ y puede ser asociado con el origen divino en cuanto ‘génesis’) es la figura que encarna la creencia de que la obra es preformada en la cabeza y luego, por orden de la voluntad, resuelta materialmente como representación de la idea. Esto lo exime del proceso de “desenvoltura” dentro de la resistencia implícita en toda posibilidad o capacidad para hacer algo, que es lo que hace posible toda técnica. Por este motivo el genio es considerado un adelantado, alguien preconcebido y prematuro, tanto desde el punto de vista de la cronología biológica como el del solo hecho de conseguir algo antes que otros.

Esta potencia asociada con los puros impulsos es la misma con la que se habla de los posibles futuros oficios de un niño, en quien todavía no está formado un hábito. De hecho, en el lugar común, el genio se posiciona como sujeto de la potencia, por lo que cree supeditarla a su persona, es decir, cree exponer, hasta en la obra más inocua asociada a él, la potencia de algo, en

este caso, el arte; o lo que es igual, que por el simple obrar se considere artista sin atender cómo potenciar sus meras prácticas y productos con un hábito voluntario.

Cuando se trata del genio se habla de un elemento originario e impersonal, que se traduce como “preindividual” porque: “Lo preindividual no es un pasado cronológico que, en determinado momento, se realiza y resuelve en el individuo: coexiste con este y le es irreductible” (Agamben, 2019, p. 36); es, por ende, una latencia o un devenir que lo acompaña, con-vive con él y contribuye con el pensamiento, que sin lugar a dudas no podemos reducir a lo natural ni a lo histórico o a persona alguna.

El genio es una potencia, y como tal es un impulso que está cohabitado por otros impulsos (otros genios), cuya coexistencia implica, desde siempre, una resistencia entre ellos, por lo que la desenvoltura de un individuo en distintos ámbitos de su vida, incluyendo un oficio particular, es una posibilidad co-habitada por otras, incluyendo la potencia de crear una obra de arte.

Quien accede a la potencia de una obra a través de la contemplación expone un genio desde siempre presente, pero no sólo porque de algún modo acompañaba a quien contempla desde la infancia, más bien porque está mostrando (aun si lo hiciera a los setenta años de vida) la potencia de un Picasso, de un Nietzsche o de un Heródoto, que lo preceden en la historia, y son éstos las piezas que en la misma exposición juega y puede comenzar a transformar en su propia obra: la única manera de transmitir el genio. Pero éste por sí mismo no garantiza una obra de arte, puede quedarse como una afición.

Por tal motivo el artista no está preconstituido, él coincide de lleno con el uso que como viviente hace de sí mismo. El artista surge también en la paciente interacción con los otros en un proceso de formación. Los genios “prematurados” son algo de lo que Boghos, amigo de Augusto,

niega existencia en un consejo para él: “No hay niños prodigio ni genios prematuros, no hay nadie que se baste a sí mismo, por lo cual, cuanto antes empieces la pequeña labor diaria, mejor” (De Stefano, 2010, p. 213). Augusto no vivió nunca un designio a la pintura y al arte, su trabajo proviene de un gusto que surgió en un transcurso:

Al principio fue sólo una ocurrencia, jamás sentí algo comparable a una vocación. De lo que sí estaba convencido es de que no tenía la menor aptitud, la menor disposición a enfrentar alguna de las carreras que llevan a una vida estable y seria. (De Stefano, 2010, p. 221)

El hecho de qué genio acompañe a una persona y la oriente hacia determinado estilo de vida queda fuera de predictibilidad. Sin embargo, genial es alguien que conscientemente vive en una relación de sigilo con lo impersonal que convive con él, para evitar perderse en las posibilidades que tocan más de cerca a otros. De algún modo reconocemos del individuo genial lo que dentro de sí lo aleja del genio: el carácter, la marca que en el viviente queda por cada vez que se le resiste al genio, y que es verdaderamente lo que lo hace alguien distinto. Es el impulso de la voluntad dentro del campo de las posibilidades la resistencia que las moviliza y lleva a algunas a tocar lo real en actos individuales. La genialidad tiene más que ver con el uso de sí que lo constituya en un llamado constante al genio para que, justo antes de volver a ahuyentarlo, restituya la frescura a lo habitual; remover las posibilidades que existen detrás de aquello en lo cual el pensamiento está activo y aplicado a través de ese mismo pensamiento consciente, para conseguir obrar también lo no racionalizado:

De jóvenes siempre recurrimos a algún maestro, a alguna tendencia ya constituida, las más de las veces epidérmicamente y sin mucha conciencia. Después, con mayor voluntad y con un énfasis más personal, más eficaz, más amalgamado a esa tendencia.

El arte está hecho de entronques más que de rupturas, las rupturas van y vienen, van y vuelven, vuelven de la mano o colisionando y dándose la espalda. (De Stefano, 2010, p. 193)

Tener un genio significa pensar esa condición como tal, y ello exige la producción de una obra que pruebe no sólo la potencia del artista con genio sino también la posibilidad de no producir la obra. Es lo que muestra Augusto al narrar, porque está en función de esta obra, la materializada, y la que está en suspenso, que produce pensamiento; es de este último de donde surge y donde se suspende.

3.3. El arte, producción y espectáculo

Sólo la interacción de la obra de arte con su propia potencia podría explicar por qué Augusto, durante la sequía productiva que presenta la historia en *Paleografías*, sigue siendo un pintor con destellos de artista. Pero el cese de la obra puede acarrear su descuido y a la vez su explotación en lo simbólico, donde no hay obra de arte, sólo un gesto representativo que no llega a concretarse pero se impone y provoca una especie de espejismo de creación artística, convirtiéndose luego en algo de consumo. Este proceso es el espectáculo, que no forma parte de las reflexiones centrales de *Paleografías*, pero la condición de Augusto se relaciona con la fatiga del artista frente a las exigencias de aquel.

En virtud de esta relación nos planteamos las diferencias entre la exposición de lo que hay de potencia en la pintura y la exposición de la potencia como pintura en cuanto obra, de lo que deviene el espectáculo. En un texto de 1934 titulado “El autor como productor”, Walter Benjamin sugirió que el problema se trataba de la contribución al sistema de producción (en este caso, artístico, intelectual) sin su transformación, donde lo producido no es sino vivencias

individuales que tienen el carácter de obra sin la crítica pertinente para desmarcarse de los estándares productivos, limitándose a alimentarlos.

Aquí la forma-de-vida, donde ocurre el proceso de formación de la obra, es lo que se expone como el producto, se fuerza a la potencia a ser un hecho artístico, por lo que se resuelve como el *proyecto* de la obra: funciona como su anuncio y al mismo tiempo su sombra en tanto que la re-presenta. Una obra hecha autoriza a cualquier otra acción vinculada a serlo; es lo que, como mostró Agamben (2019) en su “Arqueología de la obra de arte”, “en el propio arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra pero sí en la vida” (p. 12), preconciendo, podemos decir, cualquier acción y situación como una prolongación de la obra de arte y al mismo tiempo el proceso pertinente que lleva hacia una.

La obra de arte se convierte en un símbolo: mientras que todo acto es ella misma repartida y, en este sentido, es su representación simbólica, se mantiene encerrada en el poder-ser: la obra puede ser, fuera de discriminación, cualquier otra obra, cosa o hecho, pasando continuamente de un sentido a otro y olvidándose del anterior, lo que implica asignarle un significado y un ser perpetuos (repartidos entre los productos del sistema), resuelto desde siempre a rendirle cuentas a la generalidad y a la multitud.

Esta operación, considerada por Dante en *De Monarchia* y por Agamben en “La obra del hombre”, es esencial desde el punto de vista del hombre como especie, pues la *obra* que lo caracteriza entre otros seres es la contingencia: que ésta se encuentre en obra supone que se cumple la posibilidad del acto intelectual aplicado a una obra y, al mismo tiempo, su no cumplimiento: un umbral que remite a otras obras ya hechas por otros individuos pero también a cosas obrables. Resulta de vital importancia pensar las precisiones o los cerramientos que corresponden a esta operación desde el punto de vista de los hombres individuales, que pueden

considerar lo obrable a través de lo obrado singularmente en sus actividades y no asumiendo desde siempre todo lo posible, impulsos y resistencias, como accidentes-objetos dados. Por lo tanto, desde el punto de vista del individuo hacia la totalidad, cumplir el pensamiento posible va a implicar un proceso de desvoltura y una confrontación con toda la historia mediante su pensamiento, que lo llevarán a *obrar* cada tanto la contingencia en cuanto que le mostrarán que lo que pueda llegar a producir él, en determinada relación con otras obras y en otros tiempos, ya estaba allí desde siempre en otra forma.

Dando esto por descontado, a la obra individual le sería impuesta, entonces, una tarea representativa entre otras obras, negándole toda autonomía, y así como ocurre para la producción de la obra, también sucede para su interpretación y para su juicio, que son saturados de preceptos.

Es necesario conservar una especie de “privación”, un poder no ser o hacer algo, sólo de este modo es posible dinamizar y jugar su política. Atravesar la multitud y distinguir cada tanto un *corpus*. La contingencia marca lo que *pasa*, y lo que cambia, por ello al mismo tiempo marca algo que queda *contenido*, para ser desarrollado luego. De lo contrario no habría politización alguna, sino actualidades separadas, poco memorables, sin potenciación que las haga transmisibles.

Esta prolongación de la obra es en realidad buscar (desesperadamente) su finalización, llegar al punto de deshacerla y anularla, es un ansia de la obra que no toma en cuenta lo que hay de obra-de-arte en su inexpresividad y en su suspensión. Tal forma de hábito se parece más a una obsesión, y persigue el dominio y no un *uso habitual*. Se trata de un conflicto en el que el sujeto dedicado al arte puede caer sin notar que la exigencia de producir una obra única puede mezclarse con el influjo de las exigencias del mundo del consumo y la espectacularidad de lo

actual, que a diferencia de lo novedoso, carece de diálogo con el pasado, por lo que De Stefano (2010), en *Paleografías*, se cuestiona lo siguiente:

¿Hasta dónde, hasta qué ignotas profundidades tendríamos que escarbar para desenterrar y rapiñar los vestigios de nuestra arcaica sensibilidad?

Era ese afán de originalidad lo que impedía ver lo propio en cuanto había de ajeno y lo ajeno en cuanto había de propio. Toda la experiencia se resumía en construir, destruir, reconstruir, luchar denodadamente de cara a nuestras imposibilidades. . . . Una tarea que sólo se la podía soportar en la certeza de que el objeto de nuestros desvelos era someramente aproximativo . . . En contraste con el anhelo acuciante, insaciable, sin lugar mental ni material de reposo, sin trámite de conciliación posible. Sin apoteosis realizable en quién sabe qué vago e inexistente futuro. (p. 206)

Como Benjamin (2019) denunció, acerca de la literatura, y que nosotros podemos aquí extender al arte en general, en tales circunstancias “La competencia . . . no se basa ya . . . en una educación especializada, sino en otra politécnica; así es como se convierte en patrimonio común” (p. 106), entendiendo que el autor se refería a la expansión de la técnica con vagos fines propagandísticos y de difusión. Por lo tanto, la repartición y la rutina de los actos individuales no pueden ser la obra de arte, este afán conduce a una estetización de la vida común, es decir, la convierte en un objeto de contemplación puramente pasiva y la impone como única realidad y forma de vivir. La tarea del artista no se reduce a hablar de arte, convertir su caminata en un arte, o exponer su comer como arte, sino que requiere usar y criticar las prácticas convencionales. Sin embargo, en la abertura, el constante viraje hacia lo político que implica el uso y la apropiación que el individuo hace de los medios para transformarlos, el espectáculo se cuele para neutralizar

esa potencia, hacerla algo consumado y ya resuelto, y devenir la potencia un símbolo o, en todo caso, hacer de la profanación una parodia.

Si como muestra Agamben (2005), “En su fase extrema, el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, . . . los comportamientos profanatorios” (p. 114), el viviente encuentra lo auténtico y lo nuevo del uso, inmediatamente como una moda; y al “usar” encuentra ya siempre, no a sí mismo, sino a un representante. En el espectáculo, el uso no pasa por una dimensión individual, es desde siempre el uso en sí desprendido y detenido como porción de prácticas y técnicas generalizadas; la experiencia de lo político del individuo es ya la política.

En lugar de “político” se habla de *política* porque esta última es una norma de producción y consumo que puede imponerse como absoluta y no se hace evidente como mera tendencia hasta que es profanada o transformada. Pero en el espectáculo, profanar los usos significa abrir una tendencia con otra tendencia; la única posibilidad de expresión individual tiene cabida en lo que determinado uso de la sociedad represente en la misma sociedad; la preocupación central es cómo *esa* sociedad me perciba. Se resume en conservar y hacer brotar imágenes pero por su continuidad y su distribución, y no por la revisión de sus fundamentos que lleve a una transformación que haga ver que éstas sólo eran unas imágenes. Por ello, en *La sociedad del espectáculo*, planteó Guy Debord (2009):

Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico.

El espectáculo, como tendencia a *visualizar*, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado . . . ; el sentido más abstracto, el más mistificable,

es el que corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no debe identificarse con la simple mirada, ni siquiera combinada con la escucha. Es más bien aquello que escapa a la actividad de los hombres, a su reconsideración y a la corrección de sus obras. Es lo contrario del diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay *representación* independiente. (p. 43)

En una situación similar donde el individuo es subjetivado, es decir, convertido en el/los objeto/s de una subjetividad y el vertedero de lo público, la opción que éste tiene para cuidar de sí y redimirse es pensar de qué formas alimentar conscientemente al espectáculo: un trabajo dialéctico en el que, aun cuando cada gesto y obra suya termine inscrita en el sistema de producción, él imprima en cada una su gesto de resistencia individual para que luego pueda reconocerse a sí mismo en ellas. Si a Augusto no le agrada lo políticamente correcto o lo político “corregido”, tampoco se complace con el mundo del espectáculo del arte, que no se basa, siquiera, en una ciencia o conocimiento de la cultura, sino en el reconocimiento de las instituciones del mundo cultural, del que no obstante sabe que ha llegado a ser instrumento:

Ahora, ya pasado el tiempo, Augusto sabe que sus cuadros eran rígidos, acorazados, estilísticamente fatuos, solemnes, monumentalmente insinceros. Sin embargo, se vendieron casi todos. A veces se preguntaba si no habían sido calculados para producir ese efecto, ese estándar perverso de la comercialización del mal gusto. (De Stefano, 2010, p. 225)

Augusto no busca ser la efigie del arte, hacer de sus actos arte y constituirse como artista por sus rutinas. No se queda a la expectativa de lo que los otros definan de él (ni que lo clasifiquen como autónomo o indefinible), en cambio sabe en qué contexto es importante mantener una linealidad, una apariencia entre los demás, y en qué contexto no, ya sea, por

ejemplo, frente a Gina, frente a los espectáculos del juez y su esposa, huéspedes del hotel donde él también se aloja, o frente a su tío Fermín, con quien vive su caso más difícil en cuanto a la relación entre las meras apariencias y lo real:

Esa misma semana, como para que no cupieran dudas de su disposición a respaldarme, me compró una mesa de dibujo, un caballete, lápices, pinceles, figuras, cuerpos articulados, libros didácticos sobre pintura, libros sobre pintores cuyo valor sólo alcancé a apreciar más tarde . . . El hecho es que ante la buena disposición de mi tío, se me consumía el corazón de un abrumador sentimiento de culpa. Ahora sí que no podía desdeirme ni echarme atrás, tenía que ser pintor, nada más que pintor, por poco habilidoso, por torpe y chapucero, por poco dotado que fuera, por dudosa que fuera mi vocación. (De Stefano, 2010, pp. 223-224)

Sin embargo, aunque estas culpas se trasladen fluctuadamente desde su pasado hasta su presente y lo suspendan en la melancolía, Augusto no deja de manifestar su voluntad con su pensamiento y reconoce en su oficio de pintor la parte de decisión autónoma que le corresponde como alguien cuya forma de vida se distancia pero no se separa de las prácticas artísticas, sus técnicas y sus usos. De este modo cumple con una exigencia que Georges Didi-Huberman planteó sobre el uso pertinente de la técnica que, como opina, debe originarse en la percepción y los problemas que ella se formule y no en los propios medios, las mutaciones tecnológicas y lo que procede de su masificación³: Augusto habita y habitúa un uso de sí en relación con la práctica del pintor para especializarse, pero no como parte de una politécnica de clichés y la sobreexposición descuidada de instrumentos, aparatos e imágenes; involucra sencillamente la

³ La observación que hace Georges Didi-Huberman forma parte de una entrevista realizada en ocasión de la exposición El Gran Río del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Aparece en la página web de la revista *El Cultural*, titulada “Georges Didi-Huberman: “Toda imagen es una manipulación” y con fecha 13 de marzo de 2018.

mirada, que frente a esa politécnica del mundo se entrena, no como preparación para un encuentro final con el arte, sino en la forma de cuestiones.

Conclusiones

Un trazo oscuro sobre una línea borrosa, como la que nos refiere el subtítulo de *Paleografías*, es una experiencia primitiva de la condición humana. Aunque opaca, esta línea es la pared rupestre, siempre disponible, donde pintar el testimonio de una historia que cuestiona sus fundamentos. Es el caso de un hombre que, en un aparente estado depresivo, pone en duda su talento.

La imagen que Victoria de Stefano sugiere en su novela no es cualquier experiencia de introspección, es la imagen que se sostiene en una lengua que no quiere abandonarse a la descripción clínica de la depresión, porque reconoce en su personaje principal, Augusto, un ser que siente pensando; convierte en relato su condición para neutralizar las posibilidades de una implosión emocional.

La voz de Augusto en *Paleografías* comparte la lengua en primera persona para ser narrador y personaje, ambos en una identidad textual que se aproxima al origen de su historicidad en la palabra. Victoria de Stefano le ofrece a su personaje las herramientas narrativas que le permitan convivir con sus ruinas. Él se pregunta, él se cuestiona, él intenta no lamentarse; todo puede hacerlo acercándose a su historia, es decir, usando las herramientas de su lenguaje en el presente para hurgar en los mecanismos de su lenguaje pasado, y sólo de este modo, acercarse al origen de la formación de su pensamiento, ese que lo fundamenta como el sujeto reflexivo del ahora. Es esto y no otra cosa la pregunta por su historicidad que, aun siendo abundante en imágenes de la pintura, confirma su inherente relación con las imágenes de la palabra, sin caer en

la descripción de la pintura o la literatura ni subordinarlas a los discursos tradicionales de sus disciplinas.

La imagen dialéctica de Walter Benjamin es la propuesta teórica que nos permitió ver en *Paleografías* cómo la excavación del pasado que lo transforma en experiencia desde el presente es el recurso que todo artista, en su genio, agota y renueva. Pero es, sobre todo, el método que sustentó la compatibilidad de las ideas de Victoria de Stefano con las ideas de la filosofía a las que recurrimos. En esta novela el arte es un referente interno de la trama y del discurso de los personajes; la pintura no es sólo una actividad que realiza Augusto, es, también, un punto de discusión entre los personajes que plantea la relación entre lo cotidiano y la reflexión teórica para dar cuenta de la Historia en el arte y de las historias privadas de aquellos desde las posibilidades de su pensamiento.

A través de nuestra investigación podemos confirmar que la propuesta de De Stefano pasa por un planteamiento sobre la insubordinación en los sistemas de producción y el uso mercantil del cuerpo del artista, pero, además, que apunta subrepticamente al ejercicio narrativo que en el pensamiento todo practicante de la pintura u otro arte debe hacer en algún momento: dudar del genio. Interrogar su historia en la experiencia de pintor hasta conseguir, en condición de posible artista, el shock que ponga en suspenso sus certezas de creador, considerando, en este caso, que pueden tener la incidencia de la espectacularidad del mundo del consumo del arte. Por ello la narración va desgajando en imágenes la trayectoria de Augusto como pintor.

Podemos decir igualmente que hemos encontrado, en el ejercicio narrativo de *Paleografías*, un amplio sustento para el concepto del que partimos: el uso de los cuerpos de Giorgio Agamben, que en la obra de De Stefano hemos entendido como la historia hecha fragmentos, y que son expuestos en su escritura, pero no únicamente yendo al cuerpo del artista a

través de los miedos, los deseos o lo que se asocia a la cualidad de viviente de Augusto, dado que por su condición originaria, en la fragmentación de la historia en diferentes discursos (amoroso, familiar, político), se encuentran con los cuerpos que componen la tela, el libro, y el arte mismo. El método de Victoria de Stefano en esta novela es adentrarse en los discursos y descomponerlos hasta llegar al punto en el que la vida privada y la vida artística, con sus respectivos actos y obras, son inseparables en la lengua. Y esta zona de interacción donde una forma no termina de emanciparse de la otra conservándose a modo de posibilidades en el pensamiento es lo que, a nuestro juicio, marcó la viabilidad de estudiar *Paleografías* con la teoría de la potencia sin acto, del mismo Agamben, que hemos usado para concluir que dicha novela es un *entretiempo* de la obra, desde lo que reflexiona y el modo en que lo reflexiona.

No hay una imposición de la historia como ‘narración’ sobre la historia como ‘lo hecho’, ambas son inseparables, y el umbral de su relación justifica que aquí el uso dialéctico en el que la cita, el inciso, el diálogo, la narración en tercera persona, la obra y la vida privada se cruzan deba verse envuelto en el ambiente de melancolía de su protagonista, tomando en cuenta que aquella permite una contemplación reflexiva del mundo en su complejidad; y precisamente por esto, también es la justificación de movilizar ese uso en conversaciones cotidianas, recuerdos, y en una ida a la naturaleza, como la hace Augusto en su viaje a lo que considera el origen de todos los seres: el mar.

La dialéctica se cumple, entonces, en la relación entre el pasado y el presente, pero también, entre la forma y el contenido. La única manera de hablar de una forma que sobrevive o se “impone” al contenido en esta novela tendría que ser: la forma en la que forma y contenido están sometidos a relacionarse incesantemente. Es ello lo que define a *Paleografías* como una novela contemporánea, que desde ese umbral de la relación suspende su tiempo exponiendo sus

vínculos con su pasado para pensarse a sí misma, desde el punto de vista de la tradición literaria en la que surge y desde el de su personaje que reflexiona en un período de improductividad.

De Stefano nos cuenta la condición de Augusto y sus conflictos, nunca su solución ni su definición, pero es en este relato: dejar el testimonio de una vida como una historia “abierta”, donde se encuentra la ficción, lo artístico o lo literario que el uso del lenguaje narrativo puede tener, que incinera clasificaciones del mundo cultural como la llamada “novela de no-ficción”, surgida por la sugestión de la cotidianidad y la vida privada narradas. En la maniobra del lenguaje convertido en fragmentos, *Paleografías* no se resuelve en el expediente psiquiátrico, ni en el diario íntimo, ni siquiera en la bitácora de artista, aunque en momentos sea la forma primaria del cuadro, las anotaciones que dan lugar a los primeros trazos, y en otros, el bosquejo de un ensayo. Y por ello sugiere que la literatura puede escribir la falta de obra.

Mediante el enfoque de la sobrevivencia de las imágenes de nuestro capítulo II, reconocemos una oportunidad para profundizar, en otro posible estudio sobre *Paleografías*, cómo se producen ciertas semejanzas entre la intimidad de los personajes y algunas imágenes de la Historia del arte (como la caminata en la selva oscura o el fantasma del padre), para pensar que la imagen es algo de lo que se parte para pensar, pero especialmente, algo que exige aún su formación. En *Paleografías* esto significaría que las imágenes que leemos no son las pinturas o los pasajes literarios o históricos que evoca Augusto, algún otro personaje o la voz narrativa, y que, más bien, al mostrarnos precisamente este procedimiento narrativo de citación, Victoria de Stefano llega a sus propias imágenes con la palabra. Por lo tanto, si tomáramos las preguntas del capítulo II, podríamos seguir desarrollando cómo es posible generar imágenes con la escritura y, con ello, mostrar la pintura que hay en la narración, y la narración que hay en la pintura.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (F. Costa y E. Castro, Trad.; 1.^a ed., 1.^a reimpr.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2005).
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal* (F. Costa y E. Castro, Trad.; 1.^a ed.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2002).
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento* (F. Costa y E. Castro, Trad.; 1.^a ed.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2005).
- Agamben, G. (2011). *Desnudez* (M. Ruvituso y M. T. D'Meza, Trad.; 1.^a ed.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2009).
- Agamben, G. (2016). *Gusto* (R. Molina-Zavalía, Trad.; 1.^a ed.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 1979).
- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos: homo sacer IV, 2* (R. Molina-Zavalía, Trad.; 1.^a ed.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2014).
- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista* (R. Molina-Zavalía y M. T. D'Meza, Trad.; 1.^a ed.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2017).
- Aristóteles. (1982). *Poética* (J. D. García Bacca, Trad.; 4.^a ed.). Universidad Central de Venezuela. (Trabajo original publicado ca. 335 a. C.).
- Aristóteles. (1998). *Poética* (Á. J. Cappelletti, Trad.; 3.^a ed.). Monte Ávila. (Trabajo original publicado ca. 335 a. C.).
- Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones* (J. Aguirre y R. Blatt, Trad.; 1.^a ed., 3.^a reimpr.). Taurus.

- De Stefano, V. (2005). *La refiguración del viaje* (1.^a ed.). Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- De Stefano, V. (2010). *Paleografías (Trazos oscuros sobre líneas borrosas)*. Alfaguara.
- De Stefano, V. (2011). Trazos oscuros sobre líneas borrosas / Entrevistada por Jessica Labrador. *El Club de la Serpiente*, (4), 2-3.
- De Stefano, V. (2020, 15 de marzo). *Victoria de Stefano: "En una novela tiene que haber verdad y belleza"* / Entrevistada por Hugo Prieto. Prodavinci. <https://prodavinci.com/victoria-de-stefano-en-una-novela-tiene-que-haber-verdad-y-belleza/>
- Debord, G. (2009). *La sociedad del espectáculo* (J. L. Pardo, Trad.; 2.^a ed., 5.^a reimpr.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1967).
- Didi-Huberman, G. (2018). *Georges Didi-Huberman: "Toda imagen es una manipulación"* / Entrevistado por Saioa Camarzana. El Cultural. <https://elcultural.com/Georges-Didi-Huberman-Toda-imagen-es-una-manipulacion>
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, J. (2020). *Cuando las imágenes tocan lo real* (I. Bértolo, Trad.; 2.^a ed., 1.^a reimpr.). Círculo de Bellas Artes.
- Eilenberger, W. (2019). *Tiempo de magos* (J. Chamorro Mielke, Trad.; 1.^a ed.). Taurus. (Trabajo original publicado en 2018).