

Comentarios (desde lo Real) para una arqueología conceptual de América Latina

Commentaries (from the Real) for a Conceptual
Archeology of Latin America

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

antelo@floripa.com.br

La definizione aristotelica del linguaggio è ribadita in un passo del *De interpretatione* che ha esercitato un'influenza così decisiva sul pensiero medioevale, che si può dire che tutta la semiologia medioevale si sia costruita come un commento intorno ad esso. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*.

Este comentario no tiene tamaña ambición pero admite que, entre dicción e interpretación, hay siempre un infinito de lecturas, inexorable interpretación de la interpretación. Ahora bien, digamos, para empezar, que la racionalidad de la ficción reside, como sabemos, en la sintonía de apariencias y expectativas. Todo estado nos lleva así a su complemento y lo que antes era ignorado se vuelve ahora conocido. Fortuna e infortunio, lo esperado y lo inesperado, saber y no-saber, sostienen la matriz conceptual de la ficción clásica de Occidente. Podemos imaginar entonces que haya entre esos dos extremos un vínculo necesario o verosímil; pero, en la práctica, cabe por el contrario a la verosimilitud, es decir, a la ficción, probar la existencia de la realidad porque la memoria misma enlaza la evidencia de los hechos y el vestigio de los derechos.

En efecto, toda imagen entendida como *eidolon* se equivale a lo mimético, mientras la imagen como *phasma*, *phantasma* o *phantasia*, conceptos todos derivados de *phaino*, apunta a la imaginación y a lo imaginario. *Eidolon* se inscribe pues decididamente en el campo de la visión porque su tema *weid-*, que significa ver (de allí el latino *video*) lo vuelve mera copia de apariencia sensible. *Eikon*, en cambio, sería la transposición de una esencia. La superficialidad del *eidolon* contrasta así con la divina densidad del *eikon*. La salida, pasolinianamente, reside en una divina mimesis.

Analizando la metapintura española, Javier Portús nos llama la atención hacia el hecho de que los clientes de artistas contemporáneos del Inca Garcilaso, como el Greco,

Juan de Flandes, Juan de Juanes, Velázquez, Rubens, Cambiaso, Carducho o Escalante, aceptaron muchas veces la intrusión de los rostros de sus amigos artistas en las obras que les habían encargado. En algunos casos, aparecían como un personaje más dentro de un conjunto, aunque en otros casos, como en Velázquez o Carducho, tenían una presencia importante en la composición misma. Todo ello sugiere no sólo una relación fluida entre artistas y clientes, sino también, y fundamentalmente, una concepción de la pintura como algo más que una mera reproducción de hechos acontecidos orientada a contarnos una historia y difundir un sentimiento devocional. No son sólo *eidola* sino *eikona* lo que en esos cuadros vemos.

El hecho de que en la mayoría de esos casos no haya indicaciones expresas de que estamos ante el autor de la obra hace justamente que el juego remisivo se resuelva en el presente; porque nada asegura que la memoria cultural vaya a sostenerse indefinidamente más allá de sus actores. Hay pues, una primera motivación de sociabilidad contingente en el juego de sorpresas, comentarios y reacciones que produce la presencia de un personaje contemporáneo en una escena histórica, su identificación y la constatación de que es el autor de la obra. Se trata de una *signatura* o atestación de autoría que, a diferencia de la firma, corre el riesgo de ser demasiado efímera y caer en el olvido, pero que añade un nuevo contenido al cuadro y lo llena de añadido interés. Una aventura. Un ejemplo es el autorretrato de Juan de Pareja, en *La vocación de san Mateo* (1661), conservado en el Museo Nacional del Prado.

La obra tiene como antecedente inmediato el retrato que le hizo Velázquez a Pareja cuando se encontraba en Roma, once años antes, donde lo más llamativo son los rasgos que revelan el origen exótico y la condición social del modelo, trazos de alteridad que son suavizados en el autorretrato, aunque pervivan el gesto franco, la mirada en alto y la expresión de confianza del artista retratado.

En origen, la altivez con la que está representado Pareja y el contraste con las connotaciones asociadas a sus rasgos faciales formaban parte del componente manifiestamente paradójico con el que Velázquez quiso sorprender al público romano, jugando con tensar no sólo los límites entre lo vivo y lo pintado, sino también entre apariencia y realidad social. Pareja interiorizó esa imagen de Velázquez y la tomó como punto de partida para incluirse en su cuadro de 1661. De la experiencia romana también tomó el recurso de la carta para plasmar su nombre, como había hecho Velázquez en su retrato del papa Inocencio X (Roma, Galleria Doria Pamphili). Cuando pintó la *Vocación* ya no era esclavo y había alcanzado suficiente seguridad profesional como para irrumpir en la escena como un personaje perfectamente diferenciado de los demás, tanto porque es el único que mira hacia el exterior, como porque porta el único papel legible de todo el cuadro (Portús 2016: 140).

El procedimiento se repite en las *Meninas*, cuando el pintor se exhibe como alguien que participa de un espacio, los salones del Alcázar de Madrid, en el que también conviven los reyes, la infanta, las meninas, los enanos, la dueña o el aposentador. De ese modo Velázquez se está calificando como miembro de la corte y, mediante las llaves que cuelgan de su cintura y por la misma acción de pintar, está concretando los papeles que le toca interpretar en ese teatro cortesano. Ya no estamos ante pintores que se limitan a incluirse entre los actores de una escena sagrada, sino ante artistas que hacen evidente su

condición de autores modernos y autónomos. Pero para captar esa dinámica debemos apelar a una cierta *transvisualidad*.

A partir de sus estudios sobre arte africano, las relaciones entre antropología y artes visuales e incluso entre forma y psiquis, es decir, aquello que, a falta de mejor rótulo, se llamaba el arte primitivo (el arte anti-capitalista que revisa toda tradición europea), el crítico alemán Carl Einstein propuso el concepto de *transvisual* (1996: 30-49) como vínculo entre la vista (*Sehen*), relativamente estable, y la visión (*Schauen*), fuertemente variable. La visión no es entonces una facultad (como Benjamin pensaba que fuera lo mimético), sino una *exigencia* que rechaza lo *visible* en nombre de la alternancia intermitente de lo *visual*.

Categoría modal y no moral, la exigencia se inscribe en la esfera de la memoria; se independiza de los hechos y renuncia a imperativos categóricos ideales. Figari pinta la memoria argentina, decía Borges. Se dibuja así un estado de densidad extrema de la verdad, que sitúa a la exigencia en la franja infraleve de lo que es y no es al mismo tiempo. No es un límite, sino un umbral porque *omne possibile exigit existere* (Agamben 2014: 206). La exigencia equivale así al concepto spinozista de *conatus* y como *conatus* puede ser asociado, al menos en la *Ética* de Spinoza, a la *cupiditas*, es decir, al deseo, diríamos que la exigencia no tiene objeto y por ella nos acercamos a la antifilosofía de Lacan (Agamben 2016), es decir, al concepto joyciano de *lalange*, que Einstein prefería llamar *psicogramas sin sentido*. Lo transvisual nos ofrece, entonces, retratos de los invisibles, lo cual nos llevaría a cuestionarnos si en el fondo todo lenguaje poético no pasa, en realidad, de un arcaísmo (Einstein 1996: 42). La literatura latinoamericana como una galería de retratos de los invisibles: Bolaño.

La transvisualidad se define pues como un espacio en que las exigencias arcaicas de percepción (Einstein las llama *pré-primitivas*; anacrónicamente, Ruiz dice que las de Menard y Duchamp, y ni qué decir las de Borges, son sólo pre-incaicas) penetraron en la misma percepción a tal punto que ya no son experiencias directas y mágicas del vidente, sino conexiones más fugaces y delicadas, la lectura *post-primitiva* del entendido moderno (Price 1989), que bordea la cuestión política de la sugestión de masas (Cavaletti 2015).

Podemos entonces, aceptando que *Deum de deo* significa “dé donde diere”, llegar a una lectura transvisual del Quijote, si reparamos, desde Magritte, que

Yo tengo de pintar, dé donde diere,
salga como saliere,
aunque saque un retrato
tal, que después le ponga: “Aquéste es gato”. (sor Juana Inés de la Cruz 1994: 214)

La inconclusión y la no-visibilidad de los *Comentarios*, nos dice Facundo Ruiz, señala que lo que dijo Hernando de Soto sigue siendo *de* Hernando de Soto pero ya no pertenece *solamente* a la historia de la conquista, sino también a la de los conquistados; y más aún, ya no pertenece únicamente a la historia como disciplina, sino también a ella como retórica, es decir, como arte. Metapintura infraleve, la transvisualidad es esa diferencia (dimensional) entre dos objetos producidos en serie sucesiva pero pensados de forma simultánea, como un aleph. Ruiz señala al respecto:

Entre un sujeto como correlato de la expresión (expresionismo inmanentista), donde lo

creado expresa el sujeto, y la expresión como emanación del sujeto (expresionismo creacionista), donde el sujeto se expresa, el problema de la expresión fija el espacio exacto en el cual se tornan reales –y hasta necesarios– los comentarios.

Fin del comentario. Y de todo comentario, palabra que, derivada de *mentis* y del remoto radical *men-*, se opone a *corpus* y ronda siempre las acciones de fingir y mentir. La literatura es siempre palabra en la distancia y experiencia de la muerte, que hace posible lo imposible, la comunicación, el comentario.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2014. *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*. Vicenza, Neri Pozza.
- . 2016. "Sul concetto di esigenza". En *Che cos'è la filosofia?* Macerata, Quodlibet, pp. 47-56.
- CAVALETTI, Andrea. 2015. *Sugestión. Potencia y límites de la fascinación política*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. 1994. *Obra selecta I*. Ed. Margo Glantz. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- EINSTEIN, Carl. 1996. "Traité de la vision". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 58, 30-49.
- PORTÚS, Javier. 2016. *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- PRICE, Sally. 1989. *Primitive art in civilized places*. Chicago-London, The University of Chicago Press.

Fecha de recepción: 14/11/2017 – Fecha de aceptación: 15/12/2017

Raúl Antelo es profesor titular de Literatura Brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina. Ha dictado clases en las universidades de Austin, Duke, Maryland y Leiden, entre otras. Recibió la beca Guggenheim y el doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Cuyo. Entre sus últimos libros se cuentan *Maria com Marcel. Duchamp em los trópicos* (2006), *Imágenes de América Latina* (2014) y *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento* (2015). Ha editado *Antônio Candido y los estudios latinoamericanos*, así como volúmenes de João do Rio, Jorge Amado y Oliverio Girondo. Su trabajo crítico mereció un coloquio en el Museo de Arte de Río de Janeiro.
