

# Notas y reseñas

## *Libros*

### **Freud y el arte: la lucha contra el abismo**

RANCIÈRE, J., *El inconsciente estético*, (traducción S. Duluc, S. Costanzo y L. Lambert), Buenos Aires, del Estante Editorial, 2005, 104 págs.

La experiencia del pensar obliga a salir fuera de sí, no a modo de arrebató místico con su silencio nostálgico de unidad, sino como encuentro con lo que siempre se transforma en “otro”. *Alterar* es poner en juego el pensar, ya que ensimismado corre el riesgo del descanso. La alteración, que trae consigo un diálogo transdisciplinar, es siempre una oportunidad para poner en cuestión lo que es “propio” de una disciplina. La importancia no reside en señalar la inestabilidad de los límites, de seguir el rastro de lo que transgrede una frontera impuesta, para esto sólo necesitaríamos una superficial mirada a través de la narración histórica. Cuestionarse por la “propiedad” lleva al encuentro con la potencia del entendimiento, más acá y más allá de cualquier articulación disciplinar. Frente a un discurso de la “propiedad”, Jacques Rancière nos invita a pensar las configuraciones de los campos del saber en torno a “objetos litigiosos”. Objetos que pueden ser interrogados por su existencia, por ejemplo, el “ser” o el “inconsciente”. El filósofo francés escribe que: “La casa del filósofo siempre está en algún lugar en el cruce de las casas de los demás” (p.7). De esta manera el filósofo “fuera de su propiedad” acepta la invitación de la Escuela de Psicoanalistas a dictar dos conferencias en Bruselas en enero de 2000. Conferencias que, a su vez, se interrogan por “el salir fuera de casa” del fundador del psicoanálisis, específicamente de la preocupación de Freud respecto del arte.

La tesis defendida a través del texto puede ser resumida del siguiente modo: el inconsciente freudiano se constituyó sobre el fondo del inconsciente estético. Este libro trata del combate entre estos dos inconscientes. Confrontación que sólo puede darse bajo un modo específico de entender el arte; el régimen estético del arte. La ruptura que presenta la “revolución estética” frente a la época clásica o de la representación, se expresa como la irrupción de un lugar donde el encuentro entre los contrarios es posible. Este régimen presenta la característica bifronte que se resume en la dinámica entre lo apolíneo y lo dionisiaco del

joven Nietzsche. Una cara que mira hacia el triunfo apolíneo de formas y sentidos y otra cara que mira hacia el abismo, hacia el fondo oscuro de lo indiscernible. Para Rancière las artes del siglo XIX han sido esencialmente “schopenhauerianas” en su movimiento de disolución de las ilusiones en la voluntad y la desintegración de ésta en la nada. Este nihilismo, fuerza ciega y sombría, que se presenta como la otra cara del proyecto de una “educación estética” es el trasfondo del psicoanálisis freudiano. Frente a esta “entropía nihilista”, Freud intentará llenar lo abismal, dar sentido a lo inconexo y brindarle una causalidad interpretativa a lo que parece escapar a toda interpretación. Se da entonces la situación paradójica de que el inconsciente freudiano sería impensable sin el cambio de régimen en torno al pensamiento de las artes, pero sería, impensable, también, sin la negación o intento de superación de la parte más oscura pero esencial de este nuevo régimen.

La argumentación de Rancière comienza preguntándose por el lugar estratégico de los ejemplos artísticos y literarios en la escritura freudiana. No son simples “materiales” sino “testimonios” de una relación entre el pensamiento y el no pensamiento, donde lo insignificante cobra sentido y lo consciente se ve habitado por lo involuntario. Es importante resaltar que, ajeno al ámbito clínico, se da en el terreno de las artes y la literatura el reconocimiento “de un modo inconsciente de pensamiento” (p.21). De esta manera, las interpretaciones psicoanalíticas cobran forma en el camino allanado por la estética. Para Rancière la estética es un “régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento” (p.22). Nos encontraríamos, entonces, con una configuración determinada y diferenciada del ámbito del arte, distinta de otros regímenes históricos como el de la “época clásica”; basada en la representación entendida como *mimesis* y la ordenación de los géneros definida por la poética, fundamentalmente la aristotélica. Esta transformación en el modo de comprender el arte posibilita los análisis de Freud. A través del texto de Rancière resuenan las propuestas filosóficas de L. Althusser y de M. Foucault. Se podría afirmar que el autor pone en práctica una “arqueología del saber”. La arqueología de Rancière se concentrará en ese objeto privilegiado para la teoría freudiana, Edipo. Utilizando conceptos foucaultianos, diríamos que será necesario una nueva “episteme” (el régimen estético del arte) que, a su vez, se constituye como “a priori histórico” para que el encuentro entre Freud y *Edipo rey* sea posible. “A priori” porque antecede a la experiencia y se convierte en condición de posibilidad, pero histórico, en tanto que dicho objeto (Edipo) se metamorfosea atendiendo a los cambios de “episteme”. Será sólo después de la recuperación-transformación del personaje de Edipo y del pensamiento en torno a la tragedia, por autores como Hegel, Hölderlin y Nietzsche, que Freud podrá interpretar a este mito como central en su explicación del psiquismo humano. Tuvo que acontecer un cambio en el modo de pensar la tragedia ática para que el *Edipo rey* fuera identificado por Freud como nuclear en sus investigaciones. En el capítulo titulado “El defecto de un tema” vemos que, tanto para Corneille como para Voltaire, el *Edipo rey* de Sófocles presenta defectos estructurales que no podrían ser asimilados dentro del orden de la representación. El problema en ningún caso es el incesto sino los desajustes en las relaciones entre lo decible y lo visible (lo excesivo para la época clásica de la corporalidad del desenlace) y entre el saber y la acción (no resultaba convincente el *pathos* del saber de Edipo). El *Edipo rey* de Sófocles resulta defectuoso en los registros de la época clásica. Sólo será con la revolución estética que se llevará a cabo una transvaluación de los órdenes de la

representación. Esta revolución trae consigo la aceptación de la coexistencia de los contrarios, del saber y del no-saber, del querer y del no querer. El nuevo Edipo surge padeciendo por saber y aún los contrarios (sabe y no sabe). Esta novedad hace reconocible el *pathos* trágico de Sófocles, y el vínculo entre saber y sufrimiento, entre un saber que es cura y enfermedad a la vez. El arte se vuelve lugar de tensión entre un *logos* y un *pathos*. Esta tensión puede resolverse de dos maneras, o como superación del *pathos* por el *logos* (Hegel), o desde la desintegración del *logos* en el *pathos* (Schopenhauer).

En el nuevo régimen del arte la escritura, palabra inerte y rígida temida por Platón, se transforma en “escritura muda”. En el horizonte del “todo habla” de Novalis nada se vuelve desdeñable y lo insignificante se vuelve significativo revelando el subsuelo de la civilización. Las jerarquías del orden de la representación se disuelven y se presta atención a lo más anónimo y en principio carente de voz. En este punto nos encontramos con una aportación importante del análisis de Rancière, la literatura realista no es estudiada como intento de representación de la realidad, sino que abre desde el espacio de la escritura la oportunidad de escuchar a las cosas y lo que estás llevan detrás: el tiempo y la historia. Balzac o Zola son presentados como geólogos que se sumergen entre los entresijos de la sociedad. Por esta razón se afirma que con Cuvier, geólogo y naturalista, se define una nueva idea del artista. Recordemos que para Freud tampoco eran desdeñables los detalles sino que éstos nos conducían al subsuelo del yo, a su verdad. ¿Acaso no es el autor de *La interpretación de los sueños* un audaz geólogo? Esta “palabra muda” del detalle que hay que interpretar-descifrar coincide con la voluntad curativa de la hermenéutica freudiana. Ahora bien, la palabra muda tiene otro rostro, el de la “palabra sorda”, rumor indiscernible, anterior a toda conciencia, que se vincula a la abdicación de cualquier vestigio de identidad. Ya no habría jeroglíficos que descifrar ni marcas en los cuerpos que reconstruir, sólo la voz sin voz de lo imposible de traer a relación. La “nada” schopenhaueriana vuelve a entrar en escena como el *pathos* inexorable del anonadamiento de lo finito en su intento de encuentro con lo infinito.

Los artistas se convierten en aliados de la tarea de Freud en la medida en que señalan el no-pensamiento. Pero, en realidad, se trata de semi-aliados porque no llevan la racionalidad de la fantasía hasta sus últimas consecuencias, hasta su encadenamiento causal, evitando así cualquier fuga hacia el desastre o la aniquilación. Las interpretaciones freudianas se ocupan de estos encadenamientos, sus interpretaciones son correcciones; buscar e imponer univocidad donde lo equívoco se vuelve incontrolado. El esfuerzo se encamina a ordenar la relación *logos-pathos*, y ese orden es ya apuesta por el *logos* frente al padecimiento del desorden. Triunfo sobre la ambigüedad; hacer serio el juego de desplazarse entre la ficción y lo real. Para este proyecto será necesario tomar la primera acepción de la “palabra muda”, la de la restauración de las huellas y las marcas, pero dejar de lado al murmullo de lo inarticulable, de lo que no puede ni siquiera encadenarse. El inconsciente freudiano lucha cuerpo a cuerpo con el rostro irrepresentable del inconsciente estético. Freud en sus interpretaciones de Miguel Ángel, Jensen, Hoffmann, Ibsen, entre otras, no se interesa por la forma sino, como él mismo admite, por el “fondo”. Podríamos decir que el esfuerzo se dirige a encontrar *un* fondo, que ordenado e interpretado causalmente, evite la mirada al “fondo sin fondo”, es decir, a lo abismal de lo desfundamentado. El padre del psicoanálisis “se niega a asignarle a ese desamparo la fuerza de la pintura, de la escultura o de la literatura” (p.97). Freud vuelve a colocar el arte bajo categorías pertenecientes al sistema representativo. En

esta tesitura Freud está más cerca de los comentarios de Corneille y Voltaire sobre lo que debe ser una buena y correcta trama, pero si no fuera por la ruptura que presenta el tránsito de la poética a la estética, con su Edipo romántico, contradictorio, agente y paciente, el inconsciente freudiano no podría haber sido formulado. Es revelador señalar que la lucha mantenida por Freud frente a la “entropía nihilista” se transmutará en otros lugares de la obra freudiana en la poderosísima “pulsión de muerte”. Se da el caso que pensadores posteriores, irónicamente partiendo de tesis del propio Freud, desestabilizan de nuevo la balanza en la tensión entre los dos inconscientes: el estético y el freudiano. Por ejemplo, J. F. Lyotard, basándose en Kant, Burke y Freud, elabora una estética de lo sublime centrándose en lo irrepresentable y lo inhumano. La fuerza de la obra de arte estaría en aquello que sobrepasa todo esfuerzo, como el freudiano, de encadenamiento y de unicidad. En el arte el ser humano se enfrentaría a lo que lo deja fuera de juego y sin argumentos, a lo absoluto. En Lyotard el *pathos* reduce al *logos*.

Este breve pero intenso texto, lleno de alusiones estéticas (Vico, Baumgarten, Kant, Schiller, Nietzsche), presta atención a la mirada de Freud sobre el arte, comentando de modo conciso y acertado algunas de las interpretaciones freudianas en este ámbito. Uno de los asuntos más importantes del libro es resaltar que la tensión entre el inconsciente estético y el freudiano sigue siendo aún agónico, es decir, no ha caído en el descanso del consenso. Justamente del desacuerdo (*mésentente*), de la partición de un espacio homogéneo, es desde donde puede ampliarse el espacio de libertad (para las implicaciones tanto estéticas como políticas del pensamiento de Rancière y la actitud crítica frente a la postura de Lyotard, consúltese el artículo de Jean Claude Lévêque “Estética y política en Jacques Rancière” en *Escritura e imagen*, núm. 1 (2005), pp.179-197). Para concluir, no podemos dejar de mencionar un libro escrito en el período de entreguerras, específicamente en 1925. Entonces un austriaco, al igual que Freud, se percataba de lo que denominaba como “la lucha contra el demonio”. El autor identificaba dos modos distintos de la experiencia artística. Por una parte, aquel representado sobre todo por Goethe, donde la vida es simbolizada por un círculo, en el que las fuerzas centrifugadoras que tienden hacia el infinito son traídas pacientemente hacia el centro, aquí el “demonio” es vencido por el dominio de sí. Por otra parte están aquellos que se abisman en el infinito, que se lanzan perforando las fronteras, estos son los poseídos, los siervos del “demonio”. El autor al que nos referimos es Stefan Zweig, el cual curiosamente le dedica su libro “Al Profesor Dr. Sigmund Freud, espíritu agudo y sugerente...” (*La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche, Barcelona, El Acantilado, 1999)*). La tarea freudiana es, quizás, el combate más abierto y directo que se ha hecho contra el predominio de lo demoníaco en nosotros, pero para luchar contra el demonio hay que descender a los infiernos.

Raúl E. DE PABLOS ESCALANTE

## Imágenes de la providencia

JAMESON, Frederic, *El realismo y la novela providencial*. Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2006.

Con motivo de un homenaje a Claudio Guillén, celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Frederic Jameson, uno de los paladines de la posmodernidad en Norteamérica, pronunció esta conferencia que ahora, tres años después del evento, se publica en las ediciones del Círculo, incluyendo el coloquio posterior entre Jameson y el propio Guillén, así como un interesante texto de Julián Jiménez Heffernan que, a manera de epílogo, sondea los temas planteados en aquella sesión: la providencia y la cuestión del fatalismo y el determinismo en la novela, la relación entre las imágenes novelescas y nuestro sentido de la libertad y de la emancipación, o el problema de la razón narrativa y las imágenes del mundo.

La intervención de Jameson se articula como una presentación de resultados de un trabajo de campo, en el que las novelas proporcionan el material empírico. La literatura comparada se configura como un nuevo espacio para la teoría, dejada atrás la labor exclusivamente comparativa. El filólogo se convierte en un teórico de la sociedad, en un observador de la condición humana. Esto no supone un alejamiento de los textos; al contrario, el modelo es el del antropólogo: a partir de los textos, una nueva sensibilidad revela cuanto estaba disimulado, oculto.

Frederic Jameson estudia el ámbito de la necesidad en la novela; en especial, en las determinaciones de su final, intentando vislumbrar el sentido de ciertas imágenes, hechas a medias de realismo y de utopía, tocadas por lo que Frye llamaba “el mito de la liberación”.

La cuestión de la providencia es, en definitiva, la de la necesidad de un resultado. Un final imperioso se hace efectivo superando los condicionantes de la peripecia. Por ejemplo, la reunión de los amantes de *I promessi sposi*. Jameson podría haberlo contextualizado, igualmente, con el Persiles, o con cualquier otra trama novelesca de enredos sentimentales, de confusiones de personalidades, de travesías procelosas y arriesgadas.

El texto de la conferencia pretende, ante todo, mostrar cómo la novela moderna reinventa el mito de la resurrección, pero desprovisto de su carácter soteriológico. La obra providencial expresa una posibilidad que se resiste a ser reducida bajo la forma de un concepto unívoco. Es una noción teológica que sólo se comprende en términos seculares por medio de una representación estética. La novela moderna es una de esas representaciones, diferente de la epopeya antigua o de la comedia.

Se plantea la cuestión de en qué medida la novela es un intento, por otras vías, de recuperar el carácter providencial de la épica. Algo que ya aparece explicitado en Lukacs, como reconciliación de existencia y sentido. Pero esa reconciliación no puede hacerse efectiva en el plano subjetivo, al que el héroe novelesco está arrojado. De ahí que se aluda a esa “imagen de la resurrección” que es propia de la novela moderna, y que se aprecia especialmente en Tolstoi, capaz incluso de crear fragmentos de una nueva épica.

La proyección al futuro abre una nueva problemática, de carácter esencialmente político. Cuando tiene que abordar lo que vendrá, lo que quizá no existe y no exista jamás, la novela realista reacciona mediante el recurso a convenciones sociales, a personajes estereotipados, que representan a aquellos que viven en aras de las posibilidades de cambio, que

“mantienen una relación remota con la sólida ontología de su presente”. De ahí los filántropos dementes de Dickens, las feministas de Henry James o los personajes de las reuniones políticas de *La educación sentimental*. Este repudio de la política supone buscar el refugio de una subjetividad que pasa a ocupar el centro del mundo. Es así como toda ideología deviene idiosincrasia personal. Sólo Stendhal y Galdós aportan, en su tratamiento de los alborotadores políticos, algo más que hostilidad satírica. Lo importante es que, cuando esas ataduras se rompen, como en *¿Qué hacer?* de Chernishesvski, aparecen formas verdaderamente utópicas, capaces de viajar más allá de la provincia del realismo.

Es ahí donde aparece esa “militante memoria modernista” que Heffernan cree advertir en los escritos de Jameson. Las dos categorías trascendentes examinadas en primer término –la inmanencia trascendente de la ética y la alegoría, la trascendencia trascendente de la tentación política– abren una puerta de salida, llamada *modernismo*, a algo imposible de teorizar en términos estrictamente realistas. El *Ulises* sería un ejemplo notorio: intenta sacar a la luz el sentido absoluto del lugar y del día, la realidad intrascendente de una experiencia secular, limitada, cotidiana.

Para categorizar estas obras contemporáneas, Jameson aporta una nueva categoría, la de “trascendencia inmanente”, en la que la capacidad de transformación ontológica estaría implícita en el propio ser, como una palpación interna a las cosas mismas, pero sin alterarlas en su condición ontológica fundamental.

En el coloquio, destacan algunas observaciones ciertamente brillantes. Así, la puntualización de Guillén sobre *El licenciado Vidriera*: habría en Cervantes una voluntad de escapar, introduciendo elementos superfluos, al “exceso de arte”, a una saturación de forma, de modulación artística, que iría en contra de la relación natural entre el oficio novelesco y la vida. También, las reflexiones de ambos teóricos sobre el cine y la recuperación de elementos antiguos en las ficciones posmodernas, por un mecanismo de superposición, o de yuxtaposición, que hace crear “bucles temporales” que, paradójicamente, se sitúan fuera de todo tiempo concreto, en una extraña atemporalidad. Por eso habla Jameson del paso de una literatura basada en el tiempo a un nuevo sentido del espacio.

El texto de José Jiménez Heffernan que cierra el volumen pretende ser una cumplida explicación de los presupuestos de esta forma de entender los textos, superando los límites de la literatura comparada, pero también los presupuestos de la propia posmodernidad, que Jameson interpreta desde presupuestos elevados, de enorme inteligencia, de modo que, en palabras de su intérprete, “*da la sensación, en ocasiones, de estar ante un tanque patrullando un patio de colegio*”. De modo que, con Jameson, nos encontramos a alguien capaz de dignificar la banalidad, de obrar el milagro de la transustanciación de lo efímero en materia perdurable. Heffernan hace un análisis pormenorizado, lúcido, del escrito de Jameson, lo sitúa en sus diferentes contextos, normativos y conceptuales. Así, examina la dualidad, tan presente aquí, entre inmanencia y trascendencia, o el sentido de lo providencial, o las formas del misterio, de la utopía y de la resurrección. Si el texto matricial de Jameson, y el coloquio con Claudio Guillén abrían vías insospechadas, el texto de Heffernan, sorprendente en su riqueza de fuentes, de ideas y de expresiones felices, aquilata aún más un volumen ciertamente recomendable.

Francisco Javier GÓMEZ MARTÍNEZ

## Sobre tres círculos que podrían resumir la filosofía del profesor Julián Santos

SANTOS GUERRERO, J., *Círculos viciosos: en torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las bellas artes*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 242 págs.

Hay una ley que se cumple sin necesidad y sin provecho y eso para una ley debería ser motivo de escarnio y olvido. Sin embargo, la ley, como cualquier ley, se repite y engarza e itera. Podría enunciarse de la siguiente manera: no hay libro sobre deconstrucción que no se deconstruya él mismo, o más bien, que no esté en deconstrucción. O por mejor decir: no hay libro sobre deconstrucción que no se pregunte por sus límites: ¿por los límites de quién?, ¿de la deconstrucción o del libro mismo? No estoy obligado a responder tajantemente a la pregunta pues el libro mismo del profesor Julián Santos no lo hace sino que plantea lo que constituye su *primer círculo*:

Lo que este trabajo pudiera hacer o adelantar en el imposible retrato de una deconstrucción no tiene otro modo de darse que como puesta por obra de su objeto, como ejemplo él mismo de una deconstrucción que se ejerce en su comentario sobre la deconstrucción (p.55).

En efecto, donde precisamente reside la riqueza del texto es en la conjunción de esa búsqueda simultánea y diferida de los límites del propio texto en los límites de la deconstrucción; de los límites de la deconstrucción en los límites del propio texto, en el acontecimiento singular de este libro. De hecho, el ensayo comienza planteando la cuestión de los límites de la operación deconstructiva a través de la relación escritural entre Derrida y Paul de Man en torno a la cuestión de la ceguera y la lucidez crítica. La conclusión del profesor Santos no puede ser más inquietante: los límites de la deconstrucción son precisamente su lugar de trabajo (¿de quién?, ¿de la deconstrucción o del profesor Santos?), la potencia de su corrosión canónica, filosófica, poética, textual y cultural, de tal modo que precisamente la deconstrucción se nutre del cuestionamiento de los límites, de sus propios límites. De ahí la importancia del círculo, de esa figura que anuncia en el título un dilema floreciente:

Volver sobre sus límites es el gesto que define el filosofar, y una deconstrucción, en la medida en que toca esos límites, no puede por definición sustraerse al lindero de la propiedad filosófica. Esto no exime pues a la deconstrucción de volver (p.14).

La figura del círculo es, poco renta recordarlo, una geometría de profunda raigambre filosófica. Ya en Heráclito define el modo del mundo y, en consecuencia, de la filosofía y en los escolásticos es modo de reproche a una argumentación precisamente en la figura del *círculo vicioso*, es decir, en la figura de lo que se alimenta de sí mismo y constituye alternativamente una tautología y una contradicción.

Tres círculos componen la estructura de este libro a juicio del profesor Santos: a. el círculo de la representación; b. el círculo del tiempo y del espacio; y c. finalmente, el círculo del soporte. A mi juicio, son otros tres los que identifican la filosofía del profesor Santos: a. ¿este texto está en deconstrucción?, círculo del género; b. ¿cómo hago para desaparecer de una vez por todas?, círculo autobiográfico; y finalmente, c. ¿cómo dejar de ser profesor?, círculo de la escritura y la universidad.

Sin embargo, no es con el círculo de las tradiciones citadas con el que discute el profesor Santos, sino con el círculo tal y como es planteado por Nietzsche y por Heidegger, o por ser más precisos, con el círculo que va de Nietzsche a Heidegger, de Nietzsche *por* Heidegger, como se canta *por* bulerías. El libro del profesor Santos acepta ese límite porque lo hereda de la escritura derridiana que no puede dejar de discutir con la doble tradición de la deconstrucción de la Metafísica, a saber, la herencia de Nietzsche y la herencia de Heidegger. No ejerzo aquí una retórica de la herencia entendida como lectura de un cierto canon occidental de textos filosóficos imprescindibles; en efecto, se trata de un reto que nos es lanzado desde antaño y ante el que es imprescindible responder:

Así pues, no queda más remedio que recorrer todo el círculo, pero esto no es ni nuestro último recurso ni una deficiencia. Adentrarse por este camino es una señal de fuerza y permanecer en él es la fiesta del pensar, siempre que se dé por supuesto que pensar es un trabajo de artesano.<sup>1</sup>

El profesor Santos lo acepta y responde, estableciendo su propio camino entre ambas estrategias. Resulta evidente a lo largo del texto que la estrategia prevalecida será la nietzscheana, o por mejor decir una idea del decurso del filósofo del martillo pues no hay herencia que no sea memoria y, en este sentido, no es posible señalar una sola herencia. Sin embargo, por el tono general del libro que resulta defensivo, explicativo, profundo por una exigencia de barrera, la presencia más abundante es la de Heidegger. Se rescata al pensador alemán cuando hay que discutir sobre el tiempo o el espacio, y esto resulta evidente, pero se le sigue también, y esto resulta menos voluntario, porque se discute la pertinencia de la obra de arte como sustrato del discurso filosófico, sustrato que es, a la vez, objeto de la filosofía y soporte expresivo y estratégico de la misma.

Respecto a la discusión del tiempo y del espacio, de las artes narrativas y las artes visuales, por lo tanto, el profesor Santos recuerda la esencial dislocación del tiempo en la obra de arte, en el acontecimiento, que no podrá ser reconocido en el tiempo de su acontecer como si de un presente cerrado se tratara. La obra de arte, su acontecer, disloca el tiempo y lo pone a jugar en una red de simulacros de la que no es posible salir. La memoria, que toda obra de arte contiene y pone en movimiento, no es el recuerdo de lo ya acontecido en el tiempo que vendría a ser nuevamente en la obra de arte como re-presentación. La obra de arte, la narrativa pero también la visual, contienen una disyunción del tiempo en sí mismas de tal modo que resulta imposible concebirlas como momentos ulteriores de una realidad pretérita. Sin embargo, su carácter de acontecimiento tampoco permite, y aquí se encontraría la primera discusión evidente con Heidegger, que se la tome como inauguración de un programa, proyecto, pre-ocupación que determinaría un acontecer ulterior desde su carácter original; en efecto, la obra de arte resulta imprevisible, incondicional.

Su excepcional “tener lugar” una vez, requiere necesariamente una indeterminación radical que no actúa sólo en el pasado; esto es, que no se guarda en la clausura de un pasado completo, cerrado, presente ya sido, sino que incorpora un “todavía no” como interrupción en el proceso constructivo de la memoria (p.90).

---

<sup>1</sup> Heidegger, Martin., *El origen de la obra de arte*, en “Camino de bosque”, Alianza, Madrid, 1993, p.12.

El tiempo dislocado conduce al espacio dislocado, a la imposibilidad de la propiedad del espacio, del acontecimiento. Este recorrido, si bien es meramente expositivo pues la dislocación es recíproca y continua sin posibilidad de establecer antecedentes y consecuentes en su acontecer es, sin embargo, desde una lectura canónica, una nueva concesión al esquema heideggeriano donde lo primero que ha de pensarse es el tiempo para después pasar a las cuitas del espacio. Es decir, primero la escritura y después, a través de lo visual, la arquitectura: el habitar. Es notorio que no es esta la intención final del profesor Santos, pero no es menos evidente que respetar esa estructura expositiva es conceder una cierta prevalencia a la estrategia heideggeriana frente a la nietzscheana.

Pero, ¿por qué hablar de obra de arte?, ¿por qué no hablar de la poesía o de la pintura separadamente? Ese espaciamento esencial que acontece en el tiempo y en el espacio es común a todas las artes sin serles propio. Todas desvelan y *dan a ver* una disyunción en su propio proceso de alumbramiento (alumbramiento de sí mismas, proceso de construcción y también alumbramiento de un porvenir, apertura de un espacio de creación incondicionado) que permite relacionarlas y pensarlas de un solo golpe diferido. Sin embargo, ese espaciamento es el que las diferencia y pone en dislocación pues cada una de ellas lo ejecuta e interpreta según su modo. Todas las artes son espaciamento del acontecimiento, pero también espaciamento de ellas mismas sin que la reflexividad pueda constituir, sobre el proceso de *differánce*, un ejercicio de autoconocimiento y autopresentación.

Aquello que hace diferente a cada género artístico, a cada arte particular e, incluso, a cada obra concreta, encuentra su ocasión, precisamente, en esa resistencia del don a su “dar a ver”, a su “dar a oír”, a su revelar o “dar lugar”. Resistencia del acontecimiento como tal, singularidad transida de imprevisibilidad, acontecimiento sin acontecimiento, acontecimiento insaturable para el modo de la presencia, nunca dado de una vez, de una vez por todas (p.62).

El modo de pensar las artes es, en consecuencia, un modo decididamente heideggeriano, a saber, un modo evidentemente académico y protector que explica la donación sin darle cauce, sin exigirse a sí misma ese golpe de creatividad que reside en la necesidad de una prosa circular y que profundiza por espirales. Quizá el largo tiempo que el libro ha exigido al autor, o mejor, el largo tiempo que el autor se ha exigido para el libro, hayan periclitado esa apertura creativa que dejara de lado la vertiente explicativa y defensiva para dar paso a una realidad más intempestiva.

Sin embargo, como le sucede a todas las artes, el libro del profesor Santos se abre y descoyunta sin posibilidad de recomposición. El extremo donde esto tiene lugar es precisamente la lengua: la sintaxis, capaz de generar sentido sin posibilidad de aquilatación definitiva; y el léxico, con continuas invenciones de palabras a través de recursos fonéticos: paréntesis, guiones, etc.

Es en ese punto, cuando el espacio ha sido dilucidado primero como cruce entre las artes narrativas y las visuales que dará lugar al espacio de las artes como espacio escénico, como puesta en escena, cuando el libro del profesor Santos entra en una dinámica reflexiva ya no desde el punto de vista de los límites (el comentario de la deconstrucción y la deconstrucción del comentario) sino desde el punto de vista de la habitación, de la habitabilidad de la que no puede excluirse una tintura autobiográfica que lo arrasa todo. Después de haberse planteado el primer círculo, el círculo de la deconstrucción del texto que comenta la decons-

trucción, el profesor Santos desemboca en el *segundo círculo: el de la desaparición*. Esta desaparición tiene lugar en dos fases que podríamos denominar la fase humilde, respetuosa y hospitalaria:

Lo que guarda celosamente el secreto ciego que se expande o se abre en mil aperturas. Pero las palabras son también trazos, el poema guarda esa misma estructura que se definía para el dibujo. Con lo cual, un cordón o, mejor, el corte o la interrupción de una celosía de un filtro o un velo, pero también retiene la especificidad más intraducible. Al igual que provoca el comentario o el discurso, la pintura se aparta de él, se enajena, permanece indomable a la palabra (también la fotografía, la imagen en general), al sentido y al *logos*. En suma: se diga lo que se diga, cualquier comentario a una obra visual –cualquier comentario filosófico, por ejemplo– no tiene nada que ver con la obra, con lo que la obra tiene de obra visual. Su visualidad permanece ciega, y lo curioso del caso es que esa ceguera nos mira, nos compromete desde su memoria inmemorial y nos conmina a hablar (p.97).

Es decir, debo desaparecer porque un comentario sobre una obra, que es a lo que se dedica un profesor, es un comentario cualquiera, me situó en una comunidad de proferientes, entre mis iguales, de tal modo que poco más da este libro que otro. Que esté en deconstrucción me permite precisamente esta borradura que no es contradicha por la firma, pues la firma no es más que otro modo de simulacro, un modo de acrecentar el carácter creativo de esta obra que se confundirá, si no me equivoco, con la obra de arte. Sin embargo, la estrategia reflexiva y espectralizante no se detiene aquí, da el paso, precisamente en la comodidad del abismo reflexivo, a una segunda fase que opera mediante una reflexividad autobiográfica.

(Y si yo J.S., como un fabulador cuentacuentos de la filosofía, seducido por una *mimesis* con el texto de J.D., fabulo sin fin sobre la fábula que no tiene fin, opero en deconstrucción en el punto de locura, *point de folie*, sólo un punto, un puntito de locura, un pivote loco por el que circula el sentido como un conmutador de paso, como la cresta móvil de una ola que se deja mover de allá para acá en la superficie, arrastrando con ella en el fondo impenetrable de la mar océano) (p.169).

Mi comunidad está hecha de cadenas que se siguen, de hilos de los que hay que tirar y que se interrumpen porque no se trata de cordones umbilicales conectados a la nutricia madre. Soy madre y padre, profesor que desaparece y se hace fantasma. El profesor Julián Santos es un fantasma.

Ese paso permite ir sin solución de continuidad deductiva desde el cruce, lugar desapropiado según la crítica ya referida a Heidegger, hacia el espacio verdaderamente donador de sentido, el espacio de las artes, que no puede ser otro que la habitación, el espacio de la arquitectura. Es entonces cuando el libro entra en su fase definitiva, concluyente, al acercar decididamente la reflexión a la arquitectura que, como no podía ser de otra manera, no puede pensarse sin la conjunción con la escritura; la metáfora será Babel, arquitectura de la diseminación de la palabra, juego de la traducción y de la ceguera de un origen que disemina la comunicación y la comunidad, la ley por tanto.

El libro refleja entonces ese aspecto cuyo olvido siempre se achaca (injustamente) a la mal llamada primera deconstrucción: el espacio de lo político y de la ley. No se trata de un límite cualquiera sino del verdadero límite cuando se trata de pensar la deconstrucción pues-

to que, como afirma Derrida, “la justicia es indeconstruible”, o bien, “la deconstrucción es la justicia”. Alcanzamos así un extremo que hay que pensar, un extremo que alcanza este texto sin que tenga la necesidad de reflexionar sobre él; quizá otro libro, después.

El espacio habitable da a pensar la comunidad porque no hay un espacio propio, en el espacio de la deconstrucción no se está como en casa, a no ser que la casa sea un lugar de cruce, una apertura que no contiene diferentes pasos porque ella misma es paso, umbral, prólogo. El libro termina, en efecto, fijándose en el exordio, en el prólogo, allí donde se confiesa lo más íntimo, lo que más enloquece: ser profesor como estrategia de habitabilidad, como modo de vivir el texto y abrirlo, J.S., y J.D:

Podría decirse que en sus textos sólo hay representación, incluso en aquéllos que no son la versión mecanografiada de una conferencia. Podría decirse que entre los timbres profesoraes de su voz, incluso a pesar del dominio de la técnica de actor que J.D [J.S] posee; en la sala o en el espacio virtual del libro algo tiene lugar y ese algo tiene el semblante de un gesto teatral. El espacio derridiano es ante todo un espacio escénico, un ámbito de representación. Sería como si alguien se adelantara en la escena, y mirándonos a los ojos nos soltara en la cara una pregunta que no tenemos más remedio que contestar y ante la cual ni siquiera la mudez pasaría desapercibida o se colocaría fuera de escena (p.216).

*Tercer círculo, ¿por qué ser profesor?, ¿cómo ser profesor?* La universidad como arquitectura: la clase, la biblioteca, el despacho, el aparcamiento y los jardines que componen el campus, ¿cómo ser aquí profesor? El espacio da sentido y configura el decir que, a su vez, lo abre, lo desmiembra y lo perfora para constituirlo en espacio de una comunidad sin jerarquías, sin prebendas académicas, una comunidad virtual en la escritura y la lectura, en la visión y la escucha, en el cruce entre la mirada y el oído, en la justicia que no es posible sin pensar los límites. Lo académico de la exposición, de la estructura del libro se abre entonces en el cruce de la biografía y la escritura para dar paso a la autorreflexión sobre qué sea la universidad y la docencia.

El académico paso desde la escritura hacia las artes visuales, desde la escritura hacia la escena, desde la escritura hacia la arquitectura, y sus consiguientes retornos circulares muestra la necesidad de su composición que no es simple concesión al género puesto que biográficamente se escribe contra la casa y la habitación y la clase, contra la familia y el trabajo.

Se cierran así los tres círculos que, a mi juicio, podrían resumir la filosofía del profesor Julián Santos: el círculo del propio texto desde la perspectiva de sus límites de género que desemboca en la necesidad de plantear el círculo de la propia desaparición en medio de todos, en la clase a través de la *captatio benevolentiae* del comentario, en la escena, como se desaparece en el espectáculo de un mago que repetirá el truco en muchas otras ciudades y con muchas otras personas. Ambos círculos obligan a plantear por fidelidad, precisamente por atenerse estrictamente a la ley, a la justicia, el círculo de la propia institución, de la habitabilidad del conocimiento entre sus paredes que los dos círculos anteriores horadan y convierten en lugar de paso (el aula es el lugar donde no se puede permanecer aunque nuestro complejo de Peter Pan nos haya hecho pasar de alumnos a profesores), en un comienzo sin final que se itera y repite y engarza como ese hilo del que tiramos y que pasa de mano en mano sin descanso, de una a otra, sin posibilidad de acumularse, como se coge agua de un río y se juega a perderla para devolverla al cauce en otro momento, recomposición del líquido que no se deja atrapar.

*Final 1:* Reflexivo: el profesor Julián Santos nos devuelve al prólogo, es decir, no termina su libro sino dando paso a su relectura que, sin embargo, a mi juicio, debe comenzarse por la dedicatoria: “A Ana María Leyra”. El profesor no puede ser origen, hay un profesor anterior a él, un prólogo del prólogo que se diluye en el tiempo.

*Final 2:* Aún cabe una pregunta final, si un libro sobre deconstrucción está necesariamente en deconstrucción porque sobre ésta no hay acto constatativo que no sea preformativo; ¿una reseña sobre un libro que se ocupa de la deconstrucción y que, en consecuencia está él mismo en deconstrucción, no estará ella misma en deconstrucción? Tercer eslabón y tercer círculo, el alumno que lee la lectura del profesor, el alumno que se ha convertido en profesor.

Así, de uno a otro y a otro más se genera el tercer círculo que no puede dejar de afectar a los dos anteriores.

Emilio VELASCO