

Resumen

El objetivo de este trabajo se orienta a poner en juego las categorías de cuerpo, arte y lenguaje en tanto ejes de análisis, esto con el interés de presentar la posición que adoptan sobre a ellos: Theodor Adorno y Max Horkheimer, Walter Benjamin en diversos escritos y Jean-Luc Nancy. El propósito general es contribuir al debate contemporáneo en torno a esos temas, poniendo en diálogo autores que presentan distintas perspectivas.

El texto tendrá cuatro partes, una correspondiente a cada eje de análisis en las que se expondrán las principales tesis de los autores a trabajar respecto de los tópicos seleccionados, y una parte final en la cual, a modo de conclusión, se retomarán los tres ejes análisis de manera articulada, con el interés de presentar una toma de posición respecto de lo desarrollado. No se espera realizar un texto cerrado, sino proponer, en la forma de ensayo y sobre la base de la asociación, aperturas y preguntas que estimulen la puesta en movimiento del pensamiento.

Palabras clave: cuerpo, arte, lenguaje, sujeto.

Presentación

El objetivo de este trabajo se orienta a poner en juego las categorías de cuerpo, arte y lenguaje en tanto ejes de análisis, esto con el interés de presentar la posición que adoptan sobre a ellos: Theodor Adorno y Max Horkheimer, Walter Benjamin en diversos escritos y Jean-Luc Nancy. El propósito general es contribuir al debate contemporáneo en torno a esos temas, poniendo en diálogo autores que presentan distintas perspectivas.

El texto tendrá cuatro partes, una correspondiente a cada eje de análisis en las que se expondrán las principales tesis de los autores a trabajar respecto de los tópicos seleccionados, y una parte final en la cual, a modo de conclusión, se retomarán los tres ejes análisis de manera articulada, con el interés de presentar una toma de posición respecto de lo desarrollado. No se espera realizar un texto cerrado, sino proponer, en la forma de ensayo y sobre la base de la asociación, aperturas y preguntas que estimulen la puesta en movimiento del pensamiento.

Lenguaje

Quisiera comenzar este apartado con una cita extensa de “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” ya que encuentro allí dos cuestiones claves para pensar la cuestión del lenguaje, ambas situadas en lo que de manera general podemos llamar la relación de la palabra con la cosa. Una deviene en la relación de correspondencia o no correspondencia entre significante y significado y la otra tiene que ver con la modalidad de aquella correspondencia, si mágica, racional o sustancial. Adelanto, en este sentido que los autores de *Dialéctica de la Ilustración* asumen la necesidad de correspondencia entre palabra y cosa y critican cierta modalidad en la forma.

“Cuanto más íntegramente se resuelve el lenguaje en pura comunicación, cuanto más plenamente se convierten las palabras, de portadoras sustanciales de significado, en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente hacen la trasmisión del objeto deseado, tanto más opacas e impenetrables se hacen al mismo tiempo esas palabras. La desmitologización del lenguaje, en cuanto elemento del proceso global de ilustración, se invierte en magia. Recíprocamente diferentes e insolubles, la palabra y el contenido estaban unidos entre sí. Conceptos como melancolía, historia e incluso «la vida», eran reconocidos en los términos que los perfilaba y custodiaba. Su forma los constituía y los reflejaba al mismo tiempo. La neta distinción que declara casual el tenor de la palabra y arbitraria su ordenación al objeto, termina con la confusión supersticiosa entre palabra y cosa. Lo que en una sucesión establecida de letras trasciende la correlación con el acontecimiento es proscrito como oscuro y como metafísica verbal. Pero con ello la palabra, que ya sólo puede designar pero no significar, queda hasta tal punto fijada a la cosa que degenera en pura fórmula. Lo cual afecta por igual al lenguaje y al objeto. En lugar de hacer accesible el objeto a la experiencia, la palabra, ya depurada, lo expone como caso de un momento abstracto...” (1).

En este texto podemos ver cómo se critica por falsa, la supuesta separación entre palabra y cosa. Lo que los autores llaman desmitologización del lenguaje –o la racionalización como proceso global de la ilustración– se vuelve mito. La no correspondencia

entre palabra y cosa, la separación de la significación esencial que da unidad a la palabra y el contenido, y la remisión de toda cosa al puro signo no es más que una otra forma de hacer impenetrables y por tanto sustancialmente unidos, modos de decir y modos de hacer y ser. Entiendo que los autores de *Dialéctica de la Ilustración* critican esta falsa separación, justamente por “falsa”. La relación de la palabra con la cosa se presenta de un modo aparentemente distinto a cómo en realidad es; se presenta como separada y contingente cuando en realidad refuerza una nueva unidad, un nuevo mito que hace impenetrable y, por tanto, imposible de crítica, el uso desmitologizado del lenguaje. Esto presenta dos consecuencias: de un lado la dilución de la relación palabra-experiencia y del otro (aunque como momento de lo anterior) la adhesión del objeto referido a la palabra, lo que inhibe la capacidad de comprensión.

En “Odiseo, mito o ilustración” se retoma la cuestión del lenguaje ligado a la experiencia subjetiva, con el interés de mostrar la contradicción que el uso “astuto” (2) del lenguaje provoca. A esto se articula el momento de represión necesario de transitar si se quiere constituir un *sí mismo* que salve su identidad. La lógica dialéctica como principio explicativo y como principio de experiencia no hace más que mostrar, justamente, que lo que debe perderse para salvar la identidad del *sí mismo* es esa propia identidad, o el nombre como significante simbólico de ella. En el caso de Odiseo, debe volverse Udeis –y no cualquiera distinto de él, sino nadie–.

En palabras de los autores: “Aun para oídos modernos Odiseo y Udeis suenan de modo parecido, y es posible imaginar que en uno de los dialectos en los que fue transmitida la historia del regreso a Ítaca el nombre del rey de la isla de hecho sonase igual que el de «nadie». La previsión de que después de la acción cometida por Polifemo respondiese con «nadie» a la pregunta de su tribu por el nombre del culpable y ayudase así a ocultar lo sucedido y a sustraer al culpable de la persecución, tiene todo el aire de ser una frágil máscara racionalista. En realidad el sujeto Odiseo niega la propia identidad que le constituye como sujeto y se mantiene en vida mediante su asimilación a lo amorfo” (3).

En este esquema de acción, los autores de *Dialéctica de la Ilustración* retoman dos cuestiones centrales planteadas en “Industria cultural” y encuentran bajo una modalidad metafórica el proceso de transformación que sufrió en el lenguaje la relación palabra-cosa y palabra-experiencia. Y si bien ahora aparece planteado en términos de formalismo y nominalismo, el interés es indicar el movimiento por el cual la palabra se separa de la experiencia y se apodera del objeto: lo que redundaría en el vaciamiento de la experiencia como condición de constitución del sujeto moderno y refuerza la dimensión de propiedad y dominio como características cualitativas de éste. El problema creo es que esta modalidad opera con efectos en la construcción de la realidad y la crítica cuasi-romántica de los autores, no brinda elementos para pensar otro uso del lenguaje u otra función de la palabra en la construcción de la subjetividad moderna.

La teoría del lenguaje en Walter Benjamin presenta puntos de contacto con lo planteado por Adorno y Horkheimer, pero agrega, sin embargo, algunos elementos y matices que vuelven su análisis algo más complejo. Quizás el primer punto a tener en cuenta es que cuando Benjamin, al igual que Adorno y Horkheimer, plantea que el lenguaje no es *sólo* un sistema convenido de signos, no lo hace para reenviar a una unidad sustancial anterior o éticamente superior. Por el contrario, nos muestra otro sentido de su crítica: el lenguaje es *nexo significativo* entre las palabras. Si hay algo más que signo es porque hay significado, y si hay significado es porque hay relación entre las palabras. Estas tesis las desarrolla en el marco de la interpretación de la mimesis entendida como la capacidad de producir y reconocer semejanzas. Teniendo en cuenta esto, cabe agregar dos cuestiones, de un lado que el lenguaje es la más alta capacidad de producir semejanzas –inmateriales–. Situar estas tesis sobre el lenguaje en ese marco, le permite sostener que la palabra pone en juego la relación objeto-forma, profundizando, desde mi punto de vista, la posición crítica que asumieran Adorno y Horkheimer.

De hecho, en “La tarea del traductor” sostiene una vez más que el lenguaje presenta la capacidad de significar, y sitúa esta tesis en el horizonte de la palabra-forma-significado, sobre la cual insiste en poner el foco de atención: “En todas las lenguas y en sus formas, además de lo transmisible, queda algo imposible de transmitir, algo que, según el contexto en que se encuentra, es simbolizante o simbolizado. Es simbolizante solo en las formas definitivas de los lenguajes, pero es simbolizado en el devenir de los idiomas mismos. Y lo que se trata de simbolizar o crear en el devenir de los lenguajes es ese mismo núcleo de lenguaje puro” (5). En esta cita Benjamin diferencia entre lenguaje e idioma (o lenguaje y lengua) y esa distinción le sirve para poner en juego la cuestión de la forma por un lado y la del “núcleo puro” del lenguaje por el otro. Dos elementos que están puestos en relación de manera constante en el acto de significación que supone el uso de la palabra y que situados en contexto articula el aquel nexo significativo mencionado líneas arriba.

Debemos completar lo expuesto hasta ahora con una presentación de las tesis que Benjamin desarrolla en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En este texto trabaja sobre la idea de lenguaje en relación con la comunicación de la esencia espiritual, lo que reenvía a la cuestión del “núcleo puro” y a la del nexo significativo. Si bien expone algunas cuestiones vinculadas al lenguaje en general, en términos de lenguaje de las cosas, me interesa rescatar la posición que da respecto del

lenguaje de los hombres. Indica en este sentido que el lenguaje humano es aquel que se da por la palabra, que tiene por función comunicar una esencia y que se realiza en la capacidad de nombrar. Ahora bien, la esencia misma nunca puede traducirse exactamente (responde en términos lógicos –y por analogía– al núcleo puro del lenguaje), la esencia se expresa en la palabra pero, aunque lenguaje y expresión están en una relación de inmediatez, no están en relación de identidad: no son lo mismo y no pueden ser lo mismo. Es a partir de un movimiento de identificación (que excluye la identidad) que Benjamin puede sostener que aquello que es comunicable en un ser es su lenguaje y él y el es, lo es inmediatamente.

En este punto vuelve sobre la cuestión de la forma y la posibilidad de significación del lenguaje, esto en la medida en que el nexo significativo entre las palabras, que permite sostener que el lenguaje es algo más que signo y no sólo contenido verbal. La posibilidad misma de la comunicación y de la significación viene dada por dos elementos –ya mencionados–: de un lado la existencia de un “núcleo puro” del lenguaje que si bien escapa a la forma, la construye constantemente para poder expresarse; y por otro lado, la puesta en circulación de la esencia expresada en la palabra que implica no sólo el acto de significación característico del lenguaje sino la existencia de un otro al cual esa comunicación le llegue. Aquí es importante mencionar lo que Benjamin distingue como cualidad esencial del lenguaje de los hombres, que es la capacidad de dar nombre, el lenguaje humano es lenguaje que nombra.

Ahora bien, la capacidad de dar nombre como modalidad de significación y expresión característica del hombre es puesta en relación con la capacidad de creación, esto con el interés de marcar el límite –o finitud– del hombre y del lenguaje humano. Si bien esto supone una posición crítica y superadora respecto de Adorno y Horkheimer por ejemplo, igual se sitúa en los límites de una crítica inscrita en un horizonte de sentido ético –volveré sobre esto en la última parte–. Desarrolla esto al poner en relación el nombre y el verbo e identificar nombre con conocimiento y posterior incorporación del lenguaje al objeto, elemento que lo acerca a los autores de *Dialéctica de la Ilustración* y verbo con omnipotencia creadora, elemento que lo acerca al pensamiento místico/mítico.

Cabe remarcar, sin embargo, una tensión en el pensamiento de Benjamin en la cual es posible situar una apertura que nos permita profundizar la crítica, esta viene dada por dos elementos: de un lado cuando analiza la instancia de asignación del nombre propio: “La teoría del nombre propio es la teoría de los límites del lenguaje finito respecto de aquella infinitud. De todos los seres el hombre es el único que nombra él mismo a sus semejantes, así como es el único a quien Dios no ha nombrado (...). Con la asignación del nombre, los progenitores consagran sus hijos a Dios; al nombre que dan no le corresponde –en sentido metafísico y no etimológico–, ningún conocimiento, como lo prueba el hecho de que nombran a sus hijos en seguida de nacer. Y con un sentido riguroso ningún hombre debería corresponder al nombre (...) (6). El otro elemento a destacar, en relación con lo expuesto aquí, aparece hacia el final del texto y es una indicación en el siguiente sentido: si el lenguaje es relación significativa, es porque hay algo más que signo. Ese algo más es lo que comunica la palabra humana en tanto existente fuera de sí, lo que le permite a Benjamin sostener que el lenguaje humano es también símbolo de lo no comunicable (volvemos aquí a la idea de “núcleo puro”).

En cuanto a la concepción de lenguaje que tiene Nancy, quisiera aclarar que voy a utilizar pasajes acotados. En este sentido, no trabajo con la totalidad de las tesis del autor respecto de la cuestión, sin embargo creo que los extractos seleccionados aportan a los objetivos del trabajo sin distorsionar la concepción de Nancy, aunque seguramente resulte un análisis parcial.

En *Las musas* -un libro que trata sobre arte- sugiere que hay diferencias de lenguaje que nunca hay equivalencia total entre las formas de la lengua y que eso remite a la intraducibilidad misma del lenguaje. Esto, que pareciera situarse en las antípodas de lo propuesto por Benjamin, no es tan distinto sin embargo. Nancy sostiene en lo que creo es una referencia implícita a Benjamin, que la posibilidad de traducción de sentido del lenguaje opera como una metáfora que sirve para mostrar el carácter poético de este. Justamente, donde no hay equivalencia total de forma, donde no hay identidad y la traducción se escapa, hay carácter poético, creación sostenida si no en una falta, sí en un hueco de estructura.

Otro elemento que aporta en este texto es el que remite a la idea de infancia como exceso de sentido respecto del habla. La emergencia del no-lenguaje, la no palabra como indicación de un principio organizador de la experiencia imposible de ser totalizada por el sentido manifiesto del habla. Articulación del sentido abierto en el mundo con un ultrasentido que posibilita la experiencia. En palabras del autor leemos: “Exceso con respecto al lenguaje no significa declaración de incompetencia o insuficiencia de este último. Significa que el sentido que el lenguaje no cesa de articular traza por sí mismo, como el borde o la nevadura de esa articulación, el límite del que se excede: se precede o se excribe, indica el ultrasentido al que se abre todo sentido y sin el cual el sentido mismo no sería, pues no sería la «remisión» que es en esencia e infinitamente” (7).

Tenemos entonces intraducibilidad que equivale a creación, y tenemos falta de palabra que equivale a exceso de sentido; en ambos elementos está implícita la idea de apertura o falla como posibilidad de emergencia del lenguaje. En *El sentido del mundo* remite a esto sosteniendo que el lenguaje es pura significancia y espaciamento, entendido como apertura producida por un toque;

es decir, emergencia de una distancia o diferencia en algo que estaba previamente unido o dotado de sentido único. Esto rompe con la idea de que las palabras pueden ser de manera inmediata, el sentido de las cosas, superando la posición planteada por Adorno y Horkheimer.

En *Corpus*, y haciendo una referencia más explícita a la relación cuerpo-lenguaje sugiere que el cuerpo mismo es la diferencia de sí del sujeto, es la apertura y el toque. Es la distancia que lo corporal abre en lo incorporal haciendo emerger una suspensión/interrupción de sentido; ya no la infancia o la falta de habla sino el cuerpo en su materialidad. Complejiza esta cuestión cuando del lenguaje pasa al discurso, como lenguaje organizado, sin embargo, en lo esencial sostiene la referencia al toque y a la apertura aparición de la pura significancia. Citemos in extenso para graficar la idea: “Pero ¿cómo es que el ser se enuncia? El ser no habla, el ser no se desahoga en lo incorporal de la significación. El ser es *ahí*, el ser-lugar de un «ahí», un cuerpo. El problema del pensamiento (si se quiere llamarlo «problema») es *cómo el cuerpo enuncia*” (8).

Aquí de nuevo, la crítica al sentido y el cuerpo como situación de apertura en esa crítica. Ya no es el ser que habla, el ser-de-lenguaje, sino el cuerpo que enuncia (lo que no excluye el lenguaje, pero sí su uso en la búsqueda y organización de un sentido).

Cuerpo

En “Interés por el cuerpo” Adorno y Horkheimer presentan una preocupación deudora, si se quiere, de los Manuscritos de París (1844) de Marx. Esta puede sintetizarse de la siguiente manera: ¿es posible objetivación sin alienación? ¿es posible un devenir objeto del sujeto que no muera en una forma cosificada? Y conceptualizan al cuerpo para dar respuesta a esta cuestión. Es claro que no nos hablan de un solo cuerpo, ya que por un lado está la historia subterránea, de los instintos y pasiones humanas reprimidas (un cuerpo que resiste); y por otro lado, la historia de la civilización, que vuelve al cuerpo un “objeto, como cosa muerta” (entendiendo aquí un cuerpo sometido).

Hay una tensión entre el cuerpo físico –körper– y el cuerpo viviente –leib– que recorre el texto de manera constante, sin embargo, tienden a situar al cuerpo y la experiencia del cuerpo del lado de la negatividad. La tensión tiende a resolverse por una crítica negativa a la experiencia objetivada o alienada del cuerpo. En este sentido, opera en el pensamiento de Adorno y Horkheimer una identificación entre cuerpo y naturaleza que reenvía a cierto romanticismo “acrítico”, en el punto en que el modo de recuperar la experiencia del cuerpo viviente es sólo evitando que el cuerpo pase por la historia civilizadora de la humanidad. De hecho, la entrada del cuerpo en la historia es equivalente a su conversión en objeto que se puede poseer y por tanto experiencia del cuerpo como cosa muerta. Presentan posiciones más bien extremas; si se llega a cuerpo muerto no hay retorno, si se experimenta el cuerpo como viviente no hay cómo ser sujeto de cosificación. Salvo en la experimentación del cuerpo del otro como viviente donde, sin embargo, la muerte adviene necesariamente.

En “Odiseo, mito e ilustración” el problema del cuerpo puede leerse en términos más interesantes, al menos desde mi perspectiva. Si bien Adorno y Horkheimer no salen de la dualidad naturaleza-cultura para pensar la cuestión, sí queda más claro que la represión, la conversión del cuerpo a cosa muerta o el dominio sobre el cuerpo tiene un sentido positivo en la construcción de la experiencia de subjetividad: el disfrute del canto o, de manera más general, la vuelta a Ítaca. Los autores de *Dialéctica de la Ilustración* no toman posición en el sentido arriba indicado, no hacen una valoración positiva de la represión operada por Odiseo sobre su naturaleza corporal, sin embargo en la estructura de la argumentación del texto, cada acto de represión se liga a un momento de disfrute o de destrucción del sí mismo/construcción del sí mismo. En este sentido podemos referir: “(...) el sí mismo no constituye la rígida contradicción a la aventura, sino que se constituye en su rigidez sólo a través de la contradicción: unidad sólo en la diversidad de aquello que niega unidad” (9) o más concretamente, “Odiseo reconoce la superioridad arcaica del canto en la medida en que, ilustrado técnicamente, se deja atar. Él se inclina ante el canto del placer y frustra a éste como a la muerte. El oyente atado tiende hacia las Sirenas como ningún otro. Sólo que ha dispuesto las cosas de tal forma que, aún caído, no caiga en su poder” (10).

Es en este sentido que el problema del cuerpo está circunscripto de manera más interesante en este texto, ya que el problema es justamente este: la posibilidad de experiencia del cuerpo no puede hacerse más que alejándolo de la naturaleza, agregando sentido y humanidad al organismo biológico, volviéndolo objeto. Ahora bien, ¿toda objetivación es alienación? Creo que los frankfurtianos parten de este interrogante y en el camino lo olvidan, convirtiendo necesariamente toda objetivación y exteriorización del hombre en cosificación. Acá entonces tiene sentido decir que volver el cuerpo una segunda naturaleza o presentarlo como natural es sólo uno de los modos de volver el cuerpo objeto. Hay otras experiencias posible del cuerpo que, sin embargo, son posible sólo a condición de incluirlo en la historia; volverlo cosa hablada por el lenguaje.

En los textos de Benjamin es más difícil encontrar una concepción de cuerpo, sin embargo, su teoría del lenguaje nos da pistas para pensar o interpretar al menos dos cuestiones centrales.

En primer lugar, pensar el lenguaje como productor de semejanzas situadas en una articulación de significados que exceden el

puro signo e implican la comunicabilidad de un núcleo incommunicable, abre toda una dimensión posible de enunciarse en términos contemporáneos como: la diferencia de sentido que abre el lenguaje en el viviente. Tenemos entonces el viviente y el exceso que el lenguaje articula para comunicar, aunque nunca logre hacerlo completamente; el cuerpo se presentaría acá como resto de significado no capturable por los significantes del lenguaje. No sería un puro organismo biológico, sino un sentido que no cesa de circular, aunque se intenta descifrar y construir de manera constante.

Otra cuestión, ligada de manera íntima con la anterior, tiene que ver con la puesta en evidencia de la necesidad de significación y representación que caracterizan al hombre moderno. Si bien Benjamin nos indica la necesidad de pensar la inmediatez del ser de lenguaje, no lo hace con el interés sostener una identificación entre la palabra y la cosa, sino con el objetivo de criticar la posición que sostiene que es posible al sujeto hablar a través del lenguaje. Esto es central porque pone en juego la crítica en torno a la posibilidad de hacer un uso racional del lenguaje, lo que trae consigo la crítica a la lógica de la intención, la voluntad y la soberanía del sujeto. La inmediatez del ser de lenguaje, de la experiencia del lenguaje, tiene que ver con la localización de un núcleo incommunicable, que necesariamente es intraducible a las palabras, pero que no por eso desaparece como tal. Sigue operando allí como tracción que fuerza la necesidad de relación con otros y la puesta en circulación de sentidos y representaciones. Acá el cuerpo puede pensarse como esa inmediatez; no porque se identifique de manera inmediata con el sujeto, nada más lejos que eso, sino porque opera como fuerza, núcleo incommunicable que, sin embargo, nos obliga a traducir en palabras experiencias imposibles de ser nombradas.

Y si tiramos hasta el extremo podemos concebir al lenguaje alojado en el cuerpo: el cuerpo que contiene el aliento y por tanto el sustrato lenguaje que deviene palabra, el cuerpo crea el espíritu como semejanza suya.

En Nancy la cuestión del cuerpo adquiere un estatuto central. También en relación con esto voy a hacer una selección y lectura parcial de la obra del autor que sirva a los fines de este trabajo: pensar la relación lenguaje/cuerpo/arte.

El cuerpo es para este autor ex-cripción e in-tensión. En estas dos palabras encontramos sintetizadas la concepción que Nancy tiene del cuerpo, habría que des-escribirlas para poder exponer un concepto traducible al lenguaje en que estamos acostumbrados a hablar, cosa que con Nancy no es sencilla. El texto de referencia en este apartado es *Corpus* y el recurso a las citas me servirá para ordenar la exposición.

La idea de cuerpo como excripción remite esencialmente a pensar de modo nuevo la relación cuerpo/sujeto. Esta categoría le permite articular a Nancy su idea según la cual el cuerpo es la distancia de sí del sujeto, la diferencia que se abre en el ser (el sentido del ser). Luego cabe destacar que la idea de sentido remite a dos usos diversos: al sentido sintiente del cuerpo y al sentido como organización de significados en un discurso. Cuando Nancy habla de la experiencia contemporánea sugiriendo que no hay un sentido, pero que no se hace otra cosa que buscar un sentido, pone en juego y en tensión los dos usos de la palabra sentido. Esta aclaración se hace con el interés de mostrar el estatuto del cuerpo para este autor. Ya no habría ontología del ser, sino ontología del cuerpo.

Volvamos al cuerpo como excripción: esto implica básicamente exponer una extensión (en referencia implícita a Descartes). La extensión es un afuera, el cuerpo es un afuera que se ex-pone. No remite a una interioridad sino a una mostración. El afuera es diferencia de un adentro y la diferencia es indicación de un límite y el límite emerge con el tocar, que es un acto esencialmente corporal. La diferencia de sí del sujeto se localiza en el cuerpo, la apertura de sentido y su exposición también. El cuerpo es espaciamiento, un fuera de lugar. Un aparecer no localizable sino en la pura distancia abierta, espacio. El espacio reenvía otra vez a la extensión que se expone: ex-cripción, de des-cripta y des-cifra.

“A la ausencia de fundamento, es decir, a la «creación», el mundo de los cuerpos le debe su techné y su existencia, o mejor, la existencia en tanto que techné. Ella compromete el ínfimo gasto de algunos gramos que abre un lugar, que espacia una exposición. La exposición no es lo contrario del fundamento, es más bien su verdad corporal. La «ausencia de fundamento» no debe entenderse en términos de sima y abismo: sí en términos de sacudida tectónica local, de algunos gramos de color colocando aquí el brillo de un cuerpo (o sea, cada vez, algún brillo: ya que un cuerpo jamás es todo entero, y también es eso, el ser expuesto)” (11).

Veamos ahora la idea de cuerpo como in-tensión. Está íntimamente ligada con la idea de ex-cripción y ex-posición. Habíamos dicho que el cuerpo está en la apertura en la medida que es distancia de sí del sujeto y emergencia de un espaciamiento que remite a la suspensión del sentido organizado de significados, apertura de un cierre y una totalización. Ese modo de aparecer del cuerpo lo sitúa precisamente en un lugar de tensión, en un estar entre, ser marcación y emergencia de un límite. Ese lugar de tensión que ocupa el cuerpo es el que remite Nancy cuando sostiene que el cuerpo es in-tensión. También, en relación con el sentido sintiente del cuerpo, este emerge en relación con otros cuerpos: cuerpo como diferencia de sí del sujeto: acá hay dos. Sentido del cuerpo sintiente de otros cuerpos: aquí hay dos o más que dos. El cuerpo espacia, abre una interioridad o totalidad cerrada ex-tensión y el cuerpo está entre dos fuerzas in-tensión. El cuerpo tensa, fuerza, es intensivo. Está en tensión, no discurre

con intención sin escollos.

Nancy sostiene: “Y después de haber insistido en el «ex» de la extensión, hace falta pensar la tensión como tal. ¿Qué es lo que constituye una extensión? Es una tensión. Pero una extensión es también una in-tensión, en el sentido de una intensidad. Y tal vez justo ahí se desvanece el sujeto de una intención, en el sentido fenomenológico de la palabra, en el sentido de la mira intencional de un objeto –la mira que, cargada de sentido, va a dotar de sentido mi percepción de un objeto–. Esta intencionalidad hay que sustituirla por la intensividad, la extensión en el sentido de la tensión del afuera como tal” (12).

Arte

En este trabajo voy a tener en cuenta la concepción de arte que presentan Adorno y Horkheimer en “La industria cultural”, es decir, una perspectiva limitada y construida mayormente por oposición a la lógica de la industria cultural. En este sentido, la emergencia de un fenómeno como el de la industria cultural responde a la lógica del sistema, a la reproducción del capitalismo como sistema social total y se supone, que la lógica de la obra de arte pone en cuestión la lógica del sistema: hay oposición entre obra de arte e industria cultural. Oposición que en Adorno y Horkheimer, reviste connotaciones ético-morales.

A modo de contrapunto podemos decir, por ejemplo, que cuando la industria cultural se sostiene en el desarrollo de la técnica, la obra de arte critica la función de la técnica en el sistema económico. No sostiene su forma en el brillo del detalle, sino en la existencia de un nudo dramático que enriquece el material estético puesto en juego en la obra por el artista. En la industria cultural, con la primacía del efecto, la técnica determina la forma. En la obra de arte, la forma organiza la idea y el detalle técnico viene a mostrar una lucha contra aquella organización, muestra algo del engaño del orden, muestra que el orden más que orden es organización. Veamos esto con una referencia: “En toda obra de arte el estilo es una promesa. En la medida en que lo que se expresa entra, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debería reconciliarse con la idea de verdadera universalidad. Esta promesa de la obra de arte –la de fundar la verdad a través de la inserción de la imagen en las formas socialmente transmitidas– es tan necesaria como hipócrita. Ella pone como absolutas las formas reales de lo existente, al pretender anticipar la plenitud de sus derivados estéticos. En esa medida, la pretensión del arte es también siempre ideología. Sin embargo, sólo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual esta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de contenido y forma, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad” (13).

La obra de arte está situada en la realidad histórica y la trasciende, está en una posición de tensión y crítica, la puesta en evidencia de la discrepancia como verdad de la obra es una metáfora, si se quiere, para pensar el lugar de verdad del arte en relación con el todo social. Si la industria cultural promueve la diversión y el conformismo y se remite a un uso moralizante y aquietante de lo trágico en el arte muestra la discrepancia y el desgarró, hay un movimiento de sublimación consistente en mostrar la plenitud del sentido a través de su negación. El arte pone en juego el estatuto de la verdad al mostrar no sólo la discrepancia, sino también, la existencia de lo inútil en el mundo. En este punto el análisis de Adorno y Horkheimer se acerca a lo expuesto por Nancy respecto del sentido. Hay cosas que no tienen otro sentido que develar el sinsentido, o bien, en una sociedad signada por el consumo de lo útil, donde todo adquiere la forma mercancía y se subsume al valor de cambio (hasta la diversión cumple una función de utilidad, banalización del arte por la industria cultural) la mera presencia de lo inútil viene a operar como una apertura, como evidencia de algo que escapa a la totalidad del funcionamiento del sistema.

Otro elemento que trabajan Adorno y Horkheimer en este texto y que reviste interés para pensar el arte, es el lugar del público. La industria cultural promueve la emergencia del consumidor, situando al sujeto en el lugar de reactor e intérprete de un sentido manifiesto, reforzando la apercepción pasiva y la lógica de la reacción necesaria. Por el contrario, la obra de arte demanda un sujeto activo, un espectador pensante que pone en movimiento el pensamiento cuando se enfrenta al objeto estético. Esto también es interesante de cruzar con lo expuesto por Nancy, si bien con otro lenguaje, esto implica situar al espectador en la apertura y poner a la obra en lugar de cosa que toca y que por tanto genera una tensión. La obra de arte no se presenta de antemano con un sentido expuesto, explícito y manifiesto, total y cerrado. La obra de arte puede pensarse como una apertura que demanda del otro un dejarse tocar, una actividad del pensamiento que construya un sentido/sintiente. Adviene el sentido de la obra como construcción sostenida en una distancia y requiere el esfuerzo activo del espectador pensante.

Los textos de Benjamin en los que trabajaré para circunscribir la cuestión del arte son básicamente dos: “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” y “La tarea del traductor”. También respecto del arte como del lenguaje, los textos de Benjamin presentan puntos de contacto y de distancia con lo desarrollado por Adorno y Horkheimer. También en este caso, creo que los desarrollos de Benjamin aportan elementos que contribuyen a la crítica de manera, sino más consistente, al menos no tan

ligados al deber ser.

En “La tarea del traductor” Benjamin aporta dos elementos que sirven para pensar la cuestión del arte, de un lado la independencia en la producción de la obra, respecto de las expectativas del público: no hay destinatario ideal hacia quien se dirija la obra. Se presupone un público, pero no se hace arte para él. Acá aparece de nuevo la cuestión del sentido dado de antemano o el sentido construido a posteriori. Del otro lado, este texto de Benjamin trabaja en torno a la idea según la cual lo poético del arte se localiza en lo intangible del objeto. Acá de nuevo aparece la cuestión de la apertura, para utilizar el lenguaje de Nancy. Hay algo que quiere exponerse y enunciarse, ese algo nos toca pero no se puede traducir, ni el objeto de arte ni en las palabras interpretantes de este. Hay allí un exceso de sentido que se muestra pero que no se clausura. Esto es importante de tener en cuenta al momento de pensar la obra y el lugar del público. Acá las referencias cruzadas valen tanto con Nancy como con Adorno y Horkheimer.

En “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” Benjamin aporta elementos para pensar la relación arte/sociedad de masas. Se deslocaliza un poco respecto del arte-en-sí. Sin embargo, sostiene algo importantísimo a tener en cuenta, especialmente al momento de pensar una relación con el texto de Adorno y Horkheimer “La industria cultural”. Benjamin inicia el texto con una referencia a Valéry que le sirve para situar su propia pregunta, cuya respuesta está orientada a desarrollar cómo la transformación en la técnica de la producción y reproducción artística genera una transformación en el concepto y la realidad misma del arte. Así es que todas las tesis del texto apuntan a mostrar la transformación del arte en la sociedad de masas.

En este sentido se entiende la indicación respecto de la reproducción técnica como uno de los modos de reproducción artística entre otros, el cual implica respecto del arte un doble movimiento: a) la totalidad de las obras de arte pueden ser “tema propio” de otra obra de arte y b) aparece como modo específico de procedimiento artístico. En palabras del autor leemos: “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria a un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta a ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de autenticidad fracasa, en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (14).

Esta referencia se entiende teniendo en cuenta, no sólo la idea de que la transformación del medio técnico y los materiales transforman el concepto mismo de arte, sino también teniendo en cuenta su diagnóstico respecto de la pérdida del aura y la autenticidad que realiza Benjamin en este texto. Entiende al aura como manifestación de una lejanía, pero la manifestación supone el aquí y el ahora, la autenticidad del original. Este aquí y ahora como autenticidad y cualidad aurática de la obra se inscriben en la relación que esta tiene con la tradición, en el valor cultural de la obra y en su función ritual respecto de la recreación –aquí y ahora– de la lejanía mítica. En la sociedad de masas y con la emergencia de la reproductividad técnica, la obra de arte se sustrae de su vínculo con la tradición y abandona su función ritual. Ya no es presencia de una ausencia, ritual de un mito que sostiene sentidos. La obra de arte en la época de la reproductividad técnica ha perdido el aura, pero esto no tiene connotaciones negativas per se ya que se inscriben en un cambio de función del arte mismo en las “actuales condiciones de producción”.

Si bien sostiene que el dadaísmo quedó a medio camino respecto de la transformación sufrida por el arte, es bastante gráfico su análisis de este movimiento para entender la orientación de la crítica benjaminiana, en la tesis 14 sostiene “La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva”; y más abajo “Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores de mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material (...) Lo que consiguen de esta manera es la destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones” (15).

Esto es central si buscamos entender la crítica de Benjamin a la estetización de la política. Si lo que se busca es un movimiento de la forma que tenga por finalidad su conservación, se obstruye la real transformación y se recae en la guerra. No hay otro modo de promover un movimiento que conserve en lugar de transformar. En cambio, si de lo que se trata es del advenir de la forma como resultado de un movimiento que promueve la diferencia y el cambio, ya no deberíamos pensar en la estetización de la política, sino en la politización del arte. En este punto creo que el análisis de Benjamin supera en un punto neural el realizado por Adorno y Horkheimer en “La industria cultural”, hay allí una posición algo más romántica de lo que debería ser el arte que tiende a demás a sostener que debería ser lo que era, lo cual reenvía a una posición conservadora. Sin pretender sostener que Adorno y

Horkheimer proclamaban la guerra como finalidad, sí quisiera remarcar que la pregunta de Benjamin, por la transformación del concepto mismo de arte permite sostener una crítica del presente no situada en la nostalgia de lo que era.

El texto de Nancy que voy a utilizar para presentar su concepto de arte es *Las musas*, también en este caso será una selección parcial que sirva a los objetivos del presente trabajo. Uno de los puntos de partida que propone el autor es el de imaginar el gesto del primer imaginero como modo de pensar el acto del artista; y sostiene que la emergencia del trazo es una fuerza proveniente de un vacío. El gesto de trazar algo como imagen es el ser en acto de lo imaginado, el trazo proviene, es fuera de sí antes que ser trazo en-sí. No es resultado de un proyecto, sino fuerza y diferencia, apertura.

Respecto de los aspectos formales de la obra, Nancy sostiene que la emergencia del trazo no produce un soporte, o un fondo sobre el cual se proyecta una imagen, sino un puro espaciamiento de este espacio abierto el trazo no hace más que producir un sentido sintiente, genera emergencia del mundo. La producción del primer trazo como producción de mundo implica de manera concomitante el mero aparecer de una forma sin fondo, es llegada de lo ajeno en tanto apertura y devenir de algo que no estaba, es construcción misma del artista.

Nancy pone en juego la idea de arte como constructor de mundo con el interés de sostener que el mundo es invención y no origen, es advenir, mostración de una apertura del sentido cerrado del universo.

Citemos al autor: “Por lo demás, el mundo sólo es superficies sobre superficies: por mucho que se penetre detrás de la pared, no se encontrarán sino otras paredes, otros cortes, y estratos bajo estratos o caras sobre caras, laminado indefinido de capas de evidencia. Al peinar la pared, el animal mostrans no pone una figura sobre un soporte, levanta el espesor de este, la multiplica al infinito, y la figura misma ya no está sostenida por nada. Ya no hay fondo, o bien el fondo no es más que el advenimiento de las formas, la aparición del mundo”.

“La prohibición de la representación es la prohibición de reproducir el gesto divino de la creación. Pero en este caso no hay nada de eso para reproducir, y por tanto tampoco prohibición. Es el hombre el que queda prohibido ante el surgir de su extrañeza, y siente la necesidad absoluta de recuperar ese surgimiento. Debe reproducir la aparición, es un imperativo: la imitación es una intimación: De todas maneras no hay que olvidar que la extrañeza sólo surge en ese gesto de imitación” (16).

Otra consideración que introduce el autor y que me parece interesante presentar acá es la que pone en cuestión la idea de arte en singular. Si existe algo así como un arte, siempre es a posteriori y como pura diferencia entre las artes. La posibilidad de un arte no suprime la heterogeneidad de prácticas artísticas y nunca supone la existencia de un homogéneo, hay en todo caso algo común, que es la diferencia de prácticas. Si bien al autor introduce esta idea para criticar la posibilidad de definición cerrada de un sistema de artes –respecto de lo cual sostiene que habría que definir un sistema en cada situación estética particular, es decir, que habría tantos sistemas y jerarquías como encuentro del sujeto con la obra–. También es importante retener la idea de pluralidad de prácticas artísticas en el siguiente sentido: “Las artes se sienten unas a otras; no pueden no sentirse: tocan así en todos los aspectos, sensiblemente, el orden sensato del sentido, que abren desmesurada, insensata, insensiblemente. Pues la diferencia de los sentidos se