

Raúl Antelo es profesor en la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil) y lo ha sido en las de Yale, Duke, Texas at Austin, Autónoma de Barcelona y Leiden. Ha publicado *Literatura em Revista*; *Na ilha de Marapatá*; *Parque de diversões Anibal Machado*; *Algaravia*. *Discursos de nação*; *Transgressão & Modernidade*; *Potências da imagem*; *María com Marcel*. *Duchamp em los trópicos y Crítica acéfala*. Ha editado, entre otros títulos, la *Obra Completa de Oliverio Girondo y Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Su ensayo «*Tiempos de Babel. Destrucción y anacronismo*» se ha publicado en la revista *Quimera* de julio de 2008.

Postautonomía: pasajes

Raúl Antelo

¿AGOTAMIENTO O ABANDONO?

La crítica cultural latinoamericana viene destacándose por no perseguir más «lo nacional» o, en todo caso, por concebirlo como un confín, un entre-lugar, algo situado más allá de la memoria identitaria, a ser abandonada, para, precisamente, transformar la crítica en la voz de lo que no se es, aunque ese otro, sin embargo, nos habite y atraviese, desde el vamos. Es un olvido de sí, pero es, al mismo tiempo, una memoria y presencia de los otros, que hablan, en la escritura, con voz prestada, a tal punto que se vuelve indecible afirmar quién habla y quién lee. Ya no la mueve a esa crítica una ambición hermenéutica modernista, en pos de una supuesta identidad nacional. Al contrario: se persigue ahora un sujeto múltiple, aunque lo «nacional» de esa búsqueda no sea más que la momentánea configuración de un conjunto de fuerzas en acción o, si se quiere, la máscara provisoria de esa multiplicidad de fuerzas que definen la subjetividad crítica en un escenario postautonómico. En ese sentido, el adentro y el afuera, el agente y el paciente se cruzan de manera infraleve, ajena por completo a las seguridades del alto modernismo, situando el quehacer crítico en condición de completa disponibilidad e inseguridad, en un nuevo cruce aleatorio con lo otro.

Una de las más acabadas representantes de esa posición es Josefina Ludmer, para quien la postulación de una literatura postautonómica, implica pensar la literatura en perpetua exposición universal ante la imagen como ley (ante la ley como imagen). No es que la lógica de la autonomía no aparezca más en nuestras acciones sino que lo hace en la forma del *abandono*. El abandono consiste en la disposición a enfrentarse al presente sin la pretensión impositiva de fórmulas apriorísticas, para mejor captarlo, conducirlo o controlarlo. El presente y la presencia derivan del juego mismo del acontecimiento. Son fruto de las fuerzas que se configuran gracias al acto crítico y así generan sus propias arquitecturas (sus propias *archi-texturas*) de manifestación. Ese instante presente ya no afirma, frente a la estabilidad cerrada del pasado, el flujo incesante y promisor del tiempo. Promete, en cambio, una reconfiguración temporal que se nos presenta como confluencia, casi siempre catastrófica, de temporalidades. En ese instante presente se reconoce, no obstante, el pasado que, aún negado, continua actuando de manera tensa y simultánea junto a la afirmación del futuro.

Esta crítica, que podríamos llamar *tensional*, desconstruye la metafísica *intencional* nacionalista, en la medida en que derriba el principio de una *arkhé*. Sabe (porque lo ha padecido) que no se puede llevar el pensamiento a un centro que lo retenga y justifique, sino que es necesario soltarlo para que oscile, libre o hasta caóticamente, conforme a la ley del movimiento. En ese juego de reinención de la historia, la tarea de la crítica se redefine y pasa a ser la de detectar provisorios puntos de unidad, que le son indispensables para la formación de nuevas perspectivas acerca del tiempo y el espacio.

1. Cf. Josefina LUDMER, «Temporalidades del presente» *Margens/márgenes*, Belo Horizonte / Buenos Aires, n.º 4, dez. 2003. Reseñando ese ensayo de Ludmer para la revista *Argumento* de Río de Janeiro, Flora Sussekind destaca el rendimiento analítico de esas «sobrepósitos e inter-relações múltiplas que constituem a matéria mesma do seu ensaio-diário sobre as temporalidades do presente. E da provisoriamente metódica, da proliferação de posições imaginárias de leitura, que definiriam, a seu ver, uma forma particularmente eficaz de resistência crítica e deslocamento intersticial». Así, tanto los procesos culturales de refuerzo identitario, como las cronografías nacionales dominantes, sin confines, «fora do neoliberalismo, da globalização, do mercado», se vuelven, en el discurso de Ludmer, poderosos instrumentos críticos para pensar el presente.

2. En plenos años 70, al reseñar *Yo el Supremo*, Beatriz Sarlo le achacaba a la novela de Roa Bastos el uso oportunista de discursos triunfalistas, los ecos del realismo mágico latinoamericano y las teorías postestructuralistas francesas, síntesis responsable por el hecho de que «en la escritura, en el poder sobre la escritura, reside el poder sobre los hombres, el poder de la política del estado supremo; en otras palabras, el que posee la escritura posee el poder y a la vez es el único que habla, puesto que habla desde el centro del poder mismo, la escritura». Sarlo subrayaba que esa vinculación entre escritura y poder «es real en la medida en que no se presente como condición del poder, cuando es evidentemente su efecto y, por momentos, uno de sus instrumentos. Escritura y poder están unidos por una relación de subordinación: quien tiene el poder suele tener la escritura. La ambigüedad e inversión de esta relación supone, en la base, la inversión idealista de las relaciones reales. Algo de ello sucede en la novela de Roa Bastos: de allí su unilateralidad —registrada antes a partir del punto de vista único—, de allí también la ausencia de aquellos que, por no tener escritura, por no poder dictar ni escribir, ni recopilar, tampoco parecieran tener historia y de hecho quedan fuera del texto del *Supremo*, citados pero nunca presentes». Cf. Beatriz SARLO, «Yo el Supremo: el discurso del poder». *Los libros*, n.º 37, Buenos Aires, set-oct 1974, pág.25. Es curioso confrontar ese diagnóstico con el responso que la misma Sarlo escribe a su proyecto cultural inmediato, la revista *Punto de Vista* (1978-2008). Afirma en esa ocasión que lo contemporáneo es el vacío

Mientras, en otras coyunturas, el sujeto autónomo se sabía, de algún modo, seguro de sí y afirmativo de la libertad, en el ejercicio de su apropiación nacional, actualmente la constitución de nuevas subjetividades, como instancias ambivalentes de un entre-lugar movedido, mantiene la tensión constante entre lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo diferente. Sin embargo, esa tensión impide asimismo que cualquier identidad sea vista, de manera reactiva, como conservación y aseguramiento de sí. Al contrario, la crítica cultural de lo contemporáneo abandona todo principio de identidad e interioridad, lo que antes hubiera permitido acceder a lo otro como algo exterior a sí, y postula, en cambio, una identidad en constante proceso de desidentificación y diferencia.

En uno de sus ensayos más característicos, «Temporalidades del presente», Josefina Ludmer destaca que el tiempo, o mejor, el presente es la categoría de análisis más apropiada para comprender las transformaciones simbólicas emergentes, por remitir al hiato temporal (el *time-lag* de Homi Bhabha), que, según Ludmer, es «el efecto en los márgenes de la aceleración de la velocidad temporal y la compresión del espacio», o sea, que esa burbuja temporal es «uno de los efectos en la periferia de los saltos modernizadores por internacionalización de la economía». El tiempo gana entonces triple relieve: es un problema cultural, por la cantidad de memoria que el presente determina; es un problema político, con urgencias en la agenda pública, aunque no deje de ser también un problema económico, por la exiguidad de los plazos de la deuda externa. Pensándose a sí misma como etnógrafa de la crisis argentina del 2001, Ludmer se ve como lectora privilegiada de lo social, ya que estaba viviendo, en su licencia universitaria de Yale, no solamente la laguna temporal que suponía seguir la crisis *in loco*, sino también fluir en la *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, donde «el tiempo es el medio de atribuir valor, porque el acceso diferencial a la instantaneidad es crucial en la nueva división social». Se encontraba entonces, como ella misma dice, en una instancia vertiginosa, «en la laguna temporal del sur, en la aceleración temporal, en una carrera contra el tiempo, en el presente eterno del Imperio (que no se define como un período histórico sino como la culminación de la historia), y en una especie de *déjà vu*, donde el presente se duplicaba en el espectáculo del presente»¹.

Desde esa perspectiva, la experiencia y el pasado, aún cuando hayan dejado de actuar, no por ello dejaron de existir. El pasado no fue. El pasado es todavía. En el recuerdo o la memoria. O sea que, como decía Deleuze, el pasado es contemporáneo del presente que, sin embargo, ya fue. Más que una causalidad coercitiva tenemos allí una determinación en abierto, consecuente con la reconstrucción imaginaria que la constituye a partir del presente². Aunque, a diferencia de Ludmer, aún conserve esperanzas en el régimen autónomo, Beatriz Sarlo muestra, sin embargo, algunos puntos de contacto con esa cuestión. Su libro más reciente, *Escritos sobre literatura argentina* (2007), podría ser leído barthesianamente como *la preparación de la novela*, prolongando, a su modo, lo que ya se podía detectar en *La pasión y la excepción* (2003), que podría ser tomado, a su vez, como la novela de Aramburu (el nacimiento de Montoneros), es decir, la anagnórisis de una violencia política plasmada, simultáneamente, por la guerrilla urbana emergente, pero también por un modernista entonces residual, Borges. Sarlo cree que, en la ficción contemporánea, el abandono de la trama refuta la pericia formal, rechaza el verosímil legitimado por todo paradigma histórico, y de ese modo, el lenguaje poético describe tan sólo una

que media entre la institución y el movimiento de una sociedad. «Una revista tiene que reunir cualidades paradójales; ser, al mismo tiempo, un instrumento preciso y nervioso. Por eso es tan difícil y tan absorbente hacerla, porque una revista no puede encarar el presente con intermitencias ni confiar en un capital acumulado. Cuando se dirige una revista el alerta es constante frente al acostumbamiento (que es mortal) o la incapacidad para conocer su actualidad (una revista vive en tiempo presente). Sólo cuando una revista es un instrumento imprescindible para quienes la hacen, sólo cuando no pueden imaginar que podrían reemplazarla por otra cosa, una revista sale bien, es decir no sale tranquila y ordenada, sino inquieta, irritante. Una revista independiente nunca puede descansar ni sobre su pasado ni sobre lo que cree saber de su presente. Únicamente en estos términos vale la pena dedicarse a ella. En estos términos podrá eventualmente marcar una diferencia». Cf. Beatriz SARLO, «Final». *Punto de Vista*, n.º 90, Buenos Aires, abr. 2008, pág. 2.

3. «Al caer, la trama señala la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo; desautoriza, de atrás hacia delante, lo que se ha venido leyendo. Como si se dijera: donde todo puede pasar, se pone en duda lo que pasó antes de que la trama cayera. La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción. (...) Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia 'interpretable' y cuestiona la idea de que exista un orden de los 'hechos' de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos)». En defensa de la autonomía en el arte, Sarlo constata, resignadamente, que quizás no exista más contundente impugnación de la ilusión mimética en la ficción que el abandono de la trama en el desenlace. De acátar esa lectura, el abandono del lirismo y la expresión, en poesía, tendrían función equivalente. Cf. Beatriz SARLO, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, págs. 471-482.

4. Cf. Jacques DERRIDA, «Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épiciennes», en *Psyché, inventions de l'autre*. París, Gallilée, 1987.

elipsis que cada vez lo aleja más de los enlaces previsibles, de modo que la trama cae, invalidando así la misma idea de desenlace o de epicidad³. Habría que insistir, sin embargo, como hace Derrida, que esa caída es completamente sintomática. En efecto, el autor de *Psyché* nos recuerda que toda incidencia se deja marcar en el sistema de una *coincidencia*, la misma que *cae*, para bien o para mal, *con* otra cosa, anacrónicamente, es decir, con otro tiempo, o al mismo tiempo que otra cosa. Ése es, en griego, el sentido de *symptōma*, palabra que significa hundimiento, desplome, coincidencia, acontecimiento fortuito, encuentro, y en esa lógica, deriva hacia acontecimiento desafortunado, para devenir, finalmente, el síntoma como signo clínico⁴. En resumen, Sarlo lamenta que el *epos* caiga, mientras Ludmer celebra que así sea. Sarlo quiere realizar la literatura sin suprimir la institución. Ludmer quiere suprimir la literatura sin institucionalizarla.

Tales construcciones de la crítica latinoamericana nos llevan, pues, a reparar en el pasaje de lo arquitectónico (construir la novela, fraguar la identidad) a lo arquitectural (reconstruir la diseminación sintomática liberada por el lenguaje). El acefalismo nietzscheano de Bataille ya nos decía, a fines de los años veinte, que, cuando la *composición arquitectónica* se encuentra fuera de los monumentos, es decir, en el arte, podemos deducir la acción de un gusto predominante por la *autoridad* humana o divina. Así, en la pintura moderna, el abandono de la construcción académica determinaba una salida hacia la expresión e incluso al éxtasis de los procesos psicológicos más incompatibles con la estabilidad social. Resultaba evidente, pues, para Bataille, que el ordenamiento matemático impuesto a la piedra no fuese más que el logro de una evolución de las formas terrestres⁵, cuyo sentido se traducía, en el orden biológico, en el paso de la forma simiesca a la forma humana, presentando esta última todos los elementos de la arquitectura. A lo largo de ese proceso morfológico, los hombres serían tan sólo una etapa intermedia entre los monos y los grandes edificios, lo cual indicaría, además, que la noción de forma (y con ella la de autonomía) se habría tornado cada vez más estática y más dominante. Por eso Bataille auguraba que el camino hacia la monstruosidad bestial, abierto por artistas como Bracque o Picasso, Arp o Miró, camino ese teorizado por él mismo y por su compañero en la redacción de *Documents*, el alemán Carl Einstein⁶, no era sino una forma de evitar a la chusma arquitectónica⁷. La arquitectura sería, entonces, un modo de escapar a la obra, a la dimensión puramente utilitaria, y decantarse por lo que hay en ella de estético o inoperante. Por lo tanto, si admitimos que las formas vitales entraron en rápida erosión, y si además nos interesa emprender una genealogía de la modernidad en los márgenes, cabe examinar, desde esa perspectiva, los modos de sujeción de la subjetividad en los *discursos-edificio* que operaron en América Latina. Quisiera pues llamar la atención hacia los proyectos fusionales de un conjunto de intelectuales, la mayoría de los cuales arquitectos, quienes, en pleno auge del debate posautonómico, en los años 30, regresan deliberadamente a una lectura radical de la antropomorfosis barroca para, a partir de allí, dar cuenta de la paradoja del ser nacional evaluado, al mismo tiempo, como local y occidental, es decir, como propio y como ajeno. Como lo otro apropiado y como lo propio enajenado. Son ellos, en efecto, los que abren el camino para pasar de la arquitectura al archivo y son ellos, en último análisis, los que inauguran el debate en torno al régimen postautonómico.

5. Es la tesis que Jacques Rancière desarrolla en *Politique de la littérature*: «Lo que la literatura opone al privilegio de la palabra viva, que correspondería, en el orden representativo, al privilegio de la acción sobre la vida, es una máquina de hacer hablar a la vida, una escritura a la vez más muda y más parlanchina que el habla democrática: una palabra escrita sobre el cuerpo de las cosas, sustraída a los apetitos plebeyos, pero también un habla que no es proferida por nadie, que no atiende a cualquier voluntad de significación sino que expresa la verdad de las cosas a la manera en que los fósiles o las estrías de la piedra conllevan la historia escrita. Tal es el segundo sentido de la petrificación literaria. Las frases de Flaubert o Balzac eran probablemente piedras mudas. Pero los que las proferían sabían que, en la edad de la arqueología, de la paleontología y de la filología, las piedras hablan. No tienen voz como los príncipes, los generales o los oradores. Pero hablan mejor que ellos. Llevan en su cuerpo el testimonio de su historia. Es la verdad de las cosas opuesta al chisme y a la mentira de los oradores». Cf. Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2007, pág. 23.

6. Cf. Carl EINSTEIN, «Notes sur le cubisme», *Documents*, n.º 3, Paris, 1929, págs. 146-55 e Id., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gili, 2002; Id., *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española*, Barcelona, La Central, 2006. Sobre el autor; ver Rainer RUMOLD, «Painting as a Language. Why not. Carl Einstein in Documents». *October*, n.º 107, invierno 2004, págs. 75-94.

7. Cf. Georges BATAILLE, «Architecture». *Documents*, n.º 2, Paris, 1929, pág. 117.

8. Cf. Kenneth FRAMPTON, «Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance» en FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, págs. 16-30.

9. Cf. Michel LEIRIS, «La monada jeroglífica», en *Huellas*. Trad. J. Ferrero, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 13-7.

10. Para una discusión de las conexiones entre arquitectura y antropomorfosis, véase Juan Antonio RAMÍREZ, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid, Siruela, 2003 y asimismo Jean-Luc NANCY, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid, Trotta, 2006.

LA APARICIÓN DE LO TÁCTIL

No es casual que el arquitecto Kenneth Frampton concluya su ya clásico ensayo sobre regionalismo crítico argumentando que la *aparición* de lo táctil y lo tectónico tuvo en aquellos momentos la capacidad de trascender la mera *aparición* de lo técnico, conformando así una auténtica anti-estética posmoderna⁸. Se volvió, en efecto, al barroco por ser éste un lenguaje artístico pionero en elaborar una teoría de la imagen, gracias a la cual lo táctil (el lenguaje) y lo tectónico (las culturas locales) trascenderían las meras apariciones de la técnica universal. Diríamos, en consonancia, que lo visto, para poder serlo, necesitaba estar presente; pero lo que se ve, como está totalmente vinculado a la potencia, que le otorga la posibilidad última de la visión, al estar asociado también al fenómeno óptico, a la imagen, era, paradójicamente, algo siempre ausente. Hacía falta pues que se alejase de los ojos para ser cabalmente visto. Y esa es ya una de las cuestiones cruciales de la teología y del arte del siglo XVII, porque la visión, entre los sentidos, es el más potente de todos ellos pero, asimismo, el más potencial de los mismos, una vez que funciona como mero nexo ficcional entre lo real y la fé. Reencontraremos esa estrategia, a través de las *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla, en las glosas de Raymond Roussel, en el aleph borgiano, en el cine anémico de Duchamp, en la sociedad del espectáculo de Debord, pero, mucho antes y en Portugal, el mismo procedimiento ya se había activado en el tratado *Da Pintura Antiga* (1548), obra de Francisco de Holanda, donde queda claro que la teología pasa por la retórica y lo divino es mediado por el lenguaje, que no es sino una institución política. Michel Leiris, a partir de la lectura de *Monas Hieroglyphica*, del astrónomo inglés John Dee, razonaría también, en las páginas de *La Révolution Surréaliste*, que si Dios es el principio y el fin de todas las cosas, la divinidad no es sino un signo, una combinación de letras y palabras⁹ y, en ese sentido, diríamos que la figura privilegiada era el círculo, siempre vinculado a categorías metafísicas, tales como Dios y eternidad, tiempo o infinito. *Signatura rerum*, resume Agamben.

Recordemos que, para los cabalistas, el círculo inscripto en un cuadrado representaba la energía divina incorruptible, concentrada en el interior de la materia, algo que Leonardo da Vinci recogería del tratado de Vitruvio y expondría, en su famoso grabado de la Academia de Venecia. Desde los *Hieroglyphica* de Horapolo, traducción de jeroglifos egipcios al griego, luego vertidos al latín, hasta los *rebus* de los siglos XVI y XVII, hay por tanto una larga serie de casos en que el círculo es asociado a la serpiente, y ésta, a su vez, a la eternidad, a un tiempo fuera del tiempo, conjugando así un tiempo continuo e ininterrumpido con la figura de la serpiente autofágica, imagen que ha de encontrar, quizás, su traducción más acabada en uno de los interlocutores más constantes de Borges, Paul Valéry, o en uno de los modelos teóricos de Benjamin, Aby Warburg¹⁰.

Como se sabe, la arquitectura barroca, en su conjunto, fue, de lejos, más icónica que la renacentista, ya que los cuerpos en ella construidos eran reconocibles de inmediato. Esto pasará a la Ilustración, cuyo deseo explícito es, a partir de la autonomía, construir un arte público locuaz y suasorio, consonante a las aspiraciones pedagógicas del poder burgués. Buena parte del eclecticismo decimonónico, con sus típicas prolongaciones latinoamericanas en el siglo XX, quizás no sea más que una mera extensión de la figuración explícita barroca, al intentar proclamar usos y aspiraciones ideológicas para cada edificio-cuerpo.

11. Cf. Alain BADIOU, «Vide, séries, clairière», en Severo SARDUY, *Obra Completa*. Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid, ALLCA XX, 1999, pág. 1625.

12. Cf. Severo SARDUY, «Barroco», en *Obra Completa*, op. cit., págs. 1197-1263.

13. Cf. *O desejo na Academia (1847-1916)*. Introd. Ivo Mesquita. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991 o Gilda DE MELLO E SOUZA, «Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores», en *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, págs. 223-247.

14. Ricardo ROJAS, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Losada, 1951.

15. Noel comienza divulgando sus posiciones en una conferencia en el Museo de Bellas Artes en 1914 y en artículos para la lujosa revista *Plus Ultra*, en 1915-6, analizando, por ejemplo, la casa de Enrique Larreta. Cf. Martín S. NOEL, *Historia de la Arquitectura hispano-americana*, 2ª ed. Buenos Aires, Peuser, 1923; Id., *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*, Buenos Aires, Peuser, 1932. Sobre el autor ver: Varios Autores, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995. Sobre el movimiento, ver Aracy AMARAL (ed.), *Arquitectura neocolonial. América Latina – Caribe – Estados Unidos*, São Paulo, Memorial /Fondo de Cultura Económica, 1994.

A partir de esa constatación icónica paradójica, Severo Sarduy, cuya obra, según Badiou, aún «l'innocence du désir, dans l'enchevêtrement leibnizien des monades»¹¹, expandirá la definición tectónica de Eugenio D'Ors, en una fórmula, al mismo tiempo, cosmológica y arquitectónica, tal como las del jesuita Vieira o el *communard* Blanqui, aplicable a todo el siglo XVII: el lenguaje barroco marca el advenimiento de la elipsis, que es un círculo sin centro, o mejor, cuyo centro se encuentra desplazado y duplicado, lo que disemina un juego brutal del claro-oscuro en Caravaggio, un diálogo de masas y volúmenes en Velázquez, o una periodicidad cosmológica nada uniforme en Kepler¹². Referida al tiempo, la figura elíptica se traduce, en cambio, como anacronismo y, de acuerdo con el nuevo régimen de verdad, el paraíso perdido, antes siempre ligado al pasado y a una manifiesta nostalgia de la Edad de Oro, pasará entonces a ser drásticamente revertido por el cristianismo, que lo sitúa en una vida futura. Es pues *en el futuro* que se dará la redención o condena universal de las almas, un futuro que es superación y fin de todas las tensiones históricas, en la forma del Cristo místico, figura que suministrará modelos identificatorios a todas las concepciones escatológicas laicas y a todas las teodiceas profanas del mundo moderno.

Durante el romanticismo, una de las telas míticas de la fundación nacional, en Brasil, es *O Derrubador* (1871), de Almeida Jr. La crítica nunca dejó de observar que ese momento de detención o éxtasis, en que repone sus energías el constructor de modernidad (en realidad, un destructor de la naturaleza), se destaca por la relevancia concedida al bulto sexual, a la potencia de lo bajo fatigado por su empresa¹³. Años más tarde, Candido Portinari traduciría una disponibilidad seminal semejante en su *Plantador de Café* (1934). Pero no nos olvidemos tampoco de la relevancia que el mito de la diosa sidonia Astarté, centrado en la fertilidad de su vientre, tuvo para René Zapata Quesada, uno de los integrantes del grupo *La Púa*, al cual Oliverio Girondo dedica sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en función de un estómago ecléctico capaz de incorporar el infinito para iluminar lo singular. La imagen retornará, como sabemos, en la mitología antropofágica, no sólo en un escritor como Oswald de Andrade sino en una pintora como Tarsila do Amaral, y en la noción de espacio gnóstico americano de Lezama Lima. ¿Cómo explicar pues tan amplia diseminación de la idea en América Latina?

Voy, en busca de una respuesta, a detenerme en una de esas figuras aparentemente menores, que al comprender que el mito autonomista configura la auténtica religión del progreso, elabora variadas ficciones de un estómago preñado de futuro. Me refiero al arquitecto argentino Ángel Guido. Inspirado por Ricardo Rojas¹⁴ y por su heredero directo, el también arquitecto Martín Noel¹⁵, Guido ya había defendido la *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925) cuando, según les confiesa a Pedro Juan Vignale y a César Tiempo, en la nota autobiográfica que redacta para la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), se encontraba redactando *Barroquismo hispano-incaico*, obra inédita con ese título, aunque probablemente no cueste asociarla a *Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* (1927). Había publicado, confiesa, un libro de poemas, *Caballitos de ciudad* (1922) y tenía otro en preparación, *Motivos urbanos*, que nunca publicó. De ese volumen baudelairiano, Vignale y Tiempo recogen algunas piezas, entre las que se destaca «Llovizna urbana». Dos días de lluvia invernal le dan a Rosario, la ciudad del poeta, infinitos espejos.

16. En una nota anónima, «No — él!», probablemente redactada por Girono, y que acompaña a un elogio de la obra de Figari firmado por José de España, se afirma que «arquitecturalmente el Sr. Noel es de una ingenuidad que ya llega a hacerlo simpático. Cree en un 'estilo colonial', cuando los estilos arquitectónicos de la vieja península pueden ponerse todos en discusión, desde que, en realidad, España no ha creado más que ornamentos decorativos. No son otra cosa, sin duda alguna, el muzo-árabe: adaptación de la arquitectura árabe a la arquitectura occidental; el mentado estilo plateresco: simple amalgama del gótico y del renacimiento; el churrigueresco: *delirium tremens* de lo barroco; el herreriano: el renacimiento pasado por el ayuno y la esquelosidad de la meseta castellana. El Sr. Noel cree a pesar de ello, en un estilo, en un orden arquitectónico, autóctono, nuestro, su 'estilo colonial', simple trasplante del barroco español y de la arquitectura andaluza y cuya única originalidad consiste en el primitivismo, la ingenuidad o la inhabilidad con que ha sido ejecutada la ornamentación de los edificios que copia. Imagínense lo que pensará la gente, felizmente muy poca, que piensa, y que está enterada de las manifestaciones artísticas en España, ante el espectáculo de un buen señor que lleva esta naranja, inventada por él, a ese Paraguay». Cf. «No — él!», *Martín Fierro*, n.º 26-27, 10 mayo 1926, pág. 6. Girono vivía en la casa pegada a la de Noel. Sorprende compararlas. La concisa y lacónica abstracción egipcio-indígena del poeta contra el delirio barroquista del arquitecto.

17. La opinión de Jamés (tan restrictivo, por ejemplo, en relación a la poesía de Girono) se publica en el número 92 (15 abril 1928) de *La Gaceta*, íntegramente dedicado a la arquitectura. Amén de una posición de partida de Ortega y Gasset, en el sentido de que la arquitectura es el triunfo de «el hombre medio» ante la decadencia de otras artes, «interiores y minoritarias», lo cual designa la paradoja de que la arquitectura que construye el interior sea, en verdad, «el arte exterior por excelencia» y la modernidad, nada más, según Ortega, que «la evasión hacia la exterioridad». *La Gaceta* transcribe un fragmento de *Eupalinos o el arquitecto* de Paul Valéry y acoge las respuestas de varios escritores (Francisco Ayala, Rosa Chacel, el mismo Jamés) a una encuesta conducida por el arquitecto Fernando García Mercadal. José Bergamín desarrolla en la suya la idea de que la arquitectura española es

*Obstinadamente, debajo de nuestros pies,
nos persigue otro yo, al revés.*

En la ciudad moderna se pisa terreno movedizo y se circula entre espejismos, razón por la cual las identidades sin cesar tropiezan ante «nuestra vida absurda», y la verdad sólo se lee patas para arriba, aunque se confíe, de forma no menos absurda, que en el futuro «brillará un sol de domingo en las oficinas». Algunos de los más intransigentes martinfierristas reputarían esa estética de excesivamente ingenua¹⁶. Y lo es. Pero no menos interesante es su aspecto *naif*, que puede, incluso, ser perverso. Es bueno recordar que, ese mismo año, Guido presenta dos ponencias en el Congreso Panamericano de Arquitectos, reunido en Buenos Aires, una sobre la orientación espiritual de la arquitectura y otra, ya citada, aplicando las teorías de Wölfflin, que no pasan desapercibidas a un integrista como Benjamín Jarnés, en *La Gaceta Literaria* de Madrid¹⁷. Poco después, en sintonía con el golpe militar de Uriburu, Ángel Guido lanzaría una curiosa obra en francés, *La machinolatrie de Le Corbusier*, que demoniza las propuestas funcionalistas de Jeanneret¹⁸. Es curioso el frontispicio de la obra, realizado por el mismo Guido: se trata, como en los grabados sobre la cuadratura del círculo de Cesare Cesariano, de la superposición de un crucifijo, una estrella de David (emblema comercial, por lo demás, de la empresa alimenticia de los Noel) y un Hispano-Suiza. Es esa la cuadratura del círculo del autoritarismo fusional argentino. No obstante, en ese mismo momento, el arquitecto habría escrito también un opúsculo, *Catedrales y Rascacielos*, parcialmente retomado en obra posterior, en que, a la manera de un montaje de Paul Citroën, Guido superpone, como la cruz y la estrella, esos dos símbolos de la busca por lo absoluto, con intención libertaria. Al año siguiente, en 1931, la verdad anagramática de la vida americana lo lleva a Guido a analizar, pioneramente, la obra del artista barroco por antonomasia, el Aleijadinho¹⁹, descubierto por los vanguardistas de su país en 1924, y que también sería estudiado, en 1939, por el argentino Mario José Buschiazzo. Desarrolla Guido tales ideas, en 1932, en *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* (curso que imparte en el Colegio Libre de Estudios Superiores, esa réplica de la Escuela de Frankfurt con la que el también fundador de la original alemana buscaba orientar, en Buenos Aires, la *occidentalización* social y política de la cultura argentina). En realidad, Guido entendía que había dos aspectos de la transculturación americana a la que, con Ricardo Rojas, llamaba *Eurindia*: de un lado, la Eurindia arqueológica y, del otro, la Eurindia viva, de que eran buenos ejemplos la pintura mural mexicana y los rascacielos americanos. Defendiendo la teoría de lo *háptico-óptico* de Riegl, aclimatada por Wölfflin, el arquitecto rosarino pretendía, como los surrealistas, captar una nueva *edad de oro*, otorgándole a las masas urbanas renovadas mitologías monumentales²⁰. Es en ese sentido que se refiere al barroco brasileño como una forma de *tropicalismo*²¹, prefigurando las tesis de una cultura *transatlántica* que leeremos, más adelante, en Ángel Rama o Paul Gilroy, para no decir en Caetano Veloso, ya que Guido veía, en el artista y arquitecto criollo, un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia²². Para Guido, pues, el Aleijadinho era el símbolo del artista pautado por el deseo de *salvación*, fuerza inconsciente de su obra, que lo transformaba en fundador de una tradición específica en el arte americano. Aleijadinho era, al fin de cuentas, el hombre inscripto en el círculo-cuadrado del enigma identitario.

fantasmagórica cuando debería ser sólo razonable, «lo más razonable y razonado; lo único, tal vez, razonable en definitiva. Por eso, entre arquitectura (pura necesidad) y literatura (pura arbitrariedad) no hay relación si no es de diferencia. Las construcciones espirituales que llamamos arquitecturas (poesía, pintura, música, metafísica...), lo son por una proyección imaginativa o figurativa de la denominación empleada. Y es que del mismo modo que se ha dicho que 'todos nacemos platónicos', puede también decirse —y por lo mismo— que todos nacemos arquitectos. Es un pecado original y nos bautizamos algunos para borrarlo con los santos nombres de poeta, músico, pintor, escritor, etc. Intercesión celeste contra las confusiones babélicas. Porque todo empeño comunista constructivo o arquitectónico acaba en confusión babélica —o en masonerías subrepticias. Hablemos cada cual nuestra lengua —más o menos propia— sin esperar en la fusión de una Pentecostés sintética, con o sin difusiones apostólicas». Se oponen así el racionalismo republicano de un Bergamín al posautonomismo de D'Ors.

18. Cf. Ángel GUIDO, *La machinotrie de Le Corbusier*. Rosario, s.c.p., 1930. Elogiado, ya en los 20, por un franquista como Jarnés, más adelante, Guido no sólo habla, como Rector de la Universidad, en el Congreso Eucarístico Nacional, sino que pronuncia una conferencia en la Maison de l'Amérique latine, en París (*Latindia*. Renacimiento latino en Iberoamérica. Santa Fe, Imprenta de la Universidad, 1950), cuya tapa era ilustrada con un águila imperial de gruesos trazos negros, en aquel momento un inequívoco signo falangista. Unos años antes, en colaboración con Julio Marc y el futuro cardenal Antonio Caggiano, Guido había firmado el catálogo de la *Exposición de arte religioso retrospectivo: coronación de la Virgen del Rosario* (Rosario, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, 1941). Agradezco a Laura Utrera la obtención de copias de algunos de estos materiales.

19. Ángel GUIDO, «El Aleijadinho», *La Prensa*, Buenos Aires, 11 enero 1931. Fue traducido al inglés: «O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais». *Bulletin of the Pan-American Union*, Washington, v. 65, n.º 8, ago 1931, págs. 813-822. Agradezco a Javier Krauel su apoyo logístico en éste como en otros casos.

20. Un ejemplo de ello es su estudio paralelo sobre *Supremacía del Espíritu en el Arte*. Goya y El Aleijadinho (Santa Fé, Universidad

Un juicio como éste, más allá de referirse al pasado, la tradición a la que hemos hecho referencia, era también un juicio acerca del vacío y del presente. Era un espejito invertido desde el cual se vislumbraba el mundo de la guerra y de la inminente globalización del posguerra, un mundo al que Guido veía como un momento transicional hacia una nueva reunión del arte de vanguardia con la historia y el mito, «enderezándose hacia la reconquista del *hombre* auténticamente americano y a la reconquista de la *tierra*», una idea que, en diversas inflexiones, podría ser subscripta, en el campo del marxismo, por Mariátegui o Astrada²³. Al llegar ese momento, auguraba Guido, los nuevos artistas latinoamericanos tendrían, en el Aleijadinho, es decir, en un lisiado deforme, «una de sus más certeras imágenes tutelares»²⁴. Y, precisamente, para acelerar esa «dramática cruzada» del arte americano, Guido se lanza, en 1940, al *Redescubrimiento de América en el arte*²⁵, obra de la cual, precisamente, Lezama Lima tomaría un concepto clave en su elaboración acerca de *La expresión americana*: el de *contraconquista*, que con las inocultables tintas católicas e hispánicas, incluso integristas, de la *reconquista* y la *cruzada*, acompañaba a Guido desde su pionero ensayo de 1931. No nos olvidemos, además, que los análisis contrastivos entre el Aleijadinho y el indio Kondori, antes de leerlos en *La expresión americana*, están accesibles no sólo en el *Redescubrimiento de América en el arte*, de Guido, sino también en ciertos trabajos de la corriente teórica a la que el arquitecto era afiliado. En efecto, la primera descripción de la iglesia de San Lorenzo de Potosí fue realizada por el poeta Pedro Juan Vignale cuando, a las órdenes de Martín Noel, emprenden un viaje de estudio a la región del altiplano. Ambos autores, Noel y Guido, reunirían luego tales esfuerzos en los dos gruesos volúmenes de *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca*, publicación que la Academia Nacional de Bellas Artes incluyó en la serie *Documentos de arte colonial sudamericano*, entre 1952-1956. Es en esa obra en que Guido precisa los alcances de la arquitectura barroca mestiza. No es esa construcción, evalúan, una mera solución de transplante sino *voluntad de forma mestiza* animada por espíritu indígena. No es fortuito entonces que, en ese esfuerzo por reconstruir la ascendencia, no falte tampoco, en la obra de Guido, el relato utópico, semejante a la *Historia Kiria* de Figari, plasmado en forma de novela, *La ciudad del puerto petrificado*. *El extraño caso de Pedro Orfanus*, novela que el arquitecto edita en 1956 con el nombre de Onir Asor, mero anagrama lineal de *rosarino*. Debajo de nuestros pies, nos persigue otro yo, al revés, fósil y petrificado.

Ángel Guido como, antes de él, Carl Einstein, no en vano amigo de Lam y Carpentier, parecen acatar no sólo las lecciones de Wölflin o Simmel, sino algunas precisiones elaboradas por Adolf von Hildebrand, en *El problema de la forma en las artes plásticas* (1893), es decir, aceptan la diferencia entre *das Malerische*, lo pictórico y *das Plastische*, lo escultórico. De esa mezcla irreverente de géneros provendría una carga emocional que abolía la clásica tridimensionalidad autónoma del arte occidental, otorgándole al arte de vanguardia otra síntesis del sentido y la forma, las mismas que atrayeron particularmente a Freud, lector de *Negerplastik*. Si a esto se suman las ideas de Alois Riegel sobre la voluntad artística (*Kunstwillen*), se entiende mejor lo que Eckart von Sydow señalaba, en *El despertar del arte primitivo*, que Wörringer, Einstein y, ¿por qué no? Noel o Guido expresan, a través de la voluntad de absoluto: la angustia de lo moderno.

¿Cómo se manifiesta esa angustia? A pesar de su formación occidental y cristiana, Ángel Guido nos dice, mal que le pese, que lo «nacional» es africano. Recordemos que, por esos

Nacional del Litoral, 1949) presentada como conferencia, en el Teatro Nacional Cervantes, en 1948, ante el ministro peronista de Cultura, el Dr. Ivanisevich. Las ideas de Guido guardan sintonía no sólo con el estudio que Eugenio D'Ors emprende en 1928, en el centenario de la muerte del pintor; sobre *El arte de Goya. Tres horas en el Museo del Prado. Otra visita al Museo del Prado*, sino con el proyectado film de Dalí sobre el pintor: *Al ser traducido por F. de Miomandre, Les Nouvelles littéraires* saluda el libro de D'Ors equiparándolo a su autor con Henri Bergson y William James. D'Ors no sólo visita la Argentina en 1921 sino que comienza a desarrollar en ese país su morfología de la cultura, con un curso en Córdoba y unas charlas en Rosario. En *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura* (1928), D'Ors avanza argumentos «postmodernos» para considerar a la arquitectura como una práctica anti-autonómica. Ella ya no cumpliría una función, aunque sería un estado de cultura, como él la llama, o una *posthistoria* (Cournot). Si «todo lo que no es tradición es plagio», la arquitectura, por su rechazo a ser un simple arte tradicional, se convierte en «el más plagario de los ejercicios» y, en consecuencia, «las formas arquitectónicas de un período histórico dado constituyen una nueva manifestación de la política de la misma». Cf. Eugenio D'Ors, «Cúpula y monarquía» *La Gaceta Literaria*, a.2, n.º 32, Madrid, 15 abr. 1928, pág. 5.

21. Ángel GUIDO, «Bahía: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII», *La Prensa*, Buenos Aires, 11 jun. 1933.

22. Id., *Eurindia en la arquitectura americana*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. Departamento de Extensión Universitaria, 1930.

23. Mariátegui reseña elogiosamente *Indología* de José Vasconcelos, reprochándole, sin embargo, su incompreensión de Lenin, como *arquitecto* de la Unión Soviética, gracias a la electrificación rural. Admite y aboga por el mestizaje indo-español pero no tiene recelo tampoco en afirmar que «España es una nación rezagada en el progreso capitalista». No duda por ello en decir que «Vasconcelos pone en el mestizaje, su esperanza de una raza cósmica. Pero exagera cuando atribuye al espíritu de la colonización española el cruzamiento de la sangre ibera con la sangre india. Los colonizadores sajones llegaron a Norteamérica con sus familias. No encontraron, además, un pueblo con tradición y cultura. El conquistador español tuvo

los mismos años, un sociólogo crítico del funcionalismo autonomista como Gilberto Freyre sostenía, en *Interpretación del Brasil*, una versión semejante con relación al Aleijadinho, leído en clave casi acefálica, muy cercana por cierto a la posición de Guido y al cine surrealista de Buñuel. En el artista transcultural residiría, para Freyre, la revelación histórica y política de una identificación del transgresor con el potencial sadismo revolucionario de los mártires cristianos. Es decir que el Aleijadinho era casi, para decirlo con la metáfora de Glauber Rocha, *dios y el diablo en la tierra del sol*, la imagen de Cristo-Sade que avanza al final de *La edad de oro*. O para decirlo con Lacan, Kant con Sade, una fusión no sintética.

Uno de los mayores modernistas latinoamericanos, el brasileño Mário de Andrade, oscilando entre la exaltación transcultural, que, a través de Fernando Ortiz, lo unía a Gilberto Freyre y, por otro lado, el vivo deseo de una modernidad racionalista, cuyo emblema era el edificio de la Biblioteca Municipal de San Pablo, donde el mismo Andrade se desempeñó como secretario de cultura, Andrade, digo, era uno de los más ardorosos defensores no sólo de ése sino de otro *edificio-cuerpo* del nacionalismo autoritario de Getulio Vargas, el mítico edificio del Ministerio de Educación y Cultura, en Río de Janeiro, donde encontramos además la huella de Le Corbusier, Lúcio Costa, Niemeyer o Jacques Lipchitz²⁶, todos juntos plasmando un emblema de la modernidad en los márgenes, una auténtica profecía de la aún inexistente Brasilia. No hay, sin embargo, mayor contradicción entre escoger esos íconos racionalistas y defender un proyecto civilizatorio fusional, porque tanto Mario José Buschizazzo como Lúcio Costa o Ángel Guido también veían los rascacielos de Manhattan como realización del pujante abstraccionismo de mezcla americana²⁷. Consciente de esa fusión, Guido no duda en proyectar, hacia fines de 1930, el funcional Monumento a la Bandera de Rosario. Pero insisto, antes de ver en esta construcción un traspié del programa fusional neobarroco, recordemos que, entre los surrealistas, el rascacielos fue interpretado, más de una vez, con una óptica tácitamente copulante, tal como lo explicita Michel Leiris en el artículo publicado, en 1930, por la revista *Documents*²⁸.

Cabe pues preguntarse, ¿de dónde provenían tales ideas? De la certeza, creo, de que, en un mundo como el colonial, dominado, según Mário de Andrade, por el culto de la autoridad, es la gran iglesia barroca, riquísima por sus dorados y adornos tallados, el espacio donde, entre el púlpito y el altar, se mueve libremente el letrado autónomo, que «supo darle a la piedra suave una grandeza pesada que contrasta con la riqueza barroca de los detalles». Es decir que, en el marco de un «culto de la autoridad», o sea, de una teología política a lo Carl Schmitt, alguien como Aleijadinho destaca por el desvío de su lenguaje transgresivo, aun cuando, «como para la escultura egipcia, para la asiática y hasta para la gótica es imposible establecer –pondera Andrade– si ciertos presumibles defectos de las obras del Aleijadinho son realmente defectos, tal es la forma en que se imponen como características efusivas de su arte»²⁹. En pocas palabras, técnica europea y fuerza telúrica se fusionan, una vez más, armónicamente, en la (eugenética) profanación americana.

HEREDEROS DE LA FUSIÓN

Beatriz Guido, la hija de Ángel Guido, fue una escritora de bastante prestigio en los 60, aunque hoy haya caído, por otras razones, en un olvido casi semejante al de su padre. En *Fin de fiesta* (1954), compuso una alegoría narrativa del país que se agota, justamente, en 1945, con el peronismo. El texto se abre, de manera sintomática, con dos epígrafes. En

que tomar como mujer a la india. Y halló en América dos culturas avanzadas y respetables: al Norte, la azteca; al Sur, la quechua.» Cf. José Carlos MARIÁTEGUI, «*Indología*, por José Vasconcelos», *Crítica Literaria*, Pref. A. Melis, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, págs. 59-64. Por su lado, Carlos Astrada, en su relectura del *Martín Fierro* bajo el peronismo, época en que Guido era rector de la Universidad del Litoral, traba una disputa con las teorías autonomistas del grupo *Sur*. Defiende, por lo tanto, el mito, cuasi gramscianamente, con el argumento de que «en *Martín Fierro*, el poeta se propone desvelar el mito, llegar hasta su hontanar vivo, al estrato histórico en que enraza la estructura anímica del gaucho, del personaje epónimo que se dispone, consciente de la dificultad de la empresa, a cantar su historia. Sabe que tiene que apurar la memoria, que 'refrescarla', para que aflore un recuerdo casi preterido, pero que se arrastra doliente en el alma popular; y que, en casi todos los poemas inspirados en la leyenda gaucha, se insinúa como sombra o fantasma que, transido de pena, se desliza sobre la pampa, llega a las viviendas en sueño y hierde las cuerdas tácticas de las guitarras. Es el recuerdo borroso del mito, que es decir el mito mismo, ya que éste es pálido y borroso recuerdo de lo que, nutrido de su esencia y proyectado hacia el futuro, vive transformado y estilizado en la zona lúcida de la conciencia individual o colectiva.» Cf. Carlos ASTRADA, *El mito gaucho*, Ed. crítica Guillermo David, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006, págs. 102-3.

24. Ángel GUIDO, «El Alejandino. El gran escultor leproso del siglo XVIII en América», en *II Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1937, tomo III, p. 504.

25. Id., *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940 (3ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1944).

26. La escultura de Lipchitz, «Prometeo estrangulando a la serpiente», una alegoría barroca y mestiza de Europa dominando a los márgenes, había sido exhibida en la Exposición Internacional de París, con gran revuelo porque se la reputó anti-francesa y hasta «judizante». Cf. Ihor JUNYK, «The face of the Nation. State Fetishism and Métissage at the Exposition Internationale, Paris, 1937», en *Grey Room*, n.º 23, primavera 2006, págs. 96-120.

27. Cf. Ángel GUIDO, *Catedrales y rascacielos*, (Rosario, 1936), ensa-

la primera cita, Borges traza una ambivalente escena de *zoé*. Es la estrofa final de un poema de *Luna de enfrente*, «El general Quiroga va en coche al muere». Dice: «Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma, / se presentó al infierno que Dios le había marcado, / y a sus órdenes iban, rotas y desangradas, / las ánimas en pena de hombres y caballos». En la segunda cita, es Ángel Guido, padre de la escritora, quien fija una premisa de la estética violenta de América Latina, llamando al continente, con una fórmula digna de Alejo Carpentier, «novela de novelistas». Tales apropiaciones salvacionistas del archivo cultural compartido la sitúan a Beatriz Guido en ese umbral tan ambivalente en que, amén de los ya citados, podemos encontrar a otros artistas, como Roa Bastos o Glauber Rocha. Diríamos, en pocas palabras, que, contra la autonomía, los artistas diaspóricos de la fusión contrarreformista tienden a pensar la cultura, a partir de la imagen, como *pathos*. De esa vertiente provienen algunas de las mejores películas de Glauber, como la imaginada *América Nueva* (que acabaría transformándose en *Terra em transe*, en 1967, y *A Idade da Terra*, de 1979) o la posterior y censurada *História do Brasil* (1971-4), filmada de hecho a partir de archivos cinematográficos, en Roma y La Habana. En todos esos casos, el anacronismo nos impone la tarea de leer esos artefactos culturales en red. Leemos en ellos la ficción de un arte nacional pero también una novela familiar narrada como materia pública y política.

¿Cómo evaluar esas ficciones plasmadas por el arquitecto Guido y que, en su momento, se reciclan en textos canónicos como *La expresión americana*? ¿Cuál es la herencia activa de dichas soluciones? Para ensayar una respuesta, quisiera recordar que, ya a principios del 900, Adolf Loos escribió un ensayo sobre ornamento y delito. La fórmula se consolidó a tal punto que, en 1911, Hermann Broch se sintió en la obligación de condenar ese lugar común de la crítica. Ni siquiera Massimo Cacciari, más cerca de nosotros, parece darse cuenta de que la posición de Loos representa la adopción de una estética, para no decir de una ética, mimético-representativa, de algún modo celebratoria de la realidad referencial. Franco Rella, en cambio, reputa esa actitud de simple platonismo perverso, al proponernos la idea de la racionalidad capitalista como lo inexorable de la estructura real. No se ve así que el ornamento ya no busca, como en el barroco, mostrar la riqueza de la realidad sino que, al contrario, el ornamento señala una verdad más allá de lo real. Persegue un *pas au delà*.

El otrora compañero del Che Guevara, Régis Debray, ha argumentado, recientemente, en *Dios, un itinerario*, que, en el pasaje a los nuevos medios de comunicación, lo divino cambia de manos: pasa de los arquitectos a los archivistas y deja de ser monumento para ser documento. «El Absoluto anverso-reverso es una dimensión ganada, dos en lugar de tres». Agamben, a contramano de Debray, subraya, por el contrario, ciertas convergencias contemporáneas, como la de que el capitalismo global le debe más a la teología de lo que puede reconocer la vana filosofía. Debray, en cambio, se contenta con la obtención de una sacralidad plana, «milagrosa como un círculo cuadrado». Esa fórmula, como él mismo lo admite, es integradora, reconcilia el agua y el fuego, la movilidad y la lealtad, la itinerancia y la pertenencia. Por lo demás, con un Absoluto en caja, es decir, con un Dios a buen recaudo, «el sitio de donde se viene importa menos que el sitio a donde se va», a lo largo de una historia dotada de sentido y dirección erráticos. Peter Sloterdijk, que recoge ese pensamiento de Debray, lo asocia, sintomáticamente, a la búsqueda, por el último Derrida, de algún tipo de sobrevivencia monumental, como la ilusión piramidal de los antiguos egipcios³⁰. Más

yo luego incorporado a *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940, págs. 299-334.

28. «Rascacielos. Como todo lo que está dotado de valor exótico, los altos buildings americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de las comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas *Torres de Babel*. Pero por vulgar que sea tal identificación, tiene sin embargo el interés [...] de confirmar el contenido psicoanalítico de la expresión rascacielos (*gratte-ciel*) [...] Pero por lo demás el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo «rascar» (*gratter*) por una parte y el sustantivo «cielo», evoca en seguida una imagen erótica, donde el building, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo que es rascado —objeto ansiado de dicho falo—, la madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptos de la virilidad paterna». Cf. Michel LEIRIS, «Gratte-ciel» in *Documents*, n.º 7, Paris, 1930, pág. 433.

29. Cf. Mário DE ANDRADE, «Las artes plásticas en el Brasil». *La Nación*, Buenos Aires, 3 mayo 1940, 3ª sección, pág. 4.

30. Para una teoría de la soberanía en los últimos escritos de Derrida, véase Vincent B. LEITCH, «Late Derrida: The Politics of Sovereignty». *Critical Inquiry*, n.º 32,2, invierno 2006.

31. Peter SLOTERDIJK, *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, págs. 64-65.

32. Antoine COMPAGNON, *Los antimodernos*, Barcelona, Acanthilado, 2007.

allá de divergencias puntuales, la reaparición, en muchos de estos autores, del concepto de *sobrevivencia*, que encontramos en precursores como Tylor o Warburg y, por ese intermedio, en Benjamin o Didi-Huberman, es una de las nociones rectoras del problemático campo reconstructivo contemporáneo, ya que plantea, sin duda, una serie de riesgos, al pretender que lo eterno quede ligado, en lo sucesivo, a lo efímero, mientras lo mortal y perecedero accede al rango de mero vehículo de lo inmortal³¹. Quizás una de las consecuencias sea, justamente, la de asociar la modernidad a una actitud, como la llamaría Compagnon³², antimoderna, en que esa experiencia, arrastrada por la corriente histórica, *cae*, aunque sin llegar a lamentar lo pasado. Ese otro concepto de lo moderno, libre hasta el extremo de poder cuestionar a la misma modernidad, es crítico de la idea de Revolución, es escéptico ante el Iluminismo, es éticamente pesimista y, con un argumento abiertamente teológico, no deja de reconsiderar el pecado original en la forma del Mal. Es ésa, justamente, a mi modo de ver, la modernidad antimoderna de Ángel Guido. Ella nos ayuda a armar —y no es poco mérito— una genealogía local de la postautonomía, uno de los avatares de la misma modernidad, que quizás sea más visible en los márgenes que en los centros.

Nada más falso, por tanto, que leer a Néstor Perlongher, a Arturo Carrera, a Tamara Kamenszain, a César Aira, a ambos Lamborghini, Osvaldo y Leónidas, a Héctor Libertella o a Josefina Ludmer como epigonales emuladores de un lejano barroquismo caribeño o un *telquelismo* igualmente trasnochado. El presente, el elusivo presente cuya imagen no cesa de sernos esquiva, como derivado del mismo juego del acontecimiento, nos ofrece una singular reconfiguración temporal donde confluyen, a veces de manera catastrófica, varias temporalidades. En ese presente reconocemos, sin embargo, el pasado que, aún negado, aún inactivo, continúa existiendo de manera tensional. El pasado no fue, sino que es todavía, en el recuerdo o la memoria. De poco sirve lamentarse por los lenguajes artísticos como meras elipsis, cada vez más alejadas de lo verificable. Sólo la caída de las conexiones acostumbradas nos permite arbitrar ahora otras conexiones, anacrónicas, con otras temporalidades. *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008), de Washington Cucurto, es un ejemplo de ello. Junto al desplome de antiguas certezas, surge también la apertura hacia el acontecimiento fortuito, el encuentro o *tyché* con lo real, que configura una *estética de la inmanencia*, una estética que se quiere gesto y no representación, *Darstellung* y no *Vorstellung*, proceso y no aspecto, contacto y no distancia, una estética, en fin, que, como teatro de la memoria, entra en ese gran juego bioestético llamado modernidad. ■



