

# El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel<sup>1</sup>

**Raúl Antelo**

Universidade Federal de Santa Catarina  
antelo@iaccess.com.br  
Brasil

En América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas... [...] De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes “de acá” porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamam “fabuloso” cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Conferencia leída durante el otorgamiento de su Doctorado Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo en el año 2013.

<sup>2</sup> *Cfr.* Alejo Carpentier. *Concierto barroco*. Buenos Aires: Siglo XXI: 70, 77. Pocos años después, en 1977, Michel Foucault trataría de la emergencia de las vidas infames y consecuencia de la autonomización de lo literario:

La fábula, en el sentido estricto del término, es lo que merece ser dicho. Durante mucho tiempo, en la sociedad occidental, la vida de todos los días no ha podido acceder al discurso más que atravesada y transfigurada por lo fabuloso; era necesario que saliese de sí misma mediante el heroísmo, las proezas, las aventuras, la providencia y la gracia, o, eventualmente, el crimen; era preciso que estuviese marcada de un toque de imposibilidad. Únicamente entonces esa vida se convertía en algo decible; lo que la colocaba en una situación inaccesible le permitía al mismo tiempo funcionar como lección y ejemplo. Cuanto más se salía de lo ordinario la narración mayor fuerza cobraba para hechizar o persuadir. En este juego de lo “fabulosoejemplar” la indiferencia a lo verdadero y a lo falso era por tanto fundamental. Y si en ocasiones se emprendía la tarea de dejar traslucir en sí misma la mediocridad de lo real, se trataba únicamente de un recurso para provocar un efecto cómico: el simple hecho de hablar de ello movía a risa. Desde el siglo xvii Occidente vio nacer toda una “fábula” de la vida oscura en la que lo fabuloso había sido proscrito. Lo imposible o lo irrisorio dejaron de ser la condición necesaria para narrar lo ordinario. Nace así un arte del lenguaje cuya tarea ya no consiste en cánticos a lo improbable sino en hacer aflorar lo que permanecía oculto, lo que no podía o no debía salir a la luz, o, en otros términos, los grados más bajos y más persistentes de lo real. En el momento en el que se pone en funcionamiento un dispositivo para obligar a decir lo “infimo”, lo que no se dice, lo que no merece ninguna gloria, y por tanto lo “infame”, se crea un nuevo imperativo que va a constituir lo que podría denominarse la ética inmanente del discurso literario de Occidente: sus funciones ceremoniales se borrarán progresivamente; ya no tendrá por objeto manifestar de forma sensible el fulgor demasiado visible de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder, sino ir a buscar lo que es más difícil de captar, lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir y mostrar, en último término lo más prohibido y lo más escandaloso. Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia, va a trazar —aun se descubran así en ocasiones las figuras solemnes del destino— la línea de evolución de la literatura desde el siglo xvi, desde que ésta comenzó a ser literatura en el sentido moderno del término. Más que una forma específica, más que una relación esencial a la forma, es esta imposición, iba a decir esta moral, lo que la caracteriza y la conduce hasta nosotros en su inmenso movimiento, la obligación de decir los más comunes secretos. La literatura no absorbe sólo para sí esta gran política, esta gran ética discursiva: ni tampoco se reduce a

Así se expresaba el Amo, dialogando con Vivaldi y Scarlatti, en *Concierto barroco* (1974), la novela de Alejo Carpentier, que, a su modo, concluía medio siglo de transculturación narrativa. De hecho, el ensayista venezolano Mariano Picón Salas ya decía, en el número inaugural de *Sur*, que el error de la historiografía liberal, que siempre mantuvo fórmulas estereotipadas sobre la época colonial, era

aplicar a nuestra vida criolla el sincronismo de la historia europea. Culpamos hasta a la administración española de nuestro medievalismo colonial, que era la única fórmula cultural posible. Por eso es la Colonia el capítulo de historia americana menos claramente conocido; ha inspirado hasta ahora sólo nociones pintorescas o interpretaciones volterianas a la graciosa manera de Ricardo Palma. Su esencia espiritual permanece virgen, y hallaría allí la naciente sociología americana un rico venero de estudio<sup>3</sup>.

Años más tarde, todavía, en septiembre de 1955, Angel Rama diría:

A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos hemos evadido enteramente del laberinto barroco. La afirmación, que es de Mariano Picón Salas, me parece certísima. Innumerables aspectos de nuestro común vivir americano, desde la fiesta de regocijo hasta las formas del discurso, y no pocos de nuestra

---

ella enteramente, pero encuentra en ella su lugar y sus condiciones de existencia. De aquí la doble relación que la literatura tiene con la verdad y con el poder. Mientras que lo fabuloso no puede funcionar más que en una indecisión entre lo verdadero y lo falso, la literatura se instaura en una decisión de no verdad: se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que son como tales perceptibles. La importancia que en la época clásica se ha concedido a lo natural y a la imitación constituye sin duda una de las primeras formas de formular este funcionamiento "de verdad" de la literatura. La ficción ha reemplazado desde entonces a lo fabuloso; la novela se liberó de lo fantástico y no se desarrollará más que liberándose totalmente de sus ataduras. La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo.

Cfr. Michel Foucault. *La vida de los hombres infames*. Trad. y edición Julia Várela y Fernando Alvarez-Uría. La Plata: Altamira, 1996: 136-137. En el original: Michel Foucault. *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, 1994: vol. III: 251-253.

<sup>3</sup> Mariano Picón Salas. "El medievalismo en la pintura colonial", *Sur*, n. 1, Buenos Aires, 1931: 164. Y explica:

Comparado con el racionalismo renacentista el barroco es intuición, contenido más que forma. Ello expresa mejor el *pathos* hispánico; por eso el espíritu español pasa de lo medieval a lo barroco haciendo apenas el tránsito por un Renacimiento convencional y académico, extraño a su alma. En la América colonial no tuvimos siquiera esa transitoria etapa renacentista, y los hombres rudos y devotos que fundaron las primeras ciudades, dijérase que habían traído de España la ya fugitiva Edad Media. Luego veremos cómo la misma condición de la tierra no hizo sino arraigar más este medievalismo. Así, mientras en pleno siglo XVI impera en Europa la forma italiana, los artistas coloniales de Perú, Méjico o Quito, semejan primitivos del siglo XIII. Son más contemporáneos de Giotto o de Cimabue o de los pintores medievales de España, que de Rafael o de Tiziano. Entraremos en esas pinturas coloniales captando su gracia ingenua, su tosca frontalidad, su deseo de anécdota que no satisfecho con lo que ya narra el cuadro, colma los espacios vacíos con luengas explicaciones que completan la narración (162).

literatura, marcan una sobrevivencia estilística lo suficiente enérgica como para hablar, con lisura y llaneza, de una vivencia barroca aun en nuestros días.

Claro que decirlo así vale tanto como justipreciar al barroco, saliéndose de sus límites históricos del XVII, como constante de la cultura. Escuela, movimiento absolutista de la cultura, a veces; las más, en cambio, ingrediente efectivo en la pugna de fuerzas de las que surge el hecho artístico, rastreamos su acción nitida y poderosa en tan opuestas vertientes estéticas como el gótico flamígero o el modernismo americano.

El barroco sobrevive entre nosotros, podría asegurarse, porque todavía no hemos conseguido desterrar lo que es flor exótica monstruosamente desarrollada en una época. Propongamos otra interpretación: subsiste porque está ligado entrañablemente al fenómeno americano, porque se formula cuando la integración espiritual del nuevo continente y es consustancial a él. No lo veremos como viciosa planta que los galeones españoles trasladaron a través del océano para que aquí se desarrollara tan defectuosa y maligna como en España, equivalente a la gripe importada que asolaba los ejércitos de indios mexicanos. Ni tampoco lo veremos como un mal venéreo de la cultura que con presteza se atribuya a las fétidas sociedades descubiertas por inmaculados conquistadores. Es fenómeno que se expresa a ambos lados del Atlántico, que si bien se origina en España y se exporta luego a las colonias por ser mercadería de fácil adquisición como aquella casi completa primera edición del *Quijote*, en su proceso creativo esconde y revela la presencia de la imagen americana<sup>4</sup>.

Rama consideraba entonces al barroco como un vestigio o huella pre-iluminista, comunitariamente medieval, corporativo y personalista, una vez que estaba vinculado no a la letra sino a la imagen. No muy diferente era la evaluación de Antonio Candido, pocos años más tarde, al redactar su *Formação da Literatura brasileira*. Uno de sus maestros, Mário de Andrade, había fulminado una novela que desconstruye el *Bildungsroman*, como *El Ateneo*, de Raul Pompeia, con el argumento de ser el último capítulo del barroco en tierras brasileñas. Pero junto a esa corría otra línea de lectura, que ensalzaba el anacronismo y que, a través de Franz Boas, la leeríamos también en "la naciente sociología americana" de Gilberto Freyre<sup>5</sup>, una línea que se venía ensayando, al mismo tiempo, en las páginas de la revista *Documents*, que nucleaba a los nietzscheanos de París, precursores de Foucault. Jean Babelon, por ejemplo, en función de los cables de la reciente guerra mundial, descubría, en plena Salónica, las mismas atracciones del Potosí, California y El Dorado de los antiguos<sup>6</sup>. "En el bronce hay ayeres, lejanía, / cansado brillo y sufrimiento quedo"<sup>7</sup>. Su amigo y compañero de lecturas, Georges Bataille, había argumentado, en el número anterior de la misma revista, que muchas culturas a las que se les presentan esos fantasmas, incapaces de

---

<sup>4</sup> Ángel Rama. "Temas tradicionales", *Entregas de La licorne*, n. 5-6, Montevideo, set. 1955: 136-137.

<sup>5</sup> Cfr. Raúl Antelo. "Gilberto Freyre: alteração e iteração". In: Joshua Lund & Malcolm Mcnee (eds.). *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006: 53-97.

<sup>6</sup> Cfr. Jean Babelon. "Un Eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ", *Documents*, a. 1, n. 2, mayo 1929: 65-74,

<sup>7</sup> Cfr. Jorge Luis Borges. "Una llave en Salónica". En: Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 876.

reducir, no sólo una agitación grotesca e incoherente, sino una sucesión de imágenes violentas y horribles, a las grandes ideas directrices que otorgan a los pueblos conciencia de su propia autoridad humana, se encontraban más capacitadas que otras para discernir el valor mágico de las formas regulares representadas en las monedas, valores de cambio que les habían legado culturas ajenas y, por otro lado, tampoco lograban elaborar todo aquello que suspendía la concepción idealista de los griegos, o sea, fealdad agresiva, éxtasis ligados a la visión de la violencia o aullidos desmesurados, es decir, lo que, carente de sentido y utilidad, no alimenta esperanza ni estabilidad alguna, no confiere ninguna autoridad, pero, paradójicamente, habría contribuido, de forma gradual, a cambiar o al menos minar la forma clásica o académica, llegando así al frenesí de las formas, que, al transgredir la regla, logró realizar la cabal expresión de esas monstruosas culturas que, alimentadas por sus fantasmas, no eran sino una respuesta de la noche humana, burlesca y espantosa, a las simplezas y arrogancias idealistas. Esto lo conduce a Bataille a una impugnación de la idea del devenir y la sucesión y lo persuade, en fin, de la existencia de un versátil principio de metamorfosis diseminada, que desconstruye toda metafísica de la presencia. Argumenta, así, que la historia de la naturaleza también sería una simple sucesión de metamorfosis confusas, en todo semejantes a las transformaciones de la filosofía, o las de las revoluciones políticas y religiosas, o incluso de los períodos de violencia y aberración de la cultura. Esos cambios históricos, si bien dependen de la autonomía convencionalmente atribuida al hombre, se articulan asimismo a una autonomía igualmente activa en los animales, cuyas formas específicas expresan, entre otras innumerables posibilidades, una opción gratuita y disponible. Aunque la forma sea idénticamente repetida por todos sus congéneres, la multiplicidad de cada individuo (un tigre, por ejemplo) no quita la libertad de la decisión singular de esos seres y del evento que suscitan. Recordemos la estrofa final de *Llegada de un jaguar a la tranquera* (1980) de Francisco Madariaga:

Entrégate, oh el antiguo, ex guerrero, ahora  
Cuatrero, vengador de la estancia delicada,  
solitaria en el llano del llanto,  
llano del aguacero,  
y pon tu estribo de oro y de reserva  
para bajar a beber miel y estero:  
Que ha llegado un jaguar a la tranquera.

Tal isomorfismo entre lo singular (*un jaguar*) y lo comunitario (el *ex guerrero ahora cuatrero* trabajando contra *la estancia delicada*), le permitía, en última instancia, a Bataille admitir la existencia, a principio, de un estilo académico o clásico, delicado, pero, no por ello, podía desconocer la urgencia de un estilo barroco, demente o bárbaro, que constituyese “el síntoma de un estado de cosas esencial”<sup>8</sup>, tanto en los humanos como en los no-humanos.

---

<sup>8</sup> Cfr. Georges Bataille. “Le cheval académique”, *Documents*, a. 1, n. 1, abril 1929: 31.

La clave posthistórica entrevista entonces por Bataille lo llevaba a desmontar la clásica oposición entre el engendrador y lo engendrado, e imaginar que figuras nobles y delicadas pudiesen muy bien aparecer, al cabo de una supuración nauseabunda (*un égout nauséabond*). Retomando el calembour de Marcel Duchamp, quien también situaba el gusto estético (*le goût*) en medio a las más sórdidas exhalaciones y miasmas (*les égouts*) del pantano, Bataille creía que, de ser necesario atribuir un valor objetivo a dos términos tan antagónicos como *gout* y *égout*, espíritu y naturaleza, al proceder en oposición violenta a cada uno de ellos, todo lo natural debería ser concebido en constante rebelión contra sí mismo y, así también, en el campo del arte, tan pronto como el espanto por lo informe y lo indeciso se calmase, se sucederían, en un profundo tumulto, las formas más barrocas y más repugnantes que, en todo caso, renuevan efectivamente la sensibilidad dada. No en vano nos dice, en *El anus solar*, que el ecuador y el crimen son el origen de las cosas. No debe espantarnos pues que Bataille, como Bachofen, Kafka o Benjamin, también sostuviese que algunos monstruos naturales (arañas, gorilas, hipopótamos), presenten una semejanza oscura, aunque profunda, con los monstruos imaginarios, porque tal idea desconstruye, en los hechos, toda la normativa académica heredada<sup>9</sup>.

Buena parte de los esquemas historiográficos desarrollados por Bataille en ése y otros artículos de *Documents* son tomados de la obra de un historiador del arte hegemónico en el 900 vienés, Joseph Strzygowski<sup>10</sup>. Como sabemos, Alois Riegl y Strzygowski, los dos grandes historiadores del período, desempeñaban entonces papeles bien opuestos. Riegl quería afianzar, por medio de un movimiento centrípeto, la autonomía historiográfica del arte, a través de un modelo gramatical de las formas, la *Kunstwollen*. Strzygowski, en cambio, quería construir, desde la historia del arte, de modo centrífugo, una ciencia universal de la cultura, a partir de un modelo antropológico, que aportase un saber comparativo de valores y fuerzas acerca de los orígenes. Defendía, por ejemplo, la hipótesis de que los artistas cristianos medievales se habían basado en manuscritos judíos de tiempos helenísticos para ilustrar las escenas del Viejo Testamento y, como destaca Suzanne Marchand, Strzygowski no cejó en difundir, tanto en Viena como en París, la apreciación y rescate de las intrínsecas bellezas de las

---

<sup>9</sup> Así, las selvas pútridas y los pantanos cenagosos de los trópicos reiterarían la respuesta inabarcable a todo lo que en la tierra, armonioso y reglamentado, busca imponer autoridad mediante la ley. Algo semejante sucedería en los sótanos de nuestras casas donde se esconden y se devoran las arañas, como si un horror infecto fuese la contrapartida constante e inevitable de las formas elevadas de la vida animal. Dos años más tarde, Bataille se referiría al papel que le cabía a América Latina al expandir la parte gangrenada de la cultura occidental, desmontando, incluso por la violencia, los siglos de opresión y servilismo a que había sido sometida. Ver: Georges Bataille. "L'Amérique disparue". In: *Oeuvres complètes*. Vol. 1: *Premiers Écrits. 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970: 152-158; Georges Bataille. "Conocimiento de América Latina". In: Georges Bataille. *Imán*. Paris: 1931: 198-200.

<sup>10</sup> Josef Strzygowski. "Recherches sur les arts plastiques' et `histoire de l'art'", *Documents*, n. 1, abril 1929: 22-26.

formas populares del Cercano Oriente<sup>11</sup>. De ese modo, algunos de sus lectores, como Bataille, Duthuit y más contemporáneamente Mondzain, entre otros, se valerían de las ideas *globales* de Strzygowski que, aunque jerárquicamente etnocéntricas, les permitirían acceder a un cierto Oriente y, por esa vía, a una potencia pasiva, desactivadora del belicismo occidental.

En efecto, en vísperas de la guerra, tras asistir a una representación de *Numancia* de Cervantes por la *troupe* de Jean-Louis Barrault, con decorados de André Masson y música de Alejo Carpentier, Bataille se muestra consciente de que Numancia, donde resuena el drama de la guerra civil española, es la multitud vacía, una vasta descomposición de hombres que no se vinculan sino por el rechazo al mundo recibido y que, en último análisis, redefinen los alcances de lo biopolítico. En efecto, la vida, que siempre exige de los hombres que se reúnan, sólo consigue que éstos se congreguen de forma impolítica, gracias a un jefe o una tragedia<sup>12</sup>.

Su amigo Jean Babelon<sup>13</sup>, en cambio, lee Numancia en clave trágica y digna, reforzando quizás ciertas ideas etnocéntricas de Strzygowski<sup>14</sup>, al concentrarse en el tópico

---

<sup>11</sup> Jorge Francisco Liernur. "Orientalismo y cultura moderna. El debate sobre la cubierta plana", *RA* [Revista de Arquitectura], Universidad de Navarra, n. 12, jun. 2010: 61-78. Liernur argumenta que la cubierta plana, uno de los rasgos más emblemáticos de la arquitectura moderna, ha sido explicada por razones funcionales (uso del hormigón armado), higiénicas (ventilación de las terrazas) o bien estéticas (influencia del cubismo corbusieriano). Liernur, en cambio, no desdeña su expansión por la atracción que ejercían las arquitecturas vernáculas del norte de África, lo cual supone alejarse de lecturas noratlanticocéntricas, y ensayar nuevas tramas historiográficas de alcance global.

<sup>12</sup> Georges Bataille. "Chronique nietzschéene", *Acéphale*, n. 2, 1937; recogido en el volumen I de las *OEuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1970: 485). En la traducción de la revista *Acéphale* (Trad. M. Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2005: 130). Sobre el particular, consultar: Roberto Espósito. *Categorías de lo impolítico*. Barcelona: Katz, 2006.

<sup>13</sup> Babelon se recibió de archivista paleógrafo en la École des Chartes, la misma donde estudiaron Bataille y Leiris, con una tesis, en 1910, sobre *La Moralité de Bien Advisé et Mal Advisé, précédée d'une étude sur les moralités en général*. Su interés predominante sobre la numismática abriría las puertas, en los años telquelianos, a establecer una homología entre el dinero como equivalente general de los intercambios y la premisa universal del falo, establecida por el psicoanálisis, a partir de un texto-acontecimiento como el ensayo "Numismáticas" (1969) de Jean-Joseph Goux, de profunda huella en Derrida y más tarde incorporado a su volumen *Freud, Marx: Économie et Symbolique*. Babelon trabajó en el sentido de mostrar en sus escritos al capitalismo como un sistema de administración total, que incluía una producción de subjetividad que no desdeñaba cierta liturgia, aún cuando careciese de dogmatismo. Entre sus trabajos, diseminados en revistas especializadas, podemos citar "Gianello délia Torre, horloger de Charles Quint et de Philippe II" (1914), "Les Camées", (1920), "Faux monnayeurs. Ouroch II Miloytine, roi de Rascie", (1921), *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589* (1922), "Alexandre ou l'Afrique? Étude d'iconographie d'après les médailles et les pierres gravées" (1924), "La naissance et le développement de l'art monétaire dans l'antiquité" (1927), "Notes d'art sassanide" (1927), *La Vie de Fernand Cortès* (1928), "Les Conquistadores" (1928), "Dieux-fleuves" (1930), "Jean Paléologue et Ponce Pilate" (1930), "Portraits monétaires à l'aurore

soberanista del orgullo corneliano o brechtiano<sup>15</sup>. Pero algún tiempo después, el mismo Babelon detectaría un deslizamiento iconográfico de lo bárbaro hacia lo maléfico, es

---

de l'art byzantin" (1931), *La vie des Mayas* (1933), "Diogène et la monnaie" (1935), "Gongora ou la métaphore" (1938), *Cervantes* (1939), "La politique sociale de Joseph de Maistre" (1940), *Mosaïques byzantines* (1942), "Azèques et Mayas ou l'autorité despotique des Dieux" (1942), *La Numismatique antique* (1944), *El Greco* (1946), *Charles Quint* (1947), "Cervantes y el ocaso de los conquistadores" (1948), "Découverte du monde et littérature", (1950), "Pintura y poesia en el siglo de oro" (1950), *Tauromachie, art profond* (1951), "Un retrato verdadero de Hernán Cortès" (1954), "Carlos V y la decadencia de la caballeria" (1958), "Le mythe de Don Quichotte" (1959), *Les monnaies racontent l'histoire* (1963), *La reine Margot* (1965), "Le musée d'anthropologie et d'histoire de Mexico" (1965) y *La monnaie grecque* (1965). Vemos entre esos títulos temas compartidos no sólo con Bataille sino también con Caillois que muestran la emergencia del coleccionismo de objetos y, paralelamente, el declive del alto humanismo.

<sup>14</sup> Ver Josef Strzygowski. "Les Problèmes soulevés par la nef d'Oseberg et sa cargaison d'œuvres d'art (Norvège)", *Cahiers d'art*, n. 3, 1930: 121-128; Jean Babelon. "D'Espagne en Norvège, Cervantes et le Nord merveilleux", *Les Nouvelles littéraires*, 4 mayo 1940: 6; Jean Babelon. "Cervantes y lo maravilloso nordico", *Cuadernos de Insula*, Madrid, 1948.

<sup>15</sup>

El tema de *Numancia* tiene una grandeza antigua. Los romanos ven que se eterniza el sitio que han puesto a la ciudad. La causa de su impotencia es su indisciplina. Escipión Emiliano restablece el orden en el campamento, rechaza las propuestas de paz de los numantinos y los reduce al hambre. Cuando por fin penetra en la ciudadela sólo encuentra vivo a un centinela, Viriato, en pie junto a las puertas, el cual se precipita de la torre en cuanto ve a su vencedor. Todos los habitantes se han estrangulado mutuamente en la hoguera en que han amontonado sus riquezas. Cervantes, en esta acción tan sencilla y rudamente trágica, hace intervenir a figuras alegóricas que cantan la gloria de España: el Duero, el Hambre, la Enfermedad, y no se leen sin emoción estos versos puestos en boca de España:

¿Será posible que continuo sea  
esclava de naciones extranjeras  
y que un pequeño tiempo yo no vea  
de libertad tendidas mis banderas?  
Con justísimo título se emplea  
en mí el rigor de tantas penas fieras,  
pues mis famosos hijos y valientes  
andan entre sí mismos diferentes...  
y así con sus discordias convidaron  
los bárbaros de pechos cudiciosos  
a venir a entregarse en mis riquezas.

Vemos también aparecer un cadáver que resucita el hechicero Marquino para que le revele el destino de Numancia. Finalmente, un episodio espantoso nos revela, y ésta es la única vez en mi opinión, a un Cervantes dotado de esa imaginación áspera y cruel que se atribuye a sus compatriotas. Un numantino, impulsado por el hambre y por el amor de la mujer que cae agotada a sus pies, atraviesa solo las líneas enemigas, se apodera de un pedazo de pan y vuelve a arrojarlo, empapado en su sangre, ante su amada mientras él expira. *El cerco de Numancia* es un drama de tinieblas y sangre inspirado por un sentimiento nacional apasionado y por la devoción del honor colectivo. Ninguna otra obra de Cervantes produce ese sonido lúgubre y grandioso.

decir, de Atenas a Jerusalén, que nos arroja luces sobre la concepción heterológica en juego. Afirma:

Le type du souverain triomphant de l'ennemi au cours d'un combat personnel est très ancien dans l'histoire des arts plastiques. De l'Orient sémitique ou iranien, il se répand dans le répertoire d'images que propage le monnayage grec et surtout romain. A l'époque byzantine, il est fréquemment reproduit sur les sous d'or, mais là une altération se produit dans l'interprétation qui lui est donnée. L'empereur terrasse un adversaire qui personifie le mal ou le prince mauvais. Un dragon ou un serpent prend peu à peu la place du personnage humain ainsi dominé. Cet adversaire qui fut d'abord le Barbare, sous l'influence des idées chrétiennes tend à s'identifier avec l'esprit même du mal, le démon. Ainsi surgit peu à peu devant nos yeux, au cours des temps, l'image de saint Michel perçant de sa lance Lucifer, si fréquente dans la numismatique des Valois, et notamment sur les pièces d'or de Louis XI. La tradition n'est pas perdue à la Renaissance où nous la voyons illustrée par le fameux tableau de Raphaël. C'est encore dans l'attitude même de l'Empereur terrassant un ennemi maintenu à terre, que Leone Leoni nous montre Charles-Quint domptant la Fureur : la Fureur c'est ici à la fois l'Islam et l'Hérésie. Louis XIV apparaît de la même façon sur un petit bas-relief d'ivoire qui célèbre la Révocation de l'Édit de Nantes, ou sur les médailles élaborées pour commémorer le même événement dans l'Histoire métallique<sup>16</sup>.

¿Qué nos dice Babelon? Un animal (un dragón o serpiente) pasa a ocupar el lugar antes representado por un humano, lo cual muestra, ambivalentemente, que las diferencias entre ambos han sido tan anuladas como estimuladas. Humanos son los iguales a sí mismos, los homogéneos, pero no por ello son ex-animales que habrían accedido a un grado más elevado de desarrollo. Al contrario, son los animales que se nos figuran como auténticos ex-hombres y nos revelan la abyección de lo contemporáneo<sup>17</sup>. Se plantea así una controversia entre dos formas de la ruina, de un lado, lo distante y diverso en el tiempo y, de otro, lo distante o diverso en el espacio, contrapunto que, por ejemplo, ocupó buena parte de la literatura de Guimarães Rosa. Bien podría "Meu tio o iauareté" repetir la idea de Carpentier (de fábulas se alimenta la Gran Historia) y así como la persona ha de volverse tigre, puma, jaguar, *onça*, su relato también se transforma en *difer-onça*:

Sabia o que onça tava pensando, também. Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa - é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer...Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí só

---

Cfr. Jean Babelon. *Cervantes*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 2004: 124-125.

<sup>16</sup> Cfr. Jean Babelon. "Le thème iconographique de la violence". In: Jean Babelon. *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 93, n. 2, 1949: 175-176.

<sup>17</sup> Cfr. Eduardo Viveiros de Castro. *A inconstância da alma selvagem. E outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002: 355.



quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes....

Eh, agora cê sabe; será? Hã-hã. Nhem? Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breado de sangue seco...Nhem! Fez mal não, gosto de cavalo não...Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não<sup>18</sup>.

La Gran Historia se alimenta de fábulas aunque “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”<sup>19</sup> y, por ello, toda ficción post-histórica es declinación del nombre del padre (el jaguar se llama también Mopoca, Maria-Maria, Maramonhangara, Porreteira, Taticaca, Uinhua, Rapa-Rapa, Mpu, Nhã-ã, Tibitaba, Coema-Piranga, Putuca, Papa-Gente, Puxuêra, Suu-Suu, Apiponga, Petecaçara, Uitauêra, Uatauêra) y, por lo tanto, es diseminada desconstrucción del “caballo académico”. Dijimos que, para Bataille, ciertos monstruos naturales, como los dragones o serpientes, pero también los tigres, adquieren una semejanza oscura, aunque profunda, con los monstruos imaginarios, configurando una respuesta de la noche humana, grotesca y espantosa, a los esquematismos normativos del Iluminismo, cuya esencia reposaba en una precisa diferenciación entre la luz y las sombras, que a menudo lo impulsaba a cruentas cazas a las brujas. Bachofen, admirado por Benjamin, aunque criticado por Caillois, quien sólo le reconocía método, había elegido, para explicar la emergencia de esos mitos, un núcleo de la propiedad occidental, la heredad fundiaria, y reconocía en ella su base material más sólida, la tumba, monumento funerario que honraba al padre y a la fundación, es decir, a la épica comunitaria. Pero, en algunos lectores contemporáneos de Bachofen, como Furio Jesi o Giorgio Agamben, por ejemplo, tales relaciones entre lo antiguo y lo salvaje, las dos formas de lo distante, en tiempo y espacio, suscitan, antes que nada, el análisis parsimonioso de los modelos gnoseológicos utilizados para generar la categoría misma de lo *diverso*, lo que equivale a decir que, aunque discriminados, los diferentes por ser antiguos y los diferentes por ser salvajes compartían, sin embargo, el mismo enigma de lo simbólico, si bien que los primeros estén preservados por el esoterismo de lo auténtico, mientras los segundos quedan expuestos a los peligros de la historia, y esto implica que la verdadera heterología, que puede coincidir con el secreto como suma diferencia, es sólo y exclusivamente la diversidad temporal, anacrónica, puesto que la diversidad en el tiempo funciona como un eficiente elemento de ruptura con la historia concebida como mero *continuum*<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. João Guimarães Rosa. “Meu tio, o iauaretê”. João Guimarães Rosa. In: *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995: 845.

<sup>19</sup> Cfr. João Guimarães Rosa. “Aletria e hermenêutica”. In: João Guimarães Rosa. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995: 519.

<sup>20</sup> Cfr. Furio Jesi. *Bachofen*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005: 27-28.

Pero esta transformación de la historia y del poder en metamorfosis constante acarrea por fuerza una metamorfosis equivalente en el concepto de vida. Al no quedar nada de natural en la misma vida y al enfrentarnos, en el mundo de la posguerra, a un humanismo póstumo, el tiempo surge como un valor artificialmente producido. Por lo tanto, la vida se politiza automáticamente, dado que todas las decisiones técnicas y artísticas que modulan el tiempo son también decisiones que atañen a lo público. Bajo estas nuevas condiciones biopolíticas, abandonada toda ambición de semejanza y pedagogía, al arte sólo le resta potenciar ese artificio de falsificación anacrónica de la manera más explícita posible. Pero entonces, como ni el tiempo ni la vida admiten ya ser mostrados, directamente, el arte contemporáneo se limita a documentar las experiencias, volviéndose simple archivo de sensaciones, como en el caso del poeta chileno Juan Luis Martínez, el artista uruguayo Alejandro Cesarco, los brasileños Arthur Bispo do Rosário, Rosângela Rennó, Fernando Lindote o Alexandre Navarro Moreira, el colombiano Bernardo Ortiz o el venezolano Eduardo Gil.

Retomemos, entonces, el juicio de Carpentier. En América, todo es fábula y de esas fábulas se alimenta la Gran Historia. Como Europa ha perdido el sentido de lo fabuloso, así llaman a todo cuanto es remoto, irracional, situado en el pasado, sin entender que lo fabuloso está en el futuro. Entonces, si todo futuro es fabuloso, Europa ha sido amputada de futuro. Antes incluso que el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin, Carpentier ya se manifestaba, en carta a García Caturla, contra la estetización de la violencia y a favor de

Todo muy popular, muy arrabalero. Ahí es donde está el auténtico arte moderno. Las estilizaciones cubistas estaban buenas para *Parade*, en 1917. Hoy estamos en 1932. Los *suprarrealistas* de ahora te dirían que "tenemos el deber de dignificar aquellos elementos despreciados por los *estetas*, y considerados como inferiores y vulgares por la 'gente fina'. ¡Al diablo los estetas!"<sup>21</sup>.

Carpentier, Guimarães Rosa, los modernos escritores latinoamericanos, como sabemos, estaban más empeñados en una lógica de la situación que en una simple oposición diacrítica y era eso, asimismo, lo que movía, aquí mismo en Mendoza, a una figura que oscilaba entre aletria y hermenéutica, y que me gustaría recordar, Luigi Pareyson. Director de la Facultad de Filosofía de esta Universidad, Pareyson participó activamente del Congreso de Filosofía de 1949, cuando leyó dos ponencias<sup>22</sup>. En la que me interesa traer a colación aquí, definía la persona según cuatro perspectivas diferentes: como existencia, como tarea, como obra y como yo. Como existencia, la persona era evaluada en una dialéctica concreta de unidad y dualidad, pasividad y actividad, limitación e

---

<sup>21</sup> Cfr. Alejo Carpentier. "Correspondencia con García Caturla", *Obras Completas*, Vol. 1. México: Siglo XXI, 1983: 308.

<sup>22</sup> Cfr. Luis Pareyson. "Sobre el concepto de persona". *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. (Mendoza 1949). Buenos Aires: Platt, 1950. Tomo II: 1079-1083. Cfr. Luis Pareyson. "La filosofía italiana contemporánea". En: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1949). Buenos Aires: Platt, 1950. Tomo I: 480-492.

infinitud. En cuanto trabajo, entre el sujeto que uno es y la situación en la que uno se encuentra, destacaba siempre una relación de dualidad y unidad: de dualidad, porque no se puede deducir la una de la otra, y la acción siempre juzga la situación trascendiéndola en el mismo trabajo que emprende sobre ella, *ergon* y *par-ergon*. La iniciativa, a su turno, parecía estar a la situación como la actividad a la pasividad. La situación (Numancia, por ejemplo) es de pasividad, pero no por ello la iniciativa, en su estructura, como exigencia y evaluación, es naturaleza y necesidad: es obligación de operar y ley de esa operación, y así como no se puede dejar de operar, tampoco es posible abstraerse al reconocimiento del carácter perentorio de la ley. En el hombre, argumentaba Pareyson, no hay pasividad que no se resuelva en actividad, de allí que la persona sea, al mismo tiempo, definida e infinita. La finitud deriva de los principios, así como la infinitud surge del carácter inagotable y del indefinido desarrollo de sus potencias. Como tarea, por tanto, el hombre está atrapado en una dialéctica concreta de plasticidad y programación, dedicación y obligación, libertad y necesidad, gracias a la cual se diría que *tiene* historia, pero no *es* historia. Al mismo tiempo, la condición plural de lo singular muestra que, en rigor, las personas son muchas, sucesivas y sustituibles, de suerte tal que, en ese sentido, la persona llega a ser, en verdad, la "máscara", es decir, el carácter, *prosopon*, que se asume o se depone o se sustituye, como trabajo social. Como valor histórico, no obstante, la persona es siempre un producto nuevo y original, que enriquece la experiencia, a la cual, sin embargo, no se la contempla en su propia economía. Por eso la persona asume un carácter paradigmático y ejemplar, con la salvedad asimismo de que, siendo trabajo con el lenguaje, esa máscara (la persona) está siempre vacía y su valor de duplicación ejemplar (fabuloso), es nulo. De todo ello, Pareyson concluía:

La persona es, pues, al mismo tiempo existencia, es decir historia concreta de la iniciativa que se encarna; tarea, es decir coincidencia de ideal y deber en una vocación que es la coherencia de la que la vida entera es búsqueda; obra, es decir forma viviente e irrepetible, dotada de validez absoluta y originalidad ejemplar; yo, es decir substancia histórica calificada por una responsabilidad esencial y ejercicio personal de la razón universal<sup>23</sup>.

En esa realización imposible de la metafísica, en esa irrupción del *escaton* en el propio tiempo de la experiencia y en ese consecuente advenimiento de la metahistoria en el seno mismo de la historia ("a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História"), que, como muestra Roberto Espósito<sup>24</sup>, serviría para separar personalidad de subjetividad, Pareyson retomaba lo que Macedonio Fernández ensayara mucho antes, primero con su tesis de abogacía, (*De las personas*, 1897), simultáneamente, en algunos artículos para *La Montaña*, la revista de Lugones e Ingenieros, como "La desherencia" (1897), donde augura que el siglo que suprimirá la

---

<sup>23</sup> Cfr. Luis Pareyson. "Sobre el concepto de persona". *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. (Mendoza 1949). Buenos Aires: Platt, 1950. Tomo II: 1083

<sup>24</sup> Cfr. Roberto Espósito. *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*. Torino: Einaudi, 2013.

herencia empezará por no heredar casi nada y, en consecuencia, en sus ficciones, que desconstruyen, *avant la lettre*, el ciclo de ensayos de interpretación nacional de la *persona*, de la personalidad nacional, en que figuran, entre tantísimos otros, la *Radiografía de la pampa*, *Raíces do Brasil* o el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Contra la hipóstasis del Autor continuo (la persona), Macedonio inventa el lector salteado, el no existente caballero (lo fragmentario, los significantes vacíos). De algún modo, la desherencia macedoniana se leería, después, en Luigi Pareyson y, gracias a él, en cierta filosofía italiana contemporánea, como en Cacciari o Espósito.

En efecto, Pareyson elabora, en sus años mendocinos, un existencialismo renovado, un personalismo ontológico, que se sistematizaría, al regresar a Italia, en *Existencia y persona* (1950). Dándole la espalda a Croce, o sea, al liberalismo vivo aún en Gramsci, Pareyson parte de una filosofía de la persona para proponer una metafísica de la forma, cuya expresión teórica más acabada se leerá en *Estética. Teoría della formatività* (1954). De allí deriva Umberto Eco, que admite que su marco conceptual para la *Obra Abierta* es la teoría de la formatividad y que no habría llegado nunca a esa teoría sin el análisis anterior de Pareyson, en especial su concepto de interpretación, o mejor, de *proceso* interpretativo. Pero de allí surge, además, el *pensiero debole* de Gianni Vattimo o la noción de *nulla* de Sergio Givoni. Trataré de mostrar cómo. Pareyson analiza la obra de arte en su "hacerse". En ese proceso, a su juicio, acontece la producción de una forma, que es, al mismo tiempo, guía y culminación del proceso mismo, causa y resultado de su lectura. En la operación artística, se pondría en juego la vida entera de la persona, su experiencia singular e irrepetible. En ese sentido, tanto el artista como el intérprete son inseparables del estilo y de la materia de la obra; no configuran ámbitos autónomos, de suerte tal que hay, de hecho, una correspondencia entre determinados estilos y determinadas formas de sensibilidad, entre ciertos modos de formar y ciertos modos de pensar. Pero como se trata de un proceso, la forma perseguida por Pareyson, no siendo autónoma, es una *forma formata*, que sin embargo contiene, a su vez, la *forma formans*. La obra no preexiste a su búsqueda, sino que es resultado de ella, porque las reglas de la producción se descubren en el propio hacer, en el mismo proceso, tal es la intencionalidad de la obra, que orienta al artista a tomar una de las tantas posibilidades que se le presentan a lo largo del proceso. Formar una obra, fantasearla, significaría entonces, inventar la obra pero, al mismo tiempo, inventar el modo de hacerla posible.

En ese proceso, el artista se reduce a una serie de tanteos, meros avatares de las continuas correcciones y de los múltiples derroteros posibles, de tal suerte que a la forma no se llega por progresión y adición de partes, sino a través de una paulatina exclusión de posibilidades y, en última instancia, por composición, construcción y compaginación de fragmentos, lo que, si de un lado pone a la obra en movimiento, define, sin embargo, un trayecto coherente y un destino conclusivo para esa obra, como si ella naciera de sí misma, autotélica y detentora ya de la plenitud natural de su propia perfección.

Captando la noción de proceso y movimiento, en abierta glosa de la estética de la formatividad, Umberto Eco lo define al artista como alguien que, efectivamente, inventa leyes y ritmos nuevos, pero esa originalidad no le nace de la nada, sino que, como libre resolución de un conjunto de sugerencias previas, son propuestas de la tradición cultural y del mundo físico, en la forma de resistencia y pasividad codificadas. En otras palabras, la persona del artista es el punto de equilibrio del movimiento de la obra, lo cual nos permite comprender que la reconciliación de la *forma formata* y la *forma formans* es, en verdad, el punto clave de la teoría de la formatividad.

Pareyson toma su concepto de *forma formante* de Santo Tomás de Aquino, y esa misma noción reaparecerá, en Antonio Candido, como *estructura estructurante*, la del lenguaje, diferenciada de la *estructura estructurada*, la de la historia. Quizás Candido la tome, ya a principios de los 70, de un althusseriano como Pierre Bourdieu. En todo caso, la estructura estructurante, tal como, más tarde, el *habitus* del mismo Bourdieu, generalice la noción de esquema y sea un concepto construido a partir de la combinación de diversos paradigmas de percepción y pensamiento, orientados a una praxis específica. Que ese proceso sea trascendente en Pareyson o inmanente en Candido o Bourdieu, no quita que la lengua, la literatura en particular, ya no sea más algo construido y acabado, y pueda ser vista, en cambio, como una estructura maleable a la sociedad que la usa y trabaja, o que, llegado el caso, la destruye, haciendo bascular, de forma catastrófica, lo semántico y lo semiótico. Candido revela así, para decirlo con Mallarmé, un *double état de la parole*, en que la literatura latinoamericana bascula entre la mimesis metropolitana y la apropiación poscolonial<sup>25</sup>. Es, ciertamente, tras leer a Guimarães Rosa y plantearlo como *terminus ad quem* de su *constructo* teórico (una *formación* literaria, una *transculturación* narrativa), que Candido puede en fin pensar la lengua tanto como *estructura estructurada*, cuanto como *estructura estructurante*.

O texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que estruturam, isto é, são reelaborados numa síntese própria, estes elementos só podem ser considerados externos ou internos por facilidade de expressão. Conseqüentemente, o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir<sup>26</sup>.

Esa desconstrucción de la persona que daría forma a una metafísica de la forma formante se diseñaría también en aquello que un joven Giorgio Agamben nos diría,

---

<sup>25</sup> Cfr. Antonio Candido. "Apuntes del curso sobre Análisis e interpretación de la Obra Literaria". Universidade de São Paulo, primer semestre de 1973; Antonio Candido. "Exposición de Antonio Candido". In: Ana Pizarro (ed.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985: 79-84; Antonio Candido. "Variações sobre temas da *Formaçãod'*". In: Antonio Candido. *Textos de intervenção*. Vinicius Dantas (ed.). São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002: 93-120.

<sup>26</sup> Cfr. Antonio Candido. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985: 5.

contemporáneamente a Eco, invirtiendo la verticalidad constructiva de la Babel borgiana, al presentarnos a Babel (la postliteratura) como un pozo onettiano:

Quel che l'impazienza della letteratura sembra aver dimenticato è che il destino della letteratura è appunto di non poter mai raggiungere il proprio paradiso, come la sua legge interna è di non poter trovare il proprio "altrove" che in se stessa. Ma quel che l'impazienza ricorda è che proprio all'*escaton* e alla morte la letteratura deve il suo senso, e che il vicolo cieco dove minaccia l'afasia deve esser percorso fino in fondo.

Quando l'*ergon* si stacca dal *parergon*, esso instaura il terrore e svela così che il suo contenuto non era altro che la morte: allora, l'opera divora l'opera e il mondo diventa un cimitero di forme che l'Assoluto evoca e immediatamente abolisce nell'impossibile tentativo di fondare il proprio regno; quando il *parergon* si stacca dall'*ergon*, allora è l'età della pornografia e dell'eterna ripetizione, perché la pornografia è appunto l'atto del linguaggio che fabbrica sempre nuovi corpi a uno spirito che è stato abolito, il sacrificio a un Dio morto di corpi già nati morti.

Al termine della parabola del suo destino, l'opera, da un lato, è il senso assoluto che minaccia e protegge l'orizzonte dell'uomo, dall'altro è una forma vuota, un segno privo di senso, un pensiero giunto al suo punto morto: è, cioè, l'impudicizia e l'oscenità stessa. Così pornografia e terrore sono le due prospettive mortali dell'opera che rendono possibile la sua contadittoria sopravvivenza, e in questo perenne movimento che dal terrore va alla pornografia e dalla pornografia torna al terrore sta il senso nascosto e la tragedia della letteratura<sup>27</sup>.

En pocas palabras, Agamben, que escribe esto poco después de *Las palabras y las cosas* y así revela la amplitud de miras de la filosofía italiana<sup>28</sup>, reitera una idea de

---

<sup>27</sup> Cfr. Giorgio Agamben. "Il pozzo di Babele", *Tempo presente*, a. XI, n. 11, nov. 1966: 42.

<sup>28</sup> En el panorama del pensamiento italiano presentado en el Congreso de Filosofía, Pareyson destaca que en él se encuentran ejemplos de los más diversos itinerarios filosóficos:

se ve cómo se ha llegado al marxismo tanto por un culturalismo racionalista cuanto por el actualismo avezado en contactos existencialistas, y cómo al espiritualismo se puede llegar tanto por el actualismo cuanto por el relativismo; se ve cómo la posición tomista puede ser recuperada a través de experiencias idealistas y existencialistas, y cómo puede llegarse al existencialismo a través de experiencias idealistas, irracionalistas o voluntaristas, sean laicas o religiosas; se ve cómo en una común profesión de problematización se encuentran marxistas, no marxistas y antimarxistas, y cómo la común etiqueta de espiritualismo cristiano alcanza a pensadores de muy diverso origen, por no decir opuestos; se ve cómo el Cristianismo puede ser recuperado a través de la misma problemática que, en cambio, ha conducido a otros a una posición netamente anticristiana. [...] Así el pensamiento se une a la vida en una fecunda colaboración, que por lo demás se ve confirmada en el mismo contenido especulativo del pensamiento italiano actual. En efecto, si es verdad, como se puede demostrar, que los problemas concretos de hoy dependen del tratamiento y de la solución de la problemática posthegeliana, se puede decir sin temor que la filosofía italiana contemporánea goza en tal sentido de una especial ventaja, no sólo porque desde hace ya tiempo ha reencontrado y discutido nuevamente a Hegel, a la luz de la problemática posthegeliana del siglo pasado, sino también porque ahora, con la crisis de este especial neohegelianismo, se encuentra por segunda vez en la discusión de aquellos problemas que la centralidad de Hegel en la filosofía contemporánea impone a la conciencia filosófica actual y que, en otros países, sólo hoy llegan a ser discutidos por vez primera.

Cfr. Luigi Pareyson. "La filosofía italiana contemporánea". En: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1949). Buenos Aires: Platt, 1950. Tomo I:

Heidegger, de que el origen de la obra de arte es el artista, pero el origen del artista radica en la obra, aún cuando ésta no sea sino una des-obra, una pura in-operancia. El arte recuperaría así cierto tanteo infantil, como experiencia original de la diferencia entre lengua y habla, que así nos descubre el verdadero panorama de la historia. En esa salida de la pura lengua edénica y su proyección al balbuceo infantil, en ese pozo de Babel, se origina la historia como leyenda: “a estória não quer ser história [...] quer-se um pouco parecida à anedota”. La experiencia originaria significa pues acceder a la infancia como patria transcendental de la historia. Y el enigma que esa infancia ha revelado para siempre al hombre se transforma asimismo en su origen y su espacio específicos, un balanceo entre lo semiótico y lo semántico, que redefine la estructura de la ficción como un paradigma eternamente disponible. En las notas preparatorias de su ensayo sobre el concepto de historia, Benjamin observaba que el mundo mesiánico es un mundo de insospechada actualidad, en que por primera vez se vislumbra una historia universal. Lo que hoy recibe ese nombre no es sino una caótica Babel donde lenguas vivas o muertas tratan en vano de ser traducidas, no ya a una escritura, sino a una celebración festiva, sin ceremonias ni himnos. Esa fábula anuncia lo venidero porque todo futuro es fabuloso. Pero como argumentaría Bergson, el pasado es parte del futuro: aquella parte del pasado que todavía no pasó se llama futuro.

Si Carpentier los hacía dialogar, al Amo y a Vivaldi, dos años antes de Rameau fantasear *Las Indias galantes*, Macedonio Fernández, que perseguía la versión verbal de la música, promovía una anacrónica visita de Hobbes a Buenos Aires en 1928, cuando, simultáneamente, Bataille tomaba conciencia, gracias, en parte, a Babelon, de la América desaparecida, Walter Benjamin lanzaba sus hipótesis sobre el origen del drama barroco y Mário de Andrade hipertextualizaba versiones de esa misma desaparición en *Macunaíma*. La experiencia literaria, en todos esos casos, nos confronta con la paradoja de Chuang Tzu. Más aún, el mismo Macedonio admite que

en las emergencias muy intensas de la vida, placenteras o dolorosas, nuestro concepto es de sueño más que de realidad, y lo mismo en las situaciones de un gran cambio brusco, aunque no haya carácter de intensidad. Y si por un momento dudo si algo fue sueño, ¿qué importa que después verifique que no lo es, si ese solo momento de duda es prueba de que en sí mismo, por nitidez, intensidad, complejidad, variedad, el ensueño es intrínsecamente el mismo ser, el mismo estado de la vigilia? Y siendo así, ¿cómo me convenzo de que ahora no sueño que estoy conversando con el gran amigo de Buenos Aires, amigo y ciudad con quienes tantas veces he tenido sueños? Y dentro de diez minutos me despierto o creo despertarme en Londres. Estoy porque esperemos esos diez minutos, pues los ensueños duran poco<sup>29</sup>.

---

491-492. En ese balance, muy anterior a la aparición en escena de Agamben, Pareyson destaca la necesidad de repensar Hegel a partir de Kojève y, en ese sentido, el Amo de *Concierto Barroco* adquiere especial carnadura, la de materializar, como pedía Buck-Morss, Hegel y Haití.

<sup>29</sup> Cfr. Macedonio Fernández. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967: 95.

A lo que Hobbes objeta: “ya es una diferencia” —una *différence*, o sea, surge lo otro— y por eso le indaga a Macedonio cómo evalúa ese *ocurrimiento*. “Ocurrencia decimos en español, Hobbes”. Dos estados de la lengua, que tocan el cuerpo (*corrimiento*) y el capital (*currency*), es decir, los intercambios; dos experiencias del espacio y del tiempo, la del Amo y Vivaldi, la de Hobbes y Macedonio, amén de desconstruir la metafísica de la presencia, nos sirven para postular, como futuro, una estética de la inminencia. Macedonio Fernández ya lo decía en el “Prólogo a lo nunca visto”:

La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido; no será un puente de no mojarse, una frialdad conyugal, una guerra religiosa entre gente sin religión, u otras cosas no vistas. Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será en novela. La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, “es novela que nunca antes se ha escrito”. Y ahora tampoco, pero falta poco<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *Cfr.* Macedonio Fernández. “Prólogo a lo nunca visto”. En: Fernández Macedonio. *Una novela que comienza*. Buenos Aires: Corregidor, 2001: 49.