

ESTÉTICA Y LITERATURA LA ESPECIFICIDAD – LA NARRATIVA

Juegos de estética, juegos de guerra : especificidad y comunicación, texto crítico.

Colóquio « Jogos de guerra, jogos de estética » organizado pela Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Palácio Fronteira, Lisboa, 2000, Editado em 2005. Ed. Colibri, Lisboa.

Alvaro García de Zúñiga

El presente comunicado, para mi se inscribe en la tentativa - que me propuse hace algunos años - de poner un poco de "orden teórica" en mi trabajo de escritura. Por razones que todavía hoy me escapan, eso que me apareció primero como un «deseo» personal, se fue transformando poco a poco en una especie de verdadero «vicio». Así he podido constatar que estos trabajos teóricos han ido alimentando mi trabajo literario al mismo tiempo que reflejan algunos de los sujetos que están actualmente en el centro de la reflexión literaria: los que tocan a la cuestión de lo que es específicamente literario y la cuestión de la narrativa.

La primera forma de "literatura" debe corresponder, según creo, a la necesidad de fijar lo oral - contado o cantado - o sea, a una nueva manera de conservar lo que los poetas cantaban. De ese modo la narrativa, *la cosa contada* quedó ligada a la literatura desde el inicio de la propia escritura. El "suceso" inmediato de la narrativa en la escritura fue también un condicionante mayor que, desde entonces, quedó inseparablemente ligado a ella: durante mas de dos mil quinientos años (es decir hasta la aparición de nuevos «soportes» como la radio, el cine y la televisión, que son, en tanto que medios de conservación - o de "stockage" como se dice hoy en día - de alguna manera los "hermanitos menores" del libro), cabría a la sola literatura la tarea de "contar historias" ⁱ. En tales condiciones la especificidad de la "cosa escrita" iba de si.

El peso de la narrativa es, evidentemente, enorme. Por supuesto, ya antes del nacimiento de esos nuevos «media» o soportes, se fue produciendo una deriva en lo que - a través de los diferentes *airs du temps* - se fue considerando propiamente como nociones de narrativa y llegó a levantar algunas cuestiones en cuanto a lo que era específicamente literario. Pero me parece importante resaltar que fue solo después de la aparición de esos nuevos media que la literatura se interrogaría realmente sobre su función. O sobre su naturaleza.

A este propósito - de la influencia de esos nuevos útiles técnicos - Marshall Mc Luhan había dado una lectura muy interesante del

Quijote: el veía en la locura alucinante del señor Quijana, una marca crítica de Cervantes sobre el posible poder de alienación que comportaba la aparición, en aquel tiempo, de un medio todo poderoso: la imprenta.

Por otro lado, hoy sabemos que los pintores reaccionaron rápidamente al advenimiento de la fotografía. La pintura, a partir de ahí, fue confrontada al hecho de deber re-pensar su propia especificidad. Que era, propiamente, el acto de pintar a partir del momento en que una máquina podía retratar una imagen tal y cual ella existía? La respuesta la encontramos en todos y cada uno de los *bouleversements* que hubo en el arte plástico desde entonces.

La literatura por su parte fue confrontada a este mismo problema después (cuando aparecieron la radio y el cine), y los escritores llevaron más tiempo para cuestionarse, quizás - y esto es puramente especulativo - debido al hecho de que veían en la radio un instrumento casi sin ninguna "vocación artística", totalmente alejado de la literatura que no estaba en nada amenazada por la aparición del tal aparato. Poco después, cuando aparecen los radioteatros, algunos escritores se encargarán de dar alma a algún de esos programas (como también desde la aparición de los diarios varios fueron los que escribieran en los mismos obras en episodios), a pesar de que tales actividades tenían más connotaciones próximas de la *variété*, o a veces el periodismo. De todos modos, esos instrumentos no estaban en condiciones de hacer temblar en lo más mínimo a los grandes maestros de la pluma, quienes no sufrieron ninguna inquietud en cuanto a su estatuto. Quizás sea pertinente no olvidar que cuando apareció la fotografía fueron los llamados "refutados" (que luego serían los "impresionistas". etc.) quienes más rápido y mejor supieron ver las consecuencias que esta podría tener sobre la especificidad de la pintura lo que llevó a ver más lejos que los académicos (o *acceptados*)...

Las relaciones de la literatura con el cine son al principio muy próximas de las creadas con la radio: el cine es, a los ojos de los consagrados de la época, un arte de saltimbanquis, una cosa hecha de imágenes, un entretenimiento de circo, a pesar de que (raramente), se pueda hablar de tal o tal "cinta" como de una "obra", la cual (más raramente aún) puede llegar a ser hasta "de arte". Volviendo a la literatura: Es solo después de una serie de primeras y tibias reflexiones (que surgen más que nada por causa de algunas adaptaciones hechas con suceso por algunos "hacedores de radio" pero sobretodo por cineastas; y no por la toma de conciencia de los propios escritores), reflexiones estas que iban en el sentido de ver en estos artefactos verdaderos soportes capaces de vehicular arte, creación e historias (en el sentido de la narrativa), que la propia literatura pensará sobre su propia función. Este cuestionamiento tardío, finalmente se hará sobre dos ejes: de una parte sobre la transferencia que puede haber de parte de la literatura hacia esos otros "útiles de contar", y, de otra parte, sobre la posibilidad - la necesidad, estaría tentado de decir - de crear una literatura intraducible, o intransferible.

Por supuesto ya mucho antes de esto hubo quién se haya dedicado a estos asuntos. Por citar solo algún ejemplo (y porque me parece particularmente bien adaptado del punto de vista de la continuidad) recordemos los trabajos de Novalis, que en su *encyclopédie* nos habla de un futuro literario bastante sorprendente (que el mismo no parece haber tenido la necesidad de emplear en su propia poesía), en el cual imagina una literatura hecha **"Des récits décousus, incohérents, avec pourtant des associations, tels les rêves. Des poèmes parfaitement harmonieux tout simplement, et beaux de parfaites paroles, mais aussi sans cohérence ni sens aucun, avec au maximum deux ou trois strophes intelligibles - qui doivent être depuis fragments aux choses les plus diverses. La poésie, la vraie, peut tout au plus avoir un gros sens allégorique et produire comme la musique (...), un effet indirect"**ⁱⁱ.

Una reflexión sorprendente, nada fácil de situar en el contexto de la épocaⁱⁱⁱ.

También Edward Bond primero (en sus *Non Sense Poems*)^{iv}, y, más tarde Lewis Carroll, cada uno a su manera parecen haberse dedicado al asunto tanto uno como otro activamente: en sus escritos, los dos, enturbian la distinción entre "sentido" y "narrativa".

Gilles Deleuze en su *Logique du sens*, da, a través la obra de Carroll, un importante análisis del "sentido", cuando nos dice que **"Exprimant dans le langage tous les événements en un, le verbe exprime l'événement du langage, le langage comme étant lui-même un événement unique qui se confond maintenant avec ce qui le rend possible"**^v.

Otra idea de ese tipo parece estar también en el origen de una nueva aproximación de la problemática del "sentido" y de la especificidad, que es la del simbolismo múltiple de Joyce.

Schwitters, el movimiento dada y los "poissons exquis" surrealistas parecen dar también algunos pasos decisivos en la dirección apuntada por Novalis, Bond y Carroll. Si bien que sin duda estos trabajos tengan su origen (del punto de vista conceptual o de los principios manifiestos en los "manifiestos" surrealistas y dada), fundamentalmente en el arte plástico – o bien sinó en la – ya bastante asiente en aquel momento – estética de lo nuevo, que ya remplazaba en las *avant gardes* la clásica estética de lo bello.

Dichos trabajos – que pueden aparecer como "simples juegos" y así entonces como algo bastante alejado del "gran arte de la pluma" por los defensores de la estética clásica – ayudaron a afirmar la legitimidad de la cuestión de *qué es aquello que es propiamente la creación a través la escritura* y a que esta pueda ser abordada en otro contexto, y no solo en el de la narrativa. Probablemente sea gracias a esos movimientos que también en el campo de la literatura la visión de una estética de lo nuevo pudo llegar a aparecer como alternativa válida frente a la, hasta ese entonces, monopolística estética de lo bello; y, con ello, finalmente reviene a la propia literatura la tarea de buscar (o inventar si quisiéramos) su propia especificidad. Y ella va ir a buscarla – y a mi ver a encontrarla – bajo la forma del alejamiento de la narrativa.

Con las palabras valija (“mots valises”, de los cuales Joyce sería el “inventor”, aunque sean de una neta filiación surrealista) encontramos otra forma de *détournement* del sentido; esta vez por la multiplicación de sentidos posibles y de referenciales contenidos en una sola palabra. Por ejemplo, la palabra valija “*Désespécé*” (utilizada por Beckett en *Comment c’est*, pag. 153) combina: *désespéré* - *dépecé* - *désépaissi* - *dépaysé* - *dépeuplé* - *dépossédé* - *désespacé*, y seguramente muchas otras que me escaparon, *tellement désespécé* me fui quedando de buscarlas. En esto podemos ver que la cuestión del sentido está evidentemente ligada íntimamente al alejamiento de la narrativa, que a su vez se sitúa en el centro del problema de la especificidad.

Joyce - *mot valises inclus* - se atacará a esta de-construcción sin por ello dejar de seguir al mismo tiempo el camino de la tradición. Sin ella, por falta de nexo, su obra quedaría expuesta a la posibilidad de pasar por ilegítima, ya que, si la narrativa en *Finnegans Wake* se pierde en los meandros de una complejidad de acceso extremadamente difícil para la percepción directa, la ligación permanente a la “tradición” literaria permite “vislumbrar” o construir (leyendo) un recorrido bastante preciso. Ejemplo de este tipo de trabajo es la descripción del purgatorio que aparece en la obra, que, bien que contrastando con su hermano mayor Dantesco, permite una construcción o imaginación (o varias) por la parte del lector. Beckett describe ese pasaje de la manera siguiente: ***"Celui de Dante est conique et, donc, implique un sommet. Celui de M. Joyce est sphérique et exclut le sommet. Dans l'un, il y a une ascension de l'état de végétation réelle - l'Antepurgatoire - à celui de végétation idéale - le Paradis Terrestre -. Dans l'autre, il n'y a ni ascension ni végétation idéale. Dans l'un, progression absolue jusqu'à la consommation finale qui est garantie. Dans l'autre, flux perpétuel, progression ou régression et consommation apparente. Dans l'un, le mouvement est continu et un pas en avant représente une nette progression; dans l'autre, le mouvement n'est pas orienté - sinon dans toutes les directions à la fois - et un pas en avant par définition équivaut à un pas en arrière."***^{vi}

Así, puede verse en *Finnegans Wake* – además de ciertas ideas que no están muy lejos de las teorías de la física moderna – que si uno de los presupuestos centrales de la obra era el hecho de atacarse a la cuestión del sentido (al menos en términos de pérdida), Joyce - a pesar de la multiplicidad “quántica” de sentidos - se mantiene, a mi ver, fiel a la tradición literaria. Después de Joyce, es Beckett quién va a venir a complicar la cosa.

Con Beckett se puede decir que entramos de lleno en lo que se podría llamar tal vez “literatura conceptual”. Mas allá de la pérdida gradual de la noción de narrativa, podemos encontrar en su obra una preocupación constante por la relación del contenido con el “soporte”, que Beckett desarrollará hasta que sea una componente más de su producción. Así *En Attendant Godot* es teatro (y el hecho de que Beckett se haya negado en permanencia a la realización de

versiones televisivas o cinematográficas así lo indica); *Cascando* es una pieza radiofónica; y la criatura - larva, narrada y narradora, sumergida con sus semejantes en un barro sin horizonte de *Comment c'est* no puede ser sino leída. Se trata ahí, de una obra exclusivamente literaria, que sería imposible "transcribir" para cualquier otra manera de descripción, igual que el escurridizo *Bing*, o *Cap au pire*, o la mayor parte de sus obras posteriores a *L'Innomable*. Su *Film* - en el cual ya hay la muy clara indicación "*Esse est percipi*" al comienzo del guión - es no podemos pedir mas claro en esta particular correlación entre "contenido" y "continente". Beckett nos deja de ese modo una obra concebida de manera tal, que, si bien en algunos casos se puede imaginar un desplazamiento de un soporte a otro (al menos en las obras televisivas, teatrales y el film entre ellos), tal desplazamiento aparece como superfluo, justamente dada la preocupación del autor en que ello no ocurra.

En lo que toca puramente a la literatura, los textos de Beckett - a partir de la trilogía e indiscutiblemente a partir de *L'Innomable* - se auto-designan como sola realidad, como solo espacio concebible. Su literatura se vacía de sus propios personajes para después continuar a se vaciar en las palabras de sus propias palabras:

- **"Merde, voilà enfin, le voilà enfin, le mot juste..."** *L'Innomable* (1949).

- **"Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix?"** *Nouvelles et Textes pour rien* (1955).

- **"On peut le dire comme on peut dire que non c'est selon ce qu'on entend".**

- **"Il y manque l'essentiel on dirait".** *Comment c'est* (1961).

- **"Dire ce que c'est que tout ce qu'ils disent tant mal que pis ne se peut".** *Cap au pire* (1982).

- **"N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi-disant. Oh tout finir".** *Soubresauts* (1989).

Una literatura vaga, hecha de palabras vagas, de trazos, de *bribes*... que forzosamente nos lleva a pensar al fragmento profético de Novalis.

La literatura actual, a partir de estos "modelos" un poco abstractos, parece encontrar su propia legitimidad. Es el caso de lo que pasa a partir de "experiencias" (que finalmente no tienen nada de experimental) como por ejemplo las llevadas a cabo por el grupo Oulipo (Raymond Queneau, Perec, Calvino, para citar algunas de las "big stars" que lo componían), quienes buscaban las formas de "formalizar" la escritura, derivando así a veces en una especie de creación de sistemas generadores de escritura.

Roland Moreno (el señor que inventó la "carte à puce") por su parte, sin ser un escritor, inventó en 1975 una *máquina de combinación de palabras* (al que bautizó con el graciosísimo nombre de "radoteur") que permite la automatización de mezclas de palabras, o de parte de palabras ^{vii}. Hay escondida en esta invención una especie de meta-

literatura que nos remete a los sistemas estocásticos creados por Xenakis para la producción musical

Estas experiencias, de formalizar los procesos de escritura, postulan claramente al hecho de que con el advenimiento de máquinas capaces de escribir por si mismas, el *hecho literario* pueda llevarse a cabo a través o con la ayuda de máquinas. También la analogía que hay entre el "radotage" Morenístico - o incluso los *Cent Mille milliards de poèmes* de Queneau - y el hipertexto actual (que les es posterior de una quincena de años) no es de olvidar.

La literatura actual aparece como *lúdica* por su *retournement* interior; jugando con su propio pasado y tirando partido y placer en el acto de se auto-inventar permanentemente en el vacío de sus palabras (re)llenas. No sería de descartar que un soporte como el multimedia con las posibilidades que ofrece del punto de vista estrictamente literario a través del hipertexto), pueda tornarse atractivo para las nuevas generaciones de escritores. La particularidad de *tourner-retourner-détourner autour des mots* de la literatura contemporánea quizás encuentre en estos nuevos media algún(os) otro(s) excelente(s) medios de expresión, comparables y quizás a la altura de aquellos - tan viejitos y gastados - que tenemos y que ya han dado sus pruebas...

También podemos tener, a través la traducción, otra observación de lo que toca a la especificidad en la literatura de nuestros días. Si bien traducir una obra literaria ha sido siempre difícil ("*traduttore, tradittore*" dice la tradición intraducible), traducir escritores como Gherasim Luca o Valère Novarina a otro idioma parece prácticamente imposible, y cuando se consigue el resultado no puede ser leído sino como una recreación de la cual el original no sería sino un mero punto de partida... es decir como una especie de *jazz literario*, una ré-creación, o una méta-creación, o como se le quiera llamar, que se aproximará en una buena cantidad de veces mucho mas a un ejercicio crítico que a aquello que tradicionalmente entendemos por traducción.

La actual *anomía* estética - producto de la ideología basada tanto sobre la diferenciación innovadora (la estética de lo nuevo, tan vieja ya), como por la necesidad de ruptura nacida (que casualidad) justo en la época del nacimiento de una nueva era técnica - es probablemente un momento particular de lo que llamamos historia del arte (y quizás de alguna cosa mas). Estamos tan habituados a ello que hoy en día vivimos toda ruptura como continuidad. Sin embargo, a pesar de la *cantidad* de la evolución técnica de este siglo, parece que nos es cada vez mas difícil adaptarnos a la diversidad de la evolución. La literatura - que todavía no parece haber afirmado hacia el exterior clara y definitivamente lo que le es específico - parece, ya actualmente comenzar a atacarse a sus propios procesos.

A mi me parece evidente que el momento que vivimos es el comienzo de la aparición de útiles que vendrán a prolongar nuestro cerebro. Y me parece que si estamos en condición técnica de alcanzar tal

proeza, eso que podemos llamar arte o creación, va a saber, en consecuencia, encontrar siempre las vías necesarias a su desarrollo (en un sentido de evolución) sea cual sea el o los caminos a seguir. En ese sentido, es mi convicción que la creación es inherente al ser humano, bajo la forma o con el soporte que sea, en cualquier contingencia, impuesta por el advenimiento de toda y cada tecnología por venir.

Juego de guerra: La comunicación y la crítica

La “comunicación” aplicada al sector cultural introdujo grandes cambios en la percepción y en la producción del fenómeno cultural en los últimos tiempos. Cambios a los cuales la tecnología de la información – a través los flujos masivos de información que comporta – no es extranjera.

La comunicación entró en el mundo cultural por le juego todo poderoso de la ideología de mercado a ella aplicado – legitimándose a través de discursos facilitadores (pseudo?)democráticos basados en conceptos de “facilidades de acceso” “alargar públicos”, y otros tantos objetivos que en realidad son objetivos *por* y *para* la ideología de mercado – gracias al consenso general en torno a la aceptación de este fenómeno (la ley de mercado) como un *bien fundado*, permitiendo a la comunicación pasar de útil de difusión a agente activo y corriente, incluso, lamentablemente en finalidad cultural en ella misma.

Si primero la comunicación modificó los sistemas de percepción del acto cultural, también provocó profundas modificaciones en la producción cultural. En el *acto comunicativo* hoy, es difícil de leer el papel ocupado por quienes - dada su función - son *a priori* los evidentes defensores de la creación cultural: intelectuales y artistas – o sea aquellos para quienes uno de los principios de base de su trabajo es la producción de pensamiento y de objetos que se inscriben en el tiempo. Son ellos quienes quedan a menudo atrapados en los engranajes de una maquinaria promocional sofisticada que está en el origen de extraños y complejos desvíos de sus propios objetivos.

Y sino veamos: en la mayor parte de las actividades ligadas a la comunicación cultural, el objeto a “comunicar” no es el producto, sino la imagen de la personalidad de aquel/aquella/aquellos que están implicados en el origen del producto. Porque en el juego de la comunicación, lo se nos pide es olvidarnos del contenido, porque este es “molesto”. Es un problema de “imagen”: un contenido si se reduce deja de ser lo que es; y si no se puede reducir no tiene imagen. Por eso la comunicación cultural no se puede interesar por el acontecimiento cultural, porque hacerlo implicaría un ejercicio de crítica. Y la crítica, que implica una arquitectura de opiniones y discursos sobre un objeto o idea – y como tal tiende a aproximarse del dominio de la legitimación, mismo si ella está en total desacuerdo con los principios de lo tratado – es un obstáculo mayor al “flujo de la comunicación”. Pasa que “el flujo”, para funcionar, necesita

consensos – utilizando en general para conseguirlos técnicas y útiles publicitarios. De ese modo, el "spot de la comunicación cultural" debe (igual que la pub), principalmente tener como objetivo el hecho de gustar al público. Y para que de resultado en un espectro largo, debe ser hecho de una manera lo mas desinfectada posible, permitiendo que el *objeto a comunicar* pueda ser leído desde la mayor cantidad de ángulos y puntos de vista posible, sin herir las sensibilidades ni susceptibilidades de este o aquel.

La transferencia de la "imagen" hacia la personalidad (del creador, artista, etc.) como reemplazante del producto (la obra, etc.) se debe a la simplicidad lineal de una lógica que apuesta en el efecto masivo: si el autor es inteligente, brillante, porqué no genial, su producto (novela, film, ensayo, tractatus, o lo que sea) debe serlo también.

En ese proceso, la obra – que está naturalmente abierta a una multiplicidad de interpretaciones dando lugar a veces a una gran diversidad de puntos de vista y de opiniones contradictorias - molesta, perturbando ese mecanismo alejándolo del aspecto central (pero central para quién??): su mediatización.

La obra, por su lado, que porta en ella todas las interpretaciones, puede siempre *decir* otra cosa que los discursos hechos sobre ella, y cada interpretación es, en ese sentido, un discurso de intención que no le quita la posibilidad de otras interpretaciones, discursos e intenciones. Este hecho es propio de la función crítica.

La promoción aparece hoy como algo mayor, inevitable y necesario en cada eslabón de la cadena "cultural", al punto que, relegando la función crítica a un segundo plano, la comunicación cultural se arriesga a anular la cultura negando toda participación activa de la parte del receptor.

Guerra de frontera: El Occidente comunicador

Volviendo otra vez los nuevos medios técnicos que nuestra civilización desarrolló (temo que ya descubrieron que el asunto me interesa): estos medios nos han permitido sumar a nuestro ideario occidental - un poco megalómano y probablemente, a término, extremadamente peligroso - de "valores universales" otro mas nuevo: el de la "mundialización". En esta noción, a través la idea de consenso, está implícito el hecho de "***faire table rase de toutes les différences et de toutes les valeurs, inaugurant une (in)culture parfaitement indifférente***", como dice si a propósito Jean Baudrillard

viii

Este concepto nuestro de universalidad, tal como está constituido - como sistema de valores a la escala de la modernidad, sin equivalente conocido en ninguna otra cultura - no se piensa a si mismo como relativo, y se pretende - en toda ingenuidad o inconsciencia - como el "*dépassement idéal de tous les autres*", como juraba el iluminismo.

Si seguimos esta línea de pensamiento, entonces, encontraremos rápidamente que en ello toda cultura digna de ese nombre se pierde dentro de este universal, a pesar de que, por otro lado, toda cultura

que se universaliza pierde su singularidad y muere. Así fue en relación a aquellas que hemos destruido asimilándolas por la fuerza (mismo indirectamente, a pesar de nuestra permanente búsqueda que justificaciones que permitan darnos buena conciencia, y pensar o hacer que nos parezca que era inevitable que se pasara de otra manera), pero también es así en lo que respecta a la nuestra, en su pretensión a lo universal. Porque la expansión de nuestros valores universales hoy (democracia, derechos humanos, etc.), corresponden a las definiciones más banales, pobres y vacías de contenido de cada uno de estos valores, ya que deben ser comprensibles a la mayor cantidad de la población del planeta cualquiera que sea su cultura.

La mundialización a que asistimos, es, primero, la del dinero y de los mercados ***“Culturellement, c’est la promiscuité de tous les échanges et de tous les produits, de tous les signes et de tous les valeurs (...). Au terme de ce processus, il n’y a plus de différence entre le mondial et l’universel”***, como decía Baudrillard en su artículo. Los valores “universales” ellos mismos se transforman en valores de cambio de mercado (en el cual la amenaza constante de los poderosos se hace sentir desde que aparece el primer síntoma de desvío de alguno de los "participantes". Ya que en el juego de la democracia mundial el menor desvío equivale a un bloqueo, o una guerra). De ese modo los valores circulan como cualquier otro producto, teniendo paralelamente una traducción netamente económica. Los valores "universales" actúan como un verdadero “brazo armado” de occidente, impuestos por innumerables vías bajo la capa de una "ética" y una "moral" que apuntan antes que nada a mantener el orden establecido, poniéndonos delante de un dispositivo de tres ejes: 1º) La mundialización de las "trocas", 2º) La universalidad de "valores" y 3º) La singularidad de las formas (los idiomas, culturas, individuos, caracteres, así como también las desgracias, accidentes, etc. - todo aquello que según lo universal es rechazado por anómalo o excepción).

Esta situación parece más radical a medida que los valores universales van perdiendo autoridad y legitimidad. Mientras que ellos eran impuestos (mal o bien) como valores de mediación alcanzando algún suceso e integrando las singularidades como diferencia, en una cultura de la diferencia, la cosa parecía correr más o menos bien. Actualmente, a través la mundialización triunfante que - como dijo Baudrillard - hace tabla rasa de todas las diferencias y de todos los valores inaugurando una (in)cultura perfectamente indiferente, la cosa se complica, y exige medidas ejemplares cada vez que surge un desvío.

Así hoy alcanzamos (gracias a los flujos masivos de información), la masa crítica de una evolución de la noción de progreso. Y una especie de revisionismo desgarrado se ha ido instalando en las conciencias más “claras” de occidente, generando una especie de insurrección de la singularidad, que tiende a reaccionar, contra la muerte de la propia cultura occidental auto-incorporada en su universalización total, que, evidentemente, a lo único que puede conducir es a la disolución de nuestra propia singularidad.

Esta insurrección de la singularidad puede tener aspectos violentos y/o irracionales, o anormales según el punto de vista del "pensamiento esclarecido": formas étnicas, religiosas, lingüísticas; y también a nivel individual: comportamientos caracteriales y neuróticos. Pero sin embargo sería un error de condenar esos sobresaltos como siendo populistas, arcaicos, o incluso terroristas. Mucho de lo que hoy es noticia en el "espectáculo" de los noticiarios televisivos, se hace contra lo universal, contra esta universalidad abstracta (incluyendo el antagonismo intrínseco del Islam a los valores occidentales - es porque el Islam es la contestación mas vehemente de esta mundialización que se transformó hoy en el enemigo público numero uno). Si no asumimos este hecho, es probable que nos perdamos en una incansable "pulseada" sin fin entre un pensamiento "universal" seguro de su poder y de su buena conciencia y algunas singularidades irreducibles que probablemente serán cada vez mas numerosas.

Ya que hablamos de guerra, me pareció que esta era tal vez la ocasión para re-pensar y re-situar nuestra visión universalista del mundo, que, en definitiva cada uno de nosotros sabe pertinentemente tratarse de una visión entre otras, parcial, y no necesariamente la mas apta siempre para la comprensión de fenómenos, ideas concepciones, conceptos, valores y organizaciones que en una gran medida nos son totalmente extranjeras en el espacio y en el tiempo. Por eso, de mas está decir que los postulados presentes en este comunicado tienen como única referencia la civilización occidental y el tiempo presente.

Yo espero y creo que el estudio del papel ocupado por el arte que producimos en nuestros días pueda de alguna forma contribuir a una mejor comprensión del estado actual de nuestra propia organización social y de nuestro pensamiento, en un momento en el cual nuestros valores, nuestra visión del mundo y fundamentalmente de nosotros mismos parecen dirigirse hacia la pérdida de toda singularidad para confundirse en una "globalización" en la cual la disolución que heredamos del *universalismo* puede explotar subrayando fuertemente toda singularidad en una anomía que ya parece desbordar el terreno de la estética para implantarse en la mayor parte de las actividades humanas.

NOTAS

ⁱ Claro que hay otro tipo de representaciones, entre las cuales, finalmente, la que predominantemente compartió con la literatura el «contar» (al menos de manera mas «realista») fue el teatro. Este, por su parte, siendo también escrito, pasó a ser (en lo que al hecho creativo se refiere) también una forma literaria.

ⁱⁱ Novalis, *Oeuvres Complètes*, (trad. Armel Guerne), Paris, Gallimard, 1975. T II. Chapitre VII, fragment 188. La traducción es de Tzvetan Todorov, dans *Théories du symbolique*, Paris, Seuil, 1977. p., 210.

ⁱⁱⁱ Novalis vivó entre 1772 et 1801. Nada de noventa y ochos, *hélas y ohimé*.

^{iv} Bond (compatriota y homónimo del autor de teatro contemporáneo), era el mas renombrado de los poetas *non sense* londinenses de principio del s.XIX.

^v Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969. p., 216.

^{vi} Dans "Dante... Bruno. Vico.. Joyce". *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. Londres, Faber and Faber, 1972. Los tres puntos entre Dante y Bruno, asi como los dos entre Vico y Joyce indican la cantidad de siglos decorridos entre cada uno de ellos, según lo quiso hacer notar el propio Giacomo himself (Deirdre Bair, *Beckett*, Paris Fayard, 1979). La traducción (que uso por facilidad ya que el original me es inabordable), pertenece al estudio de Walter A. Strauss en "Le Bellaqua de Dante et les clochards de Beckett" in *Cahier de l'Herne*. 1976.

Beckett, por su parte, parece haber reutilizado la descripción del purgatorio joyceano de este texto como base para el *dépeupleur*.

^{vii} Le "radoteur" est un algorithme basado en los conceptos de entropía, hasard, e información. Funciona a partir de una fuente (información), tratada de manera aleatória (hasard), el programa toma pedazos de las diferentes fuentes, mezclándolos (entropía) según proporciones pre-establecidas. Asi, por ejemplo, si se combina 30% de nombres femeninos franceses, 8% de Estados americanos y 42% de nombres de flores en francés, se puede obtener una lista interminable de palabras (coloralie, louisiane, wyomi, azalériane, ignoming, salaudine, florali, etc.). Evidentemente la posibilidad de utilizar este mismo procedimiento en frases, re-tratar los resultados, etc. es siempre posible.... Roland Moreno, *Le bordel ambient.*, sixième chapitre.

^{viii} *Le Mondial et l'universel*, in *Libération* 18/3/96. Que mejor ejemplo que el del presidente de los Estados Unidos de América, quien, delante de las cámaras de televisión de una buena parte del planeta, amenazó su colega del Irak con la frase "Ud. no puede ponerse contra la voluntad del **mundo**" (lo que no era de forma alguna una referencia al diario *Le Monde*, haciéndonos comprender a través esta original frase que en su visión, la Tierra se reduce solamente a él mismo.