

DESFIGURACIÓN Y REDENCIÓN DE LA NATURALEZA

Desfigurement and Redemption of Nature

BRUNO GROSSI*

brunomilang@gmail.com

Fecha de recepción: 8 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 10 de abril de 2018

RESUMEN

La ligazón entre narración y experiencia, o cómo la progresiva desaparición de una causa el empobrecimiento de la otra, es el diagnóstico que, aun con sus matices, Lukács y Benjamin afirman a comienzos de los años 30. La crítica a la «descripción» o la «novela pura» (en suma, la autonomía del arte) en ambos autores, supone la pérdida, la separación con aquella inmediatez que ligaba la ficción con la vida. Lo que parece discutirse es siempre el lugar, la relación, el diálogo polémico que el arte establece con la naturaleza. Nuestra lectura intenta reponer el contexto de la discusión y replantear ciertos supuestos que operan en la escritura de ambos filósofos.

Palabras clave: Narración; naturaleza; descripción; redención; experiencia.

ABSTRACT

In the early 1930s both Benjamin and Lukács –each of them with his own nuances– assert the link between narration and experience, remarking how the progressive disappearance of the first cause the impoverishment of the latter. The critique of "description" or of the "pure novel" (in short, the critique of the autonomy of art) by both authors implies the loss of that immediacy that linked fiction with life. What seems to be at stake is the relationship, the controversial dialogue that art establishes with nature. This paper tries to replenish the context of this discussion and rethink certain assumptions that operate in the writing of both philosophers.

Keywords: narration; nature; description; redemption; experience.

* UNL - CONICET, Argentina.

La naturaleza en cuyo imago el arte se basa no existe todavía;
 lo verdadero en el arte es algo que no existe.
 Lo que el arte busca es eso otro
 para lo que la razón que pone la identidad
 (y que lo redujo a material)
 emplea la palabra naturaleza.

Theodor W. Adorno

1 LAS IDEOLOGÍAS DE LA FORMA

La ligazón entre narración y experiencia, o como la progresiva desaparición de una causa el empobrecimiento de la otra, es el diagnóstico que, aun con sus matices, Lukács y Benjamin afirman a comienzos de los años 30. En ambos autores y a lo largo de diferentes textos lo que parece discutirse, o ser la base de la discusión, es siempre el lugar, la relación, el diálogo polémico que el arte establece con la naturaleza. El discurso de la decadencia o la pérdida de la inmediatez se construye de hecho (consciente o inconscientemente) teniendo en cuenta a la naturaleza como modelo o contra-imagen, pero sin olvidar que, como bien sostiene Adorno, “las categorías naturales son proyectadas sobre algo socialmente mediado”¹. Naturaleza e ideal son dos categorías que aparecen juntas: surgen como una respuesta frente a las demandas de lo histórico-social. De ahí que el arte vanguardista sea pensado a partir de la desfiguración que realiza al referente y la incapacidad, por lo tanto, para expresar una crítica certera sobre lo real. Allí radica en parte la crítica que la novela moderna recibe: esta se aliena en el desarrollo de su propia técnica. No otra cosa sería la autonomía (para sus detractores) sino el modo propio en que el arte, siguiendo la inmanencia de su propio movimiento se aleja virtualmente de la naturaleza y de la representación armoniosa de la totalidad, contribuyendo (directa o indirectamente) en su cosificación.

Es de hecho la tesis de “¿Narrar o describir?”: antes que una historia inmanente de los estilos artísticos, toda forma surge principalmente de una necesidad histórico-social de la vida. Lukács confronta dos movimientos: el de la naturaleza con el del arte y hace depender a éste de aquella. La obra no sería otra cosa que el resultado, el producto de la evolución social. Sin embargo la necesidad puede también conducir hacia lo artísticamente falso, en tanto “el carácter social desfavorable de

¹ Theodor W. ADORNO, “Reconciliación extorsionada” en *Notas de Literatura*, Madrid: Akal, 2003, pág. 246.

las premisas y las circunstancias de la creación artística ha de deformar también las formas esenciales de la plasmación”². Aun en el equívoco –parece señalar Lukács– las formas del arte y las formas de la naturaleza mantienen una cierta relación de coherencia y continuidad: una sociedad estructuralmente falsa puede dar como resultado una obra artísticamente falsa. Pero a su vez el diagnóstico fundamentalmente erróneo del artista acerca del ser objetivo de la sociedad es lo que lo lleva a elegir unas premisas (unas técnicas) que desconocen, encubren, malversan la relación con lo real. Es lo que ocurre en la novela naturalista (y que Lukács lee como el origen de una decadencia que se continuará hasta la novela de vanguardia del siglo XX): Flaubert o Zola en sus novelas distienden el relato, independizan las situaciones de su marco, las causas de sus efectos, el detalle del todo. En suma: la novela parece descomponer la totalidad en una serie infinita de descripciones que desestabilizan las “propiedades psicofísicas de los individuos” y “el entrelazado recíproco de determinaciones sociales”³. En este sentido, el naturalismo al homogeneizar los materiales, homogeneiza la vida: todo sucede de ahora en más como si nada fuera estrictamente necesario y lo accidental fuera elevado a ley general.

“La narración articula, la descripción nivela”⁴. Es la fórmula con la que da Lukács y que le permite situar en la técnica misma la ligazón de un modo de percepción y un modo de conceptualización de la totalidad. El argumento parece extraído directamente de Hegel: la razón que observa y experimenta la naturaleza, que sabe que entre ella y la naturaleza hay una relación de identidad, se adentra en sus profundidades para formular leyes y encontrar la esencia de las cosas. Pero la descripción, una percepción que busca, antes que el mero dato sensible, la determinación conceptual del objeto, solo puede alcanzar lo exterior, lo superficial, lo contingente de aquellas. Si la razón observante fracasa es porque en la descripción no halla la diferencia, el movimiento, la negatividad de las cosas, sino solo características (aquello que permanece igual a sí mismo) aisladas que interrumpen la fluidez. O mejor: encuentra la fluidez, pero solo en ella misma, en el movimiento de la propia descripción. El objeto como tal es subordinado a la mirada, transformándose en el receptáculo que permite que la descripción nunca se agote. La descripción se mueve por lo tanto entre cosas inesenciales, ya que su movimiento potencialmente infinito desgaja, deslinda características de la continuidad universal, pero al hacerlo las

² Georg LUKÁCS, “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” en *Problemas del realismo*. México: Fondo de cultura económica, 1966, pág.181.

³ *Ibid.*, pág. 199.

⁴ *Ibid.*, pág. 187.

inmoviliza, las retira del proceso de las que forman parte. Fuera de este movimiento todo se vuelve contingente: la razón observante no halla nunca aquello que articula las características, las cosas, las especies, los géneros; tras de sí queda la negatividad que permite pensar las oposiciones entre ellas, el carácter de *momento* del movimiento que las organiza. De esta forma la descripción encuentra sus límites en una naturaleza que se resiste a su apropiación conceptual y a una acción que solo brinda una imagen inorgánica de la totalidad⁵.

Frente a las visiones neutras que la ciencia hizo de ellas, Lukács –valiéndose de Hegel– analiza la técnica en sí, desplegando las consecuencias ético-gnoseológicas que de ella se desprenden. Entre una lógica del arte y una lógica de lo real, Lukács hace de la descripción perspectivista un procedimiento incapaz de aprehender la totalidad orgánica de la sociedad.

Así como la naturaleza captada a través de la observación da una imagen superficial y esquemática de la misma, la descripción visual flaubertiana al detener o retardar el tiempo (por la inmanencia de la propia descripción) inmoviliza las contradicciones sociales. La descripción objetiva presenta la realidad (el capitalismo) como un hecho consumado, no como el resultado de un proceso (cambiante, complejo, contradictorio) más amplio. Al desconocer las leyes de la sociedad, al reducir la totalidad a detalles indiferentes entre sí que no expresan necesidad alguna, el procedimiento pierde de vista la visión de conjunto.

“En esta consideración abstractiva y abstracta, la vida parece como un río que corre uniformemente, como una superficie lisa y monótona, sin articulación. Sin duda, la uniformidad se ve en ocasiones interrumpida bruscamente por catástrofes “repentinas” y “brutales”. En la realidad misma, sin embargo—y por supuesto también en la realidad capitalista—, las catástrofes “repentinas” se están preparando desde mucho antes. No están en un contraste exclusivo con el desarrollo tranquilo de la superficie. Conduce a ellas una evolución, complicada e irregular.”⁶

Sin embargo, la descripción, para Lukács, ya no solo nivela, sino que de cierta manera jerarquiza. De pronto todo sucede como si lo importante se trocara en lo insignificante, lo accidental, lo casual. Las cosas que antes solo existían por sus relaciones con el destino humano ahora son elevadas, resignificadas, autonomizadas.

⁵ Georg HEGEL, *La fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015, págs. 149-155.

⁶ Georg LUKÁCS, “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” en *Problemas del realismo*. México: Fondo de cultura económica, 1966, pág. 182.

De allí la inhumanidad denunciada: el hombre ya no aparece como dominador de las cosas, sino en pie de igualdad con ellas y, cuando no, como su mero apéndice. La técnica de la descripción no es por lo tanto sólo consecuencia de una cierta necesidad social desfavorable, sino al propio tiempo causa: es el propio procedimiento el que parece atenuar, atomizar, transmutar, invisibilizar y desintegrar los rasgos humanamente significativos de la práctica social. El nuevo arte novelesco por lo tanto ya no parece regirse más por la lógica de los propios individuos, por la unión inextricable del destino del sujeto y su comunidad, sino por la suya propia; por el propio movimiento que su forma describe.

2 EL FIN DE UNA EXPERIENCIA

Algo de todo ello trasunta en las hipótesis de “Crisis de la novela”, “Experiencia y pobreza” y “El narrador”. En sintonía con Lukács, Benjamin describe en dichos ensayos la disolución de un tipo de experiencia que estaba en la base de la vida misma de los pueblos: *la narración*. Aun con connotaciones diversas (de la postura nostálgica al optimismo revolucionario) en el desarrollo de los argumentos, lo que estos textos señalan es –hegelianamente– la ligazón estrecha entre una técnica y una forma de vida, y cómo el fin de una afecta ciertamente a la otra. En este sentido antes que una mera retórica o carácter intrínseco de los relatos literarios, aquello que se extingue es sobre todo la facultad misma de intercambiar experiencias. La disipación progresiva de la narración en la consciencia de los hombres –en tanto modo de experiencia sensible específica– implica por lo tanto la imposibilidad de articular, comunicar, intercambiar sentido a través de un relato. No otra cosa parece ser la narración para Benjamin sino el *medium* mismo que reunía una voz, un saber popular y una comunidad. De allí la reflexión biopolítica que la cuestión de la narración trae consigo: si ella era el modo en el que una comunidad se contaba a sí misma su propia historia y a través de ese relato experimentaba su devenir común, su destrucción conlleva necesariamente una transformación en las formas de sensibilidad, percepción, interpretación y politización de la vida.

La importancia del narrador (más un dispositivo de enunciación que un sujeto empírico) radica en que su saber estaba entretejido con los materiales de la propia vida del pueblo. El marino mercante (el que trae la buena nueva de lejos) y el campesino sedentario (el que conoce las historias antiguas del lugar) mantenían una ligazón estrecha con la naturaleza: los narradores arquetípicos, según Benjamin,

eran aquellos que sabían escuchar los acontecimientos y modulaciones silenciosas de la tierra, que prestaban su voz a la sabiduría impersonal del suelo. La narración de ambos era en este sentido lo que permitía articular lo más lejano y lo más antiguo en el *hic et nunc* a través de la palabra. La transmisión oral (que estaba en la base de los mitos, leyendas, fabulas o cuentos) tenía, antes que una finalidad estética, una connotación profundamente práctica: el relato (en el que arte, mito o historia parecían volverse indistinguibles) articulaba el *continuum* de la vida común. La narración no existía como actividad separada de todas las prácticas del hombre, por el contrario, era juzgada por sus usos y sus efectos al interior de la comunidad como cualquier otra. Dicho de otro modo: el placer se hallaba menos en relato en sí que en la forma mediante la cual la experiencia se daba como tal. La narración era la excusa, el medio que ligaba una técnica a un modo de sensibilidad en la que no existía diferencia alguna entre el arte y la vida.

“La existencia, en sentido épico, es un mar. No hay nada más épico que el mar. Naturalmente se pueden tener los más variados comportamientos en relación al mar. Por ejemplo, echarse en la playa, escuchar o saltar las olas, y juntar los caracoles arrojados en la arena. Es lo que hace el poeta épico. También se puede navegar en el mar. A muchos destinos o sin destino. Se puede hacer un viaje marítimo y luego, sin tierra a la vista, atravesar cielo y mar. Es lo que hace el novelista [Romancier]. Él es el verdadero solitario, el auténtico mudo. El hombre épico sólo reposa. En la epopeya [Epos] el pueblo descansa después de la jornada de trabajo; escucha, sueña y colecciona. El novelista se separó del pueblo y de aquello que éste cultiva.”⁷

La novela es, para Benjamin, la textualidad específica de la disolución de la experiencia. Ella sería de alguna manera lo contrario de la narración, en tanto se aleja progresivamente del significado épico, es decir de la sabiduría pre-individual que daba cohesión y sentido a la vida colectiva. Si en la antigüedad el hombre tenía una relación lúdica, contemplativa y armónica con la naturaleza, a partir de cierto momento este comienza a explorarla, a perderse a sí mismo en sus profundidades. Siguiendo la parábola, el novelista corta amarras con su destino, se desarraiga de la tierra, se aleja del pueblo, se vuelve mudo para intercambiar sus experiencias con el resto de la comunidad. O dicho en otros términos, el novelista pier-

⁷ Walter BENJAMIN, “Crisis de la novela. Sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin” en *La tarea del crítico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017, pág. 69.

de de vista el objeto y recae en el solipsismo. Su separación simbólica de la sociedad marca el comienzo de la literatura como institución moderna.

“El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilidad de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente. Este cambio es el mismo que disminuyó en tal medida la comunicabilidad de la experiencia, que trajo aparejado el fin del arte de narrar.”⁸

Sin embargo, a pesar de lo que podría afirmarse y siguiendo la imagen del mar de “Crisis de la novela”, el aislamiento del novelista no señala un rechazo o negación de la naturaleza, sino sólo la afirmación de un punto de vista nuevo (¿extraviado?) para pensarla. La novela, parece decir Benjamin siguiendo a Kant, será la experiencia de lo inconmensurable, es decir, ya no la adecuación de una forma de la imaginación a las formas de la naturaleza, sino su opuesto: la inadecuación constitutiva de las capacidades para representarla. La naturaleza se presenta ahora como desmesurada, insondable, inaprehensible. En el pasaje del poeta épico al novelista lo que se transforma es, por lo tanto, la visión misma de la naturaleza, la relación del narrador con la sociedad, del individuo frente a la totalidad. Entre la tecnificación de la vida y el horror de la guerra, el hombre aparece ahora arrojado a un afuera que ya no le devuelve una imagen unitaria de sí.

“Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.”⁹

La fragilidad del cuerpo, el patetismo de lo orgánico ya no parece poder soportar el paisaje deshumanizado que se despliega frente a sus ojos. El sujeto moderno

⁸ Walter BENJAMIN, “El narrador” en *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot, 2015, pág. 121.

⁹ *Ibid.*, págs. 116-117.

ya no se identifica con aquello que ve y no parece a su vez poder darle inteligibilidad a una naturaleza transmutada por las nuevas fuerzas que él mismo desató (que implican, pero trascienden el nuevo horror técnico-militar). Sin embargo frente al recorrido histórico-material de las transformaciones en los medios de producción que Benjamin realiza, sería fácil achacar –por el contrario– en la imagen del mar (o la del narrador mismo) la utilización de la naturaleza como símbolo de la representación ahistórica de lo ideal frente al horror irrepresentable del presente; pero a ciencia cierta importa menos esa imagen por su contenido factual sobre el pasado que por aquello que revela imaginariamente sobre el presente: el temor frente a la naturaleza, la belleza fugaz e inefable que de ella se desprende, es el síntoma de una totalidad quebrada, de una fragmentación en la suma del conocimiento humano, del desgarramiento y escisión del hombre con respecto a la naturaleza. La novela no será otra cosa sino la experiencia de dicho desgarramiento.

3 LA TRANSFORMACIÓN TÉCNICA

En este sentido lejos está Benjamin de reducir la «pobreza de experiencia» contemporánea al mero impresionismo mítico o a una relación causal histórica, sino que antes bien piensa este proceso como un “efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla”¹⁰. Del pasaje de la voz a la escritura algo parece por lo tanto extraviarse. El argumento, de resonancias vagamente platónicas, señala el modo en que el procedimiento técnico de la escritura socava la memoria, la comunicabilidad de la experiencia, la existencia misma de una comunidad de escuchas. La mediación que introduce la escritura separa al individuo indefectiblemente del tiempo común a todos los hombres. De allí que la novela sea considerada el género de la interioridad: es la reclusión en la subjetividad frente a la imposibilidad de articular el mundo como totalidad. De pronto el tiempo puramente subjetivo (el *temps duré* bergsoniano de los novelistas modernos) se independiza, sobreimprime y evapora toda objetividad empírica. En este punto la crítica de Lukács a la *descripción* de Flaubert/Zola y de Benjamin a la *novela pura* de Gide parecen tocarse: la autonomía del arte pierde, por su misma separación, por dar “la sombra de la ciencia y no la ciencia misma”¹¹, aquella inmediatez que ligaba la ficción con la vida.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 120.

¹¹ PLATÓN, *Fedro*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957, 275ª.

El diagnóstico histórico de ambos, amén de los recorridos, materiales y periodizaciones que utilizan, coincide en términos generales: la caída en desgracia de la narración, producto de la transformación en los modos de producción, alteró los modos mismos de sensación, percepción e interpretación de la relación arte-naturaleza. En este sentido lo que se diluye no es sólo un tipo de relato específico, sino la consonancia originaria entre la naturaleza humana y la naturaleza social que la experiencia de la narración articulaba.

“¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece. El mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza que las estrellas.”¹²

Todo sucede en Benjamin y Lukács como si la utopía ya hubiera tenido lugar en un mítico pasado helénico, ¿pero, menos histórica que especulativa, no es la imagen retrospectiva de la unión armoniosa con la naturaleza menos un signo de lo que efectivamente fue, sino de lo que hoy inexorablemente no es? En el reverso de la idealización y la nostalgia por lo perdido, palpita la imagen de una racionalidad alternativa, de una reconciliación utópica entre un modo de decir y un modo de sentir, entre las reglas del arte y las reglas de la vida. En este sentido es que puede pensarse la crítica a la autonomía del arte: ella volvería de algún modo imposible dicha unión desde el momento que admite la autoexclusión del artista del mundo de los fines. De allí el diagnóstico en torno a la narración por ambos realizada: su pérdida supone –en términos de Rancière– un desorden, una discordancia, un nuevo reparto entre las palabras y las cosas al interior de la comunidad. Sin embargo, hay modos progresistas y conservadores de pensar las modificaciones técnicas que la novela trae consigo. De hecho, si Benjamin parece sugerir que la fidelidad actual del narrador roza el anacronismo al querer preservar una forma artística que responde a una forma de vida en plan de caducar y que hay que en “sentir una nueva belleza en lo que desvanece”¹³, en Lukács la separación del hombre con respecto al ideal del *épos* (que todavía sobrevive en ciertas novelas) es vista como una

¹² Georg LUKÁCS, *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974, pág. 27.

¹³ Walter BENJAMIN, “El narrador” en *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot, 2015, pág. 120.

caída, un retroceso, una desfiguración producto de la desviación ideológica-patológica del artista. En este sentido la posición lukacsiana supone al menos dos objeciones:

“Lo que resulta problemático actualmente en esta definición del arte es el presupuesto idealista de una filosofía que no solo era capaz de penetrar en la totalidad de la realidad, sino que, además, podía indicar la lógica según la cual ésta se desarrollaba de manera histórica. Al menos igualmente problemática es, en nuestro contexto, la posibilidad de que el arte, según este modelo, haga evidente lo que ha sido conocido de antemano. El primado del diagnóstico social extraestético fue determinante para la teoría del realismo de Lukács.”¹⁴

En la crítica de Lukács, de Flaubert a Beckett, del naturalismo al vanguardismo, lo que se señala es siempre la disyunción de unas tendencias artísticas que no hacen justicia a las contradicciones estructurales del presente. Dicha crítica parte del supuesto en torno a la identificación de las reglas inmutables del arte a las leyes inmutables del devenir histórico.

No otra cosa es el realismo en su sistema sino la correlación entre una producción artística y su exterioridad socio-histórica: de allí el carácter ético, político y epistémico de la novela. El realismo lukacsiano por lo tanto no sólo ofrece una imagen concreta de la realidad, sino que es *fiel* a ella, en tanto que aquello que es representado debe ser considerado como algo que ya se hallaba dado de forma latente en la realidad. Si Kafka, Joyce o Beckett no pueden ser considerados realistas no es porque equivocan las tendencias políticas con las cuales se aproximan a los problemas del presente (por el contrario, todos afirman la inhumanidad del capitalismo), sino porque el modo de representación elegido en sus novelas se aparta de un modelo orgánico de narración en el que pueda vislumbrarse el funcionamiento orgánico de la praxis social-política de la vida. Es la técnica elegida, la instancia de percepción e inteligibilidad que la técnica despliega, lo que impide articular los problemas en su justa relación. Pero sobre ello se pregunta Adorno:

“¿Cómo puede Lukács negar que la técnica artística también se desarrolla según su propia lógica y convencerse de que la abstracta aseveración de que el cambio de sociedad comporta un cambio automático y *en bloc* de los criterios estéticos dialécticos basta para frenar ese desarrollo de las fuerzas técnicas de producción

¹⁴ Juliane REBENTISCH, “Realismo hoy. Arte, política y crítica de la representación” en *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno*. Córdoba: Gráfica 29 de mayo, 2013, pág. 145.

y restaurar como obligatorias otras más antiguas, superadas por la lógica objetiva inmanente?”¹⁵

En el comentario de Adorno aparecen latentes dos críticas: por un lado a las *estéticas desde arriba*, es decir, a aquellas teorías que pretenden “abarcar y establecer, de una vez y para siempre, simplemente por medio de estipulaciones conceptuales decretóricas, la esencia de las categorías estéticas”¹⁶; y por otro lado reaparece la vieja idea marxista acerca de la imposibilidad de volver atrás la rueda de la historia, de retrotraerse a modos y relaciones de producción económicas ya superados. Es decir, en lugar de una *lógica inmanente del sentido* (tal como podía leerse, según Adorno, en *Teoría de la novela*), la “totalidad del proceso aparece como una conexión objetiva de origen natural”¹⁷. En este punto se puede pensar que Lukács hipostasias las técnicas de un modo de producción pretérito, desatendiendo que éstas, como todos los elementos de una obra de arte, son dialecticos, y no pueden ser ontologizados a partir de una concepción estática, deshistorizada de la misma. La técnica es una determinada manera, históricamente condicionada, del uso de los materiales y a su vez un modo preciso de intervención sobre la naturaleza. La reflexión estética sobre la técnica se torna necesaria para analizar el modo en el que artista introduce sobre el material una intención que modifica a aquella. Lejos entonces de una lectura ahistórica (tal como es formulada precisamente en “La razón observante” por Hegel, en la que la razón fracasa en otras cosas por carecer todavía de una perspectiva histórica), un análisis material de la descripción debe tener en cuenta la nueva transformación sensible que ella supone, ya que, tal como lo sostiene Buck-Morss, es “incorrecto desmitificar la ‘segunda naturaleza’ solo para reemplazarla por otro mito, el de una totalidad histórica plena de sentido”¹⁸. De hecho, la descripción, a razón de la redistribución y resignificación que opera sobre los elementos que antes eran relegados al mero decorado, se convierte en el nuevo modo histórico de pensar las relaciones entre las palabras y las cosas, el detalle y el conjunto, lo visible y lo invisible, los tiempos y los espacios, los lugares y las identidades. En suma: la descripción se convierte, desde Flaubert a Robbe-Grillet, en

¹⁵ Theodor W. ADORNO, “Reconciliación extorsionada” en *Notas de Literatura*, Madrid: Akal, 2003, pág. 254.

¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013, pág. 50.

¹⁷ Theodor W. ADORNO, “Reconciliación extorsionada” en *Notas de Literatura*, Madrid: Akal, 2003, pág. 254.

¹⁸ Susan BUCK-MORSS, *Origen de la dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, pág. 142.

una de las técnicas que subvierten las jerarquías del viejo mundo. No nos parece casual en este sentido que Lukács cite en su ensayo el siguiente fragmento de Nietzsche:

“La palabra se hace soberana y se desprende de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página entera, y la página adquiere vida a expensas del todo... y el todo ya no es tal en modo alguno. Pero esto es el símil para todo estilo de la *décadence*... la vida, la misma vivacidad, la vibración y la exuberancia de la vida relegadas a los seres más pequeños, y el resto pobre en vida... El todo ya no vive en absoluto: es compuesto, calculado, artificioso, un artefacto.”¹⁹

El detalle se independiza del marco, la vida queda reducida a lo más insignificante, el arte se autonomiza de la naturaleza, la totalidad se vuelve falsa. El diagnóstico nietzschneano es en apariencia coincidente con el de Lukács en “¿Narrar o describir?”, y ciertamente lo es, pero el húngaro omite deliberadamente fragmentos del texto del alemán. De hecho, en “El caso Wagner” leemos:

“¿Qué es lo que caracteriza a toda *décadence* literaria? En que la vida ya no habita en el todo. La palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo –el todo ya no es un todo. Ahora bien, acabamos de presentar el símil pertinente para todo estilo de la *décadence*: en cada momento anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad –si lo decimos moralmente, hay ‘libertad del individuo’, si lo ampliamos a una teoría política, ‘los mismos derechos para todos’. La vida, la misma vitalidad, la vibración y la exuberancia de la vida, comprimidas en las configuraciones mínimas, el resto es pobre en vida. Por todas partes hay parálisis, fatiga y entumecimiento, o bien, hostilidad y caos: una cosa y otra se hacen cada vez más evidentes según se asciende hacia formas superiores de organización. El todo ha dejado en absoluto de vivir; es algo compuesto, sintetizado y artificial, es un artefacto.”²⁰

Aun cuando el sentido no difiera significativamente, aquello que Lukács oblitera nos permite repensar la función de la descripción en el nuevo reparto de lo sensible. Frente a la lectura hegeliana de Lukács de una narrativa orgánica organizada entre elementos necesarios y contingentes, Nietzsche sugiere –paradójica-

¹⁹ Friedrich NIETZSCHE en Georg LUKÁCS, “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” en *Problemas del realismo*. México: Fondo de cultura económica, 1966, págs. 192-193.

²⁰ Friedrich NIETZSCHE, “El caso Wagner” en *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca nueva, 2003, pág. 209-210.

mente- que en los estilos decadentes cada elemento parece cobrar libertad, voluntad y autonomía en relación al todo. Pero no solo eso: ya en dichas unidades mínimas parece contenerse la vitalidad, parálisis o caos de la propia totalidad. Es decir, en el detalle (liberado por fin de su función decorativa, ilustrativa, simbólica o verosimilizante) se encuentra la destrucción potencial del conjunto. La noción atómica, dinámica, viva de la sociedad sugerida por Nietzsche, no sólo cuestiona las concepciones estáticas e inorgánicas del fragmento, sino que plantean la revocabilidad de la totalidad. De allí la artificialidad de esta última: ya nada la justifica ni la armoniza. Esto es algo que percibió tempranamente Arnold Schönberg. Ya en su *Tratado de armonía* el músico vienés sostenía que el atonalismo no era un sistema que negaba completamente el tonalismo, sino que por el contrario era un estilo de composición que trataba en igualdad de condiciones las disonancias y las consonancias, negándose a relacionarlas en torno de un centro tonal. De hecho el símil utilizado para explicar el funcionamiento de la música tonal (y su posterior disolución) parece deudor del propio Nietzsche: al referirse a ciertos acordes vagabundos y anárquicos, Schönberg argumenta que estos tienen la capacidad de emanciparse de la tonalidad y por lo tanto llegar a ser

“Apariciones apátridas, vagando por los territorios de las diversas tonalidades, de una ductilidad y adaptabilidad increíbles; espías que acechan los puntos débiles y se aprovechan para sembrar la confusión; desertores cuyo objeto es renunciar a la propia personalidad; agente perturbadores por todo concepto, y, ante todo, los más divertidos compañeros.”²¹

Si Nietzsche pensaba irónicamente que de su reflexión estética sobre el estilo decadente podía extrapolarse una teoría política, Schönberg –sin abandonar la ironía- parece seguirlo casi literalmente (aunque invirtiendo el signo político de la argumentación). De hecho, la relación entre la metáfora política y la estética musical del austríaco ha sido planteada explícitamente por Esteban Buch en *El caso Schönberg* (2006). En este sentido lo que Buch lee –siguiendo también a Adorno- en la forma schönberiana no es la decadencia de lo que se presenta como informe, ilógico o irracional (tal como es planteado por Nietzsche-Lukács), sino el símbolo de la nueva igualdad sensible por la cual los elementos cobran autonomía e independencia, se agrupan y se separan, conspiran y se divierten. Lejos del caos, lo que nace de esta nueva redistribución entre las partes, jerarquización de los detalles, transformación de la identidad de los elementos y recusación de la totalidad, es

²¹ Arnold SCHÖNBERG, *Tratado de armonía*. Real Musical: Madrid, 1974, pág.305.

una nueva utopía hecha de subversión y juego. No otra cosa será la tonalidad para Buch sino

“un sistema comparable a un Estado, donde la tónica es un rey y cada acorde, un actor en la búsqueda constante del poder, es decir, de convertirse a su vez en una nueva tónica [...] Ahora bien, la tendencia histórica de la tonalidad hacia su disolución no es otra cosa que la caída del Estado feudal o dinástico que termina por ser ingobernable, no por obra de actores externos, sino a causa de la importancia creciente de “acordes vagabundos” carentes de filiación y nacionalidad, como fuerzas anárquicas inscriptas en el fundamento del sistema [...] Schönberg es el hombre que, por así decirlo, habría de secularizar la armonía al poner de relieve su carácter convencional, susceptible de ser sometido, como los regímenes políticos, a la crítica y la transformación.”²²

4 ORDEN Y DESORDEN

A la usanza de la emancipación de la disonancia en la música de vanguardia, el ascenso de la descripción en la novela moderna supone la puesta en crisis de un modelo de relato construido en torno a jerarquías estructurales que reenviaban a las jerarquías en la propia vida. Frente a la imagen de la atomización sinsentido o la desfiguración de lo fundamental, la descripción pensada desde este nuevo prisma supone una alteración, redistribución o proliferación de aquello que debía mantenerse oculto o relegado a meras funciones secundarias²³. La paradoja es que la pura horizontalidad que Benjamin creía ver en la narración parece darse *naturalmente* en la descripción: temas, personajes, situaciones, espacios y sentimientos nobles o bajos parecen todos tener su lugar en la nueva igualdad que la novela trae consigo. Es de hecho la hipótesis de Jacques Rancière: la nueva ficción destituye los roles, las jerarquías, las causalidades, las verosimilitudes narrativas que articulaban el viejo mundo. El pensamiento organicista que atribuía a cada individuo una función en el todo social de pronto es socavado por una técnica que fragmenta y resigna lo que debía permanecer inalterado. No otra cosa parece leer en Flaubert cuando sostiene que “el exceso descriptivo es en efecto la oposición de un *todo* a otro. La proliferación realista [...] marca la ruina del tipo de todo que estaba en

²² Esteban BUCH, *El caso Schönberg*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010, pág. 225-228.

²³ Roland BARTHES, *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

armonía con la estabilidad del cuerpo social”²⁴. Es precisamente lo que inquieta a Lukács: percibe como una desviación a la regla, lo que es, en efecto, un cambio de paradigma en la percepción de la totalidad. Dicho de otro modo: convierte en (segunda) naturaleza lo que sólo ha llegado a ser por el devenir histórico. La lectura de Rancière tiene por lo tanto el mérito de señalar la ligazón del modernismo literario (de Sartre a Barthes) con un diagnóstico histórico que parece sostener, a su pesar, la consistencia de un orden social contrario a sus pretensiones.

En este sentido, lejos del mito de la autogénesis de la vanguardia o de la pura invención arbitraria, en sus ensayos Alain Robbe-Grillet intenta explicar y situar históricamente las nuevas técnicas novelescas. A partir de un recorrido minucioso que va del análisis material de los procedimientos a las reflexiones sociológicas de la novela en sí, Robbe-Grillet arriba a conclusiones en torno a ciertas correspondencias entre el realismo y las condiciones de producción de la época; de este modo señala cómo la descripción flaubertiana supone una transformación progresiva en la percepción del mundo.

“El relato, tal como lo conciben nuestros críticos académicos –y en consecuencia muchos lectores– representa un orden. Este orden, que en efecto se puede calificar de natural, está ligado a todo un sistema, racionalista y organizador, cuya expansión corresponde con la toma del poder por la clase burguesa. [...] Todos los elementos técnicos del relato [...] apuntaba[n] a imponer la imagen de un universo estable, coherente, continuo, unívoco, enteramente descifrable. Como no era cuestionada aun la inteligibilidad del mundo, contar no planteaba problemas. La escritura novelesca podía ser inocente. Pero he aquí que, desde Flaubert, todo comienza a vacilar [...] Contar se ha vuelto propiamente imposible.”²⁵

La institucionalización y formateo del género novelesco a la imagen y semejanza de *La Comédie humaine* de Balzac era lo que Robbe-Grillet pretendía en parte recusar, sin embargo, lo que sobresale en su crítica es sobre todo el modo en el que la lógica de un relato específico termina por naturalizarse e hipostasiarse a la propia realidad. El problema por él planteado no incumbe sólo a la historia de la novela, sino que sugiere las implicancias ópticas y gnoseológicas en torno al modo en el que la realidad se presenta como tal. A propósito de la actitud realista dice Daniel Link: “El realismo es un plan de consistencia: vuelve consistente mediante un com-

²⁴ Jacques RANCIÈRE, *Política de la literatura*. Buenos Aires: Del zorzal, 2011, pág.65.

²⁵ Alain ROBBE-GRILLET, *Por una nueva novela*. Buenos Aires, Cactus, 2010, pág.62-63.

plejo artificio singularidades irreductibles, acausales y atemporales. O sea: no tanto una forma de pensamiento cuanto una instancia de inteligibilidad”²⁶. La idea de artificio, que estaba ya en Nietzsche y que reaparece en Link, señala antes que la falsedad del procedimiento, el aspecto mediado, social, histórico de aquello que se presentaba como lo más natural. No otra cosa parece tener en mente Robbe-Grillet en su ensayo “Order and disorder in Film and Fiction”. Allí el francés realiza un recorrido dialéctico en torno a la idea de naturaleza, demostrando cómo esta ha sido utilizada cíclicamente, de forma casi mítica, para contrarrestar aquello que desafía cada tanto el *statu quo*. Sin embargo, para socavar las supuestas bases naturales del realismo clásico, Robbe-Grillet introduce, paradójica y polémicamente, a la propia naturaleza, tomando como ejemplo el modo particular de narrar de los niños.

“El pequeño estudiante francés que llega a la edad de la lectura está inmediatamente condicionado por un cierto número de reglas de la narrativa que se le presentan como algo natural. En realidad, éstas fueron inculcadas en él, porque si esas reglas realmente fuesen naturales, él debería saberlas al nacer [...] Los niños pequeños producen por lo tanto narrativas muy extrañas, ya que aún no están condicionados por la ideología narrativa de la sociedad en la que viven. Producen historias que son, sin duda, mucho más cercanas del estilo del Nouveau Roman que al de las novelas tradicionales.”²⁷

Por un lado, Robbe-Grillet sugiere que la novela, en tanto género, en tanto aquello que la novela ha llegado a ser, se apoya sobre una falsa idea de totalidad, de orden y de naturaleza, señalando tanto el componente ideológico en la construcción, como el idealismo subyacente de todo texto autodenominado realista. Es decir, al comprobar la espontaneidad informe del relato infantil (amén de su mediación inicial por la lengua, por aquello que –como sabemos desde Barthes– “obliga a decir”), Robbe-Grillet sugiere que no hay ninguna base natural para afirmar los principios de causalidad, cronología o no contradicción que gobiernan el realismo, sino que por el contrario este surge como una construcción deliberada que es inevitablemente histórica. Por otro lado, el excursus a la infancia quiere hacer notar cierta represión originaria a la hora de narrar. A pesar, inclusive, de las buenas intenciones, de las nobles ideologías de quienes enseñan, el proceso civilizatorio de la ilustración –parece decir Robbe-Grillet junto a Adorno– se funda inevi-

²⁶ Daniel LINK “Narrar o describir”. Linkillo. 10 de Noviembre de 2011. [Consulta el 7/12/17] <http://linkillo.blogspot.com.ar/2011/11/narrar-o-describir.html>

²⁷ Alain ROBBE-GRILLET, “Order and disorder in Film and Fiction” en *Critical Inquiry*, Chicago: Vol 4, N° 1, 1997, pág.4. Traducción propia.

tablemente en un acto de violencia. En este sentido, frente al proceso de objetivación y racionalización del mundo que denunciaba Lukács, la vanguardia –tal como se desprende de los dichos de Robbe-Grillet–, hace visible en su propia materialidad, en su diferencia con respecto al mundo, la situación paradójica del arte frente a la naturaleza. “Toda disonancia es, de algún modo, una parte del recuerdo del sufrimiento al que la dominación [...] expone a la naturaleza”, pero a su vez no es “sólo este momento de la expresión de la negatividad, de este sufrimiento, sino también, siempre al mismo tiempo, la felicidad de dar a la naturaleza su voz, de encontrar algo no dominado, de hacer entrar en la obra de arte algo que no está aún domesticado”²⁸. En consecuencia, la voz infantil no está referida aquí como un valor en sí mismo, sino como aquello que aún no está penetrado por la razón, que puede escapar al proceso de homogeneización y condicionamiento que implica todo ingreso a la cultura. En este sentido, ambas críticas ponen en evidencia el componente configurador de la narración cuando es elevada a criterios normativos, cuando la forma del relato se transforma en el ejercicio mismo de un biopoder que determina las formas de vida.

El nuevo realismo propuesto por Robbe-Grillet no remite por lo tanto a una mera cuestión de *verismo*, a la re-presentación de lo empíricamente dado, sino al modo en el que relato permite redimir el objeto, liberar consigo un proceso de desencantamiento del mundo, mediante el cual la obra de arte puede volver sensible aquello que ha sido insensibilizado por el transcurrir violento de la historia. Es de hecho lo que Buck-Morss extrae como el *ethos* del pensamiento benjaminiano, al decir que éste

“le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de deshacer la alienación del *sensorium* corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*”²⁹.

Nada más alejado en comparación por lo tanto del realismo que el realismo lukacsiano: al pensar la realidad con categorías que ya no se corresponden con la lógica inmanente, paradójica, histórica de lo vivo, mistifica lo que precisamente debía exhibir. De hecho, el propio Benjamin, a pesar de los reparos que podían desprenderse de sus ensayos anteriores, en “La obra de arte en la época de su repro-

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013, pág.137.

²⁹ Susan BUCK-MORSS, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca, 2014, pág.171.

ductibilidad técnica” sostiene que sólo a través de la técnica puede producirse una transformación en la propia percepción sensorial (que al igual que la técnica no puede ser pensada al margen de los avatares de la historia). Es por ello que insta a pensar “las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de sensibilidad”³⁰. La transformación en la percepción supone por lo tanto repensar los modos en que sentimos, identificamos e interpretamos el mundo. Es lo que Benjamin señala con y contra Lukács: la utilización de tales o cuales procedimientos reconfigura necesariamente la relación del arte y la naturaleza. En algún punto Rancière nos ayuda a ver allí donde Benjamin difiere de Lukács: “el fin de la *mimesis* no es el fin de la figuración: es el fin de la legislación mimética que organizaba entre sí la naturaleza productiva y a la naturaleza sensible”³¹. Parafraseando: no es la pretendida desfiguración del mundo llevado a cabo por los nuevos novelistas el índice de la pérdida de realismo (Adorno, de hecho, podría decirnos lo contrario: en la distancia de la obra con respecto a una realidad constitutivamente falsa están las condiciones para dar cuenta de la verdad que aquella reprime), sino que es la transformación en sí del régimen sensible lo que vuelve imposible la unión armónica de las formas de la naturaleza y las formas de la imaginación que volvían posible a la vieja armonía épica.

Sin embargo, desde el propio Kant sabemos que todo acceso al objeto es ya en sí una desfiguración del mismo. Es en cierta manera lo que parece estar señalando Robbe-Grillet cuando reflexiona sobre el nuevo estatuto de la descripción en la novela de vanguardia. Aún cuando Flaubert opusiera el detalle a la funcionalidad estructural de la novela, descomponiendo el relato en microacontecimientos sensibles, la visión material de su descripción suponía todavía cierto afán de claridad: la diferencia entre quien miraba y lo mirado era evidente. Sin embargo, a partir de novelas como *Le voyeur* o *La jalousie* ya no puede afirmarse tal cosa. La descripción parece entrar en un nuevo paradigma.

“Ella hacía ver las cosas y he aquí que ahora parece destruirlas, como si su obstinación en discurrir sobre las cosas solo apuntara a interferir en sus líneas, a volverlas incomprensibles, a hacerlas desaparecer totalmente. En efecto, en esas novelas modernas no es raro encontrar una descripción que no parte de nada; en primer lugar, no da una visión de conjunto, parece nacer de un menudo

³⁰ Walter BENJAMIN, “La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica” en la *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar, 2007, pág.153.

³¹ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Manantial, 2011, pág.16.

fragmento sin importancia –lo más parecido a un punto– a partir del cual inventa líneas, planos, una arquitectura; y tenemos tanto más la impresión de que los inventa cuanto que a menudo se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc. Sin embargo, comienza a entrecerse algo, y uno cree que ese algo va a precisarse. Pero las líneas del dibujo se acumulan, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, de modo que la imagen es puesta en duda a medida que se construye [...] El afán de precisión que confina a veces al delirio (esas nociones tan poco visuales de derecha e izquierda, esas cuentas, esas mediciones, esas referencias geométricas) no logran impedir al mundo ser movedizo hasta en sus aspectos más materiales, e incluso en el seno de su aparente inmovilidad [...] Es la materia misma la que es a la vez sólida e inestable, presente y soñada, extraña al hombre e inventándose sin cesar en la mente del hombre.”³²

En algún punto, el realismo (por ejemplo, tal como lo piensa Lukács) opera como si la realidad ya estuviera enteramente constituida cuando el escritor se propone representarla (es por ello que se estima que el rol de este último es *explorar* y *expresar* la realidad de su época). Sin embargo, es la obra de arte, mediante la técnica, la que inventa su propio modo de visibilidad, inteligibilidad y politicidad; en suma: la que reinventa el mundo y su relación con él cada vez. Frente a las lecturas sociológicas deterministas que hacen de la obra un producto, un resultado del mero acontecer histórico, Robbe-Grillet parece sugerir junto con Benjamin lo contrario: es el arte el que puede torcerle el pulso configurador a las formas del destino. Esa es la tarea: oponer a la legislación mimética que armonizaba entre sí las pretendidas leyes de la naturaleza a las leyes del arte, la redención que el arte puede ofrecerle a la naturaleza inarticulada, dominada o mutilada por el transcurso de la historia. Es, de alguna manera, el doble movimiento cognitivo de la descripción: la proliferación casi exasperante de detalles que construyen un mundo altamente racionalizado muta, por oposición, desviación o exceso, en una dimensión irracional y subjetiva que altera los límites que parecían contener o inmovilizar la vida. La naturaleza humana y social se juega en ese movimiento.

³² Alain ROBBE-GRILLET, *Por una nueva novela*. Buenos Aires, Cactus, 2010, pág. 177-78.