

Zama, las luces, la nada



Raúl Antelo

Universidad Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. Brasil.

Recibido: abril de 2022
Aceptado: agosto de 2022

Resumen

Di Benedetto escribió una serie de crónicas sobre arte y artistas, en los años ochenta, que nos obligan a releer *Zama*. Se vuelve claro entonces que toda imagen está separada de su fondo, una totalidad distinta que rompe la continuidad de la vida en general. Ejerce, específicamente, una fuerza que proviene de la relación entre la imagen distinta o destacada y el contexto invisible que cerca su ausencia. La imagen no solo simboliza o representa algo; presenta, literalmente, la desemejanza que permite la similitud. El arte es imagen en su forma más pura, ya que no es otra cosa que la exhibición de su falta de fundamento.

PALABRAS CLAVE: Arte, nada, inconsciente óptico.

Zama, the lights, the nothing

Abstract

Di Benedetto wrote a series of essays on art and artists in the 80s which forced us to reread *Zama*. It is clear now that the image is separated from the ground, a distinct totality that breaks with the continuity of life in general. It does exert a force that comes from the relationship between the distinct or remarkable image and the invisible ground that surrounds it by being absent. The image does not merely symbolize or represent some other thing; instead, it literally presents the dissimilarity that inhabits resemblance. Art is image in its purest form, since art does nothing other than present this groundlessness of meaning.

KEYWORDS: Art, nothingness, optical unconscious.

Zama, as luzes, o nada.

Resumo

Di Benedetto escreveu uma série de crônicas sobre arte e artistas, nos anos 1980, que nos obrigam a reler *Zama*. Fica claro, então, que toda imagem está separada de seu fundo, uma totalidade distinta que rompe a continuidade da vida em geral. Exerce, especificamente, uma força que provém da relação entre a imagem distinta ou destacada e o contexto invisível que cerca sua ausência. A imagem não só simboliza ou representa algo; apresenta, literalmente, a dessemelhança que permite a similitude. A arte é imagem em sua forma mais pura, já que não é outra coisa que a exibição de sua falta de fundamento.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, nada, inconsciente óptico.

Faltaba luz, por las nubes cerradas, que no cuidaban el cielo, sino el suelo, de tan descendidas.

Antonio Di Benedetto, *Zama*

El arte remarca los rasgos distintivos del ausentarse de la verdad, por el que la verdad es la verdad en grado absoluto. Pero también es por eso por lo que el arte es inquietante en sí mismo y por lo que puede ser amenazador: tanto porque oculta su ser mismo a la significación o a la definición, como porque puede amenazarse a sí mismo y destruir en él las imágenes que de él han terminado por depositarse en un código con significado y en una belleza asegurada. Razón por la que hay una historia del arte, y en ella tantas sacudidas: porque el arte no puede ser una observancia religiosa (ni de sí mismo, ni de otra cosa), y porque, en cambio, siempre es recobrado en la distinción de lo que permanece apartado e inconciliable, en la exposición incansable de la intimidad siempre desligada. Su desligamiento, su desligar sin fin, y su desencadenamiento es lo que la precisión de la imagen anuda y desanuda cada vez.

Jean-Luc Nancy, *La imagen, lo distinto*

Al tiempo de publicar *Zama*, trazando la historia de las artes plásticas en su provincia, Antonio Di Benedetto reconocía en Fernando Fader “el artista mayor, que crece con el siglo”, paisajista de Ñacuñán, “los arenales de Pichiciego y algún tema de montaña” (Di Benedetto, 2016: 107-108). Años más tarde, desarrollaría explícitamente su hipótesis: Fader es el artista del silencio y la soledad. Basta recordarlo a Fader declinando la invitación de los martinfierristas.¹ *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Un Zama escindido entre dos piedras: Ischilín (su tumba) y Loza Corral (su casa).

Ischilín tiene la iglesia jesuítica de 1739, sin fraile, y tiene en la plaza el algarrobo de tres siglos, pero no hay plaza. Es igual a un pueblo de la colonia. Al descender del auto creemos apearnos en la historia. “¿Cuántas casas hay?” “Habitadas, nueve.” “¿Y

¹ “Comprendo que para los que viven la vida de Buenos Aires, donde millares de hectáreas de naturaleza han sido sepultadas bajo las piedras de las casas y cuyos techos ocultan las nubes blancas que navegan con una leve sonrisa irónica sobre tanto afán estéril; comprendo, mi estimado amigo, que mis escrúpulos tienen que parecerle un lirismo anacrónico” y se definía a sí mismo “como un hombre que sólo tiene hijos espirituales que no tienen nombre”. Ver Fader, F. “Carta de Fernando Fader”. *Martin Fierro*, Buenos Aires, a. I, N° 1, febrero de 1924: 5.

sin gente?” “Muchas.” No son casas, sino chozas, con techo de paja. Reacondicionan una, donde murió una mujer de ciento quince años. “¿Para quién es?” “Para un pintor, que viene a pintar.” Todo recomienza: Fader pintaba aquí.

Entre Ischilín y Loza Corral están los siete kilómetros de camino de víbora, las vacas cimarronas de dueños que vienen en la ciudad, los burritos obedientes cabalgados por ponchos rojos, los caranchos que se comen en los nidos los pichones de loros y salvan de esos gritones la rala agricultura distante; el amarillo del chañar, el blanco de las cactáceas, el rojo de la verbena, el espinillo y la pichana, y ese cielo, ese cielo displicente donde uno cree —engañándose— que a cada rato puede enredarse en sus brazos de luz. Más cerca —más cerca de Loza Corral— el arroyo, con su tierno parasitismo de berros y lentejas.

(Di Benedetto, 2016: 233)

Fader intuye la provincia, el país, pero no como naturaleza, sino como un drama de luz. Pesa en sus escenas el cielo, lo distinguido por excelencia, y que, por definición, se distingue de la tierra que ilumina. El cielo es la distinción y la distancia: la claridad difundida, cercana y lejana al mismo tiempo, la fuente de luz que nada ilumina, pero mediante la cual todo es iluminado. Entonces todo se distingue, la sombra de la luz, una luz mediante la cual algo puede brillar y recuperar su fulgor, es decir, su verdad. Nancy subraya que lo distinto *se distingue*: se pone aparte, marca esa separación. Abstrayendo por ello, relativamente, el dibujo, la luz da cuerpo a signos planos y flexibles, es decir, a una naturaleza presente pero ahistórica, de contornos centelleantes y difusos, simple resplandor, una proporcional correspondencia atomizada de colores. Captamos en el cuadro la génesis del cuadro, por su grafismo, que refuta la idealización platónica, en nombre de contrapuntos dialécticos y estímulos subjetivos, o sea, captamos el ver, no ya formas fijas, sino movilidades luminosas, vibraciones, ecos. Los objetos no pasan de ser meros síntomas de un fenómeno subordinado, la luz, que es tomada como potencia de la imagen, pero es también escépticamente difuminada y descompuesta en fragmentos milimétricos, intensidades, refracciones, es decir, temporalidades. Se disuelve la duración y se insinúa así la entrada del observador mismo como parte del cuadro, su extensión. Debía limitarse su función a rápidos efectos, frecuentemente decorativos, y aquello que faltase a la escena, en términos de unidad, agregárselo en una síntesis propia, tal como proponían Paul Gauguin o Emile Bernard, de tal suerte que los cuadros eran concebidos como cruces singulares de sensaciones anímicas. Pero, así como el artista procedía a *touches* aislados, el espectador (y en la prosa, el lector) elaboraría los elementos sensibles atomísticos en un arreglo sintético peculiar. Algo de la ejecución se transfiere así a quien contempla o lee la obra que, de a poco, va renunciando a la estructura y a una definición concluyente. Esto connota una disposición hostil hacia el objeto y es en ese carácter funcional y destructivo del arte impresionista que se puede ver la génesis de todo el arte del siglo XX. Mucho antes de que Malevich pensara en un “blanco sobre blanco”, pintores como Seurat ya ensayaban esa intensidad fantasmagórica. En la medida en que el carácter funcional expande el tiempo, la escena remite siempre a una secuencia del movimiento óptico, así como amplía, en el plano formal, la serie de signos sucesivos de la dimensión mnemónica, a tal punto, que se podría pensar que, muchas veces, Fader reescribe la huella de su maestro Heinrich von Zügel, llevando el impresionismo de la paleta a un primitivismo tectónico. El impresionismo del primero disociaba por el color; la analítica por placas cromáticas, en cambio, anticipaba el cubismo: “Las consecuencias más notorias, o el ramo de afluentes está formado por el Postimpresionismo y el Puntillismo y, como parientes más lejanos, el Futurismo, el Neoplasticismo y hasta cierto punto el Cubismo” (Di Benedetto, 1982: 370).² Se podría, en ese caso, como

2 En este, como en los demás casos de referencia a *Consulta*, agradezco la inestimable ayuda de Liliana Reales y Mauro Caponi, de la Universidad Federal de Santa Catarina, que me cedieron materiales que más tarde pasaron a integrar el volumen Di Benedetto (2022).

en el del primer Cézanne, señalar incluso un cierto “barroco”,³ el de los abruptos contrastes cromáticos con ánimo de crear volúmenes.

Me remontaba a la idea de un dios creador. Un espíritu que no hacía pie en nada, capaz de establecer las leyes del equilibrio, la gravedad y el movimiento. Pero su universo era una rotación de bolillas, mayores o menores, opacas o luminosas, en un espacio preciso, como recortado por el alcance de una mirada, en el cual el sonido resultaba inconcebible.

Entonces, por mis necesidades, el dios creador tomaba la figura de un hombre, pero no podía ser verdaderamente un hombre, porque era un dios, ajeno y remoto. Un anciano de melena y barba blancas, sentado en una roca, que contemplaba con cansancio el universo mudo. Sus cabellos eran de siempre blancos. Había nacido anciano y no podía morir. Su soledad era atroz. Aciaga. Como un dios no puede crear dioses, pensó crear al hombre, para que éste los creara.

Creó entonces la vida. Pero antes de crear al hombre, hizo las culebras, los gérmenes de la peste y las moscas, dio fuego a los volcanes y removió el agua de los mares. Precisaba extirpar el tormento y una cierta cólera que la soledad había puesto en su corazón.

Después realizó una obra de amor: el hombre, y lo rodeó de bienes. (Di Benedetto, 1985: 11-12)

Y más adelante agrega:

Pero el dios fracasó, porque el hombre creó multitud de dioses que no miraban bien al primero, no sólo se repartieron el universo, sino que algunos de ellos impusieron hegemonías. El mayor fracaso del dios consistió en que podía ver al hombre, pero el hombre no podía verlo a él, no podía devolverle ninguna de sus miradas enterrecidas de padre.

El dios quedó solo e irritado. Dejó que los frutos del bien se multiplicaran por sí mismos o por obra del hombre; pero no eliminó los males y desde entonces, para manifestar su presencia, se complacía en agitarlos, ora aquí, ora allá. Otros dioses advenedizos le ayudaban.⁴ (Di Benedetto, 1985: 11-12)

En ese sentido, estamos ante lo goyesco en estado puro, una Arcadia claro-oscuro, la del lenguaje de Zama: “Goya no siempre se subordinó a la armonía de los colores, ni a las leyes de los complementarios. Por lo contrario, exponentes hay de que también

3 Roa Bastos supo reconocer inmediatamente ese barroco. “Novela y antinovela: los dos polos de un proceso dialéctico que opera sus mutaciones bajo la presión de los cambios histórico-sociales, los que se reflejan necesariamente en este proceso y son registrados aún por aquellas novelas que pretenden negarlos o abstraerse de ellos. No es éste el lugar para ensayar el examen de un fenómeno lleno de connotaciones que interesa ante todo como un indicio de la crisis global que afecta a nuestra sociedad. Para la novela el campo en el que se proyecta esta crisis es naturalmente el lenguaje; por lo tanto, el de los procedimientos técnicos y operatorios de la materia verbal. Y si este fenómeno se manifiesta en las culturas más adelantadas, sus efectos son por consiguiente mayores aún en las culturas atrasadas o tributarias como la nuestra. El mismo estallido de la novela latinoamericana, la exacerbación o desintegración de sus formas, el encarnizamiento en las tentativas experimentales, su agresividad polémica y problemática, serían otros tantos indicios de su reacción ante las crisis en todos los niveles de nuestro continente subdesarrollado, el registro de la ruptura de un ritmo sincrónico: no solamente la reacción —en un plano más técnico— como una urgencia de reajuste del lenguaje sentida por el escritor; como una necesidad imperiosa de lograr que la materia verbal vuelva a adecuarse a sus intuiciones. (...) Por todo ello, el barroco formal de los escritores de hoy no es una simple prolongación de partida en la transformación de los esquemas regionales, por la profundización de sus elementos en una concepción y utilización enteramente nuevas del lenguaje, de las formas, de las significaciones tradicionales. A esta actitud de austeridad verbal, de retorno a la aparente pobreza originaria del lenguaje —que no es sino la obliteración de lo literario—, pertenece o ha ido acercándose cada vez más la evolución de la obra narrativa de Antonio Di Benedetto” (Roa Bastos, 1969: 4).

4 Sobre el impresionismo, ver Rewald (1982), Solana (1997) y Einstein (2011).

se acogió al juego de los opuestos, aunque nunca, eso sí, desentonado” (Di Benedetto, 1983: 452).

Como los descubridores de continentes y de culturas ocultas o sumergidas, en los impresionistas se daba el deleite de explorar la luz en la atmósfera, en la dura materia (la luz proyectada en la materia o que la luz refleja o reflecta) o mismamente en las aguas, como han quedado en fabuloso despliegue en un museo de París, pintadas por Monet.⁵ (Di Benedetto, 1982a: 366)

Así, Di Benedetto ve en Fader no solo su propio espejo,⁶ sino el diagnóstico de una época problemática, de creciente atomización, inocio subjetivismo y honda disolución político-temporal,⁷ que se expresaba en la rutina de la democracia parlamentaria y en una noción de progreso identificada con la libertad nominal. Es sintomático que el poeta Jorge Andrés Paita, reseñista también de Francisco Ayala o Arturo Cerretani, dijese en *Sur* que “*Zama* es fundamentalmente una novela de situaciones”, en que la personalidad del protagonista se va haciendo y deshaciendo, con “algo de ritmo cinematográfico” (Paita, 1958),⁸ o sea, por medio de imágenes dinámicas, en movimiento y que, solo dos años más tarde, el mismo Paita trazase un decepcionante diagnóstico

⁵ Se refiere a *Impresión. Sol naciente* (1872), en el museo Marmottan.

⁶ La parodia, que no siempre es humorística, reproduce en espejo la lógica del adversario a quien replica. El espejo no es instancia inaugural de lo simbólico, sino pivote de lo real. En economía, en particular, la especulación siempre especula sobre el espectro. Especula, como mostró Derrida, en el espejo del espectáculo que ella misma produce porque, al haber espejo, la mercancía ocupa su lugar. Pero, como los hombres no reconocen el carácter social de su propio trabajo, se autofantasmagorizan y, como se sabe, los fantasmas no se ven en el espejo. Eso ocurre con el comercio de mercancías. Esos fantasmas que son las mercancías transforman a los hombres en sus mismos fantasmas. Y todo ese proceso teatral, visual, teórico, pero también óptico, asume el carácter de un espejo misterioso que fantasmagoriza, naturalizando. Más aún, si aceptamos la hipótesis de que la espectrología es la dimensión más que ontológica de la parametafísica, dos personajes de *Zama* se convierten en espectros recíprocos: Ventura Prieto, en la primera parte, y Vicuña Porto en la tercera, mostrando dos caras del mismo enigma americano, con su evidente ecolalia cuasidadaísta, balbuceante, Prieto-Porto, Ventura-Vicuña, que son otras tantas refracciones espectrales del propio *Zama*. La vicuña, el puerto, es decir, el contrabando, dinero oscuro. Cfr. Derrida (1998), Sprinker (2002) y Ludueña Romandini (2020). “Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre” (Di Benedetto, 1983: 169).

⁷ Desde 1937, Meyer Shapiro venía argumentando, contra Alfred Barr, que la abstracción no respondía al fin de la imitación de la naturaleza y, desde ese punto de vista lógico, la antítesis del impresionismo dependía de cómo se definiese este estilo. Mientras las tendencias posteriores criticaron a los impresionistas por considerarlos meros fotógrafos de la luz solar, los contemporáneos abusaron de su irrealidad monstruosa. De hecho, los impresionistas fueron los primeros pintores a los que se los acusó de que sus obras carecían de sentido. Los movimientos posteriores al impresionismo tomaron diferentes direcciones: algunos hacia formas naturales simplificadas; otros hacia su descomposición entera; ambos tipos se consideraban reacciones históricas contra el impresionismo: uno para restablecer los objetos que el impresionismo había disuelto; el otro para restablecer la actividad imaginativa independiente que el impresionismo sacrificó a la imitación de la naturaleza. Hacia 1880, varios aspectos del impresionismo fueron los puntos de partida para nuevas tendencias. Para los clasicistas, la debilidad del impresionismo residía en su falta de claridad, en la destrucción de las formas lineales definidas; para otros artistas, en cambio, el impresionismo era demasiado informal y poco metódico; estos, los neoimpresionistas, conservaron el colorido impresionista e incluso lo llevaron más lejos en un sentido no clásico, pero también de manera más constructiva y calculada. Para otros incluso, como los simbolistas, el impresionismo era demasiado fotográfico, demasiado impersonal ya que preferían un sentimiento empático y un activismo estético en la obra. Por último, había aquellos para quienes el impresionismo era demasiado desorganizado y su reacción hizo hincapié en un orden esquemático. Muchos de estos artistas situados después del impresionismo tenían en común el carácter absoluto del estado de ánimo o la sensibilidad del artista que consideraban superior a los objetos. Si los impresionistas redujeron las cosas a las sensaciones del artista, sus sucesores las redujeron aún más a proyecciones o construcciones de sus sentimientos, estados anímicos o esencias captadas por la intuición (ver Schapiro, 1937: 77-98).

⁸ Guy Debord, muy interesado por el cine (*Aullidos por Sade* es de 1952), ya había fundado, un año antes, la Internacional Situacionista. Como explica en *In girum imus nocte et consumimur igni* (2000), perseguía en sus películas la imitación insensata de una vida insensata, una representación ingeniosa en no decir nada, hábil en engañar durante una hora el aburrimiento mediante el reflejo de ese mismo aburrimiento. En sus *Métodos de tergiversación* (1956), Debord proponía detonar hábitos, aún con todas sus fuertes connotaciones emocionales, reencontrando así las nociones de disfraz y de juego, para construir situaciones cuya meta última era abrir a cualquiera la posibilidad de desviar situaciones complejas, cambiando deliberadamente tal o cual condición originaria.

de la Argentina pos55, en que “vecina del insomnio, la pesadilla multiplica también nuestra noche”:⁹

No habíamos aprendido nada. No habíamos merecido siquiera la dura prueba. Algunos, viejos, queríamos terminar nuestros días autosatisfechos y tranquilos; los todavía jóvenes sacudimos un poco el polvo, antes de ocupar nuestros viejos puestos; los más nuevos empezamos a entender. Todos echamos cuentas y concluimos que, después de la primera exaltación generosa, había que ser cautos: no disolver los comandos civiles, no remover demasiado a fondo la policía. Unos y otra podían servir. Y aborto una vez mes el país con nosotros, cuando tratamos a los demás como vencidos y confundimos la libertad con un contralmirante y el derecho con nuestra conveniencia y la justicia con el privilegio y la democracia con un partido. Restauramos en vez de recrear (...) Hemos fracasado en lo político: como no surgió de una decidida y riesgosa aceptación de nuestras circunstancias, de una democracia plena, nuestra aristocracia quedó en oligarquía. Porque no aspiró a elevarse a genuina aristocracia (que nada tiene que ver con el dinero o la sangre), nuestra democracia se frustró en demagogia. (...) Hemos fracasado en lo social: (...) nos encontramos ahora, y nos encontraremos cada vez más, con opulencias sospechosas y miserias desconcertantes. [...] Hemos fracasado en lo espiritual. (...) Es un consuelo fácil o un ardid el suponer que nuestros males arrancan de tal o cual gobierno. (Paita, 1960:)

Ante esas tensiones, tampoco debe sorprendernos que Di Benedetto sustentase una paradoja, la de postular su libertad a partir de formas simbólicas constrictivas, como aquellas que abrieron la Modernidad a su más allá.

El Impresionismo es una eclosión, un estallido del color. Como los fuegos artificiales, el Impresionismo buscaba el espacio y salía a las fuentes de luz a gozar del sol. La relación no existe, sin embargo, en cuanto los fuegos, cesados su apogeo luminoso, entran en declive pronunciado y se extinguen. No hay duda de que el Impresionismo, como todo verdor, perecerá; pero la realidad hasta el presente es que, si bien carece, en el siglo XX, de imponentes cultores, de grandes creadores, no sólo generó el arte de vanguardia que continúa en amplio desarrollo, sino tuvo cantidad de derivaciones y, lo que es más importante, abrió una línea evolutiva. (Di Benedetto, 1982b: 380-381).

Ahora bien, la pícara refutación de Mallea (y todo el universo imaginario que en él gravitaba) conduce a un mediador a Di Benedetto (Cohen, 2008), a explicar arqueológicamente la emergencia del nuevo lenguaje.

El Puntillismo, aunque los diccionarios no expliquen el origen de su apelación, viene sencillamente de la voz *punto*. Así de fácil. Y con la palabra punto se hace referencia a la forma de pintar de los puntillistas que aplicaban el pincel no para trazar o marcar una línea continua, ni gruesa, ni delgada, ni media, sino a fin de dejar sus huellas con toques cortos y desunidos que daban la impresión de puntos sobre la tela. Esos puntos de color eran estudiados a fin de que, por aproximación y conjunto, sin juntarse ni mezclarse, es decir, sin fusión física material, sino con cierta separación, causaran, a los ojos o a la mente del espectador, la impresión de una mancha o masa, más o menos modelada, más o menos delicada, de color. Es decir, el color final debía producirse

9 El número incluía, entre otros, “1810-1960” de Jorge Luis Borges donde, a partir de “nuestro anverso de luz y nuestro anverso de sombra”, el escritor postula que el sesquicentenario de emancipación es porteño, “de Buenos Aires, la menos sudamericana de las ciudades”; “¿Examen de conciencia?”, de Eduardo González Lanuza (bueno es recordar que la misma revista había publicado, en abril de 1941, idénticos autocuestionamientos a partir de la experiencia acefálica de Roger Caillois, que ahora servía de título al *dossier*, embutiendo, implícitamente, la ecuación Hitler-Perón); “Palabras, palabras, palabras”, de Ernesto Sábato; “Crisis de responsabilidad”, de Luis Emilio Soto; “Vox populi”, de María Elena Walsh y “Dos sesquicentenarios y un centenario: tres en uno”, de Bernardo Canal-Feijóo. Paita, poeta de formación clásica, próximo de Girri, se desempeñó como periodista en *La Prensa* (cf. Salvador, 1983).

por un proceso de abstracción del observador como una síntesis que fuera efecto o impresión. (Di Benedetto, 1982b: 382-383)

Esta “mezcla óptica”, reconocible ya en Delacroix, lo lleva a Di Benedetto a pensar el inconsciente óptico, es decir, la relación entre la imagen puntillista y el cine.¹⁰

Porque la imagen más dinámica que han logrado las artes ópticas, junto con la de la cinematografía, es la de televisión. ¿Y cómo se forma la imagen televisiva sino por hileras de puntos? Desde luego no se trata estrictamente de lo mismo. Ante todo, los puntos de los puntillistas se ponían con fijeza y ahí quedaban, en tal condición; mientras los puntos de imagen de televisión —que la pantalla transmite— son extraordinariamente móviles, justamente la velocidad es un índice significativo. Además, este tipo de imagen depende de medios electrónicos y el requerimiento, como indispensable, de medios materiales para la formación de la imagen, para la transmisión y recepción. (Di Benedetto, 1982b; p. 384)

Y luego dice:

El puntillismo, en realidad, fue una derivación, entre varias, del Impresionismo, no obstante haber sido cortejado como una actitud entre independiente y rebelde. No pocos pintores, luego de haber triunfado el Impresionismo, se negaban como impresionistas. A su vez, los cultores del puntillismo no se llamaban a sí mismos puntillistas, a lo más que accedían era a reconocerse como neoimpresionistas. Pero ocurre que neoimpresionistas empezaron a serlo muchos y algunos se diferenciaron netamente, como los puntillistas, o los divisionistas, en tanto que otros quedaban confundidos por conservar algunos caracteres y andar de amoríos con otros diferentes, lo que queda revelado, por ejemplo, en la acuarela *El Bósforo*, del segundo mentor importante del Puntillismo, Paul Signac. La otra variante considerable consistía no en pintar con puntos, sino con pinceladas breves y relativamente anchas, aunque obedeciendo a la regla óptica y a la búsqueda de color tal y como lo hacían los puntillistas, rigurosos, en cuanto se entregaban al trabajo con rigor y pretendían una pintura rigurosa, aunque con sus leyes no se mostraban exclusivistas o excluyentes. Los caminos evolucionistas llevaron hasta la exasperación y agresividad del color de los “fauves” (fieras) y las candideces “nabis” (proféticas), mientras, en concomitancia, al Neoimpresionismo se intentaba colgarle el nombre de Cromoluminarismo. (Di Benedetto, 1982b; 384)

O, si se quiere, la relación entre literatura y cultura de masas. Escribiendo sobre arte para la revista madrileña *Consulta*, Di Benedetto, otrora lector de Poe en *Leoplán*, retoma, seguramente sin proponérselo, aquello que, treinta años antes, ensayara José R. Destéfano, profesor de Historia del Arte en Buenos Aires y La Plata,¹¹ al comparar

¹⁰ Ver también, del mismo autor, “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura” (2016: 461-475).

¹¹ Figura bastante nebulosa hoy día, José R. Destéfano (1904-1982), doctor en Letras por la Universidad de La Plata con su tesis “Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles” (1929), fue desde 1937 profesor de Historia del Arte de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad de Buenos Aires, hasta el nombramiento de Jorge Romero Brest (ver García y Schwartzman, 2015; Suárez Guerrini, 2019). Colaboró, junto a Fernán Félix de Amador, Romero Brest y Ángel O. Nessi, en la revista *Imagen*, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, apoyada por Gilardo Gilardi, César Sforza, Rodolfo Franco y Roberto Capurro, todos ellos artistas y profesores de la escuela. Destéfano, claro representante del tipo “poeta-historiador del arte”, fue prolífico conferencista y activo divulgador cultural, autor de *La danza de Salomé y otros poemas* (1930); *Ocho ensayos. Pintura veneciana. Eugene Delacroix. Claude Debussy. Paul Cézanne. Giovanni Pascoli. Marcel Proust. Stéphane Mallarmé. James Joyce* (1943); *Baudelaire y otras rutas de la nueva literatura. Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Conde de Lautréamont, Charles Péguy, Paul Claudel, William Blake* (1945). Su revista *Imágenes de la cultura*, editada por el Cuerpo Médico Argentino, dedicó fascículos, entre otros temas, a *El arte cristiano primitivo; La Alhambra; El arte barroco en Italia; La pintura gótica en Italia; Las catedrales de Francia; El cubismo; El superrealismo; Napoleón íntimo; La gloria de Versailles; Henri Matisse, el mago del colorido; Paul Gauguin, pintor en las islas de Oceanía; La resurrección de Pompeya; Los grandes músicos rusos del siglo XIX; Consideraciones en torno a la escultura; Arthur Rimbaud, poeta maldito; La música de*

dos objetos, tan disímiles uno del otro como fuese posible, o ponerlos en copresencia, de un modo brusco y sorprendente, para producir imágenes dialécticas, su trabajo en los fascículos de *Imágenes de la cultura*. Destéfano, estudiante en La Plata cuando el recién llegado Henríquez Ureña ensalza no solo la plástica de Pettoruti sino la lectura de Rinaldini,¹² recoge llaves de lectura cultural insoslayables. Allí junto a *El espectro de la libido*, la *Leda atómica* o la *Madona de Port-Lligat*, todas telas de Salvador Dali, leemos, por ejemplo, los anuncios que financiaban a ese mero folleto propagandístico de Taranto & Cia, con sus drogas, Nervisedán, Corydrane, Mecanyl, Cacodyline o Mitosyl o sus nuevos aparatos de escopia generalizada, como el cistoscopio del laboratorio Gentile. En ese folleto banal vemos que las imágenes surrealistas ya son cosas entre cosas, imágenes anestésicas de lo nuevo,¹³ semejantes al Alergogamma, Synalar, Carudol, Positon o Dolobid, que cercan las intervenciones de Di Benedetto en *Consulta*, pero también algo más. Sintomáticamente, es en la lógica combinatoria de la cultura popular y la tradición oral, es decir, en una aproximación táctil a la palabra, que Di Benedetto encuentra la matriz técnico-teórica para sus narraciones. Su madre, Sara Fisígaro, paulista hija de sicilianos, de Troina, provincia de Enna, le cantaba canciones de cuna de Brasil, baluceos cuasidadáistas, que ella recordaba porque previamente se las habían cantado a ella.

Mi madre tenía la memoria regada por la fantasía. Las fábulas, las leyendas de la baja Italia y también las del Brasil —país donde se fabula mucho, y ella pasó su infancia allí—, enriquecían sus recuerdos. He dicho muchas veces que, a pesar de que he aprendido a narrar de muchas maneras y con muchos maestros, mi gran maestra fue mi madre. Su familia, con numerosos ramales, ha tenido que afrontar circunstancias o situaciones trágicas o dramáticas. Y ha pasado muchas aventuras en su trayecto de Sicilia a Brasil —San Pablo, donde nacen mi madre y hermanos y primos de ella— a Buenos Aires, a Mendoza. Se acumula el anecdotario y mi madre, cuando yo tenía cierta edad, solía contarme o contarnos la historia de cada miembro de la familia, o rememorar las circunstancias junto con sus parientes. Me gustaba muchísimo escucharla. Al principio, por conocer, por descubrir que lo que ella contaba eran verdaderas aventuras familiares, dramas o historias pintorescas; caracterizaciones de tipos que constituían verdaderos personajes para mi visión. Después comencé a

Igor Stravinsky o Los grandes músicos contemporáneos: Arturo Honneger y Dimitri Shostakovich. Destéfano llegó a prologar varios libros de divulgación para El Ateneo, entre ellos, *Las catedrales de Francia*, de Augusto Rodin (1943), la *Filosofía del arte* de Hipólito Taine (1946), *El arte clásico: iniciación al conocimiento del renacimiento italiano*, de H. Wölfflin (1944), *Rafael. Su vida, su obra y su tiempo*, de Eugenio Müntz (1946) o *Las siete lámparas de la arquitectura*, de John Ruskin (ver Wechsler, 2003). En 1940, reseñando *Literatura y vida* (1939) de Roberto Giusti, Destéfano escribe: “El crítico no es ni remotamente como se cree con frecuencia, un escritor de menos categoría. El crítico es también un creador. Sus páginas deben ponernos en contacto con un espíritu egregio no sólo nutrido de ciencia literaria y sensibilidad extrema, de ductilidad y juicio comprensivo; sino también, embebido de un hálito humano, de un sentido de justicia, de una rectitud insobornable que le permitan discernir los valores permanentes de una obra. Por eso nadie está en lo cierto cuando afirma que en la crítica la literatura invade los dominios de la ética” (*Nosotros*, a. 5, segunda época, Nº 50-1: 437, mayo-jun.1940).

12 Julio Rinaldini, “a quien debemos las mejores páginas que en la Argentina se escriben hoy sobre artes plásticas”, le señala a Ureña, por lo demás su vecino, que los nuevos artistas buscan “descomponer todos los elementos de la forma, como los impresionistas descompusieron los del color, para volver a construirla según una nueva conciencia. Tenemos la prueba en Picasso, que ahora se declara clásico y dice que el cubismo es una vuelta al concepto clásico de la forma... El cubismo es la forma metafísica de la vuelta atrás”, a lo que el crítico dominicano agrega “el cubismo, interesándose en la forma, quiere hacer de los cuadros estudios de líneas y ensayos de construcción: restaurar, en suma, lo que el impresionismo amenazó destruir. Pero como no se sentía ligado a ningún prejuicio de representación de la naturaleza, emprendió el análisis de los objetos que tomaba como asuntos: cuando creyó que para dar idea de una cara bastaban dos o tres rasgos sueltos, a ellos se atuvo, sobre todo si esos rasgos resumían certeramente el carácter; pero fue más lejos: se juzgó con derecho para anotar rasgos del objeto, no desde un solo, sino desde varios puntos de vista; de una cara, pues, se escogen por igual, rasgos de perfil, de frente, o de cualquier otra posición. A esos rasgos pueden sumarse trozos de otros objetos, o simples masas —cuyo valor sea de volumen o de color—, siempre que contribuyan a sugerir carácter o a complementar la armonía del cuadro. La tendencia a sintetizar, además, lleva al pintor a buscar la fórmula geométrica de las figuras: hecho, en realidad, nada nuevo en el arte. En tres principios, pues, se resume la técnica cubista: indicación de las fórmulas geométricas de los objetos; representación sólo parcial, de ellos; pero representación simultánea desde diversos puntos de vista, cuando se estime necesaria”. (Henríquez Ureña, 1978: 460-461).

13 Cfr. *Imágenes de la cultura*, a.1, Nº 4, Buenos Aires, F. y M. Mercatali, s/d.

prestar atención a cómo hacia ella para narrar, cómo construía un relato. Cómo lo empezaba, lo desarrollaba, lo cerraba. Si incluía o no la descripción de personajes, qué palabras usaba, qué proporción les concedía en el relato. Veía una justeza y una distribución perfectas en la historia y en el grado que concedía a la descripción. Más tarde, observé que ella contaba una historia y *sólo mencionaba* a los personajes, sin detalles de estos. Después —en posesión del conocimiento relativo de cómo eran los lugares donde vivió la familia, cuáles eran sus costumbres, qué características tenían los parientes lejanos—, ya no necesitaba nombrar a estos desconocidos. Entonces me figuraba yo, y seguía construyendo el relato que se me quedaba prendido, la historia continuaba en mí. Me provocaba estímulos para descubrir que es bueno, para una narración, dejar elementos inconclusos. Así, la historia continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien la lee. Es decir, el lector o el oyente participan de la creación, reciben su siembra. (Zaragoza, 1974: 40-43)

Di Benedetto comprende entonces —y por esta vía— que lo que cerca el arte (su contexto, su génesis, sus juicios) sobrepasa en interés al propio arte, adquiriendo así un lenguaje que, por el crecimiento de la visión (o por su sentimiento abstracto) ya es reconocible en cuadros del primer Mondrian, cuadros de evocación infantil, como *Iglesia de Domburg* (1909) o la *Composición I* (1912) (Ben Simple, 1982), muy al estilo Matisse.¹⁴ De este modo, el hecho de que los juicios sobre el arte sobrepasen al mismo arte provoca, como sabemos, que los caracteres de la belleza como objeto del juicio estético, es decir, placer desinteresado, universalidad no conceptual, finalidad sin fin y normalidad sin norma, se contagien de nihilismo nietzscheano (aun cuando el vehículo de los textos atempere su juicio). El joven y heideggeriano Agamben recuerda que, en el *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche ya afirmaba que los signos distintivos que han sido asignados al verdadero ser de las cosas son los rasgos distintivos del no-ser, de la nada. En otras palabras, cada vez que el juicio estético intenta determinar qué es lo bello, no consigue retener lo bello en sí mismo, sino su sombra, como si el verdadero objeto de la indagación no fuese tanto qué es el arte, sino lo que no es: no el arte sino el no-arte; y lo que el juicio tiene que llevar hacia el no-arte ya es no-arte de por sí, de tal suerte que su operación se agota en la simple constatación de identidad. El arte contemporáneo lleva ese proceso todavía más lejos y en el fondo convierte toda obra en un *ready-made* recíproco. Por tanto, el juicio crítico atraviesa, contemporáneamente, un momento de eclipse, cuya duración y consecuencias son indeterminadas. Una de sus derivas, sin embargo, es que, de no interrogarnos sobre el fundamento del juicio crítico, la idea de arte, tal y como se la conoció, acabará desintegrándose, sin que una nueva idea pueda ocupar satisfactoriamente su lugar (Agamben, 2005). Leemos ese diagnóstico en *Zama*:

Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas, y no me importaba demasiado: disponía como de una resignación previa, porque percibía que, en el fondo, todo es factible, pero agotable.

14 Lo que a juicio de Di Benedetto define el lenguaje de Matisse es "perseguir por encima de todo la expresividad, no como 'una pasión a punto de estallar', sino por la distribución de los elementos del cuadro y las proporciones. Para la expresión se pueden elegir dos caminos: designar brutalmente o con arte. En el color lo más importante son las relaciones: él expresa la luz (la de la mente del artista). Respetar las reglas, pero ¿cuáles son? Por consecuencia tomar como referencia la Naturaleza. El dibujo de trazo traduce en forma directa las emociones. Tampoco hay que olvidar la perspectiva, pero la del sentimiento. Preciosismos y arabescos. 'Forman parte de mi representación', declaró el artista. Orientalista, intimista, decorativo, simplista, facilista, ni trastornó ni transformó el mundo de la pintura. Él soñaba con un arte equilibrado, puro y apacible y en su largo tránsito y su mucha obra se ven concretadas esas aspiraciones. La delicadeza y la blandura del rizo de los arabescos pueden ser su símbolo. No fue un gran maestro de la pintura, ni siquiera sus cuadros exhiben, pese a ser 'fauves', colores más que anémicos. Nos hurta detalles como se roba cuerpos". (Greco-seud. Antonio Di Benedetto, 1980).

Tampoco la fugacidad me inquietaba, porque es posible sacar partida de lo transitorio, disfrutar momento a momento. Era algo mayor la causa de mi anegante desazón, ignoro qué, algo así como una poderosa negación, imperceptible, aunque superior a cualquier rebeldía, a cualquier aplicación de mis fuerzas.

Es más, yo le temía a distancia. De momento, todo se presentaba con rostro favorable. Pero recelaba de otra etapa —¿lejana? ¿inmediata?— irrefutable, a la que yo llegara sin vigor, como a una extinción en el vacío. ¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada.

Quise discernir el porqué de ese vuelco y advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él. (Di Benedetto, 1985: 106-107)

Ese monólogo de *Zama* ilustra la idea plástica (pero también poética, por tomar la literalidad en su asincronía) de que el puntillismo viene sencillamente de la voz *punto*, pues, si tomamos ese término en su sentido negativo, de *nada*, presente ya en Sem Tob de Carrión y en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, hasta el escolar *on ne tue point les idées*, veremos que esa nada es la base, además, como si fuera poco, del dadaísmo, cuyo motor es una palabra que “evoca el balbuceo de un niño, su forma trabajosa y poco inteligible de pronunciar una sílaba y repetirla da...da”, como quien dice za...ma, se a-ma.

Pero no significa nada. Con sentido estricto, más bien significa nada. No es que sean sinónimos, vocablos equivalentes, “dadá” y “nada”. Lo que ocurre es que el término nada fue el más usado en los tiempos de nacimiento y auge del movimiento o escuela “dadá”.

Nada era el arte y nada podía esperarse de él, ni de la filosofía, ni de la política, de la vida.

(...) sin evocar ninguna referencia culta, en el fondo se estaba haciendo un ejercicio existencialista, filosofía en la que nada tiene bulto y entidad. (Simple, 1982: 342).

Frente a la trascendencia del principio estético formal, el hombre sin contenido, es decir, el artista, abandonándose a su propia violencia, puede intentar vivir este principio negativo como un nuevo contenido ante el declive general de todos los otros contenidos, y hacer de su desgarramiento la experiencia fundamental a partir de la cual surja una nueva condición humana.¹⁵ Hay aquí, sin duda, el espectro, al menos en Agamben, de las ideas de Giovanni Urbani, profundo admirador de Hans Sedlmayer, por ejemplo, las que desarrolla en “Una questione elegante” (1960), en el sentido de que Duchamp no es un artista, ya que su objetivo no es inventar una nueva forma de sensibilidad, sino mostrar, como anartista o simplemente filósofo, que toda nueva forma de arte es imposible e inútil, a menos que se invente una otra manera de plantarse ante lo real (Urbani, 2012).¹⁶ Aun así, extraño a sí mismo, el arte todavía quiere y persigue su ley, pero, debido a que su nexo con el mundo se ha ofuscado, en cualquier sitio y en cualquier ocasión, ambiciona lo real precisamente como Nada.

¹⁵ Es conocida la posición de Argan que defendía la idea de que la técnica plástica no puede ser escindida del sistema cultural moderno, eminentemente científico. Esos artistas no afirman que, en una época científica, el arte tenga que fingir ser científico; se cuestionan cuáles pueden ser el carácter y la función del arte en una época científica, de qué modo su técnica artística puede ser tan rigurosa como la industrial. La investigación de un Fader es, en pintura, paralela a la estructural realizada por un ingeniero, en el campo de la construcción, por las claras analogías entre el espacio pictórico de los impresionistas y el espacio constructivo de la arquitectura en hierro.

¹⁶ Más adelante, en 2017, Agamben argumentará que solo Duchamp toma conciencia del auténtico bloqueo estético, el de la *máquina artística*, que, a partir de la liturgia de vanguardia, adquiere consistencia. El *ready-made* es un dispositivo para estallar o al menos desactivar la máquina obra-artista-operación creativa (cfr. Agamben, 2019).

Sabemos que Schlegel, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche fueron fuertemente marcados por la filosofía budista de la nada. Pero también las montañas de Joaquín V. González destilan ese nihilismo oriental. Melancólica o nihilista suele juzgarse la contingencia del mundo; pero si la leemos desde la metamorfosis, es decir, desde el flujo temporal del cambio, la transitoriedad, como la de un objeto, incluso un mono, digamos, llevado por la corriente del río,¹⁷ no es un vacío, sino éxtasis, plenitud.

Con su pequeña ola y sus remolinos, sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no. (Di Benedetto, 1985: 11)

Puede que, de una obra, de Klee, pongamos por caso, no queden más, a simple vista, que unos puntos, una línea o varias líneas, alguna cifra. Una flecha, un torbellino. Aun así, la flecha es un factor dinámico y de energía; mientras que la línea por sí misma es una acción móvil.¹⁸ Di Benedetto se vale entonces de una descripción del propio Klee, la de su hombre moderno como alguien que se pasea por la cubierta de un vapor, tal como el recurrente mono de *Zama* o el niño rubio.

Experimenta: 1) el propio movimiento; 2) el rumbo del barco, que puede ser opuesto a su caminar; 3) la dirección del movimiento de las aguas y su velocidad; 4) la rotación de la tierra; 5) su órbita, las órbitas de los satélites y los demás astros, todo girando en torno.

Con los elementos, Klee se prometía concurrir a formar una polifonía plástica (término de acuñación musical, subsistencia de su ancestro), sin escapársele la multiplicidad de significados (con representación mínima abstracta y figurativa, como en los jerglíficos egipcios), ya cerca, dijo, de “su más alta esfera”, pero aun advirtiéndole que “existe un último enigma”, donde se extingue “la luz del intelecto” (es decir, que apela a lo sensible, no obstante su discurso eminentemente intelectual).

Por último, recurre a la fantasía del espectador, confiando haberla estimulado, incluso con sus atributos benéficos para que el espectador se consuele de volver a la vida común, gracias a las sublimaciones, al margen de “doctores y clérigos” y de la “risita de los duendes”, ya que el arte practica un juego “inconsciente” con las cosas últimas. ¡Y que lo diga Klee, tan consciente, tan razonador y elaborador de cada una de sus pinceladas! Entonces, Klee, teórico, intelectual, graficista, abstracto... se explicó: “Cuanto más horrendo es este mundo, tanto más abstracto es el arte”. (Greco, 1981; 207)

No hay desde ese punto de vista un acto específico de creación, ni hay un creador: la creación es un proceso incesante de retorno a los orígenes, de allí el poema de

17 El mono ya había aparecido en “Nido en los huesos”, relato de *Mundo animal* (1953).

18 Clarice Lispector también encuentra, en una tela de los años Bauhaus de Klee, el estímulo para su poética: “Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que há poucos homens livres. Olho de novo a paisagem e de novo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jogo. A burguesia total cai ao se olhar *Paysage aux Oiseaux Jaunes*. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é pra ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. *Les Oiseaux Jaunes* não pede sequer que o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, eu aguentava —só para não ser livre.” (Lispector, 1969, 1972).

Hugo Ball citado por Di Benedetto, “gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori”, una ecolalia “con el mismo sentido sin sentido, provocador, negligente e irritante” (Simple, 1982), es decir, sublime, de las primeras vanguardias. En todo caso, no es que los dadaístas fuesen nihilistas. No negaban la libertad ni el individualismo y mucho menos el arte, sino aquella expresión artística oclusivamente dominante en su momento (ver Richter, 1964; Behar y Carassou, 1996; Froes, 2006; Rasula, 2016).

Tal experiencia de la nada solo es posible a condición de poder experimentar la totalidad, ya que la nada no es la negatividad de objetos parciales, sino del todo como ente.¹⁹ Así el tedio no es desapego a objetos singulares, sino una indiferencia profunda por aquello que va y viene en el ser-ahí. No es una nada privativa, sino una nada anonadante o, como prefiere Di Benedetto, una anegante desazón. Sin ser pasiva, es una nada activa, una potencia que anonada. Más que de una filosofía de la libertad (esa que reivindicaban los colaboradores de *Sur* en 1960), Di Benedetto, y por su intermedio, su lector, Jorge Andrés Paita, se encaminan hacia una ontología destinal, desarrollada, en Mendoza, por Luigi Pareyson.²⁰ No basta entonces con preguntar “¿Por qué hay algo?”, una vez que la segunda parte de la pregunta, “y no más bien nada”, no llega a suplantar al ser, ya que, de hecho, este aún no se ha dado (Givone, 2001: 239-269). Esto demuestra el destino nihilista de la metafísica occidental, idea compartida por el “pensiero debole” de Gianni Vattimo y el “pensiero negativo” de Massimo Cacciari, discípulos ambos de Pareyson, o sea que la esencia del nihilismo coincide con la esencia del arte en cuanto, en ambos, el ser se destina al hombre como Nada. “Nada, lo ignoro. Era nada. Nada” (Di Benedetto, 1985: 107). “Nada. Ni tú ni yo, nada. Nada podemos” (ibídem: 145). “Allá, adonde no sé, ni nada hay, nada es. Todo se negaba” (ibídem: 169). “Volvía de la nada. Quise reconstruir el mundo” (ibídem: 214). El arte es esa reconstrucción.

19 En el periódico anarco-dadaísta *Die Aktion* (1914), Carl Einstein estipuló que la totalidad nada excluye; no tiene ni positivo ni negativo, porque se constituye a partir del contraste, o sea, de la incondicionada unidad de los opuestos. No es unidad, en la medida en que esta supone repetición, o sea, reiteración del infinito cuantitativo, mientras la totalidad, como sistema finito, existe con el concurso de todos los elementos variadamente estructurados de un sistema. La totalidad hace posible la visión concreta. (ver Einstein, 1994).

20 Recordemos que en el congreso de filosofía de 1949, en Mendoza, Pareyson había definido la persona (una forma de negatividad) desde una perspectiva multilateral y simultánea: como existencia, es decir como historia concreta de la iniciativa que se encarna; como tarea, en otras palabras, coincidencia de ideal y deber en una vocación que es la coherencia de la que la vida entera es búsqueda; como obra, es decir, forma viviente e irrepetible, dotada de validez absoluta y originalidad ejemplar y, finalmente, como yo, o sea, como sustancia histórica calificada por una responsabilidad esencial y un ejercicio personal de la razón universal.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Kohrman, E. M. (trad.). Viana Catalán, A. (ed.). Barcelona, Àltera, *passim*.
- » Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. La obra de arte en la época de la religión capitalista. D'Meza, M. T. y Molina-Zavalía, R. (trads.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Béhar, H. y Carassou, M. (1996). *Dadá. Historia de una subversión*. Sancho, I. (trad.). Barcelona, Península.
- » Cohen, M. (2008). El mediador. *Zama*, a. 1, N° 1: 137-146. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/issue/view/417>
- » Debord, G. (1956). *Métodos de tergiversación* Traducción de Industrias Mikuervo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998.
- » Debord, G. (2000). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona, Anagrama.
- » Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Trotta.
- » Destéfano, J. R. (1929). *Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles*. Tesis de doctorado. Universidad de La Plata. La Plata, Coni.
- » Di Benedetto, A. (2009). *Mundo animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (1982a). El arte impresionista. ¿Pudo ser generado por un problema de salud visual?. *Consulta*: Madrid, 19 de noviembre. En Di Benedetto, A. *Escritos del exilio. Textos desde Madrid (1978-1983)*, pp. 361-370. Reales, L. (pról.). Reales, L. y Caponi, M. (comps.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (1982b). “El puntillismo, con muchos puntos e inflamado color”. *Consulta*. Madrid, 26 de noviembre. En Di Benedetto, A. *Escritos del exilio. Textos desde Madrid (1978-1983)*. Reales, L. (pról.). Reales, L. y Caponi, M. (comps.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (1983). “Goya. Magnífico compendio”. *Consulta*. Madrid, 6 de mayo.
- » Di Benedetto, A. (1985). *Zama*. Madrid, Alianza.
- » Di Benedetto, A. (2016). Las artes plásticas en Mendoza (oct. 1957). En *Escritos periodísticos*. Reales, L. (comp.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2022). *Escritos del exilio. Textos desde Madrid (1978-1983)*. Reales, L. (pról.). Reales, L. y Caponi, M. (comps.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Einstein, C. (1994). *Werke*, pp. 223-229. Berlín, Fannei & Walz.
- » Einstein, C. (2011). *L'Art du XXe. Siècle*. Meffre, L. y Maryse Staiber, M. (trads.). Arles, Jacqueline Chambon.
- » Fader, F. (1924). Carta de Fernando Fader. *Martín Fierro*, a. I, N° 1, febrero.
- » Froes, K. (2006). *Nietzsche, Heidegger, and Daoist Thought: Crossing Paths In-Between*. Albany, State University of New York Press.

- » Garcia, C. y Schwartzman, A. (2015). Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986). *Boletín de Arte*, N° 15: 51-57.
- » Givone, S. (2001). *Historia de la nada*, pp. 239-269. González, A. y Deian Orosz, D. (trads.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Greco (seud. Antonio Di Benedetto). (1980). Los cuadros de Matisse no muerden. *Consulta*. Madrid, 7 de noviembre.
- » Greco (1981). Paul Klee con 'la risita de los duendes'. *Consulta*. Madrid, 3 abril.
- » Henriquez Ureña, P. (1978). Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti (1925). En Rama, Á. y Gutiérrez Girardot, R. *La utopía de América*, pp. 460-461. Caracas, Ayacucho.
- » Lispector, C. (1969). Medo da libertação. *Jornal do Brasil*. Río de Janeiro, 24 de mayo.
- » Lispector, C. (1972). Paul Klee e o processo da criação. Até suspeita de esquizofrenia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de julio.
- » Ludueña Romandini, F. (2020). *Summa Cosmologiae*. Breve tratado (político) de inmortalidad. Buenos Aires, Miño & Dávila.
- » Paita, J. A. (1958 [1957]). Antonio Di Benedetto: *Zama*. *Sur*, N° 251: 78-80, marzo-abril. Buenos Aires: Doble P.
- » Paita, J. A. (1960). Entre insomnios y pesadillas. *Sur*, N° 267: 47-56. Buenos Aires, noviembre-diciembre.
- » Rasula, J. (2016). *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona, Anagrama.
- » Rewald, J. (1982). *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid, Alianza.
- » Richter, H. (1964). *Dada: Art and Anti-art*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc.
- » Roa Bastos, A. (1969). Reportaje a la tentación de la muerte. *Los libros*, a. 1, N° 3: 4. Buenos Aires, setiembre.
- » Salvador, N. (1983). Vivencias y meditaciones (sobre *Señales del segundo milenio* de Jorge Andrés Paita). *La Prensa*. Buenos Aires, 3 de julio.
- » Schapiro, M. (1937). The Nature of Abstract Art. *Marxist Quarterly*, vol. 1, N° 1: 77-98, enero-marzo.
- » Simple, B. (seud. Antonio Di Benedetto) (1982a). Surrealismo y dadaísmo. *Consulta*. Madrid, 8/10/1982. En Di Benedetto, *Escritos del exilio. Textos desde Madrid (1978-1983)*, pp. 338-343. Reales, L. (pról.). Reales, L. y Caponi, M. (comps.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Simple, B. (1982b). Piet Mondrian o el arte moderno. *Consulta*. Madrid, 12/03/1982. En Di Benedetto, *Escritos del exilio. Textos desde Madrid (1978-1983)*, pp. 252-255. Reales, L. (pról.). Reales, L. y Caponi, M. (comps.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Solana, G. (1997). *El Impresionismo. La visión original*. Antología de la crítica de arte 1867-1895. Madrid, Siruela.
- » Sprinker, M. (ed.) (2002). *Demarcaciones espectrales*. En torno a *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida. Malo de Molina, M. et al. (trads.). Madrid, Akal.
- » Suárez Guerrini, F. (2019). Revista *Imagen*: un nodo en la constitución disciplinar de la historia del arte en la UNLP. *Caiana*, N° 14: 8-23. Buenos Aires, primer semestre.

- » Urbani, G. (2012). *Per una archeologia del presente. Scritti sul arte contemporanea*, pp. 215-220. Milán, Skira.
- » Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, UBA.
- » Zaragoza, C. (1974). Antonio Di Benedetto. Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar. Entrevista a Antonio Di Benedetto. *Crisis*, N° 20: 40-43. Buenos Aires, diciembre.

