

Tiempos dislocados

Rupturas, desvíos, umbrales



Isabel Quintana

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Instituto de Literatura Hispanoamericana-ILH, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina

Recibido: marzo de 2024
Aprobado: mayo de 2024

Resumen

En mi trabajo analizo diferentes figuras de lo temporal. Los textos construyen máquinas lectoras que se nutren de diversas subjetividades, cuerpos enfermos, fluidos, escatologías y libros, a través de los cuales se conforman tiempos desquiciados. El tiempo revolucionario es el de la ruptura y de la inauguración de algo diferente pero también es agónico en su devenir. Los cuerpos viven en los bordes, en umbrales, zonas de detención como forma de resistencia pero también albergan la esperanza de un estallido que produzca una temporalidad diferente. El corpus lo conforman las siguientes obras: *El siglo* (Badiou, 2005), *Michelet* (Barthes, 1988), *Zama* (Di Bedenetto, 1984), "Zama" (Martel, 2017), "Qué sabroso era mi amigo el francés" (Pereira Dos Santos, 1971), *El entenado* (Saer, 1983).

PALABRAS CLAVE: tiempos dislocados, cuerpos, umbrales, rupturas.

Dislocated Times: Ruptures, Detours, Thresholds

Abstract

In my work I analyze different figures of the temporal. The texts build reading machines that are nourished by various subjectivities, sick bodies, fluids, eschatologies and books, through which crazy times are shaped. Revolutionary time is that of rupture and the inauguration of something different but it is also agonizing in its future. The bodies live on the edges, in thresholds, detention zones as a form of resistance but they also harbor the hope of an explosion that produces a different temporality.

The corpus is made up of the following works: *The Century* (Badiou, 2005), *Michelet* (Barthes, 1988), *Zama* (Di Bedenetto, 1984), “Zama” (2017, Martel), “How Tasty My French Friend Was” (Pereira Dos Santos, 1971), *El Entenado* (Saer, 1983).

KEY WORDS: dislocated times, bodies, thresholds, ruptures.

Tempos deslocados: rupturas, desvios, limiares

Resumo

No meu trabalho analiso diferentes figuras do temporal. Os textos constroem máquinas de leitura que se alimentam de subjetividades diversas, corpos doentes, fluidos, escatologias e livros, por meio dos quais se moldam tempos loucos. O tempo revolucionário é o da ruptura e da inauguração de algo diferente, mas também é agonizante no seu futuro. Os corpos vivem nas margens, nos limiares, nas zonas de detenção como forma de resistência, mas também abrigam a esperança de uma explosão que produza uma temporalidade diferente. O corpus é composto pelos seguintes trabalhos: *O século* (Badiou, 2005), *Michelet* (Barthes, 1988), *Zama* (Di Bedenetto, 1984), “Zama” (Martel, 2017), “Como era gostoso meu amigo francês” (Pereira Dos Santos, 1971), *El entenado* (Saer, 1983).

PALAVRAS-CHAVE: tempos deslocados, corpos, limiares, rupturas.

En mi lectura de un corpus variado de objetos (novelas y cine) leo el tiempo como falta, resto o excedente, como lo que todavía no ha ingresado a la Historia o como lo que resta alcanzar y al mismo tiempo rebalsa. Propongo pensar esas experiencias de lo temporal a partir de diferentes figuras que tensan la narración, la detienen en una morosidad intermitente o provocan una continuidad al borde del estallido. Esas figuras conviven, se superimprimen unas a otras en el intento de dar cuenta de la inminencia del comienzo o del final: sus agentes son logotetas, antropófagos, devoradores, escribientes, *salvajes*, ilustrados. Los siglos son diversos, ellos *prometen* o decepcionan, anuncian la llegada de lo nuevo o la mera repetición de lo mismo. La idea de circularidad temporal también es una marca en algunas narrativas. Repetición, regresos, suspensión, espera, catástrofe son algunas de las figuras que circulan en las textualidades. En una red compuesta por signos, fluidos, cuerpos, escritura y violencia que articulan diversos imaginarios de la cultura en puja con lo que la excede (y, a su vez, la conforma). En algunas narrativas el futuro es hoy, la historia retorna como un espectro, mientras el pasado se *presentiza* en escenas de la actualidad. De allí que la historia se configura de modo complejo de acuerdo a las distintas posiciones que asumen sus actores.

Suspensión

En la novela de Saer (*El entenado*, 1983) el mundo es incierto y se sostiene por la presencia de los colastiné, ese es uno de los aprendizajes que realiza el entenado durante los años de cautiverio. La amenaza de la desintegración los obliga a la repetición y ordenamiento de las acciones. Las estaciones se suceden (otoño, invierno, primavera, verano) lo que constituye una certeza temporal que los atraviesa y sobre esa base construyen un mundo.

Mientras los indios puján por dar entidad a lo que se escapa, porque además nada es sino que todo *parece* (el verbo *ser* no existe en su vocabulario y en su lugar se inscribe el *parecer*), el entenado es arrojado del tiempo de la historia, el de la conquista española; no olvidemos que este grumete es cazado por los indios en un viaje de los ibéricos a sus futuras colonias. Queda suspendido, nadie lo rescata, pero tampoco lo matan los aborígenes. Más tarde entenderá el rol que ocupa en el imaginario colastiné, él debe permanecer vivo y regresar a sus tierras para dar testimonio de la existencia de ese mundo. No hay caridad por parte de los indígenas sino una necesidad primordial atada a la pesadumbre de la amenaza de sus existencias. Por eso también el entenado es sostenido en su diferencia por la tribu. No está invitado a replicar la repetición sino los recuerdos de hace treinta años (tras ese tiempo intenta sobrevivir de modos diversos hasta que finalmente, treinta años después de su cautiverio, decide escribir su experiencia). Toda transculturación fue imposible debido a la funcionalidad asignada mientras vivía con los nativos: vivir, permanecer extranjero para dar testimonio. De este modo Saer, como es costumbre en su narrativa, mantiene un narrador que es a la vez *outsider* pero también constitutivo de una comunidad. Debe permanecer en el límite de un sistema de actores y acciones (que generalmente obedecen al orden de la repetición) para dar cuenta del mundo que es experiencia de los otros. Un mundo nuevo, paralelo al de los conquistadores, pero que al retornar a España deberá procesar esa vivencia que se compone del cruce entre los vestigios pasados y su retorno luego de tantos años de cautiverio.

El tiempo como suspensión que es el que vive el entenado es una temporalidad cíclica para los nativos a la que Julio Premat llama “el tiempo mítico” (2002: 195). El entenado viene de la Historia y queda atrapado en esa trama redundante que lo configura como sujeto de una experiencia inédita. ¿Residuo de una memoria arcaica que se reactualiza? ¿El canibalismo de los colastiné sería esa condensación? Scavino introduce una variante en la fácil atribución del retorno de lo reprimido (2004: 67). En todo caso la antropofagia y su posterior olvido (los indios clausuran el recuerdo de sus prácticas devoradoras una vez que termina ese ciclo) apuntaría a un olvido mayor que busca la certeza del mundo en la propia antropofagia. El entenado descubre mucho tiempo después esta sinuosidad de los momentáneos caníbales. La certeza final, entonces, no estaría del lado del mundo donde las cosas parecen sino del lado del sujeto y su desmesura. En el mundo de los colastiné, lo real se torna en necesidad para sus existencias, una excusa para retornar a la realidad que se reafirma en la sucesión de ciclos: el regreso del evento caníbal es la aniquilación de la carne pero también la certeza del yo al devorar al otro.

Lo que queda como resto en el relato del entenado que escribe cuando vuelve a España es un intento de recordar lo más fielmente su estadía con los indígenas (porque su desaparición intenta no ser absoluta). Sorpresivamente lo encuentran los conquistadores navegando a la deriva en un bote con sus pertrechos y algo de comida. Tras el breve relato con consigue narrar el entenado, ya que su lengua madre está fosilizada, los *conquistadores* que lo rescatan regresan a atrapar a los nativos. La imagen es contundente como clausura: no los encuentran. El grumete alude a las estrategias de repliegue que la tribu utilizaba ante la presencia de extranjeros, pero más tarde sabremos que los colastiné fueron extinguidos por otros españoles. La imagen es contundente, porque apenas el entenado es expulsado, sale de su territorio y ellos desaparecen. ¿Hasta qué punto la tribu existía a partir de la presencia del entenado? Y, al mismo tiempo, ¿de qué manera ellos habían previsto la necesidad de que la fugacidad de sus vidas permaneciera en la memoria del grumete (y de otros que como él también habían sido cautivos y luego arrojados para dar testimonio)? La figura de la desaparición se dibuja en ese territorio blanduzco, chirlo, fangoso, vegetal, en las riberas de un río (y sobrevive permanentemente en la escritura de Saer porque cada tanto ellos, los colastiné, reaparecerán en sus distintos textos).

Similar alusión aparece al final del film “Qué sabroso era mi amigo francés” (Nelson Pereira Dos Santos, 1971), pero esta vez el exterminio es el de los tupinambá, también acusados de antropofagia. El juego satírico que se propone este film gira en torno a los preparativos del banquete final. Caracterizaciones variadas de los indios a través del testimonio de distintos viajeros, conquistadores, exploradores, religiosos aparecen como repositorio de un imaginario construido en torno a los indios. El film se encarga muy bien de tomar distancia, jugar con equívocos y tratar el tema casi como una humorada. El francés cazado por los indios con el fin de ser devorado se *transcultura* como estrategia de adaptación pero siempre pensando en la huida. En el cine nuevo brasileño todo es puro exotismo, estereotipos y sátira. El tiempo transcurre hacia ese final que es el de la consumación del cuerpo del francés. Los europeos son especuladores, truhanes, mentirosos y algunos conviven y comercian con los indios. Pero éstos son también poco amables, nunca se ríen y riñen entre tribus enemigas. La mezcla de diferentes soportes en el film (crónicas, noticieros de T.V) aliviana también el desarrollo de la historia que es plana, sencilla, monótona. Mantiene todo en la superficie contra la idea de una épica o tragedia. Pero la lengua primordial del film es la indígena. El punto de vista está corrido a la lengua, hay que ajustarse al soporte de la traducción escrita para no sucumbir al no entendimiento. Esa es una elección clave, el relato pasa por la voz de los indígenas, y no se entiende si no hay traducción. Todo confluye a la distancia, a la no empatía. Los tupinambá no admiten alianzas con el extranjero y aunque convive con ellos lo mantienen a raya. El film se abre con un equívoco (la voz en off) y concluye con una sentencia de parte del francés a punto de ser sacrificado que alude al exterminio. El film concluye con la imagen del mar y la playa habitada por los indios pero ahora vacía. La misma imagen que observamos al comienzo pero esta vez ya sin la presencia de los tupí. Tal vez, este cierre intenta ser contundente, los antrópofagos devoradores de europeos serán a su vez devorados por la inminencia de la Historia: la conquista y posterior colonización. En definitiva: ¿Quién devora a quién? El film opera también con polaridades y se inscribe en el proceso de reactivación del mito tupí tan caro a la vanguardia pero esta vez en el contexto de la dictadura brasileña. De *El entenado* a *Qué sabroso* vemos dos formas de reactivación del mito: una, la del *entenado*, que lo aplana (la antropofagia no es una marca americana) sino una forma de existencia que confronta la incertidumbre del universo; la otra, “Qué sabroso”, está atada al contexto político de los 70, subraya la diferencia y allana temporalidades, el film apunta a que el siglo XX tiene sus propios tupís desaparecidos.

La espera

Lo que es central en *El entenado* y “Qué sabroso” aparece soslayado en *Zama* (1979): la antropofagia. En dos momentos de la novela se alude al canibalismo de los indios: “Del núcleo más civilizado allí, donde no dominaban los indígenas ni se comía carne humana” (49); “Que habían sido carneados dos de los nuestros (216)”. Esa suerte de comentario al pasar, que no marca distancia de dicha práctica, Zama, el corregidor, lo agrega al repertorio de prácticas del lugar sin énfasis ni estridencias. Toda la novela se encuentra plegada a la densidad de ese territorio en el que sí impera la hostilidad generalizada: de los objetos, los animales y sus habitantes. Zama se va hundiendo como la metáfora de los peces repelidos por su propio medio, el agua, relato que aparece al comienzo de la novela. Zama se hunde, entonces, en ese gran charco en el que el tiempo detenido es la verdadera amenaza. Todo acecha: los insectos, perros, serpientes, enfermedades, el hambre, la traición, el amor y el enemigo. Todo puede apoderarse del cuerpo del otro, ingresar a él, aniquilarlo o mutilarlo. Y ya sabemos cómo termina el pobre Zama.

Zama es esa novela que lanzada desde el siglo XVIII rebota en el XX, como señala Schwartzman (1996: 68). Trabaja con ese desajuste temporal (el texto del escribiente que incomprendido por sus lectores contemporáneos entrega su libro a otro para que perdure en el tiempo) y hace del desajuste un dispositivo narrativo.

Al revés de *El entenado*, es americano y aspira llegar a España vía Buenos Aires. Y en esa aspiración se le juega una vida ceñida al tiempo demorado. Hay desajuste porque sus aspiraciones se fundan en un relato sobre su figura: corregidor y hombre de leyes; una suerte de ilustrado de provincia, que vive en un medio hostil, salvaje y ruinoso. De sus aspiraciones a ese reconocimiento que se traduzca en su traslado se congrega la trama densa de la espera que hace de ese desajuste, una letanía que tendrá efectos en su subjetividad. La no correspondencia entre sus deseos y la lenta marcha de la burocracia de las colonias producen un nuevo Zama que opera a través del engaño, la mentira manifestada en la figura del oxímoron o la paradoja (Schvartzman: 73) y que se condensa especialmente en su performance: siempre hace lo contrario a lo que desea o no hace nada cuando se requiere de él una acción. Vive en la desidia, la traición y la perversión. Y ese procedimiento se acentúa en la novela mientras se agudiza la demora: demora en entregar la carta en la que solicita el traslado, demora en escribirla, demora en que el gobernador finalmente acepte hacerla, demora en el envío.

Pero con la película de Martel, tenemos una nueva versión de *Zama*. Si en Di Benedetto va asumiendo rasgos de una figura maldita, en el film no llega a ser más que un personaje *detenido*, está él en suspenso, mientras los objetos y personas suceden a su alrededor. Pero siempre es, en la novela y en el film, un entenado por origen (difuso) y por el lugar asignado (la metáfora de la paternidad ha sido analizada por la crítica). El universo es esa heterogeneidad de cuerpos y objetos que se agrupan, desarman y se degradan (en Martel éste es uno de los procedimientos principales del film) al que Zama contrapesa por la lectura de la ley (lee sus libros de leyes). El desorden que los indígenas padecían en *El entenado* aquí lo padece el corregidor. No es el extraño que llega a América y sufre enajenación sino que es él, el americano, el que se encuentra extraño del paisaje y de los otros. *Zama* y *El entenado* son novelas de la incertidumbre y la espera, y condensaciones de dos poéticas que funcionan sobre esa base: las novelas de Di Benedetto y las de Saer trabajan sobre ese núcleo que se aborda repetidamente a lo largo de sus obras.

En cuanto a la cuestión de la representación, si como dijimos no es el mundo el que ordena la conciencia en *El entenado* (una suerte de antirrealismo irónico) en *Zama* el mundo y él se acechan continuamente. No todo sale de la conciencia de Zama, él es sujeto de la espera y se mueve torpemente en un territorio que lo determina constantemente. La mezcla de temporalidades y el artificio, que es también un procedimiento preferido por Martel, lo atraviesa. Me detengo aquí particularmente en algunas imágenes del film de Martel: el uso de las pelucas, la manipulación de pescados, la contigüidad entre animales y humanos, el *disfraz* de los indios. Artificio y temporalidades se lee en ese uso descarado de las pelucas, una suerte de disfraz que produce una jerarquía degradada (sucias, desprolijas, desajustadas en un medio básicamente *salvaje*). La peluca proviene de ese otro mundo al que aspira llegar Zama, pero en la espera también se va deteriorando como la vestimenta, quedando como restos de esa cultura a la que aspira alcanzar. Se pone y saca la peluca, fundamentalmente cuando actúa de funcionario hasta que finalmente la desecha. Martel trabaja con esa idea de puesta en escena, de armazón de un mundo en el que arbitrariamente hace ingresar diferentes indios *disfrazados* de indios y produce aceleraciones (corridas, huidas) y desaceleraciones con su presencia (quietud, sueño, demora). Corridas pero también procesiones (la marcha de los ciegos, otro gran escenario). El ensueño que envuelve a Zama en diversos pasajes de la novela, Martel lo propone como *modus operandi* de la trama, un onirismo que adquiere rasgos surrealistas, como la escena de la llama que se asoma en la oficina del funcionario.

Vemos entonces cómo se arma el imaginario del Zama de Martel: artificio, ensoñación (indistinción de los planos, lo real/ lo verdadero), hay contigüidad de cuerpos y planos, y hay una contigüidad estructural que se da entre lo crudo y lo cocido como

metáfora (cuestión presente en *El entenado*). Y aquí es donde pretende llegar esta reflexión. En la ronda de mujeres indígenas que hablan su lengua (pero ya están semivestidas), mientras descaman pescados en la que Zama participa como *outsider* voyeurista o, en el uso de las pelucas (recordemos al negro que en taparrabos lleva una peluca en el film de Martel), o en la lectura de las leyes en el recinto deteriorado de la gobernación se juega esa continuidad perturbadora que se podría pensar como una marca del barroco que retorna permanentemente. Así, se da una contigüidad de cuerpos y comidas, contigüidad de restos de presas muertas y fluidos sexuales, contigüidad entre los libros y la violencia.

El hombre nuevo

También en series contiguas se despliega el pensamiento de Badiou (2005) a partir de la pregunta ¿Cómo se pensó el siglo a sí mismo? Es decir, no se trata de pensar qué pasó en el siglo o qué se pensó que antes fuera impensado y hasta impensable sino ¿Qué subjetividad postuló, cómo se imaginó una nueva sociedad? (36).

Este pensamiento político sólo será posible porque cambió de modo radical la idea de la historia como un devenir progresivo, como Foucault (1966) ha postulado, se produce un corte epistemológico entre el siglo XIX y el siglo XX. Esa nueva temporalidad supone el quiebre del pensamiento teleológico del siglo XIX e irrumpe como un tiempo intempestivo. Plantea la idea de un corte, una discontinuidad respecto a la concepción de la Historia como progreso. Esta idea se pone en crisis a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Lo que aparece es una noción de tiempo ligada a la ruptura y eso va a llevar a la construcción de algo totalmente nuevo. De allí, la idea de la poesía nueva postulada por los poetas vanguardista que subrayan la poca importancia de las figuras retóricas para trabajar en la palabra; lo nuevo yace en lo puramente formal y no en la metáfora. En el caso de la vanguardia soviética, la cultura, la sociedad y la política debían partir de un grado cero e inventar todo, es decir, que todo fuera absolutamente diferente. En principio no habría ninguna nostalgia hacia el pasado o intento de recuperar algún vestigio de otras épocas para volcarlo en el presente. Sin embargo, los protagonistas de la vanguardia realizan numerosas operaciones respecto a la tradición, las genealogías literarias en donde al mismo tiempo que interpela toda temporalidad y sus desechos se alimentan también de elementos residuales que vienen del pasado: se rechaza en el caso hispanoamericano el legado de la herencia literaria española y latinoamericana. Se opera a través de cortes, disecciones y nuevos ensamblajes. O, mejor dicho, lo residual opera como contradispositivo de lo supuestamente nuevo. Sobre la poesía como mesa de disección (Porúa, 2011) conviven diferentes materialidades y significantes sobre las que el artista construye su texto. Además, el gesto insistente es el de dejar lo antiguo para que nazca lo nuevo pero se tensiona en las selecciones realizadas porque la poesía que viene del pasado no deja de actuar como espectro (los románticos), el poeta crea series que se arman y desarman produciendo discontinuidades y encuentros impensados. No hay orfandad, hay voluntad de elección de algunas figuras que retornan en el presente pero que en las series a las que ingresan reformulan la escritura, la lectura y la poesía (36).

El poeta vanguardista se asigna o se le asigna una tarea de dimensiones épicas. En el Romanticismo el poeta es el que está a la vanguardia y, por lo tanto, es el que conduce el destino de los pueblos al progreso, a su liberación. Esa figura entra en crisis y va a ser desplazada por la del poeta como vigía. La función es la de ser el centinela de la historia. Como un hombre nuevo, el artista puede restituir mediante la destrucción un ideal del pasado. Es decir, a través de la depuración se restituye lo antiguo. La idea de lo nuevo y el parricidio literario suceden en una temporalidad desajustada. El corte se da de modo intempestivo, es impensable hasta que se lo ejecuta e irradia

su potencia en las experiencias artísticas. Esa idea de lo nuevo señala también la idea de un comienzo que va a ser radicalmente otro. En el siglo XX, como ya dijimos, se ponen en crisis modelos de pensamiento que vienen de la filosofía, de la ciencia y de la termodinámica. Lo que se pone en crisis es la idea de estructura o de organismo. En el siglo XIX se conciben según su propio desarrollo, ellos evolucionan de acuerdo a su lógica interna. En la nueva temporalidad del siglo XX las formas no evolucionan de comienzo a fin de modo estructural en tanto no haya un principio de intervención externa. Esas formas van a evolucionar, en todo caso, a partir de algún agente que provoque que esta estructura o este organismo se vuelvan a reestructurar.

Entonces va a cambiar la idea de una diversidad de estructuras u organismos con sus propias formulaciones inherentes; ahora se trata de pensar en una suerte de protoforma cuyo funcionamiento se repite. Este pensamiento se funda en la idea vitalista que surge por la necesidad de pensar qué es lo vivirnyr. La idea de vida que refiere, como sabemos, a la praxis vital de la vanguardia. Pero, por otro lado, aparece otra noción fundamental del siglo: el factor subjetivo. La historia deja de ser una continuidad al ser interrumpida por la voluntad de un sujeto. Una subjetividad alejada de cualquier pensamiento trascendental porque estamos en plena secularización, *tras la muerte de Dios*. Este sujeto no supone una individualidad, se concibe como nuevo, como efecto del acontecimiento (la política, el arte, la ciencia, lo que Badiou llama los procedimientos genéricos de verdad). Una subjetividad nueva no predicativa: el hombre nuevo, el partido, el proletariado, etcétera.

El siglo XIX es el siglo de los proyectos, de las utopías, un siglo lleno de confianza y es heredero de la Ilustración. De ahí le viene la idea de Historia como progreso. Hay una fe ciega hacia el futuro. El siglo XIX es el siglo de la confianza y la seguridad de que la historia avanza. No importa el sujeto en tanto agente que irrumpa dándole un giro nuevo a la historia. No es necesaria ninguna intervención del sujeto para que eso acontezca, porque de todos modos va a suceder. En términos temporales, la utopía, la promesa de una sociedad más justa está puesta en un futuro lejano. Se ignora cuándo pero hay una plena creencia en que sucederá. En el siglo XX este determinismo cambia radicalmente. Lo que va a pasar es que hay una idea del tiempo ligada al presente. La revolución es inminente, está en la puerta. Basta que uno dé un paso. Y ahí entra el factor subjetivo. La vida tiene su curso, pero es necesaria la intervención del partido, el hombre nuevo —el voluntarismo es un rasgo fundamental de esta nueva subjetividad— para que se produzca el corte con respecto al siglo XIX. El siglo XX, según Badiou está atravesado por la pasión por lo real (20-21).

La acción del sujeto hará que ese futuro/presente se haga posible. Éste, a diferencia del siglo XIX, ya llegó. Pero, al mismo tiempo, esa fe en que el futuro ya está casi ahí, plantea algo totalmente diferente al siglo XIX, que es la cuestión de la inseguridad. Porque en realidad el siglo XX se caracteriza por ese doble movimiento y está atravesado por esas potencias, que son la inminencia y, al mismo tiempo, una inquietud que tiene que ver con la seguidilla de revoluciones y guerras. La amenaza del horror es parte de esta experiencia, como lo son la revolución y la contrarrevolución y sus traiciones, etcétera. Al mismo tiempo que se piensa que es posible el cambio, la inquietud invade la vida de los actores del siglo XX. Lo nuevo, aunque ya está a las puertas de entrada, en el umbral, pero permanece, al mismo tiempo, indeterminado (42). El voluntarismo es el que lleva a pensar ese estar ahí del cambio total, la destrucción y el comienzo de una nueva historia. Mientras tanto la vida está atravesada por esa inseguridad.

Dice Badiou que el siglo XIX no es de la promesa sino del cumplimiento, del anuncio y del porvenir; en tanto que el siglo XX es el de la consumación del acto que finalmente se va a hacer efectivo en la sociedad imaginada. La oscilación entre un vitalismo y un voluntarismo va a caracterizar el siglo XX. El vitalismo es del orden de la vida, en las

vanguardias se plantea como la unión con el arte. Pero también emerge la necesidad del voluntarismo; hace falta la intervención del sujeto con el ímpetu de ejecutar ese trastocamiento vital (34-35). Lo que cambia es la idea de que hay una Historia que se desarrolla por sí sola comprendiendo sus propios cambios. Ese es un pensamiento que aparece también en los debates marxistas. Hubo grandes disputas a lo largo del siglo XX dentro de los partidos de izquierda sobre la necesidad de consolidar una vanguardia política que va a ser el sujeto de la historia. En el caso de la revolución rusa sería el partido bolchevique. Entonces, es necesario forzar la historia. En ese forzamiento es necesario para que lo real acontezca

El arte a partir de la vanguardia vive en un presente puro, constata permanentemente su propio comienzo. El arte está instalado en ese presente y tiende a centrarse más en el acto que en la obra. La política para las vanguardias está sostenida o pensada en las mutaciones formales. Siguiendo a Badiou, el siglo XX fue el de la acción y el de la pasión por lo real, es el siglo de la interpelación por el ahora de un presente revolucionario. Un pensamiento que conduce a la borradura de todo lo existente y a la pronunciación de un comienzo radical (21). Este comienzo lleva a una dimensión de lo político como lo absoluto. Habrá definitivamente emancipación pero para eso es necesario sostener la idea de destrucción bajo el paradigma bélico. Tras el estallido precedente de los sustitutos seculares de Dios (libertad, revolución historia, política), se levanta una figura Prometeica, pero al mismo tiempo incierta. La subjetividad del siglo está convencida de que podía instalar otra temporalidad y hacer que el futuro se *presentizara*. El hombre nuevo tiene una potencia arrasadora, una pulsión por la demolición del pasado y la inauguración de una temporalidad nueva. Una pasión que lucha con los retornos, una fuerza demoledora que arrasa con todo en función de una nueva humanidad. Como veremos a continuación, la acción devoradora puede sin embargo crear un sujeto diferente que se nutre del detritus de lo viejo. No hay devastación definitiva sino un gesto de nutrirse de los restos para configurar una nueva constelación de sentido.

Devoradores de la historia: ¿un nuevo comienzo?

Entre contigüidad y comienzo, entre lo crudo y lo cocido Barthes se debate en su lectura de la *Historia de la Revolución Francesa* de Michelet (*Michelet*, 1954). Michelet escribe con el cuerpo (la enfermedad, las jaquecas que lo atormentan mientras escribe y que nos remite al cuerpo enfermo del propio Barthes), una obra imponente en la que el siglo XVIII se vuelve medular para pensar su propio siglo. Esa revolución que montada sobre los ideales de la ilustración los traspasa e introduce el pensamiento moderno: un giro profundo en la historia de la humanidad occidental. Pensemos que la operación que realiza Barthes sobre Michelet tiene mucho del propio Michelet (repensar cierta doxa, en su caso, la de Michelet, la asignada a los siglos XVIII y XIX). Michelet es el devorador de la historia, el desmesurado, el que hace ingresar todos los siglos y realiza una obra monumental de la cual tiene conciencia Barthes y lo llama entonces “el devorador” emulando, a su vez, a su ídolo. Porque Barthes es el devorador de signos, lee también con una pulsión devoradora que conduce a una desintegración de los sentidos al mostrar su arbitrariedad (contra toda naturalización) y su carácter sintomático. Esta acción, así se refiere Barthes a Michelet (como un hombre de acción, es decir, que interviene en la historia, la hace suya, se alimenta de ella y es aniquilada por ella) supone una lectura que va a contrapelo de ciertas visiones decimonónicas. El siglo para Michelet fue el XVIII y no el XIX. Pero precisamente por ser un personaje de su siglo (el XIX) es que puede pensar bajo las coordenadas de un nuevo paradigma historiográfico, la revolución; es decir, ver desde una mirada retrospectiva lo que le aparece como el gran acontecimiento histórico. A partir de un uso particular de la perspectiva romántica Michelet considera que el XVIII fue el siglo de la *Historia*.

Contra todo causalismo enciclopédico, la historia se produce para hacer presente la justicia y es puramente del orden de lo contingente. Es una sucesión de detenciones e impulsos, dice Barthes (67). Progresar no por causas sino por igualdades, avanza por transformaciones en lugar de evoluciones. La historia llega, se realiza, cumple el sueño de los pobres y luego culmina. Lo que sigue, dice Barthes, es la poshistoria. Y allí sí entonces aparece el desgarramiento, el sentido de final bajo la figura de Robespierre y la guillotina.

El XIX, Michelet, muy a lo Baudelaire lo vive como el tiempo del hastío (en realidad es un no tiempo, que se agrega al que se clausuró con la revolución agrega Barthes). Las páginas de Michelet se llenan de isomorfismos (el agua pez, la mujer medusa), impulsado por cierta deriva romántica, emergen las ambigüedades sistémicas, los órdenes desbordan, las taxonomías iluministas se deshacen. Es un *todo* que viene de esa pasión por el saber y su estallido en un exceso que señala lo heterogéneo del sentido. Michelet devora la *Historia* pero finalmente ella lo devora a él, lo hunde en su propio siglo en la vivencia del *spleen*.

Conflictos, zonas de pasajes y desmesura

Volviendo a Badiou, el siglo XX fue el de la acción y el de la pasión por lo real, es el siglo de la interpelación por el ahora de un presente revolucionario. Un pensamiento que conduce a la borradura de todo lo existente y a la pronunciación de un comienzo radical. Este comienzo lleva a una dimensión de lo político como lo absoluto. Habrá definitivamente emancipación pero para eso será necesario sostener la idea de destrucción bajo el paradigma bélico. Como dijimos, tras el estallido precedente de los sustitutos seculares de Dios se levanta una figura Prometeica, pero al mismo tiempo incierta. La existencia del presente es vista en algunas de las textualidades analizadas aquí desde la perspectiva de un outsider quien habita esa circularidad de modo cercano y lejano a la vez. Los textos devoran todo pero también son devorados por ella (la historia), asimilando otros soportes que contribuyen a la formación de nuevas cartografías. El presente llega revestido de ropajes viejos que intentan ser destruidos. Los detritus de la historia recobran una cierta vitalidad que apela a crear otra subjetividad.

En *El entenado* no hay una búsqueda de ruptura, lo que se plantea es un estado de indefinición, un umbral, una zona detenida como en *Zama*, pero en esta novela aunque no hay ruptura sí hay voluntad profunda de cambio. *Zama* no busca romper con la corona, al contrario, se plantea seguir en la máquina imperial pero buscando escalar de categoría. Su deseo es confirmarse en el entramado monárquico pero no a cualquier precio. Por eso tiene una perspectiva extrañada de su entorno, es el *Corregidor* pero abandonado a la deriva de la burocracia y desidia del reino español. Va de la parálisis a la eclosión en búsqueda de una salida, la doxa se desintegra frente a los hechos que lo acosan, busca de todos modos seguir intentando su traslado a Buenos Aires. Son tiempos de una premodernidad amenazada ante la creación de una nueva sociedad que carece de todo brillo. Tiempos en *El entenado* y en *Zama* que confluyen en una trama temporal confusa y heterogénea. Porque en definitiva ¿qué es el tiempo? ¿Qué es lo diferente y lo nuevo por venir?

En Badiou y Barthes hay definitivamente ansias de ruptura, crisis de la idea de progreso. La historia se vuelve sobre su propio paradigma (cambio, evolución, mejora). En Michelet se trata de deglutir el pasado, devorarlo todo, en Badiou la destrucción de lo viejo depende de la figura del hombre nuevo, aquel que es capaz de imponerse y lograr la *revolución*. Arrasar con todo es ir contra una actitud contemplativa que supone que un mejor devenir es inevitable, se dará de todas formas.

Badiou, por el contrario, insiste en la necesidad de una intervención subjetiva, la realidad no se da, hay que construir esa utopía que pregonan los idearios de un cambio total.

Bibliografía

- » Barthes, R. (1988) *Michelet*. Fondo de Cultura Económica.
- » Badiou, A. (2005). *El siglo*. Manantial.
- » Di Benedetto, A. (1984). *Zama*. Alianza.
- » Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- » Martel, L. (dir.) (2017). *Zama* [película]. Rei Cine - Bananeira Filmes.
- » Michelet, J. (1960). *Historia de la revolución francesa*, vol. 6. Areópago.
- » Mitzman, A. (1990). *Michelet, Historian*. Yale University Press.
- » Pereira Dos Santos, N. (dir.) (1971). *Qué sabroso era mi amigo el francés* [película]. Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto Ltda - Regina Filmes - Condor Filmes.
- » Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal*. Entropía.
- » Premat, J. (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Viterbo.
- » Saer, J. J. (1983). *El entenado*. Folios.
- » Scavino, D. (2004). *Saer y sus nombres*. El Cielo por Asalto.
- » Schwartzman, J. (1996). Las razones de *Zama*. *Microcrítica*, pp. 63-73. Biblos.

