

El tiempo: someterlo, suspenderlo

Raúl Antelo

Graduado em Letras Modernas pela Universidad de Buenos Aires (1974) e em Língua Portuguesa pelo Instituto Superior del Profesorado en Lenguas Vivas (1972), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (1981). Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismo e modernidade, poesia e crítica cultural contemporânea.

RESUMO

El cuestionamiento acerca de las relaciones entre curaduría y memoria supondría postular la tarea del curador ante un camino que se bifurca entre la introducción del orden de la ficción en las caóticas fábulas simbólicas e la suspensión de la ley para que, a través de huellas y vestigios, el tiempo aflore en las brechas de lo social. A partir do pensamiento de Octavio Paz, se levanta a posibilidad de leer lo pre- (y post) fundacional como un elemento anautonómico desde el que se diseñaría una agenda para la tarea del curador, todo un programa para repensar lo moderno en América Latina.

Cuestionarnos acerca de las relaciones entre curaduría y memoria supone, en primer lugar, decidir la tarea del curador ante un camino que se bifurca. ¿Debe el curador introducir el orden de la ficción en la glosolalia de caóticas fábulas simbólicas? ¿O debe, en cambio, suspender la vigencia de la ley para que, a través de huellas y vestigios, el tiempo aflore en las brechas de lo social? Decía Foucault, en *El orden del discurso*, que escapar a Hegel supone evaluar exactamente lo que cuesta separarse de él y eso implica, además, saber hasta qué punto Hegel, insidiosamente quizás, se ha aproximado a nosotros, a tal punto que ignoramos lo que todavía es hegeliano en aquello mismo que nos permite pensar contra él. Y la mueca es tan perversa que nos cuesta también medir hasta qué punto nuestro propio recurso contra él es quizás una astucia más todavía que nos opone ilusoriamente al Amo, al término de la cual Hegel, *ipse*, nos espera, inmóvil y en otra parte, con una sonrisa en los labios¹.

Algo de ello ocurre con algunas de las categorías con que un crítico paradigmático como Octavio Paz pensó la modernidad latinoamericana. No hay cómo pensar la memoria sin problematizar la noción de tiempo. Analicemos esta categoría. En la teoría de la imagen de *El arco y la lira* (1956) o en *Las peras del olmo* (1957), cuyo título delata el tema blanchotiano de posguerra, lo imposible, se insinúa una comprensión poshistórica del problema. Allí, por ejemplo en su conferencia sobre el surrealismo (1954), Paz argumenta, como buen lector de Jules Monnerot, que, frente no sólo a la ruina del mundo sagrado medieval, sino al desierto industrial y utilitario del racionalismo, la poesía moderna se concibió a sí misma como un nuevo sagrado, fuera de toda iglesia y fideísmo.

Novalis había dicho: "La poesía es la religión natural del hombre." Blake afirmó siempre que sus libros constituían las "sagradas escrituras" de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía. La tentativa surrealista se ha estrellado contra un muro. Colocar a la poesía en el centro de la sociedad, convertirla en el verdadero alimento de los hombres y en la vía para conocerse tanto como para transformarse, exige también una liberación total de la misma sociedad. Sólo en una sociedad libre la poesía será un bien común, una creación colectiva y una participación universal. El fracaso del surrealismo nos ilumina sobre otro, acaso de mayor envergadura: el de la tentativa revolucionaria. Allí donde las antiguas religiones y tiranías han muerto, renacen los cultos primitivos y las feroces idolatrías².

Rubén Gallo ha subrayado la impresión de los objetos sobre la sensibilidad moderna en México³, pero Enrico Maria Santí, a la manera de Clifford, ha destacado, en cambio, el sentido reactivamente letrado de Paz, al verlo operando como un “etnógrafo-surrealista”, lo que implicaría “una crítica de la cultura a base de la desfamiliarización y la reordenación de *objetos* culturales con el propósito de descubrir su contenido latente *sagrado* y así reinvertirlos de sentido y valor”. Pero Paz no es Bataille ni Leiris y repararemos que esa desfamiliarización conlleva una noción de laberinto, altamente elucidativa por sí misma. En efecto, remonta a la revista *Minotaure*, que había dedicado un suplemento a México, donde accedemos no sólo a la reivindicación surrealista de una mitología urbana de vanguardia⁴, sino también a una implacable investigación acéfala, en el centro mismo de la noción de laberinto⁵. Por ello, cuando en “La dialéctica de la soledad”, apéndice a su ensayo sobre *El laberinto...*, Paz reivindica la necesidad de rescatar el elemento sagrado de la vida cotidiana, la *fiesta* aparece, pues, como “algo más que una fecha o un aniversario”, porque “abre en dos el tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas inconmensurables, el presente eterno se reinstale”. Y, así como el amor y la poesía nos revelan, fugazmente, ese tiempo primordial, cada poema se nos presenta también como una recreación, una ceremonia ritual, una Fiesta.

Aunque ya habíamos oído, un año antes, una elaboración más rigurosa aún que ésta, en una conferencia de Luis Juan Guerrero⁶, a juicio de Santí, sin embargo, lo que subyace a la operación analítica de Paz es una concepción *innovadora* de la cultura, entendida “como *laboratorio* donde se disuelven, entre otras cosas, las jerarquías entre ‘alta’ y ‘baja’ culturas”; proceso que Santí ilustra con

la superposición, en *El laberinto de la soledad*, de la letra de un huapango al lado de una cita de *La Jeune Parque*, o con las reflexiones de Paz sobre los mitos aztecas, codeándose con otras sobre la Universidad de Berkeley. En esa parataxis irreverente en que “las obscenidades más groseras se juntan a los versos más refinados de Rubén Darío”, todo ese aparente sinsentido “se vuelve fuente de sentido, todo nos revela, si sólo lo miramos con ojos frescos y *en relación con lo demás*”⁷, que lo latinoamericano es, fundamentalmente, *sintaxis*.

No obstante, a partir de ese *ser-con*, Paz no puede concluir, a la manera tropológica, que lo relevante sea el *con*, y redobla, en cambio, la apuesta por el *ser*. Al modo metafísicamente *criollo* de Borges o Drummond de Andrade, Octavio Paz busca un *medio del camino*, algo anterior al comienzo y posterior al fin⁸, neutralizando con ese gesto las consecuencias éticas de tamaña decisión. En efecto, sabemos que la reflexión estética, precisamente a partir de Hegel, se hace cargo del problema de su comienzo y de su culminación, y asimismo del nexo inevitable entre filosofía y no-filosofía, algo que Lacoue-Labarthe asocia con los ensayos heideggerianos sobre el poema. En ese juego infinito aprendemos que el pensamiento es también una práctica incesante, es un modo de puesta en acto del no-saber (Bataille), de la no-filosofía, a los que tanto más atraviesa cuanto más se vincula a la vida, volviéndose *bioestética*⁹. En el pensamiento poshegeliano, por tanto, el tema de la existencia agita y combate no sólo contra la especularidad, el carácter especulativo de una conciencia autoevidente, sino contra las mismas formas de objetividad que garantizan universalmente la verdad. La conciencia, expropiada así de ese proceso, pasa a desgajarse también de las formas de historicidad, de las cuales nuestro devenir se vuelve mero prisionero¹⁰.

Por ello, Paz reivindica un erotismo que no cuestione, como diría más tarde Foucault, el cuidado de sí, sino que, espejándose en Breton, elabora la fórmula apodíctica “Breton: el lenguaje de la pasión – la pasión del lenguaje”, para legitimar que toda su búsqueda fue “la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones”. Pero, al analizar esa pasión, el crítico se abisma, a la manera del Freud de *Lo siniestro*, ante la sorprendente evolución del vocablo *querer*, al recordar que ese verbo viene de *quaerere* (buscar, inquirir) que, en español, cambió enseguida su sentido para significar voluntad apasionada, deseo. “Querer: búsqueda pasional, amorosa. Búsqueda no hacia el futuro ni el pasado sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del fin”¹¹.

Sin embargo y a diferencia, precisamente, de Freud, Octavio Paz no puede reconocer la potencialidad de ese concepto, en que buscar e invertir, demandar y encontrar se reúnen en un mismo significante. En tal sentido, aunque la reflexión de Paz sea profundamente marcada por los discípulos de Durkheim, como Mauss o Caillois¹², no lo atrae, como él mismo admite en ese otro suplemento a *El laberinto de la soledad* que es *Posdata* (1969), la búsqueda del “carácter nacional”, sino el deseo de la máscara que, al ocultarlo, mejor lo revela, de tal suerte que el diagnóstico de una sociedad de agotamiento, como la que ya entonces se insinuaba, no se nos revela como simplemente melancólico, sino como una intervención naturalizadora del conflicto, a la luz de un intérprete que aún acude a la racionalidad, a una pasión que no *siente*, o al menos que *no siente, sintiendo*, como instrumento de análisis.

La ataraxia, el estado de ecuánime insensibilidad que los estoicos creían alcanzar por el dominio de las pasiones, la sociedad tecnológica la distribuye entre todos como una panacea. No nos cura de la desdicha que es ser hombres pero nos gratifica con un estupor hecho de resignación satisfecha y que no excluye la actividad febril. Sólo que la realidad reaparece cada vez con mayor furia y frecuencia: crisis, violencias, explosiones. Año axial, 1968 mostró la universalidad de la protesta y su final irrealidad: ataraxia y estallido, explosión que se disipa, violencia que es una nueva enajenación. Si las explosiones son parte del sistema, también lo son las represiones y el letargo, voluntario o forzado, que las sucede. La enfermedad que roe a nuestras sociedades es constitucional y congénita, no algo que le venga de fuera. Es una enfermedad que ha resistido a todos los diagnósticos, lo mismo a los de aquellos que se reclaman de Marx que a los de aquellos que se dicen herederos de Tocqueville. Extraño padecimiento que nos

condena a desarrollarnos y a prosperar sin cesar para así multiplicar nuestras contradicciones, enconar nuestras llagas y exacerbar nuestra inclinación a la destrucción¹³.

Tanto en “Olimpiada y Tlatelolco”, de *Posdata*, como en las piezas previas sobre revolución, revuelta y rebelión, de *Corriente alterna* (1967), queda claro que Paz prefiere la primera, axial, como él diría, a las últimas, meramente acéfalas¹⁴. Pero al privilegiar la revolución a la rebelión, al postular la vida como *vida revolucionaria*, Paz no está optando por una variante estoica sino cínica, lo que según Foucault, comporta tres aspectos fundamentales, la socialidad secreta, la organización institucionalizada y asimismo el testimonio de la vida como verdad ética¹⁵. Pero además, Octavio Paz está proponiéndonos con ese gesto una teoría de la historia. En efecto, si nos apoyamos en lo que, casi contemporáneamente, escribía Furio Jesi, es fácil concluir que hay, embutida en su pensamiento, una estrategia todavía fundacional¹⁶, todavía cristiana, de pensar lo moderno. Paz necesita poner límites, *puertas al campo*, mientras Jesi, menos adaptado al magro dualismo del posguerra, que se columpiaba, con crecientes dificultades, entre derecha e izquierda, racionalidad e irracionalidad, historia y mito, religión y laicismo, Jesi, en cambio, supo diseñar la cartografía imaginaria de un espacio limítrofe, un umbral entre lo uno y lo otro, con el que condensó sus “pensamientos secretos”, reanudando aporías y paradojas de lo moderno, que dejan de ser sólo teóricas, para asumirse plenamente políticas. La más emblemática, según Agamben, es precisamente la tensión entre *rebelión* y *revolución*, entre la experiencia de suspensión del tiempo histórico y la de introducir, en el tiempo histórico, un determinado orden. Eso nos lleva a entender que la ataraxia de la sociedad contemporánea de la que hablaba Octavio Paz, es un síntoma del control, que no persigue disciplinar el orden, sino crear un desorden que justifique la presencia omnímoda de la vigilancia¹⁷.

¿Qué consecuencias comporta el distanciarnos hoy de esa literatura de fundación que Paz nos proponía alrededor del 68? Habría que aclarar, inicialmente, que una lectura posfundacional no afirma la total ausencia de fundamento de los juicios estéticos, aunque suponga, eso sí, la imposibilidad de un fundamento *último*, lo cual implica, por un lado, el reconocimiento de la contingencia y, por el otro, que lo estético es el momento de una fundación siempre parcial y, consecuentemente, fallida, de la institución arte. El *acontecimiento* artístico denota un momento dislocador y disruptivo, en el

cual los fundamentos efectivamente se derrumban, de modo que la autonomía y la historicidad se han de fundar, de ahí en más, sobre la premisa de la ausencia de un soporte inapelable. El juego interminable entre el fundamento y el abismo, que atraviesa tanto al arte como a la crítica, sugiere también aceptar la necesidad de *decisión*, basada siempre en la indecibilidad ontológica, y asimismo ser conscientes de la división, la discordia y el entrevero que generan tales juicios, una vez que cada decisión deberá confrontarse con demandas y fuerzas antagónicas entre sí. La diferencia conceptual entre el arte y lo estético asume así el rol de un indicio, huella o *síntoma* del fundamento ausente de la sociedad¹⁸.

En efecto, al escindir al arte desde dentro, que es la opción, por ejemplo, de Didi Huberman, cuando nos habla, en sus estudios icnológicos, de una *imagen abierta*, de una *Venus rajada*¹⁹, o de una *semejanza por contacto*, se libera algo esencial. Por una parte, el arte, en el nivel óntico, continúa siendo un régimen discursivo específico, una institución social particular, una cierta forma de acción; mientras que, por otra parte, lo estético, el arte en cuanto *aisthesis* o contacto, asume, en el nivel ontológico, el rol de algo cuya naturaleza es totalmente distinta. En cuanto diferenciada del arte, la noción de lo estético no puede integrarse a las diferencias sociales, como la repetición, la tradición o la sedimentación. Lo estético, al igual que otras figuras de la contingencia y la infundabilidad, tales como el acontecimiento, la verdad, el conflicto, la libertad o lo real, reside, por así decir, en la *anautonomía*²⁰, que es el principio de no-fundamento de la sociedad y la cultura, el cual sólo se manifiesta en el juego diferencial de la diferencia. Pero allí el fundamento de la sociedad y de la cultura no está sólo ausente, sino que reaparece y está suplementado por el momento mismo de la *aisthesis*.

En verdad lo que ocurre, en la instancia de lo estético, es un movimiento de doble pliegue: por un lado, lo estético, en cuanto momento instituyente de la sociedad, en tanto su *ficción*, opera como fundamento suplementario para la dimensión infundable de la cultura; pero, por el otro, este fundamento suplementario se retira en el momento mismo en que instituye lo cultural. Como resultado de ello, la sociedad busca, y siempre de manera tan incansable como infructuosa, un fundamento último, aunque lo máximo a que pueda aspirar, en definitiva, sea un *fundar* efímero y contingente por medio del arte y su *fábula*, apoyada en una pluralidad de fundamentos parciales. La fundación es traumática, pero el trauma—*Ground Zero*—es, asimismo, fundación a ser velada²¹, muy a pesar de su orden aleatorio²².

A diferencia de los críticos modernistas, como Paz, empeñados en una paradójal antropogénesis de la cultura, podríamos cualificar la posición anautonómica ya no como ontológica sino como *hauntológica*²³. La ontología de una literatura de fundación, perseguida tan tenazmente por el modernismo, se refería al horizonte mismo del ser en cuanto ser, y, lo que está en juego hoy día no es el fundamento de un ente particular frente a otros, no ya el arte auténtico frente a lo kitsch, por ejemplo, sino el fundamento o abismo inherente a todo ser como ser del lenguaje. No obstante, el mismo concepto de ontología tiene que desconstruirse desde dentro, que es lo que Derrida trata de lograr con el homónimo de *hauntologie* y Didi Huberman con el de *sobrevivencia*. Además, la argumentación acerca de la prioridad de lo estético sobre lo literario se apoya en una doble pinza: tanto en el juego entre institución y destitución artísticas, como en la sedimentación misma de la cultura, juego según el cual los sedimentos culturales no son *anestéticos* sino plenamente estéticos,

aunque, por así decirlo, operen de un modo dormido o apagado²⁴. *Aún* no resuenan, *ya* no resuenan, pero lo propio de ellos es resonar y estar vivos²⁵.

El arte como esfera separada de la sociedad representa, entonces, al interior de esa misma sociedad, su propio fundamento olvidado, su génesis oriunda de un acto violento y abisal. Es decir que representa, en el espacio cultural, aquello mismo que debe *caer*, si este espacio va finalmente a constituirse, razonamiento construido a partir de la definición lacaniana del significante, aquello que *representa* el sujeto para otro significante. La literatura como subsistema representa entonces lo *estético* (como sujeto) para todas las otras instituciones sociales. O sea que la cuestión reside en que la esfera del arte no es un subsistema autónomo, entre otros muchos, sino más bien el subsistema mismo que opera como sobrevivencia simbólica de la naturaleza infundable de la sociedad, es decir, de la imposibilidad de lo comunitario (Bataille, Blanchot, Nancy). He allí, por tanto, la diferencia entre una *aparición desnuda* (Marcel Duchamp como artista de la ruptura) y una súbita *aparición* de lo estético (Duchamp, anartista)²⁶, la aparición de la vida desnuda como indefensión ante la historia. La mediación que Haroldo de Campos le propone a Hélio Oiticica, para volver su poética más palatable a la sensibilidad de Paz²⁷, es no sólo elocuente, sino simétrica al disciplinamiento revolucionario (no subversivo) a que Cándido somete la poética de Glauber Rocha, para no espantar a Ángel Rama²⁸.

El arte es lo singular que ocupa el lugar de la Nada, o sea, de la negatividad radical. Pero dada su plasticidad para sustituir a lo *estético*, como fundamento ausente de lo social, cobra su pleno potencial tan sólo en momentos de fuerte debate simbólico,

aunque, tan pronto como el lazo social o un nuevo orden hegemónico se restablezcan, el arte vuelva a ser tan sólo una institución más²⁹. El momento de lo *estético*, cuando la sociedad se enfrenta a su propio fundamento ausente y a la necesidad de instituir fundamentos meramente contingentes, siempre *ya ha acontecido* y, sin embargo, no deja por ello de acontecer. Luego, no es preciso aguardar grandes gestas históricas para constatar cambios, porque siempre *representamos* ya, de las maneras más diversas y fragmentadas, lo estético dentro del ámbito de lo social. En otras palabras, lo estético se encuentra siempre en todas partes, pero este "en todas partes" es un lugar peculiar que nadie ha visto jamás. *Rien n'aura eu lieu que le lieu* (Mallarmé).

Aunque el pensamiento estético posfundacional no abandone por completo el terreno metafísico de la fundación, hay que aclarar, no obstante, que trata de re TRABAJARLO y redefinirlo poéticamente. El lenguaje pasa a ser, entonces, un *fundamento* que no puede alcanzarse nunca y, aún así, tiene la peculiaridad de ser un fundamento, una *causa* que no determina nada y, sin embargo, produce efectos desde su ausencia, siendo asimismo una *condición* trascendental, cuya aparición está históricamente condicionada, aunque, paradójicamente, también ostente una validez suprahistórica, ya que sobrevive en el contacto³⁰. En el interior de ese pensamiento, responsable por una renovada filosofía de la vida o *bioestética*, se han actualizado o sistematizado ciertas utopías autonomistas, como la totalidad, la esencia, la universalidad y el fundamento del sistema, pero, desconstruida su aparente homogeneidad, se las ha corregido fecundamente con un paradigma analógico bipolar, que ya no opera con principios de identidad (noción de tercero incluido) sino de singularización (noción de tercero

excluído), en que lo relevante ya no es la tensión dialéctica entre lo interno y lo externo, o sea, el movimiento pendular entre tradición y ruptura³¹, o entre América Latina y la modernidad occidental³², sino un pliegue pautado por la contrariedad (aunque no por la contradicción); por la continuidad (aunque no por la separación) entre los más disímiles valores estéticos y, en fin, por la noción de pliegue o impronta (pero no la de substancia o contenido intrínsecos) del tiempo³³. Ese paradigma ya no describe autónomamente al arte, ni apunta a absolutos fundacionales, sino que arma, en relación a ellos, una arqueología inmanente que no puede desdeñar la movilidad de lo estético (la imagen, la historia) que ese mismo movimiento diferencial genera desde el fondo de su abismo³⁴.

Octavio Paz evocó la obra del poeta mexicano José Juan Tablada como una invitación a la vida. “No a la vida heroica, ni a la vida ascética, sino, sencillamente, a la vida. A la aventura y el viaje”³⁵. Pero, en 1923, tras la caída de los patrones de arte clásico, y ya habiendo publicado *Li-Po*, donde incluye esa obra maestra que es “Nocturno alterno” (de donde Paz seguramente toma la inspiración eléctrica para su libro de 1967), Tablada se inclina, de manera decidida, hacia lo primordial y distante, a través de la visión directa, la forma pura y la expresión neta. Es entonces cuando anota en su diario, por lo demás, la misma noche en que dicta una conferencia sobre arte mexicano en Washington, un pasaje de la *Historia del arte* de Élie Faure, en que el crítico francés argumenta que una civilización es un fenómeno lírico y es a través de los monumentos que construye y deja tras de sí que apreciamos su grandeza y calidad³⁶. En una palabra, Tablada capta allí, en los vestigios, las *forces* (rebelión) y no las *formes* (revolución), y esa compenación, en sintonía con cierto esquema de distorsión³⁷, que llevó a otro mexicano ilustre, Marius de Zayas, a lograr ver la escultura africana³⁸, coincide plenamente con el paradigma de metamorfosis de Carl Einstein³⁹, para quien la historia del arte era la lucha entre imágenes, y se toca, además, con la tensión entre imagen y fenómeno que se hace síntoma y toca el cuerpo en la terapia de Aby Warburg, al ser escrutado por Binswanger⁴⁰. El primer Foucault, que prefacia el libro del terapeuta-carcelero, se ocupa, justamente allí, de un ajuste de cuentas con el método fenomenológico, que no sólo yerra en el diagnóstico clínico, sino que, en última instancia, llega tarde, y se vuelve inútil, incluso, en el trabajo de recuperación del psicótico (y no esquizofrénico) Aby Warburg⁴¹.

En efecto, Foucault ve el trabajo de Binswanger acerca de la imaginación como investigación del hecho social total, como “le contenu réel d’une

existence qui se vit et s'éprouve, se reconnaît ou se perd dans un monde qui est à la fois la plénitude de son projet et l'élément de sa situation"⁴². Esto hace que, a su juicio, la imagen no pase de un mixto funcional entre paradigma y repetición, la plástica de su propia contradicción⁴³, algo que la emparenta así con el sueño o la pulsión y que, de paso, aporta el conflicto dinámico entre muerte y resurrección, matriz nietzscheana de la tragedia de la cultura⁴⁴. Es decir, cuando Foucault concluye que "avec le mouvement de l'ascension et de la chute, on peut resaisir la temporalité dans son sens primitif", está leyendo un *nocturno alterno*, la huella de Warburg en Binswanger, o sea, está uniendo, a su modo, ese sí innovador y político, Atenas y Oraibi, como Warburg, o Breton y Tlatelolco, como Paz⁴⁵. Y así como Foucault, de algún modo, capta la sobrevivencia de Warburg en la escritura de Binswanger, así también cabe leer lo pre- (y post) fundacional en Tablada o en de Zayas, que no es sino el elemento anautonómico que Octavio Paz no pudo (no quiso) ver. De allí en más, toda una agenda se diseña para la tarea del curador, todo un programa para repensar lo moderno en América Latina.

•

NOTAS

¹ FOUCAULT, Michel – *El orden del discurso*. Trad.A. González Troyano. 3ª ed. Barcelona, Tusquets, 1987, p.58-9.

² PAZ, Octavio – *Las peras del olmo*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1971, p.150-1.

³ GALLO, Rubén – *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, MIT Press, 2005.

⁴ Cfr. OTTINGER, Didier – *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d’Ariane à Fantomas*. Paris Gallimard, 2002.

⁵ Cf. *Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête*. Ginebra, Musée d’art et d’histoire, 1988, en especial los textos de Michel Butor, Jean Starobinski y José Pierre.

⁶ En una de las conferencias del Congreso de Filosofía de Mendoza (1949), titulada “Escenas de la vida estética”, Guerrero quiere separarse “de los procedimientos usuales del discurso demostrativo y el ensayo inquisidor”, y busca, en cambio, una poética del montaje, “el ritmo de un *film* de aventuras”, como el más apto para “provocar sugerencias” y exponer, precisamente, la perspectiva de la vida humana como “una aventura de la imaginación”. En ese sentido, para Guerrero, la *fiesta* “constituye el ámbito de la actividad estética. No tiene ese designio, en sus oscuros orígenes, pero, en cambio, sólo dentro del horizonte así acotado asistiremos a la producción inicial de las faenas específicamente estéticas del hombre”. La *fiesta* es “la consumación de la vida del hombre en el mundo”, “la presentación escénica de nuestra existencia”, en que la vida se vuelve “un desfile de imágenes simbólicas”, gracias a un gay saber del artista, para quien “la función del arte ha de consistir en re-capturar esa jovialidad en el nivel de la producción consciente. El artista conserva precisamente ese poder juvenil de gozar el espectáculo del mundo, que los demás hombres han perdido y sólo consiguen recobrar a través de las obras de arte”. Guerrero no se satisface, sin embargo, con el entusiasmo de la *fiesta* sino que es consciente de que el artista pasa, a continuación, a otro estadio, en que “destruye en su propio seno todos los vínculos con la realidad cotidiana y con la misma actitud lúdica que se manifestaba en entretenimientos fáciles. Aprovecha, sin embargo, todos los materiales adquiridos por la experiencia anterior y los transfigura en un silencioso proceso de recogimiento”, en que se intuye uno más entre tantos objetos, idea que Guerrero desarrolla a partir del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte y de los escritos de Heidegger y Blanchot, es decir, a partir de una negatividad posnietzscheana de izquierdas. Por eso cree que “la temporalidad de la obra de arte no es la ‘eternidad’, a la manera de una superación del tiempo, que pretendían los clasicistas, sino más bien la rememoración del instante, la perduración glorificadora del instante”, es decir, la sobrevivencia anacrónica, objeto de estudio para Freud, Warburg, Einstein y, más contemporáneamente, Didi Huberman. Cf GUERRERO, Luis Juan – “Escenas de la vida estética” in *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Mendoza, mar-abr. 1949, tomo 1, p.221-241.

⁷ SANTI, Enrico Maria – “Introducción” in PAZ, Octavio – *El laberinto de la soledad*. 12ª ed. Madrid, Cátedra, 2004, p. 103-4.

⁸ Peter Sloterdijk elige la metáfora del *libro de arena* de Borges, en su “Poética del comienzo”, como soporte para su idea de que el comienzo es siempre anterior a la decisión de comenzar. Cf. SLOTERDIJK, Peter – *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Trad. Germán Cano. Valencia, Pre-textos, 2006, p.33-58.

⁹ MONTANI, Pietro – *Bioestetica*. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione. Roma, Carocci, 2007.

¹⁰ FIMIANI, Mariapaola - *Erótica y retórica: Foucault y la lucha por el reconocimiento*. Buenos Aires, Herramienta, 2008, p.5-6.

¹¹ PAZ, Octavio – *Los signos en rotación y otros ensayos*. Prólogo y selección Carlos Fuentes. Madrid, Alianza, 1971, p.163.

¹² Cf. CAPETILLO-PONCE, Jorge – “Deciphering the Labyrinth. The Influence of G. Simmel on the Sociology of Octavio Paz” in *Theory, Culture & Society*, vol. 22, nº 6, dic. 2005, p.95-124.

¹³ PAZ, Octavio – *Posdata*. 21ª. ed. México, Siglo XXI, 1988, p.25. Jean- Luc Nancy, en cambio, juzga que 1968 puso en marcha el indispensable cuestionamiento de la seguridad democrática, entonces ratificada por los procesos de descolonización y las representaciones del “Estado de derecho “ o los “derechos humanos”, sin abandonar por ello la exigencia de justicia social en moldes no necesariamente “comunistas”. Aunque, a juicio de Nancy, el 68 no fue ni una revolución, ni un movimiento de reformas, ni una impugnación, ni una rebelión, ni una revuelta, ni una insurrección, su propiedad más singular fue, sin duda, “una decepción poco evidente pero insistente, la sensación tensa de cierta incapacidad de recuperar aquello cuyo retorno triunfal habían creído poder anunciar los días que siguieron a la Segunda Guerra Mundial: precisamente, la democracia”. Cf. NANCY, Jean-Luc. *La verdad de la democracia*. Trad. H. Pons. Buenos Aires Amorrortu, 2009, p. 13-15.

¹⁴ “El sentido profundo de la protesta juvenil (...) consiste en haber opuesto al fantasma implacable del futuro la realidad espontánea del ahora. La irrupción del ahora significa la aparición, en el centro de la vida contemporánea, de la palabra prohibida, la palabra maldita: *placer*. Una palabra no menos explosiva y no menos hermosa que la palabra *justicia*. Cuando digo placer no pienso en la elaboración de un nuevo hedonismo ni en el regreso a la antigua sabiduría sensual – aunque lo primero no sea desdeñable y lo segundo sea deseable – sino en la revelación de esa mitad oscura del hombre que ha sido humillada y sepultada por las morales del progreso: esa mitad que se revela en la imágenes del arte y del amor. La definición del hombre como un ser que trabaja debe cambiarse por la del hombre como un ser que desea. Ésa es la tradición que va de Blake a los poetas surrealistas y que los jóvenes recogen: la tradición profética de la poesía de Occidente desde el romanticismo alemán. Por primera vez desde que nació la filosofía del progreso de las ruinas del universo medieval, precisamente en el seno de la sociedad más avanzada y progresista del mundo, los Estados Unidos, los jóvenes se preguntan sobre la validez y el sentido de los principios que han fundado a la edad moderna”. PAZ, Octavio – *Posdata*, op. cit, p.26-7.

¹⁵ Cf. FOUCAULT, Michel – *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Paris, Gallimard / Seuil, 2009, p. 163-174.

¹⁶ Literatura de fundación se llama, justamente, la primera parte de *Puertas al campo* (1966). En el ensayo homónimo, escrito en París en 1961, Paz argumenta que la literatura latinoamericana es obra de *imaginación*, lo que quiere decir de creación individual de un artista aislado y vanguardista. No tiene ahí imaginación el sentido comunitario o histórico que se leería más adelante en Castoriadis o Bauman y mucho menos la consistencia paradójicamente singular-plural, privada-pública, que caracteriza a nuestro presente. Para Paz la literatura es búsqueda y regreso a una tradición y el escritor, activando el sentido del *quarere* que señalábamos antes, “al buscarla, la inventa”. El ensayo concluye: “Pero invención y descubrimiento no son los términos que convienen a sus creaciones más puras. Voluntad de encarnación, literatura de fundación”. Cf PAZ, Octavio – *Puertas al campo*. Barcelona, Seix-Barral, 1972, p.21. Para un debate sobre la encarnación y lo encarnizado que es un proceso de fundación, ver NANCY, Jean-Luc - *La declisión (Deconstrucción del cristianismo 1)*. Buenos Aires, La cebra, 2008; ESPOSITO, Roberto – “Carne y cuerpo en la desconstrucción del cristianismo” in *Anthropos*, n° 205, Barcelona, oct-dic. 2004, p.94-101; MONDZAIN, Marie-José – “L’incarnation chez Andrei Tarkovsky”, *Esprit*, verano 2004.

¹⁷ “L’una e l’altra, del resto, la rivolta e la rivoluzione, non contraddicono a livello concettuale il modello proposto dalla macchina mitologica. Anzi: nella prospettiva aperta sia dall’una sia dall’altra, codesto modello finisce per identificarsi con l’*a priori* che resta quale fondamento solido e oscuro del processo gnoseologico. Di fronte all’essenza del luogo comune – o all’essenza del mito – non vi è autentica alternativa concettuale, bensì soltanto alternativa gestuale, di comportamento, ma di comportamento che resta comunque circoscritto entro la scatola delimitata dalle pareti della macchina mitologica. Rivolta e rivoluzione, al livello concettuale, restano null’altro che diverse articolazioni (sospensioni del tempo; tempo “giusto”) del tempo che vige all’interno di quella scatola”. Cf. JESI, Furio – *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Macerata, Quodlibet, 1996, p. 30-1. Es, por lo demás, la tesis foucaultiana defendida por Agamben en respuesta a la visión funcional de Bauman. Cf. BAUMAN, Zygmunt – *Archipiélago de excepciones*. Comentarios de Giorgio Agamben y debate final. Buenos Aires, Kats, 2008.

¹⁸ “Más allá de todas las verificaciones, de todos los discursos de verdad o de saber, el *síntoma* es una significación del acontecimiento que nadie controla, que ninguna conciencia, que ningún sujeto consciente puede apropiarse o controlar. Ni bajo la forma de la constatación teórica o judicativa, ni bajo la forma de la producción performativa. *Hay síntoma* [...] Más allá de la significación que cada uno de nosotros puede

leer ahí, incluso enunciar, hay *síntoma*. Incluso el efecto de verdad o la búsqueda de la verdad es del orden del *síntoma*. Acerca de estos *síntomas* puede haber análisis. [...] Más allá de todo esto, hay sintomatología: significación que ningún teorema puede agotar. Pondría en relación esta noción de *síntoma*, que querría sustraer a su código clínico o psicoanalítico, con lo que acabo de decir de la verticalidad. Un *síntoma* es lo que cae. Lo que nos cae encima. Lo que nos cae encima verticalmente es lo que hace *síntoma*. Hay, en todo acontecimiento, secreto y *sintomatología*. Creo que Deleuze habla también de *síntoma* al respecto. El discurso que se ajusta a este valor de acaecimiento del que hablamos es siempre un discurso *sintomático* o *sintomatológico*, que debe ser un discurso sobre lo único, sobre el caso, sobre la excepción [...] El acontecimiento debe ser excepcional y esta singularidad de la excepción sin regla no puede dar lugar más que a *síntomas*". DERRIDA, Jacques - "Une certaine possibilité impossible de dire l'événement" in DERRIDA, Jacques & SOUSSANA, G. & NOUSS, A. - *Dire l'événement, est-ce possible?* Paris, L'Harmattan, 2001, p.104-6.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges - "L'immaginaire apertá" in RISSET, Jacqueline (ed.) - *Georges Bataille: il Politico e il Sacro*. Napoli, Liguori, 1987, p. 167- 188; IDEM - *Venus rajada*. Trad. Juana Salabert. Madrid, Losada, 2005; IDEM - *L'Image Survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, Minuit, 2002; IDEM - "El punto de vista anacrónico". Trad. C. Salvatierra. *Revista de Occidente, Madrid*, n° 213, feb. 1999, p. 25-40 (que es la introducción a *La ressemblance par contact*. Paris, Minuit, 2008); IDEM - "La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)", *Lignes*, n° 1, mar 2000, p. 206-223; IDEM - "Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau", *Critique*, n° 611, 1998, p. 138-162; IDEM - "O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein", in ZIELINSKY, M. (ed) - *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, p. 19-53; IDEM - "Disparates sobre a voracidade" in *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, V-2, ed. P. Herkenhoff e A. Pedrosa, São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p. 190-196. Piénsese, además, en la distancia entre el concepto de *soledad* tal como lo usa Paz y como, en cambio, lo utiliza Didi-Huberman en *El bailar de soledades* (Valencia, Pre-textos, 2008), donde el crítico francés retorna a lo informe, lo andaluz, lo gitano, y con él, a la noción de *temple* como mezcla de dos tiempos heterogéneos.

²⁰ Cf. LINK, Daniel - *Fantasmas*. Imaginación y sociedad. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2009, p.42-3.

²¹ Cf FOSTER, Hal - *The Return of the Real*. Cambridge, MIT Press, 1997.

²² Cf. JOSEPH, Branden - *Random order*. Cambridge, MIT Press, 2003.

²³ Cf. DERRIDA, Jacques - *Espectros de Marx*. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional. Trotta, Madrid, 1995.

²⁴ IDEM - *La difunta ceniza. Feu la cendre*. Trad. D. Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires, La cebra, 2009.

²⁵ NANCY, Jean-Luc - *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2007; DÓLAR, Mladen - *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, 2007; HÄGGLUND, Martin - *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. Stanford University Press, 2008.

²⁶ Como *apariciencia*, cf. PAZ, Octavio - *Apariciencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. México, Era, 1973; CLAIR, Jean - *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Paris Galilée, 1975. Como *aparición*, ver WAJCMAN, Gérard - *L'objet du siècle*. Paris, Verdier, 1998; OYARZUN, Pablo - *Anestésica del ready-made*. Santiago, ARCIS, 2000; GUÉRIN, Michel - *Marcel Duchamp. Portrait de l'artiste*. Nîmes, Lucie Éditions, 2007; LE PENVEN, Françoise - *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003 y ANTELO, Raul - *Maria con Marcel. Duchamp en los tropicos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006. Es evidente que buena parte de las categorías críticas de Paz, aún a pesar de su obstinada preferencia surrealista, están presentes en el modelo posutópico de Haroldo de Campos y en la hipostasia neomodernista de su modernidad, con evidentes desdoblamientos en la bibliografía brasileña. Sea para retener la nación (Tadeu Chiarelli), sea para alejarla como lo indeseado (Leyla Perrone-Moisés), la cuestión de la nación, es decir de un eje, o sea, un orden, aún permanece como horizonte de esas construcciones de la crítica.

²⁷ El 9 de junio de 1972, desde San Pablo, Haroldo le escribe a Hélio, en Nueva York, agradeciéndole la compañía y los "bate-papos comuns na louquíssima nuevalorca". Le cuenta de su pasaje por Harvard y Yale, donde expuso

su lectura de Sousândrade por invitación de una personalidad “jovem e dinâmica: Emir Rodriguez Monegal, crítico uruguayo, muito interessado em tudo o que é novo”, informándole, además, que en el octavo número de la revista PLURAL “já saiu (e muito bem, acabo de recebê-lo pelo correio) a nossa antologia de POESIA CONCRETA, texto crítico e poemas. O Octávio é um homem extremamente sensível e aberto para o novo em poesia, como não há igual entre os poetas brasileiros de sua geração. Reparei, porém, que, embora amigo de John Cage e tendo escrito um livro muito inteligente sobre Marcel Duchamp, Octávio, no que se refere aos rumos atuais da pintura, está muito preso a certos desenvolvimentos da recente pintura mexicana e fica algo desarmado (perplexo, talvez) diante de experiências como a sua, que envolvem uma superação do objeto (quadro ou escultura) e propõem antes uma ‘fêerie’- uma nova festa individual/coletiva – de atos/percursos estéticos-significantes, articulando apenas os andaimes/passarelas para essa livre-controlada aventura artístico-existencial. Dei-lhe o seu material que ele recebeu com interesse e curiosidade, mas com resistência estética diante das propostas. Acho que isto poderá ser superado, desde que ele se familiarize mais com os novos acontecimentos da arte brasileira (muito diversos dos mexicanos e da maioria dos hispano-americanos, como aliás, no convívio dos pintores hispanoamericanos é fácil verificar). Propus-lhe então pedir à Aracy Amaral um artigo mais didático-panorâmico sobre essas novas manifestações brasileiras (você, o Antonio Dias, a Lygia, p.ex.), que serviria como introdução do problema junto ao leitor mexicano. Ele concordou. Já falei em princípio com a Aracy e vou conversar com ela, melhor, no próximo sábado, dia 10. Acho PLURAL um veículo muito importante para o contacto latino-americano em geral e me empenho muito em que trabalhos como o seu e o do Antonio Dias (que são dos raros que me interessam no Brasil de hoje) sejam divulgados através dessa revista, que tem enorme penetração”.

²⁸ Cf. ANTELO, Raul – “Rama o la modernidad secuestrada” in *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo, 2008, p.119-220.

²⁹ Cf. GIUNTA, Andrea - *Post crisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

³⁰ Un ejemplo de recorte hecho desde esta perspectiva fue la exposición *Fricciones*, curada por Ivo Mesquita, en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2000-1.

³¹ Cf. BAYON, Damián – *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, libro dedicado a Octavio Paz, o los pioneros textos de ROMERO BREST, Jorge - *Escritos (1928–1939)*. Ed. Andrea Giunta et al., Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004. En estos ensayos Romero Brest se vale, entre otros conceptos, de la diferenciación introducida por Mário de Andrade entre el artista y el artesano, que no es otra cosa sino la reivindicación de una autonomía modernista y nacionalista bajo la tutela de una elite ilustrada y actualizada. Como se recordará, Warburg, en 1902, analizando los retratos de Lorenzo de Medici realizados por Ghirlandaio, sepulta, al destacar el relieve de las *fallimagini*, la distinción humanista entre artistas y artesanos.

³² TRABA, Marta – *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. México, Siglo XXI, 1973.

³³ Cf. CASTRO, Edgardo – *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*. Buenos Aires. Jorge Baudino Ediciones / UNSAM, 2008.

³⁴ Un ejemplo: JAAR, Alfredo et al. – *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.

³⁵ Cf. PAZ, Octavio – “Estela de José Juan Tablada” in *Las peras del olmo*, op. cit., p.66. Poco antes lo había caracterizado como el creador desnudo, el creador en soledad de la autonomía: “Tablada inicia su prodigiosa vuelta al mundo de la poesía desde el modernismo. En esta escuela de baile literario se da a todos los excesos de la palabra. Su poesía, con antifaz negro, cruza el carnaval poético de fin de siglo, adornada de piedras diz que raras y declamando pecados suntuosos. Pero el disfraz lo cansa y apenas el modernismo se ha convertido en una feria vulgar, se despoja de sus ropajes recamados. ¿Tentativa de desnudez? No, cambio de traje. De su pasado modernista no conserva ninguna huella visible, excepto el gusto por la palabra. (...) En 1919, en Caracas, desterrado, cuando casi todos los poetas de habla española seguían pensando en la poesía como un ejercicio de amplificación, publica un pequeño libro: *Un día*, poemas sintéticos. En 1922, en Nueva York, otro: *El jarro de flores*. Se trataba de poemas de tres líneas, en los cuales, más que apresar un sentimiento o un objeto, el poeta abría una ventana hacia una perspectiva desconocida. Con estos dos libros Tablada introduce en lengua

española el haikú japonés. Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. Cada uno de estos pequeños poemas era una pequeña estrella errante y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente.” (*ibidem*, p.61-2.)

³⁶ Cf. TABLADA, José Juan - *Diario (1900-1944)*. Ed. Guillermo Sheridan. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 221

³⁷ “Modern art permits the representation of feelings and ideas through material equivalents—abstract form. Between the two, I believe the second one the nearest to psychological representation of feelings and ideas. Accordingly my new procedure in caricature is inspired by the psychological reason of the existence of the art of primitive races, which tried to represent what they thought to be supernatural elements, existing outside of the individual, elements, however, which science has proved to be natural and which exist within the individual”. Cf ZAYAS, Marius de - “Caricature: Absolute and Relative”. *Camera Work*, Nueva York, n° 46, abr. 1914, p.20. En un texto anterior, suerte de manifiesto posfundacional *avant la lettre*, “The sun has set”, Zayas se pregunta: “Is not Matisse’s work an anthology of the authors of Greek vases, of the Hindu and Cambodian idols, and of the religious paintings of the earliest Catholics? Picasso and his followers, the Cubists, do they not endeavor to be the spiritual and morphological reincarnations of the sauvages of Africa?” cf “The sun has set”, *Camera Work*, Nueva York, n° 39, jul 1912, p. 19-20. Apesar de la agudeza de la observación, ya está allí la *encarnización* católica y el colonialismo imperial.

³⁸ ZAYAS, Marius de - *How, When and Why Modern Art Came to New York*. Ed. Francis M. Naumann. Cambridge, MIT Press, 1993. Ver también la más completa edición en castellano, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*. Ed. Antonio Saborit. México, UNAM / DGE / Equilibrista, 2005. En *African Negro Art and Modern Art*. Its Influence on Modern Art (Nueva York, Modern Gallery, 1916), Marius de Zayas postulaba que la mentalidad primitiva del africano “cannot carry any further the effect of perception, because he does not coordinate his sensations to reach a conclusion. He does not reason; and does not make comparisons to obtain relative values, because he does not possess the faculty of analysis. Unable therefore to represent the form seen by his eye, he represents only the form suggested by his mental condition.” Aún así, de Zayas admitía que “the abstract representation of modern art is unquestionably the offspring of the Negro Art, which has made us conscious of a subjective state, obliterated by objective education. And, while in science the objective truths are the only ones that can give the reality of the outer world, in art it is the subjective truths that give us the reality of ourselves.”

³⁹ Cf. EINSTEIN, Carl - *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der weißen Bücher, 1915. [Traducción: *La escultura negra y otros escritos*. Edición a cargo de Liliane Meffre. Barcelona, Gustavo Gili, 2002]; IDEM - *El arte como revuelta. Ensayos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Ed. Uwe Fleckner. Trad. M.D. Abalos & Carmen A. Aramburu. Madrid, Lampreave & Millán, 2009.

⁴⁰ BINSWANGER, Ludwig – WARBURG, Aby - *La curación infinita*. Trad. N. Gelormino y M. T. D´Mesa. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

⁴¹ BINSWANGER, Ludwig – “Ensueño y existencia”. In *Artículos y conferencias escogidas*. Trad. Mariano Marin Casero. Madrid, Gredos, 1973 y FOUCAULT, Michel – “Introduction” in BINSWANGER, Ludwig - *Le rêve et l’existence*. Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1954, hoy incluido en FOUCAULT, Michel - *Dits et Écrits. 1954-1988*. Ed. D. Defert, F. Ewald y J. Lagrange. Paris, Gallimard, 1994, p.65-119.

⁴² IDEM – *ibidem*, p.66.

⁴³ “Le rêve est mixte fonctionnel; si la signification s’investit en images, c’est par un surplus et comme une multiplication de sens qui se superposent et se contredisent. La plastique imaginaire du rêve n’est, pour le sens qui s’y fait jour, que la forme de sa contradiction. Rien de plus. L’image s’épuise dans la multiplicité du sens, et sa structure morphologique, l’espace dans lequel elle se déploie, son rythme de développement temporel, bref, le monde qu’elle emporte avec soi ne comptent pour rien quand ils ne sont pas une allusion au sens. En d’autres termes, le langage du rêve n’est analysé que dans sa fonction sémantique; l’analyse freudienne laisse dans l’ombre sa structure morphologique et syntactique. La distance entre la significación et l’image n’est jamais comblée dans l’interpretation analytique que par un excédent de sens; l’image dans sa plénitude est déterminée par surdétermination. La dimension proprement imaginaire de l’expression significative est entièrement omise”. IDEM – *ibidem*, p.70.

⁴⁴ “Enfin, c’est sur l’axe vertical de l’existence que se situe l’axe de l’expression tragique: le mouvement tragique est toujours de l’ordre de l’ascension et de la chute, et le point qui en porte la marque privilégiée est celui où s’accomplit le balancement imperceptible de la montée qui s’arrête et oscille avant de basculer. C’est pourquoi la tragédie n’a besoin ni de terres étrangères, ni même de l’apaisement des nuits, s’il est vrai qu’elle se donne pour tâche de manifester la transcendance verticale du destin. Il y a donc un fondement anthropologique aux structures propres à l’expression tragique, épique ou lyrique; une analyse demeure à faire dans ce sens, pour montrer à la fois ce qu’est l’acte expressif en lui-même, et par quelles nécessités anthropologiques il est dominé et régi; on pourrait ainsi étudier les formes expressives de l’exil, de la descente aux enfers, de la montagne, de la prison”. IDEM – *ibidem*, p.106.

⁴⁵ “Il faut donc accorder un privilège absolu, sur toutes les dimensions significatives de l’existence, à celle de l’ascension et de la chute: c’est en elle et en elle seulement que peuvent se déchiffrer la temporalité, l’authenticité et l’historicité de l’existence. En restant au niveau des autres directions, on ne peut jamais ressaisir l’existence que dans ses formes constituées; on pourra reconnaître ses situations, définir ses structures et ses modes d’être; on explorera les modalités de son *Menschsein*. Mais il faut rejoindre la dimension verticale pour saisir l’existence se faisant dans cette forme de présence absolument originaire où se définit le *Dasein*. Par là, on abandonne le niveau anthropologique de la réflexion ontologique qui concerne le mode d’être de l’existence en tant que présence au monde. Ainsi s’effectue le passage de l’anthropologie à l’ontologie, dont il se confirme ici qu’il ne relève pas d’un partage *a priori*, mais d’un mouvement de réflexion concrète. C’est l’existence elle-même qui, dans la direction fondamentale de l’imagination, indique son propre fondement ontologique”. IDEM – *ibidem*, p.109.