

Sergio Moyinedo

smoyined@yahoo.es

Ens.hist.teor.arte

MOYINEDO, SERGIO, "Aspectos discursivos de la circulación artística", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, No. 15, pp. 54-82.

RESUMEN

Este trabajo es una selección de dos capítulos de la tesis de magíster en Estética y Teoría del Arte que el autor presentó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Este fragmento de la tesis desarrolla algunas consideraciones acerca de la constitución discursiva de la obra de arte, en la medida en que adhiere a concepciones no esencialistas de la producción artística y se ubica en una posición analítica desde la que se propone describir los procesos a partir de los cuales la obra de arte se constituye históricamente bajo un sistema de codeterminación discursiva.

PALABRAS CLAVE

Sergio Moyinedo, historia del arte, discurso, teoría del arte.

TITLE

Discursive Aspects on Artistic Circulation

ABSTRACT

This article is a selection from two chapters related to Moyinedo's master's thesis in Aesthetic and Art Theory, at the Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. In this fragment there are some considerations on the discursive constitution of the work of art, insofar as it agrees with non-essentialist conceptions on artistic production and is placed in an analytic perspective that permits describing the process, from which the work of art is historically constituted, in a system of discursive co-codetermination.

KEY WORDS

Sergio Moyinedo, Art History, Discourse, Art Theory.

Afiliación institucional

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
Argentina

Licenciado en Historia de las Artes

Plásticas y magíster en Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Profesor de Historia del Arte en esa misma institución y en el Instituto Universitario Nacional de Arte (Buenos Aires, Argentina). Director del proyecto de investigación "Las artes visuales en la Argentina en la era poscrítica".

Aspectos discursivos de la circulación artística

Sergio Moyinedo

Historiador del arte

Partiré de una idea general: las cosas no tienen sentido. Y esto lo afirmo a partir de que lo que aquí se considerará *sentido* no es una propiedad de las cosas. Aquellas materialidades que solemos llamar palabra, gesto o imagen, por ejemplo, no *tienen* sentido, es decir, no lo poseen; el sentido no es una propiedad de alguna cosa sino el resultado de la relaciones de esa cosa con otras, de esa materialidad con otras materialidades. El sentido es un efecto al que puede accederse analíticamente al observar esos juegos de relaciones entre materialidades; una configuración material puede ser observada en un momento dado como formando parte de un determinado juego de relaciones, y en un momento posterior, observada como formando parte de otro juego de relaciones. Los efectos de sentido predicados por el trabajo analítico dependerán de los juegos de relación bajo los que se observa a los conglomerados de materia¹.

En el mundo que es objeto de la observación del analista, el espectador “confunde” la obra con la cosa; la relación del espectador con la obra de arte se reduce a una relación transparente con lo que para el analista es la mera manifestación material de un sistema complejo de operaciones que definen el estatuto artístico de esa cosa como obra. Ante el espectador, cosa y obra se funden; ciego a las operaciones que determinan socialmente la probabilidad de su vinculación con la obra, el observador de primer orden se pierde en el placer, displacer

¹ Los conglomerados de materia significativa son designados por Eliseo Verón como *textos*.

o indiferencia² de una vida artística sin mediaciones. Cosa/objeto, texto/discurso³, no hay diferencias para aquel que está ubicado en el origen o en el destino de la obra de arte.

Desde el punto de vista del análisis, la obra de arte trasciende su manifestación material. La transparente vida artística del espectador –y del artista– se opaca, presentándose a los ojos del analista como la vinculación entre conjuntos de operaciones que determinan la circulación social de algo como obra de arte. En términos veronianos, podría decirse que existe una diferencia entre la dimensión textual y la dimensión discursiva de la obra de arte y que, en nuestro caso, el espectador se enfrenta a un texto y el analista a un discurso. El primero se vincula con un conjunto de propiedades materiales, en cambio, el trabajo del segundo es observar los modos en que esa vinculación se realiza bajo la forma de un conjunto de operaciones que determinan cómo esas propiedades se movilizan en un estado particular de la semiosis. Por decirlo así, el texto no cambia, sus propiedades materiales se mantienen estables a lo largo del tiempo⁴, lo que cambia es el juego de relaciones bajo los cuales el texto puede ser observado.

La consideración de un texto como artístico –como veremos más adelante– no depende de sus propiedades materiales; el estatuto artístico de un texto –lo que Gérard Genette llamaría su *artisticidad*⁵– trasciende esa materialidad hacia prácticas sociales específicas de movilización de dichas propiedades. Desde el punto de vista de la recepción de algo como obra, Jean-Marie Schaeffer dice: “No afirmo que las propiedades de una obra cambien con los receptores; la obra es lo que es, pero todos los receptores no ‘movilizan’ las mismas propiedades”⁶. Y, a continuación, Genette glosa esta idea de la siguiente manera: “el objeto de inmanencia es lo que es cada ‘movilización’ de propiedades constituye una obra diferente”⁷. Yo agregaría que es esa movilización la que constituye finalmente a una obra como artística y no, por ejemplo, como científica o religiosa.

Pues bien, aquello que se constituye como objeto del observador analista es un conjunto de operaciones⁸ vinculadas a propiedades. Observar analíticamente una obra no es

² Por utilizar la taxonomía de los gustos posibles elaborada por Marcel Duchamp.

³ Para la diferencia texto/discurso ver: ELISEO VERÓN. *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

⁴ GÉRARD GENETTE. *La obra del arte*, tomo I. Barcelona, Lumen, 1997. Esta estabilidad de las propiedades textuales no es absoluta sino referida a los rasgos constitutivos que determinan su identidad específica.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ JEAN-MARIE SCHAEFFER. *L'art de l'âge moderne*. Paris, Gallimard, 1992. Citado en GENETTE. *Op. cit.*, p. 288.

⁷ GENETTE. *Op. cit.*, p. 288.

⁸ NIKLAS LUHMANN. *El arte de la sociedad*. México, Herder, 2005, p. 100. “... cuando se trata de la observación de segundo orden hablamos, por lo pronto, solamente de un observar operaciones”.

observar su manifestación material sino los juegos de lenguaje en los que esa materialidad se ve envuelta. La definición de Genette de la obra de arte como “artefacto con función estética”⁹, involucra justamente el carácter relacional del objeto del estudio de los fenómenos artísticos. La obra no se limita a su dimensión artefactual, se trata del artefacto más las relaciones bajo las cuales se lo puede observar relacionándose funcionalmente con prácticas sociales de producción y de reconocimiento.

No solo aquello que define el estatuto de un texto como artístico —es decir, su pertenencia a un tipo discursivo estabilizado— sino también la posibilidad de clasificarlo en relación con las dimensiones técnica, genérica y estilística, está relacionado con la idea de circulación. En nuestro caso podemos decir que el estatuto artístico de un texto no queda definido de una vez y para siempre por la historia de su producción, esta sería la opción esencialista en virtud de la cual algo que ha sido creado según las reglas del arte no abandonará ya este carácter, y que considera la artísticidad del texto como una propiedad intrínseca e inamovible; pero tampoco el estatuto artístico depende del uso que se haga del texto, esta sería la opción constructivista “dura”¹⁰ en virtud de la cual el carácter artístico queda librado a la posteridad de las lecturas. Dicho más específicamente, el estatuto artístico de un texto no depende *sólo* de la historia de su producción ni *sólo* de la historia de sus lecturas, sino de la relación entre ambas como diferencia; eso se vincula con lo que Verón denomina *circulación*¹¹. Lo que el observador analista tiene frente a sus ojos es este doble juego de operaciones bajo los cuales el texto se ve atrapado, operaciones que definen no solo las prácticas sociales de inclusión en una tipología (arte, ciencia, etc.), sino también aquellas relacionadas con la dimensión técnica de la obra, su clasificación con respecto a un sistema genérico y las posibilidades de una descripción en términos de diferenciación estilística.

De esta manera, el trabajo de análisis puede desagregar, por lo menos, cuatro niveles en el universo de determinaciones que regula la circulación social de la obra de arte. La siguiente organización de los niveles de determinación es una reformulación de la propuesta por Eliseo Verón para el estudio de la discursividad fotográfica¹².

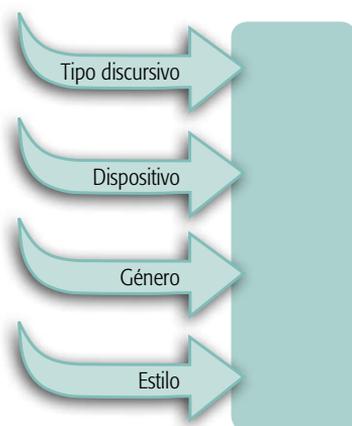
En el gráfico siguiente se ilustran los diferentes niveles que permiten abordar las operaciones productivas de un texto, es decir, operaciones presentes en el proceso de origen. El

⁹ GENETTE. Op. cit., p. 10.

¹⁰ NATHALIE HEINICH / JEAN-MARIE SCHAEFFER. *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon. 2004.

¹¹ ELISEO VERÓN. Op. cit., p. 32. “todo discurso es, por un lado, el punto de pasaje de un doble sistema de determinaciones, el lugar de encuentro de dos conjuntos de relaciones, las que hacen a la producción y las que hacen al reconocimiento; siendo la circulación (...) la puesta en relación de estos dos conjuntos de relaciones”.

¹² ELLISEO VERÓN. “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”. En I. VEYRAT-MASSON, / D. DAYAN (comp.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, Gedisa. 1996.



primer nivel es aquel en el que se define la pertenencia de un texto a categorías generales que organizan la discursividad social; el tipo de práctica social asociada a este nivel tiene que ver con procedimientos de clasificación que definen las fronteras entre categorías tales como arte y ciencia; la pertenencia de un texto a la discursividad científica o a la discursividad artística se define en este nivel, y justamente el arte moderno trabajó —y aún trabaja— sobre el borde de la categoría arte desestabilizando el horizonte de expectativas referidas a lo que es arte y lo que no lo es. En un próximo capítulo trabajaré específicamente sobre el funcionamiento discursivo en este nivel.

El segundo nivel de determinación corresponde a la dimensión técnica a partir de la cual la obra puede describirse como un lugar de gestión del vínculo¹³, este nivel está relacionado con la dimensión artefactual de la obra, con la organización de la materialidad como interfaz que vincula las operaciones de origen y destino. El tipo de práctica social asociada a este nivel comprende procedimientos de interacción perceptiva con aquello que en el nivel anterior ya quedó definido como obra de arte; la diferencia entre escultura y ambientación, por ejemplo, es una diferencia de dispositivo en tanto ambas presuponen diferentes comportamientos de apropiación, en el caso de la escultura tradicional la relación espacial que se propone al espectador es exclusiva, mientras que en el caso de la ambientación es inclusiva; al cuerpo del espectador le es solicitado, en cada caso, un comportamiento de emplazamiento espacial específico. Dije que ambos dispositivos “presuponen” comportamientos —y esto es válido para cualquiera de los otros niveles—, el hecho de que un comportamiento se presuponga no quiere decir que este se cumpla efectivamente; utilizar una escultura como perchero no es lo que pensaríamos como una práctica habitual de ese dispositivo, pero podría darse como perversión del uso que, en nuestra sociedad, se espera que se haga de una escultura. Estos principios de previsibilidad en cuanto a las técnicas están presentes tanto en el destino de

¹³ JACQUES AUMONT. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 144.

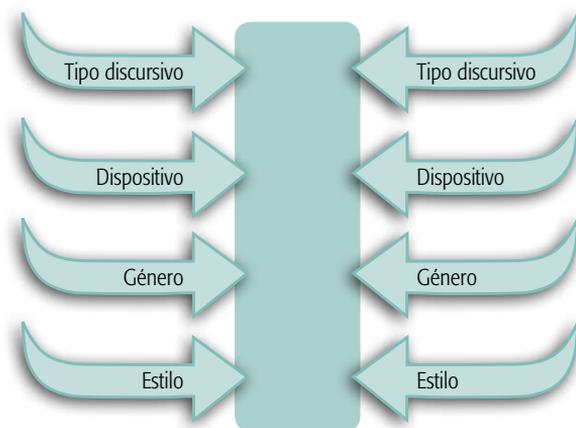
la obra –como acabamos de ejemplificar– como en su origen, es decir, que aquel que, por ejemplo, es considerado un escultor, debe poner en práctica una serie de destrezas específicas diferentes a la del pintor o el instalacionista en la medida en que una escultura, una pintura o una instalación presuponen comportamientos de producción diferentes.

El tercer nivel corresponde a las determinaciones en virtud de las cuales un texto puede ser vinculado a un género; el tipo de práctica social asociada a este nivel tiene que ver con la estabilización de un “horizonte de expectativas” en relación con el cual se pueden describir operaciones de clasificación de los textos y que involucra la presuposición de saberes acerca de los límites entre las diferentes clases. Estas clases guardan una relación de inclusividad con los llamados tipos discursivos en la medida en que una clasificación tipológica, siendo más general, incluye sistemas genéricos; la discursividad artística en tanto tipo discursivo, por ejemplo, incluye un complejo conjunto de subclases que la tradición historiográfica llama géneros. Y, al igual que en los demás niveles, las determinaciones genéricas comprenden hipótesis acerca de los comportamientos de artista y espectador en cuanto a los procedimientos de producción de la obra y de reconocimiento diferencial de las clase a la que esa obra corresponde. Los comienzos de la modernidad pictórica a fines del siglo XIX europeo puede verse como el principio de un resquebrajamiento de un horizonte de expectativas que, en cuanto a los comportamientos genéricos de la pintura, se había estabilizado a partir del hábito social; el posterior desarrollo de las vanguardias y neovanguardias va a traer una convulsión más profunda del sistema de clasificación de las artes a partir de la cual, por ejemplo, con respecto a la actividad espectral, se enriquecen las posibilidades de reconocimiento genérico evidenciando una crisis que puede verse bajo la forma de una relación conflictiva de la recepción moderna con la tradición. Desde luego, la crisis moderna no está limitada a la producción y reconocimiento de géneros, sino que se vincula también con una reconfiguración en todos los niveles.

Por último, el término estilo corresponde al nivel de determinación en el que es posible distinguir los textos en cuanto diferentes “modos de hacer”¹⁴; el tipo de práctica social asociada a este nivel tiene que ver con la posibilidad de la identificación de rasgos que “por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género”¹⁵. Debido a que el uso del término *estilo* tiene una amplia circulación social, cabe distinguir aquí entre ese uso cotidiano que se puede hacer del término en tanto remite a una propiedad estable de un texto, descripciones de modos de hacer vinculados intrínsecamente a una cosa realizadas por un observador artístico de primer orden que ha naturalizado el uso de *estilo* como posibilidad de distinción entre dos obras de arte en términos, por ejemplo, de

¹⁴ OSCAR STEIMBERG. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1998, pp. 42 y 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.



clásico y moderno. En nuestro caso –que es el caso del analista, como observador de segundo orden– el término *estilo* constituye una herramienta de descripción de un estado (y como tal, contingente) de relaciones que determinan las posibilidades de realizar distinciones en términos de “modos de hacer”.

Los cuatro niveles de determinación se hallan co-presentes tanto en el proceso de origen como de destino de un texto. Y en ese sentido puede afirmarse que el estatuto semiótico de un texto no es una propiedad estable en ninguno de los niveles; como dije antes, dicho estatuto no se define por la historia de producción del texto ni por la historia de sus lecturas, sino por la manera en que puede observárselo como parte de la doble relación con sus condiciones de producción y sus condiciones de reconocimiento, es decir, por su circulación. La vinculación de un texto con un tipo discursivo, un dispositivo, un género y un estilo no es inmanente sino histórica. Por fuera del proceso de naturalización por el que el espectador hace del estilo una propiedad intrínseca de las obras, el estilo como objeto de la descripción del analista es algo que puede predicarse solo de un estado de la semiosis. Siguiendo con el ejemplo, puede decirse que el estilo de un texto no se define de una vez y para siempre por su historia de producción –lo que correspondería a una concepción esencialista o inmanentista y al estilo como una propiedad inalterable del texto–, pero tampoco se define por las lecturas posteriores a su producción –lo que correspondería a una concepción constructivista dura, en donde el estilo es provisto *a posteriori*–; el estilo de un texto se define en su circulación. Y lo mismo va a suceder con los restantes niveles.

Volviendo a la idea de la *artisticidad* como efecto de sentido, es en el nivel de determinación en el que se define el estatuto artístico de un texto –el que corresponde al tipo discursivo– donde se pone en funcionamiento el conjunto de operaciones que fijan los límites de la categoría arte. Y en este sentido puede afirmarse que *la obra de arte es un estado*, es decir, que, trascendiendo su manifestación material, se presenta ante los ojos del analista como un estado local de relaciones intertextuales bajo las cuales, y solo bajo las cuales, algo puede ser identificado analíticamente como obra de arte.

Este modo de considerar el funcionamiento de las determinaciones discursivas a partir de la distinción de tipos, deja a la vista el carácter histórico no inmanente bajo el que voy a considerar a la obra de arte. De aquí lo inadecuado de preguntarse “¿qué es arte?”, tal como lo propone Nelson Goodman, quien condena la pregunta por inoperante sobre todo a partir de las experiencias de la modernidad artística. Preguntarse por lo que el arte es sería mantenerse en una concepción esencialista:

...parte de los problemas nacen de plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y no en otros. En los casos más cruciales, la pregunta más pertinente no es “¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?” sino “¿cuándo hay una obra de arte?” o, por decirlo más en breve (...) “¿cuándo hay arte?”¹⁶

Preguntarse *cuándo* hay arte involucra la recuperación de la dimensión histórica de la obra de arte, es decir, de su carácter de resultado de relaciones discursivas contingentes. Como vimos anteriormente, Genette parte de lo propuesto por Goodman al considerar el componente funcional como una dimensión de la definición misma de obra de arte; la obra no se define por su apariencia artefactual –o por lo menos, no solo por ello– sino, también, por las relaciones funcionales bajo las que puede observarse al artefacto vinculando operaciones productivas de origen y destino. Para Goodman:

... un objeto puede ser una obra de arte en unos momentos y no en otros. De hecho, un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando *funciona* como un símbolo de una manera determinada. (...) Lo que no es arte puede *funcionar* o ser considerado arte en determinados momentos. Que un objeto *funcione como arte* en un momento dado, que tenga el estatuto de arte en ese momento, y que sea arte en ese momento pueden considerarse enunciados equivalentes, siempre y cuando no consideremos que le atribuyen al objeto *ningún estatuto estable*¹⁷.

Este carácter relacional bajo el que Goodman concibe a la obra de arte, y cuya continuidad vimos en Genette¹⁸, corresponde al mundo del analista; la diferencia entre preguntar “¿qué es arte?” y “¿cuándo hay arte?” es solo formulable por el filósofo ante cuyos ojos se despliega la obra como Objeto.

Kandinsky precursor de Van Gogh

¿Por qué Van Gogh es tan importante en nuestra cultura? ¿Qué poseen los cuadros de Van Gogh que los hacen tan distintos a otros, al punto de ser señalados como paradigmas

¹⁶ NELSON GOODMAN. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99. El subrayado es mío.

¹⁸ GENETTE. *Op. cit.*, p. 10. “(se) deja a un criterio no (...) ‘visible’ (...) sino relacional (...) la tarea de definir, no las artes, sino el carácter artístico de tal práctica o de tal objeto. Seguramente fue ese, entre otros, el sentido de la famosa fórmula de Jakobson: el objeto de la poética “no es la literatura sino la literaridad”. Con la que concuerda, me parece, la menos famosa

de la pintura moderna, de ser adquiridos en sumas millonarias, de permanecer como tema de conversación en el mundo del arte?

Nada. Nada en el sentido de que no hay ninguna propiedad en alguna de esas pinturas que justifique semejante emplazamiento en los hábitos sociales de consideración de lo artístico. En ese mismo sentido podríamos decir que Van Gogh no pintaba mejor ni peor que otros, y que aquello que vuelve a sus pinturas fundadoras de modernidad no está en el propio cuadro; o por lo menos no está en él todo aquello que trascendiendo la dimensión material de la obra va a definir su circulación social.

Lo que pone a Van Gogh en el lugar en que está no es un mérito de su pintura, y por lo tanto no es correlato de la historia de su producción —o por lo menos no solo lo es, como veremos más adelante— sino *también* de la historia de sus lecturas. Nada nos autoriza a pensar, puestos en el lugar del observador de segundo orden, que las circunstancias de creación de una obra definan su emplazamiento social, que algo extraordinario haya ocurrido durante su gestación y que ese algo se presente en la forma de una propiedad que la distinga de la mayoría, a la vez que le reserva un lugar entre las “obras maestras del arte universal”. La obra de Van Gogh fue puesta allí por un doble juego de determinaciones complejas entre las que se cuentan sus efectos.

Por un momento parece revertirse el orden causal de la productividad artística, y el origen del valor social de la obra de Van Gogh puede situarse en el futuro y determinar retrospectivamente el funcionamiento de la obra. El mérito de la obra se traslada, momentáneamente, al lado del espectador; esta recuperación de la instancia de lectura se ve claramente en algunos textos de la década de los años sesenta en los que se ve crecer el interés por la recepción o, más específicamente, por la lectura.

Esta reivindicación de la lectura tiene como efecto inmediato la relativización de la idea que concibe al autor como origen absoluto del sentido del texto. En *La muerte del autor*¹⁹, Barthes señala un desplazamiento en relación con la manera de concebir la temporalidad ya se trate del *autor* o del *escritor moderno*; el autor precede naturalmente a su texto situándose en el origen de la escritura:

Quando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo²⁰.

de Nelson Goodman: no ¿Qué es arte?, sino ¿Cuándo hay arte? Menos las artes, pues, que el arte (...) y menos el arte, en resumidas cuentas, que la artisticidad”.

¹⁹ ROLAND BARTHES. “La muerte del autor”, en: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1999.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

Este modo de concebir la temporalidad de la producción textual coincide con los comportamientos que hemos asignado al observador de primer orden, lector o espectador, en cuyo mundo las relaciones causales ubican al autor o artista en una relación de anterioridad respecto de su propia obra; dentro de la lógica del lector no cabe otro tipo de relación de antecedente y consecuente. Por otra parte, cuando Barthes describe el funcionamiento del *escritor moderno* el régimen de causalidad temporal se altera:

... el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está previsto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*²¹.

De esta manera, Barthes lleva adelante un proceso de despersonalización de la instancia productiva, ya no se trata de identificar entidades personales situadas en el origen del texto sino de considerar la posibilidad de analizar su origen en relación con una multiplicidad de escrituras de las que todo texto es resultado. La restitución de los lazos textuales en los que se funda la unidad de la obra es dejada por Barthes en manos del lector, y en este intento de recuperar la actividad lectora en relación con el funcionamiento textual llega a invertir el orden causal al punto de pensar que lo que determina la unidad del texto es la actividad del lector:

... el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; *la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino*²².

Esta reivindicación del trabajo de la lectura como parte del funcionamiento textual aún se halla muy cercana a una concepción personalizada –Barthes habla de un “alguien” en el destino del texto– de las operaciones de reconocimiento.

Por otra parte, la diferencia que describe Barthes entre el autor y el escritor moderno en términos de temporalidad solo es posible adjudicarla a un desplazamiento en la manera en que la instancia de análisis considera las relaciones causales. El crítico o el historiador de la literatura en su versión clásica se veía a sí mismo ubicado en el mismo lugar del lector y como tal relacionándose con el texto de una manera transparente en que la precesión del autor sobre su obra es natural; el principio de reversión temporal –el escritor ya no crea la obra sino que nacen juntos– solo es posible de ser pensado una vez que se hizo abandonar al analista –crítico o historiador– aquel mundo que compartía con el lector. El lector no abandona la relación genética que une la obra a su autor y que lo destina al eslabón final de una cadena de causalidades; en cambio, el analista ve lo que el lector no ve: el papel de la lectura en la determinación de la unidad del texto, la inversión de las relaciones de antecedente y consecuente que nos permiten pensar tal unidad del texto como un proceso de retrospectación.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

²² *Ibid.*, p. 71. El destacado es mío.

También encontramos en Genette el principio de reversibilidad temporal como parte de la reivindicación la lectura: “la literatura como un espacio homogéneo y reversible en el que las particularidades individuales y los datos cronológicos no tienen cabida”²³.

Esta reconsideración del orden de causalidades está, al igual que en Barthes, ligada a un embate contra la *ideología del autor* que hasta ese momento parecía imperar en los estudios literarios. Genette adelanta aquí la idea de que el sentido atribuido a un texto –y su constitución en obra– no se define de una vez y para siempre en relación con la historia de su producción y va en contra de “el postulado conforme al cual una obra está esencialmente determinada por su autor y en consecuencia lo expresa”²⁴, para luego privilegiar la instancia de lectura señalada como “la operación más delicada y más importante de todas las que contribuyen al nacimiento de un libro: la lectura”²⁵.

En este esfuerzo teórico de recuperación de la lectura, al igual que vimos en Barthes, el autor se desmorona como Origen, expulsado de su ilusoria apariencia de persona para mostrarse –por lo menos ante los ojos del analista literario– como un complejo de determinaciones productivas. Ahora bien, este movimiento de neutralización de las concepciones antropomórficas del autor –que en Barthes parece afectar solo al autor y no al lector, quien permanece en el mundo con la opción de cerrar la unidad del texto– en Genette se extiende al lector mismo “mucho antes de ser lector, bibliotecario, copista, compilador, ‘autor’, el hombre es una página de escritura”²⁶.

Esta cita adelanta la idea de que tanto la instancia de la autoría como la de lectura no están ocupadas por personas sino por entidades de naturaleza textual. En Genette aparece clara la idea de que aquello que el analista tiene delante de sí es un sistema de relaciones intertextuales. Y aquí el tiempo corre de otra manera, distinto de la manera en que corre para el autor y el lector que viven en el mundo naturalizado. Nuevamente, la dirección temporal parece revertirse. Ya no se trata de un lector-persona que reorganiza cada vez los sentidos del texto, sino de una historia de eventos textuales posteriores los que reubican a dicho texto en sistemas cambiantes de relaciones afectando su emplazamiento social. La relación de lectura que describe Genette no es de lector a texto sino de texto a texto.

En la medida en que la historia de la literatura se presenta a los ojos del observador de segundo orden como un entrelazado intertextual en el cual el texto de referencia no es otra

²³ GÉRARD GENETTE. *Figuras*. Córdoba, Nagelkop, 1966, p.142.

²⁴ *Ibid.*, p. 146. “para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de sus innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura”.

²⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁶ *Ibid.*, p. 143.

cosa que “un eje de innumerables relaciones”²⁷, la posterioridad discursiva como historia de las lecturas de ese texto invierte el orden genético en relación con la figura del precursor:

¿Por qué los precursores de Kafka evocan todos a Kafka sin parecerse entre sí? Porque su único punto de convergencia está en esa obra futura que dará retrospectivamente un orden y un sentido a sus encuentros²⁸.

El consecuente se convierte en antecedente, y la relación de influencia se revierte en un espacio textual en el que los sentidos del texto pasan a depender de las potenciales futuras e infinitas lecturas que se hagan de él. Encontramos en esta idea de reversibilidad temporal planteada por Genette la posibilidad de pensar que aquello sobre lo que trabaja la historia de la literatura no es un pasado cerrado y estable sino algo cambiante con el crecimiento histórico de la historia textual.

... es necesario recorrer al revés el tiempo de los historiadores y el espacio de los geógrafos: la causa es posterior al efecto, la “fuente” está después puesto que la fuente, aquí, es una confluencia²⁹.

La idea de una reversibilidad absoluta de la determinación causal aparece amortiguada en el texto de Genette a partir del término “confluencia”, que abre la posibilidad de pensar en un sistema de codeterminación presente/pasado y no deja solo en manos de la lectura la definición del sentido de los textos. Sin embargo, en este énfasis puesto por Genette en la dimensión de la lectura en cuanto a la determinación del sentido de los textos, persiste una confusión en relación con las ubicaciones respectivas del lector y del historiador de la literatura. La lectura, que en un principio aparece como un efecto verificable entre textos ya producidos, es decir, la lectura solo accesible al análisis como texto que conserva propiedades de otro texto en el que está su origen, en un momento se transforma en la lectura encarnada en una persona, en un “nosotros”:

El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros: un libro no es un sentido dado de una vez y para siempre, una revelación que nos toca sufrir, es una reserva de formas que esperan sus sentidos³⁰.

Aquí los lugares de observador y lector se confunden; antes, como observador, me situaba por fuera de un espacio de conexiones intertextuales en donde un tiempo reversible me permitía postular la influencia de Kafka sobre Cervantes³¹; ahora, lector, estoy de regreso en

²⁷ *Ibid.* Borges citado por Genette, p. 147.

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹ *Ibid.*, p. 148.

³⁰ *Ibid.*, p. 149.

³¹ *Ibid.*, p. 148. “En el tiempo reversible de la lectura. Cervantes y Kafka son ambos nuestros contemporáneos, y la influencia de Kafka sobre Cervantes no es menos que la influencia de Cervantes sobre Kafka”.

un mundo de temporalidad irreversible y me veo ubicado “delante” del texto en tanto éste es una manifestación material dada y es a mí a quien le toca *darle* sentido.

En ambos textos, el de Barthes y el de Genette, la reivindicación de la lectura se perfila sobre un fondo de confusión en cuanto a la distinción lector/analista, y esto no permite que quede claramente establecida la diferencia entre lo que vimos antes como dos mundos cuyos funcionamientos lógicos son diferentes. El mundo de la lectura es el de la irreversibilidad inocente en donde todo reconocimiento es sobre sentidos ya configurados; y es solo el trabajo del análisis el que permite, en una mirada histórica, restablecer la contingencia de los sentidos relacionados con el texto.

En el ámbito de la estética analítica, y dos décadas más tarde que los autores anteriores, B. R. Tilghman retoma la lectura de Borges sobre los precursores de Kafka, pero esta vez en relación con las artes plásticas. Reaparece la idea de que “la tradición es modificada y expandida”³² por los sucesos textuales –pictóricos en este caso– posteriores a un texto que ve retrospectivamente modificado su emplazamiento en un sistema intertextual dado. Como aclara el mismo Tilghman, decir que Cézanne creó a Giotto puede ser exagerado; sin embargo, la idea de que el emplazamiento histórico dentro de una tradición de la obra de Giotto no sería el mismo si Cézanne no hubiera ocurrido, está más cercano a la idea que pretendo seguir en este trabajo con respecto al problema de la temporalidad y la historia del arte.

La obra de Cézanne y sus contemporáneos de finales del siglo XIX y principios del XX ha modificado nuestra concepción de la historia del arte y de la tradición artística. Sin la evolución hacia la abstracción y el expresionismo, el arte bizantino y el arte primitivo, por ejemplo, o una figura única como El Greco, posiblemente no nos parecerían lo mismo. (...) a veces son las propias nuevas obras las que ayudan a trazar en qué consiste exactamente (la) tradición³³.

Aquí empieza a perfilarse una reconsideración acerca de la posteridad de la obra y del artista y su inestable estatuto dentro de una historia que está siempre reconstruyendo su origen. La idea de originalidad con la que puede relacionarse a una determinada obra no es una propiedad de su manifestación textual sino algo que depende de la manera en que esa manifestación aparezca en medio de una narrativa que organice su circulación social. El lugar de menor o mayor importancia que ocupe un determinado artista en el relato de la historia del arte depende justamente de cómo en esa narrativa aparece figurado en relación con una escala de valores. Y al decir que la manifestación material de la obra puede verse *en medio de una narrativa* me refiero justamente a la necesidad de considerar tanto la anterioridad como la posterioridad discursivas. Ni Van Gogh ni Duchamp, por ejemplo, nacieron siendo quienes son, ni su importancia puede demostrarse deductivamente a partir del conocimiento que podemos tener del proceso que dio origen a sus obras, el valor actual de sus obras solo

³² B. R. TILGHMAN. *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*. Valencia, Universitat de València, 2005, p. 134.

³³ *Ibid.*, p. 134.

puede ser el predicado de una narrativa particular dentro de la cual, y solo dentro de la cual, dichos artistas son considerados fundantes de modernidad.

La historia del arte parece seguir funcionando masivamente a partir de un sistema de atribución que funda la inclusión de una obra en la historia del arte en una persona³⁴, época o lugar de la que aquélla ha surgido, dotada de propiedades excepcionales que la distinguen de las demás obras.

Hal Foster³⁵ observa esta necesidad de recuperar los procesos textuales producidos *a posteriori* del surgimiento de la obra llevando adelante una crítica al *historicismo* que él ve como aún dominante en la producción historiográfica contemporánea; esta crítica al historicismo se centra justamente en la cuestión de la reversibilidad de las causalidades y la necesidad de reconsiderar

cómo pensamos la causalidad, la temporalidad y la narratividad, qué inmediatez creemos que tienen. Evidentemente no puede pensarse en términos de historicismo, definido con toda sencillez como la identificación de *antes* y *después* con *causa* y *efecto*, como la presunción de que el acontecimiento anterior produce al posterior. A pesar de las muchas críticas que ha recibido en diferentes disciplinas, el historicismo aún es omnipresente en la historia del arte, especialmente en los estudios de la modernidad³⁶.

Esta reconsideración de los valores del historicismo llevada adelante por Foster está relacionada con su crítica a Peter Bürger y su visión rupturista de los procesos de vanguardia:

Junto con una tendencia a tomar en serio la retórica vanguardista de ruptura, este evolucionismo residual lleva a Bürger a presentar la historia como a la vez *puntual* y *final*. Así, para él, una obra de arte, un deslizamiento en la estética, ocurre toda a la vez, enteramente significativa en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas, de modo que cualquier elaboración no puede ser sino un ensayo³⁷.

Bürger encarna en esta crítica la concepción esencialista de la causalidad histórica: el observador analítico se enfrenta cara a cara con lo existente como resultado de una historia que ha definido de una vez y para siempre el estatuto semiótico de la obra. Es decir, el sentido está “detrás del texto” y determina las lecturas futuras como erróneas o correctas. Por el contrario, Foster revierte la secuencia temporal y el estatuto de la obra pierde la estabilidad intrínseca postulada por el historicismo:

³⁴ ROLAND BARTHES, *Op. cit.*, p. 66. “La crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, definitivamente, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias’”.

³⁵ HAL FOSTER. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona, Akal, 2001.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

¿Apareció Duchamp como “Duchamp”? Por supuesto que no, pero a menudo se lo presenta como nacido de una pieza de su propia frente. ¿Surgieron acaso *Les Demoiselles d’Avignon* de Picasso como la cima de la pintura moderna por la que ahora pasan? Obviamente no, aunque se las suele tratar como inmaculadas tanto en la concepción como en la recepción. El *status* de Duchamp y el de *Les Demoiselles* es un efecto retroactivo de innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas, y lo mismo sucede con el espacio-tiempo dialógico de la práctica vanguardista y la recepción institucional³⁸.

Es posible preguntarse acerca de Duchamp lo mismo que nos preguntábamos al comienzo sobre Van Gogh: ¿qué es aquello tan excepcional que llevó adelante Marcel Duchamp que lo distingue de los demás al punto de convertirlo en paradigma de la modernidad artística? Y la respuesta vuelve a ser: nada. La crítica a las concepciones esencialista o historicistas acerca del funcionamiento textual –artístico en todos los casos– que acabamos de ver en distintos autores pone el acento justamente en la idea de que el proceso a partir del cual algo puede ser considerado no solo obra de arte sino también obra de arte de importancia, no es algo que encontraremos en la manifestación material de la obra en tanto ésta se constituye como tal en medio de un proceso que nunca es cerrado.

La recuperación de la instancia de lectura es también la recuperación de las determinaciones que afectan a la circulación social de un texto desde su posterioridad histórica. Lo que determina que un texto sea considerado en el nivel del uso social como obra digna de formar parte de la historia del arte no es el texto mismo sino el modo particular en que ese texto puede observarse movilizado por una narrativa espacio-temporal determinada. Como parte de esa narrativa la historia del arte pone en funcionamiento un mecanismo de inclusión/exclusión a partir del cual selecciona obras, artistas y organiza su emplazamiento histórico indicando continuidades y rupturas. Solo en relación con un modo particular de funcionamiento de la narrativa es que puede señalarse a Van Gogh, por ejemplo, como fundante de modernidad artística; sabemos que el valor social de la obra pictórica de Van Gogh no ha sido siempre el mismo a partir de la trillada anécdota de la incomprensión de su obra por parte de sus contemporáneos, y sabemos también que el valor económico actual de su obra es espectacularmente mayor que el que tenía en el momento inmediato posterior a su producción; sin embargo, las pinturas son las mismas, los rasgos constitutivos que definen su inmanencia³⁹ permanecen en el tiempo. Nada ha cambiado, solo la narrativa que moviliza esos rasgos que presenta conexiones cambiantes con el tiempo; la narrativa no organiza el funcionamiento de la obra “desde atrás” –determinismo esencialista– ni “desde adelante” –determinismo constructivista– sino que lo hace en ambos sentidos en la medida en que un artefacto puede verse “en medio” de relaciones funcionales que determinan su *artisticidad* en términos de su pertenencia tipológica y en relación con el resto de los niveles que

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ GENETTE. 1997. *Op. cit.*

organizan el funcionamiento de dicho artefacto ya no solo en tanto obra sino en relación con la identificación de comportamientos técnicos, genéricos y estilísticos.

Es la narrativa artística –que no se reduce a la Historia del Arte– la que determina, en su relación con el texto, los comportamientos productivos y espectatoriales a todos los niveles. Estos niveles corresponden a otras tantas instancias de categorización de las prácticas sociales vinculadas al origen y al destino de las obras de arte: en cuanto a la distinción entre, por ejemplo, arte y ciencia (tipo discursivo); escultura y pintura (dispositivo); paisaje y retrato (género); o entre categorías que circunscriben modos de hacer diferentes como, por ejemplo, “clásico” y “romántico” (estilo).

La Historia del Arte es parte de ese complejo sistema narrativo que determina históricamente el funcionamiento de la obra de arte. Este sistema narrativo involucra además al metatexto crítico y teórico, a los espacios exhibitivos y sus particulares sistemas paratextuales, los comentarios y artículos de divulgación en los medios, las políticas curatoriales, los sistemas de cotización del mercado de arte, las obras de otros artistas, los tratados técnicos, los manifiestos, en fin un conjunto innumerable de instancias de determinación textual que, trascendiendo la manifestación material de la obra, ordena el modo bajo el que puede observársela como resultado de un estado local de ese entramado intertextual.

Arthur Danto se refiere a narrativas como modelos “dentro de los cuales están organizadas las obras de arte a través del tiempo”⁴⁰. Describe, por ejemplo, el comienzo de la modernidad artística como abandono de una narrativa en favor de otra nueva, narrativa que a su vez será abandonada en el momento posthistórico de caída de los grandes relatos organizadores de la práctica social. A cada una de estas narrativas –que Danto denomina “narrativas maestras”– corresponde una operación central que define la práctica artística durante un período; en el caso de la narrativa vigente entre el siglo XV y la década de los años setenta⁴¹ del siglo XIX esa operación es la *mimesis*; la narrativa mimética es aquella que determina el funcionamiento de la obra como imitación del modelo perceptivo de la naturaleza y en la cual el valor social de la obra va a estar centrado en la destreza del artista para lograr la semejanza; esta narrativa finaliza para dejar lugar a una nueva cuya operación central es la autorreferencia, narrativa moderna que determina el funcionamiento de la obra como referencia a sus propias condiciones de existencia, “el arte se vuelve su propio tema”⁴². La narrativa no es, pues, algo que describe o relata algo preexistente –en este caso: el arte en su emplazamiento temporal como tema de la Historia del Arte– sino el lugar en que la obra se constituye como tal –como objeto histórico– trascendiendo los límites de su consistencia material; no hay “nada”, en tanto objeto de conocimiento, por fuera de la

⁴⁰ ARTHUR DANTO. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 67.

⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴² *Ibid.*, p. 29.

narrativa que organiza su circulación social. En el caso mencionado, Danto distingue el paso de un período a otro de la historia del arte como una discontinuidad en la narrativa histórica del arte en la medida en que las operaciones de la mimesis o la autorreferencialidad son señaladas diferencialmente como necesarias en cada uno de esos momentos. Lo que en el primer segmento temporal es considerado como una operación necesaria, deviene en rasgo facultativo en el segundo, es decir, que en el momento moderno, si bien pueden pintarse cuadros miméticos, puede también no hacerse, siendo ahora lo ineludible del arte comentar su propia condición de existencia e indagar sobre sus límites. En este sentido, solo aquello que llamamos obra es lo que puede señalarse como mimético o autorreferencial, ya que el texto, en tanto mera manifestación material, no es ni una cosa ni otra; ninguna pintura, por ejemplo, es por sí misma mimética o autorreferencial sino que *puede verse* una misma pintura *funcionando* mimética o autorreferencialmente en la medida en que la consideremos en sus relaciones con dos sistemas de determinación diferentes. Ni la mimesis ni la autorreferencialidad señaladas por Danto son propiedades estables de los textos pictóricos. “Cuadrado negro y cuadrado rojo” de Malevich solo puede ser señalado como un cuadro “opaco” y autorreferencial en relación con una serie comparativa en el que puede vérselo como discontinuidad con los imperativos de la narrativa mimética vigente hasta hacía algunas décadas –discontinuidad que sellará el carácter moderno de esa pintura–, pero en otra serie podría vérselo funcionar como representación “transparente” y mimética de algún otro aspecto del mundo distinto del perceptivo visual, en un régimen de funcionamiento, por ejemplo, conceptual.

Historia

Al igual que la *artisticidad*, la *historicidad* de cualquier fenómeno no es algo que pueda postularse como propiedad inherente a dicho fenómeno, sino que proviene de la manera en que este aparece inscripto narrativamente y referido en una sucesión causal de acontecimientos. Tomo aquí el término acontecimiento en el sentido en que Hyden White lo diferencia del hecho; es decir, a partir de la diferencia ontológica entre un “acontecer que sucede en un espacio y un tiempo materiales” y un “enunciado acerca de un acontecimiento en la forma de una predicación”⁴³. Esta distinción puede hacerse corresponder con dos maneras de concebir el objeto de la práctica histórica; en el caso de la escritura histórica clásica, acontecimiento y hecho son indistinguibles y el historiador, ocupando el lugar de un observador de primer orden, accede sin mediaciones a lo existente pasado. La figura que corresponde a este modo de pensar el trabajo histórico es la del historiador-descubridor, su trabajo es describir la secuencia causal de los fenómenos de un mundo pasado que se le presenta como dado. El historiador en su versión mimética clásica es una figura que se enfrenta cara a cara con lo

⁴³ HAYDEN WHITE. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós, 2003, p. 53.

existente pasado y su destreza está en la capacidad de mejorar las herramientas descriptivas y explicativas al punto de que su palabra se ajuste correctamente a los contornos de un mundo pasado que permanece allí, inmutable, esperando a ser descubierto.

Por su parte, el pensamiento moderno introduce un principio de discontinuidad ontológica cuando señala la dimensión performativa de toda escritura histórica, momento en que la Historia, en su versión clásica, comienza a sucumbir bajo el peso de la conciencia de su propia autorreferencialidad. A partir de allí, se puede considerar que la escritura histórica no es una herramienta inocua que, bien utilizada, franquea el paso de la mente a lo existente pasado, sino que es el lugar mismo de realización del pasado en tanto objeto que se constituye como resultado de una escritura; el pasado –como hecho– ya no puede ser considerado como algo anterior a la escritura que lo nombra. Cualquier mención del pasado introduce un principio de figuración regulado por los hábitos representativos de una época y un lugar.

Esa idea de figuración es de por sí extraña a la discursividad de las ciencias sociales –en su versión clásica, y aún vigente– cuya finalidad política es la de proveer representaciones objetivas de la vida social presente y pasada. Las ciencias sociales desconocen, o por lo menos deben desconocer, el carácter figurativo de *toda* escritura; la conciencia moderna de la dimensión tropológica de la escritura debe ser neutralizada en función de los imperativos de la objetividad científica. La escritura científica huye –inútilmente, lo sabemos desde hace algún tiempo– de la figura, se piensa a sí misma como asentada en la superficie eterna de lo existente –presente o pasado–, segura en el metanivel inviolado⁴⁴ del mundo de las meras cosas. De allí que las ciencias sociales parecen condenadas, a partir de la develación moderna de la paradoja de la representación⁴⁵, a trabajar esforzadamente en el olvido de su propia dimensión performativa, de su ser escritura y, por lo tanto, estilo.

Este “giro lingüístico” puede ser relacionado, en relación con las ciencias sociales y específicamente en el dominio de la discursividad histórica, con algunas propuestas de Hayden White⁴⁶. White enfatiza el carácter poético-retórico de la escritura histórica y pone en cuestión la concepción de transparencia clásica vigente. Según esta concepción, “la forma del discurso del historiador (su forma como “historia”: story) era concebida como

⁴⁴ MAURO CERUTI. “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”, en: P. WATZLAWICK / P. KRIEG (comp.) *El ojo del observador*. Barcelona, Gedisa, 2000.

⁴⁵ CORINNE ENAUDEAU. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

⁴⁶ White hizo lo que después hizo Geertz con los textos antropológicos y lo que antes había hecho Fry con los textos críticos, es decir, trabajar sobre una desmitificación de la transparencia clásica de cada una de esas disciplinas, develando el carácter figural y poético de sus representaciones, dentro de un grupo de disciplinas cuyo objetivo político es el de brindar versiones objetivas y transparentes del mundo.

Esto no es suficiente, es decir, no es suficiente definir las características formales de los textos como provenientes de la práctica literaria; no es suficiente, o es erróneo, hablar de ficción en relación con la historia, y la historia del arte en particular, ya que el carácter ficcional de un texto narrativo no es un rasgo intrínseco y estable, sino un funcionamiento enunciativo.

contingente y separable de sus contenidos (información y argumento) sin ninguna pérdida conceptual o informativa relevante⁴⁷.

A esta versión clásica de la historiografía le corresponde la figura del historiador-descubridor, quien se presenta utilizando ingenuamente la herramienta de la escritura la que, con tal de ser correctamente utilizada, le franquearía el paso hacia una descripción objetiva de lo existente pasado. A este “fetichismo de la literalidad”⁴⁸, White opone su concepción tropológica de la escritura histórica. De aquí en más, el pasado se hace presente solo como objeto que se constituye en medio de las determinaciones de un lenguaje cuyo componente poético-retórico no puede olvidarse; pasado que, en tanto mero existente, permanece inalcanzable para el historiador que no puede hacer otra cosa que echar mano de las figuras disponibles en el lenguaje para, retrospectivamente, constituir su objeto de estudio. Esta proximidad de White a las ideas constructivistas, le permite describir un movimiento retrospectivo en la constitución del objeto histórico, esquema en el que se invierte la versión clásica de causalidad temporal:

Es la figura realizada la que arroja su luz hacia atrás –retrospectivamente y, en el relato narrativo, retroactivamente– en las figuraciones anteriores del personaje o proceso que se relata. Es el modelo de cumplimiento de la figura de la narratividad el que otorga credibilidad al lugar común de que el historiador es un profeta, pero alguien que profetiza “hacia atrás”⁴⁹.

En esta versión constructivista de la escritura histórica, White privilegia el trabajo del historiador y sus técnicas de figuración⁵⁰. La relación de determinación no viene desde el fondo literal de los acontecimientos del pasado a imprimirse en la inocua *tabula rasa* de una escritura sin figuras (una escritura “científica”), sino que va del lenguaje hacia ese pasado del cual el historiador no puede dar cuenta más que bajo la forma de unas conjeturas viables según los hábitos vigentes de un lenguaje figurativo y nunca transparente. Es en este sentido en que White desarrolla una poética de la escritura histórica. Ninguna versión acerca del pasado está –en realidad, nunca estuvo– libre de las figuras que le impone el lenguaje, y esto en la medida en que toda representación histórica debe asumir la forma de una narrativización.

En su *Metahistoria*, de 1973, White se propone, justamente, llevar a cabo una “poética de la historia” a partir de la descripción de los “diversos ‘estilos’ del pensamiento histórico”⁵¹. El

47 HAYDEN WHITE. “La construcción histórica”, en M. CRUZ, / D. BRAUER. *La comprensión del pasado: escritos sobre filosofía de la historia*. España, Herder, 2005, pp. 43-58.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*

50 *Ibid.* “El punto importante tiene que ver con la naturaleza constructiva (o, más precisamente, constructivista) de la narrativización, y la naturaleza de esas técnicas de figuración, sin las cuales los sucesos históricos no pueden ser dotados de un sentido narrativo”.

51 HAYDEN WHITE. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 16.

hecho de considerar esta relación entre la idea de estilo y la escritura histórica introduce un principio de historicidad de la representación al que cualquier narración “realista” referida al pasado debería permanecer ciega. El estilo es algo que podía predicarse solo de los textos literarios pero no algo que se vinculara a una práctica textual que aspiraba a un estatuto científico⁵². Este principio de contingencia estilística convertiría, y de hecho lo hace, a la objetividad histórica en el resultado “... de una contienda entre figuraciones poéticas rivales acerca de en qué *puede* consistir el pasado”⁵³. A partir de aquí el valor histórico de los acontecimientos del pasado queda neutralizado⁵⁴ hasta que sean restablecidos en una narrativa que los relacionará entre sí de alguna manera particular tal que resulte de ello una representación histórica viable. Los acontecimientos pierden su neutralidad intrínseca cuando

son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra⁵⁵.

Para White, el discurso realista huye inútilmente de la *trópica* que finalmente impondrá las figuras del discurso ficcional al objeto histórico. Es así como en su trabajo metahistórico, describe la obra de distintos historiadores europeos del siglo XIX a partir de la presencia de modos de tramar romántico, trágico, cómico y satírico. Estos diferentes modos de escribir la historia se corresponden con otros tantos modos de constituir el objeto histórico abordable metahistóricamente en términos de estilo. No hay acceso al pasado más que a través del entramado figurativo en el que lo podemos ver constituirse bajo condiciones locales de narratividad.

Los únicos instrumentos que (los historiadores) tienen para otorgar significado a sus datos, volviendo familiar lo extraño, transformando el pasado misterioso en comprensible, son las técnicas del lenguaje *figurativo*. Todas las narrativas históricas presuponen caracterizaciones figurativas de los acontecimientos que pretenden representar y explicar⁵⁶.

Justamente, aquello desconocido que es el pasado solo se hace presente como objeto de conocimiento a costa de su pérdida definitiva detrás del repertorio de figuras provisto por una cultura. No hay pasado, pasado del mundo, por fuera de las narrativas que en la

⁵² Para White la descripción histórica está más cercana a la descripción literaria que a la científica debido al carácter figural de la primera, considerando al lenguaje ‘figurativo’ como una propiedad de la ficción literaria mientras que el lenguaje científico carecería de figuras; cosa que está lejos de suceder dado el carácter trópico de toda escritura.

⁵³ HAYDEN WHITE. 2003. *Op. cit.*, p 136.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 113. “Considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral”.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ WHITE. 2003. *Op. cit.*, p. 130.

forma de un sistema complejo de restricciones organizan su percepción en la forma de representaciones consideradas viables. Esta idea de viabilidad hace del objeto histórico algo inestable, ya que el valor de objetividad histórica atribuido a un acontecimiento depende de acuerdos locales acerca de tal o cual modo de narrativizar. Si la escritura histórica tiene estilo –y el estilo no es considerado como una propiedad estable de las cosas sino como un estado, es decir, como algo históricamente determinado– entonces, el pasado es un estado determinado retrospectivamente por el sistema narrativo. El pasado es aquí, entonces, considerado, como el Objeto peirceano⁵⁷, un estado de relaciones lógicas; y en esta dirección puede extenderse la relación con la fenomenología de Peirce: la diferencia entre acontecimiento y hecho puede hacerse corresponder con las categorías de segundidad y terceridad, el acontecimiento como mero existente –como cosa o suceso– no adviene al conocimiento sino convertido en hecho; el hecho, como enunciado, es conjetura del acontecimiento y la ley de implicación jerárquica de las categorías en Peirce impide una coincidencia de los dos niveles ontológicos. Lo existente pasado deviene en Objeto de una narrativa que se presenta en lugar de aquello que, incognoscible de manera completa y absoluta bajo la forma de acontecimiento, se hace presente como hecho a partir de los sucedáneos figurativos provistos por los hábitos de representación narrativa del pasado vigentes en una sociedad. Volveré sobre estas cuestiones más adelante.

Regresando a White, él parece poner el énfasis casi exclusivamente en la relación de determinación que va de la escritura al objeto⁵⁸ (ver nota 80), de la representación a lo representado, idea de reversibilidad que lo inscribe en la tradición constructivista y que es contraria a las versiones esencialistas de la representación en que la palabra histórica sería un espejo en lo que lo pasado se refleja –una relación de determinación que va del objeto a la escritura. Adherir a la idea de que un historiador es alguien que profetiza “hacia atrás” es invertir simétricamente la concepción clásica inmanentista de la historia y del trabajo del historiador. Esta versión del objeto histórico que podría aproximarse a las versiones duras de constructivismo⁵⁹ está aún alejada de la idea de codeterminación y de circulación en las que se verá cómo el objeto de la historia se constituye en un espacio intermedio, como un estado de sistemas de codeterminación que vinculan la anterioridad y la posterioridad discursivas.

Por otra parte, parece necesario aclarar que el carácter contingente del objeto histórico es algo solo visible para el metahistoriador, posición que ocupa White en sus reflexiones; la contingencia del objeto histórico no es algo con lo que el historiador pueda ni deba lidiar, su observación de primer orden y la obtención de resultados requiere la neutralización de la dimensión autorreferencial del lenguaje⁶⁰, el observador historiador permanece ciego a

⁵⁷ CHARLES PEIRCE. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

⁵⁸ Del Signo al Objeto, en términos peirceanos.

⁵⁹ Cfr. NATHALIE HEINICH / JEAN-MICHEL SCHAEFFER. *Op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*

las operaciones que determinan su propia observación de los acontecimientos del pasado. El historiador no escribe la historia de los textos –aunque siempre lo hace, lo sepa o no–, ni percibe el estilo; estilo que lo trasciende y que solo será visible para un posterior observador de segundo orden, en este caso un metahistoriador, y, más precisamente, Hyden White, quien, aquejado de la paradoja moderna de la representación –saber de lo fatal de la autorreferencialidad pero tener que negarla– deberá caer, a su momento, como historiador o metahistoriador, bajo el efecto amnésico que la Institución le impone. Incluso él, promotor del la conciencia de la dimensión reflexiva –poética– del lenguaje, deberá caer una y otra vez bajo el peso de los hábitos de representación objetiva del mundo.

Por lo tanto, la profetización “hacia atrás”, ese proceso de reversión de la temporalidad, no es algo que el historiador pueda percibir, sumergido como está en un mundo cuya relación con las cosas y los acontecimientos se determina por una temporalidad irreversible; es el metahistoriador el que percibe esa inversión de la temporalidad que hace pensar en una determinación desde el futuro hacia el pasado; metahistoriador, por su puesto, que, alejado del sistema de relaciones contingentes que está describiendo, se sumerge en una nueva credulidad y en un sistema de temporalidad irreversible.

Nadie puede, al mismo tiempo, ser historiador e historiógrafo. Por lo menos, en los términos clásicos en los que Historia e Historiografía se han relacionado hasta el momento. En cierto sentido, puede decirse que las reflexiones de White dejan a la Historia al borde del colapso como ciencia social, mérito (?) que comparte con el resto de autores que, denunciando el lado reflexivo (poético) del lenguaje científico, condenaron a la escritura académica a una permanente indecisión sobre la validez de sus resultados.

*Fait accompli*⁶¹

Cualquier respuesta, afirmativa o negativa, a la pregunta acerca de si el pasado es algo definitivamente consumado o si es algo plástico e indeterminado, es correcta. Esa pregunta se

⁶¹ *Fait accompli*: hecho consumado. ARTHUR DANTO. *Historia y narración*. Barcelona, Paidós, 1989, pp. 100-102.

“Peirce escribió a Lady Welby: ‘Nuestra idea del pasado es precisamente la idea de aquello que está absolutamente determinado, fijado, *fait accompli*, y muerto, frente al cual el futuro está vivo, es plástico y por determinar’. Ciertamente, eso es lo que pensamos la mayoría de nosotros. Pero ¿podríamos tener una opinión diferente?

(...)

“existen cuatro posibilidades, incluyendo la posibilidad de que el futuro esté determinado y el pasado ‘vivo, plástico y por determinar’. ¿Por qué nuestras ‘ideas’ del pasado y del futuro se corresponden sólo con la posibilidad descrita por Peirce?

(...)

“Entonces, la afirmación de Peirce es falsa. Siempre estamos revisando nuestras creencias sobre el pasado, y suponerlo ‘fijado’ sería desleal al espíritu de la investigación histórica”.

transforma en un callejón sin salida si no se distinguen los dos diferentes niveles ontológicos sobre los que se puede verificar la mutua exclusión de ambas concepciones del pasado.

La percepción del pasado como algo inamovible y determinado solo puede predicarse de un observador de primer orden; en este nivel el pasado es *fait accompli*; se trata de una temporalidad irreversible en que la relación antecedente-consecuente es la de un pasado “absolutamente determinado, fijado (...) y muerto” y un futuro “vivo, plástico y por determinar”⁶². La identidad temporal del observador de primer orden se constituye en este esquema de determinación unidireccional, no puede concebir su pasado de otra manera que no sea bajo la apariencia de una cantidad de sucesos que en modo alguno dependen de su actividad rememorativa actual. Para él, el mundo pasado es algo dado e inmodificable, algo que –como piensan los ideólogos de la Memoria– puede encontrarse eventualmente oculto tras falsas representaciones, pero que, también eventualmente, podría “salir a la luz”, y esto a partir de una lógica de descubrimiento cuya tarea central es la de despejar el camino de las falsas apariencias que demoran la manifestación de la Verdad.

La percepción de la reversibilidad temporal es un privilegio del observador de segundo orden. Si bien y en tanto es él mismo un observador de primer orden –y los mecanismos de constitución de su propia identidad temporal le permanecen invisibles– el trabajo analítico –observación de operaciones de distinción– lo pone frente a un sistema de temporalidad de naturaleza diferente, los mecanismos de constitución temporal ante los cuales el “actor social” permanecía ciego se hacen visibles. El analista presencia el proceso en el que se constituye la identidad temporal del observador de primer orden, quien, en este diferente nivel, no es otra cosa que una figura que representa operaciones que determinan, en cuanto a lo que aquí interesa, un funcionamiento temporal diferente de aquel que podría predicarse del mundo de las cosas y del tiempo irreversible. Solo desde un lugar de observación de segundo orden el pasado deja de ser un *fait accompli*, para pasar a ser algo que al igual que el futuro es “vivo, plástico y por determinar”. Esta plasticidad del pasado da lugar a la idea de reversibilidad temporal, y nos deja al borde de cometer el error contrario al de los esencialistas, el de un constructivismo duro⁶³ en donde se invierte la unidireccionalidad temporal y el pasado solo es a partir de una indicación contemporánea; se “inventa”, por decirlo así.

Tampoco cabe convertir ambas visiones en posiciones excluyentes. Me ubicaré junto a Heinich y a Schaeffer⁶⁴ en la vía intermedia entre esencialismo y constructivismo: el pasado no es algo dado ni algo construido, es algo a la vez dado y construido. En este sentido, la relación de determinación no va solo del pasado al futuro ni solo del futuro al pasado. El pasado se constituye como Objeto bajo el doble juego de relaciones en el que puede obser-

⁶² *Ibid.*

⁶³ Cfr. NATHALIE HEINICH / JEAN-MICHEL SCHAEFFER. *Op. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

vase a lo sucedido como resultado de un sistema de codeterminación que hace converger el antes y el después.

Ni *fait accompli* ni *fait construit*, el pasado como Objeto es contingente a la semiosis como posibilidad de generar, infinitamente, representaciones viables de lo sucedido. El Objeto, a diferencia de la cosa a-histórica, es inherentemente inestable⁶⁵; y esta inestabilidad –esta historicidad–, necesariamente neutralizada por el observador de primer orden, se vuelve visible al analista de los fenómenos históricos que ve al Objeto constituirse *históricamente* como resultado de un juego local de relaciones triádicas. La historicidad de la Historia, el carácter contingente de sus representaciones, solo se revela a los ojos del observador de segundo orden, y lo que ve es el juego interminable de los sucedáneos de un pasado siempre en construcción. El pasado, como Objeto, tiene su propia historia, y el observador poshistórico, amenazado por la cláusula de incredulidad que la paradoja moderna depositó en las entrañas de sus dispositivos de observación y representación, debe poner en funcionamiento todos los mecanismos de neutralización de la autorreferencialidad que sostengan su credulidad en un mundo efectivamente sucedido y evitar el destino, tal vez inevitable, de convertirse en un eterno historiógrafo.

La historicidad de la Historia, la consecuente precariedad de su Objeto y el carácter inestable de sus representaciones, puede comprenderse como parte de la narrativa autorreferencial moderna cuyo último movimiento no podía ser otro que el de decretar la muerte de la Historia. Lo que aquí muere es una manera de concebir la relación *de conocimiento* con el pasado; y esta muerte despeja la con-fusión entre la cosa y el Objeto, el acontecimiento y el hecho; se desvanece la ilusión de que el pasado es algo que puede descubrirse como si ya estuviera allí antes de que el historiador lo nombrara.

El pasado del Pasado

Como vimos, el estatuto *histórico* de un texto, es decir, su funcionamiento como representación verdadera⁶⁶ de lo acontecido –según lo que nuestro hábito social ha definido como conocimiento histórico–, no es algo que, analíticamente, pueda predicarse del texto mismo sino de la manera en la que se lo puede observar bajo el doble juego de determinaciones que componen su origen y su destino. Esa doble economía de relaciones introduce en la representación de lo acontecido un principio de historicidad en la constitución del pasado; pasado que –en tanto Objeto dinámico que se construye interminablemente en la semiosis– denominaré de aquí en más, Pasado.

⁶⁵ Para definición de Objeto ver: CHARLES PEIRCE. *Op. cit.*

⁶⁶ No hay sino representaciones verosímiles o viables, asumidas por el hábito social como verdaderas.

El Pasado tiene su propio pasado; aquí la mayúscula indica un cambio de nivel ontológico; para el observador de primer orden, en tanto vive en un mundo incontingente, no hay sino pasado; para el observador de segundo orden, se hacen visibles las operaciones por las que el pasado deviene en Pasado, es decir, representación⁶⁷. Y el Pasado no solo depende de su pasado, sino *también* de su futuro; el Pasado no es más que un evento en medio de una historia textual. Ese Objeto, el Pasado, se encuentra, por un lado, al término de una secuencia finita de textos y, por otro, al comienzo de una secuencia textual potencialmente infinita⁶⁸. Cualquier acontecimiento textual en el futuro de la serie modificará la doble economía de determinaciones que sostiene la representación del mundo como sucedido.

El Pasado se nos presenta, entonces, como algo no fundado exclusivamente ni en el pasado ni en el futuro, alejándonos así de la polaridad esencialismo/constructivismo. Ese Pasado se constituye como estado de una narrativa que introduce la discontinuidad⁶⁹ en el continuo existente; discontinuidad que se relaciona inmediatamente con la idea de *periodización*, es decir, una secuenciación causal de segmentos de estabilidad de las prácticas sociales. El trabajo de la periodización es, justamente, el de indicar la continuidad de prácticas sociales específicas durante cierto período, instaurando fronteras –inicios y finales– entre segmentos temporales que reúnen un conjunto de prácticas que se encuentran reunidas en la misma categoría temporal en virtud de que poseen en común un conjunto de rasgos considerados pertinentes y que fundan su identidad específica o cualitativa⁷⁰.

Por ejemplo, la periodización que lleva adelante Danto⁷¹ a partir de la diferencia entre la narrativa mimética y la narrativa moderna se desarrolla a partir del señalamiento de la identidad en cada caso de la operación que determina el funcionamiento artístico en dos períodos sucesivos. La persistencia de la *mimesis* entre el siglo XV y el último tercio del XIX la convierte en rasgo esencial –necesario– que define la práctica artística durante cuatro siglos, y el hecho de que la operación mimética se convirtiera en rasgo facultativo –no ne-

⁶⁷ A su vez ese pasado del Pasado, que se le ofrece de manera tan transparente al analista, se cristalizará en un nuevo Pasado para un posterior y posible observador de tercer orden.

⁶⁸ La idea de semiosis infinita de Peirce, en la que se funda la inestabilidad inherente del Objeto dinámico, determina la idea de plasticidad del Pasado; cada nueva –e infinitamente posible– mención modificará la doble economía que sostiene la representación del mundo acontecido, y los contornos del Pasado, en tanto figura textual, se modificarán.

⁶⁹ Esta idea de introducción de una discontinuidad, de instauración de fronteras categoriales, nos pone nuevamente frente a la cuestión de la performatividad de las categorías, en este caso de las matrices de periodización que organizan la referencia al pasado existente bajo la forma de una narración que impone segmentos de estabilidad y establece fronteras entre ellos.

⁷⁰ GENETTE. 1997. *Op. cit.*, p. 26. “*identidad específica, o cualitativa*, de un objeto (en términos escolásticos, su *quididad*); *específica*, y no individual, porque comparte cada uno de sus rasgos con (...) todos los objetos que lo presenten (...) el conjunto finito de dichos rasgos son (...) todos los objetos que resulten presentar el mismo conjunto de rasgos”.

⁷¹ ARTHUR DANTO. 1999. *Op. cit.*, p. 29.

cesario— a partir de la obra pictórica de los post-impresionistas señala el fin de un segmento y el comienzo de otro cuya unidad estilística estará centrada en la operación de *autorreferencialidad*. Danto señala como frontera inicial de la modernidad pictórica las obras de Van Gogh y Gauguin⁷², pintores fundantes de la narrativa autorreferencial que, a su vez, verá su final en la segunda mitad del siglo XX. Como se vio anteriormente, el carácter fundante de la obra de cualquiera de esos artistas no es una propiedad que pueda encontrarse en la superficie de sus pinturas; ese carácter fundante de modernidad no es mérito de esos artistas, no es mérito de nadie, sino algo que resulta del movimiento de las narrativas que organizan la circulación social de los sentidos de historicidad artística.

El cambio de narrativa, cuyo paradigma encuentra Danto en la obra de Van Gogh y de Gauguin, puede relacionarse con la teoría de las fundaciones de Eliseo Verón. Una fundación es un modo específico del funcionamiento semiótico, un estado no habitual de la economía relacional bajo la cual puede observarse a un conjunto textual vinculándose tanto con sus condiciones de producción como con sus condiciones de reconocimiento. La hipótesis de Verón es la siguiente:

Los textos de fundación ocupan una posición particular en el interior de la red, posición caracterizada por una *distancia máxima* entre la producción y el reconocimiento. Esta distancia máxima no concierne, por lo tanto, a la relación (PDi)-(Di), es decir, a la relación de un discurso con los discursos que forman parte de sus condiciones de producción. La distancia de la que hablamos tampoco concierne a la relación (Di)-(RDi)⁷³. Concierna a la *relación entre estas relaciones*. Lo que se mueve y es variable es la relación [(PDi)-(Di)] / [(Di)-(RDi)]⁷⁴.

Una fundación es, pues, “*un proceso particular de circulación*”⁷⁵, y es justamente esa dimensión de la circulación la que permitirá adjudicar carácter fundante a un texto o conjunto de textos. El texto no lleva predeterminado dicho carácter y, como dijimos, su estatuto fundacional —un caso especial de semiosis— solo es efecto de esa “movilidad” y “variabilidad” del doble juego de relaciones productivas. Por lo tanto, el carácter fundante que puede predicarse de un texto o conjunto textual está sujeto a las variaciones de las condiciones de reconocimiento: futuras (potencialmente infinitas) lecturas que modificarán (posiblemente) la economía de relaciones [(PDi)-(Di)] / [(Di)-(RDi)]. Es así como, desde el punto de vista de la lógica de funcionamiento de la semiosis social, ningún texto tiene asegurada su posteridad como fundación de un proceso discursivo, lo que bajo un juego de relaciones es fundante puede no serlo bajo un juego diferente; todo texto podrá perder su condición fundante en

⁷² *Ibid.*, p. 30. “En mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas”. Danto señala incluso una periodización alternativa: la propuesta por C. Greemberg quien ubica a Manet como primer pintor moderno.

⁷³ Relación del discurso con sus condiciones de reconocimiento.

⁷⁴ VERÓN. 1987. *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ *Ibid.*

la medida en que tal condición depende de cosas que están aún por suceder. Por otra parte, un texto fundante no es algo radicalmente diferente a todo lo hecho hasta ese momento, por el contrario, en ese texto conviven propiedades (rasgos) que definen tanto al período anterior como al período posterior, la superficie textual se convierte en el lugar de tensión entre viejos y nuevos sistemas de categorización. Si la obra de Manet, Van Gogh o Gauguin pueden señalarse como fundantes de la modernidad pictórica es, justamente, y a nivel de las determinaciones estilísticas, porque se presentan como un campo de conflicto entre los rasgos definitivos del período mimético y la irrupción de rasgos que niegan la mimesis y que más tarde van a ser definidos bajo el término *autorreferencialidad*. En *Sur la plage*, de Manet, por ejemplo, persisten, a nivel formal, los “ganchos miméticos”⁷⁶ que permiten el reconocimiento de una escena posible del mundo; sin embargo, la posibilidad de reconocimiento de los objetos representados se ve alterada por la pérdida de detalle producida por la irrupción del trazo pictórico que si, por una parte, aún parece querer ajustarse a una descripción de lo visible, por otra, parece querer liberarse del imperativo de la semejanza para manifestarse independientemente del modelo constituido por la percepción de la naturaleza. Asimismo, en la misma pintura, el desdoblamiento del punto de vista pone en discusión el sistema de perspectiva central que de manera dominante, desde el siglo XV, había organizado la representación mimética del espacio⁷⁷.

Ahora bien, estos desvíos de la norma no hacen en sí una fundación, podrían deberse a una “falta de origen”, a que Manet no supiera pintar, por ejemplo. Pero el carácter paradigmático de frontera atribuido aquí a *Sur la plage* no es algo atribuible a la persona Manet –que incluso podría no haber sabido pintar como lo exigía el verosímil estilístico de su época, pero eso no es lo importante–; si esa pintura puede llamarse fundante de modernidad es debido a que lo que en ese momento podía ser evaluado como desvío se estabilizó como rasgo “standard”⁷⁸ posteriormente, y a la luz de las lecturas que ubican a Manet en el inicio de algo nuevo pero respecto de lo cual él mismo se encuentra aún atado a lo viejo. Solo la posterior aparición de la pintura abstracta convierte el desvío en norma y al trazo pictórico en un rasgo –entre otros– a partir del cual puede observarse la construcción de la frontera entre dos narrativas. Esto convierte a *Sur la plage*⁷⁹ en la liza sobre la que el analista puede observar la lucha entre dos sistemas narrativos –mimético vs. autorreferencial–, uno de los cuales era impensable en el momento de la producción de la obra. La pintura es en este caso –para aquel que describe y explica– la ocasión de la convergencia de dos programas o conjuntos de

⁷⁶ JEAN-MARIE SCHAEFFER. *¿Por qué la ficción?* España, Lengua de Trapo, 2002.

⁷⁷ PIERRE FRANCASTEL. *Pintura y Sociedad*. Madrid, Cátedra, 1984.

⁷⁸ Para ver diferencias entre rasgos “standards, variables y contra-standards” consultar: N. HEINICH / J-M. SCHAEFFER. *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁹ Desde luego, *Sur la plage* no reúne en sí misma la unidad de la fundación; se toma paradigmáticamente como podría tomarse El cuarto de Van Gogh o *Arearea* de Gauguin.

operaciones que permiten distinguir –sobre la regularidad de las operaciones de atribución tipológica– estilos de época. Hasta el momento, esa frontera permanece vigente.

En cuanto al estatuto del fundador, reencontramos el problema de la distinción entre entidades empíricas bajo la forma de una persona (ya sea en el origen o en el destino de un texto, fundante o no) y entidades teóricas bajo la forma de un sujeto. Verón se refiere a la fundación como “*un proceso sin fundador*”⁸⁰:

El “*verdadero*” rostro del fundador no existe. La búsqueda de este rostro auténtico, que se encontraría en algún lugar de su obra (...) que sería localizable a partir de tal o cual escrito, no es otra cosa que la ideología del “sujeto creador”. Ella consiste en imaginar que se puede recuperar el *sujeto* (individual, concreto, histórico, llamado Marx, Freud, Saussure...) detrás del *sujeto enunciador* de un texto de fundación⁸¹.

Lo que Verón denomina *sujeto enunciador* de aquí en más lo llamaré simplemente *sujeto* en la medida en que este término se refiere a una hipótesis propuesta por el analista acerca de los comportamientos sociales de producción de sentido⁸². Pues bien, no hay *nadie* a quien pueda adjudicarse la creación de un texto llamado fundante, solo es, en términos deleuzianos, “un nombre como huella de una intensidad”⁸³. La frontera que separa un período estilístico de otro solo mitológicamente –en el mundo del observador de primer orden– puede asignarse a un fundador de carne y hueso. El uso establece las fronteras entre categorías y la secuencia de comienzos y finales con los que la sociedad organizará la historia de los estilos según una línea temporal irreversible. Pero para el analista esas fronteras no son datos objetivos atribuibles a alguien en particular sino espacios de tensión vacíos de cualquier entidad personal, y

⁸⁰ VERÓN. 1987. *Op. cit.*, p. 27.

⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

⁸² La diferencia entre sujeto y persona es que esta última refiere a una entidad segunda, existente, inabordable fuera de su constitución en sujeto textual como hipótesis de comportamientos productivos. El sujeto es la hipótesis de la persona, esta última, por definición, inalcanzable por el trabajo analítico.

Por la misma época, la problemática del estatuto del autor reaparece en G. DELEUZE, / F. GUATTARI. *Rizhome*. Valencia, Pre-textos, 1997.

“Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. (...) las líneas y las velocidades mensurables, constituyen un agenciamiento (agencement). Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible”, p. 9.

Un libro no puede relacionarse con otra cosa que con otros libros y no con entidades subjetivas (como personas) ni objetivas (como cosas): “Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos (...) En un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades...”, p. 10.

⁸³ *Ibid.*, p. 10.

cada frontera es un estado potencialmente modificable de la compleja economía relacional que determina el estatuto semiótico de un fenómeno.

La aparición, la persistencia o el desvanecimiento de las fronteras entre las categorías temporales que organizan la secuencia histórica bajo la forma de fundaciones de estilo, por ejemplo, dependerán del paso del tiempo y de las operaciones que, en el nivel de las determinaciones de estilo, eventualmente reproduzcan o modifiquen la especificidad de los rasgos distintivos de las prácticas.