

ECUADOR

Debate

CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga, Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira,
Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga,
Fredy Rivera Vélez, Marco Romero.

Director: Francisco Rhon Dávila. Director Ejecutivo del CAAP
Primer Director: José Sánchez Parga. 1982-1991
Editor: Hernán Ibarra Crespo
Asistente General: Margarita Guachamín

REVISTA ESPECIALIZADA EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación periódica que aparece tres veces al año. Los artículos y estudios impresos son canalizados a través de la Dirección y de los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

© **ECUADOR DEBATE. CENTRO ANDINO DE ACCION POPULAR**

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$ 45

ECUADOR: US\$ 15,50

EJEMPLAR SUELTO: EXTERIOR US\$. 15

EJEMPLAR SUELTO: ECUADOR US\$ 5,50

ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173B, Quito-Ecuador

Tel: 2522763 . Fax: (5932) 2568452

E-mail: caaporg.ec@uio.satnet.net

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

PORTADA

Magenta

DIAGRAMACION

Martha Vinueza

IMPRESION

Albazu Offset



ISSN-1012-1498

ECUADOR DEBATE 86

Quito-Ecuador, Agosto del 2012

PRESENTACION / 3-4

COYUNTURA

Diálogo de Coyuntura: Política y sociedad en tiempos de predominio estatal / 7-26

Conflictividad socio-política: Marzo-Junio 2012 / 27-34

TEMA CENTRAL

Cómo el sujeto se hizo objeto de las Ciencias Sociales

José Sánchez-Parga / 35-54

Construcción identitaria del sujeto

Robert Steichen / 55-76

El sujeto nace de su sujeción: De la antropología al psicoanálisis

Marie Astrid Dupret / 77-94

La literatura y la metafísica del Sujeto

Fernando Albán / 95-104

El sujeto y la muerte en la Filosofía Contemporánea

Ruth Gordillo / 105-114

Contingencias del concepto de sujeto en las humanidades y las disciplinas sociales

Guillermo García Wong / 115-130

DEBATE AGRARIO-RURAL

El empleo rural no agrícola en Ecuador

Cristian Vasco y Diana Vasco / 131-142

ANÁLISIS

Miseria del Populismo

Daniel Gutiérrez Vera / 143-150

La Constitución perdida. Una aproximación al proyecto constituyente de 1938 y su derogatoria

David Gómez López / 151-168

2 Índice

RESEÑAS

Enemigos íntimos: el cambio en la dinámica faccional del polo democrático alternativo / 169-172

La literatura y la metafísica del Sujeto

Fernando Albán*

“Que es la literatura” de Jean-Paul Sartre es un texto que ofrece importantes reflexiones sobre el Sujeto. Sartre postula que la libertad de escribir implica la libertad del ciudadano. En tanto que la libertad está enraizada en la subjetivación del Sujeto, responde a una estructura intencional. En la política del arte, el artista debe transmitir un saber y un poder hacer, que pasa por la supresión de la libertad de los signos, al espectador, quien debe hacer suyo ese poder al objetivar aquello que se encontraba premodelado en la vasta y libre subjetividad del autor.

Indagar sobre la incidencia del Sujeto o de la Subjetividad en la literatura equivale a preguntarse sobre la efectividad política que puede tener el acto o el arte de la escritura. Ésta parece ser una de las premisas de las que parte el libro de Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature?*, texto fundamental en el que se sientan las bases para la toma ulterior de posición política por parte de su autor y en el que se tratan los problemas concernientes a la literatura a partir de tres preguntas que dan lugar a los tres primeros capítulos del ensayo: *Qu'est-ce qu'écrire?*, *Pourquoi écrit-on?*, *Pourquoi?* Estas interrogantes, que determinan el orden de composición del texto, señalan en dirección de la centralidad del Sujeto en la literatura y constituyen el ámbito en el que adquiere pleno

sentido el compromiso político del escritor.

I

“¿Qué es escribir?”, pregunta preliminar que marca el comienzo del texto. La escritura debe entonces saber qué es antes de constituirse en acto; debe tener frente a sí su propia definición o concepto antes de emprender su ruta. Y con el propósito de apuntalar dicho saber, Sartre se propone desentrañar la naturaleza propia del signo del que se sirve el escritor, oponiéndolo a otros signos provenientes de las otras artes. “Las notas, los colores, las formas no son signos, pues no reenvían a nada que les sea exterior”.¹ El pintor, el músico y el escultor trabajan con cosas y no con signos, pues

* Profesor de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE. Director de la Revista Trashumante.

1 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948, p. 12. En todos los casos en que cite esta edición, la traducción será mía.

lo propio del signo radica en la capacidad de significar algo para alguien. Mientras que el signo es un puente que permite transitar hacia el exterior, el color o la nota musical retienen la mirada o la escucha en la resplandeciente sonoridad de la forma. Así, la obra que sale de las manos del pintor reposa en una suerte de mutismo, es un puente roto que, al dispersar la mirada en un "objeto imaginario", imposibilita el paso al exterior. "El pintor es mudo: él les presenta un cuchitril y eso es todo; ustedes son libres de ver en ello lo que quieran. Esa buhardilla no será jamás símbolo de la miseria; para ello se requeriría que fuese signo, pero no es más que una cosa".² Curiosamente las cosas, que han sido expuestas en el espacio pictórico, liberan la mirada, pero, en el momento en que impiden ver la miseria, la sumen en una suerte de apoliticidad.

Las cosas no hablan, pues la obstinada ostentación de su cuerpo las convierte en una sólida barrera que interrumpe el tránsito a la significación. Contraídas en las nervaduras emplazadas en su piel, las cosas son como substancias opacas que impiden a la mirada volverse hacia la "realidad". El escritor, por el contrario, se mueve en el ámbito de las significaciones. Pero esto exige que el lenguaje sea tratado como un instrumento, como materia dócil al cultivo de la "verdad". El lenguaje-instrumento debe dejarse atravesar, como si fuese una vitrina, por el poder de la mirada para encontrar, más allá de él, al objeto

significado. En el arte de la escritura se asiste persistentemente al sacrificio de la palabra en beneficio del objeto nombrado. Escena sacrificial en la que, una y otra vez, se pone de manifiesto la negación del cuerpo de la palabra, en nombre de la consumación del espíritu en el régimen de la significación. Aquí, el Sujeto es el que tiene todas las posibilidades de ganar y también todas las de perder.

Pero, sostiene Sartre, el imperio de los signos es exclusividad del narrador, del prosista, mientras que la poesía se encuentra del lado de la música, de la pintura, de la escultura.³ El poeta asiste al encuentro con las palabras no para utilizarlas. La intensidad poética de la escritura no se cristaliza en el poder de nominación del mundo; poder que asigna al Sujeto una supremacía sobre el resto de los seres. El poeta va al encuentro del lenguaje desarmado, indefenso, vulnerable, pues las palabras se le presentan como cosas y no como signos. En el poema, el lenguaje deviene en materia sonora, cuerpo indómito, opaco, tupido, increado; mientras que la actitud prosaica requiere de un conjunto de convenciones útiles, domésticas, que pueden ser desechadas cuando no encajan con la finalidad buscada. Es así que el poeta no juega nunca a ganar como tampoco busca perder, pero esto significa que no puede no perder. La palabra poética desiste del Sujeto.

En el poema el poeta calla, pues son las palabras quienes crecen natural-

2 *Ibid.*, p. 15.

3 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, p. 17.

mente, así como sobre la tierra proliferan las *hojas de hierba*. Para el poeta, afirma Sartre, el lenguaje es una estructura del mundo exterior.⁴ Es decir, en la poesía el exterior remite a sí mismo. Aquí, el mundo es quien habla en boca de los seres que en él habitan. Palabra de nadie, sin otra verdad que no sea la proveniente de las “particulares afinidades con la tierra, el cielo, el agua”. Espejo del mundo, página en la que los seres se miran una vez que han sido precipitados al exilio de la existencia. Extraño espejo que pervierte toda posibilidad de reconocimiento, pues en el acto poético el poeta es raptado, metamorfoseado por el lenguaje en el momento preciso en que vierte sobre la página sus emociones; éstas también se han convertido en cosas, que salvaguardan la opacidad impenetrable de los vocablos con los que han sido recubiertas, enterradas. El poema es la cripta en la que yacen los restos del Sujeto, amortajados en su esencial dispersión. El arte, decía Paul Klee, es la muerte de la intención.

A diferencia de la prosa, las palabras en el poema no reenvían al mundo sino que provienen de él, anidan en las cosas mismas. Entonces, aquello que se pierde en la actitud poética es la pre-condición de la intención, en tanto requerimiento básico para la instrumentalización del lenguaje. Sólo en la prosa las palabras se destacan por su valor utilitario; es decir, sólo en el ámbito del relato, de la narración las palabras cesan de ser objetos para convertirse en “designación de ob-

jetos”. Este señalamiento lleva a Sartre a considerar a la prosa como el único arte capaz de comprometerse políticamente. El sentido sartreano de la política de la literatura tiene entonces lugar en el marco de la constitución del Sujeto cartesiano. Es preciso recordar que el *Ego* cartesiano se auto-constituye en el marco del espejo especular de la conciencia, espejo diáfano que proyecta la imagen del Sujeto en dirección de sí mismo. En la escena interior de la conciencia, el Yo se encuentra consigo mismo en la claridad y distinción que emanan de la proximidad y familiaridad absolutas. Cerrado sobre sí mismo, sobre su sentido, el *Ego* deviene en soberano, en individuo autónomo y esto le permite ejercer al fin su voluntad imperial sobre los signos. Aquí, las palabras se convierten en materia dócil, moldeable y el individuo se trasmuta en Sujeto, que esgrime la libertad interior en contra de la exterioridad indómita.

Justamente, al referirse al poeta, Sartre pregunta: “¿Cómo esperar que provoque la indignación o el entusiasmo político en el lector cuando se le retira precisamente de la condición humana y se le invita a considerar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés?”.⁵ Según este pasaje el poeta es el custodio de una mirada absoluta o de una mirada animal, pues ante los ojos de las palabras el mundo se insinúa despojado de toda intencionalidad. Se trata de una mirada desinteresada, inocente, que sólo puede ser depositaria de un ser ajeno a todo deseo, a toda combinación de medios

4 *Ibid.*, p. 19.

5 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, p. 25.

afines. Así, el lenguaje considerado al revés sólo es capaz de procurar, en quien lo receipta, un placer desinteresado, propio del individuo que se encuentra fuera de toda situación. En este punto, la referencia a Kant, hecha por Sartre, se propone adscribir el acto poético a un esteticismo elitista, aristocrático, que encuentra su divisa en *el arte por el arte*. De ahí que no se pueda preguntar al poeta con qué finalidad escribe, pues el suyo es un gesto gratuito.

En respuesta a la diatriba sartreana en contra de los poetas, Jacques Rancière escribe: "Lo que hace la textura de la obra es el estilo, que es "una manera absoluta de ver las cosas". Los críticos de la época de Sartre quisieron identificar esta "absolutización del estilo" con un esteticismo aristocrático. Pero los contemporáneos de Flaubert no se equivocaron en relación a este "absoluto". No quería decir elevación sublime, sino disolución de todo orden. La absolutización del estilo fue en primer lugar la ruina de todas las jerarquías que habían gobernado la invención de los sujetos, la composición de las acciones y la conveniencia de las expresiones. En las declaraciones mismas del arte por el arte había que leer la fórmula de un igualitarismo radical".⁶ El principio democrático de igualdad, que se anuncia en "la poesía de la prosa del mundo", socaba el orden jerárquico que liga la significación al privilegio de una voluntad dueña de sí y rica en intenciones. De esta manera, la significación deja de ser la relación en la que una voluntad actuante se impone

sobre otra que permanece inactiva, para convertirse en una máquina que hace hablar a la vida. En adelante, la relación de significación no implica la adecuación de una voluntad sobre otra, implica, más bien, un entrelazamiento de signos que van en procura de un espacio en el que puedan circular en libertad, espacio que no puede subsistir bajo la custodia soberana del Sujeto.

II

¿Para qué escribir? Esta pregunta, tal como está formulada, abre el segundo capítulo de *Qu'est-ce que la littérature?* El hombre, parece decirnos Sartre, es el medio a través del cual las cosas se manifiestan. Al introducir la unidad del espíritu en la diversidad de la cosa, el individuo tiene conciencia de haberla producido y se siente esencial respecto a su creación. En el arte de la prosa, el ser humano se mira a sí mismo como creador y, al mantener un control constante sobre el trazado de los signos, accede al sentimiento de su superioridad. Así, en la obra de arte narrativa, el escritor se encuentra a sí mismo como sujeto de su saber, su voluntad y sus proyectos; es decir, en tanto subjetividad actuante. Sin embargo, agrega Sartre, la creación sólo puede encontrar su acabamiento en el momento de la lectura, pues la obra es el llamado que una voluntad o subjetividad dirige a otra para que lleve a la existencia objetiva el develamiento de un fragmento de la realidad efectuado por el autor. "Así, el escritor hace un lla-

6 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, 2007, p. 19. La traducción es mía.

mado a la libertad del lector para que colabore en la producción de su obra".⁷

Naturalmente, esto sólo es posible en la medida en que los afectos del lector (indignación y estima) den consistencia objetiva a las conductas de los personajes. Las afecciones subjetivas no son suscitadas por el objeto, pues reposan en la libertad del Sujeto. Entonces, "la lectura es un sueño libre", es "una tarea propuesta a la generosidad del lector". En este escenario, el goce estético es el resultado de la recuperación consciente o de la interiorización del mundo, del exterior por parte del Sujeto. El arte de la prosa es la mutación de los hechos en valores, es la conversión del mundo en tarea, mundo que es sostenido por el esfuerzo conjugado de la libertad del autor y el lector. Y Sartre concluye el capítulo afirmando: "la libertad de escribir implica la libertad del ciudadano. No se escribe para los esclavos. El arte de la prosa es solidario del único régimen en el que la prosa conserva un sentido: la democracia".⁸

Una vez más es necesario señalar que el sentido da la libertad que Sartre reivindica, esta vez, como proveniente del lector de relatos, se funda completamente en la posición autárquica del Sujeto soberano. Aun si el lector sólo puede experimentar su libertad al encontrarse frente a la obra que el autor le ofrece, no es menos cierto que él repara su libertad como una cualidad de su ser íntimo. La libertad no va en el signo o no depende del espacio que éste debe franquear, pues, al haber sido vinculada con la vo-

luntad, se la convierte en el resultado del ejercicio de una facultad inherente al humano. Aquello que escamotea la política sartreana de la literatura, más liberal que marxista, es la necesaria disponibilidad de las obras de arte; es decir, la democratización del espacio por el que éste debe circular. A esta disponibilidad Walter Benjamín la denominó *fuerza de exposición de la obra*, que se produce cuando ésta sale masivamente al encuentro de los espectadores, como efecto de su reproducción técnica. Una vez que se encuentra al alcance de las manos de los receptores, la obra se vuelve susceptible de ser usada, profanada, transformada, convirtiéndose entonces en un factor imprescindible para el ejercicio de la libertad de los colectivos humanos. En ese momento la función social del arte deja de estar supeditada al valor de culto, para dar lugar al valor de exposición y a la correlativa politización de las masas.

Para la política que arranca del valor de exposición de la obra de arte, la libertad es una asignación del mundo, del exterior, del otro; es la experiencia que se origina en la exposición del humano a una fuerza de des-subjetivación. Por el contrario, para Sartre, la libertad es el resultado de la asignación del Sujeto. No es un azar, entonces, si Sartre afirma que la libertad de escribir implica la libertad del ciudadano, pues tanto en el uno como en el otro caso, el sentido de la política reposa en la autonomía del *Ego*. Es decir, la libertad está enraizada en la

7 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, p. 59.

8 *Ibid.*, p. 82.

subjetivación del Sujeto y responde, por lo tanto, a una estructura intencional. En términos de política del arte, esto significa que el artista debe transmitir un saber y un poder hacer, que pasa por la supresión de la libertad de los signos, al espectador. Mientras que el espectador debe hacer suyo ese poder al objetivar aquello que se encontraba pre-modelado en la vasta y libre subjetividad del autor. Todo queda entonces recluido al nivel de la intersubjetividad. Por el contrario, en la política que se constituye en la poética de la prosa del mundo, aquello que se rompe es el lazo de la intersubjetividad, en tanto vínculo productor de sentido en los límites de la comunidad consensual. Para el poeta el sentido adviene en la visión de la exterioridad, en el desposeimiento de sí, en el encuentro que fractura la consistencia del individuo y lo devuelve a su esencial vulnerabilidad. Justamente, en el marco de la política liberal, la llamada minoridad es el ámbito del ser dependiente, del que se quiere salir para encontrar el vínculo exclusivo y excluyente mantenido por intersubjetividades autónomas designadas como ciudadanos.

III

¿Para quién se escribe? Esta pregunta sólo es relevante en el marco de la comprensión del arte como imposición de una forma a la materia que, en principio, es pasiva. De este postulado surgen algunos de los modelos pedagógicos que buscan la eficiencia del arte. Es decir, el arte encaminado a producir de-

terminados efectos es visto y evaluado en función de la finalidad que debe causar. A su vez, el efectismo estético concuerda con un orden social jerárquico, en el cual los hombres de inteligencia activa dominan a los meramente espectadores. Este esquema se mantiene intacto en el planteamiento de Sartre, a pesar de la presunta ruptura del orden de dependencia del lector con respecto al autor, al hacer del primero alguien susceptible de transformar el texto mediante el ejercicio de su libertad. Pero, para que el lector acceda a la posición de creador, el arte debe abandonar el terreno de la pura gratuidad, como también el de ser un testimonio imparcial, pues ambas derivas se fundamentan en el hecho de haber abandonado todo propósito ideológico o moralizador. Así, la obra de Mallarmé marcaría, según Sartre, uno de los límites extremos alcanzados por la tentativa de la pura gratuidad, pues ella incluso se niega a ser leída. “Ni el autor, en tanto aquel que escribe, ni el lector, en tanto aquel que lee, no son más de este mundo; ellos han mudado en pura mirada; consideraran al hombre desde fuera, se esfuerzan por tener, sobre él, el punto de vista de Dios o, si se prefiere, del vacío absoluto”.⁹ Tanto el autor como el lector de poesía son seres sin atributos, pues asumen el texto en un sentido “extra moral”, como dejan de lado también todo propósito pedagógico del arte.

Pero, aquello que sobre todo escandaliza a Sartre de la poética de Mallarmé radica en que ésta ha arrebatado a las

9 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, p. 161.

palabras su función primordial, que es la de servir de puente entre el escritor y el lector. Es decir, las palabras en el poema han creado una economía simbólica no consensual, en lugar de la convencional economía política de la circulación mercantil.¹⁰ Esta nueva economía simbólica se constituye en la suspensión de la relación entre los medios y los fines, como también entre el efecto y la causa. El signo en Mallarmé es la marca de la suspensión del lazo de la intersubjetividad, en tanto reciprocidad o coincidencia de las intenciones en las que se funda la comunidad del buen sentido. En la palabra poética se anuncia el advenimiento de una comunidad dis-junta, disparate en la que el sentido común ha sido sustituido por otro polémico, disidente, fracturado, suspendido. La “inhumanidad”, a la que apela Sartre para referirse a Mallarmé, tiene justamente que ver con el hecho de que el poeta sólo puede escribir a partir de nada y con vistas a nada. Así, ni la significación ni la palabra que le sirve de vehículo son expresiones de un proyecto interior. Sin comienzo y sin finalidad, las palabras emergen del gran poema impersonal; de él provienen y a él retornan devoradas por una sed de silencio. El poema es pura exterioridad que desiste de todo Sujeto, pues el autor sólo existe por y en su obra. De esto también se desprende la nimiedad de las obras hechas para ser leídas, aquellas que escogen a su público para revelarles su propia voz, para hacerles oír aquello mismo que les habla en su interior. Si, por el contrario,

en verdad hay lectura, ésta sólo puede resultar de la escucha de una voz incómoda, indómita, ajena.

Si en la prosa las palabras no son más que un pasaje efímero, su valor se agota en la transitividad; en el poema son un macizo de existencia, en el cual lo físico tiene la preminencia. Pero, por ello mismo, se constituyen en un obstáculo para su conversión en meros instrumentos de nominación. Las palabras no son puentes y, si lo son, éstos no unen, pues hacen más ostensible el desierto de la separación. Paradójicamente, en el estilo prosaico de Kafka, las distancias se vuelven infinitas, hasta llegar al paroxismo de un proceso sin resolución. La prosa kafkiana, fuertemente marcada por la suspensión poética, es la prosa de la proliferación de pasajes que no pueden ser transitados hasta el fin. De este modo, las palabras, marcadas por una intensidad poética, no son instrumentos para la designación de los objetos, son cosas, trozos de cortezas, guijarros, médanos de arena que dan más de lo que se puede comprender. “Cuando se niega a nombrar, cuando del nombre hace una cosa oscura, insignificante, testigo de la oscuridad primordial, lo que aquí ha desaparecido —el sentido del nombre— se destruye sin discusión, pero en su lugar ha surgido la significación en general, el sentido de la insignificancia incrustada en la palabra como expresión de la oscuridad de la existencia, de suerte que, si el sentido preciso de las palabras se ha desvanecido, ahora se afirma la propia

10 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, 2007, p. 95.

posibilidad de significar, la capacidad vacía de dar un sentido, extraña luz impersonal".¹¹

Sí, las palabras no son puentes y, si lo son, no preservan a quien las atraviesa de caer en el abismo, pues dan el ser, pero no sin antes haberlo suprimido. "El sentido de la palabra exige entonces, como prefacio a cualquier palabra, una especie de inmensa hecatombe, un diluvio previo, que hunda en un mar completo a toda la creación".¹² Por esto la literatura no puede renunciar a ser el eco de la hecatombe; de ahí proviene, paradójicamente, su obstinada preocupación por la realidad de las cosas, por la inminencia del sentido devenido en cosa, que se reconstituye incesantemente más allá de la escrupulosidad del Sujeto. La deriva de la poesía de la prosa del mundo se abre paso a expensas del sentido mercantil de las palabras, pero el precio a pagar es el de su existencia incierta, vaga, indeterminada, errante como un poder sin poder, con el que nada se puede hacer. En reacción a esta deriva de la literatura Sartre afirma: "[El surrealismo] adopta el psicoanálisis, puesto que presenta a la conciencia como invadida por una excrescencia parasitaria cuyo origen se encuentra en otro lugar. Rechaza la idea burguesa 'del trabajo', puesto que el trabajo implica conjeturas, hipótesis y proyectos, en suma, un perpetuo recurso a lo subjetivo; la escritura automática es ante todo la destrucción de la subjetividad: cuando nos ejercitamos en ella, somos atravesados

espasmódicamente por coágulos que nos desgarran, cuya procedencia ignoramos y no los conocemos antes de que hayan tomado su lugar en el mundo de los objetos, al cual, entonces, debemos percibir con unos ojos extraños. No se trata, como se ha dicho frecuentemente, de substituir la conciencia por la subjetividad inconsciente, sino de mostrar al sujeto como un engaño insubsistente en el seno de un universo objetivo. Sin embargo, el segundo paso del surrealismo ha consistido, a su vez, en destruir la objetividad. Se trata de hacer estallar el mundo, y como ninguna dinamita bastaría, como, por otra parte, una destrucción *real* de la totalidad de seres es imposible, puesto que simplemente se pasaría de una totalidad *real* a otro estado *real*, se esfuerzan, más bien, en desintegrar los objetos reales [...] el surrealismo persigue esta curiosa empresa de realizar la nada a través de una demasía de ser".¹³

La fuerza de des-subjetivación y de des-objetivación, que pone en juego el principio de inspiración poética de la vida, socaba uno de los presupuestos sobre el que reposa toda una civilización: el Sujeto y, simultáneamente, el mundo por él ordenado. Para este efecto son dos, según Breton, los procedimientos con los que cuenta el hombre moderno: el texto automático y el sueño. En la escritura automática es el pensamiento quien dicta, pero se trata de un dictado sin Sujeto. No es el yo el que piensa, como tampoco la palabra es el instru-

11 Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 54.

12 *Ibid.*, p. 44.

13 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, pp. 221-223.

mento que copia un pensamiento previo. Por ello la escritura automática inscribe su trazo incierto sin estar precedida por una persona o Sujeto que detente el poder de prohibir o el de decir. Es trazado fortuito que responde a la provocación de lo desconocido. El azar marca el curso y él introduce en el texto, como en el mundo, aquello que sólo puede tener lugar en el encuentro. La escritura es entonces un acto fallido, un punto de unión que queda sin relación, reunión de lo que no puede estar unido. Entonces, el poema es el ámbito de una comunidad dispareta, de una comunidad finita. La escritura automática “no extrae sus recursos de la iniciativa del sujeto, más bien rechaza la noción de talento, como la de obra magistral (la obra maestra) e incluso la de obra, de cultura y también de lectura; puesto que escribir no es leer o dar a la lectura o volver legible: nadie puede saber por adelantado si la escritura automática no se sitúa más bien al nivel de la pura ilegibilidad”.¹⁴

En la escritura surrealista, como en el lenguaje de los sueños, el sentido de los signos no radica en lo que designan, sino en la fuerza impersonal que los arrebatada y arrastra. Se requiere entonces derramar el sueño en la vida, soñar con los ojos abiertos para propiciar una alteración de la experiencia perceptiva. Esta alteración implica una suspensión de la distancia entre el espectador y el espectáculo. Justamente, en los sueños las imágenes oníricas están signadas por la cercanía, por una desconcertante e inquietante familiaridad. En el sueño, la relación con los

objetos cotidianos se da en base a un malentendido, a un desajuste o desencuentro similar a los descritos por Freud en su texto *Psicopatología de la vida cotidiana*. La falla o herida que se produce en la médula misma del encuentro se caracteriza por la pérdida de funcionalidad del objeto. De esta manera, al introducir un elemento no habitual o siniestro en lo habitual, el objeto se des-identifica, a pesar de que conserva sus características rutinarias. La puesta en escena onírica del surrealismo parece entonces cruzarse en algún punto con el concepto marxista de “fetichismo de la mercancía”: subordinación del valor de uso evanescente al valor de cambio reificado. Sin embargo, la des-objetivación de los objetos, que se produce como efecto del impacto del arte, suspende el efecto político-ideológico que se desprende de la fetichización de la mercancía, pues los objetos, pese a mantener su consistencia material intacta, son convocados para cumplir con usos completamente nuevos e insólitos. Paralelamente, el valor de cambio se paraliza, al quedar eliminada toda posibilidad de consumo.

Para Walter Benjamín, aquello que adviene en las imágenes oníricas surrealistas es equivalente al encuentro de los individuos con los objetos elaborados por la técnica moderna, que encuentran su concreción esencial en el kitsch. En el kitsch se consuma la banalización de los objetos una vez que la técnica de reproducción los ha puesto al alcance de las masas. En adelante, la relación con los objetos convertidos en kitsch es similar

14 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 602.

a la forma en que los individuos se relacionan con el mundo cotidiano durante la infancia. En las manos de los niños los objetos más banales parecen dotados de posibilidades insólitas, similares a las que se producen en los sueños. En "Onirokitsch glosa sobre el surrealismo", Walter Benjamín señala: "Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad. De una vez para siempre, la técnica revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia. Ahora la mano se aferra a esta imagen una vez más en el sueño y acaricia sus contornos familiares a modo de despedida. Toma los objetos por el lugar más común. Que no es siempre el más adecuado: los niños no estrechan un vaso, meten la mano adentro".¹⁵ En el kitsch "el mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre", pero esta proximidad es también una despedida, pues la banalización de los objetos, como efecto de su proximidad, da paso a un uso transformador de los mismos, que había sido posible sólo en los sueños. En el mismo texto y como comentario a una cita de Breton, Benjamín subraya la necesidad del "malentendido dialógico", al

que califica como único elemento vivo dentro del diálogo. "Pues malentendido se llama al ritmo con el cual la única verdadera realidad se abre paso en la conversación. Cuanto más verdaderamente sabe hablar un hombre, tanto más felizmente se lo malentende".¹⁶

Queda por señalar que Sartre, al querer inaugurar la literatura de la *praxis*, aquella que no debía resignarse a ofrecer el mundo a la contemplación, sino a la acción revolucionaria, terminó cubriendo bajo el manto soberano del Sujeto a una experiencia literaria que supo renunciar a la prerrogativa de Dios, que ordenaba valerse del poder de nominación de las palabras como marca de dominio y superioridad. Más allá de la oposición metafísica entre prosa y verso o entre poesía y narración, se afirma la poesía de la prosa del mundo que revoca la supremacía de la forma sobre la materia, de la actividad sobre la pasividad, de la inteligencia sobre la sensación, y libera la palabra para el libre juego, en el que se sostiene la promesa de una comunidad futura que no acepte la separación entre el arte y la vida.

15 Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch: Walter Benjamín y el surrealismo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 111.

16 *Ibid.*, p. 113.