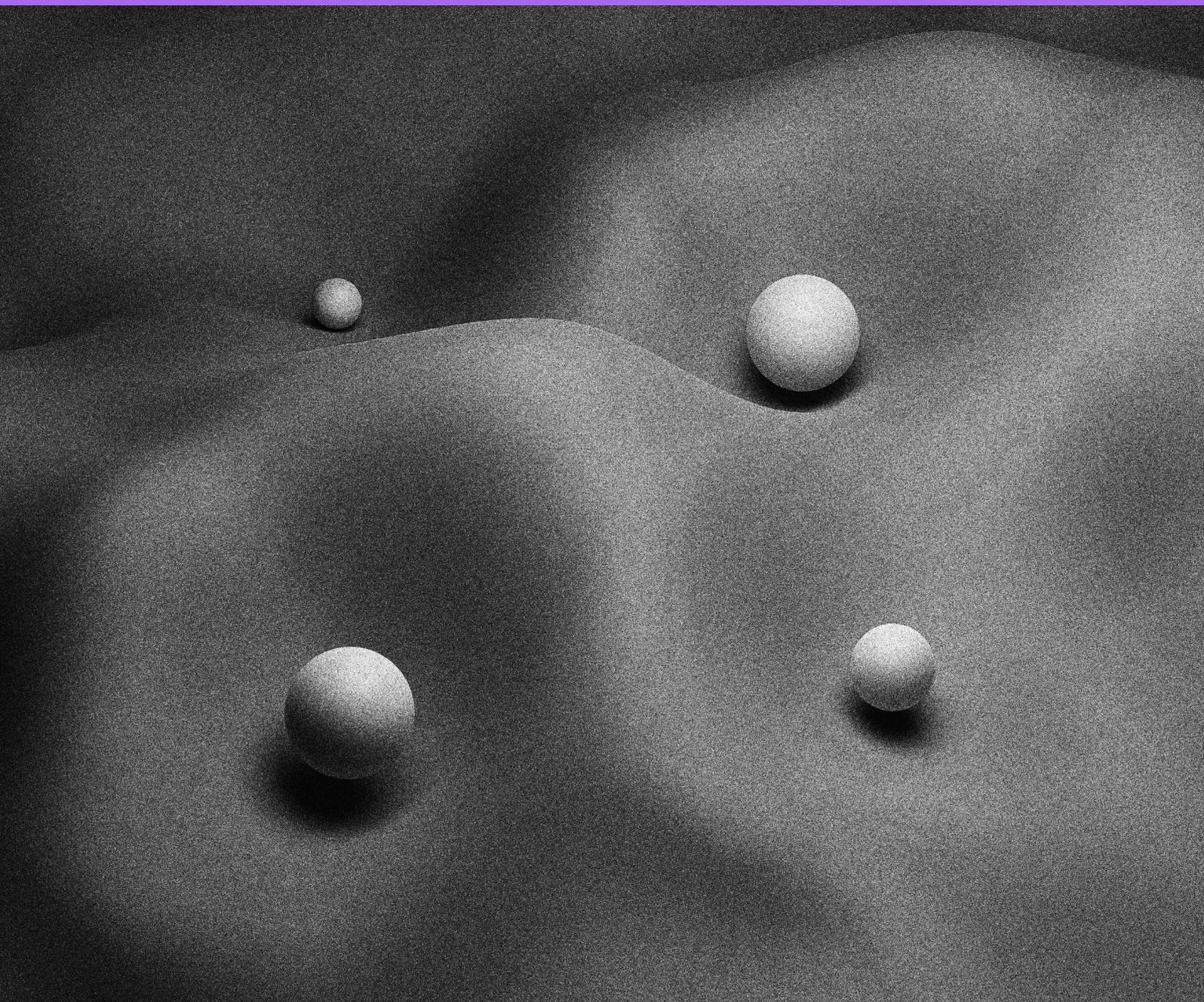


EL MATERIALISMO NO ES LA SOLUCIÓN

Sobre materia, forma y mimesis*

Graham Harman



Texto original

Harman, Graham. «**Materialism is Not the Solution. On Matter, Form, and Mimesis**». The Nordic Journal of Aesthetics No. 47 (2014), pp.94–110.

La filosofía orientada a objetos es a menudo incluida en las listas de las filosofías materialistas recientes. Déjenme comenzar rechazando decididamente al “materialismo”, al que considero una de las tentaciones filosóficas más dañinas de nuestro tiempo. Sin embargo, las personas que denominan materialistas a las filosofías orientadas a objetos no son tontas. Hay una razón por la cual ellos ven una estrecha proximidad entre mi propuesta y aquella de otros autores cercanos que simpatizan con el materialismo, mientras que nadie ha llamado nunca a la filosofía orientada a objetos “hegelianismo”, o “marxismo”, por ejemplo. Por esta razón, voy a comenzar considerando la defensa del materialismo ofrecida por Jane Bennett. Eso nos conducirá parcialmente hacia el objetivo, ya que quiero decir algo sobre la estética. Mi rechazo del materialismo está hecho en favor de algo a lo que puede llamarse “formalismo”. Pero el formalismo ya posee una larga y discutida historia en la literatura, la arquitectura y las artes visuales. Voy a tratar de mostrar que el tipo de formalismo por el que abogo tiene muy poco que ver con el tipo más corriente de formalismo. De hecho, trataré de mostrar que formalismo (en el sentido usual del término), y materialismo (en cualquier sentido del término), son dos caras del mismo error. Por último, trataré de reavivar un término que es incluso más viejo y está más desacreditado en las artes de lo que está el formalismo: a saber, la mimesis, o la idea de que el arte es primariamente una imitación del mundo. Mi afirmación aquí es que el arte es mimesis, pero en el sentido teatral de método de actuación, antes que en el sentido productivo de fabricar imitaciones. El artista imita no produciendo copias de las cosas externas, sino *convirtiéndose* en las cosas externas.

1. Materialismo

La palabra “forma” posee muchos opuestos. Hablamos de forma vs. materia, pero también de forma vs. contenido y forma vs. función. “Materia” no es tan versátil, y casi siempre aparece en oposición a la forma. Mientras que la forma debe tener algún tipo de figura¹ - usualmente una visible- la materia es aquello que escapa a esta figura

¹ Aquí la palabra empleada es “shape”, contorno o forma en el sentido de “forma visible” o “figura” [N de la T].

y se resiste a adoptar contornos definidos. Esto puede suceder de una de estas dos maneras diferentes. La materia puede ser un término último en el que todas las formas derivadas se descomponen, como cuando decimos que todas las cosas físicas están compuestas de los elementos de la tabla periódica de la química. Pero más allá de esto, la materia puede ser también aquello que yace en lo profundo como lo absolutamente sin-forma, un reservorio amorfo más primordial que cualquier cosa definida.

Esta ambigüedad define los dos tipos básicos de filosofía presocrática, como Aristóteles ya observó en la *Metafísica*. Toda la filosofía presocrática puede ser descrita como una de las dos formas de materialismo recién distinguidas. O bien ésta trata de identificar algún elemento físico privilegiado a partir del cual se construye todo lo demás (aire, agua, aire/tierra/ fuego/agua combinados, o átomos), o bien elige, en cambio, defender un *apeiron* sin forma del cual todos esos elementos emergen provisionalmente. Incluso hoy encontramos dos tipos básicos de materialismo, ambos derivados de la filosofía presocrática. Primero está el materialismo amado por las tradiciones marxista y fisicalista, en el cual elementos materiales últimos son la raíz de todo, y las entidades de nivel superior son meramente mistificaciones secundarias que participan de lo real sólo en cuanto que emergen del substrato material último. Este tipo de materialismo debe todo a la tradición de Tales, Anaxímenes, Empédocles y Demócrito. Tiene generalmente un sabor *crítico* y ha sido preferido, por lo tanto, por figuras pasadas y presentes que sostienen los puntos de vista de la Ilustración: incluso las mesas, los árboles y el cerebro deben ser eliminados en favor de elementos últimos, por no decir nada acerca de los ángeles, los dioses y las psicologías folk.

Pero, en segundo lugar, está el materialismo del *apeiron* para el cual incluso las entidades físicas de la ciencia no son lo suficientemente profundas, ya que ellas poseen demasiadas estructuras particulares como para merecer ser llamadas la capa inferior del cosmos. Este tipo de materialismo hereda la línea de Anaximandro y Anaxágoras, habitualmente con un poco de heracliteano amor-por-el-flujo arrojado en la mezcla. El cosmos no está inherentemente hecho de pequeñas piezas físicas,

sino que es un amorfo o hemimorfo² todo del cual cada una de las piezas individuales surge sólo como una intensidad local transitoria. El mundo tiene un carácter pre-individual, y está formado primariamente de flujos y movimientos y devenires. El mundo es básicamente un continuo, y todos los intentos de dividirlo en distritos locales son inherentemente provisionales y relativos. Este tipo de materialismo no tiene habitualmente un sabor crítico, sino que tiende a ser holístico y afirmativo. Todas las cosas están interconectadas; emociones y prácticas sociales no son menos reales que las partículas que, en sí mismas, no son más que una manifestación fugaz de un todo cósmico.

Ambos puntos de vista tienen sus méritos, pero la filosofía orientada a objetos firmemente los rechaza. Contra las dos clases de materialismo, la filosofía orientada a objetos insiste en los derechos de la *forma*, como aquello que tiene estructura en cada nivel de la escala, y que no puede ser reducido ni a una capa privilegiada de algún triunfalista ser físico, ni a un holismo cósmico que trata las diferencias como meros gradientes continuos en un flujo tembloroso e ininterrumpido. El gato y la mesa pueden no ser eternos, no obstante, resisten las fluctuaciones ambientales, y pueden ganar o perder ciertos atributos o variar sus relaciones con todas las otras cosas, mientras que sólo algunas veces pueden ser atravesados o destruidos. El mundo no está hecho ni de últimos [elementos] físicos ni de un todo, sino de *objetos*, y lo que mejor tipifica a los objetos es que éstos siempre tienen estructura o forma. Contra la veneración de Heidegger a los presocráticos, debemos decir que la tarea de la filosofía comienza sólo cuando deviene distinta de las sorprendentemente similares tareas de la física y del holismo cósmico: es decir, sólo cuando la filosofía termina con el culto a la materia y comienza a dar cuenta del problema de la forma. Esto ocurre de distintas maneras en Platón y en Aristóteles, quienes permanecen como los gigantes fundacionales de nuestra disciplina y son todavía los dos grandes filósofos de Occidente.

² El término "hemimorfo" no aparece como tal en el diccionario de la RAE. Del griego "hemi", semi, y "morfé", significaría en este contexto "semi-formado". Por otra parte, existe un tipo de mineral de zinc denominado "hemimorfita", una especie de roca que posee diferentes terminaciones de cristal en cada uno de los lados. Pareciendo un "compuesto" de diferentes tipos de cristales, está no obstante formada por un solo tipo de material [N de la T].

¿Qué es lo que está equivocado en último término en los dos puntos de vista materialistas, a los cuales denomino a menudo estrategias para “socavar” el objeto? Su defecto compartido es la incapacidad de dar cuenta de la verdadera *emergencia* en otros niveles como no sea el más básico. Considérese un cuerpo de agua como el lago Michigan. Puede resultar dificultoso especificar en términos geológicos exactamente cuándo se formó este lago y cuándo habrá cambiado tanto como para convertirse en algo completamente diferente. Pero suspendamos ese problema por un momento. Hay una cierta estabilidad del lago Michigan a pesar del hecho de que su población de moléculas de agua nunca es del todo la misma. La evaporación ocurre constantemente. El agua salpica las costas con las olas, y algo de ella se pierde para siempre, y la línea costera se altera ligeramente. A veces los turistas derraman agua bebible que no quieren por los costados de los botes, aumentando el lago con lo que solía ser para el consumidor una Evian o una Dasani³. Algunos ríos fluyen directamente dentro del lago. Y por supuesto, en algún lugar puede estar lloviendo. Mientras que puede no ser nunca claro del todo adónde comienza precisamente el lago y adónde termina, es puramente arbitrario afirmar que el lago es idéntico con su exacta población de moléculas de agua en este momento. El lago tiene efectos-lago no encontrados en las gotas de agua individuales, y puede tener un sinfín de otros efectos que actualmente no tiene. El lago posee un carácter robusto que soporta la llegada o la partida de sus gotas individuales. El lago posee una estructura diferente a la estructura de otras cosas. En breve, el lago es una forma. Al lago en sentido científico se lo trataría de manera nominalista sólo como un sobrenombre para una serie de colecciones variables de agua, que poseen suficientes parecidos de familia a lo largo del tiempo, a los que podemos llamar “lago Michigan” en un sentido amplio, y sólo en un sentido amplio. Mientras tanto, la posición holística trataría [al lago] sólo como una zona relativamente lacustre, una que es básicamente continua con los lagos vecinos y con la costa⁴. Lo que ambos materialismos pierden es el modo en el cual el lago se

³ Dos marcas muy populares de agua mineral embotellada [N de la T].

⁴ También podría traducirse la expresión por “una zona de lagosidad relativa”, atendiendo al contexto y la intención del autor en este punto, dado que utiliza la palabra -o juego de palabras- “lakeness”, traducible por “lagosidad”, palabra que no existe en castellano. La idea es que no existiría nada como una propiedad intrínseca del lago que lo haga ser tal cosa, o una propiedad privilegiada como su “lagosidad”, ni una suerte de “esencia-lago” o “forma-lago” independiente de otras cosas. Ver más adelante, en la sección 3, el ejemplo de los caballos y la forma-caballo [N de la T].

separa a sí mismo de sus vecinos y de sus propios componentes casuales, permitiendo cierto grado de entrada y salida a todas las fuerzas de lo no-lago, pero permaneciendo una forma que persiste⁵ por algún tiempo, aunque no eternamente. El lago persiste hasta que otras entidades de hecho realicen el *significativo y no inevitable trabajo* de destruirlo o cambiarlo.

La filosofía orientada a objetos trata a los objetos como a formas que no se disuelven automáticamente en aquella forma de la cual proceden. Por contraste, el materialismo es un reduccionismo que no llega a la verdadera tarea de la filosofía: el estudio de las elusivas *formas*, que nunca son idénticas ni a aquello de lo que están hechas, ni a los modos en los cuales éstas son descritas o conocidas. La forma del objeto es aquella que se oculta a medio camino entre su sustrato material y su manifestación concreta, en un momento dado en un contexto dado. Las formas están escondidas bajo el piso del mundo⁶, y no pueden ser conocidas reemplazándolas con algo que parezca ya conocido: sea esto su material constitutivo o sus efectos. En este sentido, el materialismo es estrictamente una posición *anti-filosófica*, y es por eso que he escrito en otra parte que el materialismo debe ser destruido⁷. Muchos de los llamados al “materialismo” hoy son llamados a reanudar el legado de la *crítica* de la Ilustración, en el sentido de desacreditar la superstición, y una crítica (desde la izquierda) a las instituciones sociales existentes. Pero mientras que esta tradición tiene mucho de lo que estar orgullosa, no es claro que debamos o podamos extrapolarla hacia el futuro, dada la debilidad intelectual del materialismo cuyas banderas enarbola. El trabajo de desacreditación y de revolución puede necesitar ser transformado antes que extendido en vistas a nuevas circunstancias intelectuales, o bien corre el riesgo de transformarse en un movimiento de renacimiento moralista.

⁵ La palabra utilizada aquí es *endures*: “soporta”, “persiste”; también, “resiste”. No habría que olvidar estas dos últimas connotaciones del término para comprender lo que Harman entiende en este contexto por “forma”. Mientras que “persistencia” tiende a subrayar la permanencia de algo en un sentido más definitivo o (valga la redundancia) “permanente”, el término “resistencia” puede asociarse a la idea de una durabilidad más “temporal” y “contingente”, dependiente de condiciones que son externas o del “medio que rodea” algo [N de la T].

⁶ La expresión en inglés es “forms are hidden in the floorboards of the world”. A diferencia de *floor* (suelo), “floorboards” refiere al piso de madera armado con tabloncillos (por ejemplo, al piso de parquet, o a los entablados); es decir, a un suelo compuesto por multiplicidad de partes. No habría que perder de vista que el autor está hablando aquí de las relaciones entre lo uno y lo múltiple. Así, las “formas” estarían escondidas en, o entre, “el suelo del mundo”. Renglones más arriba, en efecto, leemos: “la forma del objeto es aquella que se oculta a medio camino entre su sustrato material y su manifestación concreta” [N de la T].

⁷ Graham Harman, “I am Also of The Opinion That Materialism Must be Destroyed”, *Society and Space* 28, n°5 (2010): 772-90. Véase también Graham Harman “Realism Without Materialism”, *SubStance*, 40, n°2 (2011): 52-72.

Sólo podemos esperar que este llamado por una filosofía no- materialista sea atacado por sus enemigos, que tienen mucho que perder si el proyecto resulta exitoso. ¿Pero qué con los amigos y vecinos intelectuales de la filosofía orientada a objetos, quienes continúan reivindicando al materialismo como una manera de corregir los defectos de la orientación a objetos? Tal como prometí, hablaré aquí de Jane Bennett quien, entre otras cosas, es una escritora inusualmente poderosa. He escrito en otro lado acerca de su maravilloso libro *Vibrant Matter*⁸. Aquí voy a lidiar en cambio con la respuesta de Bennett a Timothy Morton y a mí en las páginas de *New Literary History*, donde Morton y yo propusimos diferentes teorías orientadas-a-objetos de la crítica literaria⁹. Bennett muestra una clara comprensión acerca de qué es una filosofía orientada a objetos, con su intento de revertir la moda reciente de “redes, negociaciones, relaciones, interacciones y fluctuaciones dinámicas”¹⁰. Cuando yo digo que es un “prejuicio” favorecer estos términos, Bennett quiere que reconozca un igual grado de prejuicio de mi parte en favor de los objetos. Y eso la conduce a proclamar, con razón, que una teoría debe ser capaz de lidiar con esos dos extremos. Como ella lo dice:

Pero quizás no hay necesidad de elegir entre los objetos y sus relaciones. Desde siempre, la experiencia terrestre rutinariamente identifica algunos efectos como proviniendo de objetos individuales, y otros de sistemas más grandes (o, mejor dicho, de individuaciones dentro de configuraciones materiales y desde los complejos ensamblajes de los cuales ellos participan), ¿por qué no aspirar a una teoría que alterne entre dos tipos de magnitudes de “unidad”?

Comprometerse siempre suena razonable. No obstante Bennett explica su compromiso en términos que rápidamente devuelven los objetos a un estatuto secundario. Según ella, la posición de compromiso más amplia “entendería entonces a los ‘objetos’ como aquellos remolinos de materia, energía e insipiencia que se

⁸ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010). Para mi reseña de este libro ver Graham Harman “Autonomous Objects”, *new formations*, n° 71 (2011): 125-30. [N de la T]: Recientemente ha sido traducida al castellano esta obra de Jane Bennett: *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Caja Negra, 2022. Trad. de Maximilano Gonnet. Buenos Aires, Argentina.

⁹ Jane Bennett, “Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton”, *New Literary History* 43, n°2 (Spring 2012): 225-33. Ésta es una respuesta a Graham Harman, “The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism”, *New Literary History* 43, n°2, (Spring 2012): 183-203, y Timothy Morton, “An Object-Oriented Defense of Poetry”, *New Literary History* 43, n°2 (Spring 2012): 205-24.

¹⁰ Bennett, “Systems and Things”, 226, citing from Harman, “The Well -Wrought Broken Hammer”, 187.

sostienen a sí mismos juntos el tiempo suficiente como para competir con los esfuerzos de otros objetos, incluyendo el momento indeterminado del todo palpitante”¹¹. Nótese que, en vez de hacer una ofrenda de paz a la filosofía orientada a objetos, Bennett simplemente reafirma el privilegio del “todo palpitante” que ya habíamos encontrado, en germen, en el *apeiron* presocrático. La innovación principal es que Bennett no sólo habla de un todo, sino que lo describe como “palpitante”. Un diccionario on-line define la palabra “palpitar” [*throb*], de manera suficientemente precisa, como significando “golpear o sonar con un ritmo fuerte y regular; pulsar continuamente”¹². Esta palabra es obviamente el intento de Bennett por evitar el espectro de *stasis* que surge toda vez que pensamos en el mundo como todo unificado antes que como tallado en distritos discretos y competitivos. Es decir, Bennett lo quiere de las dos maneras. El mundo es un todo, pero también un todo que está de alguna manera inyectado con un principio de movimiento y de diferenciación locales. El mundo necesita fluctuación en intensidades locales para evitar un *apeiron* puramente inmóvil. Ella también sostiene que hay un lugar para objetos en este todo palpitante. Objetos, como hemos visto, serían “aquellos remolinos de materia, energía e incipiencia que se sostienen juntos el tiempo suficiente como para competir con los esfuerzos de otros objetos, incluyendo el momento indeterminado del todo palpitante”¹³. El cosmos de Bennett es materia-energía palpitante (la forma no se menciona), conteniendo “remolinos” locales que algunas veces duran lo suficiente como para ser reconocidos (por *personas*, al parecer) como teniendo una suerte de identidad fugaz. Para lograr una perspectiva equilibrada, tendríamos que “hacer de ambos, objetos y relaciones, el foco periódico de la atención teórica”.

¹¹ Bennett, “Systems and Things”, 227. Aquí la expresión de Bennett citada por Harman dice “the throbbing whole”, que he traducido como “el todo palpitante”. “Throb” significa en primer lugar “palpitar”, en segundo lugar, “vibrar”. “Throb” alude al palpitar, por ejemplo, del corazón, a su “latir”. “Throb” es también, en segundo lugar, sinónimo de “vibrar”. Si seguimos a Harman unos renglones más adelante en la definición de este término, pareciera sugerirse que la especificidad de “palpitar” (y lo que, agregamos, lo diferenciaría del “vibrar”), sería que una “palpitación” como latido tiene, (a diferencia de una vibración), un ritmo *regular*: se trataría de una pulsación rítmica regular. Mientras que una “vibración” no necesitaría, *en principio*, ser regular. Este matiz que introduzco siguiendo la argumentación de Harman en este contexto tiende a subrayar el parecido de la concepción de Bennett con la del *apeiron* de los presocráticos: el “latido de la materia”, el “latido del cosmos”, cosmos que era entendido por algunos presocráticos como una suerte de “organismo vivo”, similar a los hombres en varios aspectos. En el fragmento citado de “System and Things” la autora utiliza el término “throb”, mientras que en *Vibrant Matter* la autora emplea, además (o parece privilegiar si atendemos de entrada al título del libro), otro término, “vibrant” (vibrante), para referirse a la naturaleza de la materia [N de la T].

¹² Oxford Dictionaries, <http://oxfordictionaries.com/definition/english/throb> [citado por el autor].

¹³ Bennett, “System and Things”, 227.

Esto parecería recordarnos la famosa y equilibrada dualidad entre onda y partícula de la luz en la física moderna. La diferencia es que, si traducimos la posición de Bennett a términos físicos, ella trataría a los fotones (partículas de luz) no como a otra cosa que remolinos emergiendo de una ola palpitante más primordial. En breve, ella no permite ninguna dualidad en absoluto, excepto en la medida en que la gente tome a veces a los remolinos como siendo durables. Haciéndose eco del dualismo orientado-a-objetos entre objetos y relaciones, Bennett nunca clarifica explícitamente cómo las relaciones encajan dentro del cuadro del todo palpitante, pero dado que la palabra “todo” sugiere un vínculo preestablecido entre todo lo que reside en su ámbito, parece poco sincero por parte de Bennett sugerir que ella meramente quiere una estimación equilibrada de los dos. Está lo suficientemente claro cuál de los dos términos resulta el dominante y cuál el dominado para Bennett. No obstante, adoptando el rol de un diplomático, Bennett ya ha mostrado sus cartas anti-orientadas-a-objetos.

Bennett agrega que ella “encuentra...intentos de hacer justicia tanto a los sistemas como a los objetos, de reconocer la testaruda realidad de la individuación y la cualidad esencialmente distributiva de su afectividad o capacidad para producir efectos, para permanecer filosóficamente y (especialmente) políticamente productiva”¹⁴. Pero ¿adónde se encuentra el supuesto desequilibrio en mi propio enfoque? Continúa:

Harman rechaza el marco mismo de la cuestión como cosas-operando-en-sistemas, en favor de una imagen orientada-a-objetos en la cual objetos distantes están posicionados como el único locus de toda actuación. Y sin embargo...Harman, contra ese prejuicio-objeto, se encuentra a sí mismo teorizando un tipo de relación -“comunicación”- entre objetos. Trata de aislar este encuentro objeto-a-objeto de representaciones que también localizan actividad en las relaciones mismas o al nivel sistémico de la operación, pero no creo que este intento de análisis tenga éxito¹⁵.

Con las palabras “y sin embargo”, Bennett sugiere que yo trabajo en propósitos cruzados insistiendo primero en el distanciamiento de los objetos y después, también,

¹⁴ Bennett, “Systems and Things”, 228.

¹⁵ Bennett, “Systems and Things”, 228.

quizás contra mi voluntad, refiriéndome a una clase de comunicación entre ellos. Pero este destino doble de los objetos, tanto comunicando como no comunicando, es todo el *punto* de la filosofía orientada-a-objetos, la cual está diseñada precisamente para crear un “equilibrio” entre objetos y relaciones que ninguna teoría de remolinos y todos palpitantes puede darnos jamás. El punto no es que las relaciones sean o no existentes o secundarias. El punto es que las relaciones no son automáticas ni fáciles, como la teoría de un todo unificado preexistente sugeriría. Los humanos no son afectados por cada una de las pequeñas cosas que suceden en su vecindad, tanto como las placas tectónicas no generan constantemente grandes terremotos y los volcanes no entran en erupción constantemente. Las cosas no están *siempre* afectadas entre sí, no están *siempre* en relación con otras. La afirmación de que toda stasis puede ser reducida a un movimiento imperceptible simplemente adopta al movimiento como principio del mundo sin haberse *ganado* el derecho de decir eso. Y a pesar de lo que dice Bennett, los objetos para mí no son bajo ningún punto de vista el único locus de todo actuar, ya que los objetos, en la medida en que están distantes, *no actúan en absoluto*: simplemente existen, demasiado no-relacionales como para comprometerse en cualquier actividad. Sus relaciones con otros objetos son un caso muy especial, y demandan una explicación que no puede ser seriamente provista si asumimos que ellos están siempre ya relacionados en el ámbito de una materia-energía cósmica.

2. Formalismo

Ya he explicado por qué debemos rechazar el materialismo, sea que éste defienda un tipo privilegiado de entidad a expensas de otras rechazadas como inmateriales, sea que defienda un todo pulsante más profundo del cual se supone que emergen todas las entidades específicas. He afirmado además que los dos tipos de materialismo son de origen esencialmente presocrático, y de allí (contra Heidegger) que pertenecen a una fase todavía inmadura en la historia de la filosofía, cuando ésta todavía no lidiaba con el crucial estatuto de la forma. La realidad consiste en objetos,

todos de diferentes escalas, cómplices en la producción de otros objetos, los cuales nunca pueden ser identificados ni con los objetos pequeños que los componen ni con los objetos grandes que ellos componen. Relación e interferencia ocurren, pero siguen siendo de alguna manera raros. No todo lo que sucede es relevante para todo lo demás. No todas las cosas reflejan a otras cosas como en un espejo; hay cortafuegos [firewalls] entre las cosas sólo ocasionalmente atravesados, y con dificultad. Lo que es admirable en el materialismo es su sentido de que cualquier situación visible contiene un profundo excedente capaz de subvertirla o sobrepasarla. Sin embargo, este excedente nunca es sin forma [shapeless]; siempre tiene forma. Y ningún nivel de forma puede ser considerado más real que cualquier otro. Esta es la razón por la que debemos defender el formalismo por sobre el materialismo: no (como en la mayoría de los formalismos) porque no haya exceso debajo de las formas que son dadas, sino porque *el exceso mismo está siempre formado*. Aquí está el problema con la visión de Heidegger de la obra de arte como una contienda entre el mundo y la tierra, ya que la tierra que sobresale en la obra de arte de Heidegger tiene demasiado del todo palpitante de Bennett¹⁶. La Tierra no está formada, sino que actúa sólo para subvertir cualquier forma dada, tal como el Ser [de Heidegger] está con demasiada frecuencia insinuado como siendo Uno en oposición a los múltiples seres, en vez de ser tratado como las caras ocultas de los múltiples seres individuales.

Habiendo defendido la forma contra la materia, voy a defenderla ahora, también, contra la función y el contenido. El duelo de forma y función es más familiar en arquitectura, donde la arquitectura funcionalista incorpora el arte de construir en un sistema de necesidades sociales más amplias, mientras que la arquitectura formalista rechaza esta tarea y se ocupa, ella misma, del carácter autocontenido de la forma visible. El arquitecto Patrick Schumacher rechaza ambos extremos de la siguiente manera:

El discurso arquitectónico está organizado alrededor de la distinción clave entre *forma* versus *función*. La arquitectura, como todas las disciplinas de diseño, depende de esta distinción. Esa arquitectura tiene que abordar

¹⁶ Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", en *Off the Beaten Track*, trad. J. Young and K. Haynes (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

siempre ambos términos de la distinción, ha sido afirmado una y otra vez por muchos arquitectos y teóricos de la arquitectura. Cada vez que uno de los términos de la distinción parece estar en peligro de ser descuidado, son emitidos vehementes recordatorios...Existen numerosas instancias de un esfuerzo teórico en esta dirección contra los males gemelos del Formalismo unilateral y del Funcionalismo unilateral. La perenne controversia Formalismo-Funcionalismo es ella misma clara evidencia de la tesis propuesta aquí de que la distinción entre forma y función es la distinción clave de la arquitectura/diseño y entonces una fundamental, permanente, estructura de comunicación de la arquitectura¹⁷.

Mientras que Schumacher, como Bennett, lucha por equilibrar dos preocupaciones, hay un sentido en el cual forma y función no son para nada distintos. Nótese que las preocupaciones funcionales tratan a la arquitectura en su relación con necesidades externas, tales como las características de la vivienda o de la escuela, o las del gobierno al que un edificio debe servir; así el edificio es disuelto en sus propósitos ulteriores. Pero nótese también que incluso la forma es relacional, desde que es, siempre, una forma *para* diseñadores y observadores. La forma en el sentido de Schumacher no es todavía el edificio mismo, sino meramente su aspecto exterior. Sea que consideramos el edificio como existiendo para un cliente con necesidades prácticas, o para un público de arquitectura de vanguardia, en ambos casos el edificio está sobredeterminado por sus relaciones. El edificio mismo permanece no reconocido como fuente de sorpresa o de resistencia respecto de ambas preocupaciones, formales y funcionales.

Esta es una reminiscencia de la lectura habitual del famoso análisis de la herramienta de Heidegger¹⁸. Como es bien sabido, Heidegger distingue entre *ser-a-la-mano* y *estar-a-la-mano*. Percibir un objeto es percibir su forma o aspecto exterior (lo “formal” de Schumacher); usar un objeto es dejarlo funcionar en relación con todos los otros objetos en relación con un todo referencial (lo “funcional” de Schumacher). El martillo tiene una apariencia visual definida, sin embargo, esta apariencia emerge sólo raramente en los casos en los que se rompe; el resto del tiempo, el martillo funciona gentilmente en relación con todo un sistema de otras cosas. Esto suele dar

¹⁷ Patrick Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture*, vol. I (London: John Wiley and Sons, 2011), 207.

¹⁸ Para una reconstrucción completa del análisis de Heidegger de la herramienta, véase Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Chicago: Open Court, 2002).

lugar a la interpretación de que Heidegger nos muestra que la praxis viene antes de la teoría, o (en los términos arquitectónicos que él jamás usa), la función antes que la forma. Heidegger argumenta más adelante que el martillo visible parece ser independiente, mientras que el martillo funcional pertenece a un todo sistemático. Pero como he argumentado a menudo, este no puede ser el caso. La verdadera independencia del martillo viene no del hecho de que es visto algunas veces como una cosa aislada, sino del hecho de que se puede *romper*. Y en la medida en que el martillo se pueda romper, esto no lo hace ni un excedente ni contenido en el holismo de las funciones sistemáticas ni [algo contenido] en el reino de la forma visible. En la medida en que veamos el martillo, éste existe en relación con nosotros; en la medida en que el martillo está comprometido en relaciones con clavos, tablas y proyectos de construcción, existe en relación con todas esas cosas. Pero el hecho de que el martillo se pueda romper nos muestra que es profundamente *no-relacional*, que resiste el ser apropiado por nosotros y por otro equipamiento. ¿Qué es este martillo real yaciendo en las profundidades, por debajo de nuestras percepciones y por debajo de toda función invisible? Este martillo real es también una forma, ya que tiene unas cualidades y una estructura que lo distinguen de todas las otras cosas, pero una forma que existe independientemente de cualquier contacto con nosotros o con cualquier otra cosa. No es diferente de lo que los medievales y Leibniz denominaron “forma substancial”. Este formalismo profundo de los objetos simultáneamente refuta al materialismo, al funcionalismo y al formalismo (en el sentido derivado de apariencia visual exterior).

Hablemos ahora de la oposición entre forma y contenido. Esta probará ser la más importantes de las tres, ya que forma y contenido resultan ser un par más ambiguo que los otros. Y aquí haremos uso del gran teórico canadiense de los medios, Marshall McLuhan, quizás el defensor más explícito de la forma versus el contenido. Cuando McLuhan habla de los medios de comunicación, él está hablando de la condición oculta subyacente de cualquier medio que hace a su contenido irrelevante¹⁹. Es tonto hablar de la diferencia entre buenos y malos programas de

¹⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994); Marshall and Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science* (Toronto: University of Toronto Press, 1992).

radio, cuando lo que está realmente en juego son las características mismas de la radio: cuáles difieren de aquellas de los diarios o de la televisión, y cuáles estructuran nuestra conciencia de manera diferente independientemente de cómo juzgamos el contenido de los programas individuales. El contenido de cualquier medio [de comunicación], subrayó una vez provocativamente McLuhan, no es más relevante que el graffiti sobre una bomba atómica²⁰. El medio mismo es lo profundo, lo inadvertido y lo decisivo. La imprenta de Guttemberg es de mayor significancia cambiando las proporciones de la percepción humana que cualquier Biblia u otro libro que provenga de ella²¹. Como Francis Bacon (uno de sus héroes) McLuhan piensa que los objetos no son lo que sus propiedades superficiales nos dicen, ya que, en palabras de Bacon, “cada cuerpo contiene en sí muchas formas de naturalezas unidas juntas en un estado concreto [y] el resultado es que ellas respectivamente se aplastan, se deprimen, se rompen y esclavizan las unas a las otras, y así las formas individuales se oscurecen”²².

Parece al principio que, para McLuhan, la profundidad lo es todo y la superficie es una mera distracción. En este aspecto él obviamente se parece a Heidegger, cuyo desprecio por la superficie de los seres no es menos vívido que en el propio McLuhan. Para Heidegger, cualquier configuración superficial del mundo es meramente “óptica”, mientras que lo real es lo que está velado, oculto, protegido, encubierto o retirado. Pero junto con McLuhan y Heidegger, debemos añadir un tercer caballero oscuro de lo profundo en contra de la superficie: Clement Greenberg²³. Puede sonar contraintuitivo al principio llamar a Greenberg un teórico de la profundidad. Después de todo, fue él quien defendió la planitud [*flatness*] de la pintura y denunció a la tradición post renacentista del ilusionismo tridimensional como una fuerza gastada, como la mismísima encarnación del “arte académico” en su tiempo. Sin embargo, el punto no es tanto que el lienzo plano es *plano*, sino el hecho de que éste es un *medio* más profundo que cualquier posible contenido. Para Greenberg, el contenido

²⁰ Marshall McLuhan, “The Playboy Interview: Marshall McLuhan”, Playboy. March 1969.

²¹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of Toronto Press, 2011).

²² Francis Bacon, *The New Organon*, Libro 2, 24. Editado por F.H. Anderson (Indianapolis: The Library of Liberal Arts, 1960).

²³ Ver Graham Harman, “The Revenge of the Surface: Heidegger, McLuhan, Greenberg”, *Paletten* 291/292 (2013): 66-73. Traducción del inglés por el autor del folleto alemán: Graham Harman, *Die Rache der Oberfläche: Heidegger, McLuhan, Greenberg* (Klön: Verlag der Buchhandlung Walther König, cerca de 2013)

pictórico degenera en “anécdota literaria” a menos que éste incorpore, de alguna manera, una referencia a la planitud [*flatness*] de la pintura²⁴. Considérese su rechazo de Salvador Dalí como sólo otro pintor académico, ya que, pese a toda la extrañeza de su contenido, él usa las mismas ya desacreditadas técnicas del ilusionismo post renacentista que encontramos en la pintura académica propiamente dicha²⁵. O, lo que es más sorprendente aún, considérese su rechazo de Kandinsky, quien a ojos de Greenberg malentiende la esencia del cubismo como abstracción antes que como planitud, y por lo tanto nos da círculos y triángulos flotando en un espacio vacío de una manera que se entrega a lo que Greenberg llama “reminiscencia académica” o, incluso, “provincianismo”²⁶. Para Greenberg el medio-lienzo es lo profundo ocultándose detrás de cualquier contenido superficial, que está obligado a incorporar de algún modo lo profundo, para cualquier pintura que desee ser de vanguardia más que académica.

Sin embargo, todas las teorías intelectuales de la profundidad tienen el problema inherente de que no hay para nosotros mucho que decir sobre una profundidad por debajo de todo acceso. Algunas de semejantes teorías, incluida la de Heidegger, tienen el problema adicional de que no podemos ganar acceso a esta profundidad mínima en primer lugar. Menospreciando el contenido a expensas de la forma, Heidegger, McLuhan y Greenberg parecen otorgar un papel muy pequeño al contenido, aparte del de ser burlado por su condición más profunda. No obstante, estos tres autores son conscientes de este problema hasta cierto punto, y todos son forzados a dar lugar a lo que podríamos denominar “la revancha de la superficie”.

²⁴ “En la crítica de arte de las décadas de 1960 y 1970, la planitud describía la suavidad y ausencia de curvatura o detalle de la superficie de una obra de arte bidimensional”. Para Clement Greenberg (1909-1994), la planitud o bidimensionalidad era una cualidad deseable y esencial de la pintura. La valorización de la planitud surge con el modernismo, y dará lugar a diferentes movimientos artísticos, entre los que se cuentan el minimalismo y el abstraccionismo postpintorial. El periodo de arte modernista, originado en la segunda mitad del siglo XIX (desde 1860 hasta 1950 aproximadamente) “se identifica por formas de arte que consisten en una imagen sobre una superficie plana bidimensional”. El objetivo de este nuevo enfoque de la pintura era el de crear una apariencia visual de realismo: “mirando una superficie con sólo dos dimensiones, nuestra percepción de la profundidad es una ilusión”. Esa reducción de la profundidad en la pintura fue consecuencia de la investigación; hacia 1950 no quedaban prácticamente obras tridimensionales. “Esta nueva esencia del autoanálisis intentó establecer una experiencia o efecto del espectador en la pintura”. El término “planitud” se puede utilizar para describir, entonces, a gran parte del arte estadounidense popular de las décadas del 60 y del 70, con diseños básicos y coloridos, bidimensionales. Inspiró el llamado “arte pop” y el “arte abstracto” centrados, a grandes rasgos, en el color, el diseño y la línea. Fuentes consultadas: [https://hmong.es/wiki/Flatness_\(art\)](https://hmong.es/wiki/Flatness_(art)). [N de la T].

²⁵ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. I *Perceptions and Judgements*, 1939-1944 (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 9, nota 2.

²⁶ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. II *Arrogant Purpose*, 1945-1949 (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 3-4.

Heidegger, después de todo, es menos un teórico del ser que del *Dasein humano* esforzándose hacia este ser. El Ser nos necesita, dice él, para venir a la presencia de muchas maneras relevantes a través del desarrollo de la historia del ser. Quizá, más importante aún, y aunque Heidegger no vió bien esto, su teoría de la retirada de todos los seres convierte a la relación causal misma en un problema. Si empujamos su teoría de las herramientas más allá de su holismo inicial, no sólo somos guiados hacia un martillo-en-sí y un clavo-en-sí fuera del sistema de herramientas. También necesitamos preguntar cómo un martillo puede alguna vez golpear un clavo en primer lugar si son ambos demasiado profundos como para participar en un contacto mutuo. Si los seres-herramienta existen sólo en una profundidad última para Heidegger, entonces sus relaciones pueden ocurrir sólo sobre la más superficial de las superficies del mundo. Mientras que Gilles Deleuze tiende a ver las superficies como lugares de efectos estériles, para Heidegger existe el hecho paradójico de que los acontecimientos deben desplegarse enteramente sobre la superficie.

En el caso de Greenberg, no puede ser sólo cuestión de la conciencia reflexiva de un artista el que haya un medio de lienzo plano detrás del contenido de una pintura. Esta idea es dominada rápidamente, pero no todas las piezas maestras de la pintura moderna lo hacen precisamente del mismo modo. Exhibir un lienzo blanco y liso no es la mejor obra de arte imaginable, ya que aún para Greenberg el desafío estético de semejante trabajo no sería muy rico. Lo que es crucial para Greenberg es el modo en el que el contenido de la pintura asimila la planitud del fondo y la incrusta en el contenido, el cual desde allí se eleva por sobre la anécdota literaria de la pintura académica que da por sentada una tradición ilusionista tridimensional. Hay aquí todavía dos problemas -y son problemas históricos, a pesar de la admisión de Greenberg de que la planitud es vinculante sólo para una limitada era del arte. El primero apunta hacia atrás en el tiempo. Dado que Greenberg concede que la incorporación del fondo plano es el principio del arte avanzado sólo en su propio tiempo, ¿con qué criterio deberíamos juzgar la pintura premoderna? Es de notar que mientras que Greenberg ocasionalmente emite juicio sobre los antiguos florentinos y venecianos y españoles, estos tópicos ocupan una parte relativamente pequeña de

sus producciones, y a menudo parecen flotar libremente o inconexos con su teoría general de la pintura. ¿Excedieron a sus contemporáneos Rafael o Velázquez a través de una mejor incorporación de las condiciones del medio-soporte [*background medium*]²⁷, o será acaso por otra razón? El segundo problema apunta hacia adelante en el tiempo. El principio que insinúa internamente hacia el medio-soporte, ¿no se vuelve él mismo tan obsoleto como cualquier otro principio? ¿No es el caso que la abstracción misma se convierte en un academicismo, a pesar de la definición del arte académico de Greenberg como “arte que no es consciente de su medio”? A menos que queramos leer la historia del arte después de Pollock, Noland y Olitski como una decadencia prolongada sin final a la vista, el arte necesita un principio guía diferente que el de la planitud. Los mismos artistas han sabido esto desde hace medio siglo.

En el caso de McLuhan, la venganza de la superficie es incluso más llamativa. Pese a todo su discurso sobre la inaccesibilidad de los medios de fondo, estos medios no hacen más que dominarnos silenciosamente.²⁸ Su propia profundidad los hace incapaces de comunicarse con nosotros o entre sí, tal como los seres- herramientas de Heidegger. Los únicos dos modos en los que McLuhan permite a los medios de comunicación cambiar son, ambos, eventos superficiales. El primero es lo que él llama la inversión de un medio recalentado, cuando el aumento cuantitativo o superdesarrollo de un medio dado sobrecarga el mundo con información, llevando a un cambio repentino de ese medio en algo que se ve más bien como lo opuesto. Los autos empiezan como una conveniencia para la velocidad y como herramienta de libertad, pero eventualmente se convierten en desorden urbano: aumentando nuestro tiempo de viaje, la polución en nuestra respiración, y la esclavitud hacia las rampas de estacionamiento, bancos y compañías de seguros. Nótese que todos estos efectos son *efectos secundarios*, emanando no de la forma funcional inherente del

²⁷ *Background medium* puede traducirse en este contexto como “medio-soporte”, o “medio de fondo”, ya que se refiere al soporte material y su incorporación en la pintura según lo ya referido respecto de la planitud, la incorporación del fondo en tanto que “medio” de la pintura. Cfr. Supra nota 23. De igual modo, en los párrafos que siguen, “background” será traducido, según el contexto, como “fondo”, “medio-de-fondo” o “trasfondo” [N de la T].

²⁸ La teoría de los medios de McLuhan suele expresarse sintéticamente apelando a la frase del propio McLuhan “el medio es el mensaje”. Esto significa que la forma de un medio (de comunicación) se incrusta en cualquier mensaje (contenido) que ese medio transmite, de modo que la forma en la cual el mensaje es transmitido influye en cómo éste es percibido o recibido. Para una explicación *in extenso* de esta concepción de McLuhan, ver *Comprender los medios de comunicación*, Primera Parte, Cap. 1, “El medio es el mensaje”. Tr. Patrick Ducher. Paidós, Buenos Aires, pp. 29-43 [N de la T].

auto mismo, sino desde sus características accidentales superficiales tales como el precio, los escapes y los bultos metálicos. La segunda manera en la que un medio de comunicación cambia es a través de lo que McLuhan llama recuperación. Estamos rodeados por los medios muertos de antaño, pero McLuhan concede a los artistas el poder especial de revivir esos clichés muertos a través de su puesta en relación con el trasfondo viviente de nuestro propio tiempo, volviendo así creíbles otra vez a las cosas muertas. En este sentido los artistas son “las antenas de nuestra raza”, no porque vislumbren el trasfondo escondido del mundo de una manera sobrehumana, sino porque ellos convierten las formas muertas del pasado en criaturas del fondo [*background*].

Pero no sólo la antes despreciada superficie deviene nuestra nueva puerta de entrada hacia el oscuro y retumbante inframundo. Más que esto, descubrimos que lo profundo no es algo *distinto* que las cosas, sino que está encarnado directamente en ellas. Pensemos de nuevo en la “tierra” de Heidegger, la que supuestamente sobresale en cada obra de arte. El problema es que la tierra tiende a ser tan monista como su concepto del Ser. Así como el Ser es uno no importa en qué pluralidad de seres elija manifestarse a sí mismo, tierra es la misma tierra en cada obra de arte. ¿O tal vez no, diría usted? ¿Tal vez Heidegger se da cuenta que el rojo terroso de una pintura es diferente del dorado terroso de una hoja de otra, tanto como ésta difiere del mármol terroso de una escultura? Pero en ese caso él habrá ya concedido el punto central: que la tierra es múltiple antes que una, y que las profundidades están ya formadas.

Pensemos también en Marshall McLuhan. A menos que aceptemos que únicamente las *revoluciones* de medios [de comunicación] muestran alguna competencia, y así, que todos los programas de radio y televisión son igualmente estúpidos en su ignorancia del contexto [*background*], tenemos que concluir que McLuhan permite programas más y menos exitosos, con los más exitosos moldeando su contenido de manera que mejor refleje las condiciones inherentes de ese medio. McLuhan parece saber esto, ya que reporta que Kennedy derrotó a Nixon en su debate entre los televidentes, mientras que aquellos que escucharon radio tendieron a favorecer a Nixon - un signo de que el contenido-Kennedy era más adecuado para un

medio y el contenido-Nixon para otro²⁹. O consideremos la afirmación relacionada de McLuhan de que Hitler no podría haber ascendido nunca al poder en la era de la televisión, un medio en el cual sus proclamaciones estridentes hubiesen sido ridículas para las masas antes que energizantes. Greenberg debe hacer la misma concesión. El fondo incorporado por todos los aspectos de la pintura moderna no puede ser un único lienzo *apeiron* como aquél de los presocráticos, ya que el lienzo plano sobresaldría del mismo modo en cada imagen. Todos los elementos de todas las pinturas serían sustitutos intercambiables el uno para el otro, siempre y cuando cada uno realizara la única tarea de insinuar a sabiendas el trasfondo [*background*] por detrás de ellos. En cambio, cada pintura, cada obra de arte, debe generar su propio fondo. Mas aún, cada parte de cada obra de arte debe tener su propio fondo, así no caemos en el insostenible holismo de afirmar que una obra de arte es una máquina bien aceiteada en la cual cada parte está cuidadosamente determinada por todo el resto. Si este fuera el caso, entonces cualquier modificación de cualquier obra de arte, por trivial que fuera, resultaría en la producción de una obra de arte completamente nueva. Sería el arte como “un haz de cualidades”, para usar la famosa y lamentable frase de David Hume.

En breve, la relación entre figura y fondo no puede ser la relación entre muchos y uno. Cada figura encarna su *propio* fondo, y lo encarna concretamente. En los términos de la filosofía antigua, esto es análogo al paso de Platón a Aristóteles. Uno de los más claros, pero menos convincentes aspectos de la *Lógica de los mundos* de Alain Badiou es su concepción del arte básicamente platónica³⁰. Arte es, por supuesto, uno de los cuatro “procedimientos de verdad” de Badiou, los que, nos dice, han sido los mismos cuatro desde por lo menos la Antigua Grecia. Los otros son la política, el amor, y la ciencia (no obstante, la ciencia es inexplicablemente reemplazada en la *Lógica de los mundos* por el caso más fácil de la matemática). Badiou está preocupado por asegurar la objetividad o incluso la eternidad de estos procedimientos de verdad. El amor romántico, especialmente el de tipo heterosexual, es liberado de toda historización y es descrito recurrentemente como una verdad promulgada. La política

²⁹ McLuhan, *Understanding Media*, 329.

³⁰ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, trad. A. Toscano (London: Continuum, 2009).

es guiada en todos los puntos de la historia por “la invariante comunista”. La matemática, el caso más fácil de los cuatro, da testimonio de verdades sobre los números primos que pesan demasiado sobre cada sujeto, sin respetar tiempo histórico ni espacio. Esto lo conduce hacia un más bien poco convincente recuento del arte, uno que Greenberg habría rechazado como una vuelta hacia el academicismo. El ejemplo de Badiou de una invariante artística es que ambos, Picasso y los pintores de las cavernas, pintaron caballos, y que la misma “caballidad” está actuando en ambos casos. Hay una forma invariante de caballo a través de miles de años. A pesar de que Badiou aparentemente permite al arte lidiar con una multiplicidad de fondos (desde que hay muchas otras cosas que uno puede pintar además de caballos), decir que ambos, Picasso y los pintores de las cavernas están pintando la misma cosa, es una innecesaria lectura literal de ambos, y principalmente sirve a la función platonizante de crear una analogía forzada entre el arte y la matemática, el amor de la vida de Badiou. Estaría más cerca de la verdad si dijésemos que el arte prehistórico nos da un caballo y Picasso nos da otro. Cada caballo pintado es un caballo diferente, así como para Aristóteles no existe una perfecta forma-caballo, sino simplemente muchos caballos individuales. Pero ¿qué es el estético caballo individual detrás de los pigmentos a través de los cuales es sugerido? O, más en general, ¿cuál es la relación entre la forma y el contenido de cualquier cosa dada?

3. Mímesis

Uno de los conceptos centrales de la filosofía-orientada-a-objetos es la noción de objeto como retirado al acceso, de modo que sólo sus cualidades sensoriales son accesibles. Esto ya nos da algo que la posición de Heidegger no puede darnos, desde que se centra en un Ser como [siendo] plural antes que como un hemimorfo *apeiron*, tal como hace en sus trabajos. Ya esto simplifica en exceso una situación más amplia, pues la tensión entre objetos ocultos y sus cualidades tangibles es sólo una instancia de la tensión entre objetos y sus cualidades. Bajo el modelo orientado-a-objetos, hay de hecho dos tipos de objetos (el real y el sensual) y dos tipos de cualidades (las reales

y las sensuales, de nuevo)³¹. Cada tipo de objeto está unido a cada tipo de cualidad, reuniendo un cuádruple de objetos reales, cualidades reales, objetos sensuales, y cualidades sensuales, con tiempo, espacio, esencia y *eidos* como las cuatro posibles permutaciones del grupo. Menciono esto sólo para indicar el alcance del problema, ya que sólo uno de los cuatro es relevante para nosotros aquí: la tensión entre objetos reales y cualidades sensuales, la cual puede ser identificada con el espacio, y cuya descomposición puede ser llamada *allure*³².

La teoría es la siguiente. Mientras que en la percepción diaria tendemos a identificar un árbol o una manzana con su serie de cualidades manifiestas, hay casos especiales en los cuales el árbol, la manzana o cualquier otra cosa de repente parece permanecer a una distancia de esas cualidades. La metáfora es un buen ejemplo. Si decimos “Churchill es como Roosevelt”, no hay efecto metafórico, ya que los dos ítems comparados tienen tal semejante obvia similitud histórica que el parecido no crea fricción. Pero si seguimos el ejemplo de Ortega y decimos “un ciprés es como una llama”, esta metáfora, (en el caso especial de un símil), no tiene un efecto banal a menos que seamos desatentos, o a menos que hayamos leído el poema muchas veces antes y ahora hayamos perdido interés³³. Mientras que cipreses y llamas tienen una forma vagamente similar, esta similitud parece tan accidental que su maridaje parece mucho menos posible que aquél de Churchill y Roosevelt. Lo que sucede, de acuerdo con el análisis de Ortega, es que las palpables cualidades-llama parecen agruparse alrededor del ciprés como si fueran las mismas propiedades del árbol. Todavía no es el ciprés fácilmente accesible de la percepción, dado que este árbol ya posee cualidades banales que le son propias. En cambio, el ciprés en la metáfora es como el martillo siguiendo su descomposición heideggeriana: nuestra atención es arrastrada hacia él, si bien es todavía un enigma retirado inaccesible a nosotros, inconmensurable con cualquier posible relación que podamos tener con él.

³¹ Ver Graham Harman, *The Quadruple Object* (Winchester, UK: Zero Books, 2011).

³² Para una discusión de *allure*, ver Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (Chicago, Open Court, 2005).

³³ José Ortega y Gasset, “An Essay in Esthetics by Way of a Preface”, Cap. 8 de *Phenomenology and Art*, trad. P. Silver (New York: Norton, 1975).

El problema se presenta de la siguiente manera: cómo es que, si este ciprés se retira, puede participar alguna vez de la metáfora. ¿Es la metáfora nada más que un conjunto accesible de cualidades-llama suplementadas por el árbol de ciprés como por un ausente vacío? En un sentido, sí, pero esto es sólo un costado de la situación. Las cualidades-llama no pueden ser unidas al ciprés sensual que vemos y del cual hablamos, porque entonces no sería sino una comparación fallida: sabemos que los árboles cipreses comparten pocas, si es que comparten algunas, cualidades con las llamas. Pero las cualidades nunca existen sin un objeto, y si estas cualidades-llama no pueden pertenecer a ningún objeto de los sentidos, entonces ellas sólo pueden pertenecer a un objeto *real*. Sin embargo, hemos visto que el ciprés real (como todos los otros) está inherentemente retirado, lo cual significa que no puede tocar ninguna otra cosa: ni siquiera las poéticas cualidades-llama. Y esto parece dejarnos en un punto muerto.

Pero hay una alternativa, que menciono con reluctancia ya que me tomó muchos años comenzar a aceptar. Cuando hablamos de ciprés y llama, los objetos reales a los cuales estas palabras refieren están ambos retirados, estacionados más allá de cualquier acceso posible, incluyendo aún el acceso de tipo causal. Sólo un objeto real está presente en la escena, completamente envuelto en la situación antes que retirado: y ese objeto es *cada uno de nosotros*, como lectores del poema (o el autor, que también es un lector). Desde que no podemos esperar atar cualidades-llama sensuales a un ciprés real ausente, debemos conceder el extraño resultado de que cada uno de nosotros es el objeto real al cual las cualidades-llama se adhieren. Dicho de otra manera, cada uno de nosotros como lectores (si no estamos aburridos o inmovibles o distraídos) devenimos el árbol ciprés, tal como se supone los actores del método se convierten en el árbol o la roca que les ha sido asignado representar.

Este es el sorprendente sentido en el cual debemos defender el concepto hace tanto tiempo abandonado de mimesis: no es que el arte sea acerca de producir cosas de imitación que copien a las cosas naturales, sino que éste imita en el sentido en que los actores imitan a las rocas, a los árboles, a Jim Morrison o a Nixon. El papel de ser

un árbol es transferido del árbol a nosotros, con la diferencia de que nosotros mismos somos ahora árboles con cualidades-llama que nos orbitan imposiblemente como lunas demoníacas. Este modelo arrojaría luz sobre el interesante señalamiento de Aristóteles acerca de que los poetas deben estar casi locos, llorando mientras escriben una tragedia y enfurecidos cuando presentan la ira de Aquiles. De este modo, parece que la forma de cualquier contenido estético debe ser encontrada en el *involucramiento* del espectador en ese contenido. Una implicación de esto ha estado flotando en el aire desde hace un momento: un fin para la ironía, la auto-reflexividad, la distancia, y la puesta de todo entre comillas. Tal como la noción de crítica tirando cosas abajo con una mueca de nada debería ser reemplazada por la crítica de vinos y de comida y su profundo involucramiento implicación personal en sus tópicos, la sinceridad puede estar necesitando retornar a lugares del arte de los cuales ha estado largamente exiliada. Oscar Wilde observó una vez que “toda mala poesía es sincera”, y quizás deberíamos haber extendido esta observación a las artes en general. Y aunque el crítico Harold Bloom afirme que Oscar Wilde tiene razón en todo, hay un paso muy pequeño entre estar en lo correcto acerca de todo y estar equivocado acerca de todo. ¿Qué si la observación de Wilde fuese valiosa, precisamente, porque encuentra la verdad, precisamente, negándola? ¿Qué si fuera el caso que todo arte bueno es sincero en el sentido en que provoca nuestro involucramiento precisamente colocándonos dentro de la escena, dejándonos entrar como suplentes del objeto real, forzándonos a actuar el papel de los cipreses esclavizando las cualidades de la llama? Si este fuera el caso, entonces todo el arte sería una rama de las artes escénicas. La forma derrota al contenido, no porque el contenido deba referir a su medio de fondo, sino porque los participantes estéticos mismos proveen ese medio, en representación del ciprés y la piedra que no pueden acudir en persona.