

Presentación

PODRÍAMOS INICIAR ESTAS LÍNEAS de acercamiento al problema, poliédrico y espejeante, que los autores aquí reunidos han sabido tratar acudiendo a la arqueología de cierto vértigo de la conciencia sobre el que se constituye la subjetividad moderna. Para ello, cabría acudir al primer gran umbral de pérdida del equilibrio, para encontrarnos con la desfundamentación renacentista de la idea de cosmos. Nuestro relato, en tal caso, tendría su origen en la disolución del mundo en las cosas, de los universales en los particulares, de la metafísica en la antropognosis. También sería posible alcanzar a Descartes –guiados quizás por Monsieur Teste y sus «excesos de conciencia de sí»– e instalarnos en los abismos fantasmagóricos de la pérdida de la evidencia inmediata (procurándose, perversamente, modernamente, la evidencia filosófica...). O detenernos en los surgimientos de la función imaginante según la define Kant en la *Crítica del juicio* en términos ya *productivos*, y continuar, si así lo quisiéramos, hacia aquel *Salon de 1859* en el que Baudelaire atribuye a la imaginación la doble capacidad de descomponer lo recibido por la percepción, llenándose así la cultura europea de la segunda mitad del siglo XIX de fantasmas antiplatónicos; o sea, de imágenes soberanas con potencia para inquietarnos. Haciendo de este modo recuento de derrumbes (del Cosmos y de la Evidencia) y *apariciones* (la de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, los espectros mirados por Odilon Redon, las palabras absolutas de Mallarmé), obtendríamos un itinerario preciso por el que determinar qué habríamos de entender con la expresión que da título a esta volumen: poéticas del extrañamiento.

La conciencia moderna se gana para sí dando al mundo estatuto de «objeto». Separándose, poniéndose aparte, consigue, además de protegerse, mantenerse en la ilusión de una subjetividad estable. Es la representación el medio que permite equilibrar la distancia protectora: da a conocer sin hacernos sucumbir entre la *presencia* de las cosas. Y es justo aquí donde golpea el *efecto de ex-*

trañamiento, consistente en la desestabilización de esta distancia conquistada por el entendimiento y las costumbres. En la experiencia del extrañamiento se suspende cuanto el entendimiento nos aporta del entorno, inoculándose una especie de *vértigo* en el estado habitual de la conciencia, de la que se nos revela la fragilidad de su constitución. Tomados por el extrañamiento perdemos el equilibrio en nuestras relaciones de posesión del mundo, porque perdemos la evidencia que nos suministra el juego perfectamente reglado de la representación. Esta doble pérdida –o, mejor, esta cinta de Moebius– se determina en *la imposibilidad de discernir* cuánto corresponde, o es atribuible, a la subjetividad y, por el contrario, cuánto pertenece al ámbito de «la objetividad» (siendo, en tal caso, su existencia susceptible de ser contrastada por medios demostrativos). El extrañamiento supone, por tanto, la confusión entre lo subjetivo y lo exterior objetivo, dos términos que debieran quedar nítidamente confrontados. Entre ellos, la conciencia no es más que una *posición de afrontamiento* rígidamente sostenida.

Quisiera justificar mi insistencia en la noción de conciencia diciendo que es en ella donde sucede el extrañamiento. Tanto es esto así que nacen conjuntas: como suele ocurrir, repudiándose y necesitándose con la misma esencialidad. Pero lo verdaderamente específico de lo que bien podríamos llamar la «conciencia extrañada» (no hay otra si la tomamos desde Descartes) es que se nos descubre vulnerable a ciertas formas de la *experiencia*. Aún más: en el efecto de extrañamiento, sucedido en la experiencia *para* la conciencia, se altera hasta tal punto lo previsto –las representaciones– por el entendimiento que quedan impedidas las condiciones que la teoría estética ha venido postulando para la ocurrencia de la (tan inofensiva, tan protegida por la distancia...) *experiencia estética*. Y precisamente por esto resulta impertinente suponer que *lo extrañante* se presta a ser identificado como una *categoría estética*. En el escrito de 1919 que todos tenemos en la memoria mientras leemos estas páginas, cual es el de Freud sobre *Das Unheimliche* (*lo desacogedor, lo inhóspito, lo desacogedor*), se advierte ya desde su arranque el asunto principal: en la experiencia de extrañamiento quedamos expulsados de los dominios regidos por la adopción de la actitud estética –capaz de neutralizar todo exceso de cercanía hasta conseguir mantenerse en la indiferencia y en la sola representación–; quedamos impedidos para el goce estético. Cuando se rompe la representación, es la conciencia la que acusa el daño. No estamos, por lo tanto, ante otra categoría estética –dedicadas estas a la apreciación objetivante de lo que ocurre a «la sensibilidad»–, sino de una experiencia de radicalidad cognoscitiva en la que es la conciencia propia, individual, subjetiva –ajena a todo *sensus communis* que nos serene–, la que pierde el mundo. La que se pierde del mundo. La que se pierde de sí.

Atravesar los siglos que nos alejan del nominalismo de Duns Scoto; de las *Melancolias* de Durero y Cranach, de los paisajes de Poussin y de Claude Lo-

rraine (tan queridos a Giorgio de Chirico), o de la insistencia abismal en lo claro y distinto de un Descartes claustrofílico, nos aproximaría al núcleo «epocal» en el que las poéticas del extrañamiento obtienen su expresión plena. Es entre las décadas intermedidas del siglo XIX (consumado el romanticismo y en el triunfo creciente del nihilismo) y el periodo de las vanguardias artísticas del XX –que podríamos extender hasta la publicación de *La náusea* en 1938: por aquí reaparece Durero- cuando la categoría cognoscitiva de *lo extrañante* obtiene su definición más compleja. Lejanas ya las quietudes clásicas, expulsados del Paraíso bíblico y también de la cabaña de la naturaleza, nos queda lo más propio, lo único humano: los fantasmas en todas sus versiones. La genealogía de la conciencia europea que se tensa entre los simbolismos y el existencialismo; o, mirándolo de otra manera, entre la mesa heteróclita de Lautréamont –con la que Foucault inicia este mismo relato en *Les mots et les choses*, aparecido por cierto hace ahora cincuenta años; y que lleva a término con unas páginas fundamentales sobre Mallarmé- y la mesa de trabajo de Mondrian. Pero también entre el Manet menos neutralizado por los excesos hermenéuticos formalistas (¿todo Manet es «reductible» a plasticismo, inmanencia visible y silencio sin significación? ¿No habría en Manet una elaboración –modernísima– de la imagen equívoca, de potencia?) y las pinturas de Francis Bacon interpretadas por Deleuze... Entre el imprescindible escrito de Nietzsche sobre *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1873) y las páginas de Foucault sobre René Magritte publicadas justo un siglo después, con escala intermedia en la *Carta de Lord Chandos* (1902), antesala inevitable a todas las poéticas y retóricas de la irreconocibilidad que nutren las filas de las Vanguardias. Sin olvidarnos de *Le Horla* de Maupassant, que pudiera ser a esta noción nuestra lo que fue *El hombre de arena* de Hoffmann para la dilucidación de *lo inquietante* freudiano.

Suele decirse que la segunda mitad del siglo XIX es la de la *crisis de la representación*. Efectivamente, los signos se averían, pierden transparencia, muestran –sin esperarlo– su cuerpo de imágenes, la opacidad que venían disimulando ocupa el espacio visible: la representación queda en evidencia; se (le) ve lo que no debiera vérselo: que no responde a ninguna causalidad, que todo en sus signos es arbitrariedad, que todo lo ponemos nosotros y que no hay «ahí fuera» nada ni nadie que nos redima de tener que cargar con la piedra de Sísifo de las significaciones. Se rompe la ilusión naturalista (que siempre fue una metafísica de la representación) y la obra de arte concentra todas sus fuerzas en querer ser e imponerse como *presencia inmediata*, resistente a la distancia que pudiera doblegarla a las leyes del entendimiento. El arte como acción de *hacer-presencia obstruyendo la significación* levanta al objeto contra el sujeto. Y para ello deberá preferir aquellas imágenes de las que tan temeroso se mostraba Sócrates en el *Sofista*. En este sentido, podríamos asimilar estos

ejercicios de *dépayement* que nutren la experiencia de extrañamiento a la tarea de *inversión del platonismo* que Nietzsche lanzó al siglo XX.

Y, además de restituir para ello aquellas imágenes fantasmáticas que quedan marginadas del saber desde el *Sofista* platónico, son hallazgos como el *collage*, el cubismo o el *ready-made* los que nos advierten de la relevancia que alcanza acudir desde lo conocido a lo desconocido que lo habita (es en este sentido como debe entenderse la queja de Breton, en el primer *Manifiesto* surrealista, acerca de «la insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido»), yendo –mientras nos alejamos del *Menón*– desde lo que nos parecía conocido hacia la pérdida de las certezas; desde lo mismo a sus otredades. Esta es la «inversión» propiciada, con toda radicalidad, por los ejercicios desestabilizantes –en términos *poieticos* y también de potencia retórica– procurados mediante el tratamiento artístico y estético de ciertas familiaridades mundanas que hasta ese momento tomábamos por «suficientemente» conocidas. Para estas poéticas de la presencia, no se pretende ensimismar lo otro, sino alterar lo mismo: extrañarse de lo que, como es acaso demasiado evidente, parecía familiar, acogedor, idéntico –del todo o en porciones y grados asimilables– a sí mismo. Y, de repente, se nos impone lo que, aún siendo identificable, se nos descubre *irreconocible*. Nos queda la ilusión de la identificación pero sin que nos sirvan ahora las leyes de la reconocibilidad. El entendimiento –también la verosimilitud– queda en suspenso.

Entre 1910 y 1920 las bellas artes –con sus instituciones y sus teóricos– asistieron perplejas a su transformación más radical desde la aparición de la perspectiva renacentista: la irrupción del cubismo, el *collage* y el *ready-made* minó de irreconocibilidad la experiencia que comenzaría a tenerse del arte del siglo XX. En 1911 se celebraba la primera exposición colectiva de los cubistas en el Salón de los Independientes; dos años después, en 1913, Duchamp compuso, todavía en su estudio de París, *Roue de bicyclette* y en 1914 convirtió en obra de arte un *Porte-bouteilles*. En 1913 se publicaron las *méditations* de Guillaume Apollinaire sobre «les peintres cubistes» –de 1918 son sus fulgurantes *Calligrammes*, decisivos para las poéticas del asombro que se despligan a partir de entonces–; también fue en 1913 cuando Apollinaire asignó a las pinturas tempranas de Giorgio de Chirico el carácter de «metafísicas», con motivo de una exposición de cuadros del italiano en el Salon d'Automne de ese año en París. En 1919, un año antes de culminar aquella década revolucionaria, Giorgio de Chirico daba a la revista *Valori Plastici* su importante escrito *Sull'arte metafisica* (a la vez, Carlo Carrà publicaba *Pittura metafisica*), los veinteañeros André Breton y Philippe Soupault reunían sus ejercicios de escritura automática en *Les Champs magnétiques* y Freud entregaba a la revista *Imago* sus páginas, de larga sombra (pero no enteramente cubrientes de la categoría que nos ocupa), sobre *Das Unheimliche*.

Si, además de a estos acontecimientos de relevancia para comprender lo sucedido en aquel periodo del arte del siglo XX, prestamos atención a estas palabras anotadas por Wittgenstein el 3 de septiembre de 1914 en su *Diario*: «La identidad lógica entre el signo y lo designado radica en que en el signo no cabe reconocer ni más ni menos de lo que puede reconocerse en lo designado. Si el signo y lo designado *no* fueran idénticos en lo tocante a su pleno contenido lógico, entonces debería haber algo todavía más fundamental que la lógica», se nos debilita el relato hegemónico por el cual la historiografía del arte nos desplaza desde Manet a Pollock sin pestañear. La pregunta por la dimensión del extrañamiento –y su coro de fantasmagorías y perturbaciones– nos obliga a sugerir otro trayecto para arribar al siglo XX: no será este el de la imagen *ensimismada*, sino el de la imagen *extrañante*. Es verdad que ambos vectores libran sus batallas contra las tiranías del signo –en fin, la exigencia de legibilidad–, pero no es menos cierto que, frente –y a veces en alianza: por ejemplo en Cézanne– a un itinerario que se emplea en aniquilar el signo, en tacharlo, en negarlo, en expulsarlo del territorio de lo visible (ganando así la presencia de la imagen en su plenitud formal), hay un camino que nos adentra en las vanguardias buscando más bien la *alteración* del signo: no lo expulsa justamente para enrarecerlo, para minarlo de equívocidad (ya lo hizo Hermes con sus huellas). Mediante obstrucción de la «lectura», esto es, de la capacidad de entender lo que se ve, las poéticas del extrañamiento velan la evidencia, producen la diferencia irreductible a categoría identificatoria. Inoculan *lo otro en lo mismo* volviendo el signo contra sí, a la conciencia sobre sí. Aquí nos hallamos ante las vanguardias pródigas en imágenes *inciertas*, fantasmales; imágenes que no nos consuelan devolviéndonos –«refiriéndonos»– a las rutinas de lo real.

En confrontación con la metafísica heideggeriana, para la que la obra de arte es, de un modo u otro, *descubrimiento del sentido para su identificación*, podría pensarse en la obra de arte, como lo hace Lévinas en *La realidad y su sombra* (1948), en términos de potencia de velamiento del mundo; un velamiento que pasa por cubrir el mundo de alteridad, de opacidad y ajenidad, y, por tanto, de inquietud y de atracción hacia las afueras de lo que cree conocer y reconocer. El velo oculta y llama hacia lo irreconocible (por revelarse). Así nos pregunta Lévinas: «¿No consiste la función del arte en no comprender? ¿No le confiere la oscuridad su elemento mismo y un acabado *sui generis*, extraño a la dialéctica y a la vida de las ideas? -¿Se dirá entonces que el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real? [...]».

El monográfico que proponemos se dedica a la elaboración de toda una genealogía del extrañamiento que, ya a partir del manierismo, el clasicismo y el barroco alcanzaría a nuestra contemporaneidad. Se ha buscado así detectar los umbrales diferenciados de problematización a lo largo de unos siglos que

son los de constitución de la conciencia moderna y, con ella, sus reversos y extravíos. Sólo me queda, como coordinador de esta publicación, agradecer a quienes han tenido la generosidad de aceptar mi invitación el buen trabajo realizado. Ha sido un honor para mí poder compartir con ellos la pérdida de unas pocas evidencias.

Luis Puelles