



Prólogo

Cecilia Pacella*

Silvio Mattoni**

El poema no habrá de traicionar
los amordazamientos del pasado
con el murmullo de lo actual
Boris Pasternak, *Mi hermana la vida*

Los trabajos que siguen se desprenden de un proyecto de investigación en equipo que tiene una serie de objetos y que despliega un abanico de cuestiones a su alrededor. Un rápido análisis de su denominación, “Cuestiones estéticas: arte, escritura y pensamiento contemporáneos”, permite desglosar dos series de elementos: por un lado, los objetos de investigación, o sea obras de arte, literatura, poesía, pero también reflexiones filosóficas, teorías del arte y la literatura, e inclusive las maneras del pensamiento que animan la misma escritura artística, poética, estética; y por otro lado, esa palabra que no designa ni objetos de estudio ni teorías o filosofías del arte, ni marcos de referencias, ni crítica literaria, y que es la denominación de “contemporáneos”. Algo en el tiempo, entonces, permitiría unir las cuestiones y las cosas cuestionadas, y esa misma temporalidad habrá de definir el agrupamiento, el diálogo, la relación entre los trabajos particulares, más específicos.

¿Qué significa lo temporal en estos ensayos y estudios, y de qué modo los llega a reunir? Aunque parezca un simple término de uso común, lo contemporáneo no es aquí sencillamente aquello que comparte un presente con nosotros, que enunciamos su copresencia, por así decir. Y aun cuando pueda definir lo que importa para nosotros en el presente, lo contemporáneo más bien desdibuja la supuesta certeza de una situación actual. El presente, en efecto, parece igual para todos pero en verdad se define por lo que deja caer, lo que se pierde, que en cada arte, cada escritura y cada pensamiento define lo que importa atender, recobrar y lanzar hacia adelante. Como tal, el tiempo presente es inasible, entre lo que ya

*Universidad Nacional de Córdoba | cecilia.pacella@unc.edu.ar

** Universidad Nacional de Córdoba / Conicet | silviomattoni@yahoo.com.ar

no es y lo que todavía no se vislumbra, pero lo contemporáneo no es una identidad consigo mismo ni con la mirada que lo define. Extrañamente, lo que llamamos arte contemporáneo o poesía contemporánea o filosofía contemporánea no se identifica con lo más inmediato. Tales objetos pueden haberse escrito, pintado o pensado ayer, pero también hace un siglo, o ser acaso una promesa de algo por venir. Más que ser una respuesta, como un rótulo que clasifica y pone fin a una discusión y a una incertidumbre, lo contemporáneo es la apertura y la condición de dos preguntas irresolubles: ¿qué hace el arte con el tiempo?, ¿qué hace el tiempo con el arte?

Los temas que siguen en este libro son pues objetos del tiempo, y al parecer habría uno para cada cual: artista, crítico o crítica, novelista, poeta, filósofo, filósofa. Sin embargo, las preguntas les corresponden a todos, dentro de una amplia interrogación que indaga sobre lo que quiere decir tal obra, tal pensamiento para uno en este momento, que no pertenece a la cronología sino que está en una serie inconclusa, y en este lugar, que no es del todo geográfico sino que marca una encrucijada entre lo más cercano y lo más distante.

No se puede escribir sino de lo contemporáneo, pero ¿de quiénes somos contemporáneos?, ¿de qué nombres, de qué obras? Tal es la pregunta que se hacía Agamben en su ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?” (2011). Pero su respuesta nietzscheana es que eso no se refiere a la identidad con el presente, sino a un distanciamiento que permite ver lo que actualmente nos interpela. Lo intempestivo, lo inactual indican aquellas obras, libros, modos de pensamiento que permiten ver los contornos de una época, en lo mismo que exhibe, como una estrella se descubre en relación con la oscuridad penetrada por su propio brillo. Dice Agamben:

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y a la vez toma distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo (2011, pp. 18-19).

Por medio de una suerte de desencastre, una separación y una no coincidencia con lo que se supone actual o con lo que identifica esa denominación que es una época, el contemporáneo expresa aquello que no está a la vista. Y ese desfase puede ser también un desplazamiento, como si dijéramos: la verdad de la novela contemporánea es la poesía, la ver-

dad del arte, su ausencia de evidencia, la verdad de la poesía, una filosofía fragmentaria, etc. Para entender lo que se presenta ante la vista, será preciso mirar lo que esa misma ostensión esconde o disimula, incluso como un pasado que está aflorando, sin manifestarse, en lo que aparece hoy, o hace apenas un siglo. Eso que se recuerda como pasado en las obras que se presentan, que nos interpelan, es sin embargo algo que nunca se vivió, que nunca fue un presente. La atención que se le presta mediante el anacronismo de la mirada contemporánea es una reparación, porque la intensidad de su vivencia fue dada por haberse experimentado distraídamente. El tiempo perdido fue un tiempo que nunca se tuvo con atención, sino que pasaba inadvertido, y ahora, en la escritura del presente, resurge más intensamente, con más significado, que cualquier actualidad, como una repetición cuya primera vez habrá que construir desde su duplicación y su reflejo, mediante la reflexión.

Apunta Agamben: “La atención a lo no vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneo significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos” (2011, p. 27). Por eso, los textos que siguen no solo se sumergen en sus objetos en forma de artículos de investigación, de glosas y de reflexiones sobre poetas, novelistas, activistas, filósofos, artistas, sino que al mismo tiempo se mueven en dirección al ensayo, a la imitación de aquello que llamó su atención. La mimesis estética podría designar así el modo de comportamiento de los ensayos que siguen, porque no se puede hablar, ni mucho menos escribir, estéticamente de lo estético. Según dijera literalmente Adorno en su prólogo y manifiesto “El ensayo como forma”: “difícilmente puede hablarse de algo estético de una manera no estética, despojada de toda semejanza con el asunto, sin caer en la trivialidad ni perder *a priori* contacto con el asunto” (2003, pp. 13-14).

Tampoco es casual que se comience aquí con el acercamiento a la poesía contemporánea en nuestra lengua, en esa forma que le exige el máximo esfuerzo a su modo de exposición para que sea algo más, para que su contenido sea idéntico a su forma, y al final adquiriera la apariencia de la máxima facilidad. Y a esa libertad de apariencia de la poesía le sigue entonces los pasos la prosa libre que dialoga con ella, en su primera expresión que es la glosa, y en su confrontación con la teoría, con la historia del género, con la muy antigua oposición entre poesía y filosofía, que al enfrentarse se vuelven a hermanar. Entre verso y prosa no deja de haber relaciones que se asemejan al problema de la forma y a la cuestión de la

expresión. Lo extenso del significado se choca con el instante de un concepto, que solo puede ser una palabra, es decir, el significante.

El agrupamiento en partes o secciones de los capítulos no debe sugerir que la poesía y la filosofía se contraponen como dos usos diferenciados del lenguaje, ni que la crítica sobrevuela los escritos de los que trata como si describiera un plano de saber que no coincide con el de sus objetos. Antes bien, en la sección llamada “Cuestiones poéticas” no deja de aparecer la instancia filosófica, puesto que la poesía puede ser un tratamiento del lenguaje, una exploración del tiempo y una interrogación sobre el espacio, y sobre todo si se escribe en la misma época de su interpretación, llama a sus interlocutores para que desplieguen de otro modo sus núcleos más íntimos.

El ensayo de Cecilia Pacella, “La extensión y el instante: el límite del verso en la poesía de Cecilia Pavón”, analiza la cuestión de la forma poética, es decir, en qué se asienta una distinción contemporánea entre prosa y verso. Aun cuando parezca un problema de diferenciación formal, referida a la separación potencial o efectiva entre unidades sintácticas y rítmicas, la forma se manifiesta también como un tema. La prosa que permite una extensión, un trayecto imaginario del cuerpo que escribe, se traspone como prosaísmo en el poema que cuenta su propia experiencia de escritura, estableciendo así esa dialéctica entre la extensión y el instante. Entonces el poema, que prescinde de toda métrica porque acaso anuncia que puede prescindir del verso, se encuentra con su forma en esa revelación de un instante privilegiado en medio de la prosa del mundo.

En “Lenguaje, experiencia e imposibilidad”, Virginia Cagnolo revisa las lecturas críticas a que da lugar el libro *El collar de fideos* de Roberta Iannamico. A partir de allí, plantea una indagación de la experiencia referida en esos poemas de apariencia cotidiana pero que traspasan la función comunicativa del lenguaje. La cosa nombrada, que estaría en la presencia de los días, se designa pero también se sustrae en la comunicabilidad no del objeto, sino de su ser, según una oposición que se toma de Walter Benjamin entre uso del lenguaje y estar en el lenguaje. Habría pues en la poesía de Iannamico, leída de ese modo, una facultad mimética del lenguaje que activa lo real sin someterlo a su pura designación o a su señalamiento, puesto que no es una falta del lenguaje lo que daría lugar al poema, en busca de lo que no puede o no logra decir, sino más bien una plenitud de la cosa que se revela en el nombre por la gracia de su forma.

En “Aventura”, Carlos Surghi propone leer la concepción del poema y de la poesía en la obra reunida de Liliana Ponce, donde surgiría más un proceso que la búsqueda de un resultado. Pero ese proceso es la misma escritura, inclusive en su sentido material, de trazo, de grafía como soporte de la belleza. Aunque tal noción proveniente de lecturas orientales no tiñe de exotismo la aventura del poema, sino que precipita su lenguaje en el vacío de los signos, allí donde también se encuentran, como objetos desprendidos de todo suelo, las imágenes de la poesía occidental. La poesía de Ponce se presenta así bajo la forma de una experiencia singular en la cual su propia reflexividad simula una especie de fuga, en sus dos sentidos, como escape hacia adelante, hacia lo inacabado y lo inacabable del poema, y como serie de variaciones sobre cada motivo, variaciones sobre la escritura en tanto que acto sin más.

En la sección de “Cuestiones críticas” se incluyen, por supuesto, los problemas de perspectiva y de puntos de vista de las interpretaciones de la literatura, la narrativa y la poesía, pero igualmente una exploración de los lugares desde los cuales se proponen las lecturas, que puede asumir la forma de actos: bifurcación, desplazamiento, revitalización, iniciación. Por lo tanto, la investigación de las lecturas se convierte, intempestivamente, en filosofía de la crítica.

Virgina Acha analiza “La crítica temprana sobre la obra de Héctor Libertella”, proponiendo una “lectura metacrítica” que habrá de revisar las bifurcaciones que pueden plantearse en esas diversas formas de leer. Pero antes de ello, el capítulo expone las cuestiones conceptuales que inciden en la teoría literaria, la historia literaria, y finalmente la crítica. Desde las primeras lecturas escasas de los libros de Libertella hasta los estudios contemporáneos que profundizan en la significación histórica, estética y poética de su escritura, el ensayo va a discutir en detalle las variaciones que se dieron en esa historia conjetural de la crítica literaria argentina, además de la reflexión sobre ese escritor experimental, quien no fue ajeno a su vez, todo lo contrario, al gesto crítico más intempestivo.

María Angélica Vega escribe en torno a los lugares de enunciación en la escritura ensayística de val flores, quien propuso esa grafía anómala de “interrucciones”, como una práctica de escritura que desacomoda las gramáticas estandarizadas. Entre la minúscula de una firma que desplaza la política de los nombres propios, y esa letra anómala que corta con la repetición de la lengua del poder, siempre jerárquica, jerarquizante, y por

ende inferiorizante, el ensayo también revisa la posición indeterminada, beligerante, desde la cual val flores procura desautomatizar la mirada, la lectura y la escucha, dando lugar, o más bien iluminando lugares donde se van a hacer visibles las tensiones, conexiones y desconexiones entre arte, activismo y teoría.

En el capítulo “Northrop Frye y Harold Bloom, hermeneutas de la fe en la vitalidad”, Marco Trucco se propone hacer una síntesis de las perspectivas de los críticos citados que permita plantear una estética literaria de la vitalidad, es decir, un principio de interpretación de la literatura basado en una vertiente opuesta a la hermenéutica de la sospecha. Así, la poesía que expresa su fuerza vital, cuyos ejemplos y objetos de los críticos analizados serían William Blake y Walt Whitman, no sería una forma de encubrir otras fuerzas, inconscientes, económicas, estructurales, sino antes bien una autoafirmación de la capacidad creativa. Por supuesto, no es inocente esa fuerza de la vitalidad más propia, sino que se enfrenta y se afirma también en relación con otras, como la imaginación y lo real en el pensamiento romántico, que a su vez se conecta originariamente tanto con los críticos estudiados como con sus poetas ejemplares. No se trata pues de negar lo otro ni a los precursores, sino de conocer la propia vitalidad en la experiencia de aquello que la rodea, la precede, en la forma del anuncio, de la influencia, pero también de la promesa. Y en este sentido se entiende en el ensayo la palabra “fe”, en oposición a la dubitativa “sospecha”.

En el capítulo “Iniciación y contrainiciación en la novelística vonnegutiana”, Romina Victoria Rauber expone los principales resultados de una amplia investigación doctoral sobre la obra de Kurt Vonnegut. A partir de teorías antropológicas y filosóficas que definen el concepto de iniciación, se propone estudiar la particular visión de una lectura de ese núcleo problemático en la narrativa de Vonnegut, donde la salida del recorrido iniciático puede resultar deceptiva, exhibiendo en sus tramas la tensión y acaso la incompatibilidad entre las promesas de desarrollo personal, que representan los personajes novelescos, y las expectativas ligadas a mitos ideológicos y sociales. La ironía brinda así una visión menos conciliatoria de la iniciación, que se lee como un proceso ambivalente, más cercano al realismo que a los modelos míticos.

Que la tercera sección se llame “Cuestiones filosóficas” no quiere decir que la estética, y la filosofía que le dio su nombre, esté ausente en las

anteriores, ni que ahora se vuelva el tema excluyente, sino que más bien asume el primer plano esa larga tradición de interpretaciones del mundo, de la historia, de la realidad social, del lenguaje, y también del arte, que de manera más o menos sistemática, más o menos fragmentaria, se propuso como afición y pasión a la posibilidad de un saber, que consiste acaso en explorar sus límites y sus condiciones, es decir, las fronteras de su imposibilidad.

En su ensayo sobre la transmisión figural del cinismo, Candelaria Díaz Gavier revisa la larga tradición del cinismo antiguo, sus nuevas interpretaciones filosóficas, como en la genealogía de un modo de vida, por ejemplo, en un seminario de Michel Foucault. De esa manera, puede destacar la figura del cínico, más allá de su origen y su contexto antiguos, para expandir esa noción. Ya desde la Antigüedad, más que una doctrina, el cinismo habrá sido un compendio de relatos, gestos, actitudes, es decir, narraciones en torno a una figura. Y esa actitud, vinculada a una práctica y una ascesis, más que a un supuesto saber, puede convertirse en un atributo figural, y por ende impregnar la larga tradición de su recepción, que permitiría reivindicar su figura en Montaigne o Sade, o en el artista contemporáneo que interpela su propia función, Marcel Duchamp. Ese cinismo universal, acaso difuso, tendrá pues su más vívida supervivencia en la literatura, en ese personaje filosófico que adquiere el carácter de un escritor contemporáneo.

En “La poesía como dispositivo para la historia del arte”, Mariana Ribles investiga el modo en que la poesía puede relacionarse con la historia del arte a partir de un recorrido que revisa dicha historia desde su consolidación en la época de Goethe, con Winckelmann, pasando por el viraje que aporta más allá del relato histórico la perspectiva radical de las imágenes que diseñara Aby Warburg. En ese trayecto dentro de un campo que dio en llamarse historia del arte la narratividad, pensada desde la figura de la antigua retórica, la *écfrasis*, en su origen descripción de cuadros, puede asumir diferentes modos. De allí que se plantea la poesía como un dispositivo narrativo que impulsa con nueva vitalidad, en cada momento, sobre todo en el anuncio de su final, las formas de la historia del arte.

Fernando Coschica revisa detenidamente los planteos sobre el pensamiento estético de Adorno contenidos en un complejo libro de Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Luego de exponer los momentos clave de las observaciones de Wellmer, en contras-

te con otras lecturas de la filosofía de Adorno, en especial las de Susan Buck-Morss y de Vicente Gómez, el capítulo discute en detalle el marco comunicativo en el que se sitúan dichas observaciones, y vuelve a sostener que para Adorno la obra de arte no trasciende la realidad social escindida, irreconciliada, salvo como transcendencia “quebrada”, con lo cual revela y recuerda la dialéctica irresuelta, la contradicción inscrita en la racionalidad y en la realidad.

Con la pregunta que anima el ensayo de Emilio Garbino, “¿Son representaciones los *reels*?”, se comienza a reflexionar en torno a las imágenes producidas en el mundo digital, para ese ámbito llamado virtual, pero violentamente presente en las prácticas cotidianas. Más allá de la duda sobre el concepto mismo de representación que podría plantearse a partir de unas imágenes infinitamente disponibles en la palma de la mano, el ensayo interroga también la cuestión del tiempo. Porque la representación prometía volver a hacer presente ciertos objetos, aun en la ilusión mimética, pero la visión acelerada de imágenes sin fin, que no cambian nunca de lugar, tampoco parece disponer más que de una brevedad extrema, aunque insistente en su repetición.

En el capítulo “El imán y la cadena”, Silvio Mattoni propone una lectura de algunas tesis del libro de Christoph Menke titulado *La fuerza del arte*. Pero justamente el título del ensayo apunta a las metáforas platónicas de la inspiración poética, donde los poetas eran anillos de hierro atraídos o reunidos por una fuerza exterior que formaba la cadena de inspirados, de entusiastas. Así, entre las actualizaciones contemporáneas de Menke y el retorno al *Ion* de Platón, el capítulo indaga en torno a las relaciones entre lo involuntario (la fuerza, el talento, el impulso) en la creación artística y la técnica (la construcción, el género, la forma) en la obra de arte.

La poesía, la crítica, la novela, la historia del arte, la filosofía del arte, se plantean pues aquí como cuestiones, preguntas en el medio de lo contemporáneo, es decir, se trata de cuestionamientos estéticos del tiempo. Quizás el arte y las formas de escritura, por un lado, y el pensamiento que reflexiona con el arte y las formas, antes que sobre sus cuestiones, por el otro, deban unirse en la intención de todos estos ensayos, pero no porque sepan algo, o agoten sus interrogantes, ni siquiera porque sienten las bases del conocimiento venidero, sino más bien porque exhiben el terreno incierto de lo que todavía interpela, sacude, como un golpe de viento intempestivo, un sonido extemporáneo o una fábula sin nombres.



¿Cuál sería el último capítulo de la historia del arte, la historia de la poesía, la historia de la filosofía? Quizás el del abandono del saber, después del estudio, en la vida de las obras, aun en esas obras de arte tan particulares que son un tratado de filosofía o una manifestación urbana o una discusión crítica. Para pensar en el último capítulo, que siempre es el que falta, volvemos a Agamben, quien escribe: “Los modos en que ignoramos algo son tanto y a la vez más importantes que los modos en que los conocemos” (2011, p. 167). Y agrega:

es posible que sea precisamente el modo en que conseguimos ignorar el que define el rango de lo que llegamos a conocer, y que la articulación de una zona de no conocimiento sea la condición –y a la vez piedra de toque– de todo nuestro saber (2011, p. 167).

Pero no quiere decir que lo ignorado, lo no sabido aquí sea algo que espera ser completado, con otros poetas, otros escritores, otros filósofos, sino que es el lado invisible, preservado, de lo que se expone, la razón por la cual el ensayo es siempre un conflicto detenido, una zona de inacabamiento, la promesa de otra cosa que el tiempo no hace brillar porque ya existe, o seguirá existiendo.

Dice Agamben, en el mismo ensayo sobre el último capítulo, que

articular una zona de no conocimiento en efecto no significa simplemente no saber, no se trata solo de una falta o de un defecto. Significa, al contrario, mantenerse en la justa relación con una ignorancia, dejar que un no conocimiento guíe y acompañe nuestros gestos, que un mutismo responda lípidamente por nuestras palabras (2011, p. 168).

Sin embargo, no es lo indecible ni lo inconsciente lo que se guarda para luego expresarse, en el último caso, o para contemplarse íntimamente, en el primero, sino que esa zona de no conocimiento tal vez sea un escenario indefinido, de las cosas cualesquiera, lo que no es arte ni poema ni concepto, donde hilos invisibles mueven juguetes sin uso, fuera del tiempo, y por eso los más contemporáneos del mundo. Agamben poéticamente concluye: “Quizá tampoco existe una zona de no conocimiento, existen solo sus gestos” (2011, p. 169). Y el gesto múltiple de abrirse a las cuestiones de estos ensayos se entrelaza con sus objetos de observación y

de devoción, con su agudeza y su opacidad, para otorgarles a ciertos saberes esa zona interrogativa en la que nunca se dan por terminados. Solo lo incompleto puede seguir siendo leído, siempre de modo diferente.

Referencias

Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pasternak, Boris (1988). *Ma soeur la vie et autres poèmes*. París: Gallimard.



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)