

Francine Masiello*

➤ Los sentidos y las ruinas

Las ruinas, como los osarios, prueban la abolición de las fronteras y nacionalismos laboriosamente perfeñados.

Luisa Futoransky

Camino a Cafayate, al norte de Tucumán, la ciudadela de los indios quilmes me permite el descanso y la reflexión. Escalando lo que en otra época fue la fortaleza de una cultura poderosa, estudio el horizonte, admiro las alturas, intento reconstruir la vida de los indígenas tal como hubiera sido en una época muy lejana. Sin embargo, estos pensamientos no son libres, ni son míos; más bien, el libro de turismo me dice cómo tengo que mirar, me cuenta la historia de la cultura quilmes para que no me quede ninguna sorpresa. Los quilmes, la civilización más grande de la Argentina antes de la llegada de los españoles, primero resistían los avances del imperio incaico y después, durante 130 años, se oponían a los conquistadores. Sabemos por los guías de turismo que los españoles arrancaron a los últimos sobrevivientes a pie a Buenos Aires. La gran mayoría pereció en el camino. También sabemos que las ruinas de los quilmes fueron rehabilitadas durante la última dictadura militar. Imposible, entonces, no captar la ironía del gesto de los militares al recordar a los indígenas desaparecidos mientras seguían desapareciendo al pueblo argentino durante la década de los años setenta. El relato es conocido desde las montañas del Colorado del Norte hasta Tierra del Fuego: primero matamos a las masas indígenas y después tornamos para festejarlas; al mismo tiempo, seguimos destruyendo la vida de los demás.

Releo mis palabras y veo que he caído en la obvedad de todo turista. Neruda hizo algo parecido (con más elegancia, por cierto) cuando en “Las alturas de Machu Picchu” dijo, “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”. Lamentamos la muerte del otro para imponer nuestra voz.

* Francine Masiello es profesora de literaturas hispánicas y literatura comparada en la Universidad de California, Berkeley. Entre sus libros figuran *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia (1986)*, *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna (1997)*, *La mujer y el espacio público: el periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX (1994)*, *El arte de la transición (2001)*. Es co-autora, con *Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic y Gwen Kirkpatrick de Sarmiento*, *Author of a Nation (1994)*.

1. La composición del lugar

La voz lírica permite al poeta apropiarse del pasado, ejercer un control sobre la historia. A partir de una experiencia concreta, arraigada en el presente, se vuelve a contar el pasado ajeno; aún más, como si uno limara una piedra, la memoria se refuerza a través del ritmo de la repetición. Se alcanza la originalidad no sólo por la manera de repensar el episodio histórico, sino por la confianza depositada en el poder de los sentidos; la mirada para captar la imagen y el oído para captar los ritmos de lo narrado, para aprehender el susurro de las escuchas y trasladarlo al texto escrito. Volveré al papel de los sentidos en relación a las ruinas, pero por el momento quiero pensar en las posibles maneras de acceder a un pasado que no nos pertenecía. Empiezo con la composición del lugar.

Quizás el lugar que despierta la memoria sea más exigente que la memoria misma, como nos propuso alguna vez Pierre Nora (1996); de hecho, la escena de las ruinas es un encuadre. Es el artificio de lo que más tarde será nuestra entrada en la representación; es decir, la escena de las ruinas es una plataforma que incita las articulaciones de la memoria misma. Así, de la materialidad de lo observado, se abre en la memoria un movimiento entre pasado y presente, también entre lo que observo en directo y la historia que luego escribiré sobre lo observado. Pero también está lo que veo en directo vinculado con todos los textos anteriores sobre la misma escena. Nada es inocente: en presencia de las ruinas, trabajan la cita y la repetición. Entonces todo encuentro con las ruinas se vuelve dialógico. Es una manera de percibir pasado y futuro juntos, de moverse entre la lectura convencional de la ruina y aceptar las nuevas líneas de fuga inspirada por la escena observada.

Los románticos estudiaron la antigüedad clásica para abarcar una nueva totalidad con respecto a la historia. Volney, estudiando el mundo destruido de los turcos, o Bulwer Lytton en *Los últimos días de Pompeya* (1834), descubrieron en el pasado las lecciones morales necesarias para guiar el comportamiento en el mundo actual; así, lograron instalar un ir y venir en la historia, un *volley* en el espacio y el tiempo. También en las ruinas existía la posibilidad de la reflexión. Contemplando el *memento mori* o el *ubi sunt?*, los románticos se entregaron a la melancolía. De esta manera, distaban mucho de nuestros contemporáneos que ahora ponen en juego los fragmentos de las ruinas, sin esperar una totalidad. Aquí, Andreas Huyssen (2006) tiene razón cuando dice que la ruina es un sitio adecuado para la exploración posmoderna; se confunden las fronteras, se des-estructuran las normas, el espacio supuestamente fijo pasa a ser un espacio desequilibrado.

Entre el aquí y allá, ahora y entonces, entre la totalidad y los fragmentos múltiples, las ruinas nos obligan a sentir y a pensar a doble compás. Pretexto para tocar pasado y futuro, se abre a un momento ético de revisar la historia y avanzar paulatinamente hacia una nueva práctica colectiva.

2. Tiempo y experiencia

Repasaré estas premisas, comenzando con el evento de la ruina misma. La ruina siempre habla de un hueco en la experiencia propia; a los gritos, declara mi incapacidad para alcanzar un pasado perdido. Entonces, a modo de compensación (pues no tengo a mi alcance otra medida posible), intento imponer mi propia experiencia sobre un pasado

que nunca voy a tocar en directo. Lleno los vacíos, me hago entender con la ruina, y por último descubro a través de la ruina un despliegue temporal. Dicho de otra manera: la ruina me recuerda que siempre manejamos múltiples conceptos del tiempo. Que una temporalidad heterogénea se impone sobre la singularidad del reloj. Aquí, Walter Benjamin (1999: 576) nos ayuda cuando dice que la Historia no es el tiempo homogéneo y vacío, sino un tiempo lleno del ahora mismo, del *Jetztzeit*, del momento actual. En este encuentro de distintas temporalidades compartidas, se alcanza la frágil armonía de lo singular con la multiplicidad.

Benjamin es duro (y en fin, nos ayuda más) cuando toma en cuenta el momento presente del observador. En su estudio del *Trauerspiel* (1998), por ejemplo, Benjamin nos dirige a la lectura alegórica ofrecida por el fragmento. Por un lado, esta lectura permite la creación; a partir del momento en que el observador arme los fragmentos del pasado, se acumulan las formas, se repiten las voces fracturadas, se reconstruyen las citas para organizar la obra de arte (1998: 178-179). Es más, la creatividad depende de la cita. Al mismo tiempo, el crítico literario demuestra su creatividad de otra manera; ante el pasado fracturado, desconstruye la historia literaria y la vuelve a construir, asignando nuevos sentidos a los textos, dándoles otro orden. Trabajando de esta manera, el crítico convierte el artefacto literario en una ruina: “La crítica”, dice Benjamin, “significa el golpe mortífero de la obra; no es un despertar de la conciencia del crítico con respecto a la obra viva, sino un saber puesto en la obra muerta” (1998: 182). De esta manera, presenciamos más que un estudio sobre las ruinas del pasado; también presenciamos la ruina creativa de los objetos que terminamos estudiando. Por un lado, las ruinas declaran un nexo entre pasado y presente, entre vida y muerte. Por el otro, señalan lo precario de toda producción humana en la cual artista y crítico trabajan a partir de los restos de la cultura heredada para confabular una novedad. Corre desde el romanticismo hasta nuestros días. Si aceptamos, por ejemplo, la escena tan conocida del artista romántico que medita sobre las lápidas sepulcrales del cementerio abandonado, también está la obra visual de un posmoderno como Gordon Matta-Clark, quien destruyó deliberadamente algunos edificios urbanos para dejar entrar el sol. Por no hablar de las ruinas que forman la base material de la obra artística de Anselm Kiefer. Ruina moderna confabulada a propósito para yuxtaponer naturaleza y cultura; ruina moderna que cita la ruina decimonónica. En estos casos, se pone a prueba la fallida premisa de una totalidad visual cerrada. Todo entonces abierto, queda un relato para armar.

Georg Simmel (1959), con tono optimista, nos dice que las ruinas declaran la convergencia de la voluntad humana con el poder de la naturaleza. En esta coyuntura, el futuro está abierto y a nuestro alcance.

3. La estética del encuadre

Al contemplar las ruinas, estamos siempre atrapados en esta disglóssia, donde el antes y el después, la naturaleza y la presencia humana, se ven capturados dentro de un mismo marco. Quizás el encuadre sirva para cristalizar el placer estético producido por las ruinas. Digo *encuadre* pero también puedo decir *cita*, *repetición*, *máscara* o *doble voz*, con lo cual se pone en evidencia la ruptura con la linealidad. Esta técnica es común a los autores del siglo XIX. La desdoblada narradora de Juana Manuela Gorriti, por ejem-

plo, nos ofrece una serie de relatos, tipo muñecas rusas, una dentro de la otra. En un mismo cuento, los arcos, los zaguanes, los cercos y las puertas, separan a la observadora de la abandonada casa de la infancia. Cada mirada enmarca otra y así el marco permite la distancia, aleja al espectador, permite un goce del espacio para que uno pueda nombrar simultáneamente pasado y presente. Permite armar el doble punto de vista necesario para la obra de ficción.

Las ruinas imponen una sintaxis particular para hablar de esa distancia. Es la gramática de la doble voz, pero, llevada al caso más extremo, cuando el pasado fantasmal y el *unheimlich* nos pesan, produce una afasia en el habla. En el texto literario, el lenguaje se desubica. Oímos un tartamudeo. Éste es el punto en que se disuelven el orden y la sintaxis; también es el momento en el que el habla se traduce en ritmo poético. El tartamudeo (debido a la pérdida irrecuperable) cobra forma; en el texto literario, entra como una repetición de lo innombrable. Se oye entonces la vibración del lenguaje, una manera de hablar de los tiempos heterogéneos que resisten la consolidación. Deleuze diría que cuando el lenguaje tiembla de pies a cabeza, presenciamos “el principio de la comprensión poética con respecto al lenguaje mismo” (1987: 113). Para llegar a este punto, primero quisiera considerar algunos textos del siglo XIX americano y después comentar nuestra experiencia actual.

4. El sensorio

Para los románticos, las ruinas despiertan al mundo sensorial. Al desestabilizar la estructura habitual de las cosas, las ruinas ponen los sentidos en estado de alerta; obligan a ver y escuchar y tocar lo inesperado. Para Melville (2000), por ejemplo, las islas Galápagos (Islas Encantadas en aquel entonces) abren a un mundo anterior al tiempo mismo. Las ruinas observadas en las islas llevan a la prehistoria; permiten imaginar un tiempo prelapsario, alejado ciertamente del presente. Se trata entonces de la pura experiencia sin el paso intermediario de la representación. Un momento sin escritura. Un mundo sin voz, sin grito, sin susurro, nos dice Melville. Una materialidad antes del habla. Entrega pura a los sentidos. Puro balbuceo.

Observando las ruinas, Volney (1857) empieza a *oír*. En su presencia, se disuelve el uso de la razón a favor de una entrega física al mundo. Los sentidos se despiertan, el cuerpo se moviliza; las ruinas estimulan al espectador a oír nuevamente; el crujido material de las cosas cobra nueva vida. La experiencia se vuelve somática, despertando la carnosa densidad de quien observa.

Sarmiento quiere *tocar* la barbarie; Gorriti acaricia las piedras de la tierra natal; en su autobiografía, describe cómo tocaba las lápidas del cementerio del Père Lachaise, siempre con la posibilidad de llegar a la materialidad concreta de la memoria a través de los cinco sentidos. Melville (2000) subraya la memoria del cuerpo; siente, oye, toca el pasado, superando así la razón. Pero hay un conflicto a mediados del siglo XIX, un cambio en la manera de acercarse al mundo; empezamos a presenciar un paso lento desde la percepción centrada en el cuerpo, en los cinco sentidos, hacia una nueva disciplina que pone énfasis en nuestra relación con las cosas a través de la psicología, a través de la interioridad del observador. En este vaivén de dos modos de percepción –del cuerpo a la psiquis–, se reescribe tanto la relación de uno con el pasado como la manera de registrar la

experiencia humana. Las ruinas físicas de la historia son el punto de toque para registrar esta transformación.

5. Gorriti la memoriosa

Primer caso, el de Juana Manuela Gorriti. La memoria es el tema fundamental en la obra de esta escritora salteña de mediados del siglo XIX; en sus cuentos imagina un momento histórico anterior a las guerras civiles, un momento en el que las élites de la Revolución de Mayo de 1810 –entre ellos, los miembros de su familia– pudieron reclamar un papel en la historia. Por supuesto, el régimen de Rosas pone fin a esta gloria familiar y deja la nación en ruinas. Sus personajes perciben este abandono al caminar entre los escombros de los edificios antiguos, al caminar sobre los campos de batalla de las guerras civiles argentinas. La guerra, efectivamente, separa pasado y futuro; altera el panorama visual, significa el desplazamiento en el tiempo. Sin encontrar un relato que trascendiera la hecatombe de la guerra, Gorriti da un paso atrás y entra en el mundo incaico; explora los altiplanos de Bolivia y Perú en la época de la colonización. Construye otra memoria personal a través de las ruinas de los indígenas. Pero es más. Al entregarse a este mundo desaparecido, donde sólo han quedado los escombros, la memoria se cristaliza en el cuerpo del narrador. El mundo natural se hace sentir; así el rugir del agua, el frote de una piedra con otra, despiertan a Gorriti al pasado lejano; sus cinco sentidos dialogan con las ruinas de la cultura antigua. Tiembla la piel, se estremece el cuerpo, los personajes cantan sus himnos fúnebres para superar el estruendo de la tierra. El desorden aumenta todavía más aquí cuando, frente al mundo sensorial, se impone el dominio de las ideas. Pasado y presente se quiebran y terminan fracturando la estructura de sus cuentos. No hay manera de conciliar el sueño de la Revolución de Mayo con la destrucción posterior; ni de entender las guerras civiles argentinas con lo que antes había sido la grandeza del mundo colonial; ni de comprender la falta de ética en el siglo XIX rosista frente a la cultura indígena. En cambio, la historia narrada remite al caos.

Hay una manera simple de leer la obra de Gorriti como la de una escritora que quiere fundar la nación a través del recuerdo común del sacrificio; esto se ve en los cuerpos que llenan los campos de batalla, en sus homenajes a los comandantes militares de mayo, en los recuerdos de su legendaria familia. De esta manera, sostiene el eterno retorno de los desaparecidos. Pero el gesto introduce un doble paso en su escritura para que la nostalgia y el porvenir hablen simultáneamente. Cuando vuelve a su tierra natal de Horcones, escribe:

¡Orcones! Hogar paterno, montón informe de ruinas, habitado sólo por los chacales y las culebras, ¿qué ha quedado de tu antiguo esplendor? Tus muros yacen desmoronados, los pilares de tus galerías se han hundido, cual si hubieran sido edificados sobre un abismo. Apenas si las raíces sinuosas de la higuera y el bronceado tronco de un naranjo, señalan el sitio de tus vergeles. A las ruidosas turbulencias de tus fiestas, han sucedido el silencio y la soledad (Gorriti 1991: 84).

La naturaleza forma parte indispensable del espacio derrumbado al igual que la barbarie, el salvajismo de Rosas se impone sobre el edificio de la civilización para ponerlo en peligro. Aún cuando Gorriti deja a un lado su preocupación por el rosismo y retrocede

en el tiempo hacia el mundo de la Conquista y los conflictos entre incas y españoles, las ruinas señalan la decadencia de la comprensión humana. En “El tesoro de los incas”, el título alude al oro del Inca, pero también a las ruinas del paraíso perdido y a aquella desmemoria de la corona española, incapaz de ver la virtud de las culturas indígenas. Sin ver por delante el desastre que les espera, los españoles van a ciegas en busca del tesoro escondido. Otro detalle. Aquí la sensualidad señala la oscuridad moral de los españoles. El cuento recupera un momento de transición en la cultura decimonónica al cual he hecho mención previa; pero si los escritores en general oscilan entre una defensa de los sentidos y el régimen de la razón, Gorriti encuentra en ambos una falta de seguridad ética. Sin un encuadre ético que vincule el cuerpo con el espíritu, toda sensualidad es vil. Es más, Gorriti subraya al mismo tiempo la falta de comunidad entre seres humanos que conviven en el mismo territorio.

No sorprende entonces que la avaricia y el robo sean temas constantes en la obra de Gorriti. El robo marca el doble tiempo de la historia de la Conquista, desarma el acuerdo social y siempre produce fantasmas. Despierta la sed de oro. En “La Quena”, por ejemplo, un español en busca del tesoro de los incas abusa de la muchacha Rosa, apartándola de su amado Hernán. Muere Rosa y Hernán entra en el monasterio. Pero años después, y obsesionado todavía por Rosa, Hernán toma el hueso de la amada y lo convierte en una quena. Así sale del instrumento musical una voz de fantasma que canta la violación de la ley. En los cuentos de Gorriti, los personajes si no se mueren, enloquecen, se inundan en la repetición, confunden la lengua, enmudecen. El quechua se cruza con el castellano, los latinismos inundan la sintaxis en español, la composición musical y las arias de ópera interrumpen la prosa del cuento. Presenciamos diferentes memorias que interrumpen el relato liso para decirnos que no se puede hacer sentido único de las ruinas de la historia nacional.

Puede ser que las ruinas como tropo decimonónico por excelencia respondan a un nuevo concepto de tiempo interior dividido. “Yo era dos personas”, escribe Gorriti en su autobiografía. En otro texto, el cuento “Gubi Amaya”, un personaje repite la misma frase. Este yo desdoblado se ubica entre el mundo de los sentidos y el mundo de la razón, entre la casa y el exilio, entre el tiempo privado y el tiempo público. Pertenecer a un yo formado por el cuerpo dañado, instalado en el espacio fronterizo donde la ética está en duda. Los encuadres, los fantasmas, el tartamudeo del habla, la oración bilingüe o fragmentada enuncian la experiencia de este yo duplicado incapaz de sistematizarse en una sola lengua.

6. Sarmiento repetido

Sarmiento enfoca también el desdoblamiento y la repetición cuando narra (repetidas veces) su experiencia de grafitista en 1840. Al volver de Chile a la Argentina, escribe: “Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: ‘On ne tue point les idées’” (1845: 3). En sí, una frase mal copiada y también una frase que Sarmiento citará en varios de sus ensayos a lo largo de su carrera. Pero la frase se impone debajo de la imagen de las armas de la patria; es decir, un texto escrito sobre otro, para hacer del primero una ruina de la historia argentina. Del palimpsesto se elevan dos fuerzas contradictorias;

el cuerpo *versus* las ideas, un despliegue de la historia. Gorriti busca resolver esta crisis a través de la *performance* de la locura; sus personajes no son capaces de mantener el doblez y terminan en la mayoría de los casos abandonando la razón. Pero Sarmiento sí es capaz de sostener la doble voz; en efecto, descubre que no puede vivir sin la una ni la otra. La barbarie tan odiada le resulta tan necesaria como las premisas de la civilización. La obsesión por estos conflictos se dice en la obra de Sarmiento a través de la repetición y la cita, equivalentes en la escritura del tartamudeo oral. También exponen una ansiedad constante sin salida posible.

Una pequeña observación con respecto a las citas que aparecen en la obra de Gorriti y Sarmiento. La frase de Gorriti que acabo de nombrar (“Yo era dos personas”) aparece con frecuencia en su obra; en varios cuentos evoca la frase antes de escribirla en *Lo íntimo*, la autobiografía que Gorriti escribió poco antes de su muerte. La anécdota de Sarmiento sobre sus *graffitis* en los baños de Zonda se repite en varios textos suyos además de servir de prólogo para el *Facundo*. Por algo la conocemos de memoria. Para ambos escritores, la reiteración funciona como un encantamiento para despedirse de los horrores de la historia. Es un fantasma, un refrán que persigue a nuestros autores; y precisamente debido a la repetición, mantiene un equilibrio entre pasado y presente. Freud pensó la repetición como modo de superar el trauma. Pero la repetición sin el ejercicio de nuestro control nos deja con la ansiedad irresuelta. Entonces, persiste una especie de sombra que pasa al lenguaje a través de la doble voz, a veces al tartamudeo.

“La historia es una pesadilla de la que trato de despertar”, dice Stephen Dedalus por lo menos dos veces en el *Ulises*. Qué extraño en este monumento de la alta vanguardia de los años veinte, que el protagonista de Joyce necesite reiterar su pánico sobre las ruinas de la historia. Aquí tendría razón Benjamin (1969: 255): vemos la historia como una serie de fragmentos no relacionados; sin confianza en un relato sobre los orígenes de nuestro propio relato, quedamos con los pequeños pedazos que luego volvemos a repetir para asegurarnos (equivocadamente) de que la verdad esté bajo nuestro control. Sin embargo, entramos en una linda paradoja: si la repetición nos indica una obsesión irresuelta con respecto a la historia en ruinas, al mismo tiempo, en literatura, forma la base del estilo (como una vez nos dijo Barthes). Las escenas más memorables de la literatura trabajan estas escenas de trauma: los momentos en que los personajes no pueden resolver su relación con la historia. El monólogo incoherente de Benjy del *Sonido y la furia*; el tartamudeo de Billy Budd; el chillido de Gregor Samsa tratando de exigir la justicia social a través de un relato chillón. O el Pelele del *Señor Presidente*, el tartamudeo de *Pedro Páramo*, la voz lírica de *Trilce* con su penosa repetición, o el niño que aúlla en *Los vigilantes* de Diamela Eltit. En cada caso vemos los escombros de la historia sin la posibilidad de reconstruirla; la coherencia se pierde, la voz se desdobra sin coordinación aparente. Quizás la originalidad de estos escritores latinoamericanos esté en el hecho de no localizar la crisis de la historia en las cenizas de Pompeya ni en los escombros del Partenón, sino en un terreno americano que resista ser narrado. La ruina americana se traduce en el balbuceo que es la base del estilo mismo.

Edward Said (1997: 378) ha comentado que se necesita la doble voz para volver a empezar de nuevo; como un fantasma que siempre acompaña la invención de lo nuevo. Que no nos sorprendan entonces los fantasmas en los relatos de Gorriti, o los ladrones y rufianes que amenazan los principios fundadores de la República. Ladrón o fantasma; ambos asaltan la integridad del individuo, hablan desde la contracorriente de la ley y

desarman el orden lineal. Instalan una doble lectura necesaria para entender el derrumbe de la historia. Dicho de otra manera, el ladrón y el fantasma son los espejos trizados que prohíben la lectura totalizante. Contra el progreso, obligan a una segunda mirada. Perforan la ley y el orden, obligan a ponernos en contacto con los elementos del pasado que están fuera de nuestro alcance y más allá del dominio de la razón.

Vamos al caso del *Facundo*. No se trata de los célebres instantes de repetición –Sarmiento, cuando sentado al escritorio de Rosas, dice “ahora soy Rosas”– ni de la imagen de Facundo Quiroga declarado por Sarmiento sustituto del tirano, un criminal que reemplaza a otro. Me interesa más la revelación que se produce en este momento de confusión del orden lineal. Sarmiento hace del pasado una ruina con la esperanza de encontrar algo nuevo. Y aquí lo brillante del escritor; al denunciar la barbarie, propone la barbarie misma como fuente del arte. Así, delante de la historia como ruina, arruinada por el salvajismo, descubrimos que la civilización no puede sobrevivir sin esta amenaza constante. La originalidad americana para Sarmiento está en esta configuración del binomio progreso *versus* ruina, civilización *versus* barbarie.

Todos recordamos el primer capítulo del *Facundo*, cuando el rastreador y el baqueano recurren a la vía intuitiva para organizar los saberes del campo. El sonido les enseña a comprender el mundo natural; la mirada les entrena a descubrir el peligro. Pero mientras Sarmiento desea tocar la barbarie y describir su contorno, cae en la contradicción; aquí confiesa que en el centro del desorden salvaje, está la poesía. El salvajismo entrena los sentidos; el ritmo, en particular, enseña a escuchar y entender. Como Gorriti, Sarmiento encuentra la originalidad en el asalto de la naturaleza contra la lógica y el orden. Este desdoblamiento organiza su mirada sobre la civilización y barbarie. Es otra manera de oponer las fuerzas creativas contra las fuerzas del orden.

En todo esto, la originalidad florece a través del ejercicio de los sentidos. Que el mundo de los sentidos domina la literatura de los románticos no es ninguna novedad; lo que me resulta más interesante es la manera en que el conflicto entre la razón y los sentidos se encuentra en momentos claves. Un encuentro interesante ocurre en el capítulo 9 del *Facundo*, en los momentos anteriores a su muerte en Barranca Yaco. Después de haber pasado tiempo en Buenos Aires, con sus hijos en una escuela para élites, y el mismo Facundo vestido de frac como si fuera un gran señor, Facundo decide viajar a Córdoba y así emprende el viaje camino a su muerte. Me parece de gran importancia. En la ciudad, Facundo pierde contacto con el sentido intuitivo, y por eso deja de anticipar el peligro inminente. Más bien, empieza a confiar en nuevos estilos de razonamiento y pierde por lo tanto el sentido común fundado en los *feelings*, aquel camino intuitivo que antes le había prometido la sobrevivencia en el campo.

7. La comunidad del porvenir

El Capitán Ahab no está menos desquiciado. Al romper el cuadrante que guiaba a los marineros, cuenta sólo con los cinco sentidos para alcanzar la ballena temida y para acceder a su propio enemigo interno que le ha llevado a la destrucción. Melville nos ubica así en un cruce de caminos, donde se elige entre la sensibilidad y la razón. Al optar por la vía intuitiva por encima de los buenos criterios del juicio, el capitán se autodestruye y lleva a sus compañeros a la muerte. Quizás podemos decir con Melville que el poder

colectivo entra en peligro cuando uno abandona el uso de la razón. Sin embargo, sin acceso a la vida sensorial la comunidad tampoco puede sobrevivir.

No pretendo defender los saberes con base exclusiva en el cuerpo, porque ya sabemos que la expresión corporal está formulada por un bio-poder más fuerte que el individuo mismo. Sin embargo, quisiera señalar que aquí, a mediados del XIX, presenciamos una crisis de subjetividades, una crisis en la formulación de los usos de la razón, un subterfugio de la confianza con la que antes se había percibido el mundo sensorial. Este drama cobra forma en presencia de las ruinas. Recordemos que los padres fundadores de la República, los militares de la familia Gorriti, la generación del 1837, y aún los héroes de la revolución en Estados Unidos que son los antepasados de Melville, se rinden años más tarde, ante la nación en ruinas. Las estructuras en ruinas –la casa, el edificio, el barco del capitán– vienen a ser una alegoría por la fallida asociación entre los hombres, señalando así el colapso de la soñada revolución liberal. Con razón entonces, los hijos de la revolución fracasada se entregan al viaje del exiliado solitario. Y se dedican a engendrar ficciones. No sorprende entonces que Sarmiento y Gorriti, durante los años del rosismo, utilicen la repetición como para hilvanar los trazos de un pasado ilusorio. Tampoco sorprende que Melville el viajero siga pensando a lo largo de su carrera en la extinción de la humanidad; sin poder encontrar una manera de unir pasado y presente, en su última obra de ficción, escrita poco antes de su muerte, Melville incorpora un antes y un después en el tartamudeo de Billy Budd. El tartamudeo sirve entonces para abarcar un doble movimiento irresuelto, para decir la imposibilidad de unir pasado y futuro, para expresar que frente a la historia en ruinas no podemos hablar con voz lisa y directa, avanzando hacia el futuro. En cambio, nos quedamos en el largo e irresuelto presente en el cual la historia de la ruina, desde el foro romano hasta las Torres Gemelas, es la historia de nuestra costumbre de arruinarnos el uno al otro. Ese presente habla de nuestra incapacidad de descubrir un vínculo humano común; del lugar donde se disuelve la razón y la voz armónica se da por perdida. Se trata entonces del colapso de los saberes en la repetición infinita. La ruina de la historia y el florecimiento de la literatura puede ser una salida posible; la otra es la percepción de la ruina como principio de un despertar colectivo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1969): *Illuminations*. Trad. por Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- (1998): *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. por John Osborne. London: Verso.
- (1999): “Excavation and Memory”. En: *Selected Writings*. Vol. 2: 1927-1934. Trad. por Rodney Livingstone et al. Ed. Michael William Jennings. Cambridge: Harvard University Press, p. 576.
- Bulwer Lytton, Edward (s.f.): *The Last Days of Pompeii*. New York: A. L. Burt.
- Deleuze, Gilles (1987): “He Stuttered”. En: *Essays Critical and Clinical*. Trad. por Daniel W. Smith/Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 107-114.
- (1995): “Mediators”. En: Crary, Jonathan/Kwinter, Sanford (eds.): *Incorporations*. New York: Urzone, pp. 281-294.
- Futoransky, Luisa (2006): Prólogo a *Desaires*, con fotos de José Antonio Berni. Madrid: Ediciones del Centro de Arte Moderno, pp. 6-13.
- Freud, Sigmund (1975): “Analysis of a Phobia in a Five Year Old Boy”. En: *Beyond the Pleasure Principle*. Trad. y ed. por James Strachey. New York: Norton, pp. 594-626.

- Gorriti, Juana Manuela (1991): *Juana Manuela Gorriti y Lo íntimo*. Ed. por Alicia Martorell. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.
- Huyssen, Andreas (2006): "Nostalgia for Ruins". En: *Grey Room*, 23, pp. 6-21.
- Melville, Herman (2000): *Moby Dick, Billy Budd, and Other Writings*. New York: Library of America.
- Nora, Pierre (1996): *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Trad. por Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- Said, Edward (1997): *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta.
- Sarmiento, Domingo F. (1845): *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Santiago de Chile: Imprenta del Progreso.
- Simmel, Georg (1959): "The Ruin". En: *Essays on Sociology, Philosophy, and Aesthetics*. Ed. por Kurt H. Wolff. New York: Harper & Row, pp. 259-267.
- Volney, Constantin-François (1857; ¹1799): *The Ruins; or a Survey of the Revolution of Empires*. London: Holyoake.