

Indagaciones sobre la presencia de la alteridad en la literatura y el arte

Jorge JOFRE

Eje temático: Lenguajes múltiples

Nacido de la filosofía, el término “alteridad” ya fue empleado por Aristóteles para aludir a aquellas instancias donde no hay determinación; donde se carece de puntos en común. Cuando Kant desarrolla las nociones de identidad y diferencia, cuando Emmanuel Levinas enuncia su “teoría ética de la modernidad” y se refiere al “otro”, la alteridad hace acto de presencia.

La alteridad supone no sólo una “diferencia”, una pérdida de la semejanza, sino también un enfrentamiento con lo que es “idéntico”. Las diferencias abren posibles caminos a la singularidad de cada cosa; se enfrentan al trillado camino de las semejanzas y construyen la presencia del “otro”.

La alteridad, en los últimos años, ha sido investigada desde otros campos ajenos a la filosofía. Ha sido abordada desde distintos tópicos. Ha sido exaltada y acusada de fraude...la alteridad tal cual como lo manifestó Jean Baudrillard en su “Melodrama de la diferencia” no siempre se manifiesta en forma clara y absoluta e incluso en ocasiones es solo un “simulacro”.

También como era de suponer, ha sido vinculada con la literatura y el arte, pero: ¿hasta que punto un texto escrito o un cuadro son singulares; son capaces de establecer lo distinto? Buscando ejemplos claros al respecto, tratando de evitar una mera reducción de la alteridad a situaciones muy específicas pero poco abarcativas de la idea, tratando de singularizar sin caer en rarezas o exotismos, es que surge la necesidad de efectuar estudios tanto de textos literarios como de obras de arte.

Evidentemente hay aspectos que dificultan la captación de la presencia de la alteridad y si a lo literario nos referimos esos impedimentos se multiplican; ya por la década del '30 Ludwig Wittgenstein aludió a los problemas de las lenguas para expresar ideas.

Muchos han afirmado que el lenguaje “con toda su riqueza poética y su poder de sugestión musical” es el verdadero protagonista de *Ulises*, novela publicada por el irlandés James Joyce en 1922. Elaborada sobre el molde de *La Odisea* de Homero, la novela, es “(...) la crónica de un día de Leopold Blumm –un modesto agente publicitario–, de su mujer Molly –cantante profesional–, y del joven Stephen Dedalus, en la ciudad de Dublín (...)”. Definida por el propio Joyce como una “maldita novela monstruo (...) como una epopeya de dos razas (israelita-irlandesa) (...)”, ni los esquemas de interpretación elaborados por el escritor (Esquema Linati; Esquema Gilbert-Gorman) nos ayudan a establecer un claro juicio sobre “lo distinto” entre Leopold Blumm y Stephen Dedalus.

“(...) No hay búsqueda que traiga la solución. Y sin embargo una respuesta influiría profundamente en la vida del propio individuo. Traería claridad en lugar de desorientación (...)”. (Altheim, p. 6). Las palabras de Franz Altheim me encaminan con el propósito de hallar distintos ejemplos de la alteridad.

Es en este punto donde nacen los tres estudios breves sobre la alteridad que componen la presente ponencia. Así es como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, los *Passagen Werk* de Walter Benjamín y las pinturas del surrealista belga René Magritte nos sirven de soporte a nuestras indagaciones. En *El nombre de la rosa* su autor opone dos tiempos singularmente distintos; Benjamín reconsidera en los “Pasajes” la teoría del “flâneur” y deja testimonio de una manera diferente de observar la multitudinaria ciudad y sus escaparates; la obra de Magritte nos muestra objetos reales que la prodigiosa mente del pintor traslada a instancias distintas que los alejan de lo que aparentan ser. Los tres estudios nos permiten descubrir la notable singularidad de ciertos productos de la literatura y el arte.

El nombre de la rosa: dos tiempos singularmente distintos

Para Eco *El nombre de la rosa* aparecido en enero de 1980 es el resultado no solo de la búsqueda de una narración como el propio autor lo afirma sino también de una serie de recorridos y encuentros. El hallazgo, el 16 de agosto de 1968, de “(...) un libro escrito por un tal abate Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk*, traduit en francais d'après L'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de L'Abbaye de la Source, Paris, 1842). El libro que incluía una serie de indicaciones históricas, en realidad bastante pobres, afirmaba ser copia fiel de un manuscrito del siglo XIV,

encontrado a su vez en el monasterio de Melk por aquél gran estudioso del siglo XVII al que tanto deben los historiadores de la orden benedictina(...)" (Eco, p. 9).

El hallazgo del texto pareció producir en Umberto Eco una gran conmoción. Eco afirmó "(...) leer fascinado la terrible historia de Adso de Melk". Con seguridad se hallaba fascinado por los misterios de la historia descubierta, por el velo que se tiende sobre hechos lejanos en el tiempo; sobre hechos que no fueron para la historia protagonistas de ese tiempo pero que con toda certeza (manuscrito mediante) acaecieron.

Eco halla la referencia para la elaboración de su novela en las memorias de un oscuro monje medieval llamado Adso de Melk. Memorias, según el propio autor rodeadas de "muchos y vagos misterios". Eco tiene dudas sobre el autor, la localización de la abadía "(...) sobre la que Adso evita cualquier referencia concreta, de modo que solo puede conjeturarse que se encontraba en una zona imprecisa entre Pomposa y Colqués, con una razonable probabilidad de que estuviese situada en algún punto de la cresta de los Apeninos, entre Piamonte, Liguria y Francia (...)" (Eco, p. 11). Pero aún más problemática es la cuestión de la fecha en que se desarrollaron los acontecimientos: "En cuanto a la época en que se desarrollaban los acontecimientos descritos, estamos a finales de noviembre de 1327; en cambio no sabemos con certeza cuando escribe el autor. Si tenemos en cuenta que dice haber sido novicio en 1327 y que cuando redacta sus memorias, afirma que no tardará en morir, podemos conjeturar que el manuscrito fue compuesto hacia los últimos diez o veinte años del siglo XIV" (Eco, p. 11-12).

Partiendo del manuscrito hallado y con la ayuda de algunos documentos descubiertos posteriormente, Umberto Eco da comienzo a *El nombre de la rosa*. Actuando como "en contrasentido del historiador" se vale de hechos confusos en tiempo y lugar; de hechos que tal vez no movieron un ápice la historia grande.

Eco mismo afirma haberla escrito sin "preocuparse por los problemas de la actualidad". Seguramente metiéndose en la historia de Adso de Melk para imaginar un "tiempo medieval" con otro ritmo y con otro andamiaje conceptual distinto al nuestro.

Con un sesgo original que orilla varios géneros: la novela gótica, la crónica medieval, la novela policíaca, el relato ideológico en clave y la alegoría narrativa, el escritor, intenta recrear y ahondar en ese "otro tiempo", que pertenece al pasado, como si fuera presente. Es un "tiempo perdido" que Eco rememora, sin haberlo visto siquiera, con profundo respeto y admiración. Meticulosamente el escritor cuida detalles insospechados del estilo de la obra y reflexiona incluso

sobre el pensamiento del personaje principal: “Adso piensa y escribe como un monje que ha permanecido impermeable a la revolución de la lengua vulgar ligado a los textos patrísticos y escolásticos (...)” (Eco, p. 12).

Eco se mete en el tema y hasta respeta en su novela la distribución temporal del manuscrito que le sirve de partida: “El manuscrito de Adso esta dividido en seis días, y cada uno de éstos en períodos correspondientes a las horas litúrgicas(...)” (Eco, p. 14).

No obstante le aplica una serie de correcciones en función de la fidelidad histórica, ateniéndose al texto de Edouard Schneider: “Les heures bénédictines” (Paris, Grasset, 1925. Así la acción de la novela se desarrolla bajo la tutela de un tiempo cotidianamente medieval; anterior incluso a la reforma gregoriana de 1581.

Pese a que sabemos de la existencia de cierto tipo de relojes o recursos para medir el tiempo en la Edad Media, los personajes de la novela miden el tiempo por lo percibido; por el transcurrir de la naturaleza: altura del sol, presencia de la luna, niebla matinal.... Eco, sincroniza los hechos según un tiempo distinto: el medieval.

La trama del libro se sitúa en una época donde el monje dedica su vida a copiar y copiar manuscritos antiguos en el afán de salvar lo poco que quedaba de las glorias del pasado antiguo; el scriptorium y la biblioteca de los monasterios se convierten en “repositorio temporario” del saber antiguo. Pero, en ese “repositorio temporario” hay un texto “peligroso”; un texto desconocido de Aristóteles que no se debe dar a conocer; un texto que inicia una cadena de truculentas muertes.

Eco parece reconstruir en forma portentosa, las formas de pensar y de sentir del siglo XIV sin dejar de hacer alusiones o citas a la llamada “historia grande”. Los crímenes en la abadía desembocan (tras una serie de situaciones) en la quema de la biblioteca, situación que establece una especie de correlato con la destrucción de la de Alejandría.

En la trama del libro también cuentan las cuestiones filosóficas; la escolástica y el nominalismo se “tejen” sobre la urdimbre de los hechos. Así es como el maestro de Adso, Fray Guillermo de Baskerville (personaje vicario del nominalismo), se opone a la figura del inquisidor Bernardo Gui, claro exponente de la rigidez escolástica.

En *El nombre de la rosa* cobra vida una época donde aparentemente los avances culturales; técnicos e ideológicos de la antigüedad parecen detenerse en una inercia. Los estudios epistemológicos; la reflexión filosófica o semiótica o la investigación histórica (para dar algunos

ejemplos) han venido a tener en cuenta como esa especie de “somnolencia medieval” se dispara del renacimiento en adelante en vertiginosa carrera.

De la “somnolencia al vértigo”, la idea parece tener múltiples referencias. Si en *Ulises* de Joyce, el tiempo transcurre bajo las manecillas del reloj mecánico (la acción dura solo 18 horas), en cambio en el monasterio de Adso de Melk se desarrolla muy lentamente (en seis complejos días) como en un reloj de arena, grano a grano. En la novela del italiano, se oponen dos tiempos más que diferentes, singularmente distintos.

Mas allá de plantear si Eco construyó en *El nombre de la rosa* un “simulacro” de otro tiempo, debemos entender que la Edad Media existió de igual modo que existe hoy el presente. Solo que entre ambos tiempos se extiende una muy singular diferencia. Si la Edad Media es somnolencia, la vida moderna en cambio es vértigo. Diferencia que expresa en su más alto exponente la alteridad en *El nombre de la rosa*.

Los *Passagen-Werk* y una mirada distinta de la ciudad

Si bien Walter Benjamin ya había publicado varias cosas de cierta importancia (*El papel del traductor*; *El Origen de la tragedia en Alemania*) en su país de origen, será en Francia y más precisamente en París donde se desarrolle lo más importante de su producción literaria. En París vivirá “en hoteles baratos, pensiones, alquileres temporales o en los cuartos de huéspedes de amigos comprensivos”. Su verdadero hogar y donde pasa gran parte del tiempo será la Biblioteca Nacional de París. Una foto lo muestra en ella; con dos o tres libros abiertos sobre la mesa; estilográfica en mano y reclinado sobre el papel que parece estar aún en blanco.

En 1927, Walter Benjamin escribe en coautoría con Franz Hessel un corto artículo sobre “Los Pasajes”. El texto que no fue publicado en la época, demuestra su curiosidad por este nuevo tipo de arquitectura urbana; entre 1927 y 1929, convencido de la importancia del tema se dedicará a desarrollar una propuesta que denominó *Los pasajes de París: una féerie dialéctica* “ (Ortiz, p. 96). George Steiner afirma que el filósofo empezó a planear un ensayo sobre el tema de París impactado por *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon.

Benjamin edifica sus *Passagen-Werk* partiendo de un pasado parisino que ya tiende a desaparecer totalmente cuando él los redacta. El ensayista hasta utiliza en una de sus partes *La Guide Illustré de Paris* de 1852 como soporte bibliográfico. De todos modos la gestación de París, Capital del Siglo XIX (*Passagen-Werk*), es laberíntica, como lo es Benjamin.

Passagen-Werk es una obra compleja y falta de unidad. Es una “original y apasionada visión de la ciudad, sus paseantes y sus poetas”. Una visión formada por “fragmentos” que ni la posterior publicación ni el trabajo de armado de los editores pudo ni quiso darle unidad literaria. En Passagen-Werk, Benjamin, es capaz de mencionar hasta lo más insólito: empresas contratistas (industrias florecientes), litografías; cafés de París; regulaciones legales de los nombres de los productos (...) todo ello sin dejar de incluir, por ejemplo, opiniones sobre Chesterton o Dickens.

George Steiner explica, en una nota sobre Passagen-Werk: “La obra de Benjamin existe en forma de ensayos, prefacios, conferencias, libretos de radio y una considerable cantidad de material periodístico. Reseñas de libros, informes de viaje, artículos sobre una gran variedad de temas culturales y sociales —desde el cine hasta las casas de muñecas, desde divagaciones bibliófilas hasta arquitectura (...)” (Steiner, 2000).

Walter Benjamin utilizó “fragmentos citados de mas de 850 fuentes, generalmente recogidas en la Bibliothéque Nationale (...)”. Con Benjamin en París nace una nueva forma de escritura: abocetada, con cientos de anotaciones; con interrupciones; con tesis inconclusas; con metáforas. En 1919 había realizado la traducción de las obras de Baudelaire acompañadas de un prólogo (El Papel del Traductor). Tal vez es allí donde visualiza su forma de escritura parisina e inicia el camino hacia su “poética de la fragmentación”. Sobre todo si consideramos que Baudelaire en Pobre Bélgica había conformado “un libro fragmentario, un cuaderno de anotaciones, un libro que no terminó de escribir , una suerte de libro-borrador (...)” (Foffani, 2000).

Pero: ¿dónde está la alteridad en los *Passagen-Werk*?

Para responder ello necesito despejar las alusiones de Benjamín sobre el avance de la modernidad técnica (el filósofo habla en el texto sobre como la revolución industrial “redefine las relaciones productivas”, constituyendo a la fábrica en el centro de las actividades de la sociedad nueva), para concentrarme en la “teoría del flâneur” esbozada por Victor Fournel en su libro Paris Nouveau et Paris Futur (1865). Más que teoría una hipótesis surgida de la observación de una “modernidad” que trae como resultado directo la masificación del individuo en los grandes conglomerados urbanos y que tiene como única contrapartida a ello la singular figura del “vagabundo” (flâneur). Fournel enfrenta el “vagabundo” y el “paseante”; intenta establecer una diferencia comparable a la del que viaja para investigar con respecto al turista que viaja por placer.

A Benjamín le interesa el “vagabundo” y su vagabundeo porque actúa en forma personal a diferencia del paseante (casi una versión modernista del turista) que se diluye en la multitud; ambos son dramáticamente inconciliables. Porque con su particular mirada nos brinda una versión distinta de la ciudad.

En un punto de los *Passagen-Werk*, Benjamin parece determinar el singular proceder del “vagabundo”: “Reconstruir topográficamente la ciudad, diez, cien veces, a través de los pasajes y de las puertas, de los cementerios y de los burdeles, de las estaciones de tren (...) como antiguamente podíamos hacerlo a través de las iglesias y de los mercados. Los rostros secretos de la ciudad se sitúan en su parte más recóndita (...)” (Benjamin, 1986:130).

Para Benjamin el “vagabundo” es singularmente distinto al “paseante”; allí es donde en los “*Passagen-Werk*” se hace presente la irreducible distancia que conduce a la alteridad.

Magritte: dos realidades enfrentadas

Para el pintor griego o renacentista, la realidad (el modelo) y la reproducción de la misma guardaron siempre un notable grado de proximidad, casi diríamos una identidad común. Pero, a partir del siglo XVIII, tal situación entra en crisis; se ha producido una fractura, en esa época, e ideas y conceptos que habían perdurado por siglos se derrumban estrepitosamente.

En el siglo XIX, la pintura romántica, utilizará el recurso de lo “visceral”, lo apasionado y lo irracional y el simbolismo de los prerrafaelistas ingleses opta por temas vegetales y florales muy estilizados, dado que su “orientación no era realista sino mística” (Sebreli, p. 41). En el siglo XX la pintura de René Magritte (1898-1967) aún irá más lejos. El pintor belga indagará sobre ciertas contradicciones de la pintura y las pondrá en evidencia enfrentando la realidad del mundo con otra realidad distinta: la suya.

En *Los dos misterios* (*Les deux mystères*, 1966) se revela plenamente ese duro enfrentamiento. En la parte inferior de la obra se observa un caballete con un cuadro. En él Magritte dibujó una pipa acompañada por una frase: “Esto no es una pipa”. En el ángulo superior izquierdo de la obra (por encima del caballete), flota una enorme pipa gris. “Ni la palabra ni la imagen son garantía de que el objeto exista en realidad” (Paquet, p. 68).

En “Los dos misterios” el pintor genera un “doble distanciamiento” en relación al objeto real y supuesto modelo del cuadro. Separa al mismo de la palabra escrita que lo designa al afirmar “esto no es una pipa” y de igual modo del dibujo que lo representa en el cuadro.

“Produce una diferencia entre dos diferencias (la de las palabras y la de las imágenes)” (Paquet, p. 68). Así es como Magritte rompe con el antiguo principio de identidad establecido entre objeto e imagen representada y genera una notable distancia entre ambas cosas.

Rápidamente descubro entonces que la pipa del dibujo no es real; es sólo una “simulación” de un objeto real que no nos permite fumar, que no humea ni puede producir aroma a tabaco. Que tampoco desde el punto de vista material tiene la consistencia de una pipa verdadera. En Los dos misterios, Magritte enfrenta la realidad tangible con la realidad de la simulación y con ello nos pone en evidencia que la alteridad existe bajo muy variadas formas.

Referencias bibliográficas

- Altheim, Franz: *Visión de la tarde y de la mañana*, Bs.As., Eudeba, 1965.
- Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía abreviado*, Sudamericana, 1978.
- El nombre de la rosa: dos tiempos singularmente distintos*
- D’Haucourt, Geneviève: *La vida en la Edad Media*, Colombia, Panel 1978.
- Eco, Humberto: *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1980.
- Pirenne, Henri: *Historia Social y Económica de la Edad Media*, F.C.E., 1975.
- Los *Passagen-Werk* y una mirada distinta de la ciudad
- Benjamin, Walter: *Passagen-Werk*, Harvard University Press, 2000.
- Benjamín, Walter: *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.
- Ortiz, Renato: *Modernidad y Espacio. Benjamin en Paris*, Bs. As., NORMA, 2000.
- Steiner, George: *Walter Benjamin. Las Iluminaciones desconocidas*, Clarín 2000.
- Foffani, Enrique: *Libro de Culto de Baudelaire. El Arte de Injuriar*, Clarín 2000.
- Magritte: *dos realidades enfrentadas*
- Foucault, Michel: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Paquet, Marcel: *René Magritte. El pensamiento visible*, Köln, Taschen, 1994.
- Sebreli, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*, Bs.As., Sudamericana, 2000.

JORGE JOFRE

Investigador; disertante y crítico de arte. Profesor terciario y universitario. Dictó cursos de perfeccionamiento docente. Investiga sobre el pensamiento, la comunicación, el arte y la cultura en los siglos XIX y XX. Escribe sobre temas de: Pintura; Escultura; Dibujo; Grabado; Objetos e instalaciones; Fotografía; Cine y Literatura. Ha publicado más de 300 artículos en diarios y revistas de Argentina y Uruguay. Es columnista de la revista *Punto & Aparte*; www.puntoyaparte.com.ar (1993/2005). jofrejorge2000@yahoo.com.ar