

La desviación de la mirada en la modernidad. A propósito de Ópticas de la modernidad de Álvaro Cuadra

Víctor Silva
Universidad de Playa Ancha (Chile)

I

En *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad*, Álvaro Cuadra traza un conjunto de cartografías sobre las modernidades en plural, no como homogeneidad- singularizada, sino como heterogéneas miradas que se cruzan entre abigarrados espejos deformantes. El mismo textualista reconoce que el término modernidad es “equivoco y evasivo (...) pero posee la ventaja de ser admitido por todos, aunque su sentido último sea objeto de debate” (Cuadra, 2010: 15).

Si focalizar el texto en Walter Benjamin es una estrategia teórico- metodológica, las otras máquinas textuales (o discurso- visuales, en una terminología más cercana al Foucault que lee Deleuze) que convoca, interrogan y desafían a las modernidades desde una actualidad hipermoderna que se transforma en un devenir de aquellas. Ya la idea de ópticas, da cuenta de la intención visual del ensayista, y unida, en el sintagma, a la de modernidad, asume la caracterización fundamentalmente visual de esta época, tal como lo ha consignado, entre otros, Martin Jay.

La máquina textual de Cuadra convoca a las voces (en el sentido polifónico de Bajtin) de Walter Benjamin, Julio Verne y Julio Cortázar pero, también, se perciben los ecos sonoros de Borges, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Krakauer, Adorno, Derrida, el dodecafonismo y la música atonal, la poética visual, el letrismo y el situacionismo, la antropofagia, la crítica cultural (no en un sentido, simplemente, filosófico sino como desafío a la cultura sustantiva y mayúscula, desde ese adjetivo que interroga y nos interroga).

Cuadra juega, desafía, avanza en ese tejido de signos pero retrocede para, tal como *la rayuela* (ese juego que en Chile necesita de otra traducción –algo que seduciría a Benjamin-), retroceder en el salto hacia el cielo hacia los infiernos.

El presente prefijado –post, neo, hiper, trans, tardo, sobre- que se ubica como temporalidades *entre* temporalidades, como un hiato abierto a la temporalidad moderna, se encuentra con el libro de los pasajes, París en el siglo XIX, calificado como un collage –por su carácter inacabado-, híbrido –porque, además, está escrito en francés y alemán-, como un log-book. Es decir, “como una imagen poética surrealista”, como una instantánea –tal como Benjamin caracteriza al surrealismo: “la última instantánea de la inteligencia europea”-, ingresando en ese grupo de pensadores, escritores, transgresores que veían –y no está de más repetirlo que veían- en lo visual un campo de transformación cultural.

“El aburrimiento es siempre contrarrevolucionario”, escribían a modo de eslogan grafitero los situacionistas. En *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*, Benjamin cuestionaba que el surrealismo fuera solamente un movimiento literario motivado por la crisis del humanismo e incentivado por el consumo “extático” de alucinógenos. Con citas que lo aproximan al marxismo, al anarquismo y a la crisis en el arte, Benjamin, entre otras cosas, sostenía que “desde los escritos de Bakunin, no ha habido en Europa un concepto radical de libertad. Los surrealistas sí lo tienen. Ellos son los primeros en haber despachado el anticuado ideal de liberal humanista- moral

de libertad, porque saben que ‘la libertad, que ha sido adquirida en esta Tierra al precio de tan duros sacrificios, se ha disfrutar sin restricciones durante todo el tiempo en que esté dada, sin hacer concesiones al pragmatismo en ninguna de sus encarnaciones’” (Benjamin, 2007: 313). Y París fue un escenario para esa construcción de una poética de lo visual.

II

Pero, también, París puede ser leída como tragedia. Como indica Cuadra: “Julio Verne se ha instalado en el imaginario occidental como un adalid del progreso y la ciencia, un soñador, acaso un vidente del futuro. Sin embargo, ‘París en el siglo XX’, una obra primeriza de 1863, delata ya otra lectura posible de la obra verniana, el advenimiento de la modernidad como tragedia” (Cuadra, 2010: 39).

En Verne la novela de anticipación –se ubica a un joven poeta cien años después que el narrador, en 1960-, difiere el presente, distiende el futuro, la distopía hace circular una relación figurativa entre “ahora” y “porvenir”.

Dos rostros de las modernidades el de una ciudad extasiada en su propia luminosidad, París, y el de otra ciudad estasiada en la parálisis estática de esas mismas luces transformadas en sombras, París. El boxeador de Hemingway alardeando París no se acaba nunca y el imitador descrito por Vila- Matas que simula otra París, trágica.

III

Jean Baudrillard pasó a coleccionar objetos en su narrativa a simularlos en el espejo del agua narcisista y, de estos, a la seducción como reproducción infinita de una forma sin contenido. Cuadra retoma una y otra vez, a lo largo del texto, las tres fases de la seducción: **la fase ritual, la estética y la política.**

En **la ritual** están los objetos coleccionados por Benjamin, mientras que en **la estética** aparece el juego, el desvío (*detournement*), conjugándose en Benjamin la mezcla de lo irónico y lo diabólico pero, también, Julio Cortázar instalando ese juego inacabado de significantes que es Rayuela. Finalmente, la última frontera de la seducción es la **política** donde se conjuga la fase revolucionaria (Blanqui, Benjamin y las barricadas) y la desesperanza que nos presenta Verne.

Estas máquinas inacabadas, esos espejos de-formantes, esos anacolutos (es decir, recursos de estilo en que una frase es desprovista de coherencia sintáctica cuyo propósito es privilegiar el nivel semántico (...)) El anacoluto es la alteración sintáctica que da cuenta de una anomalía o perturbación radical en la expresión). En el texto “las barricadas expresan, justamente, estos anacolutos de la textualidad urbana” (Cuadra, 2010: 95), también, no obstante, podría leerse “*Ópticas de la modernidad*” como una barricada textual que desafían la gramaticalidad del siglo XIX. Como en la música, “*Ópticas...*” leídas desde esta posición, se acercan mucho más a la música atonal, al jazz, rock and roll, a la bossa nova, a la tropicalia, al punk y al hip hop, parafraseando un texto escrito hace unas décadas sobre Benjamin “es la peligrosa idea de Álvaro Cuadra”.

IV

Rayuela instala otra peligrosa idea, la de la ruptura como juego, siguiendo el camino ya trazado por Joyce, Kafka, y, antes aún, por Cervantes –límite para Foucault entre la primera parte y la segunda de la novela entre el Renacimiento y la Modernidad- y, en América Latina, por Borges, Onetti. Es decir, es la hipertextualidad –más que la intertextualidad- que emerge diseminando sentidos que ya no tienen retorno a su origen. Hipertextos, saltos en los sentidos, puertas que se

abren hacia laberintos sin caminos rectos ni direcciones precisas, son los límites del texto más allá de él –si es que hay más allá- sinsentido, antihermenéutica y obra abierta.

Esta última, caracterización de un primer Eco antes de su conservadora transformación al límite de la interpretación, puede ser la definición –si es que es posible definir- de *Ópticas de la modernidad*, una máquina textual insubordinada, subversiva, transgresora.

En momentos en que el gobierno de Chile intenta instalar la neofuncionalista, neoliberal y previsible política, para unos, de leer signos –alfabéticos y numéricos- desde la funcionalidad denotativa de su sentido inmediato, mientras que, para otros, se les permitirá una educación más compleja y menos previsible (me imagino que sabemos cuáles son unos y cuáles son otros), leer *Ópticas* es subvertir esas políticas construyendo nuevas barricadas frente a la parálisis de un sistema universitario que, en vez de resistir, desiste y no insiste.