

LA VOLUNTAD DE NO ENTENDER: ENTREVISTA CON SERGIO ROJAS

Franco Pesce
Investigador independiente
fpesce@puc.cl

Recibido: 01/02/2018 – Aceptado: 15/06/2018

DOI: 10.17533/udea.lyl.n74a09

Sergio Rojas (Antofagasta, Chile, 1960) es Profesor Titular del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es filósofo y doctor en literatura y ha sido profesor visitante en la Universidad París VIII (Francia), la Texas A&M University (Estados Unidos), la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia), la Universidad de Costa Rica y la Universidad de Valladolid (España), y ha dictado conferencias en diversas universidades en América Latina, Europa y Estados Unidos. Su trabajo —en áreas como la filosofía del sujeto, la estética, la teoría crítica— procura no usar las obras de arte y de literatura como terreno de aplicación o validación de unas concepciones filosóficas. Lo que busca, más bien —así lo explicó en una conferencia en 2015—, es dejarse provocar por las obras y luego responder a esa provocación, indagando qué problemas o preguntas son los que ellas plantean o abordan. Algunos de sus títulos son: *Materiales para una historia de la subjetividad* (1999), *Imaginar la materia: ensayos de filosofía y estética* (2003), *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significativa* (2010), *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (2012), *El arte agotado: magnitudes y representaciones de lo contemporáneo* (2012) y, más recientemente, los ensayos “La escritura del cogito: una hipótesis sobre Samuel Beckett” (2013), *La sobrevivencia cínica de la subjetividad* (2013) y *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina* (2017). En noviembre de 2017, Sergio Rojas presentó en Santiago de Chile la colección de ensayos *Las obras y sus relatos III*, que reúne textos escritos en torno a obras y exposiciones de arte contemporáneo. Fue de esa presentación y de la posterior lectura del libro que nació la urgencia de este trabajo.

Franco Pesce: Quisiera comenzar por la inquietud que dio origen a esta entrevista. En *Las obras y sus relatos III* (Rojas, 2017b) el vocabulario que usa Kant para narrar el drama de lo sublime es muy visible, pero la palabra *sublime* está casi totalmente ausente. ¿A qué se debe esa exclusión?

Sergio Rojas: En el libro que mencionas se trata fundamentalmente de lecturas de obras de arte contemporáneo. El concepto de lo *sublime* da cuenta de la trascen-

dencia de la razón respecto a la estructura categorial de la subjetividad moderna, habitualmente determinada a partir de la relación sujeto-objeto. Aquí la razón se ordena fundamentalmente respecto al conocimiento de la naturaleza, por lo tanto, si consideramos que en esto consiste la máxima expresión del poder configurador de mundo de la razón, esta queda referida desde un comienzo a algo que no es ella: la naturaleza. Ahora bien, el concepto de lo sublime permite concebir la razón más allá de esto, no más allá del objeto, sino de la relación sujeto-objeto. Por eso, señala Kant, no existe nada verdaderamente sublime fuera de la razón, porque lo sublime no es un objeto, sino un *sentimiento*. Se trata, en último término, del sentimiento de la *destinación suprasensible* de la razón humana. A partir de esto se constituye una estética de lo sublime que permite comprender el arte, especialmente el arte romántico, en que el mundo en general es una especie de pretexto o recurso para poner en obra tanto el poder conformador de la razón como la capacidad de esta de proyectarse siempre más allá de los fenómenos. En cambio, en el arte contemporáneo, al menos en relación al tipo de arte que a mí me interesa, el otrora afán de trascendencia de la razón moderna se confronta con la gravedad de una realidad en que la idea de Humanidad se encuentra en una situación de catástrofe, una realidad que es *obra de la técnica*, de la racionalidad instrumental, o sea que es producto de los medios, no de los fines, y que, *empastada de materia*, no devuelve a la razón su propio reflejo. Entonces lo cotidiano, precisamente esta especie de inmediatez intrascendente que lo sublime dejaba atrás, en el presente abunda hasta cubrir el horizonte.

—¿Es en ese mismo escenario que surge la necesidad de hablar de “lo tremendo”? En *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina* (Rojas, 2017a) sugieres que lo tremendo “trasciende” la estética de lo sublime, la cual no alcanza a describir la relación actual entre sujeto y mundo.

—En efecto, a diferencia de lo que sucede con el concepto de lo sublime, la noción de lo *tremendo* —que como concepto está todavía en elaboración— no es propiamente una categoría estética, sino que intenta dar cuenta del hecho de que los acontecimientos del siglo xx hasta el presente han conducido al pensamiento a estrellarse contra los límites del paradigma de la modernidad en el que la razón se había constituido como forma de conocimiento, dominio y transformación de la naturaleza. La razón es más que la naturaleza cognoscible. Ahora, en cambio, presentimos en todo momento la crisis del paradigma humanista. La globalización de la economía y la informatización de la realidad en redes digitales ha alterado completamente el mundo que intentamos habitar. He aquí lo tremendo. En *Escribir el mal* no digo que la violencia sea lo tremendo, como si el pasado no abundara en atrocidades, sino que intento reflexionar el fenómeno de la violencia en el tiempo de lo tremendo y la forma en que la literatura lo ha pensado. Este no se refiere a un acontecimiento o a una realidad determinada, sino al hecho mismo de que es la

totalidad del paradigma lo que se estremece. Es como si la experiencia nos enviara hacia una realidad que está siempre temblando, y pienso que nuestra idea presente de *totalidad* —cuando hablamos cotidianamente de “globalización” o de lo “planetario”— está internamente relacionada con esa experiencia del paradigma que tiembla, y entonces mediante esos términos nombramos una realidad que no llegamos a imaginar. Presentir cotidianamente que existimos en la totalidad *es* habitar en una realidad que está temblando, porque si nada queda afuera de las redes, entonces no hay “suelo rocoso” ni propiamente naturaleza de ningún tipo. En *Escribir el mal* se trata de una violencia postideológica, que al tomar cuerpo en la cotidianidad se hace ilegible como “medio”.

—¿Se trataría entonces de resaltar que en la encrucijada que habitamos hoy, la resolución que propone Kant al conflicto provocado por lo tremendo no se completaría?

—Es una excelente cuestión la que propones. Kant vivió en un tiempo de crisis. La Ilustración está lejos de ser una creencia simplemente optimista en la historia como progreso. La secularización del orden político hacía emerger la idea hobbesiana del hombre como “el lobo del hombre”, la física newtoniana sacaba a Dios del universo —las causas del movimiento se quedaban sin *la Causa*—, acontecía la Revolución Francesa, el empirismo hacía cundir la amenaza de un escepticismo omnívoro... es decir, las ideas de la razón, de la teleología de la historia y de una moral racional, tal como fueron pensadas por Kant, no eran el simple efecto “optimista” de ese tiempo, sino, como bien sugieres en tu pregunta, la solución propuesta a un problema que tenía el tamaño de la época. Ahora bien, podría decirse que en lo fundamental lo que enfrentó Kant fue justamente el problema del escepticismo, es decir, el desmoronarse de las instituciones de un universo teológico por la acción inédita de la razón humana que se insubordinaba. La imagen recurrente de un “despertar de la razón” hace referencia precisamente al esencial carácter *inaugural* de la modernidad. No habría en sentido estricto un comienzo de la modernidad, porque esta es el tiempo del inicio. El despertar de la razón es una forma de violencia de lo inaugural. El mismo Kant se refiere al *entusiasmo* que le produce la Revolución Francesa, precisando en su escrito *Si acaso el género humano progresa hacia mejor* que el entusiasmo es en este caso un sentimiento *sublime*: la violencia de la Razón —esto es, de la *autonomía*— ingresando en la historia de los hombres, haciéndose lugar allí en donde lo que requiere es todo el lugar. Me atrevería a decir que Kant logra sublimar lo tremendo. ¿Qué es lo que, en cambio, sucede hoy? La herencia del Humanismo sigue aquí (como decía Hobsbawm, solo los ideales de la Ilustración impiden que nos hundamos en la barbarie), pero presentimos en todo momento que no corresponde a la realidad de nuestra experiencia. Es como si el Humanismo fuese actualmente ante todo una

forma de vivir, pero ya no de comprender la realidad que intentamos hacer habitable. Pienso que de esto dan cuenta el arte contemporáneo, el cine, la literatura, el teatro, cuando ya no es posible sublimar lo tremendo.

—Hay autores que sí han persistido en usar *lo sublime* para describir los efectos, en el sujeto, de esos aspectos centrales del mundo contemporáneo que son la violencia y la informatización. Pienso en Jameson, Lyotard y Žižek. ¿En qué ámbitos es todavía relevante hablar de lo sublime?

—En autores de la modernidad clásica como Burke, Kant y Schiller, el recurso esencial de la estética de lo sublime es la naturaleza, a partir de su diferencia con la estética de lo bello. Esta diferencia es fundamental para definir lo sublime en estos autores. El sentimiento de lo bello, en el paisaje, por ejemplo, produce una especie de conciliación de la subjetividad con el reino de la materia, en la contemplación del juego del *ir y venir* de las olas, de las nubes, de la hierba, como dice Gadamer. La subjetividad se detiene en la *apariencia* de las cosas. En cambio, como señala Schiller, el sentimiento de lo sublime amenaza con arrancar al hombre de aquella superficial naturaleza a la que había sido suavemente encadenado por la belleza. El espectáculo de las fuerzas desatadas —los abismos, las tormentas eléctricas, las batallas, los naufragios, la oscuridad, las lejanías— envía la subjetividad hacia su natural destinación *más allá de lo fenoménico*. Kant nombra ese espectáculo como naturaleza bruta, señalando con ello una infamiliar desmesura en la que no hay lugar para la humana subjetividad, pero ante la cual la razón es capaz de abismarse estéticamente, y esta capacidad da cuenta de la superioridad de la razón. Kant señala que el sentimiento de lo sublime resulta de la insuficiencia de la naturaleza para representar las Ideas de la Razón. El asunto de lo sublime es lo *absolutamente grande*, y sucede que no existe nada en el mundo natural que sea grande en sí mismo. Por eso la estética de lo sublime *da que pensar*. Hoy el despliegue de la técnica ha triturado ese prestigio metafísico de la naturaleza, y una pintura de Turner o de Caspar Friedrich bien podrían operar como protectores de pantalla del computador. Personajes entrañables como Wakefield de Hawthorne o Bartleby de Melville ya no pueden leerse en clave sublime, tampoco *El desierto de los tártaros* de Buzzati ni *El proceso* de Kafka, tampoco *El extranjero* de Camus. En la actualidad, la economía financiera, las redes digitales, la violencia internacional del terrorismo “religioso” o de las bandas de narcotráfico, el comercio ilegal de armas, la multimillonaria industria del espectáculo, etc., no dan a sentir o a pensar las grandes ideas de la Razón, sino más bien un universo abrumadoramente intrascendente. Un tema bíblico como las pestes azolando Egipto podría ser motivo para la estética de lo sublime, no así las favelas o inmigrantes cruzando una alambrada. Inéditas magnitudes de la información se imponen hoy sobre las operaciones de significación, y las artes han comenzado a trabajar con estas nuevas paradojas. Pero me parece que no podrían

definirse en relación a la estética de lo sublime. De todas maneras, me parece que puede ser utilizada como un recurso de segundo orden, pero, en esa misma dirección, solo para ser desmontado su efecto demasiado codificado de “trascendencia”. El patrón generalizado del consumo cancela todo sentido de trascendencia, y podría decirse que aquello sublime que Kant pensó como *sentimiento*, en la actualidad deviene mera sensación, ante los fuegos artificiales en Año Nuevo o el concierto de una banda de rock-estadio. Por otro lado, acaso un sentido de trascendencia tiene lugar paradójicamente allí en donde la fugacidad misma que nos rodea, el dolor de quienes sobreviven, las retóricas institucionales del poder, nos dan a pensar lo incomprensible. Lo que se trasciende es siempre la densa opacidad de la materia.

—En *Escribir el mal* leemos también que la violencia es vivida al mismo tiempo como “cotidiana” y “excepcional”. ¿Podrías explicar esta paradoja? Haces una crítica a los medios: nos proponen unas representaciones de la violencia que acaban ocultando el hecho de que ella ocurre cotidianamente.

—Claro, se puede entender la violencia como *acontecimiento*, que es como habitualmente se la concibe, como un hecho particular que, por ejemplo, protagoniza los titulares de los periódicos, literalmente “haciendo noticia” como un evento que interrumpe o suspende lo cotidiano. Pero también se puede pensar la violencia como *régimen de existencia* en el que la vida humana ha llegado a carecer de valor en sí misma. Esto ha sucedido en las formas políticas del totalitarismo, pero también en las formas extremas de *individualismo*. En este caso la violencia constituye lo cotidiano y es precisamente lo que resulta “olvidado” cuando se la reduce a hechos particulares, que pueden ser descritos, fechados e incluso consumidos —en películas o series de TV. Reflexionar críticamente esto en las artes exige poner en cuestión la espectacularidad que simplemente quiere dejarnos “sin palabras”, para operar, en cambio, con los recursos de la representación de un modo no mimético-realista. Se trataría, en suma, de pensar la violencia no solo como lo que el victimario inflige a la víctima, sino como aquello a partir de lo cual llega a naturalizarse un orden de víctimas y victimarios.

—En *2666* (Bolaño, 2004) hay una escena que podríamos haber usado para abrir esta entrevista. Negrete, el jefe de policía de Santa Teresa, sube “hasta lo más alto” (p. 452) del cerro La Estrella y desde ahí observa el horizonte. No es difícil imaginarlo como el “caminante sobre el mar de nubes” que pintó Caspar David Friedrich, a quien ya nombraste. Negrete ve, al oeste, “los techos de cartón o de zinc de algunas casas” y el caos de sus calles; al este, la carretera que lleva al desierto y las primeras estrellas; y al norte, “una gran planicie monótona, como si la vida se acabara más allá de Santa Teresa” (p. 452). ¿Qué clase de contemplación es esta? Podemos pensar que Negrete es (la caricatura de) un detective romántico. Pero en

seguida se le acercan unos “perros hambrientos y bravos, como los niños que divisó fugazmente al llegar. Sacó la pistola de la sobaquera. Contó cinco perros. Quitó el seguro y disparó” (p. 452), matando a uno de un balazo en el cráneo. Aquí el detective ya no es romántico sino salvaje. Y los perros, bueno, los perros nunca fueron salvajes; son callejeros, urbanos, acaso lo opuesto a salvajes. La escena termina jugando con otra contradicción: el policía se fuma un “Delicados sin filtro” (p. 452).

—El lenguaje con el que *2666* de Bolaño refiere los asesinatos mantiene en general bajo control la espectacularidad que recién comentaba. Por ejemplo, en el pasaje que mencionas, el modo de describir la situación y el comportamiento de sus protagonistas subsume al lector en una especie de cotidiano infrahumano, en que la pesquisa de los crímenes parece obedecer más bien al propósito de ejercer el intelecto antes que al afán de hacer justicia. La atmósfera que como lectores comenzamos a respirar en ese capítulo, irónicamente titulado “La parte de los crímenes”, parece ser la de una realidad en la que algo así como “hacer justicia” no tiene sentido. Me parece que el título reflexiona irónicamente el hecho de que el aterrador e inimaginable sufrimiento de esas mujeres se constituya en un “tema” o incluso en el capítulo medular de una novela. Entonces la literatura debe lidiar con lo inenarrable. Se trata de una *escritura* cuya visualidad no se resuelve en visibilidad. Entonces, ¿qué sucede en la contemplación de Negrete desde el cerro La Estrella? Pienso que, en esta novela, en su escritura, como en la de *Los detectives salvajes*, hay un elemento neobarroco. El claroscuro, la diferencia entre lo alto y lo bajo, los significantes que anunciando un significado nos remiten siempre a otros significantes. En el barroco la obra se ordena en función de una alteridad que, desde su absoluta trascendencia, altera el orden del lenguaje. Entonces el objeto significado sólo puede ser referido mediante el exceso, porque lo que se pone en obra es justamente su imposibilidad de ingresar en el lenguaje. En el neobarroco, en cambio, el objeto se ha perdido *en el lenguaje* —sigo en esto a Sarduy—, toma cuerpo en el orden significativo del lenguaje para referir un significado que se oculta en ese mismo cuerpo descomunal. A diferencia del primer barroco, lo que en el neobarroco tiende a hacerse absoluto no es el “más allá”, sino el “más acá”. No me parece que en Bolaño exista propiamente una escritura neobarroca, pero sí podría hablarse de un *sentido neobarroco*: su escritura nos hace ingresar en la *materialidad inagotable del mundo*, entonces asistimos a la existencia de una humanidad que en su cotidianeidad nunca llega a tocar sus límites. Los perros que de pronto ladran amenazantes a Negrete hacen abruptamente presente al lector que el detective no ha salido de esa cotidianeidad gris y degradada, que incluso ese punto de contemplación desde las alturas está inmerso en el mismo suelo y, finalmente, que eso que contempla no es una “naturaleza corregida” —que es como definía Poe al paisaje—, sino más bien una especie de modernidad degradada.

—Es interesante que aunque yo planteé la pregunta apuntando unos contenidos, tú respondiste comentando la *escritura*, el trabajo *en* el lenguaje. Las novelas de Bolaño nos “exigen”, diría yo, usando una palabra tuya, que preguntemos por el sentido de la forma que toman. Pensando en la importancia que das a la distinción entre contenido y forma —“El sujeto es como la ‘forma’ sin la cual el ‘contenido’ (las cosas, el mundo) no podría ser experimentado ni pensado, tampoco podría ser siquiera sentido” (Rojas, 1999, p. 34)— recordé un relato de Bioy Casares en su diario sobre Borges. Dice: “Valéry se ponía furioso cuando alguien distinguía entre fondo y forma. BORGES: ‘Ponerse furioso me parece demasiado. Qué raro pretender que no existen distinciones que todo el mundo entiende. [...] Quizá no se pueda precisar cuándo acaba el día y empieza la noche; pero nadie confunde el día con la noche”” (Bioy Casares, 2006, p. 61). Este comentario es afín a lo que dices en uno de los ensayos de *Imaginar la materia*: que leer literariamente es, entre otras cosas, hacer emerger la forma, y que “la diferencia forma/contenido consiste precisamente en la emergencia de la forma” (Rojas, 2003, p. 99). No sabemos a qué corresponde exactamente lo formal de una obra de arte; es en la *lectura* que actualizamos la distinción, caso a caso.

—Con aquella analogía entre la forma y el sujeto me refiero a que la percepción, la experiencia y, en general, el relacionarnos con las cosas del mundo, implican la posibilidad de que las cosas nos incumban; es decir, no experimentamos algo solo porque eso está ahí, sino porque somos de alguna manera *capaces de ser afectados* por eso. No existe experiencia *inmediata* de las cosas, pues sería un contrasentido. En las artes esa capacidad radica en lo que podríamos llamar las formas del lenguaje. Al encontrarnos frente a una obra —una novela, una película, una pintura, etc.—, somos necesariamente conscientes del lenguaje que es propio del arte en cada caso. Son códigos que el lector o el espectador conoce, aunque sea solo a partir de su propia experiencia. Entonces podría decirse que la “forma” está siempre operando en la recepción de una obra. Ahora bien, cuando los códigos se naturalizan, entonces la obra puede operar como un medio, privilegiando más bien aquello que denominamos el “contenido”. Si tuviésemos que definirlo, podría decirse que este consiste simplemente en aquello de *lo que* trata una obra, lo que nombramos convencionalmente como el “tema”. Pero nos encontramos con obras en las que la forma, los procedimientos, los recursos, emergen poniendo en aprietos la comprensión directa del significado. Pensemos, por ejemplo, en novelas como *Eloy* de Carlos Droguett, *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso o *Por la patria* de Diamela Eltit, o en el cine de David Lynch, o el teatro de Samuel Beckett. En estos casos los recursos de significación, de narración, de representación, *emergen* liberando un sentido respecto a los mismos recursos codificados del lenguaje. Entonces estas obras no “dicen” simplemente algo que no había sido dicho, sino algo que no podía ser dicho, trabajan

directamente con el lenguaje. García Márquez señaló en una oportunidad que cuando leyó la primera frase de *La metamorfosis* de Kafka, lo primero que pensó fue: “yo no sabía que estaba permitido escribir así”. Es lo que habrán pensado seguramente muchos lectores enfrentándose a 2666 de Bolaño.

—De Borges me gustaría comentar también “La muralla y los libros”. Ahí Borges relata que hay un texto que lo “satisfizo” e “inquietó” al mismo tiempo. Entonces, para comprender esa emoción, interroga tanto el contenido como la forma del relato (Borges, 2007, p. 13). La distinción es efectiva al comienzo, pero a poco andar la palabra *forma* pasa a nombrar una “idea”, una idea platónica, y ahí es como si la lectura diera un círculo y regresara a los “contenidos” porque la distinción misma colapsa.

—En lo que señalas se plantea implícitamente la pregunta ¿puede la forma ser un contenido? Recordemos que en ese breve relato se encuentra la certera definición de lo que Borges denomina *el hecho estético*: la “inminencia de una revelación que no se produce”. Pienso que esta sola noción señala el protagonismo de la forma, porque en aquella *inminencia* se reflexionan propiamente los límites del lenguaje. En esto consistía la ironía romántica, y bien podría decirse que, si los románticos se dieron *lo absoluto* como su motivo fundamental, se expresa en ello su interés por el lenguaje, por los límites del lenguaje. Y, claro, lo que concebimos como lo impresentable o lo innombrable es un motivo lo suficientemente exigente para confrontarnos con los límites del lenguaje, con las posibilidades codificadas y sedimentadas de la significación. El sentido se libera allí en donde el significado entra en crisis.

—El “orden significante”, la “materialidad”, la “estructura”, el “cuerpo”... es ahí, leemos en tu obra, donde se cifra el sentido. Por ejemplo: “En la obra de arte el principio de la necesidad interna [...] hace del orden significante y de la materialidad de la visualidad lo medular” (Rojas, 2017b, p. 18)). Pero ¿cómo delimitar qué es significante y qué es significado? En las novelas *El asco* y *La virgen de los sicarios* el cinismo del narrador es, señalas en *Escribir el mal*, un recurso, no un referente. Pero ¿no podríamos decir que esas novelas ofrecen *representaciones* del cinismo, que ellas *imitan* un habla cínica? Si el cinismo de un narrador es recurso o referente, tal vez haya que decidirlo caso a caso.

—Sí, la diferencia entre “forma” y “contenido” no es una diferencia simple, es decir, no corresponde a elementos que objetivamente existan cada uno en sí mismo, relacionándose de manera externa entre ellos. Es más bien una distinción que puede establecerse *a posteriori*, para intentar dar cuenta de los rendimientos de la lectura de una obra. En las obras que mencionas, de Castellanos Moya y Vallejo, se podría decir que el narrador es un cínico, por lo tanto, el tema o asunto consistiría en cada caso en al desarrollo de la subjetividad a la vez desencantada y displicente de esos personajes; sin embargo, la radicalidad de cada una de esas novelas da a entender

muy pronto al lector atento que el cinismo es también aquí un recurso, no el “contenido”. En *El asco* y en *La virgen de los sicarios* el cinismo alcanza tal gravedad que el lector se percata de que se trata de una estética cínica como recurso para acceder a una realidad que está más allá de lo representable. Dicho de otra manera, cierta radicalidad hace presente al lector que está leyendo literatura y no una crónica periodística. Entonces, dar de una vez por todas con el contenido, llegar a identificar con certeza el asunto “sobre el cual” trata una obra, es el olvido de la literatura, del arte en general. Pienso que, en sentido estricto, el contenido, el tema objetivo de una obra, no está nunca *dentro* de esta, sino que, en la obra —en una novela, por ejemplo— todo es recurso, cuando el trabajo con el lenguaje responde a la *exigencia* de dar cuerpo a una inquietud, a una pregunta, a una época. La pertinencia de la distinción entre forma y contenido es tan simple e inevitable como la pertinencia de la pregunta “¿de qué trata esta obra?”. Es una cuestión fenomenológicamente inherente al nivel de lectura concreta de una novela, por ejemplo, pero la reflexión a la que la obra dará lugar trasciende esa pregunta. ¿De qué trata *El innombrable* de Beckett o *Pedro Páramo* de Rulfo? No es posible responder esta pregunta, la que al mismo tiempo resulta irrenunciable, pues de lo contrario las obras se reducirían a meros “ejercicios formales”. Por cierto, cuando llegamos a la poesía —probablemente la más exigente de las artes—, la diferencia forma / contenido queda desde un principio puesta en cuestión.

—Lyotard propuso algo similar: atender a las perturbaciones que sufre la forma, para recuperar ahí el sentido. “¿Cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? [En...] lo *informe*, la *ausencia de forma*, [hay] un índice posible de lo impresentable” (Lyotard, 1994, p. 21). Entendiendo tus aclaraciones —la naturaleza ya no cumple el rol que cumplió para Kant y los románticos; el sujeto ya no logra usar la naturaleza para elevarse “más allá”— ¿es productivo indagar el vínculo entre sentido y forma mediante *lo sublime*?

—La *ironía* es una operación fundamental en la estética de lo sublime. Esta es en lo esencial remisión a algo que es absolutamente trascendente a la esfera de la representación y al lenguaje en general, en ello radica precisamente el sentido de *lo absoluto*. La estética de lo sublime es ante todo una estética de la remisión, por eso es irónica, porque implica una necesaria conciencia del lenguaje, de las operaciones mediante las cuales se genera sentido, referencialidad. Entonces en la estética de lo sublime hay la conciencia de que se trata con una realidad que está siempre más allá del lenguaje, y de aquí se sigue directamente la autoconciencia del lenguaje. Paul de Man se refiere a la ironía como “el tropo de los tropos”, es decir, es la conciencia acerca del uso figurado del lenguaje —la representación es siempre vicaria, está en el lugar de “otra cosa”—, y Vladimir Jankélevitch afirma que *la conciencia es esencialmente irónica*, que es, pues, autoconciencia. Considerando esto, me parece

muy acertado lo que propones: las teorías de lo sublime permiten, incluso exigen, examinar las relaciones entre forma y sentido. Diría que el asunto de lo sublime no es lo impresentable en sí mismo, sino precisamente esa *impresentabilidad* y, por lo tanto, antes que un relativo intento por encarnar lo absolutamente trascendente, lo sublime da cuenta más bien de una disposición de la subjetividad a dejarse abismar por la inmensidad. Ahora bien, pienso que, en el presente de una realidad allanada por el conocimiento científico y la técnica, esa inmensidad es el vacío de un universo sin límites. Tuvimos imágenes de lo ilimitado en las fotografías de la Tierra que desde las lunas de Saturno envió la nave espacial Cassini, en ellas vemos un punto blanco flotando en medio de una vastísima, oscura, fría y silenciosa inmensidad. Al ver esas imágenes recordé un pasaje de Jacques Monod, en su libro *El azar y la necesidad*, cuando afirma que los seres humanos habitamos un universo que es indiferente a nuestras grandezas y miserias. Una pregunta sería la de si acaso la estética de lo sublime sobrevive al hecho de que de lo absoluto impresentable habría quedado solo su *lugar*, un tremendo espacio inhabitable. La historia de ese vacío es de cierta manera el devenir de la modernidad, como occidentalización del mundo. Entonces se podría conjeturar que el sentido de lo sublime fue dar a pensar ese vacío en toda su inmensidad como el cuerpo de lo impresentable... la idea de una trascendencia en el corazón de la immanencia.

—Esa disposición a dejarse abismar puede llevar al ridículo, ¿no? Tengo en mente las ventanas con que termina *Los detectives salvajes* (Bolaño, 2007). ¿Podemos tomarlas en serio? En la misma novela hay antecedentes para pensar que son chistes infantiles o dibujitos surgidos del tedio más que poemas visuales o enigmas. Pero en esa serie de ventanas se dibuja también un relato sobre la experimentación artística, un relato sobre el desalojo progresivo de los artificios que controlan un sistema artístico. Y además, la pregunta final —¿qué hay detrás de la ventana?—, si acaso remite al lector a “algo” más allá de la ventana —¿algo impresentable?—, lo hace mediante la manipulación del límite y no mediante una representación, directa o parcial, de ese “algo”. ¿Podríamos leer aquí esa “transgresión que caracteriza a la estética de una parte importante del arte contemporáneo” y que consiste provocar en el sujeto “la *experiencia de la disolución* de sus propias condiciones de posibilidad” (Rojas, 2009, p. 7; *italicas en el original*)? También diría, sobre el acertijo final, que no aspira “a la expectativa de una relación con ‘algo’ que se encontraría más allá del límite, sino a la *experiencia del límite mismo*” (p. 7; *italicas en el original*).

—La transgresión en el arte del siglo xx tenía el sentido de la destrucción del sujeto, a eso me refiero con lo de la disolución de sus propias condiciones de posibilidad, pues estas condiciones son las que de alguna manera protegen a la subjetividad del caos, del no-mundo, de lo in-mundo. Esas condiciones hacen posible que la experiencia acontezca al interior de *un mundo* y que, por lo tanto, el ser humano

pueda ser sujeto de su experiencia. Pero el siglo xx fue el tiempo de la devastación, y el arte ensayaba precisamente abrir, exponer la conciencia a esa radical alteridad. Pienso que las vanguardias en general —con sus programas, militancias, provocaciones, experimentos— tenían esa finalidad: hacer ingresar la conciencia en *un nuevo tiempo*, y en ese sentido fueron las vanguardias esencialmente modernas. El movimiento literario del “realismo visceral”, del que se habla en *Los detectives salvajes*, es una referencia al *infrarrealismo* que el propio Bolaño fundó junto a otros poetas a mediados de los ’70 en México. Pero la novela de Bolaño no está en la dirección de la transgresión —como sí lo está, por ejemplo, *Naked Lunch* de Burroughs—, sino que reflexiona el *después irreversible* de la transgresión. Acaso el enigmático final de *Los detectives salvajes* tiene que ver justamente con eso. El hecho de que el enigma mismo sea el final no es un chiste, sino que el “chiste infantil”, tomando la figura que sugieres, es un recurso para dar cuenta de lo que yo denominaría el fin de la lucidez o, más precisamente, su agotamiento. Cuando uno lee el final de esta novela, tiene la sensación de estar ante un simulacro de final, no porque en verdad no exista un final, sino porque *el fin es la ausencia de final*, acaso su imposibilidad. En esto consiste el agotamiento.

—De hecho, las ventanas las escribe García Madero en su diario justo después de la lectura de los cuadernos de Tinajero, la poeta vanguardista que escapó al desierto. Podemos leerlas, entonces, como una cita: el trabajo de Tinajero (su poética, el realismo visceral) ya ocurrió y no puede realizarse de nuevo, sólo citarse. Y es con esa cita que se acaba el diario.

—Comparto lo que señalas. En cierto modo, se trata de una novela acerca del fin de la novela y de cómo el fin puede acontecer en la literatura. El desenlace del siglo xx significa para la literatura una “derrota generacional”, como el mismo Bolaño lo expresa; es el agotamiento del coeficiente revolucionario tanto del continente como de las letras. Uno de los narradores se declara un experto en poetas jóvenes, y declara no encontrar, en ese momento en México, la “viril comunidad de los ideales” que a su juicio es propia de los poetas latinoamericanos. Esto es lo que hace de *Los detectives salvajes*, más allá de los juicios de admiración, una gran novela: pareciera que algo tremendo se cumple en esta, algo que, por lo mismo, ya no es posible reemprender. No es descaminado pensarla como una novela postapocalíptica: todo en ella sucede después, que es como decir que todo en ella *ya sucedió*. Nos encontramos en ella después de los crímenes, después de la literatura, después del entusiasmo. No existe el futuro, solo el pasado. Sin embargo, nunca sabemos con total certeza qué fue lo que sucedió y desconocemos también, por lo tanto, las secretas concatenaciones de sentido entre los acontecimientos. Caminamos sobre una tierra atiborrada de muertos, recurriendo a una expresión de Beckett.

—Hay una pregunta que tú haces en *Las obras y sus relatos III* que aplica —desplazándola un poco— a la recepción académica de Bolaño: “¿cómo es que la estructura “desaparece” en el protagonismo del contenido?” (Rojas, 2017b, p. 17). Mi pregunta, ahora: ¿qué piensas de los modos de leer que practican los estudios literarios y culturales? En la introducción a tu monografía sobre la narrativa de Diamela Eltit sugieres que se escribe “como viniendo de regreso *desde* la lectura” (Rojas, 2012, p. 33) y que esa lectura, entonces, se pierde.

—En el examen de una obra literaria no es pertinente operar como si se tratara de la disección de un cadáver, una especie de autopsia en la que simplemente se aplican categorías o modelos de análisis “ya probados”. Me interesa más bien el trabajo en el que las mismas categorías de análisis resultan “leídas” en el examen de la obra. Por ejemplo, preguntas desde donde leer *Los detectives salvajes* serían: ¿Qué es la literatura?, ¿Qué significa seguir una historia?, ¿Cómo se hace lugar la violencia en la memoria? Y no habremos leído realmente si la novela no termina por alterar los conceptos de literatura, historia, violencia y memoria de los que disponíamos antes de entrar en ella. En la lectura intento ejercer una suerte de *voluntad de no entender*, porque la lectura es algo que efectivamente sucede, me refiero a que leer no es algo que le hacemos al texto, sino al revés: es un tiempo en el que exponemos nuestro entendimiento, nuestra memoria, a una forma otra de percibir y comprender el mundo —lo que no tiene nada que ver con supuestas “intenciones del autor”. En la lectura, las preguntas que el lector tenía en mente —por ejemplo, las que recién proponía— se modifican y aparecen otras cuestiones. Así, una lectura no debe simplemente quedar subsumida en la verificación de las categorías del análisis.

—En tus textos y presentaciones pones siempre cuidado en explicitar las reglas —por darles un nombre— del trabajo que vas a comentar. Eso es algo que como lector se agradece mucho. Por otra parte, en tus textos hay un intenso trabajo de escritura: uno reconoce una voz, un estilo y un tono (una actitud antes los asuntos tratados), y un deseo de claridad y precisión; y, al mismo tiempo, tus textos están siempre llamando la atención sobre los materiales que lo constituyen: mediante cursivas, reiteraciones, el ingreso de términos nuevos o inesperados. Además, me parece que un elemento clave de tu proyecto —del pensamiento que se pone en juego en tus textos— es la elaboración de conceptos, que es también clave en el drama que enfrenta la mente ante lo sublime. ¿Podrías comentar cómo te planteas la escritura? ¿Cómo coordinas tu interés en el cuerpo significativo de los textos con la función comunicativa y también pedagógica de tus libros y artículos?

—Me interesa muchísimo lo que señalas respecto a la *elaboración de conceptos*. En efecto, el pensamiento es algo vertiginoso, un abismo, un caos en el que “el mundo” está siempre en proceso de recomposición, para decirlo de alguna manera.

Entonces la tarea de habitar, de domiciliarnos en la existencia, implica una territorialización del pensamiento en formas sedimentadas, y las fracturas del universo, la brecha en la que existimos, resulta inevitablemente silenciada y olvidada. Entonces nos hacemos a los “lugares comunes”, nos instalamos inercialmente del lado de acá de los límites de lo pre-comprendido, en eso que Heidegger denominó el régimen de “las habladurías”. Tengo esto presente cuando escribo —entiendo la escritura como el ejercicio fundamental del pensamiento, pues antes que un “medio de comunicación”, la escritura es el trabajo de lidiar con aquellos “lugares comunes” en que las respuestas han anticipado las preguntas. El propósito de claridad expositiva que mencionas es voluntad de pensamiento, porque lo verdaderamente *complejo* no puede ser, además, “complicado”. Me parece que existe una relación interna entre claridad y precisión, cuando esta última no es solo una cuestión de tecnicismos; se trata de una relación que viene exigida por el problema mismo. Me sucede que cuando quedo satisfecho con la formulación de un problema, dicha formulación *coincide* con una adecuada exposición del asunto. Es propio del pensamiento el hecho de transitar y ser apropiable por otros. Solo en la dificultad del pensamiento se encuentran quienes reflexionan.

—Me queda una última pregunta, sobre la informatización, que hemos nombrado junto a la globalización y la violencia. Me intriga cuando las obras de arte o literatura que se preguntan por el archivo ponen en escena un mundo de papel, análogo, donde el archivo digital todavía no existe. Si el interés por el archivo se debe a “un pasado que no pasa” (Rojas, 2017a, p. 21), ¿cómo incide lo digital en esa experiencia? ¿Habrá en el interés por el archivo una reacción ante los cambios en la experiencia del tiempo y la memoria que provocan las nuevas tecnologías?

—Asistimos en la actualidad a una crisis de la matriz narrativa de la historia, me refiero a esa economía de sentido que podía cribar el pasado para resolver las líneas de sentido que lo organizan, constituyendo jerarquías de acontecimientos, protagonistas y procesos. Ahora un pasado insubordinado desborda los relatos, *un pasado que no cabe en la historia*. Es en este contexto que emergen los archivos, incluso como cuerpos significantes de una especie de deuda de sentido del presente con un pasado tremendo. Precisamente a raíz de la crisis del sentido —del que eran portadoras las narraciones—, ahora el presente mira hacia el pasado, y esto me parece extraordinariamente importante. El clima *inaugural* que era propio de una modernidad henchida de futuro —de aquí las vanguardias, la revolución, la utopía, el progreso infinito—, hoy es desplazado por un clima de ocaso, y no estoy tan seguro de que las tecnologías digitales sean una especie de agente material de esta transformación. Creo que más bien las redes digitales acontecen y se desarrollan en ese gran vacío que ha llegado a definir a nuestra condición contemporánea. En el presente de un inédito *individualismo* —eso que Houellebecq denomina con expre-

siones del tipo “partículas elementales” y “ampliación del campo de batalla”— el futuro se clausura y el presente se nos aparece como no siendo ya el primer momento de una historia por venir, sino el incierto desenlace de un pasado tremendo. He aquí el sello inédito de la violencia, ante una racionalidad humanista que persiste, pero que procede entrecomillada, como levantando en vilo su herencia Ilustrada sobre un régimen desatado de facticidad.

Referencias bibliográficas

1. Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. (D. Martino, Ed.). Buenos Aires: Destino.
2. Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
3. Bolaño, R. (2007). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
4. Borges, J. L. (2007). La muralla y los libros. En *Obras completas 2: 1952-1972* (pp. 13-15). Buenos Aires: Emecé.
5. Lyotard, J.-F. (1994). Respuesta a la pregunta: ¿qué es lo posmoderno? En *La posmodernidad (explicada a los niños)* (pp. 9-26). Lynch, E. (Trad.). Barcelona: Gedisa.
6. Rojas, S. (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña.
7. Rojas, S. (2003). *Imaginar la materia: ensayos de filosofía y estética*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
8. Rojas, S. (2009). Ruido y subjetividad: el malestar en el lenguaje. *Resonancias*, 25, 6-15.
9. Rojas, S. (2012). *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Chile: Sangría.
10. Rojas, S. (2017a). *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza.
11. Rojas, S. (2017b). *Las obras y sus relatos III*. Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.