



Entre en discontinuidad, 1966. Percepción y texto en una intervención urbana de Raúl Escari

Ezequiel Gatto¹

Universidad Nacional de Rosario-CONICET
ezequiel.gatto@gmail.com

Resumen: En octubre de 1966, el escritor argentino Raúl Escari realizó *Entre en discontinuidad*, una intervención artística en la ciudad de Buenos Aires que consistió en repartir, al mismo tiempo, en cinco esquinas de la ciudad, breves textos que hablaban de la esquina en que estaba siendo repartidos.

Considerando que esta acción incluye entre sus características y propósitos una serie de planteos y estrategias significativas para reflexionar en torno a los vínculos que pueden establecerse entre percepción y texto, la intención del artículo es, luego de rastrear ideas relativas a la percepción y de trabajar nociones de "texto y acción", comprender en qué sentido *Entre en discontinuidad* configuró un modo textual de intervención que procuraba la transformación perceptiva del lector.

Palabras clave: Percepción -Texto y acción - Referencialidad- Raúl Escari- Vanguardia Argentina

Abstract: In October 1966, Argentinean writer Raul Escari performed an artistic intervention in Buenos Aires city. In five important corners of the city he simultaneously delivered short texts which talked about the corners where they were being delivering.

I consider that this artistic intervention includes among its characteristics and goals some thoughts and strategies significatives to think about the links between perception and text. So that, after tracking some ideas about perception, text and action, I try to find out in which specific ways *Entre en*

¹ **Ezequiel Gatto** es Historiador y Profesor de Teoría Sociológica en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Actualmente, en el marco del Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), lleva adelante una investigación en torno a las relaciones entre música negra, experiencia racial y cambios socioculturales en los Estados Unidos durante los años del movimiento por los Derechos civiles y el Black Power. Ha publicado en diferentes revistas nacionales e internacionales. Participa en los colectivos *Club de investigaciones Urbanas* y *Notas negras: música y política afroamericana*.

discontinuidad configured a textual mode of intervention aiming to transform reader's perception.

Key words: Perception – Text and Action- Referentiality – Raúl Escari – Argentinian Avant-Gard

Primer contacto

En octubre de 1966, el escritor argentino Raúl Escari proyectó y realizó una intervención artística en la ciudad de Buenos Aires. La misma, catalogada entre aquellas que inauguraron las prácticas conceptualistas en Argentina, fue titulada "Entre en discontinuidad".²

En una coyuntura histórica signada, entre otras cosas, por la emergencia de propuestas artísticas que rompían o cuestionaban fuertemente tanto las modalidades y discursos tradicionales del arte y las instituciones en que las obras circulaban como la noción misma de obra, Escari propuso una acción callejera: ocupar simultáneamente cinco esquinas de Buenos Aires y repartir en cada una de ellas un texto -una *Hoja*- diferente. Cinco textos para cinco esquinas. Cada uno de esos textos, que carecían de título, proponía una descripción de la esquina misma donde estaba siendo distribuido. Escari decidió describir cada una las esquinas acentuando un rasgo en particular y "usando el modo imperativo, en segunda persona, frecuente en la publicidad" (1). Cinco textos para cinco esquinas descriptas diferencialmente.

Las esquinas porteñas fueron:

1. Av. Corrientes y Paraná;
2. Av. Santa Fe y Thames;
3. Av. Córdoba y Florida;
4. B. Mitre y Av. Pueyrredón;
5. Constitución y Lima.

Aún si nada se menciona al respecto, puede sospecharse que los textos fueron redactados muy poco tiempo antes de la distribución. Ligados como estaban a la descripción de un espacio o entorno, gran parte de su eficacia radicaba en su verificabilidad.

En la primera esquina el acento estuvo puesto en "la escritura urbana": carteles, señales, signos que constituyen parte vital de los recursos semióticos de una ciudad moderna; elementos configuradores del entorno en que vivimos: "lea las esquinas -como si leyera una novela- según los carteles que ella le proponen. Usted puede organizar la lectura, elegir, a través de los carteles, una

² A lo largo del texto utilizaré indistintamente el nombre completo o su acrónimo EED.

ordenación de los negocios" (Katzenstein 252). En la segunda se priorizaron los colores, la *Hoja* comenzaba diciendo: "Desde esta esquina usted está viendo anochecer", y más adelante se leía: "Usted está viendo otras luces amarillas: las veintitrés lámparas -(quizá haya más pero usted no llega a percibir las)- que se encienden sobre las columnas de hierro iguales, pintadas de un dorado metálico, brillante, que la lluvia ha vuelto de un gris opaco" (253). En la tercera, la arquitectura:

Desde esta esquina usted puede ver el edificio de Alitalia, el Centro Naval y el edificio de la Galería Pacífico. A primera vista, usted puede establecerse una oposición; Alitalia por un lado y el Centro Naval y Galería Pacífico por otro. Mientras que la Galería Pacífico y el Centro Naval ocultan el interior del edificio (...) Alitalia permite ver la totalidad de sus oficinas (252).

En la cuarta, Escari proponía concentrarse en el sonido, en los infinitos ruidos entremezclados que hacen no poco a la experiencia urbana:

Usted oye los ruidos de los motores que aceleran con una especie de gruñido estridente, un zumbido que aumenta en pocos instantes y que luego empieza a disminuir paulatinamente a medida que el vehículo se aleja, pero esta disminución usted no la llega a percibir porque ya oye otro zumbido más fuerte de un colectivo que en este momento está pasando frente a usted (254).

Finalmente, en la quinta *Hoja* la llamada perceptiva se orienta hacia las personas:

Si se detiene por un momento en esta esquina, usted podrá ver (usted está viendo) el movimiento de la gente (...) Ahora un grupo está cruzando la calle por las líneas blancas. Mire los movimientos de los pies, el modo de agitar los cuerpos al caminar, el balanceo de los brazos. Mire cómo se mueve la persona que ahora está pasando junto a usted. Busque a la gente que ha recibido una hoja como la suya: los movimientos de usted están siendo observados por otros lectores de esta hoja (253).

Como ya mencioné, la distribución de los escritos se realizó en las cinco esquinas al mismo tiempo; en cada uno de ellos, luego del texto descriptivo, se indicaba que otras hojas podían ser leídas "ahora" en otras esquinas.

Ese *ahora* producía un efecto de simultaneidad que volvía a cada texto y cada lector una presencia fragmentaria, involucrada en una globalidad que lo desbordaba. Un proceso inabarcable individualmente: nadie podía alcanzar las cinco esquinas en tiempo suficiente para acceder a los cinco escritos. Tanto para el diseñador de la intervención como para los lectores, la entrada en la simultaneidad se expresaba por la vía imaginaria.

Escari publicó las *Hojas* junto a una breve explicación de la intervención en el libro compilado por Oscar Masotta, *Happenings*, editado en 1967. El texto se abre con una cita de Maurice Merleau-Ponty: "Cuando se pasa del orden de los acontecimientos al de la expresión no se cambia de mundo: los mismos datos que antes se soportaban se convierten en sistema signifiante" (34). En efecto, escribió Escari, "al tematizar la ambientación que lo rodeaba, se obligaba al lector a tomar conciencia, a mirar reflexivamente esa región urbana en la que él estaba sumergido" (34).

Este es el núcleo del "atentado perceptual", según la definición de Rafael Cippolini, en que consiste "Entre en discontinuidad". Textos como insumos para la percepción, como invitaciones a una interpretación semiósica que permita comprender la ciudad como "un sistema de signos no verbales" que el texto, como verbo, invita a abordar. Esa estrategia, que Escari define como "pasaje de lenguajes", se piensa decantando en nuevas percepciones. Se establece así una espiral: cierta percepción entra en relación con el texto y, de esa tensión, emergen nuevas percepciones, cuyos efectos son inciertos.

Esta acción de Escari incluye entre sus características y propósitos una serie de planteos y estrategias que considero significativas para reflexionar en torno a los vínculos que pueden establecerse entre percepción y texto. En ese sentido, la idea de este escrito es, primeramente, buscar en algunos pensadores ideas relativas a la percepción que puedan resultar operativas para comprender *Entre en discontinuidad*. Seguidamente, trabajaremos con algunas ideas sobre "texto y acción", en la medida en que EED puede pensarse como un dispositivo textual que procura la transformación del lector y su mundo.

De la percepción

La problemática del acto perceptivo ha sido vital para la filosofía, en tanto condensa cuestiones ligadas a la metafísica, las sensaciones, el conocimiento. Asimismo, el debate sobre lo real y la idea, el realismo y el asociacionismo, ha sido constitutivo del problema de la percepción. Pero no solamente la filosofía ha encontrado allí un dilema: también el arte, la medicina, la biología, la psicología y la lingüística han incursionado productivamente en dicho territorio. Los intercambios, enfrenamientos y contaminaciones recíprocas, por múltiples y veloces, son incontables. Asumiendo la cualidad inabordable de esa masa de teorías, pensamientos y discusiones, la obra de Escari -el campo de operaciones y dispositivos que la constituyen así como los objetivos que se plantea- parece un condensado sugerente para intentar pensar sobre estos asuntos.

Primeramente, propongo componer una definición mínima de percepción. En ese sentido, Henri Bergson aportó reflexiones altamente significativas para desmontar la idea que hace de la percepción un mero efecto de la representación:

¿Por qué se quiere, contra toda apariencia, que vaya de mi yo consciente a mi cuerpo, luego de mi cuerpo a los otros cuerpos, cuando de hecho me sitúo de inmediato en el mundo material en general, para limitar progresivamente ese centro de acción que se llamará mi cuerpo y de este modo distinguirlo de todos los otros? (61).

Bergson, lejos de reivindicar un realismo ingenuo, pretende demostrar que eso que llamamos cuerpo no es un objeto dado a priori ni el soporte inerte de una conciencia; consecuentemente con ese lugar procesual y condicionante del cuerpo, la percepción no puede asumir una modalidad determinada de una vez y para siempre. Al contrario, su constitución supone un proceso de complejización progresiva de los organismos y las funciones vitales, que pasan de reacciones mecánicas, químicas y físicas simples a acciones cada vez más diversificadas; entre ellas -quizá como sus puntos cúlmines- los lenguajes y la memoria.

En ese proceso la percepción se enriquece ganando posibilidades y, con ello, las excitaciones cesan de dar lugar al "simple contacto", a meras reacciones; éstas no se pierden: se integran y relacionan con comportamientos de otro tipo; retóricamente, Bergson pregunta: "la riqueza creciente de esta misma percepción ¿no debe simbolizar sencillamente la parte creciente de indeterminación dejada a la elección del ser viviente en su conducta frente a las cosas?" (46), para afirmar enseguida: "cualquiera sea la naturaleza íntima de la percepción, se puede afirmar que la amplitud de la percepción mide exactamente la indeterminación de la acción consecutiva" (47). La percepción humana lleva ese rango de indeterminación a un extremo y, así, "percibir conscientemente significa escoger y la conciencia consiste ante todo en ese discernimiento práctico" (62).

De este modo, la conciencia se encuentra en un lugar intermedio: al tiempo que escoge -es decir, que existe en una "zona de indeterminación"- está soportada por un cuerpo perceptivo, "una percepción impersonal (...) que está en la base misma de nuestro conocimiento de las cosas" (48). Base subjetivante activa, configurante, que puede pensarse también como las *imágenes inconscientes del cuerpo* que, de acuerdo a Nasio, acuñara Dolto a la hora de proponer herramientas conceptuales que dieran cuenta de la emergencia y devenir de lo subjetivo, entendido no como entidad metafísica o aislada sino como efecto complejo de las relaciones con el mundo y con los otros; esas imágenes, a la manera de la percepción impersonal de Bergson, "permanecen vigorosamente activas a lo largo de la existencia y se exteriorizarán continuamente a través de innumerables manifestaciones espontáneas de nuestro cuerpo" (59): desde los gestos y los rasgos del rostro a lo que nos gusta o nos repugna, pasando por la manera de acercarnos a otros. Pero no sólo en lo espontáneo se abren paso esas imágenes, se trata de marcas profundas, en constante actividad y desplazamiento, que condicionan la existencia y las experiencias conscientes (Nasio 23).

En esta tonalidad es posible leer a Merleau-Ponty cuando en su *Fenomenología de la percepción* intenta calibrar las relaciones entre sensibilidad y pensamiento señalando que toda situación humana es una situación

perceptiva, mundana, que al tiempo que vuelve posible la conciencia la excede: "El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo; estoy abierto al mundo, comunico indisputablemente con él, pero no lo poseo, es inagotable. 'Hay un mundo' o más bien 'hay el mundo', de esta tesis constante de mi vida no puedo dar completa razón" (xv).

Así, la percepción existe en el mundo, al tiempo que alcanza formas cada vez más complejas, dando lugar a diferenciaciones y especificaciones que permiten pensar que la organización de los sentidos oscila entre lo impersonal y lo inventivo de la subjetividad, involucrando las impresiones y sus usos. El cuerpo perceptivo y su organización tienen, así, una historia: existen en un mundo que los condiciona y los desborda haciendo de la subjetivación un proceso de múltiples capas y entramados. Algo que Nietzsche sintetizó en su estilo luminoso cuando escribió en 1885 sobre "los que desprecian el cuerpo" en un artículo titulado, significativamente, "Hacia una fisiología del arte": "Dices 'yo' y estás orgulloso de esa palabra. Pero, aunque te niegues a creerlo, más grande aún es tu cuerpo y su enorme inteligencia: él no dice yo, lo hace" (Littau 225). En lugar de entender que el cuerpo construye, en un hacer mudo, un yo que se opone al yo enunciado, pareciera insinuarse en la afirmación nietzscheana que el cuerpo constituye un soporte activo que debe ser incluido y valorado en cualquier pensamiento de la subjetividad, que para entender el decir es preciso comprenderlo también como un cierto hacer.

Fundamental para ajustar esta brevísima definición de percepción es incluir el otro aspecto que Bergson juzga necesario para pensarla: la memoria. Dos son las formas de memoria que el filósofo distingue, estableciendo para tal distinción un criterio funcional y relativo a la percepción. Por un lado, tenemos un modo de memoria que tiende a la acción, es decir, una memoria que se actualiza en el cuerpo y cuyo rasgo principal es volverse hábito. Por otro lado, existe una memoria que se realiza en un flujo constante de imágenes más o menos espontáneas, de las cuales algunas se hacen conscientes mientras que otras "van a perderse en una inmensa zona oscura", que nos recuerda la zona de indeterminación en que se despliega la ampliación y complejización de la

percepción. Si la primera memoria es el hábito, esta segunda puede comprenderse como la imaginación: "De las dos memorias que acabamos de distinguir, la [segunda] parece ser efectivamente la memoria por excelencia. La [primera] (...) es el hábito alumbrado por la memoria antes que la memoria misma" (Bergson 95).

Es en este segundo campo donde Bergson logra una declinación de lo humano, al diferenciarlo del animal por la vía de la caracterización de sus formas de memoria. Utilizando como ejemplo los comportamientos habituales de un perro ante la llegada de su amo dice:

[Su] pasado no lo compromete tanto como para liberarlo del presente que lo fascina y cuyo reconocimiento debe ser vivido antes que pensado. Para evocar el pasado bajo la forma de imagen es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar. Quizá sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de esta clase. Incluso el pasado que remontamos de este modo es él mismo escurridizo, siempre a punto de escapársenos, como si esta memoria regresiva fuera contrariada por la otra memoria, más natural, cuyo movimiento hacia adelante nos lleva a obrar y a vivir (94).

Como vemos, al tiempo que estas memorias se diferencian de forma tal que Bergson les adjudica direcciones contrarias, encuentran un punto común: en tanto que retoman el pasado en el presente son *procesos de reconocimiento*.

Conservando para el reconocimiento la distinción que fuera hecha para las formas de la memoria, Bergson plantea que, antes de pensarlo, "actuamos el reconocimiento" (92), vinculando directamente esa puesta en acto a la memoria que deviene hábito: un recuerdo, por así decir, hecho cuerpo. La acción presente, una vez automatizada (fruto de modos de aprendizaje diversos, inconscientes o conscientes), se vuelve el espacio de despliegue de una memoria maquinal, en la cual la percepción pierde intensidad en la medida en que aquella memoria cumple su función. Lo novedoso desaparece, lo posible tiende a restringirse a lo dado, "reemplazamos la visión inmediata por lo sabido de los objetos" (Presas 102). Como aclarando *avant la lettre* esta idea, escribió David Hume: "Tal es el efecto de la costumbre: no sólo nos familiariza con todo aquello de lo que hemos disfrutado largo tiempo, sino que además engendra una

disposición en su favor y nos la hace preferir a otros objetos, que acaso son más estimables, pero a los que conocemos menos" (Deleuze, *Empirismo y subjetividad*: 101).

El hábito, modo inevitable del aprendizaje y la adaptación al mundo, debe ser leído también, inversamente, como la disposición que obstaculiza la incorporación de lo nuevo, como inercia del conocimiento.

Ahora bien, ¿cómo salir de este universo "habitual"? Una costumbre, por ejemplo, puede verse alterada, conduciendo al hábito a vacilar. En ese caso, la excepción irrumpe: bajar una escalera puede ser una tarea automática siempre y cuando uno no tenga un tobillo esguinzado porque entonces la percepción se intensifica, es preciso prestar atención, lo aprendido ya no resulta absolutamente eficaz. Parafraseando a Heidegger: lo advertido ya no se olvida en lo habitual (*Arte y poesía* 84). Digamos, pues, que el hábito es inversamente proporcional a la intensidad de la atención y que, por lo tanto, la atención es el efecto de una percepción que rompe con la habitualidad. *Confusión* sería el nombre primario de esa ruptura.

Junto a esta modalidad "accidental" (prolífica en efectos) de intensificación de la percepción, Bergson presenta otra: los recuerdos cuyas imágenes nunca acaban de saldar deudas con el acto perceptivo: "nuestra vida psicológica anterior está ahí: sobrevive" (107); en esa relación excesiva anida y acontece algo distinto del automatismo. No se trata de que los ejercicios de memoria, de conmemoración, nos rediman por sí mismos: al contrario, es en la puesta en tensión con (y desde) la actualidad de la percepción, y las consecuencias de dicha tensión, el escenario en que pueden producirse diferencias. A esa otra modalidad del reconocimiento que en lugar de agotar, o desagotar, la intensidad perceptiva la induce, Bergson la denominó *reconocimiento atento*.

Al tiempo que este concepto permite distinguir reconocimiento de atención, reservando esta última para definir un tipo específico del primero, posibilita igualmente incluir en la percepción dos elementos fundamentales: de una parte, las imágenes-recuerdo; de otra, las operaciones de atención. Las

primeras son ese exceso que caracteriza una percepción: nunca es "un simple contacto con el objeto" sino que solicita, convoca, experiencias pasadas. Esas experiencias, bajo la forma de flujos de imágenes, entran en un proceso dinámico con las percepciones actuales mediante el cual unas y otras se condicionan recíprocamente dando forma o tonalidad al movimiento de pensamiento al punto tal que no pueden reconocerse límites claros que permitan señalar dónde comienzan y acaban, respectivamente, percepción y memoria.

Para ilustrar esa relación de tensión entre el objeto percibido, la percepción y los recuerdos, Bergson propone una imagen no lineal ni circular: un circuito en ampliación constante, compuesto de partes y funciones diversas, que no tiene necesariamente una forma regular o simétrica. Es así donde y como tiene lugar la atención: una percepción distinta y reconocida, que se complejiza y transforma a medida que se enriquece y amplía la relación entre objeto percibido y recuerdos. Al tiempo que crea y recrea constantemente el objeto percibido, la atención construye sistemas cada vez más vastos en los que aquél entra en relación, como si se tratase de una constante producción de contornos o singularizaciones que no cesan de ser desplazadas.

Segundo contacto

Considerando la percepción y la memoria en lo que tienen de dinámicas (y) constituyentes, puede resultar útil poner en relación la categoría de reconocimiento con la obra de Escari, en tanto puede decirse que es en torno al mismo que el presente de la percepción y el pasado de la memoria se actualizan. Sus *Hojas* -escritos en imperativo- son llamadas de atención que convocan a ambos modos del reconocimiento a subir a la superficie. Involucrando los sentidos pareciera cuestionar las respuestas automáticas del cuerpo, su cotidianeidad. Simultáneamente, describiendo una cierta escena, invita a detenerse, poblando de imágenes lo percibido. En ese detenimiento parece alojarse una condición necesaria para la atención, en oposición al hábito, que podría caracterizarse por la velocidad y la instantaneidad en la respuesta.

Aquello que Bergson distinguía analíticamente aparece cuestionado de manera unificada en EED; de esa forma la operación de atención:

supone una transformación del campo mental, una nueva manera de la conciencia de estar presente ante sus objetos [realizando] entre ellos una nueva articulación al tomarlos como figuras [que] no están preformadas sino como horizontes, y constituyen verdaderamente nuevas regiones en el mundo total (Merleau-Ponty 32).

Esa transformación del campo mental no deja de ser una transformación que afecta al cuerpo en la medida en que la ampliación de dichas regiones del mundo supone también modificaciones en las sensibilidades.

En dichas transformaciones y ampliaciones parece haber pensado Escari cuando escribió (transcribo la *Hoja* distribuida en Constitución y Lima):

Usted ha venido caminando y ha aminorado la marcha para recibir esta hoja. Si se detiene por un momento en esta esquina, usted podrá ver (usted está viendo) el movimiento de la gente. Usted puede observar por la calle Brasil, frente a la entrada a la estación, el doble movimiento de la fila de taxis y de la fila persona. Cada coche avanza lentamente ocupando el lugar del anterior, menos el primero que arranca a más velocidad y se junta con los otros coches que avanzan hacia Lima, acercándose hacia donde usted está parado. Al llegar a la esquina la corriente comienza a bifurcarse. Mire los vehículos que doblan por Brasil. Observe simultáneamente las manos del conductor girando el volante y el movimiento de las ruedas mientras toman la curva. Mire la chapa cromada de las ruedas: usted puede ver reflejados en ellas algunos fragmentos de esta esquina. Constate el cambio de luces. Ahora un grupo está cruzando la calle por las líneas blancas. Mire los movimientos de los pies, el modo de agitar los cuerpos al caminar, el balanceo de los brazos. Mire cómo se mueve la persona que está pasando junto a usted. Busque a la gente que ha recibido una hoja como la suya: los movimientos de usted están siendo observados por otros lectores de esta hoja.

Raúl Escari

La hoja 4 puede leerla en la esquina de Santa Fe y Thames (Katzenstein 253)

Un llamado de atención, "una posibilidad de percepción" (Katzenstein 171), es, al mismo tiempo, una desatención y una especificación. O, para decirlo con Bergson, una inhibición y una sutilización. Implica un trabajo negativo y uno

positivo: desconocer ciertos datos o estímulos para que sea posible un reconocimiento atento. Pero Escari no utiliza los textos y su modo imperativo para disuadir o reprimir algún tipo de conducta previa por la vía de la descripción negativa de un hábito sino que pretende producir nuevas percepciones y reconocimientos -o a intensificar ya existentes- que se encuentran, de alguna manera, disponibles para cualquiera que lea y pueda interpretar el texto, pero no experimentados. En ese sentido, la provocación que *Entre en discontinuidad* procura es la de interrumpir las dinámicas automáticas del reconocimiento, proveyendo elementos para producir nuevas figuraciones: descomponer para recomponer la percepción.

El objetivo de su acción puede pensarse, a mi entender, bajo la idea de *contorno*, que Bergson utiliza para describir aquella forma considerada como el resultado de un reconocimiento atento, y de *desborde*, tal como Wittgenstein la pensó: "la atención al color se efectúa a veces suprimiendo con la mano el contorno de la forma; o no dirigiendo la vista al perfil de la cosa" (51). Simultáneamente, pareciera que la apuesta de Escari implica también una desaceleración: para ello, en una misma operación, "congela" el paso de los transeúntes -convirtiendo de esa manera un territorio de circulación (como son las esquinas de una gran ciudad) en un "lugar"- y aporta una descripción textual.

EED invita a una producción de límites y nuevas densidades, a singularizar algo que de otra manera se nos escaparía (sin dejar, por ello, de afectarnos), a hacer la experiencia de un movimiento que obliga, mediante el despliegue de lo que Heidegger denominó "la esencia poetizante del arte" (90), a incorporar nuevas percepciones y nuevos recuerdos, a detenerse y avanzar en lugares poco explorados, a oscurecer aclarando y aclarar oscureciendo la relación con las cosas, el ambiente, la vida. Se trata de inducir grietas, mediante las cuales quede evidenciado la imbricación esencial y compleja entre sensibilidades y pensamientos, al tiempo que se habilite la posibilidad de nuevas combinaciones; en definitiva, a revelar la naturaleza consuetudinaria de la percepción, a olvidar el hábito, a recordar lo insólito, a experimentar una "tensión de sensibilidad" (Longoni 65).

La máquina de hacer ver

Hasta aquí me he referido a la percepción, pues la considero el núcleo de los objetivos y fines de la intervención de Escari, pero no a los recursos y soportes sobre los cuales aquella se sostuvo: los textos. Si, como hemos dicho, EED pretende ampliar el campo de lo perceptible, lo intenta desde el campo de los enunciados, específicamente desde el discurso escrito. No se trata de una continuidad límpida ni una traducción entre equivalentes. Al contrario, la relación entre un campo y otro se da como "no relación", diferencia irreductible que, sin embargo, no deja de articular la experiencia subjetiva en todas sus expresiones (Deleuze 75-95). De allí la invitación a entrar en *discontinuidad*, concepto en el cual se condensa "la manera en que el texto debía ser leído" (Katzenstein 171) y que invocaba una noción que Barthes acuñó con el objetivo de cuestionar el mito del flujo de La Vida como continuidad poniendo en evidencia la condición fabricada de los textos (241).

Pero de ese artefacto se espera algo; como ha escrito Medina, se espera "que agite el fantasma" (2). Está pensado como alojando un cierto valor de las palabras escritas; más precisamente un valor perceptivo, que no se relaciona solamente con los aspectos formales sino también con los significados y relaciones que dispara la lectura. Este problema ha sido tratado durante siglos y desde perspectivas muy diversas. En ese sentido, puede decirse que en EED conviven lecturas vinculadas a la fenomenología de Merleau-Ponty (en particular, las relaciones inmediatas del sentido y lo sensible, el "mundo vivido") y nociones propias del estructuralismo (la muerte del autor, la condición construida del texto, las operaciones de lectura) como orientaciones a la hora de pensar su modo de intervención.

El lector que imagina Escari no es alguien a quien haya que conmovér; en cambio, es un lector que, yendo y viniendo de la *Hoja* al panorama, debe poner en juego su sensibilidad, su contemplación, sus comparaciones y contrastes en una escena *discontinua*. El texto se propone simultáneamente como interruptor de una habitualidad, como modalidad del ejercicio descriptivo y como acto de significación que, de alguna manera, vendría a imprimir dinamismo, desde un

acto de escritura, a la canónica expresión de Wittgeinstein según la cual "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo" (101). El escritor se constituye aquí "como vidente y oyente" (Deleuze *Crítica y clínica* 12), para quien, como ha escrito Mallarmé, "enunciar significa producir". Por ello, para comprender la obra de Escari, creo importante detenerme en la producción de esos discursos escritos, de cualidades tan singulares, y en las exigencias específicas que instituyen.

En adelante, entonces, me gustaría indagar en algunas cuestiones ligadas a poder pensar ciertas relaciones entre literatura y vida, o declinando con mayor precisión, entre texto y acción, a la luz de lo que el propio Escari denomina, definiendo su intervención, "un pasaje de lenguajes (del lenguaje de la percepción al lenguaje escrito)" (Katzenstein 251).

Tal vez, a modo de ingreso, valga una digresión; una especificación histórica que puede dar cuenta someramente del contexto en que acontece EED. Los años '60 fueron tiempos de radicalización política y experimentación artística en diversos sitios del mundo y en claves muy diferentes. Sin embargo, un aspecto común puede hallarse en el hecho de que el espacio público se convirtió en un territorio a ser ocupado, alterado, dispuesto a nuevas relaciones sociales, artísticas, afectivas. En dicha coyuntura EED concentró recursos y herramientas provenientes de -y en ruptura con- diversos códigos: el volanteo (práctica habitual en la política y el comercio); la ampliación del público receptor (más encontrado que convocado, a diferencia del de museos); una narrativización de la ciudad (que bien podría ligarse a una voluntad poética de instalar otros discursos sobre la ciudad); y, fundamentalmente, la literatura como estrategia de transformación subjetiva. En ese sentido, es posible relacionar la acción de Escari con prácticas propias del situacionismo francés, del que es contemporáneo y conocedor, en especial con sus lecturas del urbanismo y las experiencias del ordenamiento simbólico y práctico de la ciudad -las psicogeografías- así como con las derivas que los situacionistas desplegaron como estrategias de exploración e intervención en la vida social y en la cotidianidad urbana.

Dichas prácticas, la del argentino y la de los franceses, se proponían construir nuevas percepciones que fueran, por ello, nuevas formas de habitar los espacios. Pero existieron entre ellas puntos de divergencia, que aclaran a unas y otras. Entre ellos pueden mencionarse, por ejemplo, la diversa relación con el público: mientras los franceses se componían como *grupo de investigación*, Escari se pensaba como *detonador* de un proceso. Por otra parte, mientras en los primeros la escritura era resultante del proceso de deriva, para Escari constituía una acción inicial, de cuyo proceso no podía escribirse, en la medida en que se proponía producir efectos virales, recursos para experiencias inéditas. También los fines imaginados por unos y otro difieren: mientras los primeros inscriben su procedimiento -la deriva psicogeográfica- en un deseo político revolucionario, no hay discursos de finalidad política explícita en Escari. Esto último lleva a manejar dos hipótesis: o bien Escari no encontraba relaciones relevantes entre su acción y la política, o bien, y ésta es mi opinión, la consideraba *directamente* política. Se explicaría de esta manera la diversa función de los textos en una y otra experiencia: mientras que para los franceses la escritura abría (como un programa) y cerraba (como un registro) la experiencia, en Escari el texto se instalaba en el centro mismo, en el corazón de la intervención. *Era* la intervención:

Simultáneamente, en aparente paradoja con lo dicho hasta recién, en la lógica propia del conceptualismo y su noción de "desmaterialización del arte"³, no puede decirse que la EED sea, o se limite, al texto. Hay aquí una divergencia entre la obra y la cosa (su solidez) que entronca con la idea del artista como detonador más que como productor. La obra de Escari no es solamente texto sino también la situación que se propone disparar a partir suyo. Es evidente que algo similar podría decirse, por ejemplo, de la publicidad o el volante partidario: pretenden trascender su materialidad e inducir una cierta acción. Sin embargo, quizá la mayor diferencia sea que éstos últimos se proponen un determinado efecto acumulable (ventas o votos) y, para ello, los efectos deben ser

³ De acuerdo a Longoni, el concepto de "desmaterialización" del objeto artístico es posible adscribirse a Massota, quien en 1966 dio un ciclo de charlas titulado "Después del pop, nosotros desmaterializamos".

monitoreados. En Escari, y de allí nuestra idea de detonación, no hay captura de los efectos.

En este sentido, nos interesa reflexionar en torno a ciertas relaciones posibles -y deseadas- entre textos y acción. Vale, entonces, tomarnos ahora de una afirmación del propio Escari, quien señala que:

el texto no transmite ninguna información, por mínima que sea, que el propio transeúnte que recibe el volante no pueda percibir, captar o acceder por sí solo. Los textos de los cinco volantes no son, de ningún modo, textos "autónomos", como los que se leen en cualquier libro o en un afiche o en un volante publicitario o político. DEBEN SER LEIDOS EN EL LUGAR MISMO, en las esquinas precisas donde se los distribuía (1).

La localización de los escritos forma parte de los mismos: "Desde esta esquina usted puede ver el edificio de Alitalia, el Centro Naval y el edificio de la Galería Pacífico"; "Desde esta esquina usted está viendo anochecer" y "Ahora, usted está parado en la esquina de Pueyrredón y Bartolomé Mitre" abren tres de las cinco *Hojas* distribuidas. La sensación que producen es extraña porque se establece una particular relación entre la lectura y el escrito en la medida en que, si se respeta la condición de lectura, es decir, su estricta cualidad situada, el texto pareciera hablar, o bien, pareciera hablarnos mucho más que los escritos cuya descontextualización los instala en otra dimensión.

Para este aspecto es interesante recordar una reflexión de Ricoeur: "El paso del habla a la escritura afecta al discurso (...): en particular, el funcionamiento de la referencia se altera profundamente cuando ya no es posible mostrar que la cosa de la cual se habla pertenece a la situación común de los interlocutores" (105).

Sucintamente, esta es una de las condiciones fundantes, para Ricoeur, de un texto: la distancia respecto a la situación común de interlocución propia del habla; la "inmostrabilidad" de la referencia (cuya expresión máxima sería el señalamiento físico). De este modo, la inscripción textual libera, autonomiza, el discurso respecto del presente del acto de habla (lo cual, para Ricoeur, posibilita y condiciona la hermenéutica), en el sentido en que "la relación entre escribir y

leer no es un caso particular de la relación entre hablar y escuchar" (105), no es un subespecie del diálogo sino un tipo singular de relación lingüística.

En efecto, esta ausencia de interlocución dialógica se verifica en la intervención de Escari, en la cual no hay encuentro dialógico (ni) cara a cara, por lo cual podríamos pensar que Ricoeur daría indiscutiblemente, desde su perspectiva teórica, el estatuto de "texto" a las Hojas del argentino. Sin embargo, como se puede sospechar, EED parece plantear una relación menos unívoca entre la pérdida de la referencia común que identificaría a una situación de habla (una "referencia de primer grado") y el texto (una "referencia de segundo grado") (Ricoeur 110). Es esa distancia oscilante, siempre a punto de desaparecer y sin embargo irreductible y configurante, la que da a la obra un rasgo muy específico que invita a pensar de una manera diferente -sin olvidar la evidente excepcionalidad de estos escritos- la relación entre texto y acto de leer allí donde el primero se piensa como radicalmente localizado, allí donde existe un público lector ampliado y anónimo, que excede las restricciones espacio temporales del acto de habla y, sin embargo, situado. Pero ¿son los lectores los que están situados? ¿Acaso EED puede "predecir" o "prefigurar" un lector? ¿Acaso lo hace? No parece. En cambio, es el texto el que ha sido imaginado como situado en un ámbito: ambientado, apuntando, precisamente, a situar a los lectores. Se trataría de negar provisoriamente lo que Ranciére ha llamado "la circulación aleatoria de la letra" (12), su diseminarse en una infinidad de lectores temporal y espacialmente dispersos.

Situación, aquí, no significa acostumbrar o acomodar; más bien lo contrario, pareciera que tiene ver con deshabituarse. En consecuencia, localizándolos, Escari le habría impreso a los textos una eficacia particular que ligaría su fortuna, su efectividad situada, no sólo a ciertos códigos y circunstancias de orden temporal sino también a un territorio concreto.

Se trataría de una combinación entre la función ostensiva del discurso, propia más bien de la oralidad (reforzada por la utilización del imperativo) y el soporte textual, que tendería a impedir dicha ostensión. Una combinatoria de texto, ilocución y perlocución (éste último, de acuerdo a Ricoeur, el elemento

menos inscribible en el texto). Esta tensión es pensada por el propio Escari, cuando escribe:

En *Entre en discontinuidad* nada apunta a sacar las cosas de contexto, evita lo más posible apelar al imaginario del peatón-lector y aspira, por el contrario, a obliterar toda tentativa de ficción. Más bien, tiende a tomar distancia, a alejarse mentalmente y, así, suscitar un leve efecto de extrañamiento. (Katzenstein 251).

Es interesante notar que en este mismo párrafo aparecen mencionadas las dos condiciones que Ricoeur indica para diferenciar entre *habla y discurso escrito*: la descontextualización y la distancia como efectos de la fijación. Sin embargo, en EED Escari se autoimpone la no descontextualización, precisamente, como posibilidad para una cierta distancia que tiene como horizonte propiciar un hecho estético y cognitivo. A esa distancia, como vimos, Escari la denomina, brechtianamente, extrañamiento. Contemporáneo de Escari, uno de los más importantes pensadores argentinos del último tercio del siglo XX, Oscar Masotta, consideraba que dicha operación de distanciamiento, a la cual denominaba -retomando la noción ya comentada de Barthes- "forma discontinua", constituía uno de los rasgos principales de las prácticas artísticas de vanguardia debido a que no sólo establecía diversos registros en los cuales la obra "tenía lugar" sino que incidía en una "modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción" (Longoni 70).

Sin embargo, tal como hemos transcripto más arriba, Escari establece que: "[la diferencia radical respecto al carácter informativo de cualquier volante (en tanto medio publicitario o político)] consiste en que aquí el texto no transmite ninguna información, por mínimo que sea, que el propio transeúnte no pueda percibir, captar o acceder por sí solo" (Katzenstein 251).

Esa afirmación es discutible. Retomando la idea de Ricoeur, considero que EED sí propone un mundo que el transeúnte por sí solo no puede captar, no por incapacidad sino porque el texto mismo constituye un mundo ofrecido, no sólo un mundo propuesto sino una determinada forma de proponer el mundo, en vistas del cual es posible "recibir un yo más vasto". El texto funcionaría como el instrumento óptico de Proust o como el *libro* que diseñan Deleuze y Guattari,

del que es preciso preguntarse: "en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya" (*Empirismo y subjetividad* 12).

Simultáneamente, también la idea de información y su pretendida asepsia merecería ser discutida en el sentido de que, a pesar del deseo de obliterar la ficción o, en todo caso, la proliferación de significados, Escari no dejó de donar una descripción que ponía a jugar elementos poéticos y ficcionalizantes. La ficción no engaña ni oculta, si no que elabora estructuras de inteligibilidad. Construir ficciones es, pues, producir "reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer" (Rancière 21).

Por ello, a pesar de que Escari intentó pensar a EED como una intervención, por así decir, *antiimaginaria*, lo que hizo fue instalar una interpretación,

una comunicación posible por medio de la descripción. En ese sentido, no se trataría de que el peatón no imagine o ficcionalice, puesto que EED lo solicitaba en tanto lector que percibe lo escrito y suscita en ello la aparición de lo imaginario (Presas 9), de lo cual incluso las propias Hojas dan cuenta: "La fachada del Centro Naval se vuelve complicada, barroca. Usted puede imaginar el lujo interior de sus salones a través de los mármoles del zócalo, de la gran puerta de hierro forjado, de la escalinata semicircular, de los dos faroles que iluminan la entrada" o bien "usted puede imaginar (aunque no haya estado nunca de día) el color que las hojas tienen de mañana" (Katzenstein 252).

En esa aparente paradoja entre un contexto definido y una operación descriptiva que no puede no interpelar, descolocar, al lector se aloja la singularidad de EED.

Se trataría de establecer esa especie de circuito del que hablaba Bergson: una tensión que iría, en este caso, de la lectura a la percepción y viceversa, provocando una ampliación de lo percibido tanto como una densificación de sus capas de sentido.

Dicho esto, podría arriesgarse que en *Entre en discontinuidad*, a pesar de la no descontextualización, no hay situación común: la referencia es un problema que exige interpretaciones, puesto que aun pudiendo recurrir al señalamiento nunca está del todo claro de qué estamos hablando. En tanto "la referencia depende del conocimiento que se tiene de ella al emitir la expresión" (Austin 93) no puede pensarse como una entidad estática. Su dinamismo depende de las operaciones cognitivas desplegadas y desplegadas, tal como sostiene Vázquez al decir: "Si un mismo objeto (...) puede ser designado por expresiones o enunciados que difieren entre sí por su valor cognitivo, es que el sentido o valor cognitivo de estos enunciados no debe ni puede identificarse con el objeto mentado por ellos" (10).

Ese plano se abre en EED a la manera de un particular "ejercicio perceptivo" que se pretende refiriendo no en ausencia sino "en presencia", en un juego en el cual presentación y representación son llevados a una especie de convivencia forzada.

En esa tensión que se abre, suerte de habilitación de una imaginación condicionada, tiene lugar, más que una evasión fantástica o un dilema interpretativo, una suplementación de lo percibido y una experiencia del valor productivo de la palabra, de su energía articuladora. Si la interpretación se abre como una vía literaria para la construcción de un sentido que afecta no sólo al texto sino al lector, en EED el texto se convierte en *medium*, un dispositivo de ambientación que apunta a transformar al objeto y a quien lo percibe. Evidentemente, el acto de habla del que escribe Ricoeur es tal que su referencia, o su referencialidad, descansa en una "comunidad de lo visible": un ámbito en el que se puede indicar, mostrar, donde el nombre se apoya en lo mostrativo y este último se convierte en una barrera infranqueable. En cierto sentido, es a esa noción de referencia, es decir de algo susceptible de ser mostrado claramente, donde apunta Escari con sus muy particulares textos. En definitiva, se trata de cuestionar qué significa mostrar y, partiendo de que no hay referencia última (y, por lo tanto, tampoco hay narración última), arremeter contra la referencia habitual(izada). En esa suerte de inventarios que escribe Escari, y que constituyen EED, no se trataría de clausurar sino de subrayar la distancia, una

distancia en la cual la palabra leída se cambia enseguida en *rasgo* o pintura y, así, inscribe su novedad en lo percibido.

Para concluir, puede arriesgarse que, teniendo en cuenta el papel de la referencia -y su polisemia-, EED propone no sólo una versión específica de texto sino, correlativamente, una experiencia diversa del cuerpo. En ese sentido, si el acto de habla se comprende como un acto cuya referencia "está clara", es también un acto realizado "desde y entre" cuerpos. Se podría especular con que EED procura no sólo insuflar complejidades en la noción de referencia, sino también modular una suerte de inclusión del cuerpo en un proceso de lectura. Proceso que afecta las experiencias sensibles de los lectores. Para los fines de EED, el cuerpo está lejos de ser un mero soporte de la visión y la comprensión, posiciones que, según Littau, evidencian que "casi nunca admitimos que en la lectura hay un aspecto corporal" (70); al contrario, éste se convertiría en un territorio atravesado por la operación de lectura que, al situarse, lo sitúa. Escari no invita solamente a contemplar, sino a oír, a tocar. De la percepción al texto, del texto a la percepción. Si ese lugar de paso metropolitano, al ser sometido a operaciones descriptivas, se ve transformado en un sitio, el cuerpo que lo experimenta también habrá de configurarse novedosamente.

Bibliografía

Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1990.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

Cippolini, Rafael en Cippodromo. Disponible en: www.cippodromo.blogspot.com [última fecha de acceso: abril de 2014].

Cuauthemóc Medina. *Entrevista en Revista Des-Bordes*. Disponible en: www.des-bordes.net [última fecha de acceso: mayo de 2014].

Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa, 2007.

- . *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles; Felix Guattari. *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- Gende, Carlos. "Sobre la unidad del concepto de interpretación en Paul Ricoeur". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXX n° 2 (2004): 373-384.
- Escari, Raúl. "Carta a Ana Longoni y Mariano Metsman", 2003. Inédito. (Copia cedida por Ana Longoni al autor).
- Hiley, Bohman; Richard Shusterman (eds.). *The interpretative turn*. London: C.U.P., 1991.
- Katzenstein, Inés. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: F.C.E, 1958.
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Longoni, Ana. "El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo" en *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Longoni, Ana; Viviana Usubiaga. Buenos Aires: FIAAR-Telefónica, 2006.
- Massota, Oscar (comp.). *Happenings*, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: FCE, 1945.
- Nasio, Juan David. *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Presas, Mario: "Ficción y verdad". *Endoxa 2* (1993): 97-112.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Disponible en: https://www.academia.edu/1859514/Ranciere_La_division_de_lo_sensible [última fecha de acceso: mayo 2014].
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: F.C.E, 2001.
- Smart, María Ángeles. "El concepto de abstracción en los escritos de Mario Presas". *Boletín de Estética 8* (2009): 21-40.
- Vázquez, Juan. *Lenguaje, verdad y mundo: modelo fenomenológico de análisis semántico*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Crítica, 2008