



LA VISIÓN Y LA VOZ COMO EJES PROBLEMÁTICOS EN LA REPRESENTACIÓN LITERARIA A PARTIR DEL SIGLO XX

Jorge ALOY (UNLZ)¹

Resumen: Las guerras mundiales, además de haber provocado destrucciones humanas y materiales, pusieron en entredicho a la representación artística. En el presente trabajo, vamos a pensar la representación preguntándonos cómo se produce el traslado de la visión hacia la puesta en voz en la obra literaria. Para ello, revisaremos las problemáticas que entrañan la vista, cuando el que ve es el propio escritor; y la voz, cuando debe dar cuenta de lo visto. En este sentido, enmarcaremos como modelo a la novela *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut, cuyo eje argumental está cimentado en las vivencias traumáticas de la Masacre de Dresde.

Palabras Clave: Sujeto. Objeto. Fundamento. Conocimiento. Poder.

Abstract: World wars, besides having caused human and material destructions, put in question the artistic representation. In this paper, we will think about the representation, wondering about how the vision turns into voice. To do this we will review the issues involved in sight, when the one who sees is the writer himself. In this sense, we will take as a model the novel *Slaughterhouse-Five*, by Kurt Vonnegut, which motif is based upon the traumatic experiences of the Dresden Massacre.

Keywords: Subject. Object. Basis. Knowledge. Power.

1. Estatuas de sal

La voz narrativa del primer capítulo de *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut se aventura a pronosticar que la novela será un fracaso debido a que considera que fue escrita por una estatua de sal. Esta analogía con la mujer de Lot no entraña derivaciones sagradas sino que habla de las consecuencias de mirar hacia atrás, de mirar lo que no se debe, de posar la vista en lo que no hay que conocer ni recordar. Del mismo modo en que Edith –probable nombre de la mujer de Lot– desobedeció la orden divina de no volver su vista hacia la destrucción de Sodoma y Gomorra, el narrador de la novela asegura que el mismísimo Kurt Vonnegut infringió el implícito mandato de los estamentos de poder que pretendían convertir a la Masacre de Dresde en un hecho insignificante. La analogía no se produce meramente por el acto de desobediencia, sino por la importancia que en ambos casos adquiere la mirada. En consecuencia, desobediencia, curiosidad y castigo se entrelazan con la visión y, más allá aún, con el conocimiento o con lo que se pretenda interpretar por aquello que denominamos conocimiento.

¹ Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Maestrando en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad en Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Buenos Aires, Argentina. jorgealoy@yahoo.com.ar



Entre ese alguien que mira y lo mirado existe una tensión relacionada con las interpretaciones que cada momento histórico concibe. En este sentido, Giorgio Agamben (2007) revisa una teorización planteada en los inicios de la Modernidad por René Descartes, en el capítulo quinto de la *Dióptrica*, denominado “De las imágenes que se forman sobre el fondo del ojo”. En él se presenta un experimento que pretende desarrollar una teoría de la visión a partir del propio acto de mirar, en donde “todo acto de visión es, en realidad, un juicio intelectual del sujeto pensante; por lo tanto, no visión concreta, sino *ego cogito me videre*, un ‘yo pienso ver’, una reflexión del yo a partir de los signos sensibles pintados sobre el fondo del ojo” (Agamben, 2007, p. 116). La explicación es acompañada por una figura que nos enseña un ojo que mira, un ojo tomado de algún cuerpo no necesariamente humano. A ese ojo lo observa un hombre que porta una extensa barba. Agamben (2007) dice que

El hombre barbudo no es el Yo; es más: no existe, es una ficción; pero sin embargo gracias a esta ficción es posible abrir un espacio al Yo pensante y concebir su relación con la sensación.

A través del desdoblamiento irónico que la imagen opera, el ojo que mira se convierte en ojo mirado y la visión se transforma en un *verse ver*, en una representación en el sentido filosófico, pero también en el sentido teatral del término”. (P. 118)

Podemos forzar la situación y pensar que la representación del hombre barbudo es equivalente a la representación del dios que castiga a la mujer de Lot o al dios, en el sentido nietzscheano, que castiga al narrador de *Matadero cinco*. En ambos casos el que mira es mirado. Pero ¿quién puede erigirse como un dios luego de las guerras mundiales?

El siglo XX dejó evidenciado que el postulado de Nietzsche sobre la muerte de Dios no aludía a cuestiones religiosas, sino que refería a la caída de los fundamentos y al cuestionamiento del progreso. De este modo, la humanidad ya no encontrará sostén para admitir la ubicación central del sujeto cartesiano, y quedará desamparada. Por consiguiente, el siglo XX con sus guerras marcó el ritmo de la orfandad y la desilusión por la prometida totalidad tranquilizadora que no se producirá. No es ajena a este razonamiento la idea del ángel de la historia que propone Walter Benjamin (2007) en su novena tesis de “Sobre el concepto de la historia”. En ella señala que dicho ángel debe parecerse al del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, en donde se aprecia que el querube, con la boca abierta, se aleja de algo sin dejar de sostener la mirada. Ese algo es el pasado. Inmediatamente, una tormenta arrastra al ángel hacia el futuro y le cambia por completo la perspectiva. Ya no ve el pasado, pero tampoco desea ver las ruinas que el futuro le enseña. Por



consiguiente, la tempestad es lo que denominamos progreso.

En definitiva, la vigésima centuria dejó en cuestión la linealidad de la historia y, con ello, las certezas que ubicaban al sujeto en su propio centro. Consecuentemente, puso en entredicho las convenciones que señalaban al pasado y al futuro como puntos observables hacia atrás o hacia adelante. De este modo lo vive el ángel de la historia que impacta contra el futuro en el mismo momento que mira hacia atrás. Benjamin (2007) en la quinta tesis afirma que “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (P. 67). La imagen y la visión mantienen una correlación aurática y, a su vez, intransferible miméticamente a la representación. En cambio, en los inicios de la Modernidad, la experiencia del ojo que plantea Descartes es la experiencia del sujeto, incluso, en el momento de la observación, de modo que no sólo nada pueda escapársele al conocimiento sino que, además y principalmente, el sujeto está en el centro de todo experimento que lo justifique como garante de la humanidad. En estos términos, para el sujeto todo es objeto observable. La mirada conoce lo que mira en un momento determinado, pero ¿lo conoce? ¿Qué sucede cuando la mirada ya no ejerce su poder observador? Benjamin (2007) en la sexta tesis sostiene que “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (P. 67). El cuestionamiento, por lo tanto, deja de ser solamente hacia el modo en que se conoce, y comienza a extenderse hacia el mismísimo conocimiento. Es decir que excede al yo como construcción de un sujeto cognoscente, piedra angular de la incipiente modernidad, e ingresa a las dudas del siglo XX, que habían dejado ya de ser metódicas. En otras palabras, lo que tambalea es el estatuto de verdad, pues durante el siglo de las guerras mundiales alcanza un inusitado valor el desconocimiento, tal como lo señala Alain Badiou (2005) cuando refiere que en siglo XIX el positivismo “afirmaba el poder del conocimiento. Contra el optimismo cognitivo de ese positivismo, el siglo XX descubre y pone en escena el extraordinario poderío de la ignorancia, lo que Lacan llama con justa razón ‘pasión por la ignorancia’” (P. 71). En consecuencia, mirar ya no es conocer ni comprender en el sentido cartesiano, pues el conocimiento también está siendo interpelado. La visión, tan sólo, es un medio para construir o crear un recuerdo, mientras que los destellos del instante de peligro que quedan en el individuo producen un conocimiento íntimo e ínfimo, sin intenciones de totalidad. En definitiva, el terreno fangoso del siglo XX hizo que no haya nadie que pueda proclamarse dios y convierta en estatua de sal a quien osara mirar sobre sus hombros. A pesar de ello, los mismos que pretendieron adueñarse de la historia construyendo



relatos totalizadores, intentaron apropiarse de la representación ficcional de los hechos históricos. Además, forman parte de los denominados grupos de poder que, entrelazados o diluidos con los sectores económicos, financieros, políticos y militares edifican discursivamente una realidad única, inmensa y lineal bajo lógicas binarias que presentan al mundo como una conflagración entre buenos y malos.

2. Mirada y voz en la representación

El papel de la experiencia de la visión en literatura varía de acuerdo con la pretensión de mimesis que posea una obra, ya que el cuestionamiento del siglo XX alcanzó a la relación entre lo que se mira y aquello que lo representa. En literatura no se plantean significados estables de las imágenes, sino cómo se representan esas imágenes en un texto. Esto produce un conflicto entre la mirada y la representación, puesto que el resultado del discurso, lejos de toda ingenuidad mimética que podría permitir, está cargado del planteamiento subjetivo de aquel que toma la palabra. Por consiguiente, si consideramos que después de las guerras mundiales cayeron los grandes relatos, unívocos y pretendidamente objetivos, debemos tener en cuenta que ya no quedan modos de negar la construcción de subjetividades narrativas. Uno de los conflictos que debieron superar los escritores que sufrieron las guerras mundiales fue cómo decir lo que habían visto. El ver, en estos casos, está relacionado con el sentir (del horror, de lo oprobioso y de lo incomprensible). Frecuentemente, la experiencia traumática provoca la adquisición de ciertos conocimientos de manera involuntaria, pues nadie a priori podría haber deseado ser blanco de ningún arma de fuego. El ver y el conocimiento, por lo tanto, agregaban sobre los acontecimientos de guerra la dificultad de la representación. El que mira pareciera que debe aceptar con naturalidad la dualidad cartesiana del sujeto y el objeto; sin embargo, podemos interpretarla como un acto de soberbia, ya que ambas partes no están en igualdad de condiciones, no son recíprocas. Un ejemplo extremo sería el carcelero del panóptico imaginado por Jeremy Bentham, que podía mirar a todos, pero sin ser visto. Martin Jay (2007), en este sentido, señala que “La falta de reciprocidad entre la mirada y el ojo, entre el sujeto y el objeto de la mirada, de hecho se vincula con una lucha fundamental por el poder” (P. 219). Por ende, la visión y la toma de la palabra son actos que, puestos en tándem, no pueden ocultar cierta ostentación de poder, especialmente cuando pretenden indicar que un texto es objetivo. Precisamente, los grandes relatos lucían de esta manera hasta el momento en que las pequeñas historias los fueron relegando. Esto se produjo debido a que sus propios argumentos ya no



alcanzaban para convencer a un mundo convulsionado por la destrucción. De manera que, las guerras mundiales no podían tener un relato único y objetivo, simplemente porque el objeto no podía pasar a ocupar el lugar activo del sujeto cartesiano, único modo de alcanzar la denominada objetividad. Dada esa circunstancia, sólo pueden admitirse los relatos pequeños, individuales; aquellos que conforman puntos de vista y se ofrecen como tales, sin mayores pretensiones.

Llegados a este punto, podemos afirmar que el problema de la representación en el siglo XX se extiende desde la subjetivación del que toma la palabra hasta las decisiones de los estamentos de poder que resuelven qué se cuenta y qué no se cuenta. Precisamente, las narraciones de hechos traumáticos, vividos en primera persona, siempre pueden incomodar a la historia canonizada. Esta tensión por la que atraviesa la literatura la explica, para el arte en general, Eduardo Gruner (2001):

El arte del siglo XX es, ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la Imagen y de la Palabra. Ese combate no podría dejar de ser *político*, no en el sentido estrecho de la explícita tematización propagandística de lo político por el arte -lo cual casi siempre lo ha conducido a la más mediocre banalidad-, sino en el sentido más amplio, pero también más profundo, de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la *polis*, es decir, con su lengua y su cultura. (P. 29)

Estos cuestionamientos que plantea Gruner se pueden percibir, ciertamente, en torno a *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut. El escritor norteamericano había sido tomado prisionero de guerra por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial y fue trasladado a la ciudad de Dresde, en donde sobrevivió a una matanza sin igual realizada por la aviación de su propio país. A esta matanza, producida con bombas incendiarias y explosivas, hoy se la recuerda con el nombre Masacre de Dresde. El por entonces joven Vonnegut, superviviente por azar del incendio humano, había decidido narrar una novela en donde describiría lo que había visto. Creyó que tenía entre sus manos la obra que lo llevaría de inmediato al reconocimiento mundial, pero los conflictos de representación y la negación de la historia en EEUU hicieron que el proyecto demore veinticuatro años en concretarse. En esas casi dos décadas y media publicó cinco novelas, en las que podemos apreciar cómo la alusión a Dresde y su imposibilidad de representación surgen en algunas menciones. Finalmente, una vez concretado el proyecto, Vonnegut le confesó al editor de *Matadero cinco* que “si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería sólo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda silencioso para siempre. Solamente los pájaros cantan” (1999, p. 24).

La concreción del decir es una transición que va desde la visión hacia la voz y debe



confrontar con la ética. Para narrar lo que vio, el enunciador deberá construir su *ethos*, tema que ya desarrollamos en otro lugar². La necesidad de presentarse y mostrarse como un enunciador confiable afirma que todo relato se construye desde la subjetivación de los acontecimientos vistos. Para ello se debe atravesar la tríada Poder-Verdad-Sujeto, cada vez más desoldada debido a los cuestionamientos de la verdad como unidad totalizante de los relatos. Wladen Dolar (2007) desarrolla un estudio sobre la voz, en el que parte de la categoría ética y desemboca en la categoría ontológica fundamental de la voz del Ser. Considera que la voz desarrolla un papel decisivo por el cual hace que se ubique en una situación ambigua. “La voz que sostiene a la ley moral fue calificada de divina por toda la tradición que va desde Sócrates hasta Rousseau, e incluso por Kant, y esta divina ley trascendente estaba al mismo tiempo ubicada en el núcleo más íntimo del sujeto” (P. 122). La primera referencia que realiza es la mención de Platón en *Apología* cuando Sócrates toma la palabra ante el tribunal y en su defensa alega la presencia de una voz que lo acompaña desde la infancia, una voz que no le indica qué debe hacer, sino que lo desaconseja acerca de qué acciones no debe realizar. Esa voz es el *daimon* y fue quien lo retrajo para que no ingrese en la política de su ciudad. “La voz, este *daimon*, es como la sombra de Sócrates, o su ángel de la guarda (y parece que en el cristianismo, la figura misma del ángel de la guarda surge de la lectura que de Sócrates hace San Agustín)” (Dolar, 2007, p. 104). Luego, la referencia a Rousseau viene por su *Emilio*, en donde alentaba la religión del Dios interior. Para que Emilio alcanzase esa voz interior debía deshacerse de todas las voces corruptas de la sociedad. En consecuencia, debía confiar en un maestro que, por todos los medios, le inculcaba el acceso a esa voz, pero que simultáneamente obtenía “un permiso ilimitado para aterrorizar al desventurado niño de un modo mucho peor que como lo hacía la Iglesia, con lo cual la pureza original y el pecado original entrañaban el mismo efecto” (Dolar, 2007, p. 108). De este modo, el niño que debía discernir entre falsas voces cuál era la voz de su interior, se hallaba aferrado a las manos del maestro, pues éste era el único que podía decidir si la elección del alumno era apropiada. En definitiva, para Rousseau, la voz interior está relacionada con la otredad. Por último, la tradición la completa Kant, que ya no habla de una voz que sugiere cómo actuar, sino que refiere a una voz que exige sumirse a la racionalidad. En otras palabras, es la voz de la razón, pero no la voz del poder, ya que Kant plantea que la fuerza de la voz de la filosofía debe estar divorciada del poder. Justamente, en esa ausencia de poder adquiere poder la voz. “La voz kantiana de la razón está estrechamente ligada al enigma del sujeto de la

² Cfr. Aloy, Jorge (2015). “La construcción del ethos en el capítulo inicial de *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut”. En Revista *Sincronía*. Universidad de Guadalajara, México. Año XIX, número 68, julio-diciembre de 2015. Disponible en http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos_68_html/aloy_68.html



enunciación de la ley moral: y aquí retomamos la línea de la voz como pura enunciación” (Dolar, 2007, p. 111). Por lo tanto, para Kant, esa voz que surge y nos habla, nos persuade o nos corrige el camino es una voz que posee un origen indeterminado. El sujeto coincide con esa voz pero no le pertenece, es una voz que está más allá de la conciencia. En definitiva, el sujeto no accede a esa voz porque es una voz que no posee lugar.

En el final del recorrido, Wladen Dolar (2007) reconoce que con Heidegger el camino de la ética de la voz alcanza su conclusión, ya que señala que la voz es un puro mandato pero que no dice nada. Es una voz que proviene de lo más íntimo del ser pero que lo trasciende, que se ubica en el ámbito de lo siniestro, en el sentido que Freud le otorga al término. Es una voz muda, sin enunciado, sin presencia. Es un llamado que pone al “ser ahí” ante su “poder ser”.

Entonces el llamado es el llamado a exponerse, a la apertura al Ser, lo opuesto a un monólogo reflexivo sobre sí dentro de uno mismo; depende de aquello de lo cual, dentro de uno mismo, uno no puede apropiarse, y que opone drásticamente el Dasein a la conciencia de sí. La voz es pura alteridad, previene la reflexión sobre sí. En este rol asume incluso una función estructural estrechamente similar a la del tiempo, la categoría central del libro de Heidegger. (Dolar, 2007, p. 117)

En resumen, en la tradición filosófica señalada encontramos un punto en común: La voz siempre viene del Otro, pero el Otro es interior. La voz está en la intersección entre el sujeto y el Otro, y a pesar de que no pertenece ni a uno ni a otro, los une.

3. El pasaje hacia el texto

Al inicio decíamos que *Matadero cinco* fue escrita por una estatua de sal, de acuerdo con las palabras utilizadas por Vonnegut. Esta analogía con la mujer de Lot, insistimos, guarda relación con la estrategia del traspaso al texto de aquello mirado. La mirada, como ya señalamos, está emparentada con el conocer, a pesar de los cambios interpretativos que el tiempo pueda imponer; pero, cuando se trata de acontecimientos traumáticos, ese conocimiento se convierte en una carga, no sólo por el padecimiento vivido sino también porque hablar de ello significa que se deben tocar ciertos estamentos de poder que no desean que lo visto se divulgue. La voz que enuncia el primer capítulo de *Matadero cinco* coincide biográficamente con la voz autoral e intenta encontrar una explicación a tanto silencio. Por un lado, el silencio político que pretendía negar su responsabilidad en la masacre; por otro, su propia imposibilidad de transformar lo visto en un texto ficcional. Si bien Vonnegut padeció el ataque aéreo de EEUU en Dresde, él era norteamericano. Por supuesto,



las bombas no saben de nacionalidad y no discriminan, pero para el poder militar y político pudo haber causado una gran desazón que haya un sobreviviente norteamericano, y para colmo con ínfulas de escritor. De todos modos, esto no devela la causa por la cual se problematiza el paso de la visión a la concreción de la voz, ya que en Alemania el resultado era similar. En este sentido, W. G. Sebald (2003) indica en *Sobre la historia natural de la destrucción* que ni durante ni después de la guerra pareciese que hubiera escritores alemanes dispuestos a escribir sobre la destrucción de Alemania. “El reflejo casi natural, determinado por sentimientos de vergüenza y de despecho hacia el vencedor, fue callar y hacerse a un lado” (P. 39). En líneas generales, Alemania estaba convertida en escombros y sumida en un aparente pacto de silencio. Además, jamás pidió explicaciones a sus vencedores por los bombardeos debido, quizá, a la vergüenza que les pudo haber producido reconocerse como aquellos que engendraron al nazismo y sus campos de concentración. Mientras, como si quisieran olvidar su historia, los alemanes reconstruían el país a paso veloz. Sebald (2003) refiere que el escritor sueco Stig Dagerman estaba trabajando, desde Alemania, para una revista de su país, y debió recorrer en tren algunas ciudades. En un principio, lo que más le llamó la atención había sido el paisaje entre Hasselbrook y Landwehr: un territorio devastado, sin presencia humana. “El tren, escribe Dagerman, como todos los trenes de Alemania, estaba muy lleno, pero nadie miraba afuera. Y a él lo reconocieron como extranjero *porque lo hacía*” (Sebald, 2003, p. 40). Lo que Dagerman señala es que, por vergüenza o por otros motivos, la mirada estaba vedada como en una convención implícita. Lo cierto es que el resultado que dejaba esta postura era evidente: De lo que no se ve, no se puede hablar. Era una forma de generar anticuerpos para no convertirse en estatuas de sal.

Retomemos la idea del paso de la visión hacia la posibilidad de efectuar la escritura. El pasaje entre una y otra, tal como señalábamos, no se produce por las mismas causas entre el norteamericano Vonnegut y los escritores alemanes, ya que las motivaciones y los deseos no eran los mismos. Incluso, estuvimos dejando por fuera de esta discusión a una necesidad ineludible de la ficción: el artificio en el lenguaje literario. No hay literatura posible si no asumimos que la voz narrativa no enuncia ninguna verdad del mundo, sino tan sólo la verdad que propone el propio texto. En consecuencia, esa verdad que no tiene necesariamente una constatación con los acontecimientos fácticos, no tiene tampoco la obligación de responder a un lenguaje liso y llano que pretenda reproducir alguna realidad. Probablemente haya sido la Segunda Guerra Mundial la que echó por tierra la contingencia del lenguaje mimético. Vonnegut debió esperar veinticuatro años para conseguir, a través de los artilugios de la ciencia ficción, representar la Masacre de Dresde. La



estrategia que utilizó fue encauzar la obra en un género que él ya había utilizado y conocía, pero la técnica aplicada en el lenguaje fue la válvula de escape para concretar la escritura. En definitiva, el pasaje de la visión a la representación, alentado por el dinamismo que entraña la literatura a partir del siglo XX, recorre un camino denso en donde se cruza con algunas controversias: los cuestionamientos al sujeto, la caída de los fundamentos, las imposiciones alentadas desde los sitios de poder y las influencias éticas de la voz de la enunciación. No en vano, como una muestra de estas problemáticas, en *Matadero cinco*, aquel que se había convertido en estatua de sal eligió como personaje de la novela a un optometrista. Una vez más, como podemos apreciar, la vista entró en juego en la representación.

4. Referencias

AGAMBEN, G. **Potencias del pensamiento**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

BADIOU, A. **El siglo**. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2005.

BENJAMIN, W. **Conceptos de filosofía de la historia**. La Plata: Terramar, 2007.

DOLAR, W. **Una voz y nada más**. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2007.

GRUNER, E. **El sitio de la mirada**. Buenos Aires: Ed. Norma, 2001.

JAY, M. **Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX**. Madrid: Ed. Akal/Estudios Visuales, 2007.

SEBALD, W. G. **Sobre la historia natural de la destrucción**. Barcelona: Anagrama, 2003.

VONNEGUT, K. **Matadero cinco**. Barcelona: Anagrama, 1999.