

***Dossier* “El pensamiento del paréntesis en las artes: entre imágenes y palabras”**

Florencia Llarrull

Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad – Universidad Nacional de Río Negro

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Argentina

mflarrull@unrn.edu.ar

Malena Pastoriza

Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad – Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas – Universidad de Passau, Alemania

mpastoriza@unrn.edu.ar

INTRODUCCIÓN

Hacia 1968, Aragon se expresaba de la siguiente manera sobre el impulso que lo llevó a escribir una novela a propósito de la obra del artista Henri Matisse:

C'est sans doute d'avoir vécu à cette distance imposée d'Henri Matisse (...), c'est sans doute le sentiment que j'avais pensant à lui de la distance, qui donne à ce que j'ai, à tout ce que j'ai de loin en loin écrit de lui ce caractère de parenthèses dans ma vie, à moins que ce ne soit le contraire, et que la parenthèse fût le temps entre les textes, et non point eux. Comme si ce retour d'âme était soudain une fenêtre ouverte sur la réalité, le grand air du dehors (1971, 593)¹

¹ “Es sin duda el haber vivido a esta distancia impuesta de Henri Matisse (...), es sin duda el sentimiento de distancia que tenía al pensar en él, lo que da a lo que tengo, a todo lo que he escrito a lo largo del tiempo sobre él, este carácter de paréntesis en mi vida, a menos que sea lo contrario, y que el paréntesis fuera el tiempo entre los textos, y no lo textos mismos. Como si este retorno del alma fuera de pronto una ventana abierta sobre la realidad, el aire libre del afuera” (en traducción propia, a lo largo de toda la introducción).

Quizá haya sido “la peu d’enthousiasme de l’éditeur” (593)² lo que hizo que durante la escritura de una novela impregnada de un declarado deseo por parte de Aragon, y que parecía en una primera instancia improbable de escribirse, el escritor formulara una noción con fructíferas derivaciones tanto para la imaginaria literaria como para la praxis y el pensamiento artístico en general. Lo escrito o soñado, la escritura terminada o perdida en la sumatoria del tiempo, no eran más que “largos paréntesis entrelazados” según Aragon: “Avec ce roman-ci, du peintre, la différence était que je ne pouvais (ou ne voulais au moins) le masquer. J’ai envie de parler des parenthèses, de la parenthèse” (594)³.

El espíritu con que emprende dicha tarea en el capítulo titulado “L’homme fait Parenthèse” da cuenta ya desde su inicio del carácter huidizo propio de la noción que formula: inmediatamente después del título del apartado, se nos sorprende como lectores con dos curiosas notas introductorias y una imagen. Por un lado, se lee la expresión “chapitre qu’on peut sauter, car il est sans images...” (591)⁴. A continuación, el escritor refuta lo dicho con la reproducción de un autorretrato de 1944 del pintor Matisse, al que se le antepone la expresión “et pour aussitôt me démentir” (592)⁵. A la manifiesta ambigüedad de las observaciones que el propio Aragon le imprime a su escritura sobre Matisse, se incorporan los dos sentidos involucrados en la definición de paréntesis que figuran en el *Vocabulaire de l’Académie*: en singular, *un* paréntesis, se concibe como una frase que tiene un significado distinto y separado del período en el que se inserta; en plural, *los* paréntesis nombran las marcas de escritura que señalan aquella interrupción. Aragon subraya así la indeterminación constitutiva de una noción que nombra, a la vez, una modalidad del discurso y un signo tipográfico, habilitando cierta autonomía del primer sentido respecto del segundo. Fundado en ese gesto audaz, su ensayo alienta una reconsideración del lugar y las funciones del paréntesis en la escritura literaria: en la novela, dirá Aragon, florecen los paréntesis (es decir, frases con significado distinto y separado) sea que se encuentren o no entre paréntesis (es decir, señalados con una marca tipográfica). La noción adquiere de este modo un potencial poético, a la vez que se

² “el poco entusiasmo del editor”.

³ “Con esta novela sobre el pintor la diferencia era que no podía (o al menos no quería) ocultarlo. Me gustaría hablar de los paréntesis, del paréntesis”

⁴ “un capítulo que puede saltarse, pues no contiene imágenes...”.

⁵ “y para contradecirme inmediatamente”.

ofrece como un señuelo seductor para la pulsión interpretativa. Leer una novela atendiendo a los momentos fugaces en que la prosa se desvía para introducir elementos innecesarios, aunque significativos para la trama, se torna pues un agudo ejercicio crítico que demanda una sensibilidad singular hacia la poesía de la novela.

Asimismo, es posible leer el ensayo “L’homme fait Parenthèse” como una puesta en acto de la pausa implicada en la definición de paréntesis: con este capítulo, Aragon detiene momentáneamente su proyecto de novela sobre Matisse para hablar de otra cosa, de otras cosas, a las que se les confiere perspectiva, relieve y profundidad, y cuya relación con el resto del libro no debe medirse en términos de consecución argumental, aunque tampoco pueda considerarse que prescinda del todo de su motivación. Aragon dedica estas páginas, entre otras cuestiones, a reflexionar acerca del paréntesis en la novela, del paréntesis como procedimiento en la escritura de su propia obra, y a pensar a Matisse como un paréntesis en su vida.

A la luz de este paradigmático ensayo, este *dossier* enfatiza que la pausa inaugurada por el paréntesis no implica meramente una detención del discurso, o un breve silencio, al modo del que introducen otros signos tipográficos como la coma o el punto. El paréntesis conlleva un sentido de interrupción radical, dado que señala la apertura del texto hacia su afuera, pues funciona como “une fenêtre ouverte sur la réalité, le grand air du dehors”. Los paréntesis ponen en relación dos órdenes heterogéneos, un afuera y un adentro, los cuales, no obstante, se ven afectados mutuamente por la contigüidad de su ocurrencia. En este sentido, tal como enfatiza Aragon en las palabras citadas al comienzo, el paréntesis introduce una dualidad irreductible, originada en su reversibilidad. Es decir, es imposible despejar la amenaza siempre latente de que la orientación del signo tipográfico se invierta, haciendo que aquello que parecía el discurso o la escena principal donde se insertaba la interrupción parentética se vea, de golpe, encerrado entre paréntesis.

A su vez, en esta dualidad se cifra la paradoja del carácter a la vez marginal y esencial del paréntesis. Se trata de una inscripción secundaria de la que, sin embargo, una obra no puede prescindir sin distorsionar su forma y su sentido. Convocando otra imagen del ensayo de Aragon, sin los paréntesis, un texto “devient une pierre lourde, et roule dans le puits” (598)⁶. Y es que, tal como expresa Camille Laurens en “Parenthèse(s)” (2014), los paréntesis oxigenan un texto, le dan el aire necesario para que su densidad no resulte asfixiante.

⁶ “se convierte en una piedra pesada que rueda hacia el pozo”.

Los paréntesis son también una marca de libertad, como invita a considerar Laurens. Entre paréntesis, la escritura se libera de todo condicionamiento sintáctico, cronológico, o de linealidad. Bifurcaciones, aclaraciones, contraposiciones, notaciones, exclamaciones, interrogantes, todos ellos pueden emerger entre paréntesis. Por lo tanto, el paréntesis actúa, de algún modo, como una suspensión momentánea de los compromisos que la obra asume con el mundo construido en ella y por ella.

Ante esta ambición de libertad, es preciso no obstante atender a que el paréntesis implica un espíritu de sistema, tal como precisa Aragon. La tendencia a la sistematicidad del paréntesis permite no confundir sus efectos con aquellos implicados en la idea de fragmento. Una obra parentética no es fragmentaria, o lo es únicamente en el punto en que su pluralidad resiste la reducción. Sin embargo, hay en el funcionamiento del paréntesis una direccionalidad que restringe la dispersión absoluta: el paréntesis promete un retorno, un cierre que devuelva la atención al punto de inicio. Aun cuando, como hemos señalado, la integridad y la unidad de la obra ya no puedan sino vacilar en su contacto con el paréntesis.

En la estela aragoniana, el ensayo “Paysage Parenthèse” (2007) de Philippe Dufour –incluido en traducción al español en este *dossier*– advierte y estima especialmente este matiz temporal del desplazamiento que inaugura el paréntesis. Siguiendo el derrotero del género en sus diversas formulaciones durante el siglo XIX en Francia, Dufour identifica en la novela histórica la irrupción de micro-paisajes inesperados que, alejados de toda función obligatoria del género, abren el relato hacia otra temporalidad, un puro presente, sin antes ni después. Estos micro-paisajes de “bella naturaleza”, que *puntúan* la novela histórica, son “instantes de protesta silenciosa” (2) frente a la moral de la Historia, breves paréntesis que habilitan la presencia del mundo de la sensación. En efecto, Dufour define los *paisajes paréntesis* como un recurso propio de la novela histórica, por medio del cual el referente histórico tiende a desrealizarse y la relación antitética entre naturaleza e historia se reactualiza. Así, los paisajes paréntesis funcionan como un modo de evasión poética: “brote de un placer del texto y un momento de verdad: podemos amar una obra ante todo por sus paréntesis” (1-2). Ahora bien, Dufour llama la atención sobre otra cualidad sustancial del paréntesis, que no hemos contemplado hasta aquí: en el paréntesis sobreviene una suspensión subjetiva, mediada por la aparición de una enunciación despersonalizada. ¿Quién habla en el paréntesis de la novela histórica?, se pregunta Dufour. Ni personaje, ni testigo, ni narrador, la voz del paisaje paréntesis es un “on”, un pronombre *impersonal* e *indefinido*, tal como lo circunscribe la gramática francesa. Dufour

encuentra en Flaubert el *símmum* de la despersonalización del paisaje paréntesis: en el micro-paisaje flaubertiano, se figura la vida sensible, escindida del *yo*.

Si, como sugiere Aragon y retoman Laurens y Dufour, el paréntesis puede concebirse como la poesía de la novela, su maravilla inesencial, se percibe su distanciamiento de otra noción emparentada, la digresión, aquella que, para Aragon, vincula la novela con su ensayismo. Por su parte, Dufour expande esta distinción en una tríada: “Habría otra forma de organizar la reflexión sobre el *excursus* (...): el episodio (lo novelesco en la novela), la digresión (el ensayo en la novela), el paréntesis (la poesía en la novela)” (25). De este modo, frente al ensayo y el episodio, la especificidad del paréntesis radica en que hace tambalear el sentido de una obra, al figurar la irrupción de lo sensible y motivar la momentánea sensación de poder olvidar todo lo que queda por fuera de él. El pensamiento parentético adquiere, así, un alcance y una profundidad inéditos.

La fuerza y el genio del paréntesis, es decir, su significación desviada –en palabras de Laurens–, tanto como el brillo de su descubrimiento –en palabras de Dufour–, se deben a que habilita un tiempo y un lugar para el pensamiento y la imaginación, donde no se rehuye de la ambigüedad, de la vacilación y del detalle. Como demuestran con perspicacia los autores mencionados en esta introducción, un género literario, la novela, se ha erigido históricamente como un terreno fecundo para el paréntesis. No obstante, otros géneros y otros lenguajes artísticos no se mantienen ajenos a los desvíos, al contraste, a la sutileza del matiz; por mencionar tan solo dos ejemplos, es posible pensar en términos parentéticos en la brecha efímera abierta por las huellas del montaje cinematográfico, o en el contacto no siempre armónico entre dos materialidades en una obra visual. Motivado por esta ocurrencia, el *dossier* que aquí presentamos busca medir los alcances de un pensamiento del paréntesis no solo en la prosa literaria sino en el arte en general. ¿Puede el pensamiento parentético devenir en una figura crítica productiva para dar cuenta del modo indirecto, oblicuo, siempre escurridizo, en que ciertos objetos artísticos se vinculan con el acto de interpretación, con la búsqueda de sentidos, así como con su contexto histórico de producción y recepción? Asimismo, ¿es posible pensar en términos parentéticos la relación entre imágenes y palabras en obras artísticas, tanto literarias, visuales o audiovisuales? En virtud de estos interrogantes, los artículos aquí reunidos exploran y extienden la fecundidad de la reflexión en torno del paréntesis hacia nuevos horizontes artísticos.

El recorrido del *dossier* comienza con “*Ubi sum?* Figuras de la ausencia en la literatura”, artículo en el cual Ana Lía Gabrieloni indaga en la escritura parentética a propósito del capítulo “Time Passes”

—en sí mismo paréntesis estructural en la narrativa de la novela— de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (1927). Aquí el paréntesis trasciende su función estructural y captura breve y eficazmente la exigua complejidad de la voz interior de los personajes e, incluso, la sensibilidad lírica de la autora, en tanto expresión de una actitud crítica frente a la complejidad del tiempo histórico inscripto en el tiempo de la escritura literaria. En este sentido, se resalta la ambigüedad inherente al paréntesis por su capacidad tanto para interrumpir como también para bifurcar la linealidad narrativa en virtud de la complejidad de las intersecciones entre las historias no cíclicas ni lineales de la naturaleza y la cultura. A partir del análisis sobre las intersecciones espaciales —que son también conceptuales— entre paréntesis, ruinas, función museal y elegía, el artículo rastrea espacios fecundos donde lo visible y lo invisible convergen para constituir núcleos de la experiencia literaria de una memoria histórica. Gabrieloni recupera consideraciones de Francine Masiello y David Scott, entre otras voces, para así retomar el sentido de un despertar colectivo encuadrado en ruinas y proponer una función de apertura espacio-temporal singular inherente a las mismas: a saber, su sincrónica diacronía existencial. En suma, los paréntesis en “Time Passes” devienen ruinas de relato en medio de la vida mutante de un jardín en estado de abandono en lo sucesivo de los ciclos estacionales a lo largo de una década.

A continuación, en “Didascalias. Cuerpo y escritura en la constitución de la teatralidad en la Modernidad”, Alejandro Manfred despliega un riguroso análisis del devenir de la escritura teatral en la historia del teatro, a través del cual demuestra la condición parentética de *lo didascálico*. Entendido como *lo otro* del texto, es decir, su excedencia, *lo didascálico* abarca todo aquello que es considerado marginal o accesorio para la representación, pero que, no obstante, insiste en el texto dramático, como la huella de una resistencia. Aquello que se resiste en el texto dramático desde la Modernidad es su reducción, sea a una lectura instrumental —como una serie de instrucciones para su representación—, o a una lectura meramente literaria. Así, por un lado, lo didascálico puede concebirse como la irrupción de la poesía en el texto teatral —“una escritura que brilla con la intensidad fatua de lo decorativo” sugiere Manfred—, por el otro, aloja simultáneamente el eco de la presencia de los cuerpos en el escenario y sus movimientos performáticos. Esta dualidad de lo didascálico que, lejos de detener la interpretación, alimenta el flujo incesante de sentidos —tal como ejemplifica Manfred con las lecturas contrapuestas de una escena de *Hamlet*—, permite situar la singularidad del paréntesis de la teatralidad en ese territorio incierto e inaprensible, entre el cuerpo y la escritura.

A partir de una sugerente imagen del ensayo de Louis Aragon, Natalia Accossano Pérez explora la ruina como un paréntesis que se abre, entre paisajes, a otra temporalidad en el film *The End of Time* de Peter Mettler. En dicho ensayo documental, una pregunta rige las inquietudes del realizador y es extendida a muy diferentes personas en muy disímiles lugares: “¿Qué es el tiempo?”. Así, una voz meditativa detrás del ojo de una cámara emprende el libre recorrido de una reflexión filosófica acerca de dicha elusiva materia constitutiva del cine, y donde cada testimonio incorporado, aun los debidos a científicos, ve relativizar sus percepciones por transiciones hacia fenómenos naturales que conectan paisajes. Éstos ganan una presencia tan poderosa como aquella propia de la vegetación que avanza sobre las ruinas. En este marco, las nociones de “paréntesis”, distinguida por Aragon, y de “ruinas”, tal como la piensa Georg Simmel, sugieren para Accossano Pérez una ruptura con el contexto en el que se insertan, tanto espacial como temporalmente, y le permiten identificar una intención similar a la reflexión sobre el tiempo a la que el film se aboca: la de abrir un paréntesis donde establecer un equilibrio precario entre las historias, las percepciones y las búsquedas humanas —voluntad creativa del espíritu del hombre— y la potencia indiferente y destructora de la naturaleza. Para abordar la experiencia temporal fragmentada inherente a esta dualidad entre naturaleza y cultura, los aportes de Dylan Trigg orientan a pensar las ruinas como lugares donde los límites se desdibujan, pero en torno a las cuales vibra la memoria en el momento en que comienza a desintegrarse.

Por su parte, el artículo de Paula Zori, “La fragmentación y el museo: el procesamiento de los cuerpos femeninos en el discurso médico *fin-de-siècle*”, expande las fronteras del pensamiento parentético hacia la consideración de un objeto visual sugestivo: los repositorios de imágenes patológicas de la Salpêtrière, en París, y del Hospital de Alienadas, en Buenos Aires. Solapada detrás de la función ilustrativa del discurso médico, en las fotografías de mujeres diagnosticadas con histeria se percibe la desconfianza de la mirada médica ante el potencial disruptivo de esas imágenes. Con perspicacia, Zori sigue las pistas de esta vacilación, a la que interpreta como la apertura de un paréntesis fugaz en la aparente solidez sin fisuras de la racionalidad científica, por donde se filtra cierta *verdad estética*. En efecto, el empeño de Jean Martin Charcot, director de La Salpêtrière a fines del siglo XIX, por capturar fotográficamente el momento preciso de un ataque histérico (llegando, incluso, a provocar los síntomas) respondía menos a la intención de dar con una cura que con el interés por desarrollar un lenguaje de representación (científico, pero también estético) de la histeria. Zori demuestra que en la lógica compositiva de estas imágenes se vuelve evidente la influencia del medio pictórico, particularmente, de la estética barroca de lo grotesco. Así, a la luz

de la noción de paréntesis, Zori contribuye a pensar el carácter poroso y permeable de los límites entre arte y ciencia en el *fin-de-siècle*.

A su vez, el ensayo “El arte *Vivo-Dito*: la escena atrapada entre los tiempos” de Fedra Roberto está dedicado a explorar los *Vivo-Dito* del artista argentino Alberto Greco como desbordes de lo artístico hacia la vida real. Los *Vivo-Dito* pueden pensarse, en este sentido, como suspensiones e, incluso, como indica su autora, como una intensificación de la vida real en tanto potencia que libera las fuerzas imaginantes y creadoras del espectador en esos gestos que inscriben el trabajo de Greco en el campo de la *performance-art*. Para aproximar la noción de paréntesis de Aragon a dichas experiencias artísticas, Roberto se apoya en la lectura que Andrea Soto Calderón hace de Laurent Lavaud al identificar dos líneas de fuerza en la historia del concepto de imagen: una referida a las estrategias de continuidad y otra vinculada a estrategias de intervalo, que producen rupturas. Así, el arte *Vivo-Dito* de Greco se corresponde con una idea de interrupción en la narración de la vida cotidiana que está teniendo lugar al mismo tiempo que se emplaza cada gesto del artista: a saber, se asiste a la concepción de una realidad paralela en tanto celebración de la contingencia, del azar y la casualidad. Roberto, sin embargo, advierte que la misma no se trata de una celebración vacua sino de un señalamiento de profundidad: “Un tajo, una grieta capaz de combinar diferentes calidades del tiempo”.

Por último, el artículo “El uso del paréntesis en *Parias zugun* de Adriana Pinda como relación de una tensión entre lenguas” explora la potencia del pensamiento parentético en un corpus poético; Violeta Percia lee el uso del paréntesis en la obra de Pinda como una operación que desborda su función gramatical para devenir un recurso estético-poético con implicancias políticas. El artículo explora cómo en el poema *Parias zugun* las instancias parentéticas articulan y tensan el vínculo entre el castellano —lengua que se habla, pero que se habita como ajena— y el mapuzungun —lengua que no se habla, pero se reconoce como propia—. El espacio *entre* lenguas habilitado por el paréntesis exhibe las contradicciones de una identidad marcada por la historia de la opresión colonial y el silenciamiento de la lengua originaria. Evidenciando las afinidades entre la noción de paréntesis tal como la conceptualiza Dufour y la categoría de pliegue desarrollada por Gilles Deleuze y por Michel Foucault, la perspectiva de Percia apuesta por una lógica del sentido donde la contradicción no se resuelve ni se suprime, sino que se efectúa en su complejidad. En este marco, Percia analiza los pliegues parentéticos en el texto de Pinda, concentrándose en tres instancias: el descentramiento enunciativo de la voz poética, la pervivencia (e insistencia) del pasado en el

presente, y la convivencia sin conciliación de la lengua tensada de *parias zungun* en términos de una identidad colectiva contradictoria.

Finalmente, el *dossier* cierra, como lo hemos anticipado, con la traducción de “Paysage Parenthèse” de Philippe Dufour. La intención ha sido acercar a los lectores hispanohablantes este valioso ensayo, en el que una aguda lectura crítica de la novela histórica francesa del siglo XIX se trama sobre una sensible y rigurosa conceptualización teórica de las nociones de “paréntesis” y de “paisaje paréntesis”, cuyas proyecciones hacia ámbitos artísticos más vastos este *dossier* se ha propuesto inaugurar.

En suma, el presente *dossier* aproxima la noción de paréntesis a una variedad de estudios históricos, críticos y estéticos sobre los vínculos entre imágenes y palabras, con el objetivo de reflexionar acerca del vigor teórico-metodológico de esta noción, que permite trazar conexiones en una amplia gama de disciplinas: poesía, literatura, teatro, artes visuales, fotografía, cine ensayo y performance. En un mundo cada vez más regido por parámetros tecnocráticos, bajo la urgencia de productividad, pensar el paréntesis habilita una reserva para la inquietud, para la contemplación y la reflexión. Como sugiere Dufour, el paréntesis abre, en el contacto con una obra o un conjunto de obras, un lugar propicio para una reacción emocional, intelectual y estética. En este sentido, el pensamiento del paréntesis no solo posibilita nombrar giros y gestos críticos en diversas formas artísticas, sino que también permite un modo de relación entre discursos, textualidades o imágenes que rehúye de la continuidad o la fluidez sintagmática sin coartar, no obstante, el brillo del hallazgo. Un hallazgo que denota, al mismo tiempo, independencia y poder de repliegue. De esta forma, atender al pensamiento parentético invita a valorar la no clausura del sentido y la ambigüedad como huellas de una experiencia poética.

REFERENCIAS

- Aragon, Louis. “L’homme fait parenthèse” (mars 1968), en *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998 [1971].
- Dufour, Philippe. “Paysage Parenthèse”. *Poétique*, 2, no 150, 2007. [Traducido en el presente *dossier* por Malena Pastoriza y Florencia Llarrull, de donde se cita]
- Laurens, Camille. “Parenthèse(s)”. *La Licorne [En ligne], La Ponctuation, Faits de ponctuation contemporaine*, 2000, pp. 1-7, <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5828>