

CAVALLETTI, A. (2019). *Vértigo. La tentación de la identidad*. Traducción de María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Andrea Cavalletti presenta un texto que busca poner en evidencia la forma de la subjetividad vertiginosa de la máquina securitaria-biopólica en curso, desde el cine y la fenomenología. Si bien retoma la temática de la sugestión y la seguridad que había elaborado en textos anteriores, se trata de un giro en la obra del autor, ya que el ensayo está centrado en el pensamiento de Husserl y la discusión de sus textos en la tradición fenomenológica en autores como Robert Klein, Stein, Sartre, Heidegger, Merleau-Ponty, Melandri, Derrida, etc. y no en las ideas de Furio Jesi o Walter Benjamin, aunque su impronta está presente. Husserl comparte el protagonismo del libro con la película *Vértigo* de Hitchcock, a través de la cual busca establecer paralelos entre la subjetividad y el dispositivo del cine, así como el carácter técnico y artificial de la ontología y la política. El libro está formado por un breve proemio, 6 capítulos, y un epílogo.

El sucinto proemio establece la problemática del vértigo como técnica gubernamental desde Vigilius Haufniensis, Hobbes, Antonio Genovesi. La amenaza de muerte violenta propia del poder de vida y de muerte, de la soberanía moderna, podía resumirse en que morimos por nuestra seguridad. La palabra vértigo nombra en De Giuliani en 1790 la tendencia “a perseguir lo que más se teme o a realizar el gesto que no se debería realizar a ceder resistiendo o a llamar acción a la pasividad” (p. 10). Es así que aquello que logra exponer la crítica de los valores nietzscheana es al ser humano como vértigo, en la que sin dudas este ensayo se inscribe.

El primer capítulo llamado “Efecto-*vértigo*” expone la signatura del vértigo entre el cine, su prehistoria, lo social, y el análisis moderno de tradición kantiana, filosófico y medicinal, así como las más diversas definiciones de vértigo, desde el psicoanálisis, lo habitual y no la voluntad, la embriaguez, la danza, la crítica al socialismo o incluso el capital financiero según Marx.

Quien lleva al vértigo a un estatuto de “impureza trascendental” es Marcus Herz, a quien retorna a lo largo del libro como alternativa a Husserl. Según Ludwig Ernst Borowski, a pesar de que Herz le dedicó su investigación sobre el vértigo (*Versuch über den Schwindel*), Kant afirmando que era “inmune al vértigo” lo devolvió de inmediato; actuar que según Peter Fenves se habría debido a una *ambivalence toward the Jew-Palestinians* (p. 31). La idea propia de una medicina filosófica de Herz es que para cada persona y en cada situación se da una medida de *Weile*, una medida interna del desarrollo de las representaciones, dependiente del orden del alma y la economía corpórea. Es así que el vértigo es un aceleración de la *Weile* hasta la confusión, produciendo una excentricidad del tiempo y del espacio, un “vértigo del tiempo” en palabras de Purkinje, poniendo en tensión así a la estructura a priori kantiana, llevando la psicología al reino de la estética trascendental, “una impureza de lo trascendental” (p. 36). Clave para la articulación de la enorme variedad de conceptos y problemas es el vínculo que establece Cavalletti entre el cine como *délire d'une machine* y la *machine sociale* (p. 58) caracterizada por Simone Weil (*Réflexions*

sur les causes de la liberté et l'oppression sociale, 1934). Es así que Weil escribió que es “una máquina que fábrica inconsciencia, estupidez, corrupción, apatía y, sobre todo, vértigo” (p. 130), incluso “arrastrado a la ruina” según Roger Callois.

El capítulo 2 “No estamos aquí” es sin dudas el capítulo más extenso del libro, y está dedicado a la noción husserliana de *habitus-Habe*, a la *Einfühlung*, y sobre todo, a lo inapropiable que retoma tácitamente la discusión con la fenomenología de su maestro Agamben en *L'uso dei corpi*. Husserl en *Ideen II* y *Cartesianische Meditationen* propone que “el ego puro, polo del flujo de conciencia, se apropia del mundo en otros términos mientras se forma como sujeto concreto (o mónada) contrayendo tanto pasiva como activamente los *habitus*, que luego se vuelven apreciables en el plano empírico como disposiciones y determinaciones del carácter.” (pp. 74-75)

Cavalletti señala críticamente que el concepto de *habitus*, proveniente de la *héxis* aristotélica “es pues consignado y reducido al principio posesivo de la identidad: la temática husserliana vincula el haber con el ser, transforma a uno en otro, restringe el horizonte temporal de lo posible a la relación entre la determinación y la libertad, entre la pura elección y la constricción, es decir, a las propiedades permanentes del sujeto personal, centro de todas las apropiaciones.” (p. 76). Eventualmente, el hábito es interpretado por Cavalletti a partir de lo inapropiable, la intersubjetividad y la comunidad, como por ejemplo en el caso de Fink, a partir de una intersubjetividad en ausencia, a través de la historia, “excéntrica y vertiginosa” (p. 157).

El siguiente capítulo titulado “Hábito, máscara”, comienza con un análisis de la escena en la que Scotti contempla a Madeleine, o más bien Judy haciéndose pasar

por Madeleine en el museo, observando el cuadro de Carlotta Valdés; el ramo de flores y el peinado de Carlotta son idénticos a los de Madeleine; “*se ve a sí misma con los ojos de la muerta*”. (p. 159); un juego de máscaras entre la vida y la muerte. Luego continúa problematizando la escisión a partir de la fenomenología, la escisión del ego trascendental, que Sartre había intentado solucionar a partir de que el ego sea la muerte de la conciencia, deviniendo así una figura pasiva; que Adorno había problematizado sosteniendo la diferencia entre el ego absoluto y el ego fáctico. Retoma la perspectiva deleuziana según la cual Hitchcock con sus “imágenes mentales” da cuenta de un vértigo, de una duración ya no subjetiva ni interior, sino impersonal, dando así con la fórmula del desinterés más puro, separando el vértigo y la identidad del sujeto. Eventualmente, profundiza en la crítica de Derrida y de Melandri hacia la identificación entre la alteridad y lo originario, así como la negación y obliteración de la diferencia, para proponer con Foucault que la tensión concreta es aquella entre la actualidad que nos limita y constituye, y la descripción del archivo que nos permitiría dar cuenta de las discontinuidades y las diferencias, dejando a la fenomenología en favor de la arqueología.

El capítulo 4 “Un singular arrebatado” profundiza la idea de vértigo como “aquí que es un allí” desde Jankélévitch, así como la muerte del otro como condición de la intersubjetividad y la necrofilia de Scottie. El ser humano es para Jankélévitch un aprendiz de brujo, dueño de sus decisiones pero de consecuencias incalculables, irreversibles y vertiginosas: “Un segundo para decir sí, toda una vida para arrepentirse” (p. 210). Tal inestabilidad y escisión otorga un carácter onírico a la vivencia desde la actualidad de las vivencias. Aún más el vér-

tigo como descentramiento y vacío es previo al individuo en cuanto muerto: “antes es la intersubjetividad que constituye al sujeto como sujeto personal e idéntico a sí, es la muerte del otro que presenta el yo a sí mismo, y sólo en la muerte el otro se presenta al yo, participa en su constitución: lo que Fink llama la “habitualidad del idéntico ser-yo” se da exactamente con la muerte del otro” (p. 219). Mary Pickford lloró al verse por primera vez en la pantalla, al no saber ser Mary Pickford, aquella identidad de la cual podían dar fe millones. Vértigo cinematográfico que anula la identidad propia, Mary Pickford se ve desde otra, así como Husserl al confundir el maniquí con un *alter ego* se había reconocido en el análogo sin vida, ya muerto.

El capítulo 5 “Abismo” está dedicado al *Schwindel* (vértigo) heideggeriano de la pregunta por el ser, al abismo (*Kluft*) entre el ser y el ente, entre el tiempo y el espacio, entre el moribundo (*Sterben*) y el muerto (*exitus*); además, recuperando las notas críticas de Husserl a *Sein und Zeit*, así como las cercanías entre ambos, y las diversas lecturas posibles, la épocal de Arendt, aquella anárquica de Reiner Schürmann, como la fascista de la paratranscendencia de Oskar Becker.

El capítulo 6 “Superficie” establece el carácter técnico-artístico de la subjetividad, la política, y el cine, es decir, estudia la superficie sin profundidad, la máscara sin rostro, teniendo siempre en cuenta el lazo entre técnica y política la tesis benjaminiana: “la tendencia justa en la política es una tendencia justa de la técnica” (p. 278). El vértigo es presentado ahora como un existencial, y así, *Sein und Zeit* es releído como autoexhibición técnica del ser-ahí vertiginoso: “Cada acto del sujeto idéntico a sí deriva del miedo a la muerte, procede de la conclusión que teme y persigue, es el

acto sugerido por la muerte y expuesto a la muerte. [...] Esta relación es en efecto la relación con el otro, y hace comparecer al moribundo en el “aquí” que es un “allí” y, antes aún, desde el “no-aquí” que habita míticamente en el “allí” del muerto, ligando la muerte (de ahora) con la vida (de antes) como ausencia de la vida, y haciendo así del “allí” un “aquí”. Esta corresponde a la técnica violenta que dispone de los seres, produce y domina todas las cosas y la “mundidad” misma del mundo.” (p. 266)

Es la idea de superficie absoluta la que interrumpe y excede a la subjetividad vertiginosa. Retomando al teórico del arte Sergio Bettini, quien reconoció en Roma y Venecia un colorismo puramente óptico, desustancializado, ni lejano ni cercano. Es así que es imposible la subjetividad vertiginosa del *Dasein*, que habita a partir del *Ent-fernung*, del des-alejamiento, de un “allí” a partir del cual comprender su “aquí”. El ensayo filosófico es otra estrategia contra el encantamiento mítico, contra la sugestión vertiginosa: “Quizás en este punto podemos definir el ensayo filosófico, más que como una forma, como una teoría de la maquinación. Esta traiciona la efectividad, impide que el vértigo actúe en nosotros constituyéndonos como sujetos, a fin de que lo que está en nosotros sea, en cambio, hecho por nosotros.” (pp. 283-284)

El epílogo presenta una relectura de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo desde la perspectiva desarrollada a lo largo del libro, en el marco del “hedonismo político” hobbesiano siguiendo a Leo Strauss, que reduce el placer a la ausencia de dolor. Sugiere finalmente, con Furio Jesi y Nietzsche, que la única técnica que no disfraza el “no-hay” del poder que amenaza de muerte al esclavo, es aquella artística que no teme al ojo capaz de ver su pequeño fraude.

En suma, se trata de un ensayo sumamente erudito que tiene como logro tematizar la subjetividad como vértigo, enlazando el problema desde la estética del cine, la fenomenología, y la máquina securitaria. Quizás haya una alternativa benjaminiana más al terror vertiginoso de la amenaza soberana. Tal vez el alegorista del *Origen del Trauerspiel* alemán —que va de ruina

en ruina y que tiene a la muerte como su límite, pero que niega la nada en ellos dando así un salto a la resurrección— sea una estrategia por indagar dentro de la crítica de la soberanía.

Juan Cruz Aponiuk
(Universidad de Buenos Aires)

GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (ed.) (2019). *Política y literatura. Nuevas perspectivas teóricas*. Berlín: De Gruyter.

Esta obra colectiva editada por Azucena González Blanco analiza las relaciones entre literatura y política desde nuevas perspectivas contemporáneas. El volumen se abre con el texto “Política de la ficción” de Rancière, autor de referencia del *giro político* de la literatura, y a cuyo pensamiento se dedica la primera parte del libro. En segundo lugar se analizan distintas estéticas del desacuerdo y finalmente se problematiza la política del teatro.

En “Política de la ficción” Rancière propone una definición del concepto de ficción no opuesto al de realidad, sino como una “estructura de racionalidad”, es decir, como un “modo de relación que construye formas de coexistencia, sucesión y encadenamiento” que “confiere a estas formas la modalidad de lo posible, de lo real o de lo necesario”. En consecuencia, cuando se produce un cierto sentido de realidad se pone en obra la operación ficcional: toda experiencia de realidad comporta previamente un trabajo de la ficción. Por tanto, así como los novelistas hacen uso de la ficción para crear mundos, también “la acción política que identifica situaciones y señala sus actores [...] hace uso de ficciones”. Rancière llama a las distintas formas en las que las ficciones articu-

lan lo perceptible “régimenes ficcionales” y su estudio comparado compete a la política ficcional. Los presupuestos que subyacen bajo este planteamiento son los mismos que le permitieron el alumbramiento de sus tesis sobre la política de la literatura: el rechazo de la concepción aristotélica de mimesis y la sustitución de la *veritas* clásica por una *aletheia* que, al adoptar el principio de igualdad como a priori, toma un carácter político (González Blanco, 2019, 742-743).

Desde este planteamiento aborda dos modelos de interpretación política de la ficción, los propuestos por Lukács y por Auerbach. En el primer caso, Rancière observa la convergencia entre la crítica marxista de Lukács al naturalismo de Zola y la de los críticos reaccionarios de su tiempo. Para el filósofo húngaro, Zola simplemente describe cuadros, mientras que en el naturalismo correctamente interpretado por Tolstoi y Balzac se asiste a la narración de un drama en el que un héroe se enfrenta a las relaciones sociales existentes. Por su parte, los críticos reaccionarios acusaban a Zola de propiciar la invasión de la democracia que otorgaba igual valor a cualquier individuo. Rancière sostiene que esto se debe a que ambas críticas comparten la idea de ficción de rai-