

RESEÑAS

***La imagen exote*, por Willy Thayer.**

Editorial Palinodia, Santiago de Chile, 2020.

Reproducimos aquí el dossier de reseñas de Natalia Taccetta, Erin Graff Zivin, ivan flores arancibia, Sergio Villalobos-Ruminott y Gerardo Muñoz, publicados en la revista digital *Ficción de la razón*: <https://ficciondelarazon.org/2020/09/07/la-imagen-exote-de-willy-thayer-editorial-palinodia-santiago-2020/>

Sobre *Imagen exote*. Aproximaciones al afuera

Natalia Taccetta

Universidad de Buenos Aires

Imagen exote de Willy Thayer detecta y persigue el carácter exote especialmente de la escritura de Raúl Ruiz y hace suyo el gesto en la medida en que se trata de un ensayo sobre el diferendo como condición del arte y de la política para la vida. Trata sobre la imagen-inmanencia en el cine de Ruiz y, como tal, la imagen-tiempo, la imagen-espacio, pero también la imagen postal de Eugenio Dittborn y la imagen lienzo de Nury González.

El texto de Thayer rastrea la forma “exote” como el no estar en ningún lugar en tanto terreno propio del arte. Se trata del estar “entre” y más allá de la inmovilidad y la movilidad; podría decirse, del estar “en suspenso”, en tensión, en inestabilidad y diferimiento.

Perseguir la imagen exote como *imago* crítica implica partir de un no-lugar que es un afuera de la representación como aproximación para explorar otras superficies como

las aeropostales de Dittborn y los caminos que en dictadura el arte puede emprender (y con ellos toda una reflexión sobre la imagen global y la materia en pintura); como los lienzos de González y una exploración sobre las labores domésticas de otra época mientras se reflexiona sobre lo femenino en este tiempo; como los del cine de Raúl Ruiz y una polisemia barroca del exilio.

Tres imágenes del exote

1.

En *Tecnologías de la crítica*,¹ Thayer apuntaba a la liberación del medio y la materialidad contra el marco que impone la crítica. En este sentido, la tarea de la crítica que viene, del pensamiento que viene, habrá de estar situada en el pliegue de la inmanencia (una crítica —dice Thayer— y no *la* crítica,

1 Willy Thayer, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Metales Pesados, 2010.

asumiendo que el pensamiento no puede ir nunca separado de ella) y conformará una constelación entre deseo, vida y desistencia. En ese libro, Thayer proponía una desistencia en relación a la trascendencia de la crítica; aquí, en *Imagen exote*, apunta a una desistencia topológica, una insistencia en el lugar vacío que queda cuando no se ocupa el espacio de modo definitivo y constante. El exote se refiere a una instancia de no-localización, a la marca de la politicidad del arte, que no es un llamado a la politización (en el sentido de Walter Benjamin), sino la asunción de una suerte de capacidad política menor. La tecnología de la crítica pensada de este modo conduce a la imagen-exote que, como dice Thayer, “figura aquello que no estaría en lugar alguno, o que estaría en ese no-lugar paradójal que es el ‘entre’”, y como dice Victor Segalen en el *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, alude a un “paralelismo entre el alejamiento en el pasado (historicismo) y la distancia en el espacio (exotismo)”, pues “queda ‘fuera’ del conjunto de nuestras realidades de conciencia

actuales, cotidianas, todo lo que no es nuestra ‘tonalidad mental’ habitual”.²

En la imagen exote que traza Thayer es imposible “establecer puntos de origen, estadía y destino” (Segalen); por eso, el viaje lo representa de modo adecuado. Porque el viaje comienza, pero especialmente permanece en una temporalidad problemática que es la de la movilidad y el éxtasis, también como *ex-stasis*. Esto busca *Imagen-exote* en el registro escritural de Raúl Ruiz, quien de modo deliberado intenta habitar su propio afuera del y en el arte en una poiesis de extranjería y errancia, en una imagen diaspórica entre Chile, Francia y en cientos de vagabundeos más. El exote de Ruiz se aleja del montaje teológico, de los convencionalismos de lo heroico, del romanticismo por la patria, sin dejar de preguntarse por la tierra y el pueblo. Así es como traza permanentes síntesis disyuntivas y sostiene la tensión, suspende el juicio y con este, las victorias y los

² Victor Segalen. *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. Madrid: La línea del horizonte, traducción de Martín Schifino, 2017, pp. 24.

naufragios. Estos naufragios que de algún modo entrama Thayer entre los viajes de Ruiz, los accidentes aéreos de Dittborn y los fieltros de González. Entre ellos, teje historicismo negado y exotismo culposo; montaje leibniziano y desobra de la identidad; virtualidad infinita y captura estriada que se aleja. En todos los casos, batalla entre temporalidad y lugar; entre el tiempo y la conquista, entre tierra y mar.

2.

¿Cómo pensar el exote como forma-de-arte (*à la* Agamben)? La pintura aeropostal es movimiento, viaje y trayecto. En esas obras, no hay nada definitivo para Thayer, especialmente su lugar. Origen y destino cambian, se alejan de la casa, permanecen en un tránsito, “perdiéndose” siempre. Los sobres son portadores y catálogos, acompañan y titulan, son dispositivo y materialidad. Guardan y son soporte y obra a la vez. Es una obra que no puede ser separada de su forma, que se mueve en los pliegues de lo reconocible, de lo visitado.

Algo de esto ocurre con los tejidos y fieltros de Nury

González. “Exilios” dice una de sus exposiciones emblemáticas. Así, con “s”, porque no hay un solo exilio, porque hay tantos como lugares se abandonan. Exilio como desplazamiento, pero también como posición, como forma de la subjetividad, que es la que se explora a través del trabajo manual, de los retazos y las huellas que quedan cosidas, bordadas, tejidas, enteladas, hiladas, metidas, mezcladas, superpuestas. La imagen exiliada que emerge se mueve en esa deriva a la que queda sometida y desde la que se buscan los hilos para retramar con “el alma en un hilo”, “el hilo de la historia”, “al hilo del pensamiento” y con “un hilo de sangre”.

Parafraseando a Giorgio Agamben —que piensa la esfera del arte no como una más sino como “el” ámbito en el que explorar lo humano— podría pensarse que la tarea es buscar una forma de arte, una obra que no puede separarse nunca de su forma, una obra en la que no es posible aislar algo así como una obra desnuda, una obra en la que se juegue el obrar mismo. Para Thayer la imagen exote opera como la potencia de una

lógica disensual en este sentido.

Es especialmente en Ruiz donde busca las escenas de disenso que exigen replantear las ideas de estetización y politización. Thayer traza con mayor o menor conciencia la matriz de una desobra estructural, para dejar aparecer el mapa (o *patchwork*) afectivo, la superficie a partir de la cual repensar el espacio de los deslizamientos y los cuerpos. Y con ello desafía algunos principios centrales que, vía la imagen ruiceana, lee en el Chile contemporáneo, como el de la producción (con ella cae la idea de autor una vez más), para centrarse en la inoperosidad, la im-producción y la ruina (con ella aparece la posibilidad de decir y ver por primera vez como quiere Ruiz).

En Ruiz, Thayer ve operando una desobra a partir de mecanismos diversos: por un lado, lo propiamente cinematográfico al exponer las condiciones de producción mediante la proliferación de comentarios que desarman el estatus “artístico” del film; por otro lado, la desobra de la *aisthesis* que conlleva una exhibición de la discrepancia.

Siendo al mismo tiempo la esfera del *désœuvrement* el ámbito fundamental de otro tipo de arte —como lo plantearían Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy—, Thayer busca una “desocupación” que no es sólo ausencia de actividad ni forma soberana, sino más bien un “modo de existencia genérica de la potencia”.³

Atendiendo a cómo Thayer piensa la imagen de Ruiz, se podría identificar una sustracción al espectáculo, disolviéndose en el “entre” de las dicotomías clásicas, apostando por una suerte de destitución (de la diégesis, los personajes y especialmente de la noción misma de acción) para activar, allí donde no hay institución ni producción ni trabajo, la pura forma. Es ahí cuando lo que llamamos la forma-de-arte “se libera” desactivando los dispositivos que la capturan, quedando desnuda y exponiendo lo propiamente artístico.

³ Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. de A. Gimeno Cuspinera, Valencia: PreTextos, 1998, p. 83.

3.

Thayer menciona varias películas de Ruiz para pensar, desde “la nada chilena” como diría el mismo cineasta sobre *Tres tristes tigres* (1968), hasta la vocación y el exilio. Una imagen podría sintetizar algunos de los afectos que quedan traficados en estos deslizamientos: ese lugar “*plus loin*” (más lejos) que deliberadamente se niega a nombrar el personaje de la primera secuencia de *Diálogo de exiliados* (1975) para luego mirar a cámara convenciendo de la lejanía sin nombre.

Aquí y en otros lugares el autor de *Imagen exote* se ocupa de lo que llama en Ruiz “escritura de la imagen”, “cine expandido” o “viaje transmedial”, entre otras denominaciones. Más allá de los artilugios que destaca alternativamente, es claro que, tal como Thayer la piensa, la imagen nos mira y también declina, profiere y actúa. Para ello, asegura que Ruiz desobra el fetiche, el cliché, para volver a la inmanencia del misterio, al tornarse visible del artificio y sus regímenes. Filmar el disenso, entonces, implica distorsión, donde la imagen es reguladora de las relaciones

y la aparición de los cuerpos. La imagen no es medio, sino mediación que se expresa, ontología superficial que desnaturaliza las regularidades y desnormaliza la visión. Así se explica que “la *imago* política de Ruiz se ejerce como política suspensiva, como dialéctica o diégesis narrativa en suspenso” —sostiene Thayer— y que esa política a contrapelo plantea su antipoética (¿como estética?). Esto implicaría preguntarse por el carácter de total exposición de lo político y el modo en que la anti-poética escapa a las características del espectáculo, que encuentra más verdad en el hecho de exhibir la ficción.

La apuesta a la inoperosidad —como en Agamben, aquí también— no es ni un llamado a la inercia, al tedio o al ocio. Apunta más bien a la liberación del trabajo y la efectividad para detener la producción espectacular de la vida, liberándola para otros usos, que escapen a la dupla espectáculo/consumo. Tal vez no haga falta pensar en equivalentes “políticos” de la escritura de un poema que se sustrae a la función comunicativa del lenguaje o la producción de

un film sobre los mecanismos anestesiadores del “primer cine”. Parece interesante en todo caso asumir que esta es la producción política por venir, que no se hace cargo de prescripción identitaria alguna y que asume las consecuencias de no hacerlo como pura potencia. Es así que el gesto artístico que busca Thayer no es tanto el de la interrupción del aparato espectacular, como el de la imagen que se detiene en las condiciones de posibilidad, que se queda afuera de las matrices que usualmente consideraríamos “políticas”.

La imagen no es sólo espectáculo y exhibición. Es como para Benjamin la detención mesiánica que interrumpe el *continuum* espectacular y es por eso *el* lugar de lo político. Es la presentación de la *dýnamis* que refiere incansablemente a otras imágenes, como los fotogramas de un film, gesto de Ruiz en quien reconocer los desobramientos filmicos que inhiben imaginalmente la contemplación. El montaje leibniziano, la irrupción de la atmósfera, la deconstrucción del *agitprop*, la fuga de la convencionalidad empática,

permiten pensar, precisamente, la politicidad de una imagen que no es otra cosa que puro afecto (o forma), que hace aparecer lo otro de la imagen, lo que está afuera, la imagen exote, lo éxtimo, lo de-generado que se aproxima.

Coda

En “Inconscientes fotográficos” de *Poéticas del cine I*, Ruiz plantea el juego con la referencia benjaminiana, a partir de la cual se puede pensar el modo en que el dispositivo ve más o mejor. Dice: “Cuando examinamos una imagen fotográfica, ya sea fija o en movimiento, hay una determinada cantidad de elementos secundarios que se hacen notar rápidamente: se escapan de los signos más llamativos que constituyen el tema de la fotografía y adoptan por su propia cuenta, naturalmente, una configuración distinta, hasta constituir un nuevo motivo”.⁴ Esta lógica de lo que aparece de modo inconsciente, de lo no visto, de algún modo, del

⁴ Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, p. 71.

reprimido que retorna, habilitaría preguntarse también por el proceso de desaturación de la obra de arte como potencia. Una obra que prefigura sucesores y que, como dice Thayer de Nury González, que activa el archivo. Esa es la imagen-exote, aquella que está afuera pero que tironea, como las atmósferas de Ruiz, las obras dobladas de Dittborn, los pixeles agigantados de González. En todos los casos, se trata de una imagen cualsea, sin destino ni misión, que diluye la ficción de origen y fundamento y que parece actualizar la pregunta benjaminiana, aquella por la existencia (o no) de una imagen que sea inapropiable por parte del fascismo. O por lo totalitario como dice Thayer, o por lo neoliberal como decimos los que seguimos confiando en el arte como fuga del horror contemporáneo.

(Cum grano salis): la imagen interrumpida**Sergio Villalobos-Ruminott**

University of Michigan

Este pequeño libro de Thayer es engañoso, pertenece al género de lo que Deleuze hubiese llamado “libros menores”, pero no por sus ideas o tesis, sino por la forma en que pone a circular, *sin énfasis*, un desplazamiento telúrico y categorial cuyas consecuencias podrían llegar a ser catastróficas, sobre todo para un pensamiento nómico, identitario y nacional tan sujeto al territorio. Al pensar el exote como un afuera del afuera, es decir, como una obliteración de la lógica binaria de la pertenencia y la extranjería, nos permite aproximarnos a las figuras de la nomadía y de la manada, desde una a-principialidad que piensa la imagen como un *compositum* sin *fórmula universalis*, cuya declinación material se expresa en y a través de lo que él mismo Thayer llama un *montaje ateológico* en el cine de Ruiz; una “cita”, entendida como “choque de tecnologías” que marcarían la fuga permanente como llegada y partida de las aeropostales de Eugenio Dittborn en cuanto

“escena primordial” (37), pero sin representación o puesta en obra. Y que incluso semejan la materialidad del *patchwork*, en el complejo trabajo de corte y confección de Nury González.

Los tres ensayos que constituyen el libro, convergen sin armar una coherencia ni substantiva ni conceptual, son tres lobos de una manada que huye de toda lógica sistemática de la semejanza y de la pertenencia, como los lobos huyen del Estado y de la ciudad, es decir, del régimen de la codificación y sus aparatos de captura. En este sentido, no se trata acá de lecturas teóricas de obras artísticas concernidas con la cuestión de la imagen, ni de una hermenéutica profunda que busca en la imagen el secreto de su posibilidad, sino de tres lanzamientos, tres campamentos temporales, que permiten pensar la ruina que trama la transparencia de la imagen y las pedagogías y tecnologías estatales, disciplinarias y críticas que

posibilitan su interpretación. Escritura que da noticias de un movimiento, de una imagen-movimiento, que descrea de toda articulación y de toda equivalencia. Escritura cinematográfica que huye tanto del conflicto central como del cine acabado, del cine que en su acabamiento, en su devenir obra, cae o del lado de la entretención o del lado de la estetización. Cine no hegemónico, an-hegemónico, imposible de ser hilvanado por la lógica de las alianzas y las equivalencias, de las afirmaciones y las particularidades. Refiriéndose específicamente a Ruiz, Thayer nos dice:

Que la escritura cinematográfica de Ruiz desobre ese dispositivo de normas [que definen a la crítica convencional] querrá decir, entre otras cosas, que desobra también la condición de posibilidad de relacionarse con su cine como buen o mal cine, o desde la crítica de cine, acólita espléndida del dispositivo de *entertainment* o conflicto central. [...] Lo que sí intentamos sugerir aquí es que su escritura filmográfica y literaria,

operando un desobramiento de la metafísica normativa dominante en el cine, opera también el desobramiento de categorías clave de la articulación hegemónica de la imagen, del cuerpo, de la medialidad. Sobre todo la categoría de producción y del mosaico de categorías que le acompañan: autor, creación, obra, unidad, totalidad, originalidad, rendimiento, etc. (50-51)

No es menor este desplazamiento desde la crítica y la hegemonía, desde la estética y sus categorías, hacia una tierra de nadie, en la que el mismo exote, como el pueblo por venir de Deleuze leyendo a Melville, se muestra como un pueblo sin atributos. A su vez, deshacer o desistir del mosaico de categorías que marcan la inscripción del cine en la lógica productiva de la obra y la representación, del contenido y la expresión, es traicionar toda lectura del cine hecha desde una cierta insistencia política y politizante, la que queda desactivada por el mismo sortilegio. Insiste Thayer:

Y es esto lo que pretendemos conectar. Lo popular, lo exote, la tierra. Más que a la estabilidad de lo propio, de la patria, la identidad, la tierra y lo popular refieren, en Ruiz, a lo exote. Una sedimentación nómada. (17)

No deja de sorprender cómo esta definición minimalista, totalmente antiesencialista de lo popular, del pueblo sin atributos, inscriba su desplazamiento en el corazón de las revueltas, las que restituyen la pregunta por la Constitución como encarnación del espíritu del pueblo. Cine de fantasmas y no de espíritus, podríamos aventurarnos, siguiendo la sospecha derridiana con la cuestión del *Geist*; lo que Ruiz permite, siguiendo a Thayer, es una imaginación distópica, heterotópica, nómada, sin hogar ni origen, a menos claro que pensemos en el origen como el remolino al que Benjamin no se cansaba de recurrir, el *Ursprung* como lugar de encuentro de los *tempi* de la historia.

Lo popular, entonces, [continúa Thayer] es aquí una rica tierra de nadie, como la del exote, en la que sedimentan ruinas

de muchos lugares: “vestigios dispersos, fósiles rotos, suciedades acumuladas, restos mezclados de destrucciones, memorias sedimentadas, sedimentos desplazados, cadáveres descompuestos, gusanos activos, trabajo inmundo de la generación y la putrefacción”. (18)

Lo que permite pensar el exote cinematográfico con la cuestión de la revuelta, entonces, es la postulación de un pueblo sin atributos, atópico y no regido por las diversas etnicidades ficticias que pretenden cerrarlo en procesos de identificación contra-productivos. No sé trata solo de oponer este cine tardío de Ruiz (*La recta provincia*, *Cofralandes*, etc.), a las retóricas identitarias del neoconservadurismo nacional y su imagen gongorina del pueblo, sino de atender a la temprana forma en que el mismo Ruiz (*Tres tristes tigres*, *Palomita Blanca*, *Diálogo de exiliados*, *En el techo de la ballena*, entre otras) ya parafraseaba irónica y domésticamente (atendiendo a su uso de recursos melodramáticos) la representación heroica y monumental del pueblo como el Pueblo del proyecto nacional

emancipatorio, de la comunidad nacional, del socialismo con empanadas y vino tinto.

Cine que se desplaza de los énfasis de la identidad y de la pertenencia, de la tradición como blanqueamiento y puesta en forma de una historia compartida, de la hegemonía y sus operaciones de equivalencia, articulación y organización de la trama, del discurso, en torno a la ley de hierro de un conflicto central, el cine de Ruiz testifica, sin fuerza, un afuera del afuera, que se complementa con la cuestión misma de la aeropostal como desmonumentalización post-aurática de la pintura y su régimen representacional. Pintura vaciada de su potencial figurativo-metafórico, atropológica, y más bien, heterotópica, la aeropostal incide en el régimen de la representación entonces, interrumpiendo la demanda de testificación y localización infligida sobre la imagen por la institución:

En tanto metamorfosis continua la aeropostal no metaforiza. No pasa de una condición de pintura a una de escultura, carta, etc. [...] La metamorfosis

no es sucesiva, sino una variación simultánea de planos coexistentes y heterocrónicos. Y en ese sentido, montaje. [...] En tanto metamorfosis continúa la aeropostal persevera vacilante en la virtualidad del cruce, en la zona de indecisión y sistemática destrucción de la identidad y la posición. [...] Al mismo tiempo, en cuanto metamorfosis continúa, la aeropostal no está en representación de una cosa (una realidad) para otra cosa (un espectador). (44-45)

Pero, si las aeropostales de Dittborn y el cine de Ruiz permiten pensar un espacio inversomil, ajeno a todas las categorías de nuestra representación, más allá del tácito pacto entre palabras y cosas, como una sombra en la heideggeriana época de la imagen del mundo, lo hacen porque dislocan el régimen categorial a mano para dar cuenta de su performance, de su "operación". Es como si la cuestión misma de *la lista china*, clasificación que clasificando

desclasifica, fuera el principio a-principal de su economía an-económica:

Lo que está en juego a través del cine como lista china, no sólo es el desobramiento del montaje centrado, finalizado, teológico; sino también el desobramiento del mero automatismo asociativo que hace de cualquier lista o *agregatum*, una historia, un mundo, un conflicto central. (74)

Estamos confrontados con listas chinas que parafrasean la seriedad de los discursos esenciales. En ellos, para incluir el ensayo sobre Nury González, hay un descentramiento que remeda y distorsiona toda pretensión de origen, cuestión que, contrastada con la trilogía de la memoria de Patricio Guzmán y su “voz en off” como meta-texto que subordina la poética de las imágenes a la lógica archeo-teleológica y teológica de un canto de redención, se hace aún más descollante, an-árchica:

En *Ficción de un origen*, *patchwork* es, antes que nada, la cuadrícula plana

digital de añadidura infinita, la autarquía del fragmento (píxel) que dispone el centro en todas partes y la imagen en ninguna. Hace analogía con la superficie sin centro y alisada del fieltro. Hace guiños, también, desde el silicio –material hecho para olvidar los días sobre la tierra–, con la ceniza. (92)

El *patchwork* de lana, traduce el *patchwork* digital, que traduce en código binario, la fotografía analógica que, a su vez tradujo la tecnología o luz (fotos) solar. El contenido de una tecnología es siempre otra tecnología. (Y lo que ordinariamente designamos como lo real, no es el referente de las tecnologías, sino una tecnología más en el conjunto de estas). El tejido y el fieltro, el *patchwork* y el bordado, lo liso y lo estriado, no son términos de respectiva independencia sino de coexistencia y coincidencia en un campo constante de interacciones. (94)

¿A qué viene entonces este “libro menor”, qué tipo de subversión trama, cómo leerlo

en cuanto manual de combate en un tiempo, el nuestro, en que la palabra *pueblo* vuelve a aparecer por todos lados?, ¿qué es este *cum grano salis* que, sintomáticamente, se repite tres veces en el texto para deshacer todo posible énfasis?, ¿a qué se debe su escepticismo creativo, su desconfianza de marino anclado en el puerto? ¿qué pensar de la política sin principios del exote? Y, sobre todo, ¿cómo es que Thayer, atendiendo a la deriva del exote, logra escapar de la cuestión nacional y destinal del futuro, del tono sacramental y sermonil de las testimonialidades reconstructivas, y se abre a una tierra casi *patafísica* en la que la lista china arma, sin armar, el verosímil de una forma de vida distinta, más allá de las identidades y las pertenencias, en *un cosmopolitismo sucio* y babélico en el que los cuerpos comparecen ya sin el agobio del sentido y de la demanda de productividad?

Pensamiento exote; o, experimentos transmediales

Erin Graff Zivin

University of Southern California

La escritura, y el pensamiento, de Willy Thayer, da placer, incomoda, perturba, sobra, conmueve, marea, hace temblar. A Willy lo conocí por primera vez en un LASA, en una ciudad norteamericana desagradable ¿hubiera sido Dallas?, a través de amigos en común de una estadía previa suya en Duke. Fue una ciudad olvidable, eso sí, y el encuentro también, porque no tuvimos tiempo de conversar. Ya lo conocía de nombre, por supuesto, pero no lo había ni conocido en persona ni leído. Podría estar equivocada, pero no creo que volvimos a vernos hasta la escuela de verano en El Escorial en 2013, una semana en la cual no paramos de conversar, de compartir, y, desde entonces, lo he leído con atención, lo he escuchado con interés, y hemos compartido lindos encuentros en Los Ángeles, Madrid,

Córdoba, Valparaíso y Santiago (donde tenía que haber visitado en abril, un viaje que he tenido que postergar hasta no sé cuándo). Hemos caminado por las calles madrileñas, por las playas californianas, hemos subido y bajado las escaleras de Valparaíso y, en cada momento, hemos seguido una conversación infinita. Me he familiarizado, poco a poco, con sus intereses y pasiones, he conocido su estilo particular de avanzar y retirar tesis —tiene un estilo tanto modesto como deconstructivo, un pensamiento bajo tachadura— y he aprendido si no a emularlo, por lo menos a estar abierta a la posibilidad de pensar sin clausura, de pensar con vista a un horizonte no teleológico.

Imagen exote, el libro más reciente, me parece extraordinario en el sentido de que se parece mucho más a sus presentaciones orales, sus comentarios improvisados y profundos que he escuchado

en vivo, que a obras anteriores como *La crisis no moderna de la universidad moderna*, *El fragmento repetido*, y *Tecnologías de la crítica*. Pero más que contrastar con aquellos libros, *Imagen exote* hace explícito el método que está operando de modo subterráneo en los estudios menos conversacionales, más “académicos”, para decirlo de alguna manera: método simultáneamente de libre asociación y de crítica cuidadosa; visión amplia y lectura íntima, casi míope; reflexión filosófica y sensibilidad estética transmedial. Es la transmedialidad, la transdisciplinaridad, creo, lo que caracteriza no solamente el objeto o los objetos de estudio de Willy Thayer, sino también el propio pensamiento. Su escritura, en *Imagen exote*, funciona simultáneamente de manera performativa y constativa: al aproximar de forma íntima, juguetona, generosa, amistosa, obras conceptuales, experimentales de Eugenio Dittborn, Raúl Ruiz, y Nury González, realiza sus propios experimentos conceptuales, en los cuales

“crítica” e “imagen” se acercan, sin coincidir por completo.

Quisiera responder brevemente a algunas escenas de lectura de Willy Thayer de las obras comentadas en *Imagen exote*, obras ausentes y presentes, o ausente-presentes. Empiezo como empieza Willy, refiriéndome al concepto organizador del libro, concepto que define tanto la obra como la figura misma de Ruiz: el exote. “Temo que después de todos estos años me convertí en un exote” nos dice Willy, citando a Ruiz: “alguien quien a fuerza de viajar... termina por encontrar su lugar de nacimiento más exótico que nada”. No queda duda de que Ruiz no estuviera solo en su condición exótica, excéntrica: intelectuales y artistas chilenos exiliados desde los setenta (y antes) la han comentado también, algunos para afirmar, nostálgica y paradójicamente, a la patria, y otros para cuestionar, subvertir, tanto el concepto de patria como su “alter-ego”, el exilio. Pero parece que Ruiz (y quizás Thayer también) tiene en mente otra cosa, o por lo menos dos cosas. Además de afirmar o habitar el no lugar, que “se parece mucho al hábitat del

arte” (WT), sugiere una relación u orientación excéntrica de los sentidos.

La relación entre el no lugar y la experiencia sensorial se articula, o se desarticula, en un cortometraje de ficción del año 1991 que no he podido ver, y que Thayer tampoco ha visto jamás. El film se titula *L'exote*, y relata la historia de un hombre que pierde los sentidos, poco a poco, y que al final se exilia en China. *L'exote* (el film de Ruiz) se basa en dos textos que, a su vez, tratan dos variaciones de la experiencia de ser “exote”: el *Tratado de las sensaciones* de Etienne Bonnot de Condillac, y *Sur l'exotisme* de Víctor Segalen. Pero Ruiz trabaja las dos interpretaciones no para diferenciarlas, sino para avanzar una teoría de la relación entre los sentidos y el mundo. El que no tiene sentido tampoco tiene mundo; o, dicho de otra forma, el que pierde los sentidos también pierde un mundo, su mundo. Los filósofos que trabajan los sentidos, desde Epicuro y Lucrecio a Emanuele Coccia, lo saben bien: uno de los capítulos del libro de Condillac, que a su vez inspira el film de Ruiz, se titula “Cómo

un hombre limitado al tacto descubre su cuerpo y aprende que hay algo fuera de sí mismo”. La historia de los sentidos es una historia de las relaciones con el mundo exterior, con la otredad. Pero aquí surgen varias contradicciones en torno a la obra de arte y su crítica: ¿Cómo se narra la historia de alguien que pierde los sentidos, la experiencia a-sensorial, empleando un medio audiovisual, tal como lo hace Beckett en *Film*, obra comentada por Deleuze en *La imagen movimiento*? ¿Cómo se reflexiona sobre un film que jamás se ha visto, tal como lo hace Willy Thayer, y como hago yo misma ahora?

No hay decisión, creo, entre afirmación y negación de los sentidos, entre presencia y ausencia de las obras, sino una relación indecible entre los medios y sentidos, tanto en Thayer como en los artistas que estudia. De la mnemotecnica de Nury González dice lo siguiente: “Es el ensamble de materias y tecnologías el que, al colisionar, produce memorias en un escenario de homogeneización informacional de los recuerdos. No abastecer los medios de esa

homogeneización sin introducir interrupciones en la medida de lo posible, constituiría la política memorial de su obra” (80). La política estética heterodoxa de González se parece, entonces, a la política opaca, el *imago* político de Ruiz: o sea, una política no militante, no inteligible, emerge de sus obras. Pero lo que me parece fascinante es que tal política —que rechaza o imposibilita la comprensión, la transparencia, la homogeneización, la totalidad— no se lleva a cabo mediante la extinción de los sentidos, como podría sugerir el cortometraje de Ruiz, si se lo hubiera visto, sino mediante choques, encuentros, y desencuentros entre los sentidos, medios, y obras, entre las materias y tecnologías de las cuales se fabrican las obras. Y a Willy Thayer le interesa precisamente este ensamblaje: si me permiten, quisiera leer dos pasajes de *Imagen exote*, en que se enumera la cantidad extraordinaria de materiales empleados en las obras de Dittborn y González.

De Dittborn se describe una “relación con la multiplicidad de tecnologías y regímenes de

pintura (impresión) de todos los tiempos y lugares, occidentales y extremoccidentales, alfabéticas y no alfabéticas, históricas y naturales, manufacturadas o industriales, neolíticas y post-industriales, primarias y secundarias, culturales y exhibitivas, iniciadas o inexpertas, dominantes o subalternas, resistentes o traductivas”. (28)

Y sigue:

“La aeropostal no sólo incluye papel *kraft*, *non-woven*, tursor de algodón, loneta duck, lana de color, aguja, bordado, pespunte, zurcido, subretonque, palotes hidrófilos, plumas, tinta, pintura, derrame, dibujo, escritura de molde, caligrafía manuscrita y timbre, monotipo, fotomecánica, fotoserigrafía, citas fotoserigráficas de fotocopias, de revistas, de diarios, de fotos de cajón y de prensa, de estudios fotográficos, fotografías de Selknam, Yamana y Alakawulup tomadas por un antropólogo alemán que vivió en esas comunidades de 1920; de dibujos realizados por pacientes esquizofrénicos, identikits y retratos habla-

dos realizados por la policía chilena, dibujos infantiles realizados en computador, rostros impresos e hilvanados”. (37)

Acá se evoca una imagen de collage, de mezcla, de heterogeneidad, pero también de exceso: exceso de forma y contenido, exceso que imposibilita la autonomía de cualquier ingrediente. Obra no soberana, más y menos que completa, que contiene fragmentos en sí más y menos que completos. Todo eso le fascina a Willy Thayer, pero lo que a mí me interesa es el lenguaje ekfrástico de Willy. Sigo en voz de Willy, que ahora retrata las materias de Nury González:

“vellones de lana o de pelo de llama o de alpaca, cachemira, motas de algodón vegetal, fibras de cáñamo, cera de abeja, jabón de grasa y soda cáustica, fieltro y estopa, *guaípe* industrial, piroxilina, mimbre, suela y cuero, tierras y humus de variada viscosidad, pigmentos, haluros de plata, silicio, espinas, agujas de hueso y lanzaderas

industriales de acero, piedras, semillas, conchas, estaños de pesca y linotipia; tejidos talares, cañamazo, brocato, lino, malla serigráfica, malla de acero industrial, paleta industrial, grano fotográfico, cuadrícula y pantone digital; hilván, zurcido, parches, bordado, dibujo a lápiz, pincelada, *point de tige, de chaussen, de croix ou l'épine*, rodillo, impresión fotomecánica y láser, y otros”. (79-80)

La enumeración de materiales y tecnologías en el libro de Willy Thayer es más que una lista, o una colección de listas: se parece casi a la prosa filosófico-poética, o incluso al pasaje famoso de Borges en “El Aleph” en el cual describe todos los objetos del mundo vistos desde todos los ángulos. Lo de Willy es una performance transmedial que traduce y transforma las obras de arte en obras discursivo-poéticas. En ese sentido, *Imagen exote* hace lo que dice: lleva a cabo una obra infinita, sin clausura. Produce efectos en los cuerpos, los sentidos de sus lectores, que escuchan, que leen, que tocan y que son tocados por la

prosa performática. Sobra y des-obra. Leyendo, uno termina no sabiendo exactamente si se ha escuchado con las orejas o los ojos, si se ha tocado con los dedos o los labios y la lengua que lee las palabras en voz alta. Esta confusión sensorial, esta experiencia sinestésica no puede ser una casualidad; pero tampoco se ha planificado del todo. Las palabras de Willy Thayer son como dados lanzados al aire. Quizás son los dados de Ruiz, quien considera a sus personajes como una “tropa de dados”, con una cantidad fija de posibles situaciones pero que, al mismo tiempo, contienen en sí lo infinito. Ruiz explica que “al interior de cada dado se encuentra un número indefinido de dados en miniatura, los que poseen el mismo número de lados que el dado mayor, con la diferencia, no obstante, de que los dados interiores están ligeramente cargados, de manera que tienden a dar siempre el mismo resultado y vuelven así ‘tendenciosos’...”. Es así como Ruiz construye “una historia sin centro ni punto de decisión” que sin embargo guarda una relación paradójica entre la voluntad y el azar.

Entonces, si para Willy el cine de Raúl Ruiz es “un cine para espectadores que (aún) no existen... o un cine para lectores que hacen, en la medialidad que sea, más o menos lo mismo que Ruiz, escribir...” el libro, y el pensamiento, de Willy Thayer nos ofrece una invitación transmedial muy atractiva, imposible de rechazar: nos invita a leer, a mirar, escribir, y pensar (a Ruiz, Dittborn, y González, pero también a Condillac, a Beckett, a Deleuze), a ver, escuchar y tocar, a despertar y confundir los sentidos, a jugar y experimentar, a volvernos exote.

El grano del entre

Ivan Flores Arancibia

Universidad Austral de Chile

Pensar filosóficamente equivale a pensar intermitencias, es como ser interferido por eso que no es pensamiento.

Theodor Adorno, *Consignas*¹

Hablaremos de la imagen dentro de la imagen. No estamos frente a la imagen, sino en la imagen. Como concluía lacónicamente Vilém Flusser su libro *El universo de las imágenes* técnicas, estamos frente al terminal electrónico, recibimos informaciones y somos información. Sabemos que detrás de la pantalla están los demás. Están ahí, en alguna otra terminal, tal vez sin rostro como en un desierto de nombres. Diremos algo breve que será eterno: el dato en el que deviene la voz será guardado y almacenado. Cuestión de gestos también: “El ser humano, en este futuro de cosas intangibles,

existirá gracias a las yemas de sus dedos”.²

Adheridos a las superficies por las yemas, decía Flusser, ya no existe “el” espacio. Todos estamos juntos sin importar dónde. Tampoco existe “el” tiempo: todo ocurre ahora, sin importar cuándo suceda. En este universo de imágenes técnicas, al mínimo, quebradizo cuerpo humano, solo le queda insertarse y deslizarse en el medio como encarnación neuronal de la información.

Somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos. Ya no experimentamos, conocemos y valorizamos el mundo gracias a las líneas escritas, sino a las superficies imaginadas. El mundo ya no se presenta más como línea, proceso, acontecimiento, sino como plano. Nuestra tesis: las

1 Trad. de Ramón Bilbao. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

2 Vilém Flusser, *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*. Trad. de Pablo Marinas. Madrid: Síntesis, 2002.

nuevas imágenes no ocupan el mismo nivel ontológico que las imágenes tradicionales porque son fenómenos sin parangón en el pasado. Las imágenes tradicionales son superficies abstraídas de volúmenes, mientras que las imágenes técnicas son superficies construidas por puntos. Las imágenes técnicas son intentos de juntar los puntos a nuestro alrededor y en nuestra conciencia de modo que formen superficies y de esta manera tapen los intervalos.³

Tapar intervalos. Borrar el entre. No puede haber entre en lo digital, decía Dieter Mersch. Algo que define el deslizamiento en la convergencia digital – *couronnement de l'oeuvre*, como diría Marx, del capital– es la desaparición del entre en la recursividad del intercambio de información. Tal vez por este motivo todos los discursos contemporáneos sobre el medio y la medialidad están habitados por el fantasma del entre. Donde hay medio, debe haber entre, dice Georg Tholen. No buscamos en la mediación la determinación absoluta de todas las cosas.

3 Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017, pp. 29-40.

Buscamos lo absoluto entre las cosas: en las turbulencias, en los devenires imperceptibles, en los espaciamientos, en el grano material. “Es preciso captar los intervalos en un movimiento que en la percepción ordinaria parece continuo. Un mundo típicamente parpadeante. Parpadea en todas partes a ritmos diferentes. Es la vibración de la materia”.⁴

Articulado por pequeños textos escritos en otra época, *Imagen exote* cae justo ahora, justo en este mundo confinado en la pantalla. Y viene, precisamente, con la exterioridad del entre. Exote figura lo que no está en lugar alguno o que “estaría en ese lugar paradójico del entre”. “Figura”, es decir, ofrece imagen a este entre.

Vamos al grano, al entre, escribe Willy Thayer.

Ahora bien, ¿de qué se trata este entre? Se trata, a lo largo del texto, de la variación de la materia como estratificación de tecnologías. La línea sinuosa que va amarrando las páginas es la idea de que la medialidad no tiene relación con un flujo

4 Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

continuo de información, sino con una suerte de variación continua de colisiones, choques, catástrofes entre superficies heterogéneas de inscripción. Una multiplicidad irreductible habita el medio. Lo que cuenta en una multiplicidad es lo que hay entre: un conjunto de relaciones tecnológicas. Un ensamble o *patchwork* en el que “el contenido de una tecnología es siempre otra tecnología”, especie de sedimentación o acumulación sin fondo.

Y, sin embargo, sucede que las tecnologías no pertenecen al mismo tiempo. Hay algo en este ensamble que se resiste a la homogeneidad de lo contemporáneo, un desajuste anacrónico interno mediante el cual ninguna obra configura una época de lo sensible sino que divide lo sensible. Del mismo modo que la Pintura Aeropostal traduce la tecnología de traslado de información cibernética a una tecnología de traslado epistolar, o que el cine de Ruiz traduce el código utópico de la imagen digital a una imagen de lo popular, el final del texto promete la traducción escalar de una tecnología lisa (digital) a una tecnología estriada

(tejida). No se trata, insistimos, de una simple anterioridad. Más bien, se trata de una visceralidad material, un entre –nuestra palabra “entre”, a diferencia del *zwischen* o el *between*, de la mezcla, viene de las entrañas, los intestinos, entera– que estratifica la simultaneidad heterocrónica en una diferencia entre épocas de reproductibilidad técnica. No hay acoplamiento en el ensamble, hay coexistencia perturbada de modos de producción.

La mano. No las yemas. La mano. La portada de *Imagen exote* es ya una manera de entrar en la imagen digital desde una imagen anterior. Se dirá que es la mano que mira o que apunta. Es el gesto de Raúl Ruiz en algún festival de cine. La portada contiene en su encuadre una traducción de la imagen digital, en colores, a una imagen sepia, casi en blanco y negro, confinada en un formato que parece un antiguo retrato familiar. Por su puesto, esto no puede ser anecdótico. No puede ser anecdótico en un texto que aborda la simultaneidad heterocrónica de tecnologías. Nuestro mundo no

es un mundo a la mano, sino a la altura de las yemas. Se podría tirar una línea de densidad de aparición en el que la tendencia es la anorexia material del soporte: de la profundidad de la tela a la pantalla líquida; del alisamiento de la fotografía al cine como suspensión de lo táctil. He aquí que ahora todo sube a la superficie. “Los fantasmas de la superficie han sustituido, afirmaba Deleuze, a la alucinación de las profundidades”, y “los sueños de deslizamiento acelerado sustituyen a las pesadillas de hundimiento”. Esta depaperización del soporte implica la modificación de la mano. Órgano de captura de objetos, la mano se retrae hasta los flujos a través de teclas.

La mano, entonces. La reliquia de la mano que abre el texto y que lo grava, desde el comienzo, con un cuerpo extraño que retrasa el deslizamiento acelerado en el flujo de información. Hay que sospechar aquí, de una manera subrepticia, una cierta tradición cuyo único exponente en Chile es Ronald Kay. No hay repartos estéticos de lo

sensible. Hay estratificaciones tecnológicas de lo sensible que responden a una “disparidad de tramas perceptivas”, esto es, el desplazamiento en retardo de los estratos sensibles existentes en un determinado espacio social en relación con las mutaciones tecnológicas. Por este desplazamiento en retardo, hay siempre un ensamble invertido de una tecnología en otra tecnología. Cada nueva superficie de inscripción activa el fantasma de otra anterior. En la era del confinamiento virtual, el bucle del discurso sobre la imagen se invierte y, absolutamente refractario a la ausencia de huella en la imagen digital, se entregará a la búsqueda de la materia.

El libro de Willy Thayer está atravesado, se podría decir, por una catástrofe entre superficies de inscripción que no pertenecen a la misma época. Acaso sin pretenderlo, imaginado para otro momento, la paradoja del entre que anima *Imagen exote* es, tal vez, nuestra catástrofe: la inmanencia del entre como refracción material dentro de la imagen virtual.

En la superficie del fieltro

Gerardo Muñoz
Lehigh University

Ya en su penúltimo libro *Tecnologías de la crítica*,¹ Willy Thayer apuntaba a la liberación del medio contra el marco de la crítica, este último un acicate para todo pensamiento crisis. Si la crítica siempre se posiciona como obstáculo contra el “despeje”, decía Thayer, la tarea del pensamiento que viene radica en hacer algo relativo a una “constelación entre deseo, vida, y desistencia” sin producción en la vida o en el régimen del arte.² Si en aquel libro, Thayer proponía una desistencia con respecto a los pliegues efectivos de la “crítica”, en su *Imagen exote* apunta a la instancia posterior de este despeje, contra los asideros del “lugar”, y donde acontece un movimiento asintótico de “pura aproximación sin arribo” (9). Despejar la tecnología de la crítica nos coloca en el umbral

del exote como deslocación misma en tanto que atopia. Thayer nos aclara que el exote consiste en “una turbulencia continua, donde resulta imposible establecer puntos de origen, estadía y destino: el viaje por antonomasia, en el que todo viaje, muta, varía, se vuelve otro...”. (10)

En realidad, el “ex” de exote, tomado del gesto escritural de Ruiz, no constituye un afuera como excepción al mundo, sino bien una manera de habitar el propio hacer del arte (*poesis*) como recorrido de otros mundos posibles (15). El exote ruiziano evita dos falsas salidas de una época caída a la cuadratura de la “imagen-mundo”. En primer lugar, una toma de distancia del romanticismo telúrico, siempre compensatorio de una idealia atrapada por “la identidad, la tierra, y lo popular” (17). En segundo término, el exote desoculta toda una sedimentación nómada. Por eso podemos hablar de sí como un

1 Willy Thayer. *Tecnologías de la crítica: entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.

2 Ibid., pp.178-179.

régimen parargonal de “verdad”. El exote no es el afuera, sino una atopía disyuntiva entre los mundos; una forma de umbral que, en varios momentos del ensayo, Thayer conecta con una metafórica del viaje: ya sea “todos los puertos del mundo” (Ruiz), el naufragio de los fieltros (González), o los accidentes aéreos (Dittborn). Podemos decir que la mirada del exote —en el arte, en la propia capacidad eruptiva del pensamiento de Thayer— coincide con la turbulencia mitopoética de la historia, donde el mundo es devuelto a la apariencia de sus fragmentos. Escribe Thayer, a propósito de Ruiz: “Es más, algunos de esos cuentos son a la vez mito, saber escondido, broma, caricatura y máscara” (20). Estos fragmentos en montaje habitan una disyunción entre mundo y pensamiento. Esa es la textura que devela el exote. Recorramos algunas zonas de sus tres pliegues.

En la pintura aeropostal de Eugenio Dittborn, Thayer apunta a su dimensión desestabilizadora de la movilidad, de la unidireccionalidad télica;

un movimiento accidental y contingente que se vuelve fugitivo y mundano (29). Lo mundano desiste del orden hegemónico de la cultura, así como del dispositivo cartográfico sobre los territorios. De esta manera, lo mundano deviene la “tecnología del movimiento... un pliegue no es un corte simple que cree polos binarios” (32-33). En otro momento Thayer habla de una “intensidad autogenerativa del tiempo” (34), que podemos suponer que es tiempo existencial, puesto que su metamorfosis en inmanencia traza el tiempo del ahora. Este deslizamiento existencial, sin embargo, no puede inscribirse al régimen vital, en la medida en que su “*ex*” medial destituye la estabilidad de inscripción. De ahí que Dittborn llegue a afirmar que todos los caminos llevan a casa. Esta es la forma de vida del nómade. Pues el nómade no es el que vive en la intemperie, o en la intempestiva cruel de la *physis*, sino el que sabe moverse exóticamente entre dentro y fuera. Este “plano heterotrófico” es la metamorfosis absoluta para la cual no hay tecnología de la lengua, esto es, del régimen de la metáfora como

mera secuencia arrastrada por la historicidad.

En la obra de Raúl Ruiz, en cambio, estamos ante un montaje que desplaza y lleva a su ruina efectiva la “hegemonía de la imagen” como articulación de la medialidad (52). Aquí Thayer apunta a un hecho significativo del gran cineasta franco-chileno: la cuestión del estilo. Escribe Thayer: “en sus escrituras cinematográficas, cada en un su manierismo especial, se ha traza tentando desobrado también; galaxia a la que la escritura de Ruiz se incorpora como una estrella más en la constelación” (52). Sabemos que el propio Ruiz vinculó la operación tética del cine a la fuerza del “conflicto central” como lucha de clases metamorfoseada en la imagen. De ahí que Thayer insista en que la obra ruiziana es, en primer lugar, desobra, improductividad, profanación, y traza de una politicidad que toma distancia de lo militante (54). Tal vez esa traza política como desistencia, en la medida en que la política misma no ha dejado de ser un principio o una *exceptio* de la imagen. La potencia de lo falso en el

“*story-telling*” ruiziano es de otro orden, como escribe Thayer en uno de los momentos más importantes del ensayo y que conviene citar:

Cuando Ruiz escribe que “la única salida para este mundo —este claustro o clausura— que nos tocó es la imagen, que una de las posibilidades del cine es romper con los automatismos para ver lo consabido, no nos está invitando simplemente hacia un afuera del mundo, del lenguaje, hacia la imagen como una escritura primordial hundida en una cosa, un allá, un acá anterior a la lengua que calla mientras la(s) lengua(s) hablan revoleteando sobre su espalda. Más que avanzar hacia una supuesta imagen o escritura... intenta trascender la condición sustantiva supra o infra lingüística, Ruiz se dirige hacia al exposición y visibilidad de las condiciones lingüístico-discursivas que subordinan a la posibilidad y la imagen en un simulacro, una interfaz usuaria tanto más eficaz cuanto inadvertida (60-61).

La exposición convoca al poder de ver y ser visto; esto es, a ser estilizado. Un estilo es lo que brilla una vez que la gramática del lenguaje se ha retirado, haciendo posible el afuera de lo inmutable que nos constituye. La *maniera* de Ruiz, a la que apunta Thayer implícitamente en varias ocasiones, es una perturbación en la estructuración del mundo en la medida en que la latencia descentra el régimen del cliché. De ahí que Thayer vincule la desestabilización en el filme con el estilo, el “estilema escriturario cinematográfico de Ruiz” (66). El *ejemplum* de las “cajas chinas” es paradigmático del estilo, pues la caja china no tiene otra función que contener como uno más de sus elementos la lista que los contiene (76). En otras palabras, es la arbitrariedad del deseo en el corazón de la forma. La caja china con el montaje es índice de la medialidad exote donde se nos agujera lo real del *afuera de la vida*: “el montaje chamico cuyo performance básico es la del salto de un mundo a otro, salto que desestabiliza la fórmula intramundana y la intermundana” (78).

Obviamente, saltar del mundo de la vida al mundo de la muerte confirma que la biopolítica jamás puede constituir un horizonte que no sea caída a la dominación del tiempo de la vida, que termina limando los heterocronismos que abren los tiempos existenciales. Ya no es suficiente decir que la “biopolítica no es todo”; es también necesario decir que el no-todo se encuentra fuera de la biopolitización.

A nadie se le escapa que el exote deja atrás la trampa de la negatividad, pero no es menos importante reconocerle una distancia con respeto a los vitalismos contemporáneos, donde la encarnación a lo corpóreo aflora como lugar de las compensaciones ante la ruina. Por eso es importante el último capítulo sobre el trabajo de fieltros y *patchwork* de la artista Nury González. Aquí Thayer explicita que el exote no es una salida del mundo, sino que reside allí mismo en “la superficie que en la distancia visual se presenta al ojo como llanura desplegada de paisajes” (87). Y ahí en la apariencia misma de lo múltiple es que “el reparto de lo familiar y lo

infamiliar, de ahí y el aquí, de lo anterior y lo posterior, del adentro y el afuera” destituye la economía, que es siempre metafísica del orden y proceso de domesticación (y del hogar) (88). Afuera vemos que el “afuerino” o “exote” habitar al no-lugar que, no es topología alguna, sino “habitar del arte” (89). Obviamente que Thayer tiene en mente *El origen de la obra del arte*, pero mientras que la cuestión para el filósofo alemán consistía en el problema del utensilio para llegar a la cosa; en Thayer hay un gesto por mantener abiertos todos los caminos del fieltro, que, en su reverso, son posibilidades de mundo (91). El trabajo con el fieltro apunta a dos registros yuxtapuestos: el problema del hacer como forma de vida sin obra (*argos*), y, en segundo lugar, la experiencia como recorrido por estrías de zonas autárquicas.

La estría sobre el mundo es condición de posibilidad de la experiencia, de un encuentro que no puede programarse ni ser programable porque no tiene principio ni propósito. Y es en este sentido que lo liso del fieltro inscribe una anarquía

de lo posible. Y decir anarquía del pensamiento significa, en primer lugar, que no hay una política que pueda ordenar la turbulencia de la imaginación. En un momento del final del ensayo, Thayer escribe algo así como el vórtice de esta postura: “El fieltro es el espacio interno al descampado, al desierto, al mar, a lo exote...El tejido integra al cuerpo y al afuera en su pliegue y elasticidad estacionaria” (91). En la figura del fieltro, el exote encuentra algo su mayor vórtice de intensificación, puesto que en el vestir del *patchwork* reside el umbral que traza una zona limítrofe entre dentro y fuera en todo su despliegue mitopoético como acontecimiento fuera del tiempo. No es casual, en efecto, que el mito del fieltro encuentre un lugar decisivo en la imaginación poética sobre el destino y la errancia sobre la tierra.³ El fieltro no es simplemente una metáfora de la “división de poderes” desde

3 Sobre la dimensión esotérica del fieltro en la Divina Comedia, ver *The myth of felt* (1949), de Leonardo Olschki. Recientemente, Massimo Cacciari ha rescatado la dimensión mitopoética de la errancia en Dante en “Patria Europa”, *L'Espresso*, mayo de 2019. <http://espresso.repubblica.it/plus/articoli/2019/05/16/news/patriaeuropa-1.334755>

la cual algunos pensadores modernos vincularon el *patchwork* del federalismo comunitario; el fieltro asiste a la pregunta de la tecnología mucho más originaria y poética que puede transfigurar lo real (98). En efecto, el fieltro es la textura de todo aquello que agujera la antropología de las realidades y las organizaciones conceptuales del “Uno”. El pasaje a lo abierto de lo real queda *expuesto*. Sobre lo liso, la existencia y el mundo se reanudan y barajan sus medios.