

Dossier:

DOSSIER: Figuras del entre:
pensamientos y escrituras
contemporáneas

Índice

Equipo Editorial

Equipo Editorial

Editorial

Gabriela Milone

Intervenciones

Figuras del entre: Pensamientos y escrituras contemporáneas

Gabriela Milone, Ana Levstein, Franca Maccioni, Ana Neuburger, Paula La Rocca, Javier Martínez Ramacciotti, Belisario Zalazar, Anuar Cichero, Sofía Benmergui

Historia, poema. La historia de Arzáns y los avatares del ciclo dramático de la muerte de Atahualpa

Andrés Ajens

La palabra muda. Espectros y ruinas de João Gilberto Noll

Mario Cámara

A imagem pelo outro: Perspectivas ameríndas para um devir-outro da linguagem

Ana Carolina Cernicchiaro

Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin

Luis Ignacio García

Pasear por la URSS, volverse animal. Una postdata de Virgilio para diáspora(s)

Irina Garbatzky

Ilusiones de la efimeridad: La reverberación del archivo en las imágenes virtualizadas

Mariana Lardone, Luciana Irene Sastre

Inespecificidad y lenguajes en contacto. Acerca de algunos proyectos literarios actuales

Mario Ortiz

Georgie con Miles. Sobre el pudor y la voz de dos célebres animales autobiográficos

Jorge Wolff

Otras lecturas

Entre el sueño y la vigilia: Tiempos y espacios del cuerpo durmiente

Nahuel Matías Albornoz, Marianella Monzoni

Cignoni y la sombra del silencio aturdidor: La epopeya del poeta avanzado hacia la nada en ceros de la lengua

Roberto Alejandro Chuit, Juan Revol

Muere un animal: Bustriazo Ortiz en la escena del crimen

César Luis Correa

Cuerpos expuestos: Una lectura del cuerpo fragmentado en la trilogía dispótica de Rafael Pinedo

Agustina Giuggia

Merleau-Ponty percibiendo oriente: Los quiasmos del shodo

Julia Jorge

La supernova en los canales de comunicación: Prosumidores (arte en expansión)

María Grazia Paesani

Sección Temática Libre

El wu wei y la secesión de la historia

Raul Antelo

Algunas reflexiones pedagógicas sobre la comprensión de textos multimodales

Éder García-Dussán

Reseñas

Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo (Dir.). Juego de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo

Patricia Rotger

María del Carmen Marengo. La vida numerosa

Carlos Martín Rodríguez

Florencia Garramuño. Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte

María Florencia Donadi

Patricia Rotger. Memoria sin tiempo

Corina Fernanda Arias Gibert, María del Rosario Ortiz

Dossier FIGURAS DEL *ENTRE*: PENSAMIENTOS Y ESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS

Encargada general

- Gabriela Milone. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

Revisores del Dossier

- Artur de Vargas Giorgi. Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil.
- Silvana Santucci. Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina / CONICET
- Santiago Venturini. Universidad Nacional del Litoral, Argentina / CONICET
- Sofía Benmergui. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
- Anuar Cichero Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
- Paula La Rocca. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
- Franca Maccioni Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
- Javier Martínez Ramacciotti. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
- Ana Neuburger. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
- Belisario Zalazar. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Revisores de artículos temática libre

Claudio Maíz - Universidad de Cuyo /CONICET

María Teresa Dalmaso – Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba

PRESENTACIÓN DEL DOSSIER

FIGURAS DEL *ENTRE*: PENSAMIENTOS Y ESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS

Dra. Gabriela Milone*
gabymilone@gmail.com

A inicios del 2015, quienes conformamos el Proyecto de Investigación “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC) trabajamos en una propuesta docente que buscó indagar en una zona de escritura y pensamiento que titulamos, en el fragor de los encuentros azarosos, “Figuras del *entre*: pensamientos y escrituras contemporáneas”. Así se llamó el seminario de grado que dimos en la Escuela de Letras, (FFyH, UNC), en el cual, durante diez encuentros, trabajamos diversas figuras *intersticiales* teniendo en cuenta ese *entre-lugar* que ocupa la lectura crítica, según Raúl Antelo (*Crítica acéfala*): “ese intersticio de ficción y teoría”. Las figuras que recorrimos fueron: *parergon*, *unheimliche*, *quiasmo*, *herejía*, *profanación*, *lo fantasmático*, *montaje*, *imagen*, *máquinas*, *aparatos*, *instantes-entre*, entre otras. Las lecturas que hicimos y discutimos para el armado de este espacio de discusión incluyeron textos de diversos teóricos y críticos; recorridos desde donde reflexionamos sobre las fronteras o umbrales de la escritura y el pensamiento, en la problematización concreta de los límites de la literatura *entre* las artes y de las *artes* “entre” la filosofía, la estética, el psicoanálisis, la historia y la política. Al finalizar el dictado del seminario, a modos de cierre, organizamos unas *Jornadas Internas* donde participaron los alumnos que cursaron, en cuyas ponencias ensayaban otras formas de pensar estas figuras. Es todo este proceso el que se puede leer en este *dossier*: los *apuntes* de las clases que dimos, las *intervenciones* de los críticos que leímos, las *lecturas* de las ponencias de algunos de los alumnos que nos acompañaron. Un círculo donde puede verse, al menos ésa es nuestra intención, el trabajo en común de docencia e investigación que se lleva adelante en las aulas: ese espacio que habitamos buscando sea un lugar de encuentros, de aprendizaje mutuo.

Abre el dossier el texto colectivo escrito por integrantes del Proyecto de Investigación “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC); trabajo que aúna las notas de las clases dadas en el mencionado seminario. Mostramos el recorrido que hicimos por la amplia noción de “entre”, que buscamos mantener en la plasticidad de su extensión para poder definirla *cada vez*. Esta reflexión nos arrojó a las preguntas generales por la propiedad o impropiedad, por la especificidad o la no especificidad de la literatura y las artes, en la vinculación del pensamiento con las escrituras contemporáneas.

Seguidamente, figuran las colaboraciones recibidas de importantes especialistas de Argentina, Brasil y Chile. Así, Andrés Ajens (UMCE, Chile) explora *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Potosí, s. XVIII) de Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela desde la postulación de un *entrelugar* (en el sentido de Silviano Santiago) entre poema e

*Dra. en Letras. Profesora Asistente de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Investigadora asistente de Conicet. Directora del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

historia; revisando escenificaciones “en verso mixto del idioma castellano con el indiano” e indicando una *intertextualidad* inédita con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Mario Cámara (UBA, Argentina) trabaja con relatos breves y una novela de João Gilberto Noll en función de analizar figuras e imágenes políticas desde un rasgo clave: la espectralidad, lo cual habilita un modo específico de reflexión sobre el pasado reciente en Brasil, la experiencia política y “la imposibilidad de volver a darle sentido”.

Ana Carolina Cernicchiaro (UNISUL, Brasil) reflexiona sobre diversas prácticas artísticas que abren experiencias interculturales, en función de pensar –en un devenir menor desestabilizante– una estética y una ontología propiamente amerindias.

Luis Ignacio García (UNC, Argentina) propone leer la relación entre lenguaje y política en la teoría benjaminiana de los medios puros. Es de destacar la traducción inédita de una carta de Benjamin a Buber, fechada en julio de 1916, que García realiza e incluye en su texto.

Irina Garbatzky (UNR, Argentina) reflexiona sobre la figura de Virgilio Piñera, desde la revista *Diáspora(s)* y desde antologías cubanas contemporáneas, para pensar la experiencia post-comunista en una escritura que se abre entre las políticas sobre los cuerpos y las políticas de la vida.

Mariana Lardone y Luciana Sastre (UNC, Argentina) trabajan sobre el lenguaje artístico del *permonance*, indagando la exploración técnica y atendiendo a lo que llaman “irresoluble perdurabilidad-efimeritud mediatizada por el soporte virtual”.

Mario Ortiz (Universidad Nacional del Sur, Argentina) indaga la crisis de las fronteras entre los géneros literarios y explora la tensión entre especificidad e inespecificidad recorriendo algunas producciones literarias recientes donde se manifiesta el contacto de lenguajes verbales y no verbales.

Cierra la sección “Intervenciones” el texto de Jorge Wolff (UFSC, Brasil), donde se postula una posible conexión *entre* el escritor Jorge Luis Borges con el músico Miles Dewey Davis, específicamente en función de sus escrituras autobiográficas y desde las nociones derridianas de *otobiografías* y de *animots*.

En la sección “Lecturas”, como se mencionó anteriormente, se incluye una selección de ponencias de alumnos que participaron en las *Jornadas Internas* del seminario, muestra que evidencia no sólo la amplitud de las discusiones en torno a la temática, sino también y felizmente la calidad del trabajo de nuestros alumnos avanzados. Se podrán aquí leer comunicaciones que indagan el “entre” el sueño y la vigilia en una serie de diversos textos literarios (Nahuel Matías Albornoz y Marianella Monzoni); el “entre” el silencio y la glosolalia en la poesía de Roberto Cignoni (Roberto Alejandro Chuit y Juan Revol); el “entre” la humanidad, la animalidad y el lenguaje en la poesía de Bustriazo Ortiz (César Luis Correa); el “entre” el cuerpo y su fragmentación en las novelas de Rafael Pinedo (Agustina Giuggia); el “entre” que se evidencia en la figura del quiasmo en la caligrafía japonesa (Julia Jorge); el “entre” de la obra de arte y el consumo pensado desde la figura de *parergon* (María Grazia Paesani).

Este es, en suma, el recorrido que propone el presente *dossier*. Nuestros agradecimientos son para la Dra. Olga Santiago, directora de la revista *Recial*, por la invitación a coordinar este trabajo; para los colegas que invitamos a participar, quienes con gran amabilidad y generosidad aceptaron colaborar con sus valiosos artículos; para los alumnos, quienes en verdad son los primeros compañeros de nuestras indagaciones.

A título personal, quiero agradecer muy especialmente a los integrantes del equipo que trabajaron en el armado de este *dossier*: Sofía Benmergui, Anuar Cichero, Paula La Rocca, Franca Maccioni, Javier Martínez Ramacciotti, Ana Neuburger,

Silvana Santucci, Belisario Zalazar. La altísima calidad de su trabajo continuo es la justificación ineludible de la renovada apuesta por el pensar juntos, por el trabajo en común.

FIGURAS DEL ENTRE: PENSAMIENTOS Y ESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS

Gabriela Milone*

gabymilone@gmail.com

Ana Levstein*

analevstein@gmail.com

Franca Maccioni*

franca.maccioni@gmail.com

Ana Neuburger*

ana.neuburger@gmail.com

Paula La Rocca*

paularock24@gmail.com

Javier Martínez Ramacciotti*

ramacciottijavier76@gmail.com

Belisario Zalazar*

belazalazar@gmail.com

Anuar Cichero*

anuar.cichero@gmail.com

Sofía Benmergui*

lsbenmergui@gmail.com

Resumen

El presente artículo reúne las notas de clase del seminario de grado “Figuras del entre: pensamiento y escrituras contemporáneas”, dictado por integrantes de la cátedra “Hermenéutica” (Escuela de Letras, FFyH, UNC) y del Proyecto de Investigación “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC). Esta propuesta docente tuvo lugar durante el primer cuatrimestre de 2015 en la Escuela

*Dra. en Letras. Profesora Asistente de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Investigadora asistente de Conicet. Directora del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

*Dra. en Letras. Profesora Adjunta a cargo de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC.

* Lic. en Letras Modernas. Doctoranda y becaria de Conicet. Adscripta de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Integrante del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

* Alumna avanzada de la carrera de Letras Modernas. Ayudante alumnos de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Integrante del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

* Alumna avanzada de la carrera de Letras Modernas. Ayudante alumnos de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Integrante del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

* Alumno avanzado de la carrera de Letras Modernas. Ayudante alumnos de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Integrante del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

* Alumno avanzado de la carrera de Letras Modernas. Ayudante alumnos de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Integrante del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

* Alumno avanzado de la carrera de Letras Modernas. Ayudante alumnos de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Integrante del Proyecto “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” (Secyt, UNC).

* Alumna avanzada de la carrera de Letras Modernas. Ayudante alumnos de la cátedra “Hermenéutica”, Escuela de Letras, UNC. Forma parte del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas.

Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

de Letras, FFyH, UNC. En cada uno de los apartados que conforman este trabajo figuran las reflexiones teóricas y críticas que se desplegaron en cada clase, ante un gran número de alumnos que asistieron a los encuentros. Desde figuras como *parergon*, *profanación*, *montaje*, *imagen*, *máquinas*, *aparatos*, *escritura*, *instantes-entre*, entre otras, propusimos cuestionar y reflexionar en torno a los múltiples “entre” que acontecen en la vinculación del pensamiento con las escrituras contemporáneas.

Palabras claves: Figuras – Entre – Pensamiento contemporáneo – Escritura

Abstract: This article gathers the notes of class of the bachelor’s Seminar "Figures of the between: contemporary thought and writings", taught by teaching members of the course "Hermeneutics" (School of Letters, FFyH UNC) and the research project "Writing, image, and body in contemporary poetic experiences" (Secyt, UNC). This teaching proposal took place during the first four-month period of 2015 in the School of Letters, FFyH, UNC. Each one of the sections of this article includes the theoretical and critical thoughts that were deployed in each class for the many students who attended the meetings. With the figures of *parergon*, *deseccration*, *montage*, *image*, *machine*, *devices*, *writing*, *instants-in-between*, among others, we aimed to explore and examine the multiple “betweens” that take place in the relation between thought and contemporary writings.

Key Words: Figures – Between – Contemporary thought – Writing

I Encuentro. Obertura (Gabriela Milone)

Acercarnos a las *fronteras* o *umbrales* de la escritura y el pensamiento, sin duda nos conduce a problematizar los límites de la literatura *entre* las artes y de las *artes* “entre” la filosofía, la estética, el psicoanálisis, la historia y la política. Y nos lleva también a interrogarnos estos “entre” en tanto zona donde se cuestionan sistemas de opuestos y donde se problematiza lo espacial y lo temporal, el sentido y lo sensible, el adentro y el afuera, la historia y sus ruinas, lo público y lo privado, el cuerpo y la escritura.

Buscamos abrir esta cuestión del “entre” precisamente como una “cuestión”, esto es, como indagación, interrogación, enigma, cuestionamiento incesante. Por este motivo, no buscaremos categorizar ni conceptualizar definitivamente, de una vez y desde el inicio, algo así como una noción de “entre”; sino que nos esforzaremos por mantenernos en la *plasticidad* de su extensión, para poder el “entre” *cada vez* que una “figura” nos convoque a recorrerlo.

Cabe destacar que esta problemática extendida del “entre” ocupa un lugar importante y destacado en el pensamiento contemporáneo. Una exposición exhaustiva y al mismo tiempo sintética es la que podemos leer en el trabajo “Pensar el entre, contribuciones para una crítica de la razón intersticial” de Iván Flores Arancibia. En este trabajo, el investigador busca realizar un catastro de lo que denomina “trama intersticial” del pensamiento reciente, haciendo especial foco en las “figuras intersticiales” o inter-conceptos que diagraman un “espacio de saber” específico. Lo que el autor destaca, y que resulta especialmente importante para nuestro trabajo, es el peligro de “pensar el entre” en términos de “entridad”, vale decir: haciendo de la zona

siempre inestable del “entre” un concepto metafísico, una categoría general (lo cual conduciría a pensar en “entridades” en lugar “entidades”). Si cuando nos proponemos reflexionar sobre “entre/s” nos arrojamos a una zona de indecisiones, de interposiciones, de umbrales y pliegues, es por demás importante tener en cuenta que entramos a un tipo de reflexión que se sabe compleja, por momentos paradójica. Flores Arancibia apunta que la lógica que guía el pensamiento de “entre/s” es la “lógica del tercer término”, ese tercer término que es el que generalmente se presenta como lo débil, lo excluido, lo rebajado (entre=antro).

Esta lógica fue pensada fundamentalmente por Barthes en su seminario sobre *Lo Neutro* (2004), mostrando un tipo de reflexión que se enfrenta a lo interpuesto, a lo que “desbarata el paradigma”, a lo “sincategoremático”. Y es Derrida (1999) quien afirma que pensar en este tipo de “entre/s” (aquellos que abren y muestran una fisura, como por ejemplo el sincategorema “y” lo hace en la lengua) “hieren la saturación categoremática”. Vale decir que ante estos elementos, lo que deberíamos siempre tener en cuenta es la paradoja de un *devenir categoría de los sin-categorías*, cuestión que buscaremos evitar para así poder mantenernos en un terreno reflexivo que encuentre maneras (*figuras*) para pensar (moldear *plásticamente*) un intermedio como posición, o mejor: como ex-posición, como un *modo* de estar ex-puesto. Buscamos pensar “entre/s”, entonces, de manera modal y plástica; intentando siempre avistar los peligros de postular un “Entre metafísico”, vale decir, evitar esa manera de conceptualizar “Lo intersticial” en tanto espacio definido y definible de una vez y para siempre.

Cada vez, una figura nos permitirá entrar en un *entre*, entrar que más bien es un salir, o un ex – ponerse, o un pasar (por) un *umbral*. Y cuando pasamos un umbral, ese movimiento implica tanto una entrada cuanto una salida: en esa indecibilidad de un espacio es como buscamos pensar estas figuras de “entre/s”.

El *umbral* es una imagen recurrente en varios pensadores convocados en nuestro recorrido. Por caso, en Agamben es visible el uso de esta imagen al menos en dos textos: *Idea de la prosa* y *La comunidad que viene*. En el primer caso, “Umbral” se llama tanto el apartado que abre el libro cuanto el que cierra, haciendo un visible juego respecto del umbral de una puerta: hay que atravesarlo tanto para entrar cuanto para salir. Lo que Agamben propone justamente pensar es eso que se nos presenta en tanto “impensable”, “inexpresable”, “inexplicable”, pero que no podríamos tematizarlos en cuanto tal (dado que si postulamos “lo inexpresable”, por caso, dejaría de serlo por el mismo hecho de postularlo, dejando en evidencia así el haber caído en la trampa o el peligro de categorizar lo sin-categoría, como decíamos con Derrida). Acaso sólo podamos pensar en estas cuestiones en términos de “área”, “superficie”, zona extendida y ex-tensa: un *umbral*, precisamente. Vale decir, una imagen espacial que nos habla de lo indefinido de un espacio, de una entrada que es también una salida, de un comienzo que es también un límite, de un borde que es también un filo.

Por otro lado, Didi-Huberman nos habla del umbral en su texto *Ser cráneo* (2009). Uno de los apartados de este libro se denomina, justamente, “Ser umbral”. Pero hay que aclarar que en francés el apartado se titula “Être aître”, que literalmente significa “ser atrio”. Es interesante esta imagen del “atrio” en tanto explanada, apertura, extensión que se emplaza en el comienzo de una edificación (en general, una iglesia) y que pertenece y no pertenece a la misma, funcionando tanto de entrada cuando de salida. El traductor al español elige la palabra “umbral”, que no es lejana ni imprecisa, aunque no es literal; y que aunque hubiera usado “atrio” de todas maneras seguiría perdiendo el juego fónico que propone Didi-Huberman, vale decir: la palabra “aître” (que el autor dice es anacrónica en francés) es convocada en tanto permite, fonéticamente, asociar la noción de ser [“être”] con la de un lugar [aître]. En francés,

ambas palabras suenan igual, y lo que busca pensar Didi-Huberman con este juego de palabras es precisamente el lugar del pensamiento.

Didi-Huberman recuerda a Durero y su cuadro de San Jerónimo, donde vemos que el santo es representado con la mano izquierda posada sobre la calavera y la derecha en la sien. Ambas manos “tocan” los lugares del pensamiento, y lo que es más interesante, según Didi-Huberman, es que gracias a los artistas (que crean nuevos contactos y relaciones) podemos asociar el pensamiento con un lugar, con un “entre” (*entre* ambas manos, en ese hueco que la imagen abre, podría ser pensado el lugar del pensamiento: no como un punto delimitado, único, específico, dado de una vez, sino como una *zona*, un *área*, un *pasaje*, un *umbral*, un *entre*). Y otra cuestión: no dejemos pasar tan rápidamente que San Jerónimo es el traductor de la Biblia del hebreo y el griego al latín. No lo dejemos pasar porque si hay un lugar por demás interesante para pensar “entre/s” es precisamente la traducción. Pablo Oyarzún (2001: 152) dice que “traducir es, ante todo, traducirse a ese Entre, en que el sentido y el tiempo –el sentido del tiempo y el tiempo del sentido- están en suspenso”.

Jean-Luc Nancy, en su libro *Ser singular plural*, afirma que el sentido se da *entre* uno y otro, en esa dis-posición del “entre”; y que el lugar del pensamiento, en su clásica representación del cogito cartesiano *ego sum*, debería repensarse como *ego cum*, es decir: un ser-con-otros, un ser-con-varios. Es ese *ser-con* el que para Nancy “agrava el discurso del concepto”, ese discurso que busca definir y conceptualizar siguiendo el paradigma del sentido como único y absoluto. Para Nancy, el sentido debería ser pensado en cuanto “dirección”, así como decimos que seguimos un camino en tal o cual sentido. El sentido implica, de este modo, un espaciamento, una expansión, una extensión.

De ahí que Nancy (2006: 54) afirme que esta forma particular de entender el sentido como forma del *ser-con* (ser que es singular en tanto es plural, vale decir: es uno- singular en tanto y en cuanto es con otros-plural), “no indica tanto la participación de una situación común como la yuxtaposición de puras exterioridades (un banco con un árbol con un perro con un paseante).” Acaso desde este *modo yuxtapuesto* es como proponemos pensar las figuras de “entre/s” a lo largo del seminario, reflexionando sobre la singularidad del *cada vez* pero en lo plural del *con*: leer las figuras como lo singular-plural del *cada vez* en el *con*, en el *entre*. Esto es posible, sostenemos, en tanto tomamos la noción de “figura” de Barthes, cuando en *Lo Neutro* piensa las “figuras de lo Neutro” como un trozo limitado de discurso, un fragmento textual determinado e identificable; pero también como una figura coreográfica, como esa imagen que se forma en movimiento. Y afirma que con cada una de sus figuras busca “crear un espacio proyectivo, sin ley del sintagma”. Así, moviéndose según otro modo que no es el de la lógica conceptual, paradigmática, la figura será “*del* entre” y al mismo tiempo ella misma será un *entre* más: entre texto e imagen, entre fijación y movimiento.

Y podemos sostener esta reflexión, creemos, esto en tanto pensemos la *plasticidad* de la figura, y las características de *lo plástico*. Desde las reflexiones de Malabou (2010) y Didi-Huberman (2013) podemos decir que a *lo plástico* se asocian dos sentidos opuestos: tanto la recepción cuanto la donación de la forma. Decimos que las “artes plásticas” trabajan con la arcilla o la cera, materiales elásticos y maleables, que son susceptibles de cambiar de forma; y decimos que la “cirugía plástica” da forma a algo que recibirá y conservará otra forma. De aquí podemos pensar que ante lo cerrado, lo clausurado, lo cumplido de una categoría (de “la ley del sintagma” como decía Barthes) proponemos pensar desde la *plasticidad de las figuras* en tanto espacio y espaciamento, en tanto umbral (*entre=antro*, *entre=atrio*) que abre y cierra, en tanto

frontera que no indica un límite sino un área de pasaje (*zona franca*) donde la yuxtaposición exponga todos los "con" que la con-forman.

Cada figura, *cada vez*: un *umbral*, un *entre* para pas(e)ar.

II Encuentro. Parergon y unheimliche: preguntas al borde (Ana Levstein)

El objetivo de esta clase es dar cuenta de la búsqueda de posibles nexos entre dos núcleos y nudos conceptuales, el *unheimliche* freudiano (lo "ominoso", "inquietante", "siniestro", "secreto", "oculto") y el *parergon* derrideano (que nos llega vía Kant) en *La verdad en pintura*, como aquel "afuera" o "marco" "al lado de" la obra, (el *ergon*) es decir, lo secundario y derivado de la obra considerada un "adentro" o "interior".

Nos interesa interrogar la indecidibilidad de la frontera que separa el adentro del afuera en el *parergon*, así como la que separa lo hogareño y la intemperie, lo incluido de lo excluido, lo mismo, lo otro, lo habitual de lo sorprendente y desasosegante, la oportunidad y la amenaza, lo evidente y lo oculto, en el *unheimliche*, en tanto posibles claves de lectura aporéticas de la literatura en particular y de los textos de la cultura en general. La interrogación de esta frontera o "entre" que es, como la *différance* derrideana, a la vez espacial y temporal, ya que diferencia y difiere sentidos *ad infinitum*, nos sitúa en el borde, en un doble genitivo, donde el borde es a la vez sujeto y objeto, la instancia agente y paciente de una pregunta, de una *question* (pregunta y cuestión en francés). Esta frontera o "entre" nos cimbronea, conmueve, arranca y descoloca de la cotidianeidad para abandonarnos en estados inhóspitos y de locura. El *unheimliche* fue señalado por Jacques Lacan como la "clavija fundamental para abordar el tema de la angustia", por lo que sus planteos orientan un posible rumbo de una búsqueda de la que esta clase es apenas un bosquejo.

Ya que la cuestión que Derrida encara en *La verdad en pintura* es en torno a si eso que Kant llamaba el *parergon* (marco u ornamento) pertenece o no a la obra, nos pareció productiva la conexión de este texto de Jacques Derrida con *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* de Judith Butler por las derivas a que dan lugar estos pensadores de los bordes, los marcos y los entres, en referencia al tema siempre candente y fundacional del derecho a la vida.

Consideramos que el *parergon* (del griego *para*: al lado de", "contra" el *ergon*: "obra" "trabajo") es una figura del "entre" ya que cuestiona las ontologías duales, los esencialismos de la filosofía occidental y aquel centramiento violento que clausura la infinitud del juego desde la oposición fundado/infundado, centro/margen, sentido/sin sentido. La lógica paradójica del *parergon* responde a la cadena suplementaria que Derrida señala en sus textos para la *différance*, el *pharmakon*, el *don*, lo *autoinmune*, el *espectro* y tantas otras nociones que cuestionan la metafísica de la presencia, evidenciando y problematizando la contingencia de las oposiciones y la impureza constitutiva de las oposiciones. El *parergon*, aquello que permitiría discernir tranquilamente el marco de un cuadro, o el exterior del interior muestra que, como dice Derrida en "La ley del género": "a la verdad no se la puede pensar sin la locura de la ley". Todo supuesto exterior está contaminado del también supuesto interior y viceversa en un doble vínculo económico y aneconómico a la vez que manda por un lado, no franquear el límite, no mezclar, y, por el otro, convierte dicho mandato en una apuesta imposible ya que, en el corazón de la ley hay una impureza, una contra-ley que enloquecería el sentido, el orden, la razón.

El parergon es un "figura del entre" en la medida en que permite un pensamiento de las fronteras y los límites, todo aquello que en el límite "participa sin pertenecer", es decir una ley que instituye algo, funda algo que no pertenece al orden de lo fundado. Derrida llama "cláusula de género" a esta participación sin pertenencia que enuncia una clausura que se excluye de lo que incluye, un "exterior constitutivo" que por tanto no es exterior ni interior sino una vacilación, un parergon o mixto de adentro y afuera, una ambivalencia que permite la no-clausura, la incompletitud, la indeterminación. Siempre hay un "resto" que "resta" (en francés *rester* significa a la vez permanecer y restar o sustraer). Si el parergon es necesario es porque al ergon algo le falta. Esa *falta* da origen a la lógica suplementaria que suplanta pero excediendo, alterando, deteriorando. El parergon habrá estado desde siempre parasitando al ergon, deconstruyendo así toda certeza de presencia, dislocando, desajustando e indecidiendo lo esencial de lo accesorio. Ese resto inapropiable, intraducible de la frase de Cézanne "le debo la verdad en pintura y se la diré", (*leit motiv* del texto derrideano sobre el parergon) desquicia el logo-fono-falo-centrismo. En una economía impura que transacciona y se disemina entre, de un lado, el deber y la deuda y, del otro, la promesa de un performativo imposible.

La actividad deconstruccionista, la crítica infinita, el deuterio-pensamiento que invita no solo a pensar sino a pensar cómo pensamos es parergonal en la medida en que es una puesta en abismos, una aneconomía de aquello que "la verdad en pintura" tendría de economía de una transparencia o restitución fiel de un supuesto real.

Judith Butler, por su parte, recupera la noción derrideana de "marco" en *Marcos de guerra* para referir a un enmarque que a la vez que delimita y determina a través de un plan normativo, perturba nuestro sentido de la realidad al representar también la derribabilidad de la norma, una norma que funciona gestionando la perspectiva de su deshacerse. Dichos marcos en su perpetuo *auto-rompimiento* constituyen campos donde solo determinados sujetos son ontológicamente posibles y llorados, susceptibles de duelo.

Por último, se ha hablado de la deconstrucción como filosofía *unheimlich*. En el marco de las figuras del "entre" nos ha parecido que aquello que Freud definiera como lo siniestro, ominoso, perturbador, se asocia al parergon respecto de los límites entre lo familiar y lo extraño, el fantasma del *doblo* (vínculo) y porque ambas figuras implican sorpresa y excepción, es decir apertura, incalculabilidad, resistencia y una paradójica relación de obra-desobra con la alteridad, con lo infinitamente Otro.

III Encuentro. Entre poesía política y política de la poesía: Paraguay de Martín Rodríguez (Franca Maccioni)

Para pensar la relación entre "poesía y política" en la escritura del último libro Martín Rodríguez, deberíamos comenzar por deslindar un espacio de pensamiento que se figure en un *entre* poesía política y política de la poesía. Se trata, en primer término, de un problema de relación que queda al menos esbozado en la sutil diferencia que distancia ambos sintagmas. Mientras que en el primer caso –"poesía política–, la política aparece, en su calidad de adjetivo, para indicar algo que corresponde a un *modo* contingente de la poesía (que podría ser política o no serlo, esto es: que podría ser política o barroca o lírica, o mala); en el segundo caso, en cambio, la preposición "de" en la expresión "política de la poesía" estaría indicando más bien una politicidad inherente a la poesía, a su procedimiento, una politicidad que le "co-pertenece", aunque no la homologa a la política sin más.

Se trata de un *entre* que, a su vez, reenvía a otro: aquel que se demarca *entre* dos modos diversos de leer lo poético en su relación con lo político, así como también la historia de lo poético y la historia de lo político. Dos modos que encuentran en estos sintagmas su punto de tensión más álgido, violento quizás, toda vez que de lo que se trata es de pensar la violencia inherente a cada uno de estos procedimientos (poético, político) y a la posibilidad de su relación. Me refiero a un abordaje historiográfico de la poesía, por un lado, y a un pensamiento estético-filosófico de lo poético, por el otro.

Partamos de una hipótesis inicial: el último poemario publicado por Martín Rodríguez en 2012, titulado *Paraguay*, es político o se sitúa *entre* lo político en el doble sentido que hemos delineado. Tiene a la vez un acontecimiento histórico-político como referente y despliega una politicidad inherente a su procedimiento. Una politicidad que podemos pensar se expone como una *toma de posición*: una *toma de posición literaria*, una *toma de posición en la escritura y por la lectura* en el contexto general ampliado de una *violencia soberana* fundadora que encuentra en la *guerra* su modo de aparecer ejemplar.

Porque *Paraguay* es un poemario sobre la guerra y es, él mismo, una “máquina de guerra” (Deleuze, Guattari, 2002) que hace de la violencia su tema y su procedimiento, no solo de escritura sino también de lectura de su tiempo. Es decir, es un libro que recupera la guerra (en tanto modo de interiorización estatal de lo marginal) y la lectura de la misma, pero para extraer de allí una máquina de guerra que propone una fuga tanto de la guerra estratégica (soberana y jurídica), cuanto del modo como su lectura inscribe sus conquistas y derrotas al interior de un régimen teleológico, arborescente y jerarquizado de poder.

Paraguay viene a decir, recuperando las palabras de Alberdi que titulan uno de sus poemas, que no “existe sobre la tierra autoridad alguna, por justa y liberal que sea, que no haya comenzado por ser despótica” (Rodríguez, 2012: 85). No hay comienzo que no haya sido violento y quizás tampoco haya violencia que no funde un comienzo. Toda violencia empleada como medio, ha sido y es, a la vez fundadora y conservadora de derecho y la guerra, de nuevo, es su expresión paradigmática. Por eso, para este poemario, la guerra no termina en la guerra. “La guerra es la continuidad de la guerra” (Rodríguez, 2012: 74), la supervivencia latente que perdura en el presente y opera en aquello que funda como la “conciencia etérea de una riña”. Separada del campo de batalla, la contienda continúa en una guerra mental que “se libra ‘más allá del tiempo’, en nuestras imaginaciones” (Rodríguez, 2014: 155), en nuestros modos de lectura y de pensamiento, mientras hacia afuera “extendemos el campo de la paz, del orden, de la administración” (Rodríguez, 2014: 155), otro modo de violencia soterrada.

La escritura de este libro se obstina en decirnos que “Hay que hacer la guerra para entrar al mundo”. “Cada caído una cruz de palo. Bienvenido al mundo”, así se lee en otro de sus versos (Rodríguez, 2012: 32). ¿No fue acaso eso la guerra de la triple alianza? ¿una guerra contra los mundos en nombre *del mundo*, de ese nuevo único mundo mundial y liberal que supo trazarse en el territorio que dibuja la complicidad entre la guerra y la acumulación de capital? En este libro lo que la guerra funda es un mundo, *este mundo*, el mundo que habitamos y del que somos herederos. Y lo funda por *fundición*. Una gran fundición *para ir hacia*. Y el problema aquí son las preposiciones. El *para*, el *hacia* del cántico guerrero del “último «marchemos», y el dedo índice apuntando a un lugar porque, de fondo, había que huir hacia adelante” (Rodríguez, 2014: 152) Y adelante, lo sabemos, no hay nada. El progreso, si aún tiene algún sentido, si lo tuvo alguna vez acaso, sólo ha sido el de justificar la marcha. Y la guerra. Hacia adelante solo resta el territorio que disputamos en el imaginario. Territorio que se figuró virgen, *desierto*, como la posibilidad inédita de fundar un mundo nuevo. Y quizás sea

eso lo único certero sobre la guerra. Conocemos su movimiento pero no sus móviles. O quizás el móvil coincida con el deseo de seguir la marcha hacia un territorio imaginario y nuevo. El deseo de un burro valiente que se llevó consigo a todos los niños en su delirio. Como dice el poema: “Tu hijo fue a la guerra al lomo de un burro: el Mariscal./ Un burro de la historia./ Leyó todo mal. Todos los signos mal./ Fue al *muere*” (Rodríguez, 2012: 66).

Terminado el poemario, y la guerra, ésta aún continúa, continúa como “guerra mental” incluso, y sobre todo, en este imperio del comercio mundial que es, como reza otro de los versos, “el gran pacificador del mundo (después del cristianismo)” (Rodríguez, 2012: 32). Y quizás, la burrada, también continúa. Y es ahí donde Rodríguez, me parece, nos advierte de “leer mal” y de condenarnos nuevamente al *muere*. Porque no podemos dejar de indicar una co-pertenencia estructural, y por eso también política, entre un modo progresivo e historicista de leer la historia y un modo también historicista y progresivo de leer la literatura nacional y pensar a partir de ello su carácter político.

Si hay algo que aunó nuestras narrativas históricas y literarias, fue la idea de progreso o proceso. Un progreso hacia adelante que operó por excepciones violentas y fundacionales de nuevos proyectos, de nuevos mundos y de nuevas teleologías. El modo como elegimos contar la historia de nuestra nación o la historia de la literatura argentina comparten aún un procedimiento común y Rodríguez, creo entender, no cesa de advertirnos sobre sus riesgos. Aún proliferan las lecturas que inscriben las obras literarias en un *proceso* que *avanza* mediante operaciones de *ruptura e innovación* y en el cual encontramos los nombres ejemplares de quienes supieron introducir una *excepción* en la tradición y refundar a partir de ella un nuevo proyecto que otorgara un sentido teleológico al desarrollo de la literatura nacional.

En ese marco, la relación entre poesía y política no ha dejado de leerse en términos generacionales, como impugnación o recuperación de ciertas palabras paradigmáticas (como revolución o nación), como relación entre la escritura y la filiación política del autor, o bien como disputa entre escuelas estéticas diversas nucleadas en revistas o grupos de las cuales podría afirmarse que fueron más o menos políticas, de acuerdo al modo como articularon (o no) su relación con un referente extraliterario produciendo un nuevo proyecto emancipatorio que permita superarlo.

Si no queremos reproducir el mismo procedimiento violento, fundante y guerrero en la lectura, deberemos quizás pensar la politicidad, como dijera Jacques Rancière, más allá de un modelo de eficacia del arte. Una política de la poesía que no coincida del todo con una poesía política; esto es, que no conciba su politicidad, representativa o inmediatamente, en términos de compromiso o contenido emancipatorio sino que atienda al modo como las políticas estéticas modifican (o no) el reparto de lo sensible, es decir, los modos de distribución de las capacidades, visibilidades y decibilidades de una comunidad, asumiendo la indeterminación de sus intenciones, efectos y afectos.

Quizás se trate de pensar, como sugiere Sergio Villalobos en *Soberanías en suspenso* (2013: 24-25), contra la idea evolucionista de la historia y el relato de la excepción traumática, la continuidad de la violencia y sus efectos político-económicos; desocultar la relación inherente del derecho “con la violencia y su capacidad práctica para circunscribir la multiplicidad de la vida social, las formas heteróclitas de ser-en-el-mundo, a un relato interesado sobre el origen y el destino de la comunidad”. Desde esta perspectiva, se tratará de apuntar a la co-pertenencia entre el modelo historizante del estado y el del arte en un intento por interrumpir y re-imaginar ambos procedimientos:

interrumpir la economía significativa de una tradición constituida en los términos genéricos de la innovación y la re-fundación permanente, pero también interrumpir la insistencia en los trascendentales estéticos propios de la metafísica occidental, tan determinantes para la historiografía y crítica del arte (autor, obra, sentido, decisión, política, etc.), obligándonos a una interrogación del “arte” (de sus prácticas) divorciada de los modelos genéticos e historicistas habituales (Villalobos, 2013: 111).

Deponer, entonces, las claves historiográficas y autorales para pensar las obras en su acoplamiento temporal, anacrónico, en su condición acontecimental, en suma, sin filosofía de la historia, asumiendo que “el horizonte post-mimético de suspensión del juicio y de la intención, interrumpe la circulación de la obra-mercancía, desde un montaje que no responde a las claves de lectura que definen y han definido la *economímesis* característica del contractualismo nacional-popular” (Villalobos, 2013: 153).

Contra la tradición historicista del excepcionalismo, la propuesta de Villalobos – en consonancia con la de Rancière– apunta a la posibilidad de producir *desacuerdos*, de inscribir una imaginación heterogénea, una “imaginación política *impolítica*” que no construya una nueva subjetividad emancipatoria según una agenda todavía inscrita en la estela jurídica del estado y “que no pueda ser sustantivada onto-teológicamente en términos de destino, determinación y proyecto” (Villalobos, 2013: 30-31); esto es, que *desistan* de cualquier ficción soberana, de cualquier violencia fundante. Ni crítica ni apología, entonces. En todo caso, imaginaciones plurales y de efectos incalculables, que usen la violencia para interrumpir y debilitar cualquier pensamiento enfático que se proponga otorgar un sentido a la vez verdadero, único y direccional; pero también que suspenda la euforia de un rupturismo militante. Apuntar al desacuerdo como:

forma de resistir el control biopolítico y neocorporativo actual, mostrando el límite del progresismo neoliberal no como un problema acotado y técnicamente corregible, sino como un elemento esencial de la relación entre derecho y vida, entre policía y política, entre el Estado como monopolio legítimo de la violencia y la violencia como efecto de la simple existencia de dicho desacuerdo (Villalobos, 2013: 30).

Desde esta perspectiva, entonces, habrá que darse los medios para pensar formas de imaginación que se resistan a ser conjugadas en un orden fundante y soberano. Formas de imaginación heterogénea que no queden sustantivadas en un proyecto o destino. Jacques Rancière, por su parte, propone recuperar, como afirma en *El reparto de lo sensible*, la potencia de irrealdad, de montaje de palabras e imágenes, para construir con ellas heterotopías más que utopías, para reconfigurar lo perceptible y lo pensable bajo un nuevo régimen de significación que haga posible el diseño polémico de un paisaje otro de lo sensible (*cf.* 2009: 52). Escribir imágenes, trazar entrelazamientos complejos de diversos regímenes de expresión sin una relación definida que garantice su eficacia o su interpretación. Proponer una *lectura*, una lectura polémica que figure y desfigure la historia a la vez. Adoptar en suma, como propone Didi-Huberman (2014: 93), una *posición literaria*, una posición ética, y estética para batallar en el vasto campo común de conflictos que es la lengua.

Pero quizás allí quede por pensar una sutil diferencia entre una toma de posición ética de la poesía y una política de la poesía, en cuanto al menos en esta poética a diferencia de otras, lo que se disputa es un empaste imaginario político entre violencia-guerra y nación en un intento por proponer un montaje otro de la violencia. Una violencia intransitiva, como aquella que liberan las imágenes heterogéneas en colisión. La violencia de una escritura que *toma posición* para, al mismo tiempo, exhibir la continuidad de una catástrofe sin excepciones y trabajar con la lengua para desunir las imágenes del horror, para des-figurarlas, para hacer surgir otra imagen de la imagen. Una imagen que deje pasar la presencia espectral de aquello que ha sido borrado de los archivos y que sin embargo nos asedia con su conciencia etérea. Hacer de la escritura una máquina de guerra, para trazar una línea de fuga a la vez de la guerra y de las representaciones soberanas que se la apropian. Trabajar sobre la violencia soberana pero para producir imágenes que fuguen y des-obren el trabajo de esa violencia fácilmente recuperable por el espectáculo o por la razón utilitaria, historicista, económica, jurídica o política.

IV Encuentro. Notas sobre el presente de la imagen (Ana Neuburger y Paula La Rocca)

¿Qué implicancias tiene para la escritura un presente donde el pensamiento de la imagen alcanza y complejiza la dimensión histórica? Las siguientes notas parten de la necesidad de explorar una zona de encrucijada entre tiempo e imagen. Quisiéramos traer un posible recorrido que se despliega desde mediados del siglo XX y que traza una dirección -siempre oblicua- cuyo cruce se define en la fricción del plano temporal con la noción de imagen como articulación central de los procedimientos compositivos en el marco de la estética y la filosofía contemporánea.

Comenzaremos por retomar algunos de los puntos más decisivos de la reflexión de Walter Benjamin sobre la historia. A partir de una búsqueda de nuevos modelos temporales, Benjamin emprende una fuerte crítica al historicismo que dominó la escena del S. XIX: la historia entendida en términos de progreso. Considerando que tal concepción percibe en el curso del tiempo una finalidad determinada –un punto hacia dónde dirigirse– la explicación de los hechos del pasado sólo comprende la lógica de la causalidad. Las tesis que conforman “Sobre la filosofía de la historia” (2002) arremeten principalmente sobre la configuración de una temporalidad homogénea en la que los hechos acontecidos, en tanto continuidad, sirven como comprobación de un fin ya dado. Tal concepción no comprende el movimiento de la historia. Benjamin dará lugar a un pensamiento histórico signado por las interrupciones y discontinuidades.

¿A qué se refiere Didi-Huberman cuando recupera, en términos benjaminianos, un materialismo propiamente histórico? Por un lado, el pasado no puede ser comprendido como hecho objetivo al que el historiador vuelve en afán totalizante, por el otro, la lectura de los hechos acontecidos tampoco puede ser concebida como puro gesto subjetivo. Este singular materialismo comprende un movimiento dialéctico, es decir, respeta la materialidad que guarda esa época a la que se cita al tiempo que asegura que no hay relación con el pasado que no implique un gesto constructivo del presente.

Quizás este sea el gesto que emprende Didi-Huberman en el marco de lo que llama una *apertura* de la noción de historia. Dotar de cierta *plasticidad* a la interrogación de la temporalidad que opera en la imagen. Esta apertura se encuentra de igual modo en una reflexión sobre el método –cuestión que atraviesa todo proyecto filosófico-. La pregunta por el modo de abordar el conocimiento de lo histórico cuanto

también el de la imagen en Didi-Huberman alcanza la forma de un *anacronismo*. Implica comprometer a la historia y al arte desde los valores de uso del tiempo. “El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2011: 38). Pone al descubierto que no existe la concordancia entre los tiempos, que no hay pasados y presentes homogéneos. Hay tiempos impuros. Y aún más importante: el método se abre como un espacio de interrogación cada vez que tengan lugar las excepciones en la historia, cada vez que emerja un síntoma, un contra-ritmo, cada vez que irrumpen las latencias de un pasado que no ha caducado.

¿En qué sentido enunciamos que el pasado no es un hecho consumado? El centro de esta idea lo constituye la noción de *legibilidad*. El pasado guarda la potencia de volverse legible, es decir cognoscible, en el presente. El *ahora* en Benjamin, en tanto instante crítico, ya “no es pasaje, sino que se mantiene inmóvil sobre el umbral del tiempo” (Agamben, 2007:146). Comprender el presente en términos de tiempo-ahora significa hacer emerger en la historia la noción de una temporalidad interrumpida. En palabras de Federico Galende: “es la dimensión del tiempo retenida en la hendidura” (2009:59). Es el instante en el que las cosas abandonan su curso. Lo que Benjamin expone al interior de la historia –y de la imagen- es el choque de tiempos que remite a una temporalidad discontinua. Un choque que no es vacío, sino que se configura como modo de habitar el *entre* de las heterogeneidades.

Para acercarnos a ciertos puntos fundamentales de la obra de Walter Benjamin en torno a la noción de imagen, volvemos a la lectura de las tesis. Inicialmente pensamos la que convoca directamente a una imagen plástica, esta es, la tesis IX *sobre la filosofía de la historia* en la que el Angelus Novus de Paul Klee (1879-1940) forma un pasaje por el cual texto e imagen se implican. De allí retenemos aquello que refiere a la crítica del progreso, su relación con la construcción de la ruina y, además, la latencia de lo alegórico que se sostiene a lo largo del fragmento.

La primera pregunta que surge a partir de esta lectura: ¿qué tipo de conocimiento permite pensar con imágenes? (y, a la vez, ¿qué tipo de conocimiento inaugura un pensar con imágenes?) Quizás aún no se haya puesto especial énfasis al rol fundamental que el *pensamiento por imágenes* tiene en la obra de W. Benjamin. Tal vez aún no se ha logrado dar con la clave de la imbricación entre imagen y escritura, o entre imagen y conocimiento. El carácter no-suplementario de la imagen tiene todavía que reivindicarse fuertemente frente a aquel pensamiento que insiste en atribuirle una función meramente accesoria, ilustrativa. Eduardo Cadava trabaja este aspecto tan decisivo en la obra de Benjamin al tiempo que poco explorado, el del rastreo de cierto lenguaje fotográfico en la escritura de Benjamin, haciendo foco en las reflexiones sobre la historia. Privilegiando el modo representativo de la tesis –“texto-cristal” en palabras de Didi-Huberman (2015:19)- la lectura sostiene que a la cesura del acontecimiento histórico le corresponde una escritura que acompañe tal movimiento de detención: “La tesis, una fotografía en prosa, nombra una fuerza de suspensión” (Cadava: 2014: 24).

Pero antes de avanzar sobre estas conclusiones deberíamos interrogarnos por cómo pensar la dimensión histórica en su vinculación con la reflexión sobre la imagen. Si Con Didi-Huberman podemos decir “La historia del arte está siempre por recomenzar” (2011:137) es porque, en primera instancia, el pensamiento se encuentra ligado a un modo de acceso anacrónico a los objetos de la historia. Siempre que podamos comprender el origen no como génesis absoluta sino como punto de anclaje de un devenir, podremos pensar cada objeto que emerge –aquí particularmente la imagen- como síntoma de un tiempo pasado que replantea el origen de toda la cadena cronológica. El origen como desplazamiento que nos reenvía a otro lugar. Así, cada

objeto *superviviente* replantearía las relaciones con su pre y su post-historia. He aquí la relación con el motivo del *despertar* en la obra de Benjamin. La constelación que se compone a partir de la imagen del mecanismo que da lugar al paso *entre* sueño y vigilia –próxima a consideraciones en términos freudianos– permite pensar que las supervivencias de la historia actúan según la premisa de que habría un saber alojado en dichos objetos y que no se hace presente más que anacrónicamente. El *despertar* libera, entonces, una posibilidad de legibilidad que no es posible sino a través de la imagen. Benjamin hace del inconsciente un objeto para la historia.

En *Ante el tiempo*, Didi-Huberman lee la imagen como “centro originario y turbulento del proceso histórico como tal” (2011: 166). Indica, no la imitación de las cosas, sino el lugar de una fractura. No comprende un punto fijo en la historia, no tiene naturaleza propia, más bien la imagen está siempre en movimiento de desterritorialización.

Ahora bien, nos centremos en la potencia crítica de la imagen. En su dominio será fundamental la recuperación de las *tensiones* en tanto lugares donde se mantienen latentes los conflictos no resueltos. Se hace imprescindible partir desde allí para pensar los pasajes que transitan en dichos mecanismos. La *imagen fulgurante* es aquella que se hace visible y, en el instante, retorna a lo indiferenciado. Parece casi siquiera haber sucedido. Ese es el mecanismo propio de su capacidad disruptiva. Las imágenes -y sus potencias creativas- cristalizan y corren el riesgo de desaparecer completamente a menos que su presente cargue con la decisión de volverlas legibles por lo menos en parte. La *imagen dialéctica*, en cuanto imagen que fulgura, presentifica el choque de tiempos que funciona hacia su interior. Libera todas las modalidades temporales para que actúen en simultáneo. *Imagen dialéctica* es la que proyecta un plus de sentido en la experiencia sensorial. Puente –dirá Didi-Huberman (1997: 111)– entre los sentidos sensoriales (óptico, táctil, visual) y los sentidos semióticos o de significación. Puente entre la sensorialidad y la conmemoración. La imagen siempre es originaria y surge como síntoma. Interrumpe el curso normal de la representación, importuna el presente con sus modos anacrónicos de reaparición. Permite resurgir objetos olvidados, hace visible la convivencia de duraciones temporales múltiples. Pone en shock, manifiesta un conflicto instalado en la inmanencia del devenir.

La crítica de la imagen produce otra imagen (que se reconoce en el presente del que participa para intervenirlo). De este modo, resulta altamente operativa. Las *imágenes fulgurantes* ingresan en la historia cuando se figuran en el lenguaje. En cuanto *torbellinos*, revelan y acusan a la estructura de la que parte. No producen formaciones estables sino a la vez: formaciones, transformaciones, deformaciones; y la lengua -tal como afirmó W. Benjamin- es el único lugar desde donde es posible abordarlas. Lo inexpresable de la imagen dialéctica quiebra la totalidad de la apariencia y sobrevive. Su inmovilización corresponde a un momento productivo. Esa imagen que se transforma en cada presente que le habilita una nueva lectura, produce historia a partir de la interpretación crítica de la relación pasado-presente. La conflictividad que trae aparejado el acceso a las imágenes dialécticas guarda una relación especial entre discurso y objeto: “a imágenes sobredeterminadas corresponden saberes sobreinterpretativos” (Didi-Huberman, 2011: 46).

Cuando la imagen aparece como síntoma arroja a la confusión. El proceso que se desencadena es el de una deconstrucción estructural que supone la disociación de aquello que construye en torno de sí. La propuesta que resta tras este desmembramiento tiene que ver con un modo de conocimiento que se inaugura en la comprensión del montaje en cuanto técnica. El montaje hace del no-saber (la imagen turbulenta) su objeto y su lugar de constitución. Construye, a partir de los materiales disponibles (el

desecho, el vestigio) una *legibilidad* por yuxtaposición. Tal como decía Raúl Antelo (2014) la *operación de pensamiento* que se produce al intervenir y cortar hace ingresar una *differance* que diluye la ilusión de las esencias. Todos los materiales ingresan en el mismo plano de visibilidad. El montaje difiere de las construcciones epistémicas convencionales al asumir un movimiento que resulta de la interacción de los polirritmos del tiempo en los objetos de la historia. Hace visibles, a su vez, las latencias que se acumulan en el inconsciente de la historia (sus márgenes y desechos) permitiendo ver aquellas recurrencias que no terminan de situarse en el terreno de lo muerto, sino que, cuando aparentemente estaban olvidadas, reingresan al dominio del presente que las redistribuye nuevamente.

El montaje como operación de conocimiento, pone en evidencia las singularidades pensadas desde sus relaciones, desde sus movimientos e intervalos. Si decíamos que el pasado se vuelve legible en el ahora, ese punto crítico no es otro que el momento en que las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente unas con otras por montaje. En este sentido, el montaje es una operación de legibilidad. “No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas (...) sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos” (Didi-Huberman, 2008: 97). No nos referimos a la creación artificial de una continuidad temporal a partir de planos discontinuos dispuestos en secuencias, sino que montaje es un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia. Es por este motivo que cuando hablamos de montaje indefectiblemente problematizamos cierta noción de dialéctica. Visual y temporal. De destrucción y construcción. Una dialéctica que no busca componer una síntesis, más bien da lugar a las contradicciones no resultas. Expone las interrupciones, introduce una diferencia.

La legibilidad de las imágenes acontece en el montaje. Refundar la historia desde la mirada de la temporalidad interrumpida es apostar a un conocimiento por montaje. Hacer emerger en las imágenes de la historia la legibilidad que opera en cada trabajo de montaje. El montaje como “una operación doble –no sintética- de *hendidura* y de *lazo*, de separación y de continuidad” (Didi-Huberman, 2015: 129). Así, en la imagen, en el ahora de su cognoscibilidad, tienen lugar todos los tiempos de la historia. Todo presente, dirá Benjamin, se encuentra determinado por las imágenes que en él aparecen. Todo pasado se vuelve legible cuando las singularidades emergen y se articulan entre sí, -por montaje, por un acto de escritura- como imágenes en movimiento.

V Encuentro. Máquinas: hacer, entre la interrupción y el comienzo (Javier Martínez Ramacciotti).

Comencemos con una constatación: los últimos *Cuadernos de Lengua y Literatura* (Ortiz, 2013; 2014a; 2014b) nos producen un desconcierto, una incomodidad a la voluntad taxonómica. ¿Qué son? En las notas editoriales de los libros aparece inscripto en la colección de “novelas”, aunque el propio Mario Ortiz los ha clasificado como “poesía”, y la crítica no ha dejado de marcar a su vez la pertenencia plural tanto al ensayo, a la enciclopedia, la investigación, la biografía, etc. El desconcierto, sin embargo, no oculta una constatación igual de evidente: ahí hay algo, algo del orden del “hacer”; los *Cuadernos* hacen algo, producen algo, que no siendo fácilmente identificable con La Literatura- o sus géneros-, sin embargo amplía, recomienza la escritura. Hay que tomarnos en serio ese punto de partida- que es un punto de obturación, de suspensión-: entre los *Cuadernos* de Ortiz y sus principios de

inteligibilidad hay una pausa, un entre, una desacuerdo (Rancière, 1996) y un malentendido (Rancière, 2011: 55-75). El interés en adelante será extraer una consecuencia de ese desacuerdo/malentendido, no para anularlo, sino para exhibir las condiciones de posibilidad (el “olvido” de la *poiesis*) y el montaje de una figura conceptual (máquina) que permita dar cuenta del funcionamiento de los *Cuadernos* y demás producciones artísticas que se encuentren en similar situación (en ese sentido, Ortiz funciona acá como punto de partida para la elaboración conceptual, ocasión de pensamiento, ejemplo de una Ley que debe inventar y que es extensiva a otra singularidades que entren en cadena).

Como dijimos, los *Cuadernos* hacen algo aunque ese hacer no sea asequible por las matrices de reconocimiento disponibles; el riesgo es simplemente realizar un pastiche de esas matrices para ir explicando por sumatoria zonas de la escritura y, de ese modo, olvidar ese hacer cuyos contornos son irreconocibles. Entre la legibilidad y la ilegibilidad, parece, no hay nada; pero los *Cuadernos* no son ni legibles ni ilegibles. Exigen otra legibilidad, u otra cosa que legibilidad. La literatura, el arte, patinan en el vacío de su inocuidad al afrontar este hacer anómalo. ¿Pero no es esa la situación de la literatura, del arte general, frente a una multitud de producciones que sólo son “reconocibles” a expensas del soslayamiento activo de su hacer singular, de la materialidad de su práctica resistente a cualquier Idea? Los *Cuadernos* parecen, en consonancia con esta sintomatología general, exigirnos un diagnóstico: el agotamiento general de la estética como horizonte de pertenencia e identificación de las producciones artísticas. Exigen, a su vez, la constatación que ahí, en el agotamiento, entre su campo, hay, sin embargo, aún, algo: un hacer. Y exigen, por último, la elaboración de nuevas figuras conceptuales- entre ellas, la máquina- para pensar ese hacer en medio de la clausura estética. O, dicho de otro modo, relevar la *poiesis* sobre la sobredeterminación *estética* del hacer artístico.

A los fines de nuestro interés, tanto Agamben (2005) como Cacciari (2000) plantean en sus libros un paisaje en el que a un diagnóstico del “fin del arte/fin de la historia” se lo articula con la necesidad de repensar la *poiesis*, ya que en su olvido y/o impensamiento se ubicaría el misterio y el enigma de la clausura de occidente, de su crepúsculo. En la estela de la llamada de Nietzsche de un arte de los artistas, de los creadores- a diferencia de un arte para los espectadores-, ambos observan que sólo adjudicándole un rol central a la *poiesis*, y extendiendo su dominio por medio de ahondar en sus zonas impensadas, es posible una destrucción de la estética, es decir, de aquello mismo que obtura la posibilidad de recomenzar el arte y lo mantiene en su ocaso indefinido. Y por ello mismo permitiría atender a ese dominio del hacer que los principio de inteligibilidad, la *esthesis*, desatienden en nombre de lo hecho y su reproducción abstracta. Ambos cifran en la *poiesis*, en el repensamiento de la *poiesis* y en radicalizarla como modelo de comprensión del arte, ya no un carácter meramente estético (en la línea inaugurada por Kant) sino ontológico/productivo, es decir, el paradigma para pensar el paso, el pasaje, del no-ser a la existencia, de la potencia al acto y a su vez ese paso es un pasaje que se sostiene en cuanto *techné*, estableciendo una relación- obliterada, forcluida en la tradición-, una presuposición recíproca, una copertenencia entre arte y tecnología. La *poiesis* es, por lo tanto, paradigma ontológico del hacer como hacer-el-comienzo, e indisolublemente *techné*, hacer-técnico. La *poiesis*, el pasaje del no ser a la existencia, debe ser, al mismo tiempo, las condiciones tecnológicas de su posibilidad. En ese sentido, en la línea de Agamben-Cacciari, la posibilidad de un recomienzo de la producción artística- y por ella del hombre y la historia en total- está en repensar la *poiesis* como paradigma de comprensión del hacer, de la producción. Más contemporáneamente, y en términos análogos, Boris Groys

(2014), en su libro *Volverse público*, sostiene que hay una primacía, al menos desde la modernidad, del "fenómeno estético" y de uno de sus polos, que es el polo del consumidor, cifrada en cristalización conceptual a partir de Kant y su juicio estético. El arte, entonces, se resume, se agota, en su consumo, en su apreciación, a la experiencia estética. Experiencia que es, siguiendo a Kant, desinteresada, ya que su objeto podría no existir, y que Boris Groys agrega que, de hecho, implica estructuralmente que no exista; en otras palabras, su materialidad inmanente, su ser así, su hacer, es prescindible. Esta experiencia estética, justamente, en cierto modo, y pensándolo en el horizonte de Cacciari-Agamben, es una consumación del "producto" artístico en la experiencia estética- la cual lo presupone, performativamente, prescindible- y es esta consumación lo que agotaría el arte, lo haría replicar indefinidamente en la vacancia de un comienzo. Boris Groys afirma que frente a esa perspectiva "estética", que él denomina "hermenéutica"(porque el privilegio está marcado en el intérprete), desde las vanguardias en adelante, se avizora otra línea- y que de hecho sería una línea más antigua, anterior a la estética- y que es la línea de "la poética". Pensar el arte desde la poética sería pensarlo desde la producción, desde el hacer. Pensar, por lo tanto, qué es lo que produce/hace el arte antes de "qué es lo que es el arte".

Insistir en la aproximación a la dimensión poética del hacer artístico implica, de suyo, una interrupción de la sobredeterminación estético-hermenéutica del fenómeno, y explorar y radicalizar aquello que se exhibe en esa puesta en suspenso. A nuestro parecer, la consideración del arte desde su hacer, desde su producción, desde su techné, nos devuelve una imagen de sí que podríamos pensar como un clivaje fundamental en el intento de construir la idea de "máquina estética". A saber: el arte como artefacto. Hay al menos dos textos que podríamos abordar como ejemplos, como síntomas, en una posible genealogía de la emergencia y olvido del arte como poiesis-techné, y en los cuales el concepto de "artefacto" está plenamente en juego. *El arte como artificio* (1991: 55-70) de V. Shklovsky y *El arte como hecho semiológico* (1977: 35-43) de Mukarovsky. En el primer texto, y en consonancia con las experimentaciones de las vanguardias soviéticas, la palabra "artificio" captura un intento, exploratorio y precario, de pensar lo que sería el sustrato material-técnico del arte: el arte no es "expresión", no es un símbolo, es un artificio construido por medio de procedimientos con fines particulares. Sin embargo, y en una operación a la vez de repetición y torcimiento del texto de Shklovsky, Mukarovsky, al pensar el arte, hace una diferencia entre el "artefacto artístico material" y "el objeto estético"; el "artefacto" es, en esa dicotomía, el sustrato material-técnico que permanece invariable y el "objeto estético" es ese objeto dinámico que se produce en la colisión del artefacto material con la cultura, un horizonte de recepción, etc: en resumen, un objeto experiencia significativo que utiliza al artefacto como su soporte. Esa división interna en la producción artística entre artefacto artístico y objeto estético es una réplica concreta de aquella forclusión de la poiesis que veíamos con Agamben-Cacciari; en efecto, el artefacto se configura como una suerte de X que se nombra para sostener que hay un sustrato material pero lo que se estudia es siempre el objeto estético, ya que en él reside la potencia significativa, expresiva (la idea). El artefacto, entonces, como cifra posible de un pensamiento del arte desde su hacer, su producción, su materialidad técnica, se consume, se agota, en su transmutación estética, es decir, en verse obligado a responder por la pregunta "qué es/qué significa" antes que por "qué hace/cómo lo hace".

Interrumpir la interrupción estética, entonces, como medio de recomenzar el arte como vocación de porvenir, de inicio, requiere atender a aquello que en medio de su tradición se ha visto una y otra vez atribuido como presupuesto y olvido, a su vez pliegue inactivo en su latencia y reserva de porvenir, de recomienzo. Esto es: el hacer en

su radicalidad ontológica, material y tecnológica; aquello que toda estética idealista desatiende más temprano que tarde. Este hacer, por su parte, no existe sino intersticialmente –habita el entre del agotamiento y el comienzo– y se declina pluralmente de acuerdo a los contextos o campos en los que emerja como operador de interrupción de la interrupción y recomienzo. Una de sus figuras, la que nos interesa acá, es “la máquina”.

¿Cómo recuperar la dimensión poética, técnica, artefactual del arte, y que sin embargo no se plantee con ello un nuevo privilegio de un polo sobre el otro, sino el momento operativo previo en el cual, insistiendo en la inversión, se despeje el campo a otra imagen del arte, ni pura *poiesis* ni pura hermenéutica, o las dos cosas indisolublemente? Ahí surge, a nuestro parecer, la fuerza del concepto de “máquina”, la cual figuro como un operador de exploración y despliegue de las dimensiones productivo-técnicas y expresivas simultáneamente. Desde esta perspectiva, la preocupación se traslada desde una interpelación por la especificidad (lo estético, la literariedad) hacia una pragmática experimental. En función del armado de la figura, podríamos marcar al menos dos tradiciones contemporáneas respecto a “la máquina”. Una que podría trazarse desde Furio Jesi hacia Giorgio Agamben, y la otra cifrada particularmente en los trabajos conjuntos de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

En su libro *Mito* (Jesi, 1976) –en el cual se abordan diversas aproximaciones epistemológicas respecto del mito en el intento de despejar una concepción propia– hay un último apartado titulado “Máquina mitológica” en el cual expone de manera más sistemática su concepción de máquina mitológica y cómo la misma le permite trazar una transversal respecto a dos ideas respecto al mito, a saber: entre aquellas que sostiene que el mito es un puro artificio-estructura detrás del cual no hay ninguna realidad sustancial y aquellas que plantean en el mito la expresión de una realidad sustancial tales como arquetipos simbólicos, etc. Jesi exhibe cómo ambas perspectivas enfatizan tanto aquello que es o no es el mito, y tuerce el interés conduciendo la interrogación hacia “la operatividad del mito”, es decir, hacia “la máquina mitológica”. Lo que nos interesa es cómo la máquina es el nombre de un modelo que se aproxima y presta máxima atención sobre “la modalidad de funcionamiento”, los “mecanismos de funcionamiento”. ¿Y cuáles serían estos mecanismos, esta modalidad de funcionamiento? Continuando y renovando los avances de Jesi, Agamben utilizará el modelo de la máquina- ya sea pensando la máquina antropológica, la máquina de la infancia, etc- estableciendo de modo más claro aquella modalidad de funcionamiento que la constituye. En primer lugar, la máquina se configura como un dispositivo de captura (producción) de gestos, discursos y conductas, y el establecimiento de su interrelación. A su vez, ese archivo capturado/producido tiende a distribuirse en dos segmentos que se suponen como antagónicos y excluyentes (Animal-Humano, Lengua-Habla, etc), pero al mismo tiempo establece zonas de indiscernibilidad de esas antinomias, zonas en las que las dicotomías y sus elementos se indistinguen. Ahora bien, y éste es el punto más importante en Agamben- y que radicaliza de Jesi-: la máquina en su centro no tiene nada, son “gigantomaquias en torno a un vacío”(Agamben, 2005). ¿Qué quiere decir con eso? El centro de la máquina es insustancial, o dicho de otro modo, la máquina es inesencial: no hay una propiedad que la defina más allá de los mecanismos de su funcionamiento, su operatividad, su hacer. Aproximarse al arte como máquina estética sería, siguiendo a Jesi-Agamben, dar cuenta de sus modalidades, de sus capturas, de sus dicotomías instituidas y sus respectivas zonas de destitución. Pero sería también, partiendo del axioma de que no hay algo así como “no máquina”, la prerrogativa de “interrumpir la máquina”, es decir, exhibirla/confrontarla a su vacío insustancial, o sea, ponerla en su contingencia; la máquina estética, por lo tanto, se interrumpe a sí misma, es una hacer,

podríamos decir, que se destituye inmanentemente, que exhibe sus puntos de des-sutura, de desobra: un entre la no-obra y la obra, un hacer con una soberanía en suspenso (Villalobos-Ruminott, 2013).

La segunda línea de pensamiento, cristalizada en las reflexiones de Deleuze y Guattari, nos ofrecen al menos dos figuras o imágenes de la máquina que son útiles a los fines de ir precisando los alcances conceptuales y operativos del término (el cual puede alternarse, con funciones análogas o no, según el campo de aplicación, con otros dos términos: dispositivo y agenciamiento): máquina deseante (Deleuze-Guattari, 1998) y máquina de guerra (Deleuze-Guattari, 2004: 359-433). La máquina deseante les posibilita pensar y problematizar una cierta relación entre deseo y política, en reacción tanto al freudo-marxismo a lo Marcuse cuanto a la concepción de deseo-falta de Lacan; la máquina deseante enfatiza una "artificialidad" del deseo y su paradigma es la fábrica, es decir, no la representación teatral-fantasmática de una falta sino producción, producción de un real. Esta máquina fabril, artificial, del deseo produce en función de una relación con las codificaciones sociales que no se configura como antagónica sino que delinea un modo singular de relación: corte de algún flujo y acoplamiento. De este modo, la máquina deseante produce un "objeto de deseo" que no le falta ni es reprimido por lo social sino que extrae de ahí, de sus codificaciones, adjudicándole una intensidad, una novedad, una línea de fuga en función de sus imprevistos acoplamientos con otros segmentos de flujos y códigos. En resumen, a la máquina deseante no le falta nada, produce relaciones con el archivo de lo social por medio de una selección y articulación de esas heterogeneidades que "corta", y aquello que produce nunca conforma una "totalidad" y está siempre inminentemente a desarreglarse en función de otros acoplamientos. El problema de la máquina deseante no es, por lo tanto, "qué quiere/qué es" sino el de una táctica, una pragmática experimental: saber construir los procedimientos, entre los engranajes de las codificaciones y lo común, para experimentar nuevamente, más y mejor, cada vez. Es por ello que una máquina deseante es, también, una máquina de guerra, un litigio insistente y siempre recommenzado de fugarse de toda captura, de todo aparato de captura. En efecto, aquello que nos interesa de la máquina de guerra es la relación que establece con los aparatos de captura- la exterioridad-, la lógica que requiere esa relación y lo que termina produciendo una máquina de guerra. La hipótesis de la exterioridad de la máquina de guerra respecto al aparato de captura no alude a un "afuera intocado" que sería interiorizado dialécticamente por un adentro- El Estado-, sino que apunta a la figuración de un modo singular de relación: la máquina de guerra es el conjunto de los procedimientos de exteriorización, de desterritorialización, de los aparatos de captura, es decir, es el agenciamiento de los diversos puntos de fuga que los radicaliza haciendo fugar, en su acción, al aparato de captura mismo. Es exterior porque es inapropiable pero a su vez máquina de guerra y aparato de captura constituyen un ensamblaje que no se puede fracturar. Son inescindibles. Las máquinas, por lo tanto, son de guerra no porque tengan como objetivo la guerra sino porque, al no poder institucionalizarse del todo, los únicos efectos que tenemos de ellas son las huellas negativas que dejan en la historia: la máquina de guerra no sucede *en* la historia- pero tampoco más allá- sino que le sucede *a* la historia. ¿Y cómo (le) sucede? Generando un "delirio histórico-mundial", es decir, produciendo un nuevo espacio-tiempo fuera de surco, transversal a la cuadrícula que asigna lugares, roles y tiempos a los eventos. En resumen, las máquinas, en tanto máquinas de guerra, sostienen una relación de exterioridad con los aparatos de captura (El Estado, La Lengua, La Literatura: lo que bloquea el recommenzo, el hacer de nuevo como nuevo) que los pone en fuga trazando una transversal delirante en sus cuadrículas y, en la vacancia efectuada por ese desarreglo, produce un espacio-tiempo inédito.

Retomando, la figura de máquina como paradigma de aproximación a las producciones del arte posibilita exhibir en primer plano varias dimensiones que caso contrario pasarían desapercibidas, y a su vez les adjudica una articulación, un plano de consistencia: inescencialidad; carácter operativo; artefactualidad; su materialidad técnica es su expresión; operador de acoplamiento de series y elementos heterogéneos y principio de su consistencia; se realiza como táctica, vector de desterritorialización de los aparatos y ocupación de espacios-tiempos en sus transversales

Pensar a los *Cuadernos* como máquina, por lo tanto, implicaría desatender la pregunta por su pertenencia, acentuar su operatividad y campo de maniobras, los procedimientos de selección y acople que efectúa con el archivo disponible de lo común y exhibir el carácter táctico de esos movimientos, la politicidad de sus transversales y el espacio-tiempo que pone a disposición. Sería, en conclusión, habitar y habilitar su hacer y su desacuerdo con los principios de inteligibilidad, no para cancelarlo sino para agudizarlo. Porque las máquinas, a fin de cuentas, no son nada sino un plan de salida a toda captura; y quizá el hacer de *Los Cuadernos de Lengua y Literatura* sea el procedimiento maquínico, puesto a funcionar cada vez, para salir del agotamiento de La Lengua y La Literatura, por y en medio de La Lengua y La Literatura, hacia un recomienzo de otra Lengua y otra Literatura. ¿O hacia otra cosa que Lengua y Literatura? Acá la máquina se detiene... (pero las máquinas sólo se detienen para mejor reiniciarse).

VI Encuentro. Materialismo fantasmático o más allá del combate realismo-idealismo (Belisario Zalazar).

El desafío es replantear una ontología que dé cuenta de la existencia de los objetos que constituyen el mundo material, el cual tiene entre sus entes al ser humano, cuya distinción con respecto a sus pares objetuales es la intensidad con la cual se sumerge en el mar de lo sensible, pudiendo no solo recibir las imágenes (Coccia, 2011) que dan vida al rumor colorido del mundo, sino producirlas poéticamente a través de potencias como la imaginación. Una antropología de lo sensible que nos permita vislumbrar el comercio que como animales inmersos en *lo abierto* mantenemos con las imágenes –la *especie intencional* de la que hablaban los filósofos medievales interpretando a Aristóteles–, de modo que los *fantasmas* de la materia son los responsables de la apertura de *un mundo* tal como lo pensara Heidegger por ejemplo. “Una intención [*lo fantasmático* diremos nosotros] es una astilla de objetualidad incrustada en el sujeto, a la inversa, esta expresa al sujeto en tanto proyectado hacia el objeto y la realidad exterior, no psíquica” (Coccia, 2011: 17). La disputa entre realismo e idealismo halla aquí una respuesta a las aporías entre la postulación, por un lado de una realidad objetiva a la que se acerca el sujeto cognoscente libre de prejuicios –formados por capas sedimentadas en las que confluyen el lenguaje coagulando sentidos a través de luchas por la significación, emociones y percepciones subjetivas, etc.– haciendo *corresponder*, o bien *adecuar* las palabras y las cosas, y por otro a la manera kantiana –herida abierta por Descartes y mal cosida por el hilo de su idea de Dios en *El discurso del método*– encerrando el mundo externo en la Razón pura de un Sujeto transcendental que con sus formas de tiempo y espacio y con sus categorías posibilitan el terreno firme por el que transitan los sujetos contingentes. Entre el objeto real, la Cosa, la materialidad muda dirán algunos, y el sujeto cognoscente, la percepción, los sentidos están los fenómenos, modo de ser del todo ente por el que deviene sensible, perceptible, imaginable, comunicable. “La física de lo sensible (...) no puede coincidir con la psicología, a la que precede y funda, pero

tampoco puede reducirse a la ciencia de las cosas” (Coccia, 2011: 23). Ese *entre* es un lugar, un espacio ubicado más acá del sujeto y más allá del objeto, un *espaciamiento* que genera las imágenes que alimentan la vida de todo cuerpo animado, un medio fantasmático, no un vacío, ni una materialidad llena que imposibilitaría la acogida de aquello que ha salido fuera de sí para encontrar un abrazo donde morar, habitar pero aportando su existencia a su vez como materia para forjar un mundo en común.

Y que es el lenguaje humano, el repertorio multiforme de los nombres, o que son la imaginación y la memoria sino figuras que encarnan ese medio generador y receptor de fantasmas, imágenes, fenómenos, huellas que no son sino la forma que encuentra la materia muda de expresarse. Existe una fuerza que empuja a los objetos a comunicarse entre sí, a afectarse mutuamente, una potencia capaz de hacerlos trascenderse a sí mismo en el sentido de ocupar un espacio que les es originariamente ajeno. El objeto rompe la costra material y el alma contemplativa abandona su ascesis material, y ambos por un azar del destino que adviene sin previo aviso o providencia que lo justifique o funde, se encuentran en una esfera extranjera. Nace así la imagen, el fantasma en la sonoridad de los nombres, en el cuenco de la memoria, en las fantasías de la imaginación, nacen mundos a través de un vuelo compartido que aunque efímero no es banal ni catastrófico. Retomando la pintura exhumada por Sloterdijk en “Los aliados o: La comuna exhalada” que sirve de introducción a su *Esferas I* decimos para ilustrar estas aproximaciones a una *ontología material fantas(m)eadas*:

La pompa de jabón se convierte para su creador en *médium* de una sorprendente expansión anímica. Juntos existen la burbuja y su exhalador en un campo desplegado por la simpatía de la atención. El niño que sigue su pompa de jabón en el espacio abierto no es un sujeto cartesiano que permanezca en su punto sin dimensión de pensamiento mientras observa un objeto con dimensión en su camino a través del espacio. (...) Todo él, ojo y atención, el rostro del niño se abre al espacio enfrente. Así, imperceptiblemente, mientras está ocupado en su feliz pasatiempo, surge en el jugador una evidencia que más tarde perderá bajo el influjo de los esfuerzos escolares: que, a su manera, el espíritu mismo está en el espacio. ¿O habría que decir mejor que lo que en otro tiempo se llamó espíritu significaba desde un principio comunidades espaciales aladas? (Sloterdijk, 2003: 28-29)

El espacio intermedial no es otra cosa que *esferas* –burbujas, globos y espumas según la filosofía psico-histórica de Sloterdijk– en las que se producen los choques de seres exógenos que abren y producen la permanencia de mundos co-habitados. Si es cierto que desde la época Moderna el ser humano ha venido experimentando oleadas de frío cósmico que vienen a corroborar un exterior que no le concierne, que el caos esencial que reina en el cosmos material es a-humano, no menos cierto es que las posibilidades de rebatir la mudez e indiferencia del universo transfinito residen en las capacidades para fantasear mundos a partir de las imágenes, de lo sensible. Si la destrucción gobierna la insignificancia del exterior visible, podemos pensar que a la melancolía paralizante, al tedio y la acidia que nace de la conciencia del carácter perecedero de lo bello, de todo intento por habitar el Caos, los releva la tristeza del lenguaje abierto al desierto de la inesencialidad de las cosas, de su mudez inapresable e incognoscible, pero cuya esperanza radica en la conciencia del fracaso de la representación, que sabe que no hay nada por perder porque nunca hubo Paraíso perdido, y por lo tanto la ruina deja de ser sello simbólico de un tiempo sepultado para

transfigurarse en alegoría benjaminiana con potencial crítico y emancipador de la historia.

La libertad del lenguaje nace de la marca de su orfandad. (...) Precariedad es entonces la de la 'cosa-en-sí' en la fiesta de la imagen y la del silencio de la naturaleza en el *skandalon* de los nombres. (...) La tristeza de las cosas presentándose a través del fenómeno o resonando como un eco lejano en la retahilla de los nombres implica la precariedad de nuestras imágenes y palabras, pero ese reflejo al infinito de lo triste en lo precario marca la caída de lo simbólico como inicio mismo de la promesa. De manera que ninguna lengua puede lamentar la caída de la referencialidad simbólica sin, por ese mismo acto, celebrar cierta promesa mesiánica. (...) Es decir que la precariedad de nuestra lengua consiste ya en su mesianidad (Galende; 2005: 100).

La pregunta pre-ocupada por el espacio, por los modos en que se construyen las esferas que cierran parcialmente las heladas del espacio infinito ajustando comunidades precarias, a su vez atenta a la historia del camino transitado por el *homo ludens*, una de cuyas faces es la destrucción del entorno, y de los pares bípedos en la lucha de poder por imponer qué invernadero custodia la verdad ya no del ser sino de la comuna existente, probable o posible, esa pregunta no es otra que el interrogante por *cómo habitar el dónde* de la mejor manera. Unas veces las técnicas elegidas intentan desactivar la entropía, suspendiendo la destrucción. Sin embargo, otras tantas a lo largo de la historia aceleran la destrucción y activan la catástrofe, ya no es la naturaleza prehumana la que avanza hacia la muerte, sino que son las mismas esferas las que causan el *daño* al interior y exterior de ellas mismas, aniquilando vidas, borrando memorias, enterrando pesados y cancelando futuros. Ante las huellas del dolor, frente a experiencias traumáticas que buscan el olvido ya sea por omisión o presiones ejercidas por políticas que atraviesan el tiempo de una sociedad surgen complejas máquinas imaginales aparecidas para salvar ese pasado del olvido, tanto como para devolverlo al espacio fantasmático de un futuro posible emancipador, cancelado por tecnologías de violencia disfrazadas con máscaras de progreso, bienestar y desarrollo. A la marcha homogénea de la historia máquinas como el arte, y entre ellas contamos como ejemplos la literatura de Winfried George Sebald, o la filmografía de Andrei Tarkovski, suspenden el tiempo para centrarse en las ruinas que yacen ante un cuerpo incapaz de abrirse a esos fantasmas.

Esos restos supervivientes de una catástrofe accionada por mano propia, interpelan al caminante memorioso en *Los anillos de Saturno*, así como invaden los lugares del sueño, la memoria y las vivencias de los sujetos tarkovskianos. Las imágenes, los relatos son medios (Coccia, 2011; Sloterdijk, 2003) donde las ausencias que pueblan el presente se refugian para hablarnos desde su mudez, desde la imposibilidad material para testimoniar su tiempo. Fantas(m)ear la memoria quiere decir documentar el daño a la vez que se traza esa memoria en colaboración con la imaginación, pues lo que no está no puede desandar la muerte. Es un acto de resistencia donde la fantasía atiende al detalle dándole un espesor y una plenitud nueva, dislocando el presente que ahora como Hamlet mira a la calavera, le abre un espacio y se entrega a su mirada. Un interés, una atención que, como el niño juguetero de Sloterdijk, sale de sí mismo, de su confort para habitar el umbral de los fantasmas, cuya topografía oscila entre los extremos de la

sensación de protección y el miedo. El horror de la masacre hace explotar el espacio esférico del presente tranquilizador, pero allí se filtra otra esfera mucho más compleja, asolada por una atmósfera melancólica. Dice Sebald:

La melancolía, el reflexionar sobre la infelicidad existente, no tiene nada en común, sin embargo, con el ansia de muerte. Es una forma de resistencia. Y, a nivel artístico, su función es por completo distinta de la simplemente reactiva o reaccionaria. La descripción de la infelicidad incluye en sí la posibilidad de su superación. (Sebald, 2005. 12-13).

Materialismo espectral o fantasmático que aúna ausencias, presencias y posibilidades, un virtual mesiánico podemos pensar con Walter Benjamin. La *historia natural*, repleta de ruinas que gozaron alguna vez de un significado para los hombres pero que ahora tienden a adquirir un aspecto de mudez, a perder su lugar y su significación se presentan al ojo atento, melancólico como un enigma. Como dijimos anteriormente, nace así la alegoría como espacio de lucha por esa significación. Acuden los fantasmas y pugnan por resonar más acá de su ausencia, por entrar en la *esfera* ampliada del presente que imagina y sueña su futuro. “Una décima de segundo, pienso a menudo, y se ha acabado toda una época” (Sebald, 2002: 39).

No sólo es que se ha acabado una época, la Tierra misma en tanto lugar desaparecerá irreparablemente. Mientras, algunos escudriñamos la intemperie en busca de figuras que nos cobijen, no sin antes insistir en estar a la escucha de la lengua de esa Tierra cuyos ruidos y sonidos no lograremos entender por la vía de nuestro lenguaje. En ese punto dejamos de hacer hablar a las cosas, y lo que parecía exterioridad insignificante y brutal del sinsentido, comienza a hablar desde su silencio conceptual. Las formas del paisaje “salvaje” se convierten ellas mismas en palabras, en espacios pintados, pintados por el cedazo del tiempo que sopla sus colores sobre las rocas, los árboles, los edificios y calles de las ciudades modernas. Con respecto a esto, nos pregunta José Luis Pardo:

¿No podría ser concebible que, del mismo modo que ha sucedido con la lengua humana-histórica, la tierra misma se hubiese formado un lenguaje, a través de su propia historia, marcado por los acontecimientos y las fuerzas cruciales de *sus* tiempos que han contribuido a formar sus reglas geodinámicas y geomecánicas, una especie de relato-código de las formas de los primeros tiempos y que yace ante nosotros en forma del paisaje? (...) *La idea de concebir el lenguaje como espacio se complementa en seguida con la idea de concebir el espacio como lenguaje* (Pardo, 1991: 33-34).

Precisamente allí, en ese umbral viene a tomar su papel activo la fantasía, la imaginación mnémica, capaz de oír esa historia inhumana, superando el vértigo del universo abismal. Los Espacios son nuevamente esa piel que se pliega a nuestro cuerpo y nos empapa, afectándonos, con el placer, a veces doloroso, de una experiencia. Experiencia que nos pinta a nosotros, y no al revés como quisieron hacernos creer un Descartes o un Kant. Son las cosas, su potencial ek-stasis en un medio -entre ellos el lenguaje, la literatura, o la pintura- las que nos dan vida, las que nos producen. A esa geo-grafía, el *homo ludens* responde con la inscripción en la Tierra de sus signos creados, arando la tierra, descubriendo los frutos que ella guarda en su vientre, horadando las rocas para levantar hogares, trazando senderos de alquitrán e iluminando

la noche con luciérnagas de vidrio incandescente: geo-poética. Geo-poética que en su descripción del espacio quiere habitarlo, instalarse en su seno, pero para ello debe abandonar la voluntad de dominio y control sobre ese entorno en donde todo es, para herir, hendir la Tierra inventando otros espacios pero sin destruir, dañar en lo posible esos Espacios que debemos escuchar. Pues sin ellos simplemente no podemos ser.

Antes de seguir alimentando el espíritu del progreso y la modernización, quizás debamos *demorarnos*, aprender a darnos el tiempo para habitar las ruinas, exhumar los fantasmas que nos abrieron rumbos que fueron arrancados por la violencia y el terror, o bien por el simple hecho de que lo nuevo por lo nuevo mismo los empujó al descampado de los desechos. Esas “cosas viejas” se hacen notables, irrumpen, se trata de *un aparecido* que atormenta al urbano moderno, a la civilización tecnócrata occidental. Población heterogénea y barroca, sin embargo, mediante políticas públicas que acompañan ciertas maneras de entender la memoria histórica que borra el sufrimiento y la masacre para expiar las culpas y alejar el “mal del mundo” de la conciencia burguesa, las ruinas acumuladas por la historia que vigila la mirada del ángel melancólico de Benjamin son restauradas, maquilladas, embellecidas.

Los objetos así ennoblecidos ven que se les reconoce un sitio o una especie de seguridad en la vida, pero, como todo agregado, mediante una conformación de la ley de la rehabilitación. Se los moderniza. Esas historias corrompidas por el tiempo o salvajes, llegadas de quién sabe dónde, son educadas en el presente (De Certeau, 1999: 139).

Entre la política del patrimonio que museifica los espacios y objetos separándolos del uso cotidiano y profano, y el mercado que comercializa todo aquello urge pensar una poética de la memoria que fantasee usos más allá de un fin, medios sin fin diría Agamben. El patrimonio piensa Michel De Certeau no son sino todas las “artes de hacer” desplegadas por los habitantes o usuarios anónimos, colectivos que tienen sus estéticas expuestas en las calles a través del *graffiti*, o la ocupación de espacios deshabitados para el ojo fiscal regido por la norma de los impuestos, mil maneras de vestirse, deambular hablar que escapan a la lógica plana del mercado. Esos poetas anónimos crean esferas aladas, comunidades variopintas que suspenden, ponen freno a la marcha lineal de la historia.

Las máquinas que hemos inventado tienen, al igual que nuestro cuerpo y nuestra nostalgia, un corazón que se consume con lentitud. Toda la civilización de la humanidad, desde sus comienzos, no ha sido más que un ascua que con el paso de las horas se torna más intensa, y de la que nadie sabe hasta qué punto se va a avivar o cuándo se va a extinguir. Por lo pronto nuestras ciudades siguen alumbrando, aún continúan propagando fuego en derredor (Sebal, 2002: 182).

VII Encuentro. *Palpitar* bajo la montaña, *tocar-se* (el) corazón. Exposiciones entre cuerpo y sentido en la poesía de José Watanabe (Anuar Cichero)

Podemos reconocer, en la escritura poética de José Watanabe, un gesto que nos entrega a un doble movimiento. Primero, nos acerca el mundo a los sentidos con una precisión que lo vuelve un tanto más posible. Pareciera que, por un momento, pudiéramos tocar, oler, escuchar, degustar, ver un poco mejor la materia sensible de las

cosas. Luego, la escritura nos aleja del mundo hasta su fin (¿será acaso un fin del mundo ser *sentido*?). Esas partículas que percibimos vuelven a desvanecerse en la interrupción del sentido –y de toda significación– que es sentir/decir que se siente. Watanabe (2008: 228) describe con tanto detalle como con desazón las formas que dibuja un bloque de hielo cuando se derrite por efecto del calor en “El guardián del hielo”; recorre y acaricia con precisión milimétrica el torso desnudo de su mujer en “El baño” (2008: 203), al punto tal de poder intercambiar un cuerpo por otro; siente, en el olor a transpiración de su madre, el punto más sensible de la ternura materna en “Desagravio (I.M.)” (2008: 207). En definitiva, los casos anteriores podrían hacer las veces de mínimos ejemplos para sostener la observación de que, en la poesía de Watanabe, particularmente, en *Cosas del cuerpo* (1998), el mundo se experimenta por medio de una estrecha vinculación entre el cuerpo y los sentidos; esto es, las experiencias sensoriales (tacto, vista, gusto, olfato y oído). Como indica el crítico peruano Fernández Cozman respecto del libro mencionado, en los poemas el conocimiento se produce por medio de “impresiones sensoriales” y “experiencias corporales” que le permiten a la voz poética relacionarse con el mundo circundante (cf. Fernández Cozman, 2011: 179). Un cuerpo, podríamos afirmar, se escribe así: expuesto en el mundo. Así expresada, la afirmación anterior es insuficiente; precisamos expandirla, extenderla, pensando el cuerpo como *corpus*. Ni *logos* ni signo, sino: cartografía, colección, reparto de lugares y aperturas, zonas umbrales por las cuales el cuerpo *siente*. Los siguientes apuntes de clase serán nuestro paso por dicha región, una entrada –una mínima colección de entradas– al *corpus de los sentidos*.

Convocamos al pensador francés Jean-Luc Nancy (2002, 2003a, 2003b, 2006, 2007) para referirnos al *corpus* que aquí hace falta. No se trata de una enumeración empírica de partes del cuerpo o maneras de sentir, si no, al decir de Nancy, de una extensión, un espaciamento del cuerpo que, *partes extra partes*, va dejando marcas, “señales desperdigadas” que nosotros, como visitantes –en este caso, lectores-visitantes–, tendremos que ir recogiendo en nuestro recorrido irregular por el país del cuerpo (Nancy, 2003a: 45). La noción de *sentido*, de la cual Nancy se ocupa largamente en varios de sus textos, puede resultarnos sumamente esquiva si nuestra intención es realizar una captura de sentido del ‘sentido’. Pareciera ser que su especificidad consiste, justamente, en la no-especificidad, en sustraerse a una fijación semántica, y por ello “el sentido de la palabra ‘sentido’ atraviesa los cinco sentidos, el sentido direccional, el sentido común, el sentido semántico, el sentido oracular, el sentimiento, el sentido moral, el sentido práctico, el sentido estético, hasta aquello que hace que sean todos estos sentidos y todos estos sentidos de ‘sentido’” (Nancy, 2003b: 19). Por tal motivo, hacemos foco en el aspecto sensible, que comprende la experiencia sensorial en sus distintas variantes, y, en particular, lo que viene al sentido en primera instancia. Ahora bien, según Nancy, de todos los sentidos, el más inmediato es el tacto. Derrida recupera esta idea cuando se refiere a la jerarquía que establecía Kant en relación a la perspectiva pragmática de los sentidos: “de los sentidos externos, el tacto es el más importante o el más serio (*der wichtigste*), en la medida en que es el único sentido de la percepción exterior *inmediata* y, por lo tanto, el que nos aporta la mayor certeza” (Derrida, 2011: 72). Esta clasificación jerárquica nos brinda la posibilidad de pensar los demás sentidos desde la “percepción exterior inmediata” del tacto. Así, para un corpus de poemas, pensamos un *corpus de sentidos*. Derrida nos indica que el sitio específico del tacto es la punta de los dedos; más precisamente, las terminaciones nerviosas que allí se encuentran. Ese sería, por así decirlo, un punto común entre cuerpo y sentido. Análogamente, los demás sentidos poseen, a su vez, sus respectivos lugares. De tal

manera, se despliega ante nosotros un *corpus* de lugares limítrofes y fronterizos, extremos, bordes y aberturas.

El segundo aspecto que tendremos en cuenta, en relación al *sentido*, es aquel que lo considera como dirección, más precisamente, como refiere Nancy en *El sentido del mundo* (cf. 2003b: 69): a la orientación del mundo (hacia dónde marcha, que es una manera de decir hacia dónde marchamos con/en él) y a las articulaciones de singularidades que adquieren significación dentro de sus confines (qué hace sentido). Nancy (2003b:69) entiende esta noción como *reparto del ex*, es decir, aquello que está extendido por el mundo y que además remite tanto a sí mismo como a un fuera de sí. Ahora bien, para preguntarnos por el 'sentido' del mundo, precisamos estar tanto en el mundo como en el sentido. Ya que el mundo es, para Nancy (2003b: 70), un mundo de sentido expuesto. De modo análogo, para referirnos al cuerpo podemos recurrir, con Nancy, a la *exposición* como figura del *entre*: ambivalencia e indecisión, entradas y salidas, pas(e)o fronterizo entre el cuerpo y el alma. Sea que asociemos, por un lado, el alma con el sentir, la emoción y/o el pensamiento, y la extensión con el cuerpo, por otro, encontramos que, según la reflexión nanciana, no se establecen jerarquías respecto de una entidad sobre la otra. Aun siendo cosas distintas, se experimentan en la exposición: en el toque entre la emoción del alma y la extensión del cuerpo (cfr. Nancy, 2003a: 48). Sin embargo, no accedemos de manera cognitiva a dicha exposición, si no que la experimentamos. Estar ex-puesto / habitar el entre: tocar el mundo de manera indistinta con el pensamiento y con el cuerpo.

¿Qué del cuerpo *siente* / cómo *siente* el cuerpo en la poesía de Watanabe? Esa pregunta abierta, lanzada hacia la atmósfera, arrojaría una multitud de respuestas y nuevos interrogantes. Podríamos catalogar cada porción del cuerpo como una partícula sintiente, cada movimiento del alma como una modalidad diferente del sentir. Pero nos habíamos propuesto hacer un *corpus de los sentidos*; de esa multitud de posibles, ocupémonos en estas notas de dos modos que están íntimamente ligados: *tocar* y *palpar*, y de una *exposición* del cuerpo: el corazón. La propuesta, entonces, consiste en pensar dichas nociones con los poemas “Animal de invierno” y “La convicción”

ANIMAL DE INVIERNO

Otra vez es tiempo de ir a la montaña
A buscar una cueva para hibernar.
Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas
son como huevos vacíos donde recojo mi carne
y olvido.
Nuevamente veré en las faldas del macizo
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez
en tiempos remotos fueron recorridos
por escalofríos de criatura viva.
Hoy, después de millones de años, la montaña
está fuera del tiempo, y no sabe
cómo es nuestra vida
ni cómo acaba.
Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
en su perfecta indiferencia
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.
He venido por enésima vez a fingir mi resurrección.
En este mundo pétreo
nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo
y me tocaré
Y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña

Sabré

Que aún no soy la montaña (Watanabe, 2008: 199).

El primer verso nos marca el ritmo cíclico del tiempo en el poema: el recorrido del sol se detiene en el solsticio de invierno. A la manera del *kigo* en un haiku, la primera estrofa nos ubica en el invierno, en uno de tantos. Como el movimiento cíclico del sol que va determinando las estaciones, el invierno le indica al animal que otra vez “es tiempo” de regresar a la montaña en busca de un sitio donde hibernar. Los versos siguientes nos remiten a Nancy: “Voy sin mentirme: la montaña no es madre...”. El macizo aparece expuesto como si tuviese un cuerpo animal: faldas, nervios, huevos vacíos donde es posible ovillarse. No es una madre, pero lo parece. A pesar de ello/ella, no es factible engañarse. En el calor de las cuevas, quizás un vientre de piedra, no hay posibilidad de origen porque esa extensión no es animal. No obstante, la imagen de la caverna sí nos envía a un espaciamiento de esa índole: la apertura de la boca. Esas cuevas podrían ser una boca que se abre para besar, para succionar el pecho materno o para pronunciar por primera vez: *ego sum*. En ese espaciamiento, a partir de la separación que se extiende entre el pecho y la boca, está la morada del hombre, el seno donde descansa el animal: “Pero el hombre es eso que se espacia y que quizá jamás permanece en otro lugar que en ese espaciamiento, en la *arrealidad* [*aréalité*] de su boca” (Nancy, citado por Derrida, 2011: 44). Allí un cuerpo duerme, hiberna y vuelve a despertar ¿Durante cuántas edades el animal habrá regresado a las cuevas para dormir y luego fingir su “resurrección”? Enésimas. Desde los huevos vacíos, el animal renace. La montaña mira desde ese sitio de indiferencia y parece intocable, permanece fuera de nuestro tiempo: ese que comenzó con el origen del universo y que se extinguirá el día que éste colapse —si esas teorías resultan ciertas. Pero, de ese tiempo de la ciencia, también está fuera la montaña, porque, como todos nuestros tiempos decibles, pertenece al lenguaje. Por eso, en el corazón de la montaña, así como en el corazón de las cosas, no hay lenguaje (Cfr. Nancy, 2002: 166). La montaña habla un idioma extraño en ese núcleo de no-lenguaje al cual no podemos acceder: “un *idioma* extraño de las cosas. Idioma en tanto que lengua reservada de la cosa en general, pero puesto que ésta no *existe*, idioma absolutamente singular de cada cosa” (Nancy, 2002: 167). Es interesante prestar atención al tiempo verbal en el cual se enuncia el toque: “me tocaré”. Mientras tanto, perdura la con-fusión *entre* el tocarse del animal y la piedra. Tocar implica una indecisión *entre* el que toca y lo que [él] toca, *entre* tocar y dejarse tocar. Si él, efectivamente, despierta y es lo blando de la montaña, entonces será un corazón que late bajo la roca. Esa acción cíclica es similar a los movimientos de sístole y diástole que realiza un corazón. En el interior de la montaña, un corazón animal bombea sangre “de criatura viva”. Pero volvamos al gesto del toque: es como tocar el pecho de otro para sentir su corazón; también, tocar el pecho propio. Nos auscultamos para comprobar si somos lo vivo o lo pétreo. Al pensar la *exposición* del cuerpo en “Animal de invierno”, advertimos que ésta se experimenta en el umbral que la cueva representa: ese espaciamiento limítrofe entre el adentro de la cueva y el afuera del cuerpo también es una zona fronteriza de la lengua, porque esa experiencia límite, que el cuerpo expresa, nos ubica ante el *idioma* extraño de las cosas. En ese sitio, el animal se toca; pero, allí, tocarse el cuerpo es tocarse (el) corazón: “tocar es, de todas maneras, tocar en el corazón, pero en el corazón en cuanto es *siempre* el corazón del otro” (Derrida, 2011: 387).

Por último, incorporamos a nuestra reflexión la lectura crítica del poema “La convicción” que, como indicamos, analizaremos desde la perspectiva del *palpitar*.

LA CONVICCIÓN

De pronto te sobrecoge
una convicción manuscrita
sobre una lápida con revoque de yeso:

Resucitaré.

Dice que resucitará. Es mujer, es mujer airada.
Ay gentes de Huanchaco, ¿cuándo fue
que su brazo
salió, giró en el aire nuestro y escribió en el yeso
esta amenaza?
¿Quién la ofendió? ¿O se fue
levantando su indignado dedo contra todos nosotros?
Dios, en este lugar los muertos te libran de la promesa:
fue alentador creer que volverían,
mas ya no les importa, están resignados
a sus huesos
que sólo quieren cuidar de la desnudez del aire.
Aquí lo único vivo
es la humana voluntad de la muerta
que palpita
y viaja por todas las materias trayendo su cólera
de mujer, y toma
su cráneo y sus huesos como oscuras piedras
de lanzar. Porque inexorablemente, puntualmente
resucitará (Watanabe, 2008: 235).

En primera instancia advertimos la presencia del sentido de la vista: el yo lee “*Resucitaré*” en la lápida de una tumba. Es evidente que podríamos referirnos a ese sentido. No obstante, nos ocupamos de(l) *palpitar*. Porque leemos que un cuerpo, o lo que queda de un cuerpo, palpita. Así, es factible vincular los modos de *tocar* y *palpitar* en estos dos poemas considerando la exposición del cuerpo como articulación. En ambos textos, el cuerpo se experimenta como la iteración de los sucesivos movimientos de sístole y diástole de un corazón; es la latencia subterránea de una emoción en espera de manifestarse. Bajo la montaña o bajo la tierra, un cuerpo o lo que queda de un cuerpo, *palpita* en el entre. Porque no estamos del todo seguros: ¿son los huesos de la difunta todavía un cuerpo o ya son cosas cuyo idioma, como afirma Nancy, nos resulta extraño?; cuando se toca el animal, ¿es materia viva o inerte? Para los dos casos el cuerpo es, en términos de Nancy (2007: 46), extensión emocionante y emoción extensa; es decir, se experimenta como *exposición*. Aunque lo más probable es que no hayamos salido airosos de la aventura que fue preguntarnos qué de un cuerpo siente y cómo lo hace nos encontramos con que algo se dice: el “animal de invierno” anuncia su *eterno retorno* a la montaña, un brazo imaginario nos advierte: “*Resucitaré*”.

VIII Encuentro. La experiencia poética del *júbilo*: tres aproximaciones al trance entre vida y muerte en la escritura de Jaime Saenz (Sofía Benmergui).

Jaime Saenz (La Paz 1921-1986) tiene una vasta obra publicada en la que podemos encontrar obras de teatro, ensayos, poesías, novelas, relatos breves, etc. Algunos de los títulos a los que aludiremos aquí, son: *Felipe Delgado* (1979), *Brukner* (1978), *Las tinieblas* (1978), *Recorrer esta distancia* (1973), *Tocnolencias* (1979), *La noche* (1984). A pesar de que no leemos la escritura de Saenz desde una pretendida

excepcionalidad boliviana, sí nos interesa situarlo en el contexto. Especialmente porque la literatura boliviana no es un campo que tenga mucha divulgación en Argentina. En este sentido, diremos que se trata de una poética singular, y pensamos la noción de *ch'ixi* (término en lengua aymara que será citado, junto a otros, desde el glosario de *Principio Potosí Reverso*, 2010) como constitutiva de esta escritura. El término hace referencia al color gris, pero en cuyo seno coexisten, como “jaspeadas” la presencia del color negro y del blanco. De manera tal que se trata de una identidad abigarrada, manchada, que nos permite hablar de la co-presencia de diferentes tradiciones culturales que pueden ser recabadas en la poética saenzeana. En esta poética hay un interrogante por la especificidad de la identidad boliviana, que podemos rastrear, por ejemplo, en la figura del *aparapita* y en la intención del autor de cartografiar la ciudad en *Imágenes paceñas* focalizando en los personajes y espacios particulares de La paz: “Dando por sentado que la ciudad de La Paz tiene una doble fisonomía, y admitiendo que mientras una se exterioriza la otra se oculta, hemos querido dirigir nuestra atención a esta última” (Saenz, 1980: 9). En el año 1983, el autor realizó un viaje a Alemania que influyó fuertemente en su obra. Tanto la filosofía alemana, la música clásica y la literatura europea por un lado, cuanto el pensamiento andino por el otro, pueden funcionar, entonces, como líneas de lectura desde las cuales abordar la obra de este escritor boliviano. En relación a esta última posibilidad de abordaje, es que retomaremos ciertos términos de la lengua aymara que nos ayudan a sostener esta lectura de la escritura saenzeana.

El interrogante que nos motiva se centra en el modo de relacionarse con las cosas del mundo que se postula en esta poética. Un aferrarse a las cosas del mundo sin que esto implique un afán consumista, sino muy por el contrario: se trata de concebir las cosas como potenciales espacios de conocimiento de lo insondable, guiado por la búsqueda del júbilo de la revelación. La palabra aymara *yatiri* refiere a la figura del sabio conocedor de los misterios del *alax pacha* (universo de los que viven arriba, afuera). Esta figura del *yatiri* –especie de sacerdote chamánico andino que tiene la capacidad de comunicarse con los misterios de los fenómenos celestes porque ha sido “tocado por el rayo”– nos sirve para pensar el lugar que se otorga al poeta, en tanto su mirada pueda percibir el “ímpetu de caducidad” de las cosas y las convoque en tanto espacios-entre, espacios-bisagra, en conexión con lo desconocido del más allá. Una piedra-rayo (secuela material del fenómeno celeste) le sirve al *yatiri* como puente de vinculación con lo sagrado. En este sentido, entablamos una analogía entre las figuras del *yatiri* y del poeta (luego se añadirá la figura del *aparapita*) para pensar la experiencia del júbilo como una instancia de revelación que implica una determinada forma de mirar las cosas y de vincularse con ellas. En el texto “Había que ver al invisible” del libro *Tocnolencias*, se ilustra esta experiencia poética del júbilo que supone el *tinku* –encuentro– con lo otro desconocido, que aparece materializado en una mariposa nocturna:

Ahora se quedó con los ojos posados sobre el nocturno visitante (...) no ignoraba el significado de una contemplación como ésta y sabía muy bien que una vez comenzada ya no conocería término de tal manera que se dispuso a llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias (...) hizo acopio de valor y serenidad e invocando al invisible que se materializaba en la imagen de la mariposa nocturna y poniendo infinito cuidado en no apartar los ojos de ésta retrocedió cautelosamente y alargó un brazo para buscar a tientas una silla en la que se instaló a tiempo que se despedía del mundo y de la vida y con

mirada fija y con aire contemplativo se quedó inmóvil para siempre jamás (Saenz, 2010: 19-21).

Si interpretamos que “quedarse inmóvil para siempre jamás con aire contemplativo” es una forma de la muerte saenzeana, podemos decir que se alcanza ahí el punto álgido de tensión entre los dos polos de una antinomia: la tensión que habita *entre* la vida y la muerte. El poeta busca el movimiento hacia la destrucción, porque sabe que es necesario para la revelación. La muerte es también del lenguaje, ya que la experiencia parece intransmisible en tanto el poeta no regresará de esa contemplación. La mirada, entonces, tendrá una importancia central en esta poética, si bien otros accesos sensoriales tales como los olores y el tacto también pesan. Dice Saenz, reiteradas veces, a modo de consigna, que hay que mirar la superficie de la realidad, ver ahí la caducidad de las cosas del mundo y de los cuerpos, ver el tiempo que pesa en ellos. Se reconoce la importancia de entregarse a ella, de *sacarse el cuerpo* y hacerse a partir del devenir-intensidad que supone la implicación en la contemplación. Sacarse el cuerpo para recibir la inédita llegada del júbilo en la experiencia sublime del encuentro con el invisible. Si el inevitable gesto de perseguir el júbilo de la revelación implica obturar la posibilidad de su posterior escritura, entonces el poeta mismo tiende a su autodestrucción. La imagen del ímpetu de caducidad, de la inminencia de la liminaridad es lo que provoca la revelación, el poeta lo sabe. “El júbilo no podía darse como alegría sino como espanto. El espanto en cuanto se manifiesta lo desmedido, la manifestación de cuanto no conoce medida. Un sentimiento oculto, que debe permanecer siempre mudo y por eso era espantable el júbilo; por eso mismo era deseable” (Saenz, 1979: 138). En *Vidas y muertes* (1986) se propone una especie de programática hacia la experiencia del júbilo. Ahí, Saenz se detiene en la necesidad de forjar una imagen de este mundo que se desprenderá únicamente de la búsqueda de comunión con la mirada de los muertos que coexisten en el mundo de los vivos. Aunque a primera vista uno podría pensar que se trata de una experiencia de dicha y alegría, el júbilo saenzeano se encuentra siempre lindando con una forma de autodestrucción, ya que implica un éxtasis interior. Es necesaria la aniquilación del sujeto para la concreción de ésta que es, en Saenz, la experiencia poética por antonomasia. “Decir adiós, volverse adiós es lo que cabe”, dice Saenz. Un estar fuera de sí como propia al yo que se abandona, que hace disponible su cuerpo para que lo desconocido y extraño lo habite y trascienda. Específicamente al instante-entre, al trance entre la vida y la muerte es a lo que nos aproxima la experiencia del júbilo. Claudio Cinti, traductor de Saenz, propone una lectura etimológica del término y lo relaciona al misticismo de Eckhart del siglo XIII, específicamente a la noción de *überschal* (o súper-dicha):

Se trata, pues, en Eckhart del concepto de *überschal*, que se podría traducir con “la dicha más alta”, o “la súper-dicha”, pero que entraña el sentido de un “éxtasis interior”: algo paradójico u oximorónico, si se quiere: un grito silencioso, un grito del cuerpo y del alma. Y ese mudo grito jubiloso –que es el *überschal* de Eckhart– se da cuando el cuerpo y el alma de uno se desprenden de las formas consabidas de la realidad, las formas “heredadas” por decirlo con una pizca de Hegel –las formas no meditadas por uno, ergo, no conocidas (ya que el acto mismo de conocer conlleva una toma de responsabilidad subjetiva y apunta hacia la construcción de una intersubjetividad, de un horizonte compartido de conocimientos); y se da ese mudo grito jubiloso cuando, junto con el desprenderse de esa especie de formas vitales

heredadas, logra también desprenderse de su “vidita” (ya en términos de Saenz), para asomarse, alma y cuerpo, a otra forma de vida (...) La experiencia del *überschal* conlleva al tema, totalmente saenzeano del “volverse adiós” (Cinti, 2013: 43-44).

Hay otras lecturas críticas sobre la obra de Saenz que lo vinculan directamente con esta tradición mística. Sin dudas, la noción de júbilo inevitablemente recupera estas acepciones nombradas. Resulta relevante no olvidar el aspecto oscuro que signa la experiencia jubilosa, que la aleja de un lugar de felicidad o dicha plenas. El *thaki* –camino– que implica el júbilo hacia el *tinku* –encuentro– con lo liminar de las cosas y los cuerpos, con lo desconocido del más allá de la muerte. Sabemos que esta cercanía con la presencia de lo(s) muerto(s) no es una exclusividad de Saenz, en el contexto de la literatura en Bolivia. Sabemos que en el imaginario de la identidad social boliviana – que ya describimos como *ch’ixi*, abigarrada– coexisten estratos de diferentes creencias y culturas. Sin ánimo de ahondar en el análisis de sus complejas maneras de pensar la muerte, diremos que emerge la cuestión de la presencia de los muertos en el mundo de los vivos como un pilar imprescindible de la experiencia vital boliviana, y por lo tanto también en la producción literaria.

Una de las vías de acceso a la experiencia del júbilo es, según venimos diciendo, la experiencia poética de mirar la caducidad de las cosas del mundo y habilitar con esa mirada particular, el despliegue de su conexión con el más allá desconocido. Otra vía posible es la experiencia del alcohol, que también es, como la relación con los muertos, una experiencia vital de central importancia en la cotidianeidad boliviana. Este segundo *thaki* –camino– nos abre las puertas para ingresar al universo del *aparapita*, figura recurrente en la poética saenzeana. El *aparapita de La paz* es el indio que baja del altiplano a la ciudad en los albores de la república y encuentra su lugar en la urbe transportando cosas en su espalda de un lugar a otro. Los espacios que transita son las calles, los muladares y los bares. En las bodegas, el *aparapita* experimenta el *sacarse el cuerpo*. Se entrega al alcohol y en esa entrega, leemos un gesto poético, una apertura a dejarse habitar por las fuerzas extrañas de lo desconocido.

Tenemos, entonces, estas tres formas de una experiencia poética que supone habitar un umbral entre la vida y la muerte. El *yatiri* valiéndose de restos fósiles de rayos para contactarse con las fuerzas del *alax pacha* y con los muertos; el *aparapita* valiéndose del alcohol en soberana despreocupación para sacarse el cuerpo y el poeta buscando el júbilo de la revelación a partir de mirar la caducidad de los cuerpos y las cosas, adoptando para eso la mirada de los muertos. La escena de *Felipe Delgado* en la que asistimos a este suceso, narra la muerte del *aparapita*, y el tono indica una cierta admiración ante tal soberanía del sujeto que hace y deshace su vida sin haberse aferrado a ningún mandato social. Si bien podríamos percibir un proceso de estetización de la pobreza en la construcción de esta figura, dejaremos esa posible problematización para futuras lecturas, porque lo que nos interesa rescatar aquí es la homologación explícita que se plantea entre el *aparapita* y el poeta “Yo digo: en lugar de hablar y perorar y cuidar sus viditas, nuestros letrados deberían tratar de meditar seriamente sobre el *aparapita*. Pero no lo hacen, porque temen mirarse frente a frente y por eso prefieren condolerse a cada paso” (Saenz, 1979: 115-135). La experiencia poética necesita, entonces, de este *sacarse el cuerpo* para la mirada jubilosa.

La experiencia más dolorosa, la más triste y aterradora que imaginarse pueda, es sin duda la experiencia del alcohol. Y está al alcance de cualquier mortal. Abre muchas puertas. Es un verdadero camino de

conocimiento, quizás el más humano aunque peligroso en extremo. Y tan atroz y temible se muestra en un recorrido de espanto y de miseria, que uno quisiera quedarse muerto allá, pues el retorno del otro lado de la noche es, en realidad, un milagro. Y únicamente los predestinados lo logran. A tu retorno, el mundo te mira con malos ojos. Eres un extraño. Eres un intruso y sientes en lo hondo, que el mundo no quiere que lo contemples. Lo que quiere es que te vayas y desaparezcas. Lo que quiere es que ya no estés aquí. Y como al fin y al cabo, el mundo eres tú, imagínate, tendrás que tener mucha fuerza, mucha humildad, mucho gobierno para enfrentarte contigo mismo, vale decir con el mundo (Saenz, 1984:17-18).

Los pasajes donde ingresa la experiencia del alcohol involucrada con la mirada jubilosa, pero también los *delirium tremens* que Saenz sufrió entre 1953 y 1954, nos permiten abrir un interrogante acerca de esta posibilidad de regreso del lugar al que lleva el júbilo y de la posibilidad de transmisión de esa experiencia, en la vida y en la poética del escritor. A su regreso del *delirium tremens*, Saenz solicitó que al morir le cortaran las venas, para cerciorarse de la muerte segura, ante el pánico de ser enterrado vivo. Del júbilo, del peligroso camino de conocimiento que lleva al otro lado de la noche, “solo vuelven los predestinados”. Lo extraño ha ingresado, lo propio se vuelve extraño. El *tinku* con lo desconocido es ahora un éxtasis interior. La necesidad de autodestrucción del poeta, “el acabamiento total y absoluto”, el “quedarse ahí, mirando el invisible por siempre jamás”, el “sacarse el cuerpo” del aparapita, el rechazo por parte del mundo hacia quien lo contempla, el “desprenderse de las formas vitales heredadas” son los indicios en esta poética de que el júbilo es un “viaje de ida”, sin regreso posible y por lo tanto, sin lenguaje posible. Esa indecibilidad es constitutiva del júbilo “un silencio poblado de estruendos” “un grito mudo” ante el *tinku* con el “invisible materializado”. En otros escritos, hemos sostenido la idea de que en Saenz hay una apuesta poética y política orientada hacia una “comunidad del júbilo”. Si lo que nos hace comunitarios es algún denominador común, algún factor que nos iguala, ese rasgo sería aquí la obstinada búsqueda del júbilo, de donde –sabemos– no hay regreso posible. Cabe, ahora entonces, revisitando esa idea que sostuvimos, la pregunta por el lugar otorgado a la construcción de alguna forma de intersubjetividad, de un horizonte compartido de conocimientos ¿Habrá alguna forma de comunidad del júbilo, si la experiencia que nos une es precisamente la imposibilidad de mancomunarnos? ¿En qué condiciones deberá darse el júbilo para poder habilitar un paisaje compartido que nos sobreviva? ¿Qué injerencia tendrá el lenguaje en esta comunidad imposible del júbilo?

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1989) *Idea de la prosa*. Península, Barcelona.
(1996). *La comunidad que viene*. Pre-textos, Valencia.
(2005) *El hombre sin contenido*. Ediciones Àltera, Barcelona.
(2007) *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Barthes, R. 2004. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Còllege de France, 1977-1978*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2002) *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Editora Nacional,

- Madrid.
- (2009) *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid.
- Benmergui, L.S (2015) "El júbilo de la comunidad: imágenes soberanas, destrucción del lenguaje y experiencia del errante en "Era ya oscurecido" de Jaime Saenz" en González Almada (comp.) (2015) *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*. Portaculturas, Córdoba.
- Butler, J (2010) "Introducción. Vida precaria, vida digna de duelo" en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, Bs As.
- Cacciari, Massimo (2000) *El dios que baila*. Paidós, Buenos Aires.
- Cadava, Eduardo (2014) *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Palinodia, Buenos Aires.
- Cinti, Claudio (2013) "Sin asco, la vida. Apuntes sobre el júbilo saenzeano" en Revista *La mariposa mundial* n°21. Rodolfo Ortiz, La paz. pp. 42-45.
- Coccia, Emanuele (2011). *La vida sensible*. Marea editorial, Buenos Aires.
- De Certeau, M; Giard, L; Mayol, P, (1999). "Los aparecidos de la ciudad" en *La Invención de lo cotidiano 2*. Universidad Iberoamericana, México.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1998) *El Anti-Edipo*. Paidós, Barcelona.
- (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia.
- Derrida, J. 1999. "Et cetera" [On line].
 Disponible en <http://revistas.um.es/daimon/article/view/10731/10321>
 [Consultado el 28/3/2015]
- (2010) "Parergon" en *La verdad en pintura*, Paidós, Bs. As.
- (2011) *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Didi Huberman, George (2009) *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*.
 Disponible en http://www.facartes.unal.edu.co/catedra_creacion/craneo.pdf
 [Consultado el 28/3/2015].
- (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. A. Machado, Madrid.
- (2013) *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Sans Soleil Ediciones, Barcelona.
- (2014) "Volver sensible/ hacer sensible". En Alain, Badiou (*et al.*) *¿Qué es un pueblo?*. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.
- (2015) *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Biblios, Buenos Aires.
- Fernández Cozman, Camilo (2011) *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.
- Ferreira, Josimar; Bahia, Lúcia; Checluski, Sandra (2014) *Sobre escrituras, delirios y sensibilidades: Entrevista con Raúl Antelo* [on line]. Disponible en:
<http://interartive.org/2014/04/entrevista-raul-antelo-esp/> [Consultado el 11/2015].
- Flores Arancibia, Iván: "Pensar el entre, contribuciones para una crítica de la razón intersticial"
 [On line] Disponible en
<http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/7931/7631>
 [Consultado el 28/3/2015]
- Freud, S (1919). *Lo ominoso «Das unheimliche»*. [On line] Disponible
 en <http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf>
 [Consultado el 15/4/2015]
- Galende, Federico (2005). *La oreja de los nombres*. Editorial Gorla, Buenos Aires.
- (2009) *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales pesados, Santiago de Chile

- García, Luis. “De espaldas en la morada del deseo. Jaime Saenz y sus dobles”
[On line] Disponible en
http://www.academia.edu/4204698/De_espaldas_en_la_morada_del_deseo_Jaime_Saenz_y_sus_dobles
[Consultado el 01/05/2015]
- Groys, Boris (2014) *Volverse público*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Heidegger, Martin (1990) *De camino al habla*. Odós, Barcelona.
- Hoffmann, E.T. A. *El hombre de arena* [On line] Disponible en
http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/hoffmann/el_hombre_de_arena.htm
[Consultado el 15/4/2015]
- Jesi, Furio (1976) *Mito*. Editorial Labor, Barcelona.
- Maccioni, Franca y Martínez Ramacciotti, Javier (en prensa) *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Teseo, Buenos Aires.
- Malabou, Catherine (2010). *La plasticidad en espera*, Palinodia, Chile.
- Mukarovsky, Jan (1977) *Escritos de estética y semiótica del arte*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Nancy, Jean-Luc (2002). *Un pensamiento finito*. Anthropos Editorial, Barcelona.
(2003) *Au fond des images*. Galilée, Paris
(2003) *Corpus*. Arena Libros, Madrid.
(2003). *El sentido del mundo*. La Marca, Buenos Aires.
(2006). *Ser singular plural*. Arena Libros, Madrid.
(2006) *El intruso*. Amorrortu, Buenos Aires.
(2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones La Cebra,
(2014) “La imagen, lo distinto” (Traducción de Gabriela Milone). Revista Caja Muda 6. [On line] Disponible en <http://www.revistacajamuda.com.ar/> [Consultado el 5/5/2015]
- Ortiz, Mario (2013) *Cuadernos de Lengua y Literatura V, Vi y VII*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
(2014a) *Cuadernos de Lengua y Literatura IX. Ejercicios de lectoescritura*. Ediciones Liliputienses, Isla de San Borondón.
(2014b) *Cuadernos de Lengua y Literatura VIII. Conectores temporales*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Oyarzún, Pablo (2001) *El rabo del ojo. Ejercicios y conatos de crítica*. Santiago
- Pardo, J. L. (1991), *Sobre los Espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, Barcelona
- Paz Soldán, Edmundo (2011) “Jaime Saenz, el visitante profundo” en Leila Guerreiro (Ed.) *Los malditos*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Rancière, Jacques (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
(2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM ediciones, Santiago de Chile.
(2011) *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y Colectivo Ch'ixi (2010) *Principio Potosí Reverso*. Ed. MNCARS, La Paz.
- Rodríguez, Martín (2012) *Paraguay*. Vox, Buenos Aires.
(2014) *Orden y Progresismo. Los años kirchneristas*. Emecé, Buenos Aires.
- Saenz, Jaime (2010) *Tocnolencias*. Plural editores, La paz.
(2012) *Prosa Breve*. Plural Editores, La paz.
(1979) *Imágenes paceñas*. Difusión Ltda, La paz.
(2013) *Felipe Delgado*. Plural Editores, La paz.

- Sebald, W.G. (2008). *Los anillos de Saturno*. Ed. Anagrama, Barcelona
- Shklovsky, V (1991) “El arte como artefacto”. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, pp. 55-70.
- Silva, Alberto (2010) *El libro del haiku*. Bajo la luna, Buenos Aires.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I*. Siruela, España.
- Villalobos-Ruminott, Sergio (2013) *Soberanías en suspenso. Neoliberalismo, Violencia e Imaginación*. La Cebra, Lanús.
- Villena, Marcelo (2012) “Felipe Delgado de Jaime Saenz” en *Felipe Delgado*. Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia y Plural Editores, La paz.
- Watanabe, José (2008) *Poesía completa*. Pre-Textos, Valencia.
- Wiethüchter, Blanca (2012) *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia, Tomo I*. Fundación PIEB Investigación, La paz.

HISTORIA, POEMA

LA HISTORIA DE ARZÁNS Y LOS AVATARES DEL CICLO DRAMÁTICO DE LA MUERTE DE ATAHUALPA¹

Andrés Ajens*
ajenswa@lenguandina.org

Resumen

A partir de los planteamientos de poética expuestos por Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela en pasajes de su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Potosí, s. XVIII), así como de la figura del “poeta historiador” Juan Sobrino –que opera como fuente temprana para la misma– y de otros datos de orden lingüístico, retórico e histórico, exploramos el *entrelugar* (Santiago, 1976) entre poema e historia en la *Historia*. Revisitamos por de pronto la verosimilitud del tramo de la *Historia* relativo a las escenificaciones “en verso mixto del idioma castellano con el indiano” de una variante temprana (1555) del *ciclo* dramático altoperuano de la muerte del Atahualpa o *Atawallpap wañuynin* (Beyersdorff, 1997). De paso indicamos una *intertextualidad* inédita hasta ahora en la *Historia* de Arzáns: con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. La exploración se enlaza y desenlaza en modos diversos con otras precedentes, entre las cuales: Lara (1957), Celan (1958, 1960), Hanke (1965), Mendoza (1965), Gisbert (1968, 1999), Burga (1988), Derrida (1991), Beyersdorff (1997), Oyarzún (2009) y Hamacher (2013).

Palabras clave

Arzáns – Atahualpa – Entrelugar – Historia – Poema

Abstract

Looking at the poetic approaches of Bartolome de Arzáns de Orsúa y Vela in passages of his *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Potosi, s. XVIII), and the position of "poet-historian" Juan Sobrino –who serves as an early source for the work– as well as other linguistic, rhetorical, and historical aspects of the text, we explore *el entrelugar* (Santiago, 1976) between the poem and history in the *Historia*. We revisit the verisimilitude of the section relating to performances "in mixed verse, combining Castilian with the Indian language" of an early version (1555) of the Upper Peruvian dramatic *cycle* of the death of Atahualpa, or *Atawallpap wañuynin* (Beyersdorff 1997). Meanwhile, we point to heretofore unexplored *intertextuality* in the relationship of the *Historia* with *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Our investigation links to, and unlinks from, prior works, including: Lara (1957), Celan (1958, 1960) Hanke (1965), Mendoza (1965), Gisbert (1968, 1999), Burga (1988), Derrida (1991), Beyersdorff (1997), Oyarzún (2009) and Hamacher (2013).

Keywords

Arzáns – Atahualpa – The space in-between – History – Poem

* Escritor; profesor e investigador más que intermitente del área Escrituras Americanas, Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Educación, UMCE, Santiago, Chile. Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

“Con este rico y excelente traje, manifestó el indio el que tuvieron sus antiguos reyes, que por ser muy semejantes sin quitar ni añadir cosa alguna, de la misma manera que aquí se ve, lo cuentan en sus historias el capitán Pedro Méndez y Bartolomé Dueñas, y no quise excusar de ponerlo por ver que tal pintura, si no es de mucha importancia, a lo menos no turba, ni altera la verdad y contexto de la *Historia*.”

Arzáns, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*.

“Los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa”

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (II).

I. En más de un pasaje de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (comienzos del s. XVIII [1965]), Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela explicita sus nociones de poética y las relaciones que la poesía mantendría con la historia –esto último, particularmente en referencia a la figura del “poeta historiador” Joan Sobrino, quien opera como una de las fuentes tempranas de la *Historia*.

Por ejemplo, en alusión a unas comedias interpretadas en Potosí en las fiestas de la jura del rey Luis Fernando I, en 1725, Arzáns señala:

Estas obras de poesía son una animada historia en que aquella [la poesía] o cría los sucesos o los viste, visibles sueños en que la razón se traspone con la armonía de los sentidos. La pintura forma en ella el lugar; la música, el agrado; la sentencia moral y el ritmo, la misma poesía y justamente la invención, observando aquellas tres difíciles unidades de acción, de lugar y de tiempo (Arzáns, 1965: III, 188; subrayo).

Como “historia animada”, gracias a la “criación” o a la vestidura (ampliación o engalanamiento) de la “verdad desnuda”² de los sucesos, las “obras de poesía” no dejarían nunca de mantener un lazo constitutivo con la historia a secas, y viceversa. Ello no sólo a fines edificantes, de crítica social o de entretenimiento, que, junto a otros elementos, forman parte de su temple historiográfico (cf. Hanke en Arzáns, 1965: lxxxiii-xcvi). Es que para Arzáns una historia no vivificada o “animada” por la poesía, una historia absolutamente desnuda, tal no habría. O, más precisamente, solo habría historia sin más, historia secas, como obra del *Logos* divino. “[L]a verdad misma (que es Dios)”, escribe Arzáns memorando las fiestas potosinas de canonización de Ignacio de Loyola en 1624³. Con lo cual, si la historia se ordena sólo por la *verdad misma*, la verdad que es Dios, admite Arzáns, la verdad es que la historia sería solo la historia de Dios (doble genitivo: la historia hecha por Dios como la historia acerca de o sobre Dios). Por eso, para que haya historia, otra historia que simple teología o teohistoriografía, en tal caso incluso Dios –sugiere Arzáns– tendría que echar mano a la poesía. La fórmula “la verdad misma (que es Dios)” viene en la siguiente descripción de las fiestas de canonización del fundador de los jesuitas,

donde las figuras de las sibilas operan como “templados órganos” poéticos para la voz divina:

De aquí se continuaba la adornada calle hasta la plazuela del Rayo, adonde estaba un hermoso teatro cubierto [...] de ricas telas, y en 12 ricas sillas estaban las 12 sibilas [y aquí nombra a cada una], todas con riqueza y distinción de traje; [...] todo causaba alegría y admiración pues (como templados órganos para la poesía) la misma verdad (que es Dios) profetizó cosas milagrosas por ellas [...] (Arzáns, 1965: I, 391).

Incluso Dios, si ha de hacer historia que nos sea mera teología, tiene que valerse de esos “templados órganos para la poesía” que son aquí las sibilas.

Dejemos por un momento reposar estas quijotescas potosinas locuras.

II. La figura del “poeta historiador” o “historiador poeta” (en ocasiones llamado simplemente “poeta”) Juan (también escrito a veces Joan) Sobrino, quien habría escrito una historia de Potosí en versos octosílabos, inconclusa a su muerte en 1649⁴, y que Arzáns usa abundantemente como fuente para los siglos XVI y XVII pero que raramente cita, ilustraría a las claras la “vestidura” de la verdad desnuda por la poesía. Refiriéndose a una trifulca en Potosí entre vascos y vicuñas en 1588, Arzáns se explica:

Lo particular de esta batalla [entre vicuñas y vascos], destreza en sus encuentros, suerte y contrario que le ocupó a cada uno, lo escriben largamente el capitán Pedro Méndez, don Antonio de Acosta [otros supuestos historiadores tempranos de Potosí de los que se sirve Arzáns] y el insigne Juan Sobrino, el cual lo escribió en verso y bien diferente de los otros historiadores, pues *él como poeta pudo y quiso contar o cantar la cosa no como fue sino como debía ser*, y los historiadores Méndez y Acosta la escribieron no como debía ser sino como fue, *sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna*. Y esto no es cosa nueva, *que a fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Ulises como lo escribe Homero* (Arzáns, 1965: I, 205; subrayo).

La remisión a Virgilio y Homero en la caracterización de sus personajes, permite entender mejor el “como debía ser” de la historia atribuida al poeta-historiador Sobrino. No se trataría de un “deber ser” o moral a establecer para *contar o cantar* la historia sino, según Aristóteles en su *Poética*, como una historia de tipos humanos (el piadoso Eneas, el prudente Ulises) o sucesos modélicos, más generales que el particularismo empírico de lo histórico (eso hace que Aristóteles argumente que la poesía es más filosófica –léase: más general, más conceptualizable– que la historia⁵). Pues el poeta que “crea” o “viste” los sucesos de la historia (que cuenta) es a la vez tipógrafo. Aristóteles: “Es general [en poesía] a *qué tipo* de hombres les ocurre decir tales o cuales cosas verosímil [*εἰκὸς*] o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía” (Aristóteles, 2010: 158; subrayo).

¿De dónde saca estas ideas Arzáns? ¿Está leyendo a Aristóteles? La *Poética* no aparece en las fuentes de la *Historia* enumeradas por esos dos tremendos eruditos que fueran Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, modernos coeditores de la *Historia*. Por demás, Aristóteles jamás dice que la diferencia entre historiador y poeta esté en que el primero ha

que contar la historia como fue y el segundo como debía o debería ser; lo que le corresponde al poeta, según la *Poética*, es contar *lo que podría suceder, lo posible*, y no lo que debió o debería ser, como apunta Arzáns, haciendo aquí *copy paste* con otro libro no consignado por Hanke y Mendoza entre las “fuentes” identificadas de la *Historia*. Me refiero a *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*⁶. Escribe Cervantes (Cide Hamete Benegeli o quien fuera que fuera), en el tercer capítulo de la segunda parte del *Quijote*:

— Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarla por equidad —dijo don Quijote, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. *A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero.*

—Así es —replicó [el bachiller] Sansón [Carrasco]—; pero *uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa ninguna* (Cervantes, 1994, II: 44; subrayo).

Y en cuanto a la frase “la misma verdad (que es Dios)”, Cervantes pone en boca del Quijote algo no muy diferente algunas líneas más adelante:

—A escribir de otra suerte —dijo don Quijote—, no fuera escribir verdades, sino mentiras; y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen *moneda falsa* [...] *La historia es cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad* (Cervantes, 1994: 47; subrayo⁷).

El discurso de Cervantes puesto en boca del Quijote anuncia acaso la ironía moderna, tan cara al romanticismo, aunque no —aparentemente— el discurso que Arzáns se atribuye a sí mismo. Pero dado que este está citando ahí sin citar, sin marcar o remarcar la referencia o cita como tal, ¿quién podrá algún día decidir sobre el estatus (irónico o no, por ejemplo) de su frase?, ¿quién podrá algún día probar, lo que se llama probar, que Arzáns no habrá estado ahí, y en otros pasajes de su *Historia*, forjando una verdadera falsa moneda? ¿Simple literatura? (Como la misma *Historia* de Arzáns lo muestra a cada paso, la historia de Potosí habrá estado llena de historias de falsas monedas, siendo un permanente dolor de cabeza para las autoridades de la monarquía española en tales parajes, comenzando por las de la Casa de Moneda).

En cualquier caso, en cuanto al “poeta historiador” Juan Sobrino, pero también en cuanto a esos historiadores tempranos de la *Historia* compelidos a contar como las cosas fueran, *sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna* (el capitán Pedro Méndez, al portugués Antonio de Acosta, y los criollos Juan Pasquier y Bartolomé Dueñas), ellos son para Mendoza y Hanke fuentes historiográficas altamente “problemáticas”, pues hasta hoy no se ha hallado de ellos vestigios bibliográficos ni biográficos algunos⁸. Mendoza se pregunta si tales historiadores no serían parte de una ficción historiográfica (sino histórica) del propio

Arzáns, suerte de heterónimos pessoanos *avant la lettre*. Pero de lo que Mendoza no duda es que en no pocos pasajes de la *Historia* (particularmente aquellos más alejados en el tiempo de su escritura, y que, por tanto, no podían ser controlados por sus contemporáneos), el discurso histórico se ficcionaliza y, en otros, la ficción se historiza. A ello le llama Mendoza “técnica de superposición”, particularmente en la elaboración de “los materiales no rigurosamente históricos” (historias de aparecidos, milagros, amores y otros). Para Mendoza no se trataría de un problema de verosimilitud sino llanamente de realidad e irrealdad: “A veces sobre los elementos reales se superponen elementos irreales... [para hacer más ameno el relato]. Otra veces se superponen elementos reales sobre elementos irreales... para crear una sensación artificial de realidad” (Mendoza en Arzáns, 1965: I, xcii).

Si en algunos casos es posible zanjar fácilmente lo históricamente real de lo irreal, porque existen otros documentos (externos a la *Historia*), que permiten tal delimitación, ¿cómo zanjar cuando tales documentos no existen? “Las preguntas sobre la veracidad de Arzáns no cesarán, antes bien es posible que aumenten en el curso de los años”, augura ya en 1965 Lewis Hanke (Hanke en Arzán, 1965: I, lxxxix). Ahora bien, todo esto se complica un poco, porque el criterio de veracidad (es decir, de decir verdad) para juzgar una historia parece insuficiente, o al menos problemático, cuando esa misma *Historia* afirma que la *verdad misma*, la verdad desnuda, es obra divina y, por ello, no hay historia humana expurgada de poesía. Y aunque Mendoza rechaza plantear el problema en términos de *verosimilitud*⁹ (uno de los criterios por excelencia para evaluar las obras poéticas, según Aristóteles), tal vez en este punto el coeditor de la *Historia* se apresura. Ante un discurso (histórico) ya no evaluable o zanjable en términos de verdad, la atención a su verosimilitud no puede a priori descartarse. Es la exploración que nos proponemos acometer a continuación con respecto al pasaje de la *Historia* relativo a la escenificación en 1555 en Potosí de una supuesta versión temprana, “en verso mixto del idioma castellano con el indiano”, de las escenificaciones altoperuanas de la captura y muerte de Atahualpa.

Sin demorarnos ahora en la noción de verosimilitud, pero sin tampoco darla por asentada, subrayemos al menos, desde ya, que esta no es simple. Aristóteles llega a decir que una fábula puede ser incluso imposible, y, sin embargo, verosímil. La verosimilitud, la de la poética como de la retórica clásicas desde ya, remiten principalmente a las orientaciones, prácticas y/o creencias culturales vigentes o aceptadas en un momento dado. La verosimilitud de la intervención de demonios o de dioses en la historia, por caso, tendría más que ver con el marco cultural vigente en un momento-y-lugar que con su facticidad o aun posibilidad intrínseca (si tal existiera) de la misma¹⁰. Por demás, la verosimilitud de *la historia misma*, *la historia a secas* (una y única), pudiera revelarse al fin y al cabo también como un acontecer datado.

III. Arzáns describe latamente unas “solemnísimas fiestas que celebraron así los españoles como los indios” en Potosí, en 1555, con motivo de la aclamación “por sus primeros patronos a Cristo nuestro señor sacramentado, a la santísima Virgen en su purísima concepción y al apóstol Santiago” (Arzáns, 1965: I, 95). Estas fiestas, que comprendieron procesiones religiosas y profanas, arcos triunfales, comedias, paseos, saraos y juegos varios, habrían durado quince días en sus aspectos solemnes y religiosos, más una semana de yapa en sus elementos festivos y profanos. Para el relato de los primeros quince días

Arzáns se acredita en las historias de Antonio Acosta y de Juan Pasquier; para la semana adicional, de las historias del capitán Pedro Méndez y de Bartolomé Dueñas.

En la semana de regocijos varios, Arzáns cuenta que se *representaron* ocho comedias: cuatro interpretadas por “nobles incas”. De las comedias de españoles Arzáns no dice nada. En cambio, las cuatro comedias actuadas por nobles indígenas, en “verso mixto del idioma castellano con el indiano”, las describe ampliamente. En ellas se representaron: 1. “El origen de los monarcas ingas del Perú”, con el “felicísimo Mancco Ccápac”; 2. “Los triunfos de Huayna Ccápac”; 3. “Las tragedias de Cusi Huáscar, 12ª inga del Perú”; y, 4. “La ruina del imperio inga”. Esta última es descrita en los siguientes términos:

Representóse en ella la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron de Atahualpa, 13º inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales en el cielo y aire que se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles con los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca (Arzáns, 1965: I, 98).

Tras referirse a las comedias de los nobles indios, Arzáns describe también un vistoso “paseo” en que desfilaron “todas las naciones de indios que habitan esta América Meridional del Perú”, tras los cuales “se seguían por su orden todos los ingas del Perú, desde el famoso Mancco Ccápac hasta el valeroso Sayri Túpac, que en aquella sazón [1555] vivía y molestaba a los españoles vecinos del Cuzco y de Huamanga con sangrientas guerras”; aunque, agrega Arzáns, “quien más se señalaba entre los ingas de este paseo era el soberbio Atahualpa (que hasta en estos tiempos [es decir, comienzos del siglo XVIII, cuando escribe Arzáns] es tenido en mucho de los indios, como lo demuestran cuando ven su retrato)”.

Cabe recordar que en el curso de su *Historia* Arzáns alude a otra comedia relativa a la historia de los incas. Se trata de la obra titulada “Prosperidad y ruina de los incas del Perú”, cuyo autor habría sido precisamente el poeta Juan Sobrino, y que se habría representado en Potosí en 1641, junto a otras tres comedias (de las cuales nuevamente Arzáns no dice nada), con ocasión de una vistosas bodas que pusieron momentáneo fin a las disputas entre vicuñas y vascos. Arzáns la describe en detalle. Me limito a citar aquí un esquema mínimo: “Representóse en ella su origen [de los incas]... Representóse también la entrada y descubrimiento del Perú por el marqués Francisco Pizarro y el motivo de las guerras civiles... Representóse asimismo la grande riqueza que tuvieron aquellos reyes [incas], trágica muerte de Huáscar inga y el bastardo Atahualpa, y últimamente la ruina y acabamiento de estos monarcas con la venida del Virrey don Francisco de Toledo” [y la muerte del último inca de Vilcabamba, Túpac Amaru, en 1572] (Arzáns, 1965: II, 86).

IV. Limitándonos por ahora a las comedias de 1555, hasta fines del siglo pasado todos los autores que se refirieron a ellas –ya en el contexto de estudios sobre la *Historia* de Arzáns, ya en el marco de estudios sobre el ciclo dramático altoperuano de la captura y muerte de Atahualpa– no cuestionaron la veracidad ni menos la verosimilitud del relato de Arzáns¹¹. Pero en 1986 y 1988 los historiadores peruanos Alberto Flores Galindo y Manuel Burga plantearon que no resultaba verosímil que tales comedias se hubieran representado “tan temprano”, en 1555; el primero, a diferencia del segundo, sin aportar con todo mayores

argumentos¹². Desde entonces ha habido quienes han aceptado los argumentos adelantados por Burga, sin aportar nuevas consideraciones¹³. Ha habido también quienes han intentado refutarlos, manteniendo la acreditación acerca de la veracidad del texto de la *Historia*, aunque con planteamientos poco convincentes¹⁴. Y, por último, ha habido quienes no se han dado por enterado de los cuestionamientos y han seguido acreditando sin más a Arzáns¹⁵.

Los argumentos de Burga, en *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas* (Burga 1988: 408-412), habrán sido básicamente tres:

1. No es factible “tanto lujo, magnificencia y ostentación de españoles e indígenas a [apenas] diez años de la fundación” de Potosí.
2. No resulta plausible “celebrar públicamente a los incas, recordarlos en mascaradas, incluso a Sayri Túpac, cuando aún oponían una tenaz resistencia a la dominación española desde Vilcabamba”.
3. Resulta inverosímil que se celebrase en aquella fecha, “con lágrimas y lamentos, la caída de un imperio, y de Atahuallpa en particular”, cuando, “como lo recuerda insistentemente Garcilaso, una nutrida tradición oral de burla y desprecio por este inca era muy popular en el sur [del virreinato]”.

Finalmente, la duda sobre la existencia de las fuentes citadas por Arzáns (Méndez y Dueñas, Acosta y Pasquier), planteadas ya por Mendoza en 1965, así como la nula referencia a algo parecido en Potosí o en otras ciudades del virreinato peruano por parte de otros historiadores conocidos, terminan por precipitar su convicción:

Definitivamente pienso –concluye Burga– que esta fiesta ha debido transcurrir, pero a fines del siglo XVII o a inicios del XVIII, cuando el autor pudo verla directamente y aun hacer sus primeros borradores en el transcurso de la fiesta. En todo caso, esto queda también como un tema aún no totalmente resuelto (Burga, 1988: 412).

La última frase no deja de ser interesante: “En todo caso, esto [es decir, si Arzáns vio tales representaciones en vida, y las retroproyectó en el tiempo] queda... como un tema aún no totalmente resuelto” (volveremos sobre *esto*).

V. A continuación ofrezco tres otros argumentos para considerar inverosímil la historia de la representación de comedias de incas en 1555 que nos cuenta Arzáns. (Y luego, para ir ya concluyendo, abordaré la cuestión de si tales comedias se dieron alguna vez en el Potosí colonial, es decir, si el relato de Arzáns es aquí “vestidura” --ampliación, exageración-- o franca “creación” de un suceso).

Un primer argumento es de orden lingüístico. Recordemos que según Arzáns las cuatro comedias interpretadas por “nobles indios” en 1555 eran en “verso mixto del idioma castellano con el indiano”. ¿Cuál es el “idioma indiano” al que se refiere Arzáns? Cada vez que menciona el idioma “indiano” en el curso de su *Historia*, lo hace en referencia al quechua; Hanke y Mendoza concuerdan en este punto¹⁶. Por si quedaran dudas: unas

páginas antes de la escena de las comedias de 1555, en un pasaje que remite a 1553, Arzáns cita el grito de “los indios” de Potosí ante la aparición de unas extrañas señales en el cielo, y la dicha frase está en quechua; lo mismo ocurre con el fraseo del “sabio” Puma Soncco, que Arzáns también cita tanto en quechua como en castellano (Arzáns, 1965: 82). Actualmente las zonas rurales de Potosí son básicamente (bilingües) quechua-hablantes. ¿Pero en 1555? La lingüística andina es unánime en afirmar que por entonces era una región fundamentalmente aymara-hablante (Torero 1987); los indios mitayos de los primeros años venían de los alrededores del por entonces “asiento minero” (sólo se convertiría en “villa” en 1563); sólo más tarde, con la nueva tasa del Virrey Toledo (1573), llegarían mitayos provenientes de zonas quechua-hablantes, incluso del sur del Cuzco (canas y canchis, entre otros), que transformarían pronto drásticamente el paisaje lingüístico potosino. No resulta verosímil la puesta en escena de comedias bilingües en castellano y quechua en Potosí, en 1555, si (salvo quizás unos cuantos yanacunas) ni los indios que laboraban el Cerro Rico entonces podrían haberlas entendido¹⁷.

Un segundo argumento remite a las discrepancias entre lo que Arzáns dice con respecto a lo ocurrido en Potosí el año 1555 en la *Historia* y lo que dice para ese mismo año en los *Anales*. En sus *Anales de Potosí*, obra que llega hasta 1702 (publicada en París en 1872¹⁸), que, como su nombre lo indica, da cuenta de los principales sucesos ocurridos año por año en Potosí, especie de anticipo de su *Historia*, para 1555 no hay mención de fiesta alguna y mucho menos de comedias bilingües de nobles indios. Da la impresión que para ese año Arzáns no tenía nada que historiar, porque no alude a ningún hecho preciso en los *Anales*. Se limita a apuntar que “crecía en gran manera la población” y a comentar *in extenso* el influjo de los astros sobre el carácter de los potosinos:

[D]ejándose llevar los moradores del influjo de las estrellas que predominan en Potosí, las cuales son Júpiter y Mercurio: este inclina a que sean sabios, prudentes e inteligentes en sus tratos y comercio; y, por Júpiter, magnánimos y de ánimos sumamente liberales, etc. (Arzáns, 1872: 294)

Al escribir los *Anales*, Arzáns ya contaba con los supuestos materiales de las fuentes problemáticas que le sirven para describir las fiestas de 1555 en la *Historia*, pues en los *Anales* los menciona. En la *Historia* todas las disquisiciones sobre los influjos astrales desaparecen en 1555, y ese año sólo se ocupa de las fiestas de marras. Que entre el año del término de los *Anales* (1702) y cuando escribe los capítulos de las fiestas de 1555 de la *Historia* (1705), Arzáns hubiera de pronto encontrado entre los papeles de Méndez, Acosta, Pasquier y Dueñas detalladas descripciones de las susodichas fiestas, huele inverosímil. Es más verosímil imaginar que, a falta de datos históricos “duros” para el año 1555 (como es evidente en los *Anales*), Arzáns echó mano a sus heterónimos historiadores para contar una historia “de relleno”, no solo entretenida sino también, hasta cierto punto, ejemplar... Por demás, en los *Anales* no hay ni mención de alguna procesión, desfile, mojiganga, máscara o comedia de incas o indios de cualquier tipo durante el siglo XVI.

Un tercer argumento para cuestionar la verosimilitud de Arzáns nos los proporciona Arzáns mismo. Una especie de guiño al *discreto lector* (cf. su “Prologo”). Por una parte, Arzáns dice que para describir las comedias interpretadas por los nobles indios se basó en los materiales de los historiadores Pedro Méndez y Bartolomé Dueñas, pero acto seguido

disiente con ellos en un punto crucial: el carácter de tales puestas en escena. Dice Arzáns, justo después de describir las cuatro mentadas comedias:

Fueron estas comedias (*a quienes el capitán Pedro Méndez y Bartolomé Dueñas les den el título de sólo representaciones*) muy especiales y famosas... (Arzáns, 1965: I, 98).

Si sus alegadas fuentes consideraban que no eran propiamente comedias sino “sólo representaciones”, ¿cómo Arzáns podía afirmar algo diferente, dado que en ese capítulo solo apela a Méndez y Dueñas, las mismas fuentes que contradice? En cualquier caso cabe intentar aclarar primero el punto en litigio: “comedias” (Arzáns) versus “sólo representaciones (Méndez y Dueñas). Difícilmente llegaremos a saber qué entendían Méndez y Dueñas (si alguna vez existieron) por “sólo representaciones”, pero Arzáns y otras fuentes coloniales que se refieren a las fiestas reales en el virreinato peruano nos dan algunas pistas. En ellas eran habituales tanto “mojigangas” como “máscaras” y “comedias”. Las primeras eran desfiles más bien cómicos, de personajes portando atavíos y máscaras de animales, figuras mitológicas u otras, y, en general, no eran consideradas representaciones, como sí, a veces, las máscaras o mascaradas y, siempre, las comedias. Las máscaras eran, en general, más solemnes o serias que las mojigangas, y en ocasiones representaban cuadros o escenas vivientes, mas sin diálogo o apenas precedidas por unas loas sacras o profanas; y por ello a menudo las máscaras eran llamadas representaciones o, como dirían Méndez y Dueñas, “sólo representaciones” (sin diálogo). De estas máscaras con cuadros vivientes, aunque sin diálogos, y con participación de figuras de monarcas incas, hay varias documentadas durante el siglo XVII y XVIII tanto en Lima, Cuzco como Quito, y en más de una ocasión suscitaban no menudas trifulcas¹⁹.

VI. Para ir concluyendo: ¿tales comedias se dieran alguna vez en el Potosí colonial? ¿La historia de Arzáns es aquí poética “vestidura” (ampliación, exageración de hechos “reales”) o nomás “creación” de los mentados “sucesos”? ¿Las vio Arzáns, a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII, como imagina Burga, y luego las retroproyectó a los albores de la Villa Imperial? En este punto, nos apartamos de lo que imagina el historiador peruano. Es más verosímil que Arzáns jamás las presenciara, aunque muy probable que escuchara hablar de ellas. Veamos.

A comienzos del siglo XVIII, en los mismos años en que Arzáns escribía su *Historia*, el viajero francés Amédée-François Frézier, estando en Lima en 1713, anota en su diario de viajes por las costas de Chile y Perú:

[S]e honra todavía [...] la memoria de la soberanía de ese emperador a quien se despojó injustamente de sus estados, y de la muerte de Atahualpa, a quien, como se sabe, Francisco Pizarro hizo degollar cruelmente [como se ve, aun un ilustrado francés compartía la memoria traspuesta del “degollamiento” del Inca, al igual que Guaman Poma y el propio Arzáns]. Los indios no lo han olvidado [...] En la mayoría de las grandes ciudades de tierra adentro [*avancées dans la terre*] celebran la memoria de esta muerte con una especie de tragedia que representan en las calles [*une espèce de Tragedie qu'ils font dans la rue*], el día de la Natividad de la Virgen.

Se visten a la antigua y llevan aun las imágenes del sol, su divinidad, de la luna y demás símbolos de su idolatría, como bonetes en forma de águila o de cóndor, o vestidos de plumas y alas tan bien dispuestas que desde lejos semejan pájaros. Esos días beben mucho y tienen en cierto modo toda clase de libertades. [...] Se trata siempre de suprimir esas fiestas [*On tâche tous les jours de supprimer ces fêtes*] y desde hace algunos años se les ha suprimido el teatro donde representaban la muerte del Inca (Frézier, 1982 [1716]: 234-235)²⁰.

Si le damos crédito a Frézier –y cómo no dárselo, aunque él haya oído referir esto en Lima, Pisco o Ilo, sin haberlo presenciado directamente–, ¿cuáles habrán sido esas “grandes ciudades de tierra adentro” o “del interior” en que los indios representaban esa “especie de tragedia” de la muerte de Atahualpa? Probablemente no el Cuzco, pues sino disponríamos casi con toda seguridad de fuentes documentales al respecto (y no es el caso). Probablemente tampoco Potosí, pues en caso contrario el mismo Arzáns o su hijo Diego habría(n) dejado testimonio fidedigno de ellas. Tal vez Huamanga, Huánuco o Jauja, en la sierra central peruana, y/o más al norte, en Cajamarca, donde otro ilustrado temprano, el obispo Martínez Compañón, mandara literalmente a ilustrar una representación de los sueños premonitorios de Atahualpa y de la muerte de este a manos de Pizarro, en las postrimerías del siglo XVIII²¹.

En cualquier caso, si en 1713 Frézier escuchó esta historia de escenificaciones de la muerte de Atahualpa en la costa peruana, con toda seguridad Arzáns habrá oído hablar de ellas en Potosí. ¿Pero por qué decimos que no las vio, que jamás asistió a una escenificación indígena de la captura y muerte de Atahualpa? Por dos razones. 1. La descripción de la comedia de “la ruina del imperio inga” que hace Arzáns, aunque refiere a Atahualpa, nada tiene que ver con la trama del ciclo dramático altoperuano como se conoce en Bolivia, al menos desde fines del siglo XIX, y en el norte del Perú desde fines del XVIII (cf. Compañón). En Arzáns no hay alusión alguna al sueño premonitorio del Inca, ni tampoco al *layqa* o *willaq umu* Waylla Wisa, personaje co-central del drama, ni a las ñustas o pallas, ni a la “maldición del Inca”, etc., etc..

Otra razón, complementaria: cuando Arzáns se refiere al contenido de los dramas incaicos (incluyendo aquel que le atribuye al poeta Sobrino), no está describiendo un drama; no hay escenas, ni hay acción ni diálogos. Arzáns está simplemente aludiendo a una historia, la historia inca, y, en lo esencial, está siguiendo al Inca Garcilaso (y al Palentino citado por Garcilaso)²². Incluso se refiere a Atahualpa como “el bastardo Atahualpa”, siguiendo otra vez a Garcilaso, lo cual no tiene ninguna relación, reiteramos, con las distintas variantes tanto peruanas como bolivianas del ciclo dramático de Atahualpa.

En cualquier caso, Arzáns fuera poco afecto a recordar las fábulas o tramas de las comedias, incluso las que debió haber visto en Potosí (y que nombra) a comienzos del XVIII. En la *Historia* menciona cerca de setenta comedias que se habrían dado en Potosí entre mediados del siglo XVI y comienzos del XVIII; unas pocas, con título (como algunas de Calderón y de Moreto, e incluso “Los españoles en Chile” –de Francisco González Bustos– en 1735, es decir, estando él casi con toda seguridad presente en la representación que le ofrecieron clérigos al arzobispo de La Plata, Alfonso del Pozo y Silva, en “las casas” del “comisario de la santa Inquisición”²³). Pero de ninguna de ellas, de las casi setenta aludidas, Arzáns describe su trama ni menciona caracteres o personajes, salvo de las

comedias o “sólo representaciones” interpretadas por “nobles indios” de 1555 y de “Prosperidad y ruina de los ingas del Perú”, que atribuye a Sobrino. Tramas que no son tramas (no dramáticas tramas), reiteramos. Sino. En ambos casos: historia mentada y comentada por el Inca Garcilaso.

* * *

En síntesis sin tesis, ¿*cría* (crea) Arzáns, aquí, o nomás *viste* la “verdad desnuda” que tanto él como Alonso Quijano asignan como *telos* a la historia? Como su acaso heterónimo Sobrino, el Arzáns poeta-historiador de las fiestas de 1555 jamás habrá creado sucesos *ex nihilo*; los habrá *vestido* o *revestido* si se quiere, sin cuerpos desnudos que los antecedan, multiplicando de paso las instancias de *investidura* (Acosta, Méndez, Pasquier, Dueñas, etc.). ¿Tal ficción histórica (ficción en la *Historia* y a la vez ficción datada) como falsa moneda en curso, aquende y allende la estructuración de la oposición inversamente jerárquica entre “verdad” y “ficción”, “historia” y “poesía” (Derrida, 1991²⁴)? Dejamos reposar esta pregunta, sin dejar de subrayar de paso que si la verdad no es cuestión de simple constatación o descubrimiento sino de un hacer, *hacer y/o dar verdad* (Derrida, 1967; Oyarzún, 2014²⁵), esta menuda “cuestión” interpela tanto al poema como a la historia, desde ya en sus repartidos *entrelugares* y lugares de paso²⁶. En cuanto a Cervantes, son conocidos sus “vale un Potosí” repartidos en sus novelas ejemplares así como, tras su cautiverio en Argel, su solicitud a Felipe II para obtener un corregimiento vacante en Charcas, “de los tres o cuatro que al presente están vacíos” en las Indias²⁷.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio, y Eichmann, Andrés (1999), *Cervantes en Charcas, Arzáns en Madrid*, Iberoamericana, Madrid.
- Ares Queija, Bertha (1992), "Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente". En *Revista de Indias* 52 (195-196), Madrid, pp. 231-250.
- Aristóteles (2010), *Poética*, traducción de Vicente García Yebra, Gredos, Madrid.
- Arzáns, Bartolomé (1965), *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, edición al cuidado de Gunnar Mendoza y Lewis Hanke, Brown University Press, Providence.
- Arzáns, Bartolomé (1872), *Anales*, in *Archivo Boliviano*, Vicente de Ballivian y Roxas editor, tomo Iº, A. Franck (F. Vieweg), París.
- Beyersdorff, Margot (1999 [1997]), *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (siglos XVI-XX)*, Plural, La Paz.
- Burga, Manuel (1988), *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*, Instituto Agrario, Lima.
- Brunschwig, Jacques, y Lloyd, Geoffrey, 2000, *El saber griego*, Akal, Madrid.
- Celan, Paul (1986), *Gesammelte Werke*, III, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (1996 [1960]), *El meridiano*, trad. de Oyarzún, Pablo, Intemperie, Santiago.
- (1999 [1958]), "Discurso de Bremen". En Celan, Paul, *Obras completas*, trad. de Reina Palazón, José Luis, Trotta, Madrid, pp. 497-498.
- Cervantes, Miguel de (1994 [1615]), *El Quijote de la Mancha*, II parte, PML, Madrid.
- Cid, José (1973), *Teatro indoamericano colonial*, Aguilar, Madrid.
- Cornejo Polar, Antonio (1993), *Escribir en el aire*, Horizonte, Lima.
- Derrida, Jacques (1991), *Donner le Temps (1. La fausse monnaie)*, Galilée, París.
- Domínguez, Saúl (2015), *El teatro quechua en la oralidad y su vigencia en las ciudades de Pomabamba y Piscobamba (Anchas, Perú)*, tesis para optar al grado de doctor en literatura peruana y latinoamericana, Universidad Mayor de San Marcos, Lima.
- Espinosa, Carlos (2002), "El retorno del inca: los movimientos neoincas en el contexto de la intercultura barroca". En *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia* nº 18, Quito, pp. 3-29.
- Flores Galindo, Alberto (1994 [1986]), *Buscando un inca*, 4ª ed., Horizonte, Lima.
- García Bedoya, Carlos (2008), "Pasados imaginados: la Conquista del Perú en dos obras dramáticas coloniales" En Arellano, Ignacio, y Rodríguez, José Antonio, *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Iberoamericana, Madrid, pp. 353-368.
- García Pabón, Leonardo (1992), "Comunicación, escritura e imaginario social en la Tragedia del fin de Atahualpa". En *Revista Caravelle*, nº59, Toulouse, pp. 225-240.
- Giletti Benso, Silvia (1995), "L'inca Atahualpa oltre la storia", in *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi*, Bulzoni Editori, Roma, pp. 71-82.
- Gisbert, Teresa (1968), *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, Facultad de Filosofía y Letras, UMSA, La Paz.
- Gisbert, Teresa (2001 [1999]), "El control del imaginario. Teatralización de las fiestas". En Gisbert, Teresa, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural, La Paz.
- Hamacher, Werner (2013 [2000]), "Heme [Häm]. Un poema de Celan con motivos de Benjamin". En *Lingua amissa*, Miño y Dávila, Buenos Aires, pp. 243-289

- Husson, Jean-Philippe (1998), “En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del estado neo-inca de Vilcabamba”. En *Revista Nuevos Comentarios* N° 6, Lima, pp. 50-81.
- Husson, Jean-Philippe (2001), *La mort d’Ataw Wallpa ou La fin de l’Empire des Incas: Tragédie Anonyme en Langue Quechua du Milieu du XVIe Siècle*, Patiño, Ginebra.
- Inca Garcilaso de la Vega (2006 [1605]), *Comentarios reales*, Porrúa, México.
- (1970 [1617]), *Historia general del Perú*, Universo, Lima.
- Lara, Jesús (1993 [1957]), *Tragedia del fin de Atawallpa / Ataw Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan*, El Sol, Buenos Aires.
- Martínez Compañón y Bujanda, Baltasar Jaime (1978 [1782-85]), *La obra del Obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.
- Mendiburu, Manuel de (1880), *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Tomo 1, Imprenta de J. Francisco Solís, Lima.
- Merlo de la Fuente, Alosno (2006 [1650]), *Memorial*. En Giráldez, Arturo, “La primera globalización y un inquisidor en el Potosí de 1650: el Memorial de Don Alonso Merlo de la Fuente”. En revista *eHumanista*: Vol. 7, pp. 172-206.
- Mesa, José de, y Gisbert, Teresa (1965), “Noticias de arte en la obra de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela”. En Arzáns, Bartolomé, 1965: III, 439-460.
- Oyarzún, Pablo (2009), “Regreso y derrota. Diálogo sobre el ‘gran poema’, el estar y el exilio”. En Oyarzún, Pablo, *La letra volada*, UDP, Santiago, pp. 237-248.
- Oyarzún, Pablo (2014), “Dar (la) verdad. Mendicidad e in-traducción”. En *Revista Escrituras americanas*, 2, Santiago, pp. 123-128.
- Perissat, Karine (2000), “Los incas representados (Lima – siglo XVIII): ¿supervivencia o renacimiento?”. En *Revista de Indias*, vol. LX, 220, Madrid, pp. 623-649.
- Santiago, Silviano (1978), “O entre-lugar do discurso latinoamericano”. En Santiago, Silviano, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, Perspectiva, São Paulo.
- Taboada Terán, Néstor (2005), *Miguel de Cervantes Saavedra. Corregidor Perpetuo de Nuestra Señora de La Paz*, Plural, La Paz.
- Torero, Alfredo (1987), “Lenguas y pueblos altioplánicos en torno al siglo XVI”. En *Revista andina* 5 (2), 2° trimestre, Cusco, pp. 329-450
- Varón, Beatriz Aracil (1998), “Una aproximación al teatro colonial indígena sobre la conquista: los casos de Tlaxcala, Quesaltenango y Potosí”. En Reverte Bernal, Concepción y Reyes Peña, Mercedes, edits., *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español*, Vol. 2, U. de Cádiz, Cádiz, pp. 37-46.
- Wachtel, Nathan (1971), *La Vision des Vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête Espagnole (1530-1570)*, Gallimard, París.

¹ Escrito en el borde del proyecto “Huilliches y altoperuanos: relatos y dramas surandinos de la captura y muerte de Atahualpa”; Fondart de investigación n° 74452, CNCA, Santiago, 2015-2016. Una versión

preliminar fuera expuesta en el XIVº Encuentro Bolivia-Chile de historiadores, intelectuales y científicos sociales, Santiago, 12-14 de agosto, 2015.

² La expresión viene en uno de los capítulos finales de la *Historia* (Arzáns, 165: III, 404).

³ Arzáns fecha estas fiestas en 1624, aunque Ignacio de Loyola fue canonizado por Gregorio XV en 1622. ¿Imprecisión de Arzáns o demora en los festejos potosinos? Probablemente lo primero, pues para la beatificación (reconocimiento de calidad de beato) de Ignacio de Loyola, en 1608, ese mismo año se realizaron fiestas en Lima, Cuzco y, probablemente, Potosí (adonde los jesuitas habían llegado alrededor de 1575), pero que Arzáns sorprendentemente omite.

⁴ Y que, como que en el caso Arzáns, según su *Historia*, habría sido continuada en parte por su hijo.

⁵ “[L]a poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir tales o cuales cosas verosímil [*eikos*] o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía” (Aristóteles, trad. García Yebra, 2010: 158).

⁶ Aunque ni Hanke ni Mendoza identificaron a *El Quijote* como fuente de la *Historia* (ninguna obra de Cervantes está incluida por demás en el índice de los libros citados explícita o implícitamente por Arzáns; cf. “Bibliografía”, in Arzáns, 1965: III, 505-523), el primero es enfático en señalar a Cervantes como una de las fuentes literarias más importantes de la misma: “La prosa literaria de Arzáns está claramente influida por Cervantes” ... “Cervantes, a quien Arzáns no cita.” (“El valor literario de la *Historia*”, in Arzáns, 1965: I, xcvi).

⁷ La expresión “la verdad desnuda”, en referencia a la historia, también la ocupa don Quijote un poco antes (Cervantes, 1994: II, 38).

⁸ Con excepción de Juan Sobrino. Hanke y Mendoza remiten a documentos de la primera mitad del siglo XVII en que aparece citado un alférez Juan Sobrino, del bando de los vicuñas, pero no hay claridad si este es el mismo “poeta historiador” que es mencionado en la *Historia* (in Arzáns, 1965: liv); de su historia escrita en versos (como de otras tres historias potosinas en verso que menciona Arzáns en su *Historia*) tampoco se ha hallado rastro documental alguno.

⁹ Mendoza: “El problema no es, pues, como se insistirá posteriormente, de verosimilitud o inverosimilitud, sino de realidad e irrealidad” (in Arzáns, 1965: I, 258, nota 3); y, sin embargo, en otra parte habrá reconocido que la cosa es menos simple: “El problema de la realidad y la irrealidad en Arzáns no es, pues, tan simple” (in Arzáns, 1965: cxii).

¹⁰ Cf. Brunschwig, J., y Lloyd, G. (2000) “Retórica”, in *El saber griego*, Akal (Diccionarios Akal), Madrid.

¹¹ Por ejemplo: Lara 1957; Mesa y Gisbert 1965; Gisbert 1968; Wachtel 1971; Cid 1973.

¹² Flores Galindo sostuvo lacónicamente: “Según el cronista Arzáns y Vela, la primera representación de la muerte del inca habría tenido lugar en Potosí en 1555. Pero Arzáns escribió en 1705. No parece verosímil que desde una fecha tan temprana [...] pudiera exaltarse a los incas en una población española, cuando todavía el recuerdo del pasado andino no había sido reconstruido en la memoria colectiva”; Flores Galindo, 1994: 49. Cf. refutación (infundada a nuestro juicio) en Ares Queija 1992.

¹³ Por ejemplo: García Pabón 1992; Cornejo Polar 1993; Perissat 2000; García Bedoya 2008.

¹⁴ Por ejemplo: Husson 1998; Varón 1998.

¹⁵ Por ejemplo: Giletti Benso 1995; Beyersdorff 1997; Gisbert 2001; Domínguez 2015.

¹⁶ Cf. *Historia*, Primera parte, libro IX, capítulo 17, y su cotejo con la entrada *quechua* en el índice preparado por Gunnar Mendoza (Arzáns, 1965: III, 549).

¹⁷ Husson, reconociendo esta dificultad, plantea la hipótesis de que los “indios nobles” que montaron las comedias en 1555 eran parte de una “embajada” del reino neoinca de Vilcabamba (Husson 1998). Pero, aparte de minimizar la cuestión lingüística y de no explicar por qué la “embajada” de Vilcabamba se dirigió un “asiento minero” que carecía entonces de autoridades propias (sus corregidores fueron nombrados por la ciudad de La Plata hasta 1563), debiendo además desplazarse larguísimas distancias, olvida que Atahualpa era entonces odiado por los incas de Vilcabamba, como lo recuerda Burga, recordando a Garcilaso. Ni en los desfiles de “reyes incas” realizados en Cuzco y Lima bien entrado el siglo XVII Atahualpa formaba parte de los monarcas representados. Que Atahualpa no era especialmente querido en Vilcabamba, lo muestra la siguiente historia: “Cuando en 1557 salió de las montañas el inca Sayrítupac [sic] y fue traído a Lima, al pasar por Guamanga, Astete le obsequió la borla colorada que conservaba en poder desde que la quitó a Atahualpa en Cajamarca. Sayrítupac manifestó contento, pero fue fingido como se supo después; siendo evidente

que no podía mirar con aprecio una prenda de Atahualpa, *el destructor de su familia*” (Mendiburu, M., 1880, *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Tomo I; subrayo).

¹⁸ In *Archivo Boliviano*, Vicente de Ballivian y Roxas editor, tomo I, 1872.

¹⁹ Cf. Carlos Espinosa (Quito, 2002).

²⁰ Frézier (1982 [1716]), *Relación del viaje por el mar del sur*, pp. 233 y 234. Hay una incongruencia en el relato de Frézier, que mencionamos al paso. Primero nos dice que tales representaciones indígenas se realizaban en la calle y luego que desde hace algunos años “se les ha suprimido *el teatro*” (subrayo) donde las representaban. Por lo anterior, queda abierta la cuestión de si tal tipo de escenificación se realizaba en la calle o en un teatro (o en ambos tipos de lugares), así como si se representaban en una o “en la mayor parte” [*la plupart*] de las ciudades del interior. Otrosí: en vistas de que Frézier señala que estas representaciones se hacían “el día de la Natividad de la Virgen”, el 8 de septiembre, cabe indagar la posible vinculación de tal indicación con las fiestas de la Virgen de Cocharcas (en el actual departamento de Apurímac), cuya devoción, una de las más importantes del Perú, remonta a fines del siglo XVI, y donde hasta hoy se bailan en su honor, todos los 8 de septiembre, pasos “incas” relativos a la muerte de Atahualpa. La devoción mariana de Cocharcas está vinculada históricamente con la devoción de Copacabana, junto al Titicaca, pues desde ahí fue traída su imagen (una réplica de la de Copacabana) a fines del siglo XVI por Sebastián Quimichi (hijo de un curaca de Cocharcas), quien, al llegar al Callao tuvo un sueño premonitorio y terapéutico por parte de la Virgen, viajó a Potosí en busca de limosnas, regresó a Cocharcas con la imagen mariana y, falleció más tarde en Cochabamba...

²¹ Cf. Martínez Compañón y Bujanda (1978 [1782-85]).

²² Un par de ejemplos. Cuando Arzáns se refiere a la tercera de las comedias, es decir, “las tragedias de Cusi Huáscar”, señala que “se representó en ella [...] la memorable batalla que estos dos hermanos [Huáscar y Atahualpa] se dieron en Quipaypan, en la cual y de ambas partes murieron 150,000 hombres”. Ahora bien, la única fuente colonial que cuantifica en 150 mil los muertos en tal refriega es Diego Fernández, el Palentino (*Historia del Perú*, 2ª parte, libro III, cap. 5: “Guáscar... vino para Quipaypan... [donde] fue vencido y preso. Murió mucha gente de ambas partes, y fue tanta que se dice por cosa cierta serían más de ciento cincuenta mil”); el párrafo de marras lo cita precisamente el Inca Garcilaso (*Comentarios reales*, libro IX, cap. 37). Asimismo, en la cuarta comedia, “la ruina del imperio inga”, supuestamente describiéndola, Arzáns señala que tras la entrada de los españoles al Perú y el apresamiento de Atahualpa por parte de Pizarro en Cajamarca, estando el inca ya preso, se representaron “los presagios y admirables señales que en el cielo y el aire se vieron antes que le quitasen la vida”. Tal escena (o historia) de presagios en el cielo estando Atahualpa preso no viene en ninguna de las variantes del ciclo dramático altoperuano de la muerte de Atahualpa, pero sí en la *Historia General del Perú* de Garcilaso (libro I, cap. 34); por demás, ya en el capítulo 5 de la Iª parte, donde Arzáns narra la historia de los incas, refiere la misma historia de prodigios en el cielo (“y particularmente un cometa admirable que se vio en el aire durante su prisión”), remitiendo a pie de página a Garcilaso. De cierto, ello no excluye que Arzáns se haya servido también de otras fuentes historiográficas (como las que indica al final de los capítulos 2 y 3 de la Iª parte) y de la tradición oral para articular estos pasajes.

²³ Arzáns, 1965: III, 394.

²⁴ Derrida: “la historia [de la “La falsa moneda” en los *Spleen de Paris* de Baudelaire] es —tal vez [*peut être*]—, como literatura, falsa moneda, una ficción [...] A menos que esta oposición entre verdadera y falsa moneda pierda aquí su pertinencia — y tal sería una de las demostraciones de esta experiencia literaria, de este lenguaje como falsa moneda [*fausse monnaie*] cada vez posible.” (Derrida, 1997: 113, 197 y 199; trad. del suscrito). Una acuñación no acreditada por el poder institucionalizado puede llegar a circular como moneda (acreditada) sin jamás ser denunciada; ello abre la posibilidad de una *indecidibilidad* constitutiva de la acuñación sin ley, donde, como subraya Derrida, la oposición entre verdadera y falsa acuñación pierde pie. Ello, sin reiterar que una acuñación puede ser acreditada como verdadera (sin serlo) por segmentos específicos de la institución, como ha menudo ocurriera en la Casa de Moneda de Potosí. Cf. “*Memorial, que en 7. de Nouiembre de 1650 dio al Rey nuestro Señor (que Dios guarde) el Doctor Consultor del Santo Oficio, Tesorero, y Procurador General de la Cathedral de Arequipa, en razon de la moneda falsa que de algunos años a esta parte se ha labrado en la Villa de Potosi, y de los muchos derechos de quintos, y aberias que se usurpan, y del remedio de todo, sin daño de ningun vassallo, y con aprouechamiento de la Real*

hazienda, en mayor cantidad de doze millones de oro y plata en cada un año. Don Alonso Merlo de la Fuente” (Giráldez, 2006).

²⁵ “Dar verdad”, inaudito giro oído en traducción de un poema (en la indecibilidad entre comedia y tragedia) de Heinrich von Kleist, en referencia a una moneda acuñada con la efigie del rey de España por un lado y de Dios por el otro... Cf. Pablo Oyarzún, 2014, *Dar (la) verdad. Mendicidad e in-traducción*. En Revista de Escrituras Americanas, nº 2, UMCE, Santiago (texto leído en el coloquio internacional *Entrelugar y Traducción*, UMCE, Santiago, agosto de 2013).

²⁶ Si, al decir de Celan (1960), el poema (cada vez este o aquél) permanece memorioso de sus datas (*solcher Daten eingedenk zu bleiben*), de sus históricas marcas, pero, a la vez, *habla* –no disociado entonces de la historia (cada vez esta o aquella conjunción) ni identificado sin más con ella–, las *figuras del entre* uno y otra permitieran indicar aquí su coyuntura. A condición, sí, de remarcar ese *entre* (incluso ese lugar sin lugar que fuera el *entrelugar* de Santiago), tal cesura, tal hiato, tal coma. Entre las datas dadas, dataciones por venir. Hamacher (2013: 243-289) no dice otra cosa cuando escribe que el poema celaniano se da en la apertura de otra historia, aquende y allende los historicismos, y acaso de otra cosa que la historia. Esa otra cosa que la historia, que tal vez nunca se vuelva historia pero que, a su modo, descoyunta su cierre, su delimitación, en palabras de *El Meridiano*: esta declaración de in.finitud (*Unendlichsprechung*) de aquello que es pura mortalidad y de gracia. (“Pues el poema no es atemporal [*zeitlos*]. De cierto alza una pretensión de in.finitud [*Unendlichkeitsanspruch*], intenta pasar a través del tiempo: a través de él, no por encima”; Celan, 1999: 498; trad. levemente aquí intervenida).

²⁷ Cf. Taboada Terán, Néstor (2005), *Miguel de Cervantes Saavedra. Corregidor Perpetuo de Nuestra Señora de La Paz*, Plural, La Paz, pp. 10 y 11; Arellano, Ignacio, y Eichmann, Andrés (1999), *Cervantes en Charcas, Arzáns en Madrid*, Iberoamericana, Madrid.

LA PALABRA MUDA ESPECTROS Y RUINAS EN JOÃO GILBERTO NOLL

Mario Cámara*
mario_camara@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo se propone analizar una serie de relatos breves y una novela de João Gilberto Noll, cuya temática aborda figuras e imágenes políticas poco presentes en su obra. En las narrativas estudiadas, esas figuras están trabajadas en clave espectral, es decir, su presencia no contiene información ni puede transmitir experiencia. La espectralidad es el modo en que Noll reflexionó sobre el pasado reciente en Brasil, sobre la experiencia política acumulada y sobre la imposibilidad de volver a darle sentido.

PALABRAS CLAVE

Figuras políticas – Espectralidad – Pasado reciente – Experiencia

ABSTRACT

This article analyzes a series of short stories and a novel by João Gilberto Noll, whose theme addresses some figures and political imagery in his work. In the narratives studied, these figures are worked in spectral key. Its presence does not contain information or may transmit experience. Spectrality is how Noll reflected on the recent past in Brazil, on the accumulated political experience and inability to make sense again.

KEYWORDS

Political Figures – Spectrality – Recent past – Experience

I

João Gilberto Noll comienza a consolidarse en la literatura brasileña a comienzos de los años ochenta. En 1981, el mismo año en que Silviano Santiago publica su *Em liberdade*, Noll lanza su segundo libro *A fúria do corpo*, novela de la que el propio Silviano Santiago dirá: “As forças positivas desse romance –como já diz o título- são as da fúria e do corpo. Nelas residem a coragem e a audácia do personagem e do projeto ficcional de João Gilberto: numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade” (Santiago, 2000: 72). De alguna manera Silviano Santiago también hablaba de su novela, en la que Graciliano Ramos busca recuperar su cuerpo luego de haber permanecido preso once meses en la prisión de Ilha Grande. En

* Profesor Literatura Brasileña y Portuguesa, Universidad de Buenos Aires; Investigador Adjunto CONICET. Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

los ochenta, con el horizonte democrático al alcance de la mano, los cuerpos se tornan públicos y políticos.

Un residente argentino en San Pablo es testigo asombrado de ese momento, se trata de Néstor Perlongher y de este modo describe sus percepciones brasileñas:

La “apertura”, arrancada, junto con la amnistía de perseguidores y perseguidos, hacia 1979, era en gran parte fruto de una multiplicidad de estallidos sociales que blandían los valores de la autonomía y el derecho a la diferencia. Las expresiones más vocingleras de estas rebeldías pasaban (y, en menor medida todavía pasan) por los llamados “movimientos de minorías”: feministas, negro, homosexual, movimiento de radios libres, etc., –y más discreta y subterráneamente, por mutaciones apreciables en el plano de las costumbres, de las micropolíticas cotidianas, de las consistencia neotribales”. Cierta clima –diríase– de “revolución existencial”, perceptible tanto en el “plano de la expresión” (proliferación, por ejemplo, de publicaciones alternativas y underground) como en el “orden de los cuerpos”: agrupamientos dionisiacos en las tinieblas lujuriosas de las urbes (Perlongher, 2013: 83).

Brasil se encuentra en estado de efervescencia por el advenimiento de una democracia plena de promesas. Perlongher, como tantos otros, poco tiempo después se mostrará decepcionado con el curso de los acontecimientos. Cómo escribir sobre un pasado en esas agitadas primaveras, cómo recordar la militancia política que surcó el país durante los años sesenta, dónde habría de alojarse esa memoria. De un modo casi inadvertido João Gilberto Noll había realizado, y continuaría realizando, un paciente y deshilvanado trabajo con ese pasado, trayéndonos una serie de imágenes fantasmáticas de las cuales me quiero ocupar. Un año antes de *A fúria do corpo*, Noll publicaba su primer libro, *O cego e a dançarina*, una compilación de cuentos, y poco después de *A fúria do corpo*, lanzaría *Bandoleiros*, en donde volvía a invocar esas imágenes borrosas de un pasado militante entre medio de cuerpos vagabundos y deseantes.

En su libro de cuentos, varias de las narraciones se refieren al pasado reciente entretejiendo memoria y experiencia. La evocación es oblicua y crepuscular como si esa memoria reciente y esa experiencia política acumulada entre los años cincuenta y setenta estuviera en crisis y a punto de desaparecer. El cuento que abre el libro es el enigmático y ejemplar “Alguma coisa urgentemente”, que narra la historia de un niño cuyo padre ha permanecido desaparecido durante algunos años y de pronto reaparece. La narración transcurre en Brasil y la temporalidad remite a los años de la dictadura (1964-1984). Ese niño, que para nosotros lectores no tiene nombre, permanecerá durante su adolescencia en un internado católico hasta que su padre lo retire de allí y juntos se desplacen a Río de Janeiro. Las informaciones son mínimas, pero resulta claro que el padre ha sido y es un militante político perseguido por la dictadura militar. Algunas de los datos ofrecidos permiten reconstruir cierto contexto. Apresado en 1969, el joven narrador, su hijo, nos informa que su padre tenía contacto con armas, “*Dizem que passava armas a um grupo nao sei de que espécie*”, (Noll, 2008: p.13), pone en boca de su padre que la policía lo odia, “*a polícia me odeia*” (Noll, 2008: p.13), y que es mejor y menos peligroso que su hijo no sepa nada de sus actividades. Esos datos sueltos y fragmentarios alcanzan para hacernos saber que ese padre fue y es un militante político. Además, otro conjunto de informaciones permiten inferir que el padre fue liberado en 1979, año en que la dictadura decreta la amnistía para militares, presos políticos y exiliados.

II

Walter Benjamin en *El narrador* sostiene que:

Cuando Psaménito, rey de los egipcios, fue derrotado y capturado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillar al prisionero. Dio orden de situar a Psaménito en la calle por donde debía pasar el cortejo triunfal de los persas. Dispuso además que el prisionero viera a su hija pasar en calidad de criada que llevaba el cántaro a la fuente. Mientras todos los egipcios se dolían y lamentaban ante el espectáculo, Psaménito permanecía solo, callado e inmutable, los ojos clavados en el suelo; y permaneció igualmente inmutable al ver pasar a su hijo, momentos después, que era conducido en el desfile para su ejecución. Pero cuando luego reconoció en las filas de los prisioneros a uno de sus criados, un hombre anciano y empobrecido, se golpeó la cabeza con los puños y mostró todos los signos de la más profunda aflicción (Benjamin, 2008: 68).

¿Qué trajo la imagen de su criado que desencadenó su sufrimiento? ¿Por qué sufrir por el criado y no por sus hijos? La dimensión del misterio que contiene ese fragmento es lo que resulta más inquietante. Un misterio que para Benjamin permitía hacer “germinar” la narración como germinaba el trigo encerrado en silos, aún años después de haber sido cosechado. “Alguma coisa urgentemente” se encuentra atravesado por el misterio, pero no porque no se conozcan las acciones de ese padre, ni tampoco porque el hijo no describa sus propias actividades, que son enteramente diferentes a las de su padre. La relación entre ambos es de respeto y afecto. El padre respeta la vida y las acciones de su hijo; el hijo desea cuidar a su padre. Y sin embargo, no deja de crecer un foso insalvable entre los dos a lo largo de toda la historia. Otra narración emblemática de padres e hijos, “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, funciona como contrapunto exacto y contribuye a iluminar lo que está sucediendo con el cuento de Noll. Recordemos que la narración de Guimarães Rosa cuenta la historia de un padre que se interna con su barcaza en medio del río y es custodiado y protegido por su hijo, quien al final de su vida, sin animarse a habitar ese tercer espacio en el que su padre ha permanecido durante tantos años, se queda del lado de “acá”. En el relato, ese hijo se autodefinía como un cobarde por no animarse a suplantar al padre. Pese a la imposibilidad de la herencia –el hijo no hereda al padre–, la propia escritura del texto asegura su memoria. La experiencia del padre no la puede experimentar el hijo, pero la puede presentar ese relato del cual él es autor, para que nosotros, en tanto lectores, podamos observarla. Guimarães mantiene en secreto el núcleo que hizo que aquel hombre tomara la decisión de internarse en el río, pero todas las caracterizaciones que va realizando el hijo, ya desde el comienzo del relato, aseguran la excepcionalidad de tal decisión. El padre termina de construirse como héroe en contraposición a la actitud final de su hijo. La imposibilidad de tomar el lugar del padre le hace preguntarse “sou homem, depois desse falimento?” (Rosa, 1988: 61). Acompañamiento, comprensión y cobardía son las tres acciones con las que el narrador construye un monumento a la memoria de su padre.

Si hubiera que pensar la literatura como monumento, ¿qué tipo de monumento construye a su padre el narrador de “Alguma coisa urgentemente”? En su ensayo “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago define un nuevo tipo de narrador en

contraposición con el narrador que proponía Walter Benjamin, “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (Santiago, 2000: 45). Mientras que el narrador benjaminiano posee una relación íntima con la experiencia que busca transmitir, y esa es la relación que establece el hijo en “A terceira margem do rio”, ¿qué tipo de narrador es el hijo en “Alguma coisa urgentemente”? Por un lado, en algunos tramos de su narración dice que sabe:

No dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha de pele muito clara, que me disse que eu ficaria uns dias na casa dela, que o meu pai iria viajar. Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe? (Noll, 2008: 12).

Es su saber el que nos transmite la certeza de que ese hombre estuvo y está comprometido con la lucha armada y que ese compromiso lo llevará indefectiblemente a la muerte. Su saber, aunque alcanza para una descripción general de su padre, no es suficiente para la transmisión de una vivencia, no al menos para la transmisión de una vivencia tal como la transmitió el narrador de Guimarães. En “Alguma coisa urgentemente”, las acciones del hijo, sus amistades, el tipo de sexualidad que comienza a ejercer, establecen una distancia con el accionar del padre. No se trata, sin embargo, de una distancia cínica, ni tampoco crítica. El hijo siente respeto y admiración por su padre y se encarga de transmitir esos sentimientos en su narración. Pero mientras el misterio que estructura “A terceira margem do rio”, lo insondable de la decisión del padre junto con las palabras y las actitudes del hijo, construye, como diría Benjamin, la “figura del justo”, el misterio que acompaña “Alguma coisa urgentemente” construye la figura del “espectro”.

III

Al recorrer la posterior producción ficcional de Noll, desde *A fúria do corpo* hasta *Solidão continental*, tan volcada a una indagación de las potencias del vagabundeo y la corporalidad, la historia de ese padre y de ese hijo parece una excepción. Pese a ello, es preciso hacer una operación diferente, “Alguma coisa urgentemente”, es ese “resto” que sirve como modelo para comenzar a observar la presencia de otros fantasmas épicos en su obra y son esos fantasmas, presentes además de en *Bandoleiros*, en *Harmada*, en *O quieto animal da esquina* y en *Rastros de verão*, los que están por debajo y por detrás de los cuerpos que irán apareciendo en su narrativa. Como anticipé, en el propio *O cego e a dançarina* se encuentran al menos dos relatos que trabajan con lo que voy a denominar *restos épicos*. El primero lleva por título “Ruth” y se trata de una historia que articula varias temporalidades y personajes. La propia Ruth, una joven profesora de historia que imparte clases durante un tiempo que parece ser el inmediatamente anterior al golpe militar de 1964, y que entusiasma a un grupo de estudiantes con sus reflexiones sobre la Inconfidencia Mineira y Cláudio Manuel da Costa. Un senador por el Movimento Democrático Brasileiro (MDB)ⁱ que estuvo casado con Ruth. Y por último un exilado en París, que fue uno de los jóvenes alumnos de Ruth. Sabemos que la protagonista se suicidó luego de haber atropellado por accidente a

un mendigo, causándole la muerte; y sabemos que el joven atesora una fotografía que ella alguna vez le entregó. A semejanza de “Alguma coisa urgentemente”, el cuento nos ofrece un dato histórico, la pertenencia del Senador al MDB, un partido político que funcionó bajo la dictadura militar instaurada en 1964. Por otra parte, el tiempo histórico del cuento se divide entre un antes de la dictadura, cuando Ruth daba clases de historia, y durante la dictadura, cuando el joven que había sido su alumno se encuentra en el exilio. A la muerte de Ruth, se le podrían sumar otras muertes, en este caso, figuradas: la del ardor político que ella parece encarnar y transmitir a los otros, tal como se desprende de la siguiente cita: “O senador nao sabe que o Exilado foi aluno de sua mulher e que ela representou para ela a descoberta de que havia um mundo maior do que a sua turma de colégio” (77), la del propio senador que lo sabemos perseguido por la dictadura y aquejado por problemas de salud, y la de ese joven, entregado a ser un simple vendedor de libros.ⁱⁱ

El segundo cuento se llama “a construção da mentira” y gira en torno a la casa en donde vivió uno de los protagonistas de la revolución “Farroupilha”.ⁱⁱⁱ El protagonista, en este caso, es un periodista que busca escribir un artículo o crónica a partir de una visita guiada a la casa. El cuento comienza con la voz de quien se encarga de las visitas guiadas, un hombre de 75 años, descendiente de ese protagonista de la revolución, que ofrece unos pocos datos históricos junto con algunas descripciones de la casa. Nada en esa casa, ni en el relato del guía resulta de interés. Poco después, una vez que la visita ha finalizado, toma la voz el narrador periodista, nos informa que ha grabado toda la visita, y que ha decidido recorrer por su cuenta algunos rincones de la casa.

Desliguei o gravador e me afastei um pouco dos demais, atingido por um desejo de percorrer a casa sozinho, mergulhar completamente na sua solidão para poder descrevê-la com mais dramaticidade para os meus leitores. Me enfurnei pelo soturno corredor imaginando encontrar uma porta e um aposento misterioso, desses que li em velhos romances ingleses, mas os meus passos pelo corredor foram em vão: na sua extremidade interna apenas uma parede forrada de um tapete macio. Sem perceber liguei o gravador como querendo mostrar para os meus leitores o silêncio quase ameaçador da casa, seus tempos mortos (Noll, 2008: 119).

La escucha de la grabación revela una voz inesperada, su propia voz, que dice lo siguiente: “Elas falavam de um héroi que eu procurava para a minha reportagem. Um héroi que nao deixara herdeiros” (Noll, 2008: 120). Hay un aforismo de René Char, que alguna vez utilizó Hannah Arendt como epígrafe de uno de sus ensayos: “Nuestra herencia no proviene de ningún testamento” (apud Arendt, 1996: 9). La frase del cuento de Noll es exactamente opuesta, hubo un héroe que nada ha dejado a sus sucesores, que se ha esfumado en el tiempo y en la historia, y que ya no es posible encontrar. Esa frase, quiero proponer, funciona como comentario de los dos cuentos anteriormente mencionados, “Alguma coisa urgentemente” y “Ruth”. Sin herencia posible, esos emblemas que son el padre del narrador de “Alguma coisa urgentemente” y la propia Ruth, del cuento que lleva su nombre, se nos presentan *enmudecidos* no porque no hablen, sino porque el tiempo parece haberles retirado la capacidad de producir sentido.

Retorno una vez más a “Alguma coisa urgentemente”, allí el progresivo deterioro del cuerpo del padre, amputado doblemente, y su final postración se articulan con la palabra del hijo, manifestada en el enunciado que da título a la narración, “alguma coisa urgentemente”. Me interesa la construcción de esa frase, lo

suficientemente importante para dar título al cuento y para ser repetida varias veces a lo largo de la narración: un pronombre indefinido, un sustantivo cuya carga descriptiva es nula, y un adverbio de tiempo. Su bajísimo contenido informativo ejemplifica la imposibilidad que tiene ese hijo de producir un *hueco* en el lenguaje para que calce la acción de su padre, tal como sí conseguía realizar el hijo en “A terceira margem do rio”. “Alguma coisa urgentemente” es una frase de tipo imperativa y exclamativa que se corresponde mejor con la agonía de ese padre que con su historia y su posteridad.

Recordemos todavía a otro padre con su hijo, el padre de Hamlet, ya fallecido y regresado desde la muerte para enterarlo de que su muerte fue en realidad una conspiración y un asesinato. No hay recados de padre a hijo en “Alguma coisa urgentemente”, las pocas palabras del padre no transmiten nada sustancial a ese joven. Si tanto en “A terceira margem do rio” como en *Hamlet* podemos pensar en herencias en “Alguma coisa urgentemente”, la posibilidad de la herencia ha desaparecido. El padre se presenta como un espectro cuyo discurso y accionar resultan imposibles de ser decodificados. No se trata de una espectralidad tal como la fórmula Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1998) ni tampoco del espectro que Marx menciona en el Manifiesto Comunista. Ni Hamlet, ni Marx. No se trata del que reaparece para interrumpir el curso pretendidamente homogéneo del tiempo histórico, sino del que va desapareciendo sin dejar rastros.

IV

Como anticipé al comienzo, poco después de *A fúria do corpo*, Noll publica su segunda novela, *Bandoleiros*. Allí volvemos a encontrar otro *resto épico*. La novela posee cuatro ejes: la relación entre el narrador y Ada, que lo conduce a Boston y a interiorizarse del proyecto de las sociedades minimales, la tormentosa y física relación del narrador con Steve, a quien conoce en Boston y vuelve a reencontrar en Porto Alegre, la escritura de una novela llamada *Sol macabro*, que contendría algunas de las experiencias que se pueden leer en *Bandoleiros*, y la relación entre el narrador y João, de quien sabemos que es de izquierda, que escribe ficciones comprometidas y que muere debido a una enfermedad desconocida que atrofia el sistema nervioso. De esos cuatro ejes, por supuesto, me interesa el último.

El eje João es el más breve, y sin embargo es significativo a tal punto que ocupa el comienzo, el medio y el final de la narración. Estas tres escenas constituyen una única secuencia con variaciones, y el núcleo dramático de las tres es la muerte de João. La secuencia está al inicio de la novela, contiene el momento de su agonía cuando es conducido al hospital en el auto de del narrador. Horas antes ambos habían estado escuchando una canción interpretada por Willie Nelson, “September song”, de un disco que el narrador había traído de su viaje a Boston. La letra de la canción, que la novela no reproduce, cuenta una historia de amor, que de algún modo sirve como comentario de la relación entre ambos, al menos hace alusión a los sentimientos del narrador por João.

When I was a young man caught in the girls / I played me a waiting game /
If a maid refused me with tossing curls / I let the old earth take a couple of
whirls / And as time came around she came my way / As time came around,
she came / Oh, it's a long, long time from May to December / But the days
grow short when you reach September / When the autumn weather turns the

leaves to flame / One hasn't got time for the waiting game / Oh, the days
dwindle down to a precious few / September, November / And these few
precious days, I'll spend with you / These precious days, I'll spend with you
/ September, November/ These few precious days, I'll spend with you /
These precious days, I'll spend with you (subrayado nuestro).

“September song” es lo que se llama un “standard” de la música americana y fue compuesto por Kurt Weill y Maxwell Anderson. Willie Nelson lo grabó para su álbum *Stardus* en 1978. Dentro de la discografía de Nelson, que es un clásico de la música country, este disco fue inusual porque escogió standards de la música popular americana y se alejó del registro pop. Con arreglos de Booker T. Jones, las canciones del álbum poseen un tempo ralentizado, y que Nelson interpreta con un tono un poco más bajo que el habitual. La interpretación produce un clima melancólico, en el que esos “few precious days” adquieren una carga dramática que preanuncia el fin de João y el carácter irreplicable de esos encuentros.

La segunda escena está constituida por el entierro de João, y por recuerdos más o menos fragmentarios que lo caracterizan.

Le respondo que no hubo tiempo para que las tres me expusieran todo. ¡Ah! –se acuerda João–, y las relaciones de trabajo, o mejor, de producción (Noll, 2007: 90).

Dice que el problema es la pérdida del pensamiento totalizante (Noll, 2007: 90).

João es un escritor guerrero. Acaba de lanzar una novela esperanzada. Una historia de amor en la penuria. En nuestros encuentros tomábamos mucha cerveza. Cuando yo hablaba de mis libros João respondía: todo bien, pero ¿por qué todo ese talento empleado en una amargura corrosiva? (Noll, 2007: 91)

Y argumentaba más: óyeme, el eje del nuevo hombre va a darse aquí mismo (Noll, 2007: 91).

Los comentarios del narrador, que podrían estar teñidos de parodia o de sarcasmo, no lo están. Las sentencias que enuncia João no son parodiadas, ni imitadas, pero tampoco se puede afirmar que sean tenidos en cuenta por el narrador o por la trama general de la novela. Se trata de la voz de un muerto que no tiene lugar en la economía narrativa general de *Bandoleiros*, al igual que la voz del padre no tiene lugar en “Alguma coisa urgentemente”.

La escena que cierra el libro se encuentra, en una cronología lineal, al comienzo de los acontecimientos. Narra el regreso del narrador de su experiencia en Boston, su encuentro con João en el aeropuerto de Río de Janeiro, y el preanuncio de su inminente muerte.

Del otro lado del vidrio, allí, a media docena de pasos, João me sonreía. Estaba mucho más delgado. Con una camiseta de algodón rosa, finita. Pensé en el calor. Pensé también que, aunque muy delgado y sin hacer ningún ejercicio además de escribir y tomar tazas y tazas de café, João tenía el

brazo bonito que yo jamás había conseguido tener. Tenía el brazo doblado para arriba y la mano contra el vidrio, sonriéndome (Noll, 2007: 181).

Y fui. Abandoné la maleta y fui despacito, gozando cada paso y me acerqué al vidrio, y João estaba allí del otro lado, con su brazo bonito doblado hacia arriba, la mano contra el vidrio, y yo fui allí, puse mi mano en el vidrio, justo en la mano de João (Noll, 2007: 183).

Esta escena final es significativa para seguir pensando en los espectros. La muerte de João ya se ha producido, ya lo han enterrado, por lo que su aparición tiene algo de desconcertante. La presencia del vidrio, que separa a los personajes, resulta significativa, enmarca a João y acentúa su carácter fantasmal, como si estuviera siendo proyectado. Ese elemento, el vidrio, y esa acción, el no tocarse de las manos, convierten a João en un espectro, sin recado ni mensaje. El vidrio oficia nuevamente de frontera infranqueable, proyecta y silencia. No hay allí nada a decodificar, es una imagen sin palabras lo que perdura.

En los bordes de sus novelas, dispersos entre sus cuentos, Noll trabaja con estos restos espectrales. Los convoca y los inscribe cual hueco, vacío y silencio. Los registra en la caducidad de un sentido que anteriormente habían poseído, los narra como lo impensable. La presencia de estos personajes es una presencia sustraída, aun poseyendo una voz, esta se encuentra encapsulada, entendemos palabra por palabra, pero en la narración adquieren una inquietante extrañeza, como en esos sueños en los que aun comprendiendo lo que escuchamos no podemos decodificarlo. O, para ser más preciso, Noll consigue describir el proceso por el cual lo que fuera un sintagma revolucionario comienza a tornarse inaudible, no escuchamos la voz, observamos una creciente distancia.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1996) *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península.
- Benjamin, Walter (2008) *El narrador*, Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Derrida, Jacques (1998) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Editorial Trotta, Valladolid.
- Noll, João Gilberto (2008) *O cego e a dançarina*, Record, San Pablo.
- Noll, João Gilberto (2007) *Bandoleros*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Perlongher, Néstor (2013) “Los devenires minoritarios”. En Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, Editorial Excursiones, Buenos Aires, pp. 81-93.
- Rosa, Guimarães (1988) *Primeiras Estórias*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Santiago, Silviano (2000) “O Evangelho segundo João”. En Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, Rocco, Río de Janeiro, pp. 72-79.
- Santiago, Silviano (2000) “O narrador pos-moderno”. En Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, Rocco, Río de Janeiro, pp. 44-60.

ⁱ El Movimento Democrático Brasileiro (MDB) era un partido político brasileiro que abrigó algunos opositores a la dictadura militar que comenzó en 1964. Se organizó en 1965 y se fundó al año siguiente. Durante el mandato del dictador Ernesto Geisel su crecimiento fue tal que la dictadura decidió prohibirlo.

ⁱⁱ Al final del relato, el exiliado conoce a Lucía, quien parece, de algún modo, suplir a Ruth.

ⁱⁱⁱ Guerra dos Farrapos o Revolución Farroupilha fue el nombre por cual se conoció la revolución separatista emprendida por la zona de Rio Grande do Sul contra el gobierno imperial de Brasil. La guerra se extendió entre 1835 y 1845.

**A IMAGEM PELO OUTRO:
PERSPECTIVAS AMERÍNDIAS PARA UM DEVIR-OUTRO DA LINGUAGEM**

Ana Carolina Cernicchiaro*
anacer77@yahoo.com.br

Resumo

A proposta deste trabalho é refletir sobre experiências interculturais que se abrem para as imagens, as narrativas, a poética, a estética e a ontologia ameríndias, como as oficinas para cineastas indígenas do *Vídeo nas Aldeias*, a restauração do mito tupinambá em *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa, a tradução dos cantos Caxinauás em *Ouolof*, de Herberto Helder, ou ainda a descentralização do cânone literário brasileiro na antologia *Poesia.br*, organizada por Sergio Cohn. Projetos que emprestam sua técnica (literária, cinematográfica, tradutória, editorial) para que esse outro fale de si e de nós enquanto outros. Neste contato, a literatura e o cinema brasileiro contemporâneos são afetados por um devir-minoritário que cava uma língua-menor na língua maior e desestabiliza a cultura padrão.

Palavras-chave

Literatura – Cinema – Ontologia ameríndia – Ética e estética

Abstract

The proposal of this work is to reflect on intercultural experiences that are open to Amerindian images, narratives, poetics, aesthetics and onthology: the *Vídeo nas Aldeias* project, the restoration of the Tupinambá myth in Alberto Mussa's *Meu destino é ser onça*, Herberto Helder's translation to Caxinauá myth, and the decentralization of Brazilian literary canon in *Poesia.br*, organized by Sergio Cohn. Projects that borrow its techniques (literary, cinematographic, translational, editorial) so the other can speak for himself and for us as others. On this contact, Brazilian contemporary literature and cinema are affected by a becoming-minor that digs a minor language in the major language and destabilize the standard culture.

Keyword

Literature – Cinema – Amerindian onthology – Ethics and aesthetics

Em seu famoso *O animal que logo sou*, Jacques Derrida descobre (sob a perspectiva de um felino) que é ao outro que se deve fazer a pergunta sobre quem é este que eu sou: “Quem sou eu então? A quem perguntar, senão ao outro?” (Derrida, 2002: 18). É essa pergunta, tantas vezes repetida na história das artes, que agora parece receber seu destinatário adequado quando a literatura e o cinema contemporâneos deixam de falar sobre

* Doutora em Literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Enviado 31/10/ 2015. Avaliado 30/11/2015.

o outro e se colocam sob o olhar desse outro, quando emprestam sua técnica (literária, cinematográfica, tradutória, editorial) para que esse outro fale de si e de nós enquanto outros.

Considerando que, como diz Maurice Blanchot (2005), o sujeito implicado no fazer artístico caminha ao ilegível de sua própria existência, como um "personagem que assume o destino da impessoalidade", podemos pensar este abandono de si, este fim da autoridade do eu, como uma abertura em direção a outros pontos de vista, a outros devires. Pois somente onde a identidade está ciente de sua construção a partir do outro, somente onde o sujeito se assume como processo de identificação sujeito à diferença, é que o outro emerge.

Esta abertura da arte constitui uma ética da heterogeneidade, da afetação, do contato, do contágio, que deixa irromper o olhar do outro e transforma a imagem em uma poética de alteridade. Isso porque a questão da ética pressupõe um reconhecimento do outro anterior à dicotomia eu-outro, mesmidade-alteridade. Neste sentido, ela é inseparável da política, porquanto a questão do político é a que nos vem do outro, a que é significada a partir do lugar do outro. Mas também da estética, já que este olhar do outro transforma a própria linguagem da arte, realiza um devir-minoritário da língua pela arte, revela uma presença irrepresentável, que coloca em jogo e desnaturaliza as formas fixas, homogêneas e excludentes da cultura dominante.

Enquanto a institucionalização da cultura busca, através das exclusões e marginalizações, permanecer como coisa coesa, total, una; a arte assume a pluralidade em toda sua força, de forma que seus elementos permanecem pulsantes em sua singularidade. O outro não pode ser domesticado ou apropriado, interpretado ou familiarizado, pois apresenta sua resistência e irreducibilidade, dramatizando os modos familiares de entendimento. Desta maneira, a abertura para o olhar do outro implica introduzir na cultura matriz um germe, um corpo estranho que a desestabiliza (Attridge, 2004). O outro implícito na linguagem, que está sempre excluído para que ela continue sendo o que é (instrumento de classificação, inclusão e exclusão (Foucault, 2006)), se torna explícito nas invenções estéticas da arte.

Neste sentido, nos mostra Derek Attridge, o trabalho de inovação formal que mais estranha o leitor faz a mais desafiante demanda ética: "understand how little you understand me, translate my untranslatability, learn me by heart and thus learn the otherness that inhabits the heart" (2004: 130). Trata-se de um chamado para remodelar o que pensamos e o que somos, de forma a aprendermos a alteridade e a singularidade do outro. Trata-se, portanto, de um ato de hospitalidade e generosidade, pois, como diz Derrida (2003), um ato de hospitalidade é sempre um ato poético. Mas também político, afinal, não existe arte, avisa Jacques Rancière em *Malaise dans l'esthétique*, sem uma partilha do sensível que a liga a uma certa política: "A estética é esta partilha" (2004: 63). Da mesma maneira, a política também sempre é estética, pois é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum (Rancière, 2009: 8).

É essa reconfiguração da partilha do sensível a partir da própria língua que vemos, por exemplo, em *Ouolof*, de Herberto Helder. Nestes "poemas mudados para o português", Helder traduz os mitos ameríndios mantendo sua sintaxe original, uma sintaxe em devir, antropofágica, perspectivista. Como explica o próprio Helder, há uma preocupação em fazer da fala dos ameríndios a sua própria fala: "Essa fala, queremos fazê-la nossa. Temos

diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas” (Helder, 1997: 44-45). O resultado é um texto gaguejante, onde uma língua estrangeira é escavada na língua e toda a linguagem sofre uma reviravolta. Essa gagueira, segundo a definição de Gilles Deleuze, é "uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio” (Deleuze, 1997: 127). Para entendermos melhor o que isso quer dizer, tomo a liberdade de citar as duas primeiras estrofes do longo poema, que trata do mito de criação da lua entre os índios Caxinauá da Amazônia:

Do caxinauá seu nome seu feiticeiro é.
 Caxinauás muitos pelejarem para suas gentes ajuntaram,
 aqueles com pelegam.
 Da vespa as gentes, muito corajosas muito,
 ali do sol do rio à beira,
 da vespa as gentes moram. Caxinauás de capivara rio
 com moram, os
 caxinauás do sol do rio ciosos
 são.

Os binanauás noite dentro dormem todos, deitados
 estavam, os caxinauás
 escuro dentro cacete com espancaram-nos,
 acabaram. Um só, sono com
 acordou, o terçado tirou, de feiticeiro nauá,
 lobonauá,
 a cabeça degolou. Seu corpo caiu, está deitado,
 a cabeça rolando, rolando vem
 por todo o caminho.
 Muitos de corpos inteiros vêm, lobonauá ele só,
 decapitaram,
 sua cabeça só rolando vem por todo o caminho.
 Suas gentes ele com penalizadas chorando vem por todo o caminho
 (Helder, 1997: 48)

No resto do poema, a cabeça continua rolando e se transformando incessantemente, em alimentos, peixes, caças, sol, noite, lua..., numa variação constante, num devir infinito, que desterritorializa toda identidade, inclusive a da língua portuguesa, a língua-mãe, esse órgão que, como nos lembram Deleuze e Félix Guattari, é um instrumento de exclusão e de dominação. O poema se apresenta, assim, como um devir-minoritário da linguagem, como uma forma de cavar uma língua menor na língua maior, de desnaturalizar a língua padrão, que impõe regras sintáticas, lexicais, gramaticais, mas também morais, nacionais, identitárias, etnocêntricas. Conforme avalia Silviano Santiago, evitar o bilinguismo significa impor o poder colonialista. Segundo ele, "na álgebra do conquistador, a unidade é

a única medida que conta": uma só Língua, a verdadeira Língua, como um só Rei, o verdadeiro Rei (Santiago, 1978: 16).

Segundo Deleuze e Guattari, a língua maior é a língua da maioria, no sentido político e não quantitativo do termo, ou seja, a língua do "homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual" (Deleuze; Guattari, 1995: 55). Fazer a língua materna devir-menor é, portanto, desestabilizar a língua do poder e da dominação, levando a linguagem a escapar de seu uso maior, "uso de Estado, língua oficial" (Pelbart, 2000: 70). As línguas menores são agentes potenciais para fazer a língua maior entrar em um devir-minoritário, para colocá-la em variação contínua (Deleuze; Guattari, 1995: 56).

Contra a altivez da língua-maior colonizadora, do discurso triunfal dos vencedores, estas línguas-menores ainda têm muito para falar, apesar de todos os projetos políticos, sociais, jurídicos e culturais de exclusão. É preciso escutar essas línguas como quem abre a história, uma abertura que, nos lembra Michel Löwy a partir das teses sobre o conceito de história de Benjamin, é "inseparável de uma opção ética, social e política pelas vítimas da opressão e por aqueles que a combatem" (Löwy, 2005: 159).

Essa opção ética de liberar o murmúrio dos vencidos sob a história oficial e de rememorar a língua indígena esquecida, emudecida, calada sob o discurso nacional, é o que move a restauração do mito tupinambá feita por Alberto Mussa em *Meu destino é ser onça*. Nela, Mussa propõe pensar a cosmogonia tupinambá como "uma autêntica epopéia mítica", com a mesma grandeza de suas congêneres (Mussa, 2009: 26).

O livro carrega a marca do vestígio e das pegadas deixadas pelos indígenas. Em seu trabalho de corte e montagem de citações, o autor ultrapassa as fontes originais para rememorar a voz desse outro que estava escondida já na fala dos primeiros viajantes. Desta maneira, paira sobre o texto um espectro de nossa história que está obliterado há cinco séculos, de forma que sua intervenção renova o conceito de história, como potencializadora das singularidades que habitam o país, como forma de reverter o método de esquecimento e exclusão constitutivo de nossa história oficial e de abrir o mundo (e a nós mesmos) para novas perspectivas.

Ao borrar os contornos entre ficção, teoria, mito, rito, pesquisa histórica, antropológica e etnográfica, Mussa desenvolve um texto do limiar, errante e em trânsito. Já no preâmbulo, chama a atenção para o caráter literário de seu ensaio ficcional, que busca a restauração de um original possível, e não o resgate de uma gênese absoluta. Desta forma, o autor revisita o arquivo, não para recuperar um exotismo, mas para disseminar as cinzas, para devolver potência à literatura como pensamento selvagem: "Senti, assim, um impulso incontável de incorporar a epopéia tupinambá à nossa cultura literária. Para tanto, era insuficiente traduzir a prosa confusa de Thevet e recompor a ordem interna dos episódios: faltava essencialmente devolver à narrativa sua literariedade" (Mussa, 2009: 26).

Esta literariedade é a literariedade de um texto-onça, de uma espécie de des-obra, de um excesso significativo que se lê nas margens da representação e que assinala, percebe Raúl Antelo, "un más alla de la representación, un más allá de la territorialidad, un más allá de la nación" (Antelo, 2011: 132). O trabalho de Mussa revela uma experiência de toque entre corpos heterogêneos, afinal, nos lembra Antelo, longe de ser um animal totêmico de um grupo fechado, a onça, o jaguar é um poderoso índice de disseminação cultural (Antelo, 2011: 136), presente numa extensa série de textos latino-americanos, uma série do

indomesticável, do indomável. Tal indomável é o que, para Lévi-Strauss (1989), caracteriza o pensamento selvagem, não o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva e arcaica, mas um pensamento em estado selvagem, não domesticado ou cultivado, que não visa um rendimento, uma função. É justamente esse caráter indomesticável que transparece na arte que se deixa afetar pela estética ameríndia, expondo uma sobrevivência que é pura resistência. "No se trata sólo entonces de historicizar una escritura y, conseqüentemente, espacializar el tiempo, es decir, desexistencializarlo, sino de temporalizar una enunciación, postular una diferencia de los lugares sociales y simbólicos, que en última instancia es una forma de proponer un existencialismo de izquierdas", afirma Antelo (2011, p. 146).

Semelhante embaralhamento dos lugares sociais e simbólicos vemos no processo de descentralização do cânone literário brasileiro da coleção *Poesia.br*, organizada por Sergio Cohn e publicada pela Azougue Editorial em 2012. Cohn desvia o marco inicial de nossa história literária ao iniciar sua antologia de dez volumes com um tomo intitulado *Cantos Ameríndios*, onde estão reunidos cantos de seis etnias indígenas (Araweté, Bororo, Kashinawá, Marubo, Mbya Guarani e Maxakali) na tradução de poetas brasileiros contemporâneos, como Antonio Risério, Sérgio Medeiros, Daniel Bueno, Pedro Cesarino, Josely Vianna Baptista, Douglas Diegues, Guillermo Sequera e Rosângela de Tugny.

A antologia não apenas estende o critério cultural e linguístico da nacionalidade (a qual Brasil nos referimos quando nos intitulamos brasileiros?), mas também coloca em questão o recorte cronológico de nossa história literária, que tradicionalmente começa com os colonizadores. São textos que evidenciam problemáticas pré e pós-coloniais, primitivas e pós-modernas, como a própria ideia de autoria e assinatura (afinal, quem assina cantos coletivos, performances transmitidas oralmente de geração em geração?¹). Sem contar, é claro, as inovações estilísticas e rítmicas que afetam toda uma poética contemporânea. Cito Cohn:

Os poemas aqui reunidos compartilham a dupla circunstância de serem contemporâneos e anteriores a todos os outros textos constantes na coleção *Poesia.br*. Por isso, este pode ser considerado o seu volume de abertura, mas também pode ser visto como sua conclusão.

Explico melhor. Anteriores por pertencerem a culturas que estavam presentes no território que hoje chamamos de Brasil antes mesmo da chegada dos primeiros colonizadores europeus. Se não possuímos registros escritos dos cantos destes povos naquela época, é possível pressupor que guardariam graus de familiaridade com os aqui publicados - embora as culturas de que fazem parte não sejam, de modo algum, estanques. E contemporâneos porque se os últimos cinco séculos foram marcados pelo terrível desaparecimento de diversas culturas que habitavam este continente, outras, inclusive as presentes neste volume, felizmente sobreviveram, estão presentes e potentes, criando e reproduzindo seus cantos na atualidade. E também porque esses poemas trazem em si questões que marcam algumas das mais agudas questões da poesia contemporânea: o esboroamento da autoria e das fronteiras das expressões artísticas, a presença da performance como parte significante, a quebra do texto enquanto monumento, entre outras (Cohn, 2012: 7).

Outro sinal da contemporaneidade desses cantos é a forma como eles afetam a produção desses poetas; penso no livro *Roça Barroca* de Josely Vianna Baptista, no portunhol selvagem de Douglas Diegues ou na indecidibilidade entre natureza e cultura na poesia de Sérgio Medeiros, por exemplo. Vejamos um trecho da tradução de Medeiros para o canto Bororo de caçada das antas:

Anta, dona anta, que bela é tua coroa de penas!
 Anta, dona anta, que belo é teu colar de plumas!
 Anta, dona anta, que bela é tua pintura de barro claro!
 Anta, dona anta, que belo é teu chocalho na canela!
 (apud Cohn, 2012: 20).

Vejamos agora um trecho do poema "Flower Irlandês", do livro *Totens* do mesmo Medeiros, também publicado em 2012:

formigas carregam harpas verdes
cruzam com outras com tambores igualmente verdes
 (Medeiros, 2012: 43).

Ou a letra I do poema "ABCdário do matrimônio", publicado no mesmo livro:

I)
 a taturana cuida bem dos pelos
 nenhum amassado
 (Medeiros, 2012: 71).

O que percebemos nos versos de Medeiros é um rastro, um vestígio da ontologia presente no canto Bororo; uma concepção de mundo mais próxima do perspectivismo ameríndio do que da filosofia ocidental. Conforme explica o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para a cosmologia ameríndia, a consciência, a cultura e a subjetividade não são exclusividade dos humanos; os animais possuem “uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal” (2002: 351). Isso significa que o corpo (natureza) é o que distingue os seres, enquanto a alma (cultura) aquilo que as une: “Uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’”, diz a famosa máxima de Viveiros de Castro sobre o multinaturalismo, ou seja, sobre a concepção ameríndia que supõe a cultura como universal e a natureza como forma do particular. Ao contrário do pensamento ocidental que supõe uma dualidade ontológica entre natureza e cultura; para o pensamento ameríndio, há uma continuidade entre estas duas esferas, justamente porque os seres naturais são dotados de disposições humanas e características sociais (Viveiros de Castro, 2000: 428).

O que muda não é a maneira como os seres veem o mundo (todos pensam da mesma forma, todos são dotados de cultura), mas o mundo que veem. Dessa maneira, o sangue é cauim (cerveja de mandioca) para a onça, a lama é um salão cerimonial para as antas, os vermes sobre a carne podre são caça temperada com pimenta para os urubus, e por aí fora.

Também por isso, os animais predadores veem os humanos como nós vemos aquilo que caçamos, enquanto nossa caça nos vê como animais predadores. Daí um yawalapíti concluir que, se as onças comem os humanos e os humanos comem os macacos, “gente é macaco de onça” (Viveiros de Castro, 2002: 48) - é por isso que elas nos atacam e nos devoram, pois nos veem como caça.

Enquanto o corpo diferencia as espécies, a alma as assemelha como humanas. Nesse sentido, os Wari' são um caso exemplar do pensamento perspectivista ameríndio. Todos os humanos partilham práticas culturais análogas: vivem em família, caçam, cozinham seus alimentos, ingerem bebidas fermentadas, fazem festas etc. Os diferentes corpos, entretanto, implicam formas diferentes de perceber as mesmas coisas. Assim, tanto os Wari' como o jaguar bebem chicha de milho, mas o que o jaguar vê como chicha é o sangue, do mesmo modo que o barro é chicha para a anta. Tanto o jaguar como a anta se concebem como humanos, wari', termo que significa "gente", "nós", e percebem os Wari' como não-humanos, podendo predá-los como se fossem caça, ferindo-os com suas flechas (Vilaça, 2000).

Entre os inúmeros exemplos que poderíamos citar, cabe resgatar um mito Arekuna que é emblemático neste sentido, ele conta a história de um menino criado como filho por uma anta. Vejamos uma parte da narrativa anotada por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*:

a anta cobre o filho adotivo de carrapatos à guisa de miçangas: "Ela os colocou em volta do pescoço dele, nas pernas, nas orelhas, nos testículos, debaixo do braço, no corpo todo"; para ela, a cobra venenosa é uma chapa para assar os beijos de mandioca, o cão é uma cobra venenosa... (Lévi-Strauss, 2010: 316).

O mesmo mito é pensado por Medeiros em *Totens*. No poema "O músico e os carrapatos", ele conta como Enrique Flor, que tocava em casamentos "atizando e ativando o *sex appeal dos vegetais*", reconhece pérolas no colar de carrapatos do rapaz, como se também o músico fosse capaz de assumir a perspectiva da anta:

a anta grávida foi morta a flechadas na floresta não muito longe do acampamento

ao lado do corpo dela os caçadores viram um rapazinho atônito com vários colares de carrapatos vivos
ele havia desaparecido da aldeia que ficava longe dali meses atrás

Enrique Flor saltou da rede e foi para lá correndo apesar de grave infecção nos pés e percebeu assombrado que os carrapatos não eram carrapatos eram pérolas

o rapazinho mais tarde lhe confirmou que eram efetivamente pérolas

mas sua avó então lhe deu um banho demorado como se as pérolas fossem efetivamente só carrapatos (Medeiros, 2012: 61).

O mito foi publicado pela primeira vez em 1916, no livro *Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná*, pelo alemão Theodor Koch-Grünberg, e posteriormente resgatado na coleção de narrativas indígenas *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, de 2002, também organizada por Sérgio Medeiros, de onde retiro essa citação:

O rapaz encontrou uma cascavel (tsekaság) e gritou: “Cuidado! Uma cobra!” e correu. A anta correu atrás dele. Então pararam e disseram: “Vamos ver!” Voltaram para junto da cobra. Aí a anta disse: “Isto não é cobra! É o meu fogão!”. Ela explicou: “Dizem que a cobra corre atrás para morder. Mas isto não é cobra. Para nós, antas, o cachorro é uma cobra!” Disse mais: “A cobra corre atrás da gente e onde ela morde, dói. A cobra para nós é um fogão. Os homens a consideram uma cobra e sofrem com a mordida, como nós sofremos com uma mordida de cão”. E a anta seguiu avante com o rapaz, que agora sabia que a cobra era um fogão, e não se assustou mais (Koch-Grünberg apud Medeiros, 2002: 233).

Conforme explica o próprio Medeiros, no ponto de vista da anta existem dois mundos diferentes: um familiar e um não-familiar ao rapaz, “poético, onírico, abundante”, onde os carrapatos são pérolas e a cobra um fogão (a imagem remete à cobra enrolada que se parece com a chapa redonda onde os índios assam os bolos de mandioca). Trata-se de um “mundo da metáfora, da imagem, do duplo sentido, da polissemia, enfim, da poesia”, analisa Medeiros (2002: 233). Segundo ele, as lições de estética da anta transformam o feio em bonito e provocam uma espécie de reviravolta ou “estranhamento” na experiência do menino, que passa a viver “num mundo ambíguo, em que o sentido literal dos termos não é mais válido”. Para a anta, que vive no mundo poético, a metáfora é o sentido literal; e é o menino quem está lendo o mundo com “os olhos errados”, ela precisa, portanto, introduzi-lo “no universo do sentido figurado, revelando-lhe a ambigüidade das palavras, para ajudá-lo a sobreviver naquele universo onírico e opulento que defini como paragem mítica”. Tais paragens míticas, onde se abandona o mundo familiar e as identidades se confundem, onde tudo tem duplo sentido, ocorrem, explica Medeiros, quando se entra na mata ou no rio (2002: 236).

Podemos pensar que, ao serem atravessados pela estética/ética ameríndia, poetas, tradutores, editores, cineastas entram nestas paragens míticas onde as identidades se confundem e a racionalidade ocidental é colocada em questão, de forma que o ritmo, a sintaxe, a linguagem da obra de arte é afetada e transformada, iluminando questões caras à teoria da arte na contemporaneidade.

No caso do cinema, isso fica bastante evidente no projeto *Vídeo nas Aldeias*, criado em 1986, pelo cineasta Vincent Carelli, que realiza oficinas de formação audiovisual em diferentes comunidades indígenas. Dos 70 filmes produzidos pela ONG, mais da metade são de autoria indígena (se é que é possível falar em autoria em filmes cuja principal característica é a coletividade). Conforme aponta Ivana Bentes, o projeto desperta um

pensamento não apenas sobre o uso das imagens na antropologia, na etnografia ou nas ciências sociais, como também "dá visibilidade aos impasses em torno do documentário contemporâneo que vêm problematizando temas como a produção da auto-imagem, a fabulação, a construção do real, a nossa relação com a imagem do outro, temas recorrentes em toda uma série de filmes" (Bentes, 2009).

Vejam, por exemplo, a questão da fabulação que, desde Jean Rouch e seu *Eu, um negro*, de 1958, se tornou uma problemática importante no cinema documentário. Em *Das crianças Ikpeng para o mundo*, de 2001, realizado por Natuyu Txicão, Karané Txicão e Kumaré Txicão, sob a coordenação de Mari Corrêa e Vincent Carelli, quatro crianças Ikpeng apresentam suas famílias, seu cacique, seus costumes, suas brincadeiras. As crianças interpretam seus avós, enquanto aprendem tradições que haviam sido perdidas no contato com o branco, como a fabricação de flechas com penas, o uso de uma concha específica para raspar a mandioca, a preparação da comida antes das panelas de alumínio, a pesca com timbó, etc. Ensina Kamatxi, enquanto pesca com seus amigos:

Vocês estão vendo? Era assim que nossos avós cortavam timbó. Não se machucavam, nem a cobra os picava. Vocês estão vendo a espuma? Ela se mistura na água quando batemos o timbó. Ela é muito amarga e por isso mata os peixes. Assim os meus avós amarravam o timbó. Eles batiam o timbó na lagoa para matar peixes para suas mulheres.

Esse aprendizado/brincadeira se torna uma ficção diante da câmera, uma performance. Há uma sequência emblemática neste sentido, quando as meninas brincam que são mulheres adultas com seus filhos na floresta, elas penduram a rede, guardam o beiju pra quando tiverem fome e saem catar yarú, então encontram uma onça e acabam caindo assustadas na fuga: "Estamos cansadas. Ficamos com medo da onça e caímos no caminho. Vamos descansar. Nunca mais vamos voltar lá. Só com os nossos maridos. Vamos dormir. Já estamos dormindo", diz Yuwipo como uma atriz que explica seu papel.

Esse tipo de encenação está presente em todo o filme, inclusive no ritual de passagem dos meninos com suas máscaras e das meninas com suas pinturas. Aliás, pode-se dizer que se trata de um filme sobre a performatividade, sobre aprender a ser índio, sobre inventar-se como povo. Conforme percebeu Amaranta Cesar em análise de outros dois filmes do projeto, *Bicicletas de Nhanderú* e *Hipermulheres*, "a encenação do ritual não é apenas um espetáculo para o outro, mas também, e talvez sobretudo, uma forma de performar-se como índio, e, como diz [Carlos] Fausto, de lutar 'contra a ameaça de que as gerações futuras não saibam mais 'virar índios para eles mesmos' (FAUSTO, 2010, p. 167)" (Cesar, 2012: 94).

A arte cinematográfica é utilizada pelos indígenas como instrumento de performatividade e fabulação, mas também de rememoração e reinvenção do cotidiano a partir do passado. De forma que o cinema assume aquela que, segundo Deleuze, seria a tarefa da arte, especialmente da arte cinematográfica: "não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo" (Deleuze, 1990: 259). Neste sentido, o documentário não é um cinema da verdade, mas a verdade do cinema (segundo a expressão de Jean Rouch), um acontecimento histórico, um gesto político de resistência, capaz de se esquivar da dominação cultural, de provocar um pensamento sobre nós enquanto outros e de expor nossos preconceitos.

Sobre isso, cabe lembrar uma cena bastante reveladora (e incômoda) de outro filme do projeto, *Duas aldeias, uma caminhada*, de 2008, desenvolvido pelo Coletivo Mbya-Guarani de Cinema: um dos diretores, Ariel Ortega, entrevista um turista branco em São Miguel Arcanjo (RS); sentado sob a perspectiva de uma câmera constrangedora, o turista diz, para o próprio índio com a câmera, que a situação dos índios é muito triste, porque são "sujos e dependentes de dinheiro". Cenas como essas nos deixam absolutamente desconfortáveis diante da evidência dos discursos etnocêntricos que, em outras situações (se não fossem os próprios indígenas os entrevistadores), talvez, passassem despercebidos.

Mas não é apenas o jogo de poder invertido entre entrevistador-índio e entrevistado-branco o que coloca nosso etnocentrismo em evidência. Também como espectadores somos desafiados por esses vídeos. Conforme explica Carelli, ao contrário do que o público parece esperar, os índios não se comportam como vítimas, para que o branco possa expressar sua compaixão e sua solidariedade, "muito pelo contrário, a alegria, a brincadeira, o humor, são marcas do convívio entre eles" (Carelli, 2004); tampouco se apresentam como passivos diante do processo de dominação da cultura branca, pois têm plena consciência da mudança pela qual estão passando. "Há toda uma discussão e uma dinâmica interna em andamento entre as gerações, incorporando algumas coisas de fora, rejeitando outras, preservando a memória de tradições e abandonando outras" (Carelli, 2004). Coloca-se em xeque, assim, todo um pensamento civilizatório e uma política indigenista oficial que busca distinguir os índios entre "autênticos" e "civilizados". Contra este ideal perverso de pureza, que tem efeitos, inclusive, "na demarcação dos territórios indígenas e na garantia de sobrevivência dos povos" (Carelli, 2004), os cineastas indígenas utilizam a tecnologia branca para contar sua própria história, resgatar sua tradição, refletir sobre a captura de sua imagem, rememorar suas lutas e ganhar visibilidade.

Desde o advento do Cinema Verdade, uma das principais preocupações do cinema documentário tem sido a complexa relação de poder que se estabelece entre aquele que detém a câmera e aquele que tem sua imagem captada, o embate ético entre sujeito e objeto de conhecimento. Já em 1979, Jean Rouch vislumbrava um tempo "de uma câmera tão 'participante' que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura" (apud Queiroz, 2009). Esse tempo chegou, um tempo de deslocamento do sujeito da enunciação, quando o sujeito que emprega a palavra outro "aceita ser um 'outro' para o 'outro'" (Bernardet, 2009). Uma descentralização capaz de, como afirma Rancière, "reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos" e, com isso, abrir "passagens possíveis para novas formas de subjetivação política" (Rancière, 2014: 81) que redefinem o que é visível, o que se pode dizer deste visível e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Um gesto capaz de reconfigurar a experiência comum do sensível, de reembaralhar as fronteiras entre sujeito criador e objeto da arte ou do conhecimento, visíveis e invisíveis, dizíveis e indizíveis, mesmidade e alteridade, eu e outro.

A arte não como fixação do eu, mas ficção do eu, fricção do eu com muitas outras coisas que o contagiam, afetação infinita e múltipla. Afinal, o ser, nos mostra Jean-Luc Nancy (2006), é sempre um ser-com, que circula no *com* e pelo *com* da co-existência singularmente plural. Daí que, para o autor de *Ser Singular Plural*, existir é sempre co-existir, ex-istir, existir para fora, para o outro. De forma que a essência da existência

humana está no *ex* (Heidegger a escreve “ek-sistence”), como exílio do eu na exterioridade, na alteridade, na multiplicidade e na alteração (Nancy, 1996: 35).

Enquanto devir-minoritário e reconfiguração da partilha do sensível, a arte nos arranca do lugar confortável que o eu ocupava como indivíduo protegido pelas filosofias da consciência de si. Segundo Emmanuel Lévinas, é nessa “incessante implosão da identificação”, na “ignição da pele tocando”, no Mesmo que desperta de si, “desembriagando-se de sua identidade e de seu ser”² (2008: 52) que está a vivacidade da vida; e, podemos dizer também, da arte. A arte como este espaço onde o eu desaparece para reaparecer como nós (Nancy diz que a verdade do *ego sum* é um *nos sumus* (2006: 49), para se ex-por como “devir entre multiplicidades”, como ser aberto, como ser-com, no e pelo mundo.

Bibliografia

- Antelo, Raul (2011). “La traducibilidad posfundacional (sobre *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa)”. In: Cámara, Mario; Di Leone, Luciana; Tennina, Lucía (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. literatura argentina y brasileña del presente*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- Attridge, Derek (2004). *The Singularity Of Literature*. Routledge, New York.
- Barthes, Roland (2004). *O Rumor Da Língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. Martins Fontes, São Paulo.
- Bentes, Ivana (2009). “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. *Vídeo nas Aldeias*. [On Line]. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?C=11> [consultado 19-06-15].
- Bernardet, Jean-Claude (2009). “Vídeo nas Aldeias, o Documentário e a Alteridade”. *Vídeo nas Aldeias*. [On Line]. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22> [consultado 15-06-15].
- Carelli, Vincent (2004). “Moi, un Indien”. *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. [On Line]. Disponível em: http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_vna_2004_-_completo2 [consultado 19-06-15].
- Cesar, Amaranta (2012). “Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença”. *Revista Devires*, v.9, nº.1, Belo Horizonte, pp. 86-97.
- Cohn, Sergio (Org.) (2012). *Poesia.br: Cantos Ameríndios*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro.
- Deleuze, Gilles (1997). *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Editora 34, São Paulo.
- (1990). *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa De Araújo Ribeiro. Brasiliense, São Paulo.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1977). *Kafka: por uma Literatura Menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Imago, Rio de Janeiro.
- (1995). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia De Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Editora 34, Rio de Janeiro.

- Derrida, Jacques (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. Escuta, São Paulo.
- (2002). *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. Editora Unesp, São Paulo.
- Foucault, Michel (2006). *A ordem do discurso*. 13ª Ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo.
- Helder, Herberto (1997). *Ouolof*. Assírio & Alvim, Lisboa.
- Lévinas, Emmanuel (2008). *De Deus que vem à idéia*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Editora Vozes, Petrópolis.
- (2007). *Ética e Infinito*. Trad. João Gama. Edições 70, Lisboa.
- (1993). *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto (Org.). Vozes, Petrópolis.
- Lévi-Strauss, Claude (1989). *O Pensamento Selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Papirus, Campinas.
- (2010). *O cru e o cozido – Mitológicas. v. 1*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Cosac Naify, São Paulo.
- Löwy, Michael (2005). *Walter Benjamin: Aviso De Incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. Boitempo, São Paulo.
- Medeiros, Sérgio (Org.) (2002). *Makunaíma e Jurupari: Cosmogonias Ameríndias*. Perspectiva, São Paulo.
- (2012). *Totens*. Iluminuras, São Paulo.
- Mussa, Alberto (2009). *Meu destino é ser onça*. Record, Rio de Janeiro.
- Nancy, Jean-Luc (1996). "La Existencia Exiliada". Trad. Juan Gabriel López Guix. Em *Archipiélago*, nº 26-27, Barcelona, pp. 34-39.
- (2006). *Ser Singular Plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Arena Libros, Madrid.
- Pelbart, Peter Pál (2000). *A Vertigem Por Um Fio. Políticas Da Subjetividade Contemporânea*. Editora Iluminuras, São Paulo.
- Queiroz, Ruben Caixeta de (2009). "Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias". *Vídeo nas Aldeias*. [On Line] Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20> [consultado: 05/07/2015].
- Rancière, Jacques (2014). *O Espectador Emancipado*. Trad. Ivone Benedetti. Martins Fontes, São Paulo.
- (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, Paris.
- (2009). *A partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Neto. Editora 34, São Paulo.
- Santiago, Silviano (1978). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Perspectiva, São Paulo.
- Vilaça, Aparecida (2000). "O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, nº. 4, pp. 56-72.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo.
- (2000). "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. Editora 34, São Paulo.

¹ Daí Barthes concluir que o xamã das sociedades primitivas é uma alternativa ao autor positivista, enquanto perda de origem da voz no texto: "nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o 'gênio'" (Barthes, 2004: 58).

² "Eu, não intercambiável, sou eu apenas na medida em que sou responsável", afirma Lévinas (2007: 80).

MEDIALIDAD PURA

LENGUAJE Y POLÍTICA EN WALTER BENJAMIN

Luis Ignacio García*

luisigngarcia@hotmail.com

Resumen

Proponemos en este trabajo una lectura del enlace entre lenguaje y política en la teoría benjaminiana de los medios puros. Los medios puros interrumpen, desde dentro de su propia dinámica, la instrumentalidad de la lengua comunicativa y la normatividad de la acción ético-política en un mismo gesto. La lengua suspende su pulsión comunicativa y la acción disuelve la norma y la obra como separadas del acto. Los medios puros son la afirmación de un ámbito allende la instrumentalidad y la normatividad. Esa afirmación es *praxis pura*, sea lingüística o política. En los medios puros el corazón inexpresivo de la lengua se toca con el núcleo anómico de la verdadera praxis. La experiencia de la dimensión poética de la lengua se anticipa y se constata en la experiencia de la justicia en tanto interrupción de la instrumentalidad del derecho: *poesía y justicia* se enlazan en una praxis de los medios puros que se afirma como acto de *justicia poética*. Esta apuesta teórica y práctica compromete al proyecto de Walter Benjamin en su conjunto, y guarda la promesa de su más intensa actualidad.

Palabras clave

Justicia – Lenguaje – Medios puros – Política – Walter Benjamin

Abstract

This paper proposes an analysis of the link between language and politics in Benjamin's theory of pure means. Pure means interrupt, from within of its own dynamics, the instrumentality of communicative language and the normativity of ethical and political action in the same gesture. Language suspends its communicative drive and action dissolves norm and work as separated from act. The pure means is the affirmation of a field beyond instrumentality and normativity. That affirmation is *pure praxis*, whether linguistic or political. In pure means the expressionless heart of language touches the anomic core of true praxis. The experience of the poetic dimension of language is anticipated and also confirmed in the experience of justice as interruption of the instrumentality of law: *poetry* and *justice* are linked in a praxis of pure means that is stated as *poetic justice*. This theoretical and practical commits Walter Benjamin's intellectual project as a whole, and holds the promise of its most intense actuality.

* Dr. en Filosofía, Prof. Adjunto en “Estética y crítica literaria modernas”, Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC, e Investigador del CONICET. Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

Keywords

Justice – Language – Politics – Pure means – Walter Benjamin

Esta noche me convierto en calabaza

C.F.K

Walter Benjamin se cuenta entre aquellos autores que prefieren el malentendido de la posteridad antes que la conformación de escuelas. Sin ser poeta, ni siquiera un pensador poetizante, como quiso imaginarlo su amiga Hannah Arendt, desmontó sin embargo el lenguaje de la filosofía y de la crítica desde dentro para hacer surgir una lengua pensante emancipada de toda rúbrica clasificatoria. El peor uso, aunque el más frecuente, de esa emancipación ha sido tomar su pensamiento como un colorido bricolaje de citas adaptable a cualquier situación. Por el contrario, esa emancipación implica el despliegue de un nuevo rigor propuesto en su escritura, tanto más exigente que el rutinario rigor conceptual. Pues sus palabras se mantuvieron siempre un paso atrás del concepto. Ese ejercicio de la palabra, por supuesto, no es propiamente conceptual, pero no por ello carente de rigor. De hecho, podría decirse que la distinción entre palabra y concepto, comprendida por fuera de toda dicotomía –pues la palabra es ella misma una dinámica de polaridades en acto–, es el exigente criterio de la apuesta escritural-imaginal de Walter Benjamin. Esta distinción permitiría una articulación del conjunto de su pensamiento, un conjunto cuya predilección por el fragmento fue siempre compatible –como en los románticos de Jena que él nos enseñó a leer– con una intención sistemática. Su pensamiento es la sistemática articulación de una escritura de lo singular como teoría general del nombre. Si el concepto determina lo particular a partir de lo universal, asumiendo que toda mediación es ese ejercicio determinante que se auto-elimina como mero transporte del concepto, el nombre es la reflexión de lo singular que se detiene en la propia mediación, ya no determinante ni autoevanescente, sino constitutiva de lo singular mismo como autoexposición de su propia singularidad. La filosofía benjaminiana de lo singular es una filosofía de la mediación, no en tanto transmisión de algo sino en cuanto pura autoexposición de su *medialidad* en cuanto tal. Ese es el nuevo rigor que nos propone Benjamin: mostrar, en cada configuración de lo humano (lenguaje, política, experiencia), lo medial de toda mediación.

Interrupción, suspensión, dialéctica detenida, montaje, semejanza, umbral, pasaje, son conocidas figuras de su obra madura que testimonian la insistencia de un motivo que se remonta a sus escritos tempranos: el motivo de una *mediación inmediata*, esto es, una estructura del pensamiento y de la percepción que abre un abismo de extremos y a la vez tensa y condensa esos polos en un choque único e instantáneo. Asumiendo distintos énfasis

a lo largo de sus diversas fases, el pensamiento benjaminiano fue siempre fiel a la experiencia de un medio que determina la configuración de lo mediado, o dicho de otro modo, de una concepción no instrumental de lo medial, de un medio emancipado de la determinación teleológica, un medio que delimita las fronteras de una experiencia de *pasaje*, pero no en tanto experiencia transicional autoevanescente sino por el contrario como *experiencia soberana de autoexposición del medio*.¹ Benjamin nos impone la exigente tarea de desplazarnos del medio como vivencia exotérica de una instrumentalidad que se autoelimina (como la escalera de Wittgenstein) al médium como experiencia esotérica de una epifanía que se autoexpone (como la entrada de los médiums de Breton), pero siempre en el propio medio. Y es esta textura intersticial de lo medial la que prepara la posibilidad misma de la experiencia en sentido enfático, en tanto *Erfahrung*, esa que Benjamin buscó bajo todos los cielos, más allá de las abstracciones del neokantismo y de las devastaciones de la Gran Guerra. La “experiencia” es ese arco de tensiones que Benjamin exploró bajo distintas modulaciones, desde la noción temprana de “medio puro” hasta la configuración del “pasaje” en su obra tardía, ese arco en el que los términos mediados sólo se reconocen en la medialidad misma que los constituye como tales, como si fuese el medio mismo, ya no como correa de transmisión, sino como *entre constitutivo*, lo que hace posible las instancias que media: interior y exterior, consciente e inconsciente, sueño y vigilia, individuo y colectivo, pasado y presente, son todas distinciones derivativas respecto a la estructura medial de este pensamiento. La experiencia es la interrupción de la determinación de un término por otro. La experiencia habita en el trazo relacional que constituye a los términos en cuanto términos, en cuanto *limes* de ese centro vivo del que son sus límites.

En lo que sigue intentamos mostrar que esta experiencia de una medialidad pura o mediación inmediata traza el ámbito de la convergencia estructural entre la teoría lingüística y la teoría política de Walter Benjamin. Para ello volveremos, en primer lugar, a la más temprana formulación de su teoría del lenguaje y su teoría política en una decisiva carta de 1916, en la que su teoría de la “magia del lenguaje” enlaza lengua y praxis en una misma teoría de la *mediación inmediata* como único anclaje de una “escritura política”. En segundo lugar analizaremos la formulación más acabada de la dimensión lingüística de esta medialidad pura tal como se plantea “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En tercer lugar, indagaremos en el estatuto de la medialidad pura en tanto *praxis pura* según la formulación de “Hacia la crítica de la violencia”, resaltando las afinidades con la afirmación de una “lengua pura”. Y por último, en cuarto lugar, intentaremos mostrar, a partir de una breve referencia a “La tarea del traductor”, que esta apuesta por los medios puros no puede reducirse a la defensa de un formalismo autorreferencial modernista, sino que configura una fuerza que abre a una esfera superior, que estos *medios sin fin* remiten sin embargo a un “fin mesiánico” que permite pensar la teoría lingüístico-política de los medios puros como una reformulación mesiánica de la estética kantiana. Así, podrá sugerirse que la medialidad pura no es tanto la autorreflexividad de los materiales, sino más bien la esfera del *libre juego*, a la vez estético-político, que resguarda la promesa mesiánica de una humanidad redimida (en la lengua, en la política, en la experiencia).

Magia

En 1915 se cierra para Benjamin el ciclo de su intensa militancia como dirigente estudiantil en el marco del “movimiento juvenil” liderado por el influyente reformador Gustav Wyneken.² Las ideas favorables a la gran guerra de su primer mentor espiritual lo alejaron definitivamente de su círculo. A partir de entonces, la pregnancia política de su actividad intelectual y cultural anterior comenzará a medirse con el nuevo desafío que implicaba el inicio de su intensa y duradera relación con Gerschom Scholem. Y aunque ello significó ciertamente un redescubrimiento de lo judío en su propio pensamiento, sin embargo nunca lo llevó a compartir el sionismo de su amigo. Más bien, fueron las reflexiones teológicas y metafísicas las que reunieron íntimamente el desarrollo sus pensamientos en estos años seminales para ambos. Es entonces que se produce esa singular fragua de militancia cultural, mística del lenguaje y política metafísica cuyas implicancias serán determinantes para todo el pensamiento de Benjamin, incluso para el momento “materialista” de su itinerario.

Disponemos de un documento muy valioso de este momento decisivo en el que política, judaísmo y lenguaje se entrelazan de un modo que marcará toda su filosofía posterior. Se trata de una carta a Martin Buber, en respuesta a la invitación de este último a participar en la revista *Der Jude*, que por entonces dirigía. El concepto que Benjamin tenía de Buber estaba teñido no sólo por las posturas belicistas que pudo leer en su revista, sino también por el gesto de recuperación neorromántica del judaísmo como “vivencia” (*Erlebnis*), tan comprometedoramente próxima a las filosofías exaltadoras de la “vivencia de las trincheras”. Ese es el contexto en el que Benjamin formula por primera vez una noción de “escritura política” que será determinante tanto para su teoría de la escritura como para su teoría política, y que dará la pauta de la continuidad de su militancia política después del fin de su adhesión a la *Jugendbewegung*. Dada la importancia de la carta para nuestro argumento –además de la ausencia de traducciones españolas disponibles– nos permitimos proponer aquí una traducción de su totalidad:³

Munich, Julio de 1916

Muy estimado Doctor Buber:

He debido esperar hasta tener una conversación con el Sr. Gerhard Scholem para aclarar mi posición fundamental sobre “Juden”, y con ello la propia posibilidad de enviar una contribución. Puesto que mi enfático desacuerdo con muchas de las contribuciones del primer volumen –especialmente con sus posiciones en relación a la guerra europea– oscureció mi conciencia de que mi posición ante esta revista no era ni podía ser otra que mi actitud frente a toda escritura políticamente comprometida, tal como el inicio de la guerra me lo reveló final y decisivamente. Tomo el concepto “política” en el sentido más amplio, en el que se lo utiliza ahora permanentemente. Antes de continuar permítame decir que soy plenamente consciente de que los pensamientos que siguen son aún incipientes y que si su formulación puede sonar apodíctica es porque así pongo atención en su fundamental validez y necesidad para mi propio comportamiento práctico.

Es una opinión difundida, y prevalece en casi todos lados como autoevidente, que la escritura podría ejercer una influencia en el mundo ético y en la acción humana en la medida en que ella pone a disposición los motivos de las acciones. En este sentido, el lenguaje es entonces sólo un medio de la más o menos sugestiva *difusión*⁴ de los motivos que determinan, en el interior del alma, a los que actúan. Lo

característico de esta perspectiva es que en absoluto toma en consideración una relación del lenguaje con la acción en la que el primero no sea un medio de la segunda. Esta relación se refiere igualmente a un lenguaje impotente, degradado a mero medio [bloßen Mittel] y a una escritura como acción pobre y débil, cuya fuente se encuentra no en ella misma, sino en algunos motivos decibles y pronunciables. Por otra parte estos motivos pueden ser discutidos, otros pueden ser yuxtapuestos a ellos, y por tanto la acción es (por principio) puesta al final como el resultado de un proceso de cálculo, universalmente probado. Toda acción que se apoye en la tendencia expansiva a poner en serie una palabra junto a otra me resulta terrible, y tanto más devastadora cuando la entera relación entre palabra y acción está ganando terreno como un mecanismo para la realización del absoluto correcto, tal como sucede entre nosotros en una medida siempre creciente.

Puedo entender la escritura en general sólo como poética, profética, objetiva, pero en relación a la eficacia sólo en tanto *mágica*, esto es, *in-mediata* [un-mittelbar]. Todo efecto saludable, de hecho todo efecto no inherentemente devastador, que cualquier escritura puede tener reside en su (de la palabra, del lenguaje) misterio. Por muchas formas en que el lenguaje pueda probar ser eficaz, no lo hará a través de la transmisión de un contenido, sino más bien a través de la más pura apertura de su dignidad y de su naturaleza. Y si aquí prescindo de otras formas de eficacia –como la poesía o la profecía–, entonces me parece una y otra vez que la cristalina y pura eliminación de lo indecible en el lenguaje es la forma que nos es dada, y la más próxima, para tener un efecto en el lenguaje y, por lo tanto, a través suyo. Esta eliminación de lo indecible me parece que coincide con el modo de escritura propiamente objetivo y sobrio, y que anuncia la relación entre el conocimiento y la acción justamente dentro de la magia del lenguaje. Mi concepto de estilo y de escritura objetivos y al mismo tiempo altamente políticos es el siguiente: conducir a aquello que fue negado a la palabra. Sólo donde esta esfera de lo carente de palabra se abre en la indecible noche pura⁵, pueden saltar las chispas mágicas entre la palabra y la acción movilizadora, donde reside la unidad de estas dos entidades igualmente efectivas. Sólo la concentración intensiva de las palabras en el núcleo del más íntimo enmudecimiento llega al verdadero efecto. No creo que haya ningún lugar donde la palabra pueda estar más distante de lo divino que en la acción “efectiva”, de modo que no es capaz de dirigirse hacia lo divino de otra forma que no sea a través de sí misma y de su propia pureza. Entendida como medio, prolifera en exceso.

En una revista no entra en consideración el lenguaje de los poetas, de los profetas, o incluso de aquellos en el poder, ni tampoco la canción, el salmo o el imperativo, que, por otra parte, podrían tener relaciones totalmente diferentes con lo inefable y ser fuente de una magia enteramente diferente. Lo único que viene al caso es el modo de escritura objetivo. No puede preverse humanamente si una revista lo alcanzará, y probablemente no muchas revistas lo hayan hecho. Pienso, sin embargo, en el *Athenaeum*⁶. Me resulta tan imposible entender la escritura designada para tener un efecto, como incapaz soy de componerla. (Mi ensayo en *Ziel*⁷ se mantenía intrínseca y enteramente en el sentido de lo que he dicho más arriba, pero en ese lugar, que le era tan ajeno, era muy difícil advertirlo.) En cualquier caso, voy a aprender de lo que se diga en “Juden”. Y así como mi incapacidad para decir ahora algo claro sobre la cuestión del judaísmo coincide con el estado incipiente de la revista, nada nos impide esperar que pueda aún haber una coincidencia más favorable en las etapas de nuestro desarrollo.

Es posible que al final del verano pueda ir a Heidelberg. Me haría muy feliz intentar avivar en una conversación, lo que ahora he podido expresar de manera tan imperfecta. Y quizá sería desde aquí posible incluso decir algo sobre el judaísmo. No creo que mi modo de pensar sea no judío en este aspecto.

Muy respetuosamente,

Walter Benjamin

Esta carta juvenil, oscura y fulgurante a la vez, tiene el estatuto de un manifiesto, una suerte de programática sin plan de su pensar venidero. Enlaza en un mismo gesto intelectual problemas que luego serán enfrentados cada uno en su singularidad, mostrando así la unidad previa de la que esos problemas emergen. Para lo que ahora nos interesa, insistimos: teoría del lenguaje y teoría política son aquí una y la misma, bajo la forma de una teoría de la magia del lenguaje con consecuencias tanto para la escritura como para la política. Y en su *pars destruens*, la crítica a una teoría reductiva de la lengua se enlaza intrínsecamente con la crítica de una teoría instrumental de la acción. Estos movimientos se encuentran en un punto preciso: en la pregunta por el *medio*, por el estatuto del *Mittels*. No hay un rechazo romántico de la mediación, no se esquivo el medio, sino que se lo trabaja hasta dejarlo inoperante, se lo bordea hasta mostrar su falta de orillas, se lo hace colapsar al exponerlo en su plenitud. Al posicionarse desde la inmanencia de la mediación evita una defensa directa de lo indecible, pero al hacer tartamudear a toda mediación rompe con la suposición de transparencia del “mero medio”. La expresión tan marcadamente subrayada, “un-*mittelbar*”, resulta clave, pues muestra la importancia del pliegue del medio sobre sí, su negación (un-) y su potencia (-bar⁸), delineando así el estrecho desfiladero entre el “mero medio” y una mística de lo indecible, entre la “concepción burguesa” y la concepción neorromántica de la lengua y de la acción. Ese peligroso e inestable desfiladero será el ámbito mismo de su pensar.

En un primer movimiento, la carta rechaza de plano toda concepción instrumental de la escritura política, la visión usual que piensa la relación entre lengua y acción según el modelo de la causalidad.⁹ En este marco, la relación es entendida en términos de una eficacia mecánica de uno sobre la otra. La escritura es degradada a mero medio de la acción, a una puesta a disposición de los motivos de la acción, y a una más o menos sugestiva difusión de esos motivos. Por su lado, la acción es entendida como el resultado de un cálculo, degradada de ese modo al efecto mecánico de causas exteriores a la propia acción. La escritura política, entonces, resultaría ser una forma práctica de la silogística. En el contexto del entusiasmo general por la “vivencia de las trincheras” se entiende que resulte “terrible” y “devastadora” esta doble reducción de la lengua y de la acción a una instrumentalidad que las niega a ambas en cuanto tales. Palabra y acción son engranajes de una máquina que tritura todo en aras del “absoluto correcto” de la mera mediación.

Al contrario del “*mero medio*”, el “*medio puro*” interrumpe la mediación llamando la atención sobre su propia opacidad, sobre su “misterio”. “Puro” (“*reine*”), es un adjetivo que a partir de esta carta irá adquiriendo estatuto de terminología filosófica para Benjamin, y que en este contexto se opone con claridad al adjetivo “mero” (“*bloß*”). La “pureza” del medio es la interrupción misma de toda noción instrumental de eficacia. Esa interrupción libera los dos términos, lengua y acción, de toda coacción funcional, abriendo el terreno de una lengua más allá de la comunicación, y de una acción más allá de la instrumentalidad.

Esa emancipación es el lugar de una nueva relación posible entre ambas. Pues “puro” nunca es en Benjamin carente de relación, sino más bien al contrario, la apertura misma, la relación misma.¹⁰ Por ello podemos hablar de la *pureza* de un *medio*, de otro modo sólo los fines podrían serían puros.

Ahora bien, desmontar la relación instrumental entre palabra y acción no significa abstenerse de todo modelo posible de relación entre ellas, pensado incluso en términos de *eficacia* de la palabra. La crítica a aquella noción usual de eficacia, al modelo de la causalidad, no se propone en esta carta desde el lugar del repliegue de una escritura sobre su propia esfera de autonomía, literaria por ejemplo, ni desde la crítica a toda forma de politicidad de la escritura. Por el contrario, esta crítica se propone desde un modelo alternativo de eficacia para la escritura política, un modelo de *eficacia “pura”*, esto es, una *politicidad medial* de la escritura, un modelo de eficacia *mágica*. Y entonces llegamos al corazón esotérico de esta carta: la magia del lenguaje es la paradójica eficacia de su *inmediatez* (o *in-media-bilidad*). La única eficacia no devastadora es aquella que se ejerce *no a través del* lenguaje, sino *en* el lenguaje, y sólo al ejercerse *en* el lenguaje puede tornarse eficaz *a través* suyo también. La magia del lenguaje no refiere sólo a un problema de escritura, sino más bien al lugar mismo en el que escritura y acción encuentran su unidad: la “magia del lenguaje” es la pureza de la *inmediatez* (o de lo *in-media-ble*, “*un-mittelbar*”) como estructura *medial* de la experiencia lingüístico-política. La *magia* es la *mediación inmediata* a la que se ven conducidas la lengua y la acción cuando interrumpen la instrumentalidad que las sustrae de ellas mismas, que las aleja de “la apertura de su dignidad y de su naturaleza”. Cuando la lengua y la acción se tornan pura apertura de su dignidad, entonces damos con la “pureza” de ambas, que en Benjamin, como ya fue dicho, no implica la afirmación autorreferencial sino el acceso a la *comunicabilidad* misma entre ambas. La magia es la interrupción de la silogística que pretende conducir de la palabra a la acción en una progresión determinante. Mágica es la eficacia de la palabra que interrumpe el modelo causal y se realiza en su *inmediatez*: la palabra política está mucho más cerca de un abracadabra que de un programa de acciones de gobierno. La magia es la apertura del terreno en que palabra y acción se *tocan* en su respectiva pureza, en su recíproco *uso no instrumental*: en la magia la lengua y la acción *juegan* entre sí, esto es, su pureza no testimonia una falta de relación, sino que prepara una relación de otro tipo, no determinante, ni causal, ni instrumental entre ellas. Mágica es la eficacia de la lengua pura sobre la praxis pura en tanto *eficacia en la lengua pura con (mit) la praxis pura*, en la que la palabra deja de ser mediación y la acción deja de ser cálculo, y más bien ambas pasan a participar en la medialidad pura que las constituye en su “pureza”. Lengua y acción muestran su unidad en las chispas de *comunicabilidad* (*Mit-teil-barkeit*) que se desprenden del choque entre ambas (la fusión no produce chispas).

Llegamos entonces a la zona más ardua de la carta, más aporética. Este modelo de eficacia mágica de la palabra, *en y a través de* su *inmediatez* entendida como *medialidad inmediata*, es precisado por Benjamin en términos de la “pura eliminación de lo indecible en el lenguaje” (“*reine Elimination des Unsagbaren in der Sprache*”). A primera vista parece paradójico que después de haber criticado el uso instrumental de la lengua, como mera transmisión de un contenido, ahora pretenda eliminar el núcleo incommunicable que la habita. ¿Acaso deberíamos entender la “eliminación de lo indecible” como un simple hacer decible ese núcleo inefable al que parecía estar abriendo con su praxis no instrumental de la

lengua? ¿Primero se elimina la comunicación y ahora se elimina lo incommunicable? Y tanto más aporético resulta el planteo cuando más adelante se postula la esfera de lo “carente de palabra” (“Wortlos”) como el lugar buscado de la eficacia de la palabra, y al “enmudecimiento” como su política más adecuada. ¿Se elimina lo indecible y luego se rescata lo carente de palabra?

Entrevemos dos claves para comprender el sentido de esta aporética (que, como siempre en las supuestas “contradicciones” benjaminianas, muestran su potencia no cuando pretendemos diluirlas volviéndolas unívocas, sino cuando se deja ver el movimiento mismo de la tensión entre los términos contrarios puestos en juego). Por un lado, esta tensión aporética, esta dialéctica detenida entre la eliminación de lo decible y la eliminación de lo indecible empuja en la dirección de una experiencia del lenguaje que busca resguardarlo de su reducción a mero medio, pero que de igual modo se resiste a convertirlo en un fin en sí mismo. La operación de Benjamin muestra aquí su mayor singularidad. Pues rompe en un mismo gesto con la lógica instrumental de la epistemología y de la política occidental, pero al hacerlo interrumpe también el modo usual de realizar esa ruptura. Porque ciertamente hay una tradición de lo no-instrumental en occidente, una tradición en absoluto marginal que es la marca misma de su idealismo, desde el acto puro de la metafísica aristotélica hasta el reino de los fines de la moral kantiana. Pero el asunto es que desde Aristóteles hasta Kant la ruptura con la instrumentalidad de la epistemología y de la moral siempre se pensó por el lado noble de los fines, como la afirmación de fines en sí mismos, esto es, en el reposo de la presencia a sí de una sustancia finalmente purificada de sus accidentes, de un fin finalmente desentendido de los medios, de una palabra finalmente reconciliada con las cosas. Con la crítica de lo instrumental, que podemos enunciar como la *eliminación de lo decible*, Benjamin parece situarse del lado de esta tradición idealista de occidente que afirmó la necesidad de deslindar entre un régimen funcional y heterónomo, y una esfera incalculable de fines en sí. Sin embargo, con la paralela o convergente¹¹ *eliminación de lo indecible* Benjamin pareciera interrogarse por una superación de lo instrumental que no tenga que llevarnos al ámbito extático de los fines sin medios, sino al terreno profano de los medios sin fines. De allí la “sobriedad” a la que apela para explicar el estilo político, una sobriedad (*Nüchternheit*) que atravesará todo su itinerario, desde su lectura de los románticos (de hecho, toma el término *sobriedad* de Hölderlin) hasta su crítica a los surrealistas, y que es el rigor de un pensamiento que no quiere adentrarse a la noche indiferenciada de la identidad. Dicho en otros términos, la crítica de lo instrumental no se formula desde la dicotomía entre medio y fin, pues la maldición de lo instrumental no es el medio, sino la dicotomía medios/fines en cuanto tal, el embrujo de la causalidad, de manera que la afirmación de los fines en sí puede dejar intacta la lógica instrumental en cuanto tal (esto es, si se afirma desde la jerarquía medios/fines). O dicho aún de otro modo: lo *indecible* que interesa a Benjamin no es un *algo* a lo que se accedería en una *experiencia inefable*, sino *el estado de la lengua* cuando se afirma como *medialidad pura*, como pura transición. O aún: lo *inefable* no es *una cosa*, sino *aquello* que interrumpe la visión que transforma el mundo en cosas. En una palabra, *lo inefable es la propia lengua*, y no un más allá de ella que supondría a la lengua como mero medio a desechar tras haber arribado al fin buscado: medio sin fin, no fin sin medios. Por ello habría que proceder no sólo a una “eliminación de lo decible”, sino a una contraria y convergente “eliminación de lo indecible”. Puesto en términos de teorías del lenguaje, esta tensión insiste en la dirección de un más allá de las

dicotomía entre el convencionalismo y naturalismo, entre nominalismo escéptico y esencialismo neorromántico. “Con la representación de una comunicación-de-sí del lenguaje [...], que a primera vista amenaza con conducir a la tautología semiótica de significado y significante, se abre una tercera posición más allá de la alternativa de un lazo semiótico arbitrario entre palabra y contenido espiritual por un lado, y una coincidencia mágica de palabra y esencia de la cosa por otro.” (Khatib, 2014: 158) Vale decir, se abriría a una concepción que no apunta a una mera autorreferencialidad formal de la lengua, sino más bien a una concepción de *la experiencia como lengua*, o de la *experiencia de la lengua* en su doble genitivo. Como sugieren Eiland y Jennings, Benjamin, “como Heidegger después de él, considera que el dato lingüístico primario no es ni el acto individual de habla ni la estructura de la significación, sino la existencia (*Dasein*) del lenguaje, la palabra, como una totalidad cualitativa inconmensurable.” (Eiland y Jennings, 2014: 87-88) Vale decir, ni nominalismo ni esencialismo, ni *parole* ni *langue*, se plantea aquí una experiencia de la lengua en cuanto tal, que parece hacer interdependientes la decibilidad y la indecibilidad del puro *darse* de la lengua como experiencia de la *comunicabilidad* misma, incluso a costa de la comunicación (como comunicación de contenidos). La interrupción de la instrumentalidad en Benjamin no se busca negando la mediación, sino tornándola inmediata.¹²

Si esta es una primera manera de comprender la convergencia de la eliminación de la comunicación y la eliminación de lo indecible, podríamos pensar otra que acaso resulte más decisiva. Pues no se aloja tanto en la tensión decible/indecible, sino en el sentido mismo de la “eliminación”. De entrada, Benjamin utiliza un término inusual, el latinismo “Elimination”, cuya traducción por “eliminación” es casi inevitable, pero sólo recordando que “Elimination” lleva una marca de singularidad en alemán de la que nuestro tan usual “eliminación” carece por completo. Podríamos entender que en la cuidada selección del término “Elimination” se busca algo que delimita una singularidad respecto a *supresión* (por ejemplo *Beseitigung*), o a *extirpación* (así *Ausscheidung*), o tanto más respecto a *aniquilación* (como *Vernichtung*). Benjamin ni siquiera dice “Eliminierung”, que sería la sustantivación, más usual, del verbo “eliminieren”. Podríamos decir que “eliminación” traduce “Eliminierung”, mientras que sólo puede traducir “Elimination” si de algún modo se hace cargo de esa marca de singularidad. ¿Cuál es esa marca? ¿Por qué podría ser relevante para pensar el problema de lo decible/indecible? Consideramos que la pista se abre cuando notamos que el latinismo lleva antes que a la acción de una *supresión* de lo indecible, a la inscripción de un *limes* de lo indecible. *Elimination* podía entonces apuntar a una “supresión” no en tanto aniquilación de lo indecible, sino a una supresión de lo indecible *como indecible*, esto es, a su autonomización como esfera inefable, llevando, por el contrario, a su inscripción, *liminar*, en lo decible. Hacia esto apunta la más atenta lectura que se ha hecho de la carta a Buber:

Para alcanzar este movimiento sólo se necesita leer la palabra literalmente: eliminación indica no una simple supresión, sino más bien un movimiento que conduce “sobre el umbral”, o según un ejemplo que aparece en el diccionario etimológico Duden, que “empuja fuera de la casa”. La “pura y cristalina eliminación de lo indecible” consistiría según ello en un movimiento que empuja a la palabra fuera de la casa, hacia aquello negado a la palabra, que como *limes* y marco fija y

determina cada vez la frontera de lo dicho –es decir, de la serie-de-palabras. (Weber, 2011: 605)

Weber nos sugiere ser literales y comprender el *eliminar* no como un suprimir ni un aniquilar, sino más bien como acto de, si se nos permite, *liminarización*, esto es, un *llevar al límite*. La “eliminación de lo indecible en el lenguaje” implicaría entonces el puro *llevar, en el ámbito del lenguaje (y no en un más allá de él), al límite de lo indecible*.¹³ Por lo tanto no se trata de hacer decible lo indecible, sino de hacer legible lo en cada caso indecible en su relación con lo en cada caso decible: mostrar el *movimiento liminar* que se juega *entre* lo decible y lo indecible como el ritmo puro de la lengua. Eliminar lo indecible en la lengua significaría tomar en cada caso una decisión sobre la partición (o *com-partición: Mit-teilen* –volveremos sobre esto) decible/indecible, actualizar el umbral de (in)decibilidad mismo, inscribir la liminaridad de lo indecible en el lenguaje: el lenguaje es *liminarizado* por lo indecible en él: y lo indecible en él no es *algo* que podría dejar tras de sí al lenguaje (al “medio”) sino precisamente el lenguaje mismo (el medio mismo ahora transfigurado en “médium”). Ni mera mediación, ni mera negación del mediador; puesta en límite del medio: *liminación del medio como médium*.

Y entonces se hace comprensible la formulación más ardua de la carta: la definición del estilo objetivo y político de escritura en términos de un “conducir a aquello que fue negado a la palabra” (“*hinzuführen auf das dem Wort versagte*”). Hay que tener en cuenta que “*versagen*” significa, antes que nada, fracasar. Sólo en la construcción con objeto directo (das) y dativo (*dem Wort*) puede traducirse como *negar algo a alguien*, pero sin dejar de hacer reverberar el fracaso del decir en el mismo momento que se conduce positivamente hacia un lugar (*hinführen*), como si dijéramos: conducir hacia lo *fracasado* a la palabra, llevar a lo que fracasa a la palabra. Conducir a lo negado a la palabra es otra manera de reclamar *leer lo que nunca fue escrito*¹⁴. Este juego replica y anticipa el del título del famoso ensayo sobre la traducción: “*Die Aufgabe des Übersetzers*”, donde la misma palabra, *Aufgabe* significa a la vez “tarea” y “renuncia” o “abandono”. Pero recíprocamente, esta renuncia es una tarea, y acaso la más ardua y rigurosa, del mismo modo que el fracaso de un más allá de la lengua es la afirmación soberana de la lengua como medialidad pura. Sería inconsecuente que Benjamin sólo hablara *acerca de* la inmediatez de la escritura política, sin inscribir este movimiento liminar *en* su propia escritura política. Esta carta no sólo habla de la escritura política, sino que ella misma es un manifiesto político.

El acto político por excelencia sería, en este contexto, la experiencia misma del lenguaje en cuanto tal: *experimentum linguae*¹⁵ que implica avanzar hacia lo negado a la palabra (la palabra misma), pero en la palabra (y en ninguna trascendencia). *Leer lo nunca escrito* no es un abandono de la lectura por alguna iluminación religiosa, sino la iluminación profana de la lectura en tanto puesta en legibilidad de la *lengua pura*. Aquí “puro” adquiere el sentido kantiano, acentuado ahora en su estatuto *intersticial*, de lo *trascendental*: ni empírico (comunicativo, disponibilidad de un contenido) ni trascendente (inefable, acceso a una sustancia indecible). Es la estructura misma del lenguaje que nos impide dar cuenta de su existencia, de su *ser ahí*, en él mismo, si no es a partir de un pliegue sobre su propio *darse: mediación inmediata*.

El final de la carta vuelve inesperadamente sobre la cuestión del judaísmo, para mostrar cierta afinidad estructural entre esta política del lenguaje y lo “judío” de su pensamiento. Recordemos el paso: “Me haría muy feliz intentar avivar en una conversación lo que ahora he podido expresar de manera tan imperfecta [*unvollkommen*, incompleta]. Y quizá sería a partir de aquí posible decir algo también sobre el judaísmo. No creo que mi modo de pensar sea no-judío en este aspecto.” El judaísmo de Benjamin no es un judaísmo de los contenidos, ni doctrinarios ni vivenciales, de lo judío, sino una política de la lengua. Al responder, en sobria ironía, a quien le solicitar hablar *sobre* “lo judío”, que su pensamiento sería judío en la medida en que sitúa la imperfección e incompletud de la lengua a la base de toda discusión sobre lo judío (*también* sobre lo judío podría decirse algo *a partir de* esta incompletud), nos habla de un afirmarse en la *liminaridad* de lengua y política como tarea de un judaísmo no fijado en las identificaciones culturales. Así leyó, años después, el judaísmo de Karl Kraus, en quien, incluso tras su conversión, el judaísmo se jugaba en la relación *in-mediata* entre lenguaje y justicia:

se ha dicho que Kraus tuvo que “sojuzgar su judaísmo” para recorrer aquel “camino que va del judaísmo a la libertad”; afirmación que queda refutada al punto por el hecho de que también para él la justicia y el lenguaje están dados el uno en el otro. No hay duda al respecto: el venerar la imagen de la justicia divina en tanto que lenguaje –en la propia lengua alemana– es el salto mortal auténticamente judío con el que Kraus intenta quebrantar el hechizo del demonio. (O II, 1: 357)

Lo “auténticamente judío” no es una creencia o una identidad cultural, como hubiese preferido Buber, sino el *salto mortal* en cuanto tal, es decir, la experiencia de una *mediación inmediata* que hace saltar las “chispas” entre lengua y acción, entre justicia y lenguaje.¹⁶ Ni la lengua ni la acción quedan intocadas tras esta experiencia. Cuando la lengua comparece ante la justicia, es llevada a la “pureza” de su medio, y cuando la política se pliega sobre sobriedad poética de la lengua pura, es retramada como exigencia de justicia. El *judaísmo* benjaminiano se da en las “chispas mágicas” (que luego serán *astillas mesiánicas*) que saltan (las chispas *saltan*, como en el *salto mortal* judío, como en el tiempo del *Ur-sprung*) al encuentro de la no-instrumentalidad de la lengua con la no-instrumentalidad de la praxis. Despejar esa *pura comunicabilidad* [*Mit-teil-barkeit*] entre lengua y praxis en su recíproca mediación no instrumental o medialidad inmediata será la exigente tarea del pensamiento benjaminiano en sus distintas fases y alternativas.

Lenguaje

La interrogación por una lengua emancipada de su instrumentalidad será el cometido de su ensayo del mismo año 1916, algunos meses posterior a la carta a Buber, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (también una carta –a Scholem–, luego expandida en ensayo). Ya desde el título mismo se nos reclama despejar el terreno de un lenguaje “en general”, es decir, no (sólo) humano: “no hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o en la inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual.” (O, II, 1: 145) Este planteo de la no-humanidad del lenguaje no siempre ha sido destacado en este

ensayo seminal, y sin embargo resulta esencial a su planteo aquí, y en su posterior expansión de esta idea del lenguaje en general hacia una auténtica “filología del mundo de objetos” que será determinante de su obra “materialista” posterior. Si todo participa del lenguaje, una lengua no es expresión de todo aquello que presuntamente podríamos expresar *mediante* ella, sino que ella es la expresión inmediata de todo cuanto en ella *se* comunica. La temprana metafísica del lenguaje y el posterior materialismo fisonómico o hermenéutica materialista se tocan aquí: *el lenguaje no es humano*, sino que cada cosa expresa su ser lingüístico *en* el lenguaje (algo similar vamos a encontrar en la noción de praxis: la violencia *divina* no es [sólo] humana). A diferencia de la carta a Buber, el texto sobre el lenguaje comienza afirmando el carácter no degradado de la lengua, positivamente, como *comunicación en el lenguaje de todo ser espiritual*, para luego hablar de su forma degradada. Pero el postulado de la *mediación inmediata* como el corazón de la *magia del lenguaje* va a ser el mismo. De hecho es recién en este ensayo en el que encuentra su formulación canónica:

todo lenguaje se comunica *en* sí mismo, dado que él es, en el sentido más puro [reinste], el “médium” mismo de la comunicación [das “Medium” der Mitteilung]. Lo medial [das Mediale], que es la *inmediatez* [o lo *inmediabilidad*] de toda comunicación espiritual [*Unmittelbarkeit* aller geistigen Mitteilung], es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta inmediatez, entonces el problema originario del lenguaje es su magia. (O, II, 1: 147)

Este breve pasaje condensa todo lo que venimos articulando a partir de la carta a Buber sobre lenguaje, pureza, medialidad inmediata y comunicabilidad. Esta es la formulación más enfática del lenguaje como *medialidad inmediata*, que transforma la mera mediación como transmisión de un contenido en *médium* como autoexpresión del medio. Lo “medial” trabaja en esta “comunicación inmediata”, esta inmediatez (*Un-mittel-barkeit*) de toda auténtica comunicación (*Mit-teilung*) espiritual. La comunicación, en tanto *com-partición* (*Mit-teilen*) originaria (ur-sprünglich: que traza un *salto mortal*), es la potencia (-barkeit) del medio (Mittel) que se pliega sobre su propia *liminarietà* (*eliminación*: Un-).

Por supuesto, muy lejos de esto están las teorías de la comunicación vigentes en nuestra era de la comunicación. Ellas aseguran que la comunicación es un proceso que tiene un emisor, un mensaje, un medio o código y un destinatario o receptor. O sea, el lenguaje no es lenguaje en general, sino el instrumento que tienen los seres humanos para comunicarse y autoafirmarse como sujetos (emisores y receptores). De este modo, y de la mano de la lingüística, el siglo XX asistió a la reducción de la teoría del lenguaje a teoría de la información. Esa reducción no es para Benjamin nada menos que el “pecado original” del espíritu lingüístico, la caída misma del lenguaje comparable en su catástrofe a la expulsión del paraíso. Cuando el hombre intentó valerse del lenguaje para comunicar algo a través suyo dio lugar a “la concepción burguesa del lenguaje”, según la cual “el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano. Por el contrario, la otra concepción del lenguaje no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios.*” (O, II, 1: 148) Contra toda reducción de la teoría del lenguaje a teoría de la información, el modelo del lenguaje como medialidad pura

es el relato bíblico de la creación, la segunda versión, en la que el hombre, no creado a través de la palabra, “se le concede ahora justamente el *don* del lenguaje [die *Gabe* der Sprache]”. El lenguaje como *medialidad inmediata* es el lenguaje como *don*. Comunicar en el lenguaje, y no *a través* suyo, significa que no hay hablante que se vale del lenguaje para transmitir un contenido a un oyente; es un lenguaje sin hablante (que, desde fuera del lenguaje, usaría al lenguaje como medio) ni mensaje (que sería transmitido, cual contenido, en el lenguaje) ni destinatario (que recibiera un mensaje *a través de* la lengua). Como el *don*, es el puro *darse*, sin donante, ni donatario, ni cosa donada, sin inmanencia ni trascendencia: el lenguaje es el puro ser ahí de la lengua. Es en este sentido que Benjamin subraya: “no hay pues contenido del lenguaje; en efecto, en cuanto comunicación, el lenguaje comunica un ser espiritual, una comunicabilidad [Mitteilbarkeit] en cuanto tal” (O, II, 1: 150). No hay nada que comunicar, sino la propia potencia (-barkeit) de comunicar (Mitteilen), que es de por sí un com-partir (Mit-teilen). El lenguaje es celebración en acto (sin mensaje ni destinatario) de la potencia del com-partir, y la comunicación es el salto cada vez repetido a la com-partición originaria de la *comunicabilidad* misma.

Si la palabra divina es palabra creadora, el lenguaje adánico es lenguaje consumidor en tanto *nombra* las cosas. El *nombre* es el lenguaje que no busca comunicar nada a nadie, sino que se afirma como auto-comunicación de la esencia lingüística en el propio lenguaje. Como *medio puro* el nombre es no sólo no-instrumental, sino también no-subjetivo. Así, el *nombre propio* es residuo de la palabra divina entre los hombres. Del mismo modo, la palabra poética será, en la tarea crítica del Benjamin posterior, otro lugar donde encontrar formas de la medialidad pura como estructura de la experiencia, y el propio lenguaje en cuanto tal será pensado por el Benjamin “materialista” como el depósito de las “semejanzas inmateriales” que la “facultad mimética” aún nos permite percibir incluso en condiciones de modernidad histórica y de atrofia de la experiencia.¹⁷

En el ensayo de 1916 se establecerá una gradación de formas del lenguaje que van de la palabra creadora de Dios hasta el lenguaje mudo de las cosas, pasando por el lenguaje nominativo del hombre, una gradación regida por la ley de *traducción* entre las lenguas. De la complejidad de todo ese proceso lingüístico nos interesa ahora el tránsito decisivo en la palabra humana de su expresión nominativa a su dimensión puramente instrumental, a su conversión en “*mero signo*”. No sólo porque replica y complejiza lo ya expresado en la carta a Buber, sino porque precisamente en ese tránsito se agrega una dimensión que confirma y consolida el tránsito entre teoría del lenguaje y teoría política. La caída de la lengua nominativa a la lengua comunicativa es también la caída del lenguaje en la *palabra juzgadora*. La degradación del lenguaje nominativo en la cháchara del lenguaje comunicativo coincide con el tránsito del *conocimiento* de las cosas al *juicio* sobre las cosas. Como ya fue sugerido, la relación palabra-acción bajo el modelo causal puede ser entendida en términos de la subsunción del caso bajo el concepto. Benjamin establecerá una relación intrínseca entre tres consecuencias fundamentales del “pecado original” de la lengua: el lenguaje se convierte en instrumento; surge la palabra juzgadora; se da origen a la abstracción (O, II, 1: 158). El umbral entre lengua adánica y palabrería de los hombres está dado precisamente por el árbol de la sabiduría, cuya maldición no es lo que le pudo comunicar al hombre, sino la marca que inscribe del fin de la comunicabilidad misma en la palabra, una palabra que ya no celebra más la comunicabilidad de los seres en el lenguaje, sino que *juzga, determinando* lo real, *a través* del lenguaje. La comunicación no es sólo el

vacío de una lengua convertida en mero medio, sino también la violencia (la *abstracción*) de un saber convertido en juicio. Allí sitúa Benjamin el “origen mítico del derecho”, que será el gran tema y problema de su teoría política.

Así abandonó al nombre y cayó en el abismo de la mediatez de toda comunicación [Mittelbarkeit aller Mitteilung], de la palabra en tanto que instrumento, de la palabra vana; cayó en el abismo de la cháchara. Pues, digámoslo al fin una vez más, cháchara era sin duda la pregunta por el bien y el mal en el mundo después de la Creación. El árbol del conocimiento no se encontraba en el jardín de Dios debido a las informaciones sobre el bien y el mal que como tal era capaz de dar, sino como emblema del juicio sobre el que pregunta. Y esta enorme ironía es el auténtico rasgo distintivo del origen mítico del derecho. (O, II, 1: 158-159)

La “mediatez de toda comunicación” (“Mittelbarkeit aller Mitteilung”) viene a sustituir el “‘médium’ de la comunicación” (“‘Medium’ der Mitteilung”), de modo que el médium se degrada a mero medio. Ese tránsito no sólo pone fin a la experiencia de la com-partibilidad originaria de la lengua, esto es, de la “lengua pura”, sino que además constituye el origen mítico del derecho en el embrujo de la instrumentalidad en cuanto tal.

Política

La no instrumentalidad de la acción política auténtica, entendida justamente como la desactivación del derecho y su carga mítica, es estudiada por Benjamin en su “Hacia la crítica de la violencia”. Se trata de un ensayo que a partir de la influyente (aunque muy problemática) lectura de Jacques Derrida de 1989-1991 (Derrida 2008) en adelante se ha ido instalando en el corazón del debate de la teoría política contemporánea (situándose, por ejemplo, en el centro de la saga *Homo sacer* de Giorgio Agamben). A pesar de esta singular actualidad del texto, no siempre se recuerda que se trata de una parte, la más completa y acabada, de una obra de largo aliento que Benjamin proyectaba sobre la política, su *Politik*, como la llamaba, que llegó a planear en su estructura fundamental. Tal como le escribe a Scholem en una carta de diciembre de 1920, el trabajo tendría una primera parte titulada “El verdadero político” y una segunda, “La verdadera política”. La primera sería “una crítica filosófica de Lesabéndio”, una “novela de asteroides” del escritor Paul Scheerbart. El texto no se conserva, pero sí disponemos de otros comentarios a Scheerbart que dan una idea de su lectura¹⁸. La segunda parte, “La verdadera política” consta a su vez de dos secciones, una titulada “Desmantelamiento de la violencia” (*Abbau der Gewalt*) y la otra “Teleología sin fin final” (*Teleologie ohne Endzweck* –fin final u objetivo final) (B I: 247). Aunque no hay total certeza sobre este plan, pues quedó inconcluso y los testimonios del mismo no son siempre coherentes,¹⁹ se supone que “Desmantelamiento de la violencia” se refiere al más tarde publicado ensayo “Hacia la crítica de la violencia”, y que “Teleología sin fin final” nunca se habría escrito, aunque algunos arriesgan que el “Fragmento teológico-político” sería un esbozo preliminar del mismo. En cualquier caso, resulta importante tener en cuenta esta inscripción del ensayo en una obra más amplia no sólo para dar cuenta del carácter no aislado del interés de Benjamin por la política, que no se inicia en su confrontación con el marxismo a partir de 1924 como en general se supone, pero

también porque la crítica de la violencia es puesta junto a un trabajo cuyo paradójico título ya no nos puede resultar contradictorio en función de lo que se viene planteando: *teleología sin fin final*.²⁰ Esta primera inscripción del ensayo sobre la violencia nos permite desde un comienzo volver a situar, a través la idea de una teleología sin fin final, la idea de un medio sin fin, y con ello preparar la sección final en la que vamos a sugerir un vínculo con la noción kantiana de “conformidad a fin sin fin” (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), permitiendo ya sugerir el posible vínculo, no sin desplazamientos, entre los *medios puros* y el *juicio estético* kantiano.

Tampoco puede olvidarse que el período de redacción del texto sobre la violencia (1920-1921) coincide con la época de redacción del gran ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (1919-1922), en el que se traza una relación muy relevante entre lengua, mudez y violencia. En la terminología del ensayo, se plantea un enlace entre lo “carente de expresión” (“Ausdrucklos”) con la idea de una “violencia crítica” o “violencia sublime” de la verdad que ejerce su fuerza *destructiva* sobre la falsa totalidad de la belleza, mostrando la irrupción del mundo moral en la esfera de la apariencia. Es decir, nuevamente se plantea el vínculo entre la noción de una lengua pura, carente de palabra o de expresión (“Wortlos” se decía en la carta a Buber anticipando el “Ausdrucklos” del ensayo sobre Goethe), y una violencia que hace justicia a la falsa apariencia mítica de la belleza para dejar irrumpir el momento destructivo de la verdad, la violenta “cesura” de la palabra pura como fuerza moral. Lengua pura, destrucción y moral (o justicia) aparecen allí también bajo el signo kantiano, en este caso, bajo la impronta de la estética de lo *sublime* como violencia sobre la apariencia y símbolo de una esfera moral:

En lo inexpressivo aparece la violencia sublime [erhabne Gewalt] de lo verdadero, como lo que determina el lenguaje del mundo real según las leyes del mundo moral. Porque destroza [zerschägt] lo que en toda apariencia bella todavía perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa – la absoluta. Sólo lo inexpressivo completa la obra, la desarticula convirtiéndola en imperfecta, en fragmento del mundo verdadero, en torso de un símbolo. (O I, 1: 231)

Esta breve alusión al ensayo sobre Goethe nos permite tener presente que el lazo entre *lengua pura* y *violencia pura* puede ajustarse a través de la “violencia sublime” de lo “carente de expresión”. Lo *Ausdrucklos* sería el gozne acaso más preciso que Benjamin sugiere entre lengua y política pues esto *inexpressivo* es caracterizado de manera inescindible como “cesura” del lenguaje y como “violencia crítica” sobre el mito. En el texto sobre la violencia, los medios puros cumplirán también este rol de interrumpir destructivamente el orden (legal) del mundo para hacer comparecer las leyes (no normativas) de la justicia.

Pasando al ensayo sobre la violencia, podemos determinar con toda claridad su cometido a partir de la primera frase: “La tarea de una crítica de la violencia puede ser definida como la exposición de la relación de la violencia con el derecho y con la justicia” (O II, 1: 183). La partición entre derecho y justicia estructura la concepción benjaminiana de la política de manera tan decisiva como la escisión entre comunicación y lengua pura determina su noción de lenguaje. El derecho es la captura de la violencia en una lógica de medios y fines que ha determinado la tradición del pensamiento político occidental en sus

distintas formas. Formas que Benjamin sintetiza en dos: la corriente del derecho natural y la del derecho positivo. Si la primera prioriza los fines justos en la determinación de la justicia de los medios (la violencia se justifica si se ejerce por un fin justo por naturaleza), la segunda prioriza el establecimiento de los medios justos como garantía de la justicia de los fines (así, por ejemplo, el cumplimiento de las reglas de la democracia procedimental garantizará la justicia de los fines, es decir, la “vida buena” que cada quien decidirá según su orden particular de valores). Pero el problema para Benjamin es que en ambos casos se piensa la violencia desde la lógica instrumental de la relación entre medios y fines, o dicho de otro modo, se inscribe la violencia dentro de la lógica jurídica del derecho. Este proceder no sólo invisibiliza la violencia de todo derecho (como en general denuncia la crítica ideológica) sino que además constituye el núcleo violento de la violencia misma, esto es, su carácter *mítico*. Benjamin buscará entonces no un criterio para los casos de la aplicación de la violencia, sino “un criterio de la violencia misma en tanto que principio” (id.).

De allí que aparezca en el texto sobre la violencia la distinción entre *meros medios* y *medios puros* que ya hemos encontrado en otros contextos: “En tanto que medio [Mittel], toda violencia es instauradora de derecho o conservadora de derecho” (O II, 1: 193). *Instauradora* cuando se la piensa desde el derecho natural, esto es, la violencia fundante de un nuevo orden en función de leyes no positivas sino naturales (poder constituyente). *Conservadora* cuando se la piensa desde el derecho positivo, la violencia represiva que garantiza la perduración de un orden (poder constituido). Sin embargo, estas dos formas de violencia no configuran una dicotomía, sino que son formas de una misma oscilación, de una misma violencia *mítica*. El caso ejemplar de la *policía*, y su modo de actuar en el borde externo de la ley pero para mantener la ley, muestra la contaminación recíproca de violencia instauradora y violencia conservadora en un mismo ciclo fatídico del derecho.²¹ Por ello empuja Benjamin hacia un “más allá de todo ordenamiento de tipo jurídico, y por tanto también de la violencia.” (O II, 1: 199). Para avanzar en esa dirección, la tarea que se propone es clara, y se formula en base a las matrices ya establecidas de su pensamiento lingüístico-político: “A los medios [Mitteln] legítimos e ilegítimos de toda especie, que en total y cada cual contienen violencia, hay que oponer como medios puros [reine Mittel] los no violentos” (O II, 1: 194). Aquí se agrega un nuevo rasgo de los “medios puros”: no sólo son no-instrumentales y no-subjetivos, sino además (incluso en tanto violencia pura), son *no-violentos*. Despejar este terreno de una *violencia no violenta* (es decir, de una destrucción del mito) es la tarea fundamental de una “política de los medios puros” (O II, 1: 196) que en cuanto tal debe plantear una ruptura radical con el derecho como captura instrumental de la praxis. “Pero si, en todo caso, le está asegurada a la violencia su existencia más allá del derecho como violencia pura e inmediata [reine unmittelbare], queda así demostrado que y cómo también se hace posible la violencia revolucionaria, y qué nombre hay que dar a la suprema manifestación de la violencia pura del ser humano.” (O II, 1: 205-206).²² Reaparecen aquí entonces los motivos de la pureza como *inmediatez*, por lo tanto los medios puros como *medios inmediatos*, además de la esfera no (sólo) humana a la que accedemos en esos *medios puros*. Esa esfera *más allá del derecho* es la *justicia*, una de cuyas manifestaciones más puras para el ser humano es la violencia revolucionaria como destitución (*Entsetzung*) no fundante del derecho y de la violencia en la que se basa. Esta *de-posición* del derecho coincide estructuralmente con la *de-posición*

de la significación y la comunicación en la lengua pura, y prepara un mismo ámbito (mesiánico) de la experiencia, el de los *medios puros*.

Justicia

Los medios puros interrumpen, desde dentro de su propia dinámica, la instrumentalidad de la lengua comunicativa y la normatividad de la acción ético-política en un mismo gesto. La lengua suspende su pulsión comunicativa y la acción disuelve la norma y la obra como separadas del acto. Los medios puros son la afirmación de un ámbito allende la instrumentalidad y la normatividad. Esa afirmación es *praxis pura*, sea lingüística o política. En los medios puros el corazón inexpressivo de la lengua se toca con el núcleo anómico de la verdadera praxis. La experiencia de la dimensión poética de la lengua se anticipa y se constata en la experiencia de la justicia en tanto interrupción de la instrumentalidad del derecho: *poesía* y *justicia* se enlazan en una praxis de los medios puros que se afirma como acto de *justicia poética*.

La poético-política de los *medios puros* interrumpe el ciclo de violencia fundadora de derecho (el poder constituyente que se basa en un derecho natural) y violencia conservadora de derecho (el poder constituido que sostiene el derecho positivo) en cuya oscilación recíproca siempre se pensó la política occidental. Los medios puros abren a un tipo de violencia otra, paradójicamente *no violenta*, puesto que lo que destruye es el ciclo mismo de medios y fines como matriz mítica de la praxis y de la lengua. La interrupción de este ciclo no es nada menos que la interrupción mesiánica de la historia (aquí y ahora, cada vez que la lengua o la praxis se exponen en su “pureza”), y la apertura, en cada caso, de un nuevo ámbito de experiencia: “Una nueva época histórica se alza así sobre la quiebra de este ciclo –uno que, sin duda, está hechizado por las míticas formas del derecho–, sobre la destitución [Entsetzung –deposición], pues, del derecho y de la violencia en que se basa” (O II, 1: 205) Por lo tanto, la política de los medios puros no remite meramente a una autorreferencialidad de los medios a sí mismos, a una suerte de experimentación con los materiales. Al interrumpir la inscripción instrumental del medio no sólo vuelve al medio sobre sí mismo, sino que, al hacerlo, abre a un nuevo ámbito de la experiencia, un nuevo ámbito que es también una auténtica “nueva época histórica” (alojada en la virtualidad, en la potencia –“-barkeit”– de nuestra historia, en cada *ahora de su cognoscibilidad*).

Es por esto que nos parece adecuado cerrar este ensayo dejando sugerida la relación entre esta política de los medios puros y la doctrina kantiana del juicio estético (una relación que requeriría mucho más atención que la que aquí podremos darle). Y no por razones comparativistas de índole histórico-intelectual, sino porque el modelo kantiano nos permite asentar la idea de que esta *medialidad pura* puede remitir a un cierto tipo de carencia de objetivos que sin embargo no carece de *finalidad* en cuanto tal, es decir, porque nos permite inscribir la política de los medios puros en un terreno que excede la mera autorreferencialidad modernista de los medios sobre sí mismos. Así como antes pudimos diferenciar la benjaminiana *mediación inmediata* de la *inmediatez mediada* de Hegel, ahora quisiéramos enfatizar que esa mediación inmediata no es pura reflexividad del lenguaje, sino una sustracción de la lógica medios-fines que despeja la remisión a un “fin mesiánico”

superior alojado en la medialidad pura de lo real. Entre la especulativa inmediatez mediada de Hegel y la formal mediación autorreferencial modernista (que llega hasta su versión más degradada en el mcluhaniano “el medio es el mensaje”) la referencia a Kant nos ayuda a situar la singularidad de los “medios puros” en términos de una *reformulación mesiánica* del juicio kantiano del gusto.²³ Es el modo de dejar en claro que la *justicia poética* de los medios puros cobija la tensión mesiánica de una *consumación* (contra todo mero formalismo), aún formulada en la estructura no sustancial sino *medial* de la *pureza* lingüístico-política de la experiencia (contra toda sustancia-sujeto).

La lengua pura (des)obra en el significado de las palabras lo mismo que la violencia pura en la normatividad de la acción. En ambos casos, la autorreferencialidad el medio sobre sí implica la destrucción (sublime) de la lógica instrumental de medios y fines, pero siempre para abrir la posibilidad de la esfera superior de la *justicia* (que parece referir a la propia *virtualización* o *potencialidad* que afecta a la comunicación cuando deviene pura *comunica-bilidad*). La estructura de esta doble crítica a lo funcional y lo normativo, que se dispone a abrir una esfera superior queda especialmente clara en el tercer momento del juicio estético del gusto tal como lo estudió Kant. La determinación de un objeto como bello, según Kant, no puede basarse en la determinación del *fin* al que el objeto serviría, sea subjetivo (el agrado) u objetivo (la perfección o el bien). Los fines objetivos pueden ser dos: o bien la *utilidad* del objeto en su perfección, o bien la *normatividad* del bien moral. La complacencia estética suspende tanto la referencia a una función (la utilidad) como la referencia a una ley (la normatividad) de su objeto, dejándolo disponible para la actualización del *libre juego* de las facultades del sujeto. “El objeto estético no es ni instrumental ni normativo: no puede ser juzgado ni en su capacidad como medio para un fin ni en su concordancia con un concepto preconcebido o con un deber ser.” (Morgan, 2007: 48) Lo bello se diferencia entonces tanto de lo útil como de lo bueno, pues no supone un fin objetivo, sino una pura *conformidad a fin*, pero *sin fin*. Como reza la tercera definición de la belleza: “*Belleza* es la forma de *conformidad a fin* de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en éste *sin representación de un fin*.” (Kant, 1992: 151) La inutilidad y la extra-moralidad del juicio estético no le impide ser una forma de plenitud, sino todo lo contrario. El placer estético es la conciencia de una *conformidad a fin* que implica una “causalidad interna” con vistas al conocimiento *en general*, es decir, *no determinado ni determinante*, sino a la pura *posibilidad de conocer*. Dicho de otro modo, la *conformidad a fin* remite a la activación en el sujeto del *libre juego* de sus facultades, pero no en función de un conocimiento determinado, ni de la determinación de una ley moral: contra todo juicio determinante, el juicio estético es puramente *reflexionante*, atento a lo singular y ajeno a toda subsunción. El placer estético *carece de fin u objetivo* (es decir, no determina ningún objeto), pero no de *conformidad a fin*, esto es, no deja de ser la actualización, *sin propósito ulterior*, del libre juego de las facultades de conocimiento en cuanto tales. La inutilidad y la extra-moralidad configuran esta noción de *juego* que será uno de los legados centrales de la estética kantiano-schilleriana.²⁴ La conformidad a fin interrumpe la instrumentalidad del concepto y la normatividad de la moral, para abrir el espacio de *juego* (*Spielraum* dirá Benjamin) de lo humano en cuanto tal.

Una referencia final a “La tarea del traductor”, otro gran texto de esta constelación lingüístico-política que iniciamos con la carta a Buber, servirá como recapitulación, sin fin,

de nuestro ensayo. Benjamin escribe que el proceso histórico-lingüístico de la traducción se encuentra

determinado por una conformidad a fin [Zweckmäßigkeit] peculiar y elevada. Vida y conformidad a fin: su conexión, una que es palmaria en apariencia pero que al tiempo casi se sustrae al conocimiento, sólo sale a la luz si no buscamos dentro de la esfera de la vida, sino en una esfera superior, aquella meta [Zweck] a la que se dirigen todas las conformidades a fin [Zweckmäßigkeiten] concretas de la vida. Así, en última instancia, los fenómenos propios de la vida que tienen una meta y su propia conformidad a fin, no tienen la vida como meta, sino la expresión misma de su esencia, la exposición de su significado. (O IV, 1: 11-12)

La autoexposición de la conformidad a fin que se sustrae a todo fin, eso es la *medialidad pura* para Benjamin. Los medios puros son la celebración, la fiesta, el juego, en los que, sin avanzar hacia un *más allá* sustancial, se lleva a la lengua y a la praxis a su estado de tensión mesiánica. En Benjamin la “teleología sin fin final” (que fue su modo de pensar la kantiana “conformidad a fin sin fin”), es la autoexposición de la medialidad pura de cada realidad, la marca de la *remisión mesiánica* de cada realidad. En ella se trama la justicia poética de todo su pensamiento. La insistencia en esa *exposición* del medio no es mera autorreflexión formal, sino el “fin mesiánico” (messianische Ende) (O IV, 1: 14) del proceso histórico, a la vez lingüístico y político, en el que se comprometió Walter Benjamin. En última instancia, la *política de los medios puros* coincide con la “*apocatástasis*” a la que aspira el historiador materialista de las tesis “sobre el concepto de historia”, su testamento filosófico-político. La *justicia poética* no es una pura formalidad, ni tampoco una pura desactivación, sino la experiencia de una consumación mesiánica prometida en la lengua y en la praxis. Como sintetiza Khatib:

La encarnación de la “violencia divina pura” (GS II: 200) no es sino la pura exposición de la medialidad de lo político; no se deja representar en otro medio (en partidos, parlamentos o instituciones). De manera análoga, el lenguaje puro o divino lenguaje nominativo no se deja reproducir en un metalenguaje o ser representado en un medio ulterior. [...] Lengua pura y violencia pura pueden ser comprendidas como medios en tensión mesiánica, en los que los actos lingüístico-políticos [...] son expuestos de modo no-instrumental y no-teleológico. (Khatib, 2014: 168)

Para Benjamin el lenguaje y la política son dos formas singulares de actualización de una misma tensión mesiánica que se aloja en la experiencia de una medialidad inmediata. En la interrupción de lo instrumental que es vuelto sobre sí mismo se da la apertura a una experiencia de auto-exposición de la medialidad pura de lo existente, su *darse* involuntario y sin objetivos. Suspendiendo la instrumentalidad se exponen, *en la propia medialidad del instrumento*, la lengua y la praxis de este mismo mundo profano, pero tensado ya en su remisión a lo mesiánico.

Obras de Benjamin y modo de citarlas

GS (más número romano de tomo y número arábigo de página): Benjamin, Walter (1972 ss.), *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt.

B (más número romano de tomo y número arábigo de página): Benjamin, Walter (1978), *Briefe*. Ed. Scholem, G. y Adorno, Th., 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt.

GB (más número romano de tomo y número arábigo de página): Benjamin, Walter (1995 ss.), *Gesammelte Briefe*. Ed. Gödde, Ch. y Lonitz, H., 6 vols., Suhrkamp, Frankfurt.

O (más número romano de libro, número arábigo de volumen, y número arábigo de página): Benjamin, Walter (2007 ss.), *Obras*. Ed. española Barja, J., Duque, F. y Guerrero, F., Abada, Madrid. (Aunque utilizaremos la referencia a esta edición, la más completa disponible en español, en casi todos los casos la traducción ha sido modificada conforme la edición de los GS correspondiente.)

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2004) *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Agamben, Giorgio (2001) *Medios sin fin*. Pre-textos, Valencia.

Agamben, Giorgio (2008) *Estado de excepción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Derrida, Jacques (2008) *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*. Tecnos, Madrid.

Eiland, Howard y Jennings, Michael (2014) *Walter Benjamin. A critical life*. Harvard University Press, London.

García, Luis Ignacio (2015) "Walter Benjamin: la curva marrana". En Sucasas, Alberto y Taub, Emmanuel, *Pensamiento judío contemporáneo*, Prometeo-Lilmod, Buenos Aires.

Hamacher, Werner (2012) *Lingua Amissa*. Miño y Dávila, Buenos Aires.

Hegel, G. W. F. (1992) *Fenomenología del espíritu*. FCE, Buenos Aires.

Kant, Immanuel (1990) *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila, Caracas.

Khatib, Sami (2014) "Mesianisches Medium. Benjamins Sprachpolitik". En *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* (2014), vol. 8, n° 2, Università della Calabria, pp. 155-170.

Khatib, Sami (2013) "Teleologie ohne Endzweck". *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*. Tectum, Marburg.

Mate, Reyes (2006) *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Trotta, Madrid.

Morgan, Benjamin (2007) "Undoing Legal Violence: Walter Benjamin's and Giorgio Agamben's Aesthetics of Pure Means". En *Journal of Law and Society*, v. 34, n° 1, pp. 46-64.

Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires.

Salzani, Carlo (2010) "Purity (Benjamin with Kant)". En *History of European Ideas*, 36, pp. 438-447.

Steiner, Uwe (2001) "The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political". En *New German Critique*, 83, pp. 43-88.

Weber, Samuel (2011) “Der Brief an Buber vom 17.7.1916”. En Lindner, Burkhardt (ed.) (2011) *Benjamin Handbuch*, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 603-608.

Weber, Samuel (2008) *Benjamin's –abilities*. Harvard University Press, London.

Witte, Bernd (1990) *Walter Benjamin. Una biografía*. Gedisa, Barcelona.

¹ En otro contexto, esto debería llevarnos en la dirección una confrontación con el núcleo de la dialéctica especulativa como forma canónica de articulación de mediación (filosofía crítica) e inmediatez (filosofía de la intuición). En la dialéctica especulativa el cometido del movimiento dialéctico es precisamente la superación de lo mediado en una nueva inmediatez que va incorporando, acumulando, y disolviendo, esto es, “superando”, las mediaciones como formas de determinación de la mismidad, es decir, como figuras que han de ser negadas en un movimiento esencialmente teleológico que aspira no a sostener la inmediatez de la mediación, sino todo lo contrario, el carácter *mediado* (es decir, lleno de determinaciones) de la restaurada *inmediatez* hacia el que todo el movimiento especulativo lleva: el *espíritu absoluto*, que en la cumbre de la mediación no es sino “espíritu concebido, en su retorno a la inmediatez que es allí” (Hegel, 1992: 471). Si la inmediatez mediada remite a un *proceso* cuyo motor es la *negatividad* como trabajo del concepto, la mediación inmediata es un *acto* cuyo motor es el *juego* (*negatividad sin empleo*) como potencia de la imaginación. Esta confrontación requeriría una amplia atención.

² La mejor reconstrucción biográfico intelectual es el reciente y monumental trabajo de Eiland y Jennings (2014). En castellano una muy buena aproximación biográfico-intelectual es la de Witte (1990).

³ La carta se encuentra en B I: 125-128, y en GB I, pp. 325-327 (al final del texto están las referencias acerca del modo de citar las obras y correspondencia de Benjamin). Esta última versión es la que tomamos de referencia, pues incluye una serie de correcciones sustanciales respecto a la publicación anterior (sobre la que se basa la difundida edición inglesa de la correspondencia, que reproduce por tanto las erratas de B). Esta y todas las traducciones son nuestras, salvo indicación contraria.

⁴ Se trata de una corrección de las GB (1, 325), en donde se reemplaza “*Vorbereitung*” (preparación), tal como figuraba en las B (126), por “*Verbreitung*”.

⁵ Se trata de otra corrección de las GB, que reemplazan “*reiner Macht*” (poder puro), tal como figuraba en las B, por “*reiner Nacht*”.

⁶ Se refiere a la famosa revista de los románticos de Jena. La alusión a esa revista como experiencia acaso única de escritura de la “actualidad” se repite en su “Presentación de la revista *Angelus Novus*” (O II, 1: 245-249).

⁷ Se refiere a “La vida de los estudiantes”, acaso el más relevante testimonio de su actividad intelectual durante su militancia estudiantil (el nombre de la revista es *Das Ziel*), incluido en O II, 1: 77-89.

⁸ El sufijo –bar en alemán, y su sustantivación –barkeit, se corresponde con el sufijo –ble y su sustantivación –bilidad (en inglés –able y –ability), y marca la misma dimensión de *virtualidad* o *potencia*. Mittelbar se traduce regularmente como mediato (y unmittelbar como inmediato), aunque si separáramos la raíz del sufijo, como sugiere Benjamin en su carta, mittel-bar, podríamos enfatizar la dimensión de medio y de potencia traduciendo mittel-bar como *media-ble*, y un-mittel-bar como in-*media-ble*. Samuel Weber pone en valor la importancia decisiva del sufijo –barkeit como operador general de virtualización en la filosofía de Benjamin en multiplicidad de conceptos clave de su filosofía: comunicabilidad, criticabilidad, traducibilidad, legibilidad, cognoscibilidad, etc. (Weber 2008). En cierto sentido, esta virtualización puede ser entendida, en la dirección de nuestra hipótesis, como *medialización* o *potencialización* general de sus principales operadores teóricos.

⁹ El análisis y la crítica de los modelos de eficacia del arte político es el centro del polémico *El espectador emancipado*, de Jacques Rancière (2010). La común crítica a los modelos causales, y la búsqueda de un tipo de eficacia específicamente estético lo aproxima a Benjamin, y muestra las raíces lejanamente kantianas de ambos planteos.

¹⁰ Sobre el problema de la pureza puede leerse con provecho Salzani (2010). En una carta de la misma época, de 1919 a Ernst Schoen, plantea Benjamin: “La pureza de una esencia *nunca* es incondicional o absoluta; siempre está sujeta a una condición. Esta condición varía de acuerdo con la esencia cuya pureza está en cuestión; pero esta condición *nunca* es inherente a la esencia en sí misma. En otras palabras: la pureza de toda esencia (finita) no depende de sí misma.” Y más adelante vuelve a subrayar “*esta condicionalidad que torna*

la pureza en pureza” (B I: 206). La pureza de la lengua no se la entiende como un más allá de la lengua, sino como la medialidad o relacionalidad misma de la lengua (negada en su reducción informacional). La pureza de la praxis no se la entenderá como un más allá de la praxis, en la contemplación por ejemplo, sino como la relacionalidad misma de la praxis (negada). La lengua pura no es una lengua *otra* que la de la cháchara, y la praxis pura no es un más allá del derecho: en ambos casos el *medio*, como *Mittel*, insiste, pero llevado a su propio extremo *medial*, no instrumental. Por esto nos parece acertado el sesgo general de la lectura agambeniana: no se niega el lenguaje, se lo torna no-instrumental; no se niega el derecho, se juega con él. El medio no es nunca negado, sino desactivado, tornado *medial*. Si el cotejo con la inmediatez mediada de la lógica especulativa resulta viable, entonces aquí podría continuarse diciendo: la *pureza* sustituye a la *negatividad*, de modo que la *suspensión* reemplaza a la *superación*, que en vez de *negar para acumular*, *desactiva para jugar*. No es un no uso, es un nuevo uso. No es una crítica al instrumento, es un instrumento sin instrumentalidad. Eso es *pureza*.

¹¹ El *paralelismo* es la manera externa de vincularse con la diferencia de dos trayectorias. Pero aquí habría que hablar de un movimiento *contrario convergente* que es estructural a este pensamiento a partir de polaridades en tensión. Tal como se plantean las trayectorias de lo mesiánico y lo profano en el “Fragmento teológico político”, tal como Jacob Taubes pensó su relación con Carl Schmitt: *Gegenstrebige Fügung*, algo así como *juntura de impulsos contrarios*.

¹² Como lo precisa Khatib: “Yerra Scholem cuando caracteriza a Benjamin como un ‘puro místico del lenguaje’. El límite [Grenze] de lo indecible y lo decible *a través* del lenguaje transcurre para Benjamin no a lo largo de la comunicación místico-lingüística de un no-comunicable, sino que remite [...] a la comunicación de la comunicabilidad pura *en* el lenguaje. Para Benjamin lo indecible del lenguaje no es simplemente lo opuesto a algo comunicable *a través* del lenguaje. Indecible y no comunicable *a través* del lenguaje no son lo mismo. La auto-comunicación inmediata del lenguaje –su pura medialidad– puede expresar lo indecible del lenguaje, cuando el hablante utiliza un lenguaje no desde ‘fuera’ del lenguaje como un medio, sino que deviene activo *en* su pura comunicabilidad misma.” (Khatib, 2014: 157) Estos planteos estarán a la base del supuesto entusiasmo con la técnica en su obra madura: la técnica en la que Benjamin pensará es precisamente una técnica que ha interrumpido su propia dinámica instrumental, de modo que su criterio no es la eficacia de sus resultados, sino la potencia del espacio de juego (*Spielraum*) para lo humano que se abre en las “nuevas técnicas”.

¹³ También Hamacher lee la paradójica formulación benjaminiana en esta clave *liminar*: “‘Eliminación de lo indecible *en* el lenguaje’ es un proceso doble: por una parte, el lenguaje se limita a lo que es accesible sólo a él, a lo decible y excluye de sí todo lo indecible como no puede discursivamente hacerlo de otro modo. Por otra parte, el lenguaje se toma en sí mismo con un límite insuperable para él donde intenta hablar de sí mismo: sólo puede convertirse en su propio objeto en tanto deja de ser lenguaje, en tanto se comprende a sí mismo como lo negado para él y promueve su enmudecimiento. Por eso, por una parte, el límite del lenguaje tiene que ser reconocido frente a lo indecible y por la otra, el lenguaje mismo como lo negado a él.” (Hamacher, 2012: 108)

¹⁴ En los materiales a las tesis “Sobre el concepto de historia” se dice: “‘Leer lo que nunca fue escrito’, se dice en Hofmannsthal. El lector en el que debe pensarse aquí es el historiador verdadero” (incluido en Mate, 2006: 313)

¹⁵ Tal como lo ha sugerido Giorgio Agamben en diversas ocasiones, sobre todo en la apostilla escrita para la edición del 2001 de su *Infancia e historia* (Agamben 2004).

¹⁶ Para un tratamiento más amplio del problema de lo judío en el pensamiento de Benjamin, que justamente lo embebe aunque no se hable “sobre” lo judío como política (marrana) de la escritura, me permito remitir a García 2015.

¹⁷ Efectivamente, no sería tarea vana rastrear la esfera de lo “puro” en el Benjamin posterior al giro materialista de 1924, pues entonces se mostraría con claridad la firme unidad de un gesto intelectual que permite pensar juntos la “lengua pura” con la “facultad mimética” con la lectura de “imágenes dialécticas”, etc.

¹⁸ Se trata de “Paul Scheerbart: ‘Lesabéndio’”, de 1917-1919 aproximadamente, y “Sobre Scheerbart”, sin fecha (disponibles en O II, 2: 226-228 y O II, 2: 240-243, respectivamente). No se debe olvidar que de

Scheerbart es también *La arquitectura de cristal*, que será un texto muy importante para el proyecto de los pasajes parisinos.

¹⁹ La más amplia reconstrucción del proyecto es la de Uwe Steiner (2001)

²⁰ Khatib ha hecho de este título el eje de vasta su indagación en Khatib (2013).

²¹ En este mismo terreno de oscilación legal/extralegal de la violencia mítica se asienta la reflexión agambeniana sobre el estatuto paradójico del poder soberano y del estado de excepción (Agamben 2008).

²² Todo el proyecto político de Giorgio Agamben busca interrogar ese terreno “más allá del derecho”. Para lo que aquí nos interesa véase sobre todo Agamben (2008).

²³ Entre Hegel y las vanguardias, esta escena poskantiana de reformulación poético-mesiánica habría de conducirnos a una reflexión sobre el lugar del romanticismo temprano de Jena en la determinación benjaminiana de los medios puros. La *ironía* habrá de encontrar su sitio junto a la lengua pura y a la destrucción mesiánica de la violencia pura. Queda como tarea pendiente de una política de los medios puros.

²⁴ Y que nos permite comprender la centralidad que la idea de *juego* adquiere en Agamben, el principal teórico actual de esta política de los medios puros (véase sobre todo Agamben 2001, 2004 y 2008).

PASEAR POR LA URSS, VOLVERSE ANIMAL UNA POSTDATA DE VIRGILIO PARA *DIÁSPORA(S)*

Irina Garbatzky*
irinagarbatzky@conicet.gov.ar

Resumen

El presente trabajo busca abordar un *espacio intersticial*, la crisis cubana de los años 90 en tanto segmento histórico que logró exponer algunas tensiones constitutivas de la modernidad. En este sentido resulta clave la restitución de la figura de Virgilio Piñera por parte de los escritores de dicha generación (Rojas 2013) porque ella permite acudir a dos fugas, que leemos tanto en la poesía de la revista *Diáspora(s)* como en antologías cubanas contemporáneas: la recuperación de significantes vinculados con la experiencia post comunista (post soviética y eurasiática) y una escritura que funciona como bisagra entre las políticas sobre los cuerpos y las políticas de la vida; esto es, una serie de menciones sobre lo vivo y lo animal que permiten reflexionar nuevamente por la noción de comunidad. Para este fin, el artículo comienza con un primer apartado en donde se recuerda la obra de teatro *Los siervos* de Virgilio Piñera (1955) y su ficción de un futuro soviético global. Y continúa con un segundo apartado donde se restituyen los alcances, en el contexto de la revista, de la posibilidad abierta por la premisa de ese progreso absurdo, animal, imaginado por Piñera, ahora absorbido por la poética de los “hijos de la revolución”.

Palabras clave

Literatura cubana actual – “Período especial” – Virgilio Piñera – Revista *Diáspora(s)* – Biopolítica

Abstract

This paper seeks to address an interstitial space, the Cuban crisis of the 90s (Special Period) as historical segment managed to expose some constitutive tensions of modernity. In this sense is the key to the return of the figure of Virgilio Piñera by the writers of that generation (Rojas 2013) because she lets go two leaks, we read both poetry magazine *Diaspora(s)* and anthologies contemporary Cuban : significant recovery related to the post-communist experience (post Soviet and Eurasian) and a script that works as a hinge between the bodies policies and political life ; that is, a number of mentions of the living and the animal allowed to ask again for the notion of community .

Key words

Cuban literature - "Special Period" - Virgilio Piñera - Revista *Diáspora (s)* - Biopolitics

(*) Dra. en Humanidades con mención en Letras (UNR). Investigadora de CONICET – Jefe de Trabajos Prácticos de la asignatura Literatura Iberoamericana I (Escuela de Letras - Universidad Nacional de Rosario).

Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

Entrada

Los archivos poseen más de una puerta. Frente a la misma ley, existen entradas múltiples; las preguntas proliferan, las asociaciones se vuelven series. Hay una que me interesa abrir y es la insistencia en la literatura cubana actual de significantes, imaginarios, paisajes, referidos a la Unión Soviética, a Europa del Este, a Asia. *Enciclopedia de una vida en Rusia, Livadia, Siberiana, Corazón de Skitalietz, Cartas desde Rusia, Das Kapital, El Imperio Oblómov, Cuadernos de Feldfalding, Asia Menor, “Mao”, Teoría del alma china*, por ejemplo, son todos títulos de libros, de cuentos o poemas escritos entre los años noventa y comienzos del 2000, por una serie de autores muy diversos entre sí (José Manuel Prieto, Jesús Díaz, Antonio José Ponte, Emilio García Montiel, Carlos Aguilera, Rolando Sánchez Mejías), cuya marca generacional sin embargo está dada por haber comenzado a escribir y publicar en La Habana durante el “Período especial”, con 1989 y la posterior caída de la URSS como horizonte.

La órbita que estos textos cubanos trazan no responde sólo a un motivo temático, de corte exotista, sino que para pensarla resulta necesaria una pregunta previa. Qué significa hablar de políticas del cuerpo en literatura, cómo se puede pensar ese *entre*, cómo volverlo entrada. Las excursiones por el Este, –lo que Carlos Aguilera denominó como “La gran Eslavia”, (en el *Imperio Oblómov*, una novela de 2014)–, van acompañadas, en estas literaturas, de una excursión por los límites del cuerpo, de la comunidad y de lo humano. En los ochenta y noventa cubanos, uno podría encontrar un retorno de la pregunta por el doblez y la simulación de Severo Sarduy y con alcances políticos muy específicos.¹ La teatralidad, la performance y la actuación bajo sospecha remitían a los imaginarios de la Guerra Fría, las novelas de espionaje, la intercambiabilidad del nombre propio, el malentendido, la escucha. El paisaje soviético y eurasiático se confunde en ese pliegue y reescribe la fórmula del camagüeyano: “pintura que se convierte en cuerpo que se convierte en pintura”. Los cuerpos se escriben sobre sí, simulan (la literatura se vuelve tatuaje y el tatuaje, literatura), y lo mismo hacen los grandes aparatos de biopoder. Durante la Guerra Fría, el archivo de una vida también es el archivo de experiencias intangibles, inasibles e irregistrables, pero ya no tiene como fin la performance de una obra conceptual, sino el propósito de la seguridad de los Estados. Seguimos escribiendo e imaginando con el barroco al lado, como quien se apropia de un diccionario, sólo que en la isla las políticas del cuerpo y sus poéticas sugieren otro corte.

La puerta de entrada a Cuba nos lleva, en disparada, hacia la contracara del trópico: las fantasmagorías de la estepa siberiana.

El futuro

Rafael Rojas llamó a dicha insistencia “Souvenirs de un Caribe Soviético”. Aquí la figura imagina un puente, ya que el *souvenir* como fetiche restituye un más allá en un más acá. Rojas repasaba los restos de la vida soviética en La Habana, extrañándose de que las refulgencias metropolitanas de Moscú como centro irradiante de cultura hubieran tenido menos dimensión física, en la arquitectura de la ciudad, que literaria. Moscú en La Habana aparecía, en la crítica que investiga los estudios de la “Cuba soviética”, la metaforización de un mundo otro, la imaginación de un afuera, de la posibilidad de diferenciarse radicalmente de la globalización y el imperio capitalista.

“Muñequitos rusos”, es el blog de dibujitos animados soviéticos que analiza Duanel Díaz para pensar la complejidad de esa nostalgia, (u *ostalgie*, como “nostalgia del Este”). Los hijos de la revolución, como generación experimental que crecería en la isla hacia una sociedad sin clases, alimentada con la leche en polvo soviética, configuraba una comunidad imaginada, sostiene Damaris Puñales Alpizar (2013) y Jacqueline Loss (2009), importante para entender esta nostalgia como dimensión vinculada a la propia historia, a la infancia.

Lo cierto es que la serie de escrituras cubanas imaginadas en China, en Rusia, en Alemania, escritas después de la caída del muro de Berlín, no podría explicarse solamente por una recuperación que desentierra las utopías para reinstaurarlas en el presente –un ejercicio que teorizó Hal Foster, que sí fue clave para entender las vanguardias de los años sesenta en el Cono sur, e incluso sus recuperaciones en los años ochenta, durante los procesos posdictatoriales. En el caso de Cuba, resulta necesario poner en escena una paradoja temporal: la caída de la Unión Soviética, hacia los dos lados del muro, implicaba la pregunta acerca de cómo recomenzar el tiempo, *después* de haber habitado el futuro del mundo, la concreción de la utopía moderna. Boris Groys (2008) y Susan Buck Morss (2004) lo han señalado respecto de la Unión Soviética; más allá de las coyunturas históricas, la Revolución imponía otro tiempo, horadando la linealidad histórica del progreso moderno en Occidente. Los sentidos y las lecturas de ese futuro, entonces, entran en tensión y lucha en Cuba, una vez iniciado el Período Especial. “Futuro perdido del mundo”, “Futuro pasado”, “Futuro posible” son algunos de los términos con los cuales los críticos piensan el nuevo lugar de los sujetos de cara al feroz capitalismo global. Los ensayos compilados por Iván de la Nuez (2001), por ejemplo, sitúan aquella condición paradójica en la que se encuentran los “hijos de la revolución” ante otro futuro del mundo.²

Otro futuro

Una segunda entrada puede revertir la periodización histórica, o complejizarla. Qué ocurre si para leer esta serie hiciera ingresar una obra en retrospectiva: la pieza teatral *Los siervos*, de Virgilio Piñera, escrita en 1955 y sucesivamente excluida, incluso por el propio Piñera, de su *Teatro completo*.³ *Los siervos* imagina otro futuro –en algunos sentidos bastante similar a los escenarios disformes, totalitarios, violentos, anti humanos de la literatura de Carlos Aguilera, uno de los directores de *Diáspora(s)*, la revista que comentaré a continuación). Un futuro soviético global, en el cual sus habitantes han sido por completo comunizados.

Leer esta pieza puede armar una espacialidad resonante, entre los imaginarios soviéticos del presente y aquella futuridad soviética que Piñera fabulaba. No se trata, claro, de hacer un análisis de la obra en sí misma (ello supondría un trabajo aparte), sino de situar su referencia como vía de salida al esquema lineal de una historiografía canónica, con el fin de leer, en las excursiones soviéticas y animalizadas de *Diáspora(s)*, una práctica del palimpsesto, como define José Quiroga (2005) cuando analiza las textualidades de la literatura cubana de los 90, en las que se reescribe el presente dejando entrever la singularidad de sus capas pasadas.⁴

Si la pieza de Piñera aparece hoy como un envío, que avizoraba en el pasado un futuro para pensar su propio tiempo, es porque hubo un destinatario que recibió su misiva y leyó en ella el entretiempos que supone la postdata, como aquella escritura que se escribe después del final de la carta, pero aún todavía antes de ser metida en el buzón.

La postdata recuerda un detalle por parte del que escribe, pero ese detalle puede reescribir por completo la historia, por parte del lector.

Así, junto a las recuperaciones de la literatura de la *glasnot* (deshielo) soviética, que apuntaron a la confección de circuitos de *samizdat* (underground), circuitos no oficiales de producción y difusión literarias, durante el “Período Especial” lo soviético también involucró un retorno de lo reprimido, si se tiene en cuenta el viraje nacionalista que operó el discurso oficial como modo de desconexión de Moscú, la suspensión de las revistas rusas, (*Novedades de Moscú* o *Sputnik*), entre muchas otras formas de tomar distancia, según relata Desiderio Navarro (2010).

De este modo, atender a una obra, en buena medida residual, como “Los siervos”, nos habilita, desde una perspectiva genealógica, la pregunta por lo que ella hace visible. Acaso el propio lugar intersticial, en la serie cubana pos-soviética que mencionábamos más arriba, que va de los mecanismos de resistencia a las formas de producción de lo viviente, de las políticas del cuerpo a las políticas de la vida y sus poderes de producción y gestión; ese arco que Michel Foucault encontraba tan tenso y tan implicado, –desde su apartado final del primer tomo de la *Historia de la sexualidad* (1977), o bien en las clases del seminario *Defender la sociedad*, en 1976. ¿Cómo habremos de pensar las políticas del cuerpo en la literatura cubana si no trabajamos sobre esa escisión y ambivalencia, entre las tecnologías de captación del cuerpo individual a las gestiones sobre la población y la administración de la vida, entre los problemas del cuerpo como máquina a los problemas del cuerpo como especie, transido, como decía Foucault, por la mecánica de lo viviente?

El progreso reculado

La pieza de Piñera publicada en *Ciclón* en 1955 nos permite imaginar el futuro mediante otro movimiento, que no va exactamente hacia adelante ni tampoco hacia atrás, aunque sí avanza, literalmente, con el culo. El argumento de *Los siervos* es subyugante. En un futuro soviético global, un siglo después de 1917, cuando “toda la tierra y todos los hombres han sido comunizados” y han llegado a su nivel más alto e igualitario de felicidad, Nikita Smirnov se declara, en el periódico *Pravda*, siervo a la búsqueda de un Señor. La declaración es rebelde, porque aunque sea un mero acto formal, entraña una cuestión de fondo: “un siervo declarado declara implícitamente a su señor”, apunta. La dislocación de Nikita lo vuelve indestructible, un caso fuera de la ley, nadie sabe qué hacer con él. Asesinarlo es peligroso, torturarlo confirmaría la verdad de su proposición. Nikita se arrodilla; antes funcionario, ahora se convierte en un ser repugnante. “Levántate, Nikita. Nos repugna tu pantomima”, le dicen. Su negatividad se resolverá con la rebeldía de los siervos encubiertos en su momento de auto-declaración.

Stepachenko: (Entrando.) Dime, Nikita, ¿qué hace un amo cuando pierde a un siervo?

Nikita: Toma otro siervo. Hay grandes reservas, señor.

Stepachenko: ¿Declarados o encubiertos?

Nikita: Eso depende de los siervos, señor.

Stepachenko: O de los señores. Estimo que el servilismo encubierto da un mayor margen de explotación.

Nikita: Sigo diciendo al señor que todo depende, en definitiva, de los siervos. Los siervos elegirán el servilismo declarado, pese a los señores (Piñera, 1955: 35).

La declaración del servilismo (encubierto) y el reconocimiento del amo, recoge en la escritura de Piñera la ley del Deseo como cifra de la dialéctica entre los amos y los esclavos. Me refiero a la presentación que hace Alexander Kojève de las lecciones y comentarios a *La Fenomenología del Espíritu* de Hegel; lo que caracteriza al deseo humano, lo que lo distingue como tal, es el hecho de ser el Deseo de otro dirigiéndose sobre un objeto. Pero el desear el Deseo de otro, es en última instancia la disputa por el reconocimiento de un valor, se revierte en el querer que el otro reconozca el propio deseo. “Todo deseo humano, antropógeno, se ejerce en función del deseo de reconocimiento”, dice Kojève. Para que la realidad humana pueda reconocerse como tal hace falta que de entre dos hombres uno de ellos, temiendo por su vida, ceda al otro, reconociéndolo como Amo, trabajando para su deseo. Por contrapartida, el relato hegeliano descubre que la existencia del amo depende de su reconocimiento por parte del esclavo. Pero el esclavo, dice Kojève,

es para él un animal o una cosa. Él [el amo] es pues reconocido por una cosa. De este modo, su deseo se fija en conclusión sobre una cosa, y no como parecía al comienzo, sobre un deseo humano. [...] Por tanto: si el hombre no puede ser satisfecho sino por el reconocimiento, el hombre que se conduce como amo no lo será jamás. (...) el hombre satisfecho será por necesidad esclavo, o más exactamente, aquel que ha sido esclavo, que ha pasado por la Esclavitud, que ha suprimido dialécticamente su servidumbre (Kojève, 2012: 25-26)

Cada uno de los momentos trazados en la breve pieza de Piñera, –el manifiesto de Nikita, la elección de Stepachenko como amo, la revuelta de los siervos en su autodeclaración, y la tesis del permanente recambio entre los de arriba y los abajo–, elabora una lectura sobre esa dialéctica, sosteniendo la valoración ambivalente de la parodia: hasta tal punto el personaje de Piñera lleva esta tensión a su límite que no sería muy desacertado decir que en el mundo de Nikita, el filósofo devenido siervo, el progreso espiralado se reescribe como progreso *reculado*.

Ya que, a su vez, el acto de declaración de que un amo le da patadas en el trasero da existencia a lo resistente, elabora un punto que detiene la repetición de los siervos rebelados como futuros opresores.

Kirianin: Se me ocurre algo formidable. Vamos a obligarle a hacer el señor.

Orloff: ¡Magnífica idea! Será la única tortura acertada. (Pausa.) ¡Manos a la obra!

Fiodor: No entiendo bien la cosa.

Orloff: Ustedes caerán de rodillas, en tanto que yo, pistola en mano, exigiré a Nikita daros de puntapiés en el trasero. (Pausa.) Esto lo haremos a título de ensayo. Los días siguientes turnaremos nuestros traseros a fin de repartir comunistamente sus patadas, y así proseguiremos hasta que Nikita quede completamente desintoxicado. (Pausa.) Caed ahora de rodillas.

(Kirianin y Fiodor caen de rodillas.)
Orloff: (A Nikita.) Camarada Nikita.
(Nikita no se mueve.)
Orloff: Siervo Nikita.
Nikita: (Incorporándose.) ¿Qué quiere, mi señor?
Orloff: (Le apunta con la pistola.) Te ordeno ser el señor de estos dos siervos. Dales en el trasero unas cuantas patadas de desprecio.
(...)
Nikita: (Haciendo un gran esfuerzo.) Perros siervos... (Pausa.) ¡Oh, no puedo, señor, no puedo, soy también un perro siervo! (Piñera, 1955: 20 -21).

No se trata de tergiversar la negatividad de Piñera, un “no” y una “nada” que poseen un alcance mucho mayor a lo largo de la cultura cubana (volveré sobre este punto enseguida). El nihilismo de Nikita que afirma la repetición eterna entre opresores y oprimidos, se sostiene sobre todo si atendemos al hecho de que ese deseo *específicamente humano* es el articulador de la dialéctica amo-esclavo.

No obstante, la propia obra y la literatura de Piñera se afanan en preguntar qué ocurriría si entre esos siervos se rastrearán los avisos de animalidad, de metamorfosis o divergencias respecto del *hombre nuevo* de la revolución. Es decir, qué ocurriría si sobre el binomio amo-esclavo hallásemos los puntos de fuga y reinención del cuerpo, a partir de huidizas intensidades vitales.

No es casual, de este modo, que como filósofo del Partido, Nikita haya escrito cuarenta tomos sobre el igualamiento del género humano. La resistencia del Siervo transita, para ser eficaz, el camino de las bestias y de los objetos. Primero, frente a los funcionarios, Nikita queda de rodillas, como un muñeco, no puede dejar de prosternarse, como se lee en las didascalias: “(Trata de pararse, pero vuelve a caer de rodillas.) No puedo, señor, no puedo pararme, sólo puedo prosternarme. (Continúa arrodillado con la cabeza en el suelo.)” (Piñera, 1955:19). Luego, frente a Stepachenko, su amo elegido, Nikita se pone en cuatro patas y limpia sus botas. “Perro inmundo”, “vil gusano”, lo denomina el nuevo amo.

La caída de Nikita, incomprensible y repugnante, diseña, sin embargo, un pensamiento singular. Es usted anticuado, no cree en el progreso”, le espeta Orloff. Nikita responde: “Creo en el progreso de las patas y el progreso de los traseros”.

Orloff: Es una filosofía basada en el trasero.
Nikita: Exacto. El nikitismo es la filosofía del trasero.
Fiodor: Estalló la bomba. (A Nikita.) ¿Nikitismo? ¿Qué es eso?
Nikita: Un sistema filosófico-político basado en las relaciones existentes entre la pata del señor declarado y el trasero del siervo declarado.
(Piñera, 1955: 39)

En algunos párrafos autobiográficos de Piñera publicados en distintas revistas y reunidos en *Diario de poesía*, se reitera el diagnóstico de los amos y siervos en un ámbito de iguales. Esta vez, en el centro de la academia y de las reglas del arte. En La Habana de un Piñera haciéndose poeta, los cuerpos infatuados que circulan en las tertulias se intercambian entre sí, trocando sus objetos de reconocimiento, y sólo el advenimiento de lo animal opera como individuación:

Me encontré con que todos y cada uno eran poetas, con libro o sin él, que en los patios buscaban ansiosamente a nuevos reclutas, *se olían* y *reconociéndose*, comenzaban por la confesión lírica para llegar abruptamente a la confidencia homosexual. Naturalmente, yo había escogido por carrera la de Filosofía y Letras. ¡Cómo podía no ser así! Entre el corazón anatómico y el poético no podía dudar, me quedaría siempre con el poético. Digo esto porque pienso en nuestra brillante hornada de invertidos líricos estudiando la carrera de Medicina a merced de fríos profesores de anatomía y deportivos muchachos. No, nosotros con verdadero instinto animal, nos habíamos replegado a la sombra de Minerva. (El subrayado es mío) (Piñera 1999: 9).

De nuevo aquí “el verdadero instinto animal” permite una transformación de los valores. En este caso, el olisqueo perruno de los traseros hace inferir que el reconocimiento de la señoría (a qué poeta seguir, a quién escuchar, en ese ámbito donde todos son poetas, más allá del libro) amplía su valor cuando de la poesía se pasa al olor. Sólo entonces existe lo próximo, una especie de sujeto común, una pequeña colectividad. Como si dijera: ninguno de nuestros cuerpos se someterá a la anatomía de la Medicina y el deporte, ni a los esquemas preestablecidos y rígidos del ideal corporal moderno (la productividad, la virilidad, la actitud realista ante el mundo, el heroísmo).

En *Tumbas sin sosiego* (2006), Rafael Rojas sostiene como hipótesis que hubo un declinar de las funciones sociales o cívicas por parte de la poética de *Ciclón*, en el marco de una tendencia más amplia que se remontaba al campo intelectual de la República y que incluso llegaba hasta el siglo XIX, vinculada al nihilismo y a la dificultad de sus letrados para la constitución de su propio archivo cultural. Rojas critica las diversas formas de esa intelectualidad nihilista, especialmente en lo concerniente al desentendimiento personal de lo público y al rechazo de la articulación de la literatura con la historia política. Ello contribuyó a sustentar, sostiene, la autoinculpación de los intelectuales y los tonos míticos de la Revolución. Ernesto Hernández Busto, en su análisis sobre “Los no”, encuentra que la ausencia del sentido en la poética teatral de Piñera, con frecuencia leída en consonancia con el teatro del absurdo europeo, podía parafrasearse mediante la idea de la gratuidad del acto en André Gide, la acción sin razón ni motivo, el efecto sin causa: “los protagonistas del absurdo tropical han diluido lo voluntario a fuerza de no actuar” (Hernández Busto 1999: 38).

Por otro lado, la negación de Piñera, recuerda Leal en el prólogo a su *Teatro completo*, conllevaba, *niesztcheanamente*, una afirmación, al tratarse de la negación de las convenciones de la sociedad. Citado por Leal, Piñera sostenía, en *La Gaceta de Cuba*, en mayo de 1962: “A nosotros *sólo nos importaba la vida* y el quehacer literario por sí mismos, y más que eso, nos encantaba: era como un anestésico contra la podredumbre” (citado por Leal, el subrayado es mío). La cita reorganizaría dicha tensión entre la afirmación de la literatura sobre la política y el arte como intensificación de la vida. Si lo que a Piñera le interesa es la verdadera vida, deslindada de los mandatos de la familia o la sociedad, la literatura ingresaría allí como estetización/anestesia de ese código, como una nueva sensibilidad.

Al igual que en tantos otros “objetos del siglo”, –como llamó Gérard Wacjman (2001) al objeto ausente que entraña el pensamiento del siglo XX–, en los que la destrucción o la inmaterialidad intensificaba, por contrapartida, la fulguración de una presencia, un acontecimiento de brevísima comunión, así de inorgánica y potente

habrían sido las tertulias donde Virgilio Piñera leía sus textos. Pienso, especialmente, en aquella performance relatada por Reinaldo Arenas en *El color del verano*, en la que Virgilio leía sus poemas originales y los quemaba. Poco importa en realidad si la performance sucedió o no: Antonio José Ponte la incluye (y vacila sobre su veracidad), en *El libro perdido de los origenistas*, como contracara de una serie de libros perdidos, rotos y quemados que dieron sustento a la interpretación del vacío como base de la teleología insular. Lo cierto es que en esa escena el poeta lee sus poemas inéditos e inmediatamente los destruye. Según Ponte, Virgilio lo hace como testimonio del silenciamiento sobre su obra; según Arenas, porque mientras lee la isla se vuelve habitable.⁵ Y nosotros escuchamos: mientras el poeta lee, la multitud se convierte en naturaleza.

Todos los oyentes fueron hojas, frutas, flores, agua viva y fresca que corría por entre los pedregales y las sabanas; lagunas, árbol estibado de pájaros, deseos furiosamente satisfechos, clamor y venganza. De pronto, todos fueron héroes; de pronto, todos fueron gigantes, de pronto, todos fueron niños. De pronto, todos estaban bajo una fronda verde escuchando una dulce melodía. Retumbó sobre las hojas del árbol un aguacero. Escucharon la música de la lluvia cayendo sobre las hojas. (...)

– Otro poema efímero que es pasto del fuego- retumbó la voz del poeta al terminar la lectura, lanzando las hojas a las llamas.

(Arenas, 2015: 143)

La comunidad de las patas y los traseros. Algunos pasos.

El cuerpo expuesto al servilismo, el texto quemado, la transmutación animal o natural. ¿Qué clase de comunidad será ésa que se conforme a partir de una destitución? Tal vez aquella que elabore la promesa de otra posición sobre lo común, la cual, como señala Mónica Cragolini, recuperando las claves nietzscheanas de las líneas francesa (Blanchot, Nancy, Derrida) e italiana (Agamben, Espósito), se trama sobre los vínculos de la alteridad.

Para volver a pensar una filosofía de la comunidad, comenta Roberto Espósito, más allá del “fracaso de los comunismos y de la miseria de los nuevos individualismos”, acaso resulte conveniente internarse en la etimología de la palabra *communitas* y descubrir en su seno un sentido diverso a las ideas de pertenencia o propiedad. Lo común no es lo propio, sino lo impropio, lo que aparece como deber hacia ella, es decir, como ausente o como límite de la propiedad.

Como indica la etimología compleja, pero a la vez unívoca, a la que hemos apelado, el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino por el contrario, una deuda, una prenda, un don a dar y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. [...] no es lo propio, sino lo impropio – o más drásticamente, lo otro– lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un

principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos (Esposito, 2012: 30-31).

De ahí que las figuraciones de lo destituido que vimos en el apartado anterior acaben por conformar pequeñas comunidades y sitúen nuestra mirada en la pregunta por las vías en las que los escritores cubanos vuelven a pensar lo colectivo y sus cuerpos *después* de la caída de la Unión Soviética.

Como si se siguiera la proclama nikitista, un progreso de las patas y de los traseros, de las arañas, las ratas, los monos, los deformes, los tuertos, los gatos, las vacas y una serie copiosa de referencias a las formaciones no humanas serán, junto con los imaginarios y los paisajes de territorios no occidentales, (asiáticos, soviéticos o eurasiáticos), los puntos de insistencia en la serie de los autores nucleados alrededor de la revista *Diáspora(s)*, entre los años 80 y 90, como Carlos Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto o Pedro Marqués de Armas.⁶

El proyecto *Diáspora(s)*, que incluyó una serie de experimentaciones, desde 1993, previas a la publicación de la revista (cuyo primer número fue en 1997), apeló a una serie de formas vinculadas a las vanguardias, menos en el sentido de mera renovación formal discutido por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974), que en el de una verdadera reelaboración e introducción de teorías y lenguajes ajenos al canon literario de la isla, como las poéticas visuales e informacionales de herencia conceptualista, sus reflexiones sobre la crítica institucional, las intervenciones tácticas en diversos soportes expresivos (la performance, el video, la grabación), así como varios textos y aportes del post-estructuralismo, Jacques Derrida o Roland Barthes, primeras traducciones y referencias a literaturas de Europa del Este.

La definición que de ella daba Rolando Sánchez Mejías en la “Presentación” inicial del número 1, situaba a la revista como “avanzadilla (sin)táctica de guerra”. Hacía de la publicación un espacio que permitía, a un tiempo, criticar al “realismo bienpensante”, pero también reflexionar sobre el nuevo lugar reclamado para los escritores en Cuba.

Diáspora(s): un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra.
Una vanguardia enfriada durante el proceso.
(La vida como proceso).
(La historia como proceso)
(La escritura como proceso) (Sánchez Mejías, 2013 [1997]: 175).

La frase marcaba centralmente a la sintaxis como elemento ordenador de las funciones del discurso y por lo tanto de la distribución de los cuerpos, restableciendo la importancia de la *letra* como espacio privilegiado de experimentación, recuperaba el valor de la visualidad gráfica y de la escritura trabajado por Sarduy, en su vertiente “telquelista”, y junto a él, la tradición pop de los años sesenta (“el medio es el mensaje”).

Si ir a la vanguardia supone siempre un paso adelantado, un volver desde el futuro, aquí el movimiento restitutivo se vislumbraba por medio de una reapropiación de la forma sobre el contenido. Ello le permitía, en la segunda parte de la frase y

leyéndola de manera literal (sin-táctica-de-guerra), iniciar un deslinde, una puesta entre paréntesis, de la idea de literatura y de historia: ambas como procesos y no como destinos finales; una oposición directa a la teleología origenista, e incorporación del giro conceptualista sobre la idea de obra, así como también una revisión del problema de la guerra (no debemos olvidar la importancia de la Guerra Fría como definidora de la cuestión nacional durante esos cuarenta años, de ahí que Sánchez Mejías pueda pensar su propio tiempo postvanguardista en los términos de una “vanguardia enfriada durante el proceso”).

El destino de la isla se cruzaba así, como sugiere Josefina Ludmer, con algunas inflexiones globales de la literatura latinoamericana. En “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”, Ludmer pensaba si la implantación del régimen especial en Cuba y el triunfo de la globalización neoliberal en Latinoamérica, como dos procesos abiertos a partir de la Guerra fría, no habrían abierto acaso una temporalidad que impelía a la literatura cubana a pensarse desde los mismos parámetros de desidentificación de las fronteras entre la realidad y la ficción, (que se suman a los procesos de des-especificación de lo político) como en el resto de Latinoamérica. Se debía volver a pensar, sostenía, la relación literatura y política *también* en la isla, espacio, por antonomasia, de excepción.⁷

Si seguimos esta línea, en esas experiencias cubanas de finales de siglo XX, también podrían encontrarse las reformulaciones de la vanguardia a partir de la reutilización de estrategias que caracterizaron al arte conceptual y que poblaron los años ochenta latinoamericanos: el cuerpo como soporte de la obra, la obra como proceso mental, el arte ligado a formas de la intervención. A las tácticas de la Guerra fría parecían sobrevenirle ahora las tácticas de la guerrilla informacional: “Aterrorizar a las Letras Cubanas a través del Concepto”, decía el texto de Sánchez Mejías en un apartado anterior.⁸

De este modo, al espacio intersticial que en sí mismo componía *Diáspora(s)*, – entre el proyecto grupal de intervenciones y lecturas performáticas y la revista, entre las traducciones y la escritura local, entre la publicación y la fotocopia, en un equipo editorial compuesto por personas que vivían algunas adentro y otras afuera de la isla–, y que buscaba un territorio nuevo para los intelectuales,⁹ se le suma el *entretiempo* de su escritura. *Diáspora(s)* no da cuenta del pasado, aunque sus secciones se propongan como “Documentos”, ni tampoco diseña una proclama a futuro. Su tiempo es el de un presente que intenta reinstalar un contracanon nacional (Severo Sarduy, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, José Kozer), y sobre todo que encuentra una posdata, en el sentido que señalábamos más arriba: poder revisar un punto descartado de la historia oficial para reinventar una lectura. Tanto Virgilio Piñera como Julián del Casal aparecen revisitados por los “hijos de la revolución” como un hallazgo a destiempo. Esto ocurre con un segmento de la tradición cubana, pero también con la literatura de Europa del Este: Franz Kafka, Milan Kundera, Hans Magnus Enzensberger, y todas las fabulaciones soviéticas y chinas que acaso aparezcan copiosamente en la revista como un recordatorio, ¿anacrónico?, de las tensiones entre los poetas y el Estado, así como de las posibilidades de fuga, alteración y reinención de los cuerpos frente a él.¹⁰

Las patas y los traseros escritos por Piñera en 1955 serán releídas por los escritores de *Diáspora(s)* como inquietud por su propia y literal naturaleza: *qué somos*, qué clase de humanidad fuimos los “niños de la Revolución”, qué tipo de generación biológica se produjo como efecto del Hombre Nuevo, de su proyecto y ejecución. Aquellos que fueron los portadores de un nuevo futuro del mundo indagan ahora en esa

proposición y dibujan, aunque sea con angustia, una nueva estirpe. Así titula, de hecho, Pedro Marqués de Armas, en un poema publicado en el número 2 de la revista *Diáspora(s)*:

La nueva estirpe

Ya viste los monos en la barcaza
así el delirium de percepción
animales brotan de las celdillas
del cerebro, en ininterrumpida población
y vista alguna roca peduncular
con la vara de cedro ruso que golpea
la puerta: mono, rata, lo mismo hombre
oscuros tejemanejes del anti-Dios.

(2013: 236 [1998])

El poema muestra una figura de escritor cuyo exilio forma parte de la disolución de los límites de lo personal; de su contrapunto con aquellas fuerzas que delimitan un único modelo de Hombre. En este sentido, el vacío como tópico del pensamiento insular se ve transformado. Ni destino universal para la identidad cubana ni archivo en proceso permanente de transmutación. Para “la prole de Virgilio”, como bien llamó Rafael Rojas (2013), el exilio es el exilio de lo humano, su estallido. El primer número de *Diáspora(s)* cierra con una traducción del texto de Joseph Brodsky, “La condición que llamamos exilio”, anunciando allí una primera persona del plural que actúa casi como un manifiesto. Dicen los de *Diáspora(s)*, en la voz traducida de Brodsky:

la condición de un escritor en el exilio se asemeja a aquella de un perro o un hombre catapultado al espacio dentro de una cápsula (aunque en este caso se asemeja más a la de un perro, naturalmente, porque ninguno se ocupará nunca de recuperarte). Y tu cápsula es tu lenguaje. Para cerrar la metáfora, es conveniente añadir que el pasajero no tarda mucho en descubrir que la cápsula no gravita hacia la tierra, sino más bien hacia lo externo, en el espacio” [...] “Ser dispersados en medio del género humano, de la multitud -¿multitud?-, (...) [hace que] No te compares con otros hombres de letras, sino con la infinidad humana, que es, más o menos tan amarga y triste como la no humana (2013: 210 [1997]).

El escritor como perro o el escritor como conejillo de indias, encapsulado como un insecto, disparado literalmente al espacio sideral (la referencia de Brodsky es claramente la perra soviética Laika, lanzada al espacio en la carrera espacial). Lo diaspórico aquí va más allá de la figura de la errancia por fuera de la tierra natal, (o de la Tierra prometida); traspasa las asociaciones que nos llevarían a la idea de lo extraterritorial, el desasimiento de la lengua madre. No sería enteramente una cuestión de alojarse en una lengua extranjera, al modo en que brillantemente lo entendió George Steiner en *Extraterritoriales* (1971) cuando pensaba la literatura europea contemporánea. Se trata, en este caso, de atravesar la crisis del “hombre nuevo” como aquel sujeto que nacería de las modificaciones en la distribución de los medios de

producción, y que portaba sobre sí los signos de la valentía, la virilidad, la solidaridad, la productividad.¹¹

Diáspora(s) articula, según Idalia Morejón Arnaiz (2013), un pensamiento de la identidad como diferencia, algo que se observa muy bien en algunos recorridos poéticos de la revista y de algunas antologías de poesía aledañas. El peso de estas antologías en el campo de la poesía cubana de los 80 y 90 es importante; la carencia de papel, a causa de la crisis hizo que las ediciones mermaran y las antologías fueron las primeras posibilidades de publicación para muchos de los escritores de esta generación. Si usualmente la distribución del valor literario caracteriza los cortes que las antologías efectúan, estos casos tampoco fueron la excepción: la salida de distintas antologías de poesía joven revisaba lo canónico a la vez que vehiculizaba en síntoma los enormes obstáculos del campo literario, convirtiendo en “inmaterialidad” y conceptualismo de las prácticas (la proliferación de lecturas, de intervenciones y performances que ya señalábamos) los obstáculos y precariedades respecto de las posibilidades materiales de producción.¹²

En el prólogo a *Mapa imaginario*, la antología compilada por Sánchez Mejías en 1994, se enfatiza el reemplazo que lleva adelante esta poesía de la idea del Ser por el lenguaje:

la pregunta por el ser puede velarse, borrarse o suspenderse, por la pregunta que la escritura se hace a sí misma. Suponiendo que solo hubiera ser a partir del lenguaje (el lenguaje sería la Casa del Ser), la pregunta por el “ente”, alcanzaría su mayor potencia al inquirir por la naturaleza de las palabras que se emplean en la pregunta. (...) Esto no quiere decir que el poeta descrea de la naturaleza cultural o cívica de las palabras: su actividad sigue siendo profundamente antropológica pero en un nuevo sentido.

(...)

La ideología, durante el período de tiempo que se consolidó llamar Revolución, ha hecho accionar sobre el cuerpo del poeta algunos dispositivos, sobre todo el funcionamiento de un "ethos" que trata de anular la separación entre "yo" y el "otro" (Sánchez Mejías, 2013: 159).

Desandar el camino entre el yo y el otro para pensar un nuevo sentido “antropológico” de la existencia resuena, en tanto que imagen, con la figuración y la pregunta por la comunidad que proveíamos de Espósito. Este nuevo sentido “antropológico” de la existencia trae consigo una marca kafkiana, nuevamente, en la lección piñeriana. Se trata de una serie de imágenes en las cuales los escritores pasan hacia el otro lado de lo humano y se convierten, se auto-representan, con piezas de bestiarios. Por ejemplo, en el número dos de la revista, un largo texto de Rolando Sánchez Mejías, “Zilla”, abre la imaginación sobre la relación entre el escritor y las arañas.

7.

(noche del 16 de agosto)

R., miro cómo tratas de escribir. Te miro a través del ojo de la cerradura. Te montas a la mesa y te mueves a cuatro patas (¿mono?, ¿araña?,

¿monoaraña?, ¿arañamono?), braceando, pataleando entre las hojas revueltas y el blanco (Sánchez Mejías, 2013: 247 [1998]).

Los 29 apartados de “Zilla” escriben diversos puntos en la constelación que despliega la idea del arácnido. Redes, opresión, trabajo afanoso, interpretaciones wittgenstianas, Kafka, veneno; la araña es también el artífice que diseña preciosos y ambiguos signos de la escritura:

11.

En una operación de intestinos tuve la oportunidad de ver, enquistada en los pliegues, intacta, una araña pequeña, brillante como un membrillo ambarino. Al microscopio, podían verse dibujados en su cuerpo ocelos, como dibujados por la mano de un artista chino (Sánchez Mejías, 2013: 251 [1998]).

Las arañas dibujan y escriben una nueva poesía, la poesía de la nueva stirpe. En otra de las antologías contemporáneas, en este caso posterior a la revista, *Memorias de la clase muerta*, compilada por Carlos Aguilera en el año 2002 se vuelve a trazar este desplazamiento y una enorme cantidad de animales e insectos pueblan los poemas. Las fantasmagorías de los totalitarismos del Este y el establecimiento de un paisaje animal recorren casi la mayor parte de los textos, por ejemplo en el caso de Sánchez Mejías, en donde la selección realizada expone una presencia kafkiana central.¹³ Las ratas, menos como metáfora despreciable que como metáfora del animal que se alimenta de los restos hace su aparición como personaje clave de una arqueología:

Arqueología

Encontraron, al fondo de los túneles,
ratas de metro y ½ de largo.

Las alumbraron con linternas (los rusos
dijeron epa, epa) y las ratas huyeron,
bamboleantes y caóticas, sus ojitos rojos
heridos por la luz.

Uno de los rusos pidió vodka y otro tomó
y le dio vodka y entonces dijeron algo
acerca de la realidad.

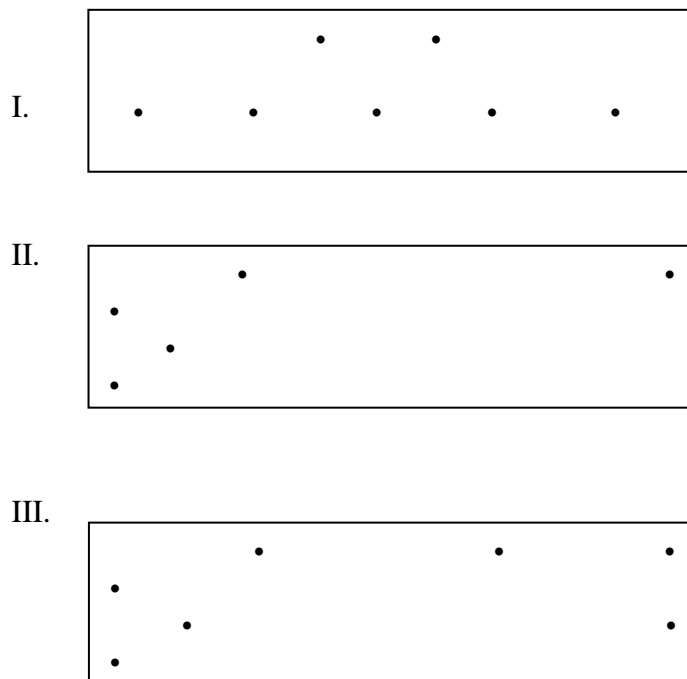
(Sánchez Mejías, 2002: 50)

Arañas, aves y ratas, animales de rapiña, animales de los restos y de los movimientos invisibles. Son las bestias que a un mismo tiempo cuestionan los viejos restos del régimen, los roen, los corroen al tiempo que articulan, desde *dentro* de los poemas, el traspaso de una denuncia sobre las políticas sobre los cuerpos a una afirmación de las potencias desestabilizadoras de lo vivo.

En “Tipologías”, de *Das Kapital*, (también republicado en la antología mencionada) Aguilera regresa al identikit clasificatorio para trazar cuatro tipos de ratas, (“rata campestre”, “rata de agua” y “rata común”), que termina agenciando con elementos visuales en el último segmento: cajas rectangulares con puntitos semejan diferentes movimientos de los mamíferos.

IV

(Diagrama(s) sobre los movimientos de las ratas)



Estos diagrama(s) no son más que la iconización, parcial, de los movimientos rizomáticos que una rata puede realizar en un momento determinado. Estos diagrama(s) son intercambiables.

(Aguilera, 2002: 98)

Vistas desde la página, la mirada del poeta y del lector imita la del panóptico. Sin embargo, en la estrofa final que cierra las imágenes, al modo de índice, se reintegra la dimensión disciplinar con la metáfora rizomática del desplazamiento.

Salida

Volver a pensar la comunidad desde lo impropio, desde ese movimiento de radical alteridad, implica el abandono del intento por recuperar metáforas englobantes de una esencia; en este caso, la solemnidad otorgada a las figuraciones del Ser, tan criticadas por estos autores (ser humano, ser cubano, ser escritor). No se trata de

recuperar unidades, sostiene Cragnolini, sino de habitar la escisión, de incluirse en ella. ¿Cómo hablar entonces de las políticas de los cuerpos durante el Período especial? El excursus por las referencias a la ex Unión Soviética y por el universo imaginario que se hereda de los escritores de Europa del Este, la mirada absurda sobre lo humano frente al Poder arrojada por Kafka y vehiculizada, como vimos por Piñera, ha sido necesaria para poder comenzar el planteo, si no de una respuesta, al menos de un pasaje. Lo propio que se ve al trasluz de lo exótico o extranjero. El brillo del mar leído con el ojo de la nieve.

Bibliografía

- Aguilera, Carlos (comp.) (2002). "Tipologías", en *Memorias de la clase muerta. Dossier de poesía cubana 1988-2001*, Aldus, México, pp. 95-98.
- Arenas, Reinaldo (2015). "Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros", *El color del verano*, Tusquets, Buenos Aires, pp. 140-145.
- Brodsky, Joseph (2013). "Esa condición llamada exilio", en J. Cabezas Miranda (comp.). *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002)*. Lingkua, Barcelona, pp. 206-211. [*Diáspora(s)* n° 1, setiembre de 1997]
- Buck Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, A. Machado libros.
- Cabezas Miranda, Jorge (2013). "Presentación y retazos situacionales" en J. Cabezas Miranda (comp.) *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002)*, Lingkua, Barcelona, pp. 13 – 20.
- Cragnolini, Mónica (2009). "Extrañas comunidades. Para una metafísica del exilio", en M. Cragnolini (comp.). *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*, La Cebra, Buenos Aires, pp. 51-64.
- De la Nuez, Iván (2001). "El Hombre Nuevo ante el otro futuro", en I. De La Nuez (comp.): *Almanaque. Cuba y el día después*. Mondadori, Barcelona, pp. 9-20.
- Díaz, Duanel (2007). "Muñequitos rusos, nostalgia cubiche". [On line] Disponible en <http://duaneldiaz.blogspot.com.ar/2007/04/muequitos-rusos-nostalgia-cubiche.html> [Consultado el 24-11-2015]
- Espósito, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2002). "Derecho de muerte y poder sobre la vida" en *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 161 -194.
- (2010). "Clase del 17 de marzo de 1976" en *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. F.C.E., Buenos Aires, pp. 217-237.
- Groys, Boris. (2008) *Obra de arte total Stalin*. Valencia, Pre-textos.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, 12 de marzo de 1965. [On line] Disponible en <https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm> [Consultado 25/11/2015].
- Hernández Busto, Ernesto (1999) "Una tragedia en el trópico", en *Revista Encuentro de la cultura cubana* n° 14, Madrid, otoño de 1999, pp. 36-44.

- Kojéve, Alexander (2012). *La dialéctica del amo y el esclavo en Hegel*, Leviatán, Buenos Aires. Traducción de Juan José Sebreli.
- Leal, Rine (2002). "Piñera todo teatral", en Piñera, Virgilio (2002). *Teatro completo*. Letras Cubanas, La Habana, pp. v-xxxiii.
- Loss, Jacqueline. "Despojos de lo soviético en Cuba. La estética del adiós". *Otro lunes*. Revista hispanoamericana de cultura. Año 3 n° 8, 2009. [On line] Disponible en <http://otrolunes.com/archivos/08/html/este-lunes/este-lunes-n08-a11-p01-2009.html> [Consultado 24-11-2015]
- Ludmer, Josefina (2004). "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política", en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría [Coordinadores]. *Cuba: Un siglo de literatura [1902-2002]*. Colibrí, Madrid.
- Marqués de Armas, Pedro. "La nueva estirpe", en J. Cabezas Miranda (comp.). *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002)*. Lingkua, Barcelona, p. 236 [*Diáspora(s)* n° 2, Enero de 1998].
- Morejón Arnaiz, Idalia (2012). "*Diáspora(s): memoria de la posguerra*". *Crítica* (Puebla), v. 148, pp. 55-59.
- (2014). "Repertorio de poesía y performance. Cuba años noventa", en Garbatzky, Irina (coord.) "Dossier performances poéticas/ poéticas de la performance" en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n°7, pp. 207-221. [On line] Disponible en http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/dossier_morejon_7.pdf [Consultado 24-11-2015]
- (2015). "Pater familias por una literatura menor: la poética conceptual del grupo *Diáspora(s)*". *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís - MA, Brasil, vol. XVI, n° 30. Jan-jun 2015, p. 195-205.
- Navarro, Desiderio (2010). «Criterios y la (no)recepción cubana del pensamiento cultural ruso». *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N° 14-15-16 (2009/2010). [On line] Disponible en <http://www.gramscimania.info/ve/2010/11/criterios-y-la-norecepcion-cubana-del.html> [Consultado 24-11-2015]
- Piñera, Virgilio (1955). "Los siervos", *Revista Ciclón* vol. 6., noviembre de 1955.
- (1999). "La vida entera" en dossier Virgilio Piñera, *Diario de poesía* N° 51, pp. 8-9.
- Ponte, Antonio José. "El libro perdido de los origenistas (final)", en *El libro perdido de los origenistas*, Renacimiento, Sevilla, 148-172.
- Puñales Alpízar, Damaris. (2013) *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Quiroga, José (2005). *Cuban palimpsests*, University of Minesotta Press, Minneapolis.
- Rodríguez, Reina María (2013). "Testimonios y valoraciones externas. Reina María Rodríguez" en J. Cabezas Miranda (comp.). *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002)*. Lingkua, Barcelona, pp. 55-57.
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona.
- (2009). "Souvenirs de un caribe soviético" en *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Anagrama, Barcelona, pp. 41- 65.
- (2013). "La prole de Virgilio" en *La vanguardia peregrina*. México, F.C.E., pp. 124 - 145.
- Samoilovich, Daniel. "Dossier Nueva Poesía de Cuba". *Diario de poesía* n° 44, Verano 1997/1998. Pp. 11-23.

Sánchez Mejías, Rolando (2002). “Arqueología” y “Pabellones VI” en C. Aguilera (comp.), *Memorias de la clase muerta. Dossier de poesía cubana 1988-2001*, Aldus, México, pp. 50 y 52.

(2013 [1994]). “Prólogo a *Mapa imaginario*”, en J. Cabezas Miranda (comp.). *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002)*. Linkgua, Barcelona, pp. 157-160.

(2013 [1997]). “Presentación”, Cabezas Miranda, Jorge (ed.). *Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Linkgua, Barcelona, 174-176. [*Diáspora(s)* n°1, Setiembre 1997]

(2013 [1998]). “Zilla”, Cabezas Miranda, Jorge (ed.). *Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Linkgua, Barcelona, 244-265. [*Diáspora(s)* n° 2, Enero de 1998]

Silva, Guadalupe. “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) – Cuba, 1997-2002”, en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* n°1. [Online] Disponible en <http://cajaderesonancia.com/jardin-detalle.php?id=103> [Consultado 25/11/2015].

Yelin, Julieta (2011). “Lecturas en el trapecio. La recepción crítica de Kafka en Hispanoamérica entre 1965 y 1983” en *Revista de Humanidades* n° 23, pp. 77-89.

¹ Investigué los alcances políticos y estéticos de las performances poéticas en el Río de la Plata en mi libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2013).

² En “El hombre nuevo ante otro futuro”, Iván de la Nuez escribe un párrafo iluminador sobre la paradójica temporalidad cubana durante los años 90. comenta: “Si algo saben estos escritores es que no basta con pensar el futuro. Es necesario situarse en él. Y esto a pesar de que se enfrenten, en un acto de esta envergadura, a una paradoja fundamental: el Futuro, así con mayúscula, ya ha sido habitado por ellos. ¿No nacieron y crecieron escuchando que ‘el futuro pertenece por entero al socialismo’? ¿No fueron ellos los elegidos incontaminados, hombres y mujeres que crecerían sin la sombra del capitalismo hasta un mundo sin dinero y sin clases? Ahora, recién despertados del sueño futurista, recién llegados de ese porvenir, se ven conminados a imaginar y vivir un mundo diferente al prometido. Como si se balancearan en una cuerda floja entre el futuro perdido y el futuro posible” (2001: 9-10).

³ *Los siervos* fue publicada en la revista *Ciclón*, en 1955. Pero en la primera edición de su *Teatro Completo*, en Ediciones R, de La Habana, en 1960, el autor no la incluye. Es considerada un residuo por él mismo, en su diálogo imaginario con Jean Paul Sartre, publicado en *Lunes de revolución*, en marzo de 1960: “A pesar de ser un hijo de la miseria, me daba el vano lujo de vivir en una nube...”. Una transcripción de esa nota puede leerse online en *La Habana Elegante*, en su sección “Archivo de la Revolución cubana”: http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Sartre_06.html La primera exclusión se reitera por segunda vez en el volumen de *Teatro completo* publicado en el 2002, compilado por Rine Leal.

⁴ “The palimpsest does not reproduce the original, but it dismantles it, writes on top of it, allows it to be seen. It is a queer form of reproduction, one where two texts, two sites, two lives, blend into one continuous present. Cuban Palimpsests writes the text of the present in a way that allows the older text to come to the fore” (Quiroga, 2005: ix).

⁵ La recuperación de Piñera en los años 90 estuvo rodeada de una serie de polémicas y de reivindicaciones de la figura del autor, sobre todo por parte de los escritores de la generación que estamos trabajando. Se trata de una serie de movimientos de revisión histórica frente a la canonización oficial. Cuenta Antonio José Ponte en “El libro perdido de los origenistas. Final”, las vicisitudes por las cuales las obras de Lezama Lima y de Piñera acabaron proscriptas y escudriñadas por las fuerzas de seguridad estatales. Desde ese lugar, la quema de los poemas, su destrucción, se resignifica como acto de denuncia y rebeldía: “Prohibida la publicación de toda nueva obra de ambos [de Lezama Lima y Piñera], recogidos sus libros de tiendas y de bibliotecas, vueltos impronunciados y borrados de la historia literaria sus nombres, tampoco iba a reconocérseles la posibilidad de emigrar y sus obras inéditas tendrían que permanecer en el territorio nacional, al alcance de eventuales registros policiales. [...] Lezama y Piñera pasarán lo que les quede de vida en las catacumbas de la ciudad letrada. El primero recibirá en su casa a los pocos fieles que lo visiten (Trocadero 162, pequeño Weimar en los años sesenta, parecerá haber

volado a sitio lejanísimo que muy pocos encuentran). «Vivo en un cenotafio», repetirá él. Y su esposa María Luisa Bautista reconocerá que se encuentran atrapados como ratas.

Virgilio Piñera peregrinará de tertulia en tertulia con tal de encontrar público para sus últimas obras. Adonde quiera que vaya lo seguirán la delación y el espionaje (¿no era él el poeta de *Las Furias*?). De creer en el testimonio novelesco de Reinaldo Arenas, en una de esas tertulias llegará a quemar poemas suyos luego de haberlos leídos en voz alta, dará al fuego unos poemas efímeros.

¿No quieren inexistente su obra? El la quema. ¿No había firmado él mismo, en la estación de policía de una playa habanera, el acta donde se le acusaba de monstruo público? La quema de unas páginas puede ser el acto de soberbia que un escritor opone a la soberbia de los inquisidores. Acto extremo de confianza en que lo perdido renacerá, en que el libro será fénix” (Ponte 2004: 171-172)

⁶ La revista *Diáspora(s)* estuvo dirigida por Carlos Aguilera y Rolando Sánchez Mejías en un grupo que se hallaba compuesto además por, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, José Manuel Prieto, Radamés Molina e Ismael González Castañer.

⁷ Dice Ludmer: “Cuba parece ser políticamente, la excepción en el continente americano, *pero literariamente no lo es*: las nuevas políticas literarias de fusión, ambivalencia e inmanencia de los sujetos fuera de la sociedad y en el mundo, aparecen claramente en las ficciones cubanas del presente. Es la posición y situación de Cuba la que politizaría los textos de otro modo, los haría leer como literatura política en el sentido de los bordes, límites o esferas: como aceptación o rechazo del orden nacional, social y estatal” (subrayado en el original).

⁸ Recomiendo la lectura del artículo “*Diáspora(s)*. Memorias de la post-vanguardia”, de Idalia Morejón Arnaiz (2013): “La revista asume la función de vehículo de comunicación de este núcleo vanguardista, dándole voz a través de ensayos y textos programáticos, difundiendo la creación individual de sus miembros, publicando textos de escritores cubanos excluidos de la literatura nacional por la política cultural revolucionaria: Lorenzo García Vega, Heberto Padilla. *Diáspora(s)* tiene un pensamiento disidente; sus discursos poéticos y ensayísticos poseen un alto poder de demolición (...) Con los ensayos, sus autores llaman la atención sobre temas que hasta entonces no habían sido abordados en los medios oficiales de la cultura: el fascismo, la violencia, la locura, el totalitarismo, la relación conflictiva con la tradición poética nacional” (22). En otro artículo recientemente publicado Morejón Arnaiz (2015) afilia este postvanguardismo de la revista con la filosofía postestructuralista, el neobarroco y el *language poetry*, un elemento sumamente importante para pensar la tradición de poesía visual en la revista y en los poemas, especialmente de Aguilera y de Sánchez Mejías. La autora afilia, por otro lado, la emergencia de esos animales a los movimientos de desterritorialización surgidos como efecto de la lectura de Deleuze.

⁹ *Diáspora(s)* tuvo dos períodos, un comienzo como proyecto entre 1993 y 1994, ligado a performances, reuniones, conferencias públicas, grabaciones poéticas radiales; y un segundo momento, en 1997, cuando aparece la publicación hasta el año 2002. Algunas reconstrucciones de dicha experiencia pueden leerse en la entrevista realizada por Idalia Morejón Arnaiz a Carlos Aguilera: “Repertorio de poesía y performance. Cuba años noventa” (Morejón Arnaiz 2014). Julio Cabezas Miranda, compilador de la edición facsimilar de la revista, sitúa este nuevo territorio *underground* inventado por los escritores del grupo: “*Diáspora(s)* nació y se desarrolló fuera de los cauces oficiales; sus cortas tiradas (hablamos, en el mejor de los casos, de una centena larga de ejemplares) se obtuvieron clandestinamente en fotocopiadoras de la isla, distribuyéndose luego –dentro y fuera de Cuba– entre lectores iniciados, algunos de los cuales ayudaron a sufragarla. Su hábitat en los márgenes le proporcionó personalidad, polémica y cierta notoriedad, pero a la larga le restó visibilidad. En buena medida porque a la dirigencia cultural le molestó aquella modesta pero provocativa maquinaria de papel, desde donde, amén de cuestionar herencias literarias del país y proponer nuevas escrituras, se censuraba un uso totalitario del poder; y prefirió hacerle el vacío, pero la revista supo resistir a su manera” (2013: 13 -14).

¹⁰ Ver Rafael Rojas, en “La prole de Virgilio”, allí se detalla la serie de publicaciones *en la isla* que se inauguran con el libro de Antón Arrufat *Virgilio Piñera: entre él y yo*, de 1994, y que colaboran a resituar la obra de Piñera en el canon nacional, algo que es además casi la restitución de una obra en sí misma: las publicaciones de cuentos, poemas y obras de teatro inéditas. En este sentido se podría pensar que la pregunta por la soviétización de la cultura en lo concerniente, puntualmente, a los vínculos entre los escritores y un poder centralizado se resignifica en un vaivén, también dialéctico y retrospectivo. Primero, Piñera realizando una de las primeras traducciones e intervenciones de la recepción de Franz Kafka en Hispanoamérica (ver Yelin 2011). Y de nuevo ahora, a partir de las relecturas producidas en el “Este”, vuelve Kafka, en la estela piñeriana, por medio de los restos de las traducciones y recepciones de ese mundo “otro” en las publicaciones y ediciones de la isla.

¹¹ Para Ernesto Che Guevara, en “El socialismo y el hombre en Cuba”, el hombre socialista era un hombre futuro, en construcción, un proyecto humano surgido al cabo de un trabajo sobre las conciencias y los cuerpos que erradicaran los lastres del pasado capitalista. Si previo a la revolución el hombre era “individualizado, específico, con nombre y apellido”, luego del levantamiento de Moncada pasaría a ser un individuo parte del “pueblo-masa”: único y miembro de la comunidad. La masa y la nueva sociedad lo educarían como una “gigantesca escuela”, y paulatinamente iría encontrando su plenitud humana, su arraigo social, a través de su relación desalienada con el trabajo, que implicaba, justamente, liberarse de sus necesidades básicas, animales: “Empieza a verse retratado en su obra y a comprender su magnitud humana a través del objeto creado, del trabajo realizado”.

¹² Para un relato sobre los modos de producción de poesía alternativos, las reuniones y lecturas y sus modos de circulación resulta muy interesante la entrevista a Reina María Rodríguez en el volumen compilado por Cabezas Miranda (2013: 55-57), personaje clave para la poesía de la época ya que la azotea de su casa funcionó como espacio de reunión y circulación de la nueva poesía. Asimismo resulta muy iluminador el excelente dossier “Nueva poesía cubana”, coordinado por Daniel Samoilovich para la revista *Diario de poesía* n° 44, muy especialmente la nota “1989-1997: ocho años de antologías”, donde se detallan una a una las publicaciones del período.

¹³ Por ejemplo en “Pabellones VI”, uno de los poemas de su libro *Cálculo de lindes* (2000), también seleccionado por Aguilera para la antología:

“K. murió de tuberculosis. Su laringe quedó ocluida y no podía hablar ni comer. Ni, por supuesto cantar. Tomarse a pecho la cuestión del canto —como le pasó a Josefina— es contar con una laringe que funciona en cualquier circunstancia. Así de simple. En algún momento K. hizo un gesto para que le habilitasen la mano de escribir. Y ahí fue donde se formó el show (display or exhibit) en el sanatorio. Ver a K. tratando de escribir al mismo nivel de la laringe defectuosa, verlo raspar y raspar, como un pelele, la página en blanco”(Aguilera 2002: 52).

ILUSIONES DE LA EFIMERIDAD: LA REVERBERACIÓN DEL ARCHIVO EN LAS IMÁGENES VIRTUALIZADAS

Mariana Lardone*¹
marianalardone@gmail.com

Luciana Irene Sastre*²
luchisastre@hotmail.com

Resumen

Entre los lenguajes artísticos puede considerarse al performance como una zona huidiza. Como fantasmagoría de otras artes, parece hacer uso de los desconuelos de la memoria. A partir de este mismo concepto, en este trabajo hacemos uso del performance como modo consonante con la creación poética: de allí que ajustaremos nuestra mirada específicamente a esa vertiente de su exploración técnica, a los modos de su condición de irresoluble perdurabilidad-efimeritud mediatizada por el soporte virtual. Para nuestro análisis proponemos observar modulaciones posibles de este vínculo entre el hacer artístico, su registro y su visibilidad virtual en cuatro obras, entre las que *Retrato de A. Hooper y su esposa*, de Carlos A. Aguilera, y *Sombra de conchas*, performance de Batato Barea, llegan a su reproductibilidad virtual por efecto de la conversión de un soporte en otro mientras que los trabajos de Cuqui y de Eva Filquenstein son pensados para sitios *web* dedicados a la reproducción de videos. En la misma perspectiva, reflexionamos acerca de la tarea crítica, recuperando los debates en torno a la noción de archivo pero en el contexto de trabajo con el material digitalizado para su repetición/eventual desaparición/posible almacenamiento en dispositivos personales, es decir, su seguro de reaparición.

Palabras clave

Performance – Reproductibilidad – Archivo – Repertorio – Virtualidad

Abstrac

Among artistic languages, Performance is a fleeting area. As phantasmagoria of other arts, it seems to make use of memory afflictions. From this concept, in this paper we consider performance's language in consonance with poetic creation: then we will focus specifically on that aspect of its technical exploration, and his ephemerality confronted with the Web as a place to remain. Our proposal is to observe possible modulations of the link between performative action, its register, and virtual visibility in four works, including *Retrato de A. Hopper y su esposa*, by Carlos A. Aguilera, and *Sombra de conchas*, performance by Batato Barea, because they reach the virtuality through the translation from one medium into another, while Eva Filquenstein and Cuqui's works are specifically made to be seen on Youtube. In the same perspective,

¹ Estudiante del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba-IDH-CONICET, con un proyecto titulado "Heterónimos y escritura performática en la literatura argentina reciente".

² Profesora Asistente en Literatura Latinoamericana II de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Doctora en Humanidades. Miembro del Equipo de Investigación "Desplazamientos y dislocaciones en los vínculos entre literatura y vida. Hacia la configuración de un mapa de escrituras del presente en América Latina". Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

we would like to reflect about de critical work, retrieving the debates around the notion of archive but in the context of working with digital material for replay / eventual disappearance / possible storage on personal devices.

Key words

Performance – Reproducibility – Archive – Repertoire – Virtuality

“Cuando una idea es válida, cuando una obra de arte corresponde a una mutación verdadera, no son necesarios artículos en la prensa o en la televisión para explicarlas. Se transmiten directamente, tan deprisa como el virus de la gripe japonesa (hoy sería la gripe porcina).”

Guattari F. y Rolnik S. (1982) *Micropolítica. Cartografías del deseo*.

“¿Y cuando nosotras ya no estemos?
Nadie va a saber quién era ese hombre en las fotos.
Porque, quien se acuerda de esa gente?
Desaparecemos”.

Huber S. (2014) *Viento*.

“el tiempo pasa nos vamos poniendo tecnos”

Luca Prodan y Andrés Calamaro *Años*

Un fantasma recorre las poéticas y las estéticas del siglo XX: el fantasma de la tensión entre la obra de arte y las condiciones de su reproductibilidad. Aunque contra este fantasma no se hayan levantado jaurías –bueno, depende de cómo se lo mire–, su presencia sigue inquietando a investigadores, artistas, curadores y personas involucradas en el mundo del arte hasta hoy. Es el eterno *retombée* de la pregunta por el impacto y la solidaridad de las nuevas tecnologías de reproducción, pero también del traslado de la obra como objeto en el tiempo y el espacio, que bajo las transformaciones del arte en el presente adquiere inusitadas (re)formulaciones. Si la pregunta cobró vida para pensar las relaciones despampanantes entre la pintura y la fotografía como modo de aparecer, máquina mediante, y de reaparecer en presentes de recepción no planeados, el archivo digital virtualizado como plataforma de inscripción de obras al ilusorio alcance de un *click*, ilumina al fantasma con otras luces.

Como dupla interesada en prácticas performáticas, el fantasma nos llevó a interrogar la reproductibilidad desde dos factores que se alejan de lo ya planteado para el caso de la pintura: la resistencia a la objetualidad, por un lado, y la acción de registrar lo desaparecido y archivarlo digital y/o virtualmente, por el otro. Nos preguntamos, entonces, cómo impactan las tecnologías de la reproductibilidad en obras que han sido pensadas para desaparecer, y cómo ese desplazamiento hacia el espectador, en tiempos de internet, confronta la desmaterialización con materialidades digitales formando un acervo inconmensurable al que no nos animamos –todavía– a llamar archivo. A continuación, lo llamaremos archivo provisionalmente, probando sus alcances.

Le lanzamos al fantasma una pregunta: ¿cómo impacta en obras de arte que han sido pensadas para desaparecer el acto de generar diferentes formas de archivo que permiten reproducirlas en dispersos y alejados presentes y, por lo tanto, remplazar la desaparición con la domiciliación? Sucede que en la dialéctica no sintética entre la obra y la reproductibilidad –sabemos que el registro de una performance no es la performance–, la desaparición performática desliza un tercer elemento que llegó para triangularla: el archivo, sus políticas y sus prácticas. En este sentido, nuestra tarea de investigadoras se carga de una ética especial en torno a las “políticas de inventario” (Rolnik, 2010: 117) que se acopla en cierto modo a la de las poéticas que analizaremos: cómo hacer perdurable lo fugaz sin anular la potencia de la obra irreplicable ni borrar las huellas de su producción en el presente.

Respondiendo a esa inquietud, apostamos a la intensidad de descontextualizar una pregunta. Sin dudas, al tratarse de una práctica que se resiste a la objetualización como política –fecha y situada– frente a la mercantilización e inmovilización, la producción de registros que permitan reproducir al performance viene a tensionar la desaparición. Una de las afirmaciones más canónicas en este sentido sostiene que:

Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance (Phelan, 1993: 146).

La reproductibilidad de lo performático, por lo tanto, se ve desafiada a generar estrategias que extiendan algo de ese tiempo presente en eterna desaparición sin por eso detener su flujo o ser una mera representación que reproduzca sin tensionar lo desaparecido, más aún, cuando las prácticas se transforman y desplazan territorialmente, adquiriendo formas propias y locales que cuestionan las hegemonías. En los últimos años, las transformaciones al interior de esta práctica artística atravesada estratégicamente por la efimeridad que acordamos en llamar *performance*, desplazaron la atención de los artistas, los pensadores –y la nuestra, claro– del acto como desaparición hacia el registro como permanencia, o bien, hacia la producción del archivo como parte de la poética y no de la recepción de las obras. Pararela pero a la vez entrecruzadamente con obras hechas para desaparecer –aquí podríamos señalar como hito crucial el *happening* en el que Marta Minujin, acompañada por otros artistas, destruyó su obra realizada hasta el momento–, emergen obras preocupadas por multiplicar y dispersar los modos de permanencia. Registro y archivo son, entonces, las dos caras del problema que nos inquieta en relación a las huellas y durabilidad de lo fugaz.

Sin lugar a dudas, el trabajo que están leyendo en este momento es –y no hay forma de que escapemos de estas garras– la construcción de un inventario guiado por el “furor del archivo”, expresión con la que Suely Rolnik engloba la compulsión en el mundo del arte contemporáneo por presentificar lo ocurrido a través de la construcción y la instalación de diferentes formas de apropiarse de la producción artística y, con ello, resignificarla con los recursos de reificación museística. El desafío asumido, y asumido centralmente por las obras que analizaremos a continuación, es que el proceso de archivación no anule la capacidad de intervención y activación de significados en el momento de su encuentro con el receptor. No se trata de archivar objetos, se trata de archivar los procesos y sus poéticas a través de la acción de construir objetos que

registren lo desaparecido y que se acoplen a la “potencia pensante” (Rolink, 2010: 117) de la obra. Es decir, que el archivo no obture su vitalidad.

Interpeladas nuestras subjetividades por esas poéticas, intentaremos que nuestra escritura deslice la trama de sus intensidades y se sume a su dispersión.

Por cierto, una gran parte de nuestro trabajo lidia con los soportes virtuales y con el favor de la digitalización legal o ilegal de materiales. Ni el museo, ni la exposición ni la instalación sino Facebook o Youtube son los medios por los cuales tuvimos contacto con las obras que nos interesa trabajar aquí y ahora: nuestro rol de espectadoras no es el mismo, la contemplación está atravesada por otros tiempos, otros espacios y otras materialidades. Y ese es, precisamente, el momento en el que comienza la disputa por la visibilidad y la conceptualización de procesos en un espacio en el que la ilusión de igualdad oculta las relaciones de poder a la hora de construir un archivo –que defina y visibilice– del arte latinoamericano. Algo ya advertido por Rolnik, como dijimos, y también por el trabajo extenso de Ana Longoni. El archivo latinoamericano sometido a nuevos observatorios, entonces, arroja otras luces sobre géneros, materiales y conceptos definidos en otros lugares y otras épocas.

Diana Taylor, con cierto desliz de compasión, afirma que “los académicos y estudiantes latinoamericanos sobreviven gracias a los libros y artículos pirateados” (Taylor, 2012). Y es contradictorio: por un lado, leemos la agudeza de los análisis que abordan la condición de inarchivado en la que se encuentra el material virtual al que accedemos en la *web*, sin embargo, intentamos protegerlo en archivos digitales personales. De este modo, lo desaparecido es republicado constantemente, incluso a solicitud de algún usuario como sucede en muchos perfiles de Facebook. Es por esto que los modos errados o certeros en que experimentamos la archivación en nuestros días, nos permiten repensar nuestra actividad pirata de navegantes y asaltantes, así como en las tretas con que esa condición falsaria de la *web* suscita una nueva búsqueda de conocimiento de los medios y, luego, de construcción de procesos creativos y críticos que los exponen a su propia racionalidad. Allí mismo, en ese uso personal de la estructura, se aparecen las poéticas insistentes, testarudas, virósicas, que nos interesan en este trabajo. De hecho, nos interesa contagiarnos.

La pregunta por lo perdurable de lo fugaz y la tensión entre la (re)presentación y lo desaparecido será el eje a través del cual entraremos a una serie de acciones artísticas que están dispuestas a la actualización que la intervención técnica y tecnológica les provee.

Breve declaración de nuestro repertorio personal

La producción de archivos que permitan reproducir y difundir lo ausente no es nada nuevo: emerge en las actividades performáticas a partir de los sesenta, aproximadamente y con frecuencias diferentes en algunos países, en ciertas ciudades en realidad, de Latinoamérica. A modo de ejemplo, e influenciadas por nuestro gusto personal -confesamos- podemos mencionar algunas obras que disputan la definición hegemónica de lo performático reemplazando la ausencia por sucesivos registros que la reproducen y transformándola en múltiples presencias que la reactivan. En definitiva, el relato nos llega con la obra, el archivo al mismo tiempo que lo archivado.

En primer lugar, *Documentográfica* por Hernán Parada en Chile, que procura rescatar, producir y organizar un archivo de instalaciones y máscaras que visibilizaban

la ausencia de su hermano, desaparecido por la dictadura chilena. Su conceptualización de la desaparición como una “obrabierta” (Amigo *et al*, 2012: 99-101), hace hincapié en el archivo como la posibilidad de traer al presente restos y huellas de lo desvanecido en algún pasado en disputa con un poder que se esfuerza por destruir el archivo o borrar el inventario. Arte no es vida, como enuncia el Museo del Barrio (NY) en el catálogo de artistas latinos en Estados Unidos, pero es posible una política del deseo de desbaratar el inventario mediante poéticas que apuestan por una reinención de la desaparición y la vida a través de su relato.

La obra se mueve de la producción de un objeto al proceso de producción de relatos en torno a un objeto que en el presente ya no existe, o nunca existió del todo. En esa línea, el famosísimo *Participación total* o *Happening para un jabalí difunto* desarrollado por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby se suma al mapa que comenzamos a delinear. La referencia a este *happening* en unos pocos renglones -al igual que lo hicimos con Parada-, es aquí indicial en relación a cómo accedemos hoy a la lectura de los hechos en el relato de Ana Longoni (2004: 70-73). El mismo consistió en informar a los medios de comunicación la realización de un *happening* que nunca existiría más allá de estos anuncios, para darle múltiples modos de vida en los inventarios que algunos periodistas, al tanto de la propuesta, difundieron. El archivo de relatos tiene el efecto de dar vida a lo que no se realizó, aunque haya sí sucedido. Debemos conceder que hacemos de esto una lectura desviada e intencionada en cuanto a lo que ese proyecto, que es la instalación de la ausencia, una especie de sala sin obras o de marcos sin lienzo, visibiliza de los modos de accionar. Eso que nunca fue no es precisamente lo que replican las obras que estudiamos a continuación pero sí nos revela un tiempo que es aquel en que la obra no está en ningún lugar mas, en virtud de ese vacío, comienza a ser disputada.

Además de señalar los atajos críticos que construyen el canon y la tradición en las artes, Longoni nos sitúa en las tensiones que suscitan los discursos teóricos cuando se los intenta asentar. Precisamente, su nomadía impredecible resulta ser -en este punto nos responsabilizamos por el énfasis- el momento en que de la abstracción estética emerge en la elaboración de una poética en el sentido de *poiesis* o *techné* (Groys, 2014: 9-19). Siguiendo para este trabajo las incitaciones de Longoni, nos preguntamos por esas figuras indiscretas, inquietantes y envidiables que estiran los pliegues de una época; nos detenemos en las confianzas que depositamos en ciertos mapeos para, luego, probar otro compás; montamos un pequeño laboratorio textual en el cual testear las reacciones que produce el contacto de elementos que nunca se habían encontrado. Al hecho de que las obras prevean la producción de archivos y la integren en su poética se suma, en el caso de las que analizaremos, su inscripción en el mundo de lo virtual como estrategia -contemplada por los artistas o por la crítica- para su circulación. De esta forma, lo *web* se conforma en una especie de materia que tensiona la misma noción de archivo porque lo confronta con otras formas de materialidad. Simultáneamente, es la plataforma donde transcurre la disputa por la visibilización de las obras.

Evidentemente, este espacio de transferencia que soporta las obras que nos ocupan en este estudio dedicado a uno de los modos de la circulación del arte hoy, excede las definiciones, los términos y los sentidos. Aún así, haremos uso de esos conceptos intentando perturbarlos y desplazarlos poniéndolos en copresencia de aquello que se les asemeja pero no es lo mismo. Nuestras claves de interpelación son, como dijimos, obras que se encuentran en alojamientos virtuales. En primer lugar, nos preguntamos por las consonancias y disonancias entre una videoperformance del cubano

Carlos A. Aguilera, titulada *Retrato de A. Hooper y su esposa*, y el poema homónimo, también de Aguilera. Este video fue el puntapié inicial para plantearnos este problema de la performance, su registro y la circulación de los archivos. En relación de contigüidad, indagamos en la mitificada lectura performática del poema de Alejandro Urdapilleta en la voz y el cuerpo de Batato Barea en 1984 para la exhibición retrospectiva de la obra de Liliana Maresca.

Dada nuestra propia trayectoria, retornamos a Cuqui, artista que imanta nuestros recorridos porque son sus realizaciones hechos que presenciamos, de modo que, entre otros artistas locales, es la cercanía con su obra la que sustenta nuestro imaginario de espectadoras con objetos performáticos lejanos. En esta oportunidad nos referimos a su exploración en las subjetivaciones posibles en la virtualidad. Asimismo, el trabajo de Eva Filquenstein polemiza con el mismo soporte que publica a los demás de manera directa, exhibiendo “la racionalidad de la estructura”, como llama Masotta a eso que las sociedades contemporáneas intentan ocultar.

Sin lugar a dudas, nos ocupamos aquí de acciones micropolíticas, en el sentido que le dan Rolnik y Guattari al término, que intentan interrumpir el encordado satelital de la transmisión de información en la vida actual. En el tránsito virósico, disperso y fugaz del torrente de archivos en la *web*, estas prácticas nos detienen y revelan la estructura de la racionalidad virtual. Aún así, cuando nuestra experiencia no da cuenta de esta circunstancia del archivo y de las “políticas del deseo” (Rolnik, 2010: 116) que lo asedian, es claro que hay unos materiales densamente domiciliados, bajo llave.

Carlos A. Aguilera: videoperformance poética

La configuración de esta investigación tal como la llevamos adelante hoy, se dio por una primera coincidencia: en el nº 7 de la revista *Badebec*, encontramos el texto de Idalia Morejón Arnaiz dedicado a la revista cubana *Diáspora(s)* y, más específicamente, a los cruces entre la poesía y “formas discursivas atípicas” (Morejón, 2014: 208). El planteo de Morejón en cuanto a la relación entre el performance, su registro y la circulación de los archivos a partir de la publicación de *Retrato de A. Hooper y su esposa*, videoperformance del poema homónimo de Carlos A. Aguilera, cuestionó nuestros entusiasmos frente a un paradigma teórico que estábamos disfrutando con cierta acriticidad.

Retrato de A. Hooper y su esposa, actualmente disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eLQBSXzIKh4>, está compuesto por una voz que recita el poema de Aguilera mientras vemos una boca cuyos movimientos están desfasados del decir que oímos: entre imagen y sonido hay un abismo que no es el habitual. Este modo de permanencia que el autor agencia, cuestiona las categorías genéricas operando una serie de cortes que enrarecen los hábitos de recepción: la voz no corresponde al movimiento de la boca, el poema es narrativo pero con versos de una sola palabra o un signo, la lectura sigue el ritmo de una escritura dactilográfica imaginaria, la enunciación es tan maquínica que agota la escucha y la vacía convirtiéndose en significante suelto, tal vez liberado por efecto o defecto del hablar solo.

Teniendo en cuenta que se trata de una escritura “vertical” (Dimkovska, 2006), la primera contienda es con la palabra encriptada por una anomalía que disputa no sólo sentidos sino el sentido de las posiciones, de las ubicaciones, la topografía de la sintaxis

haciendo ostensible cierto retardo respecto de las experimentaciones poéticas características de las vanguardias. Tomando una sección cualquiera, vemos esta disposición gráfica:

La
tarde
en
que
Hooper
,
Andrew
alias
“
el
granjero
”
Hooper [...] (11)

Una escritura que, como Aguilera señala, al mismo tiempo que reflexiona sobre la literatura, sugiere la condición de la insularidad respecto de la modernización vanguardista y se lanza a destrabar el tránsito más allá de los límites. Otra lengua intercepta el título y de otro canon el poema se declara homenaje, no por extranjería festiva sino por una política del deseo que allí donde se lo obtura, intenta abrirse paso.

Dice Aguilera:

Retrato de A. Hooper y su esposa era un juego –y una burla– con la tradición poética cubana, que por haber “crecido” al margen de las “grandes experiencias de vanguardia” es bastante represiva en sí misma. A su vez, era una suerte de homenaje (absurdo si se quiere) a algunos fragmentos de la obra de Bernhard (Dimkovska, 2006).

Por otro lado, después del poema, podemos hablar de la videoperformance en la que una voz deshumanizada, ajena a su órgano fonador por la intervención de algún dispositivo distorsionante, habla el discurso de otro respecto de un cuerpo que imaginamos portador del decir porque es lo que vemos, por el hábito a unir, a sujetar, y lo hace cuestionando inclusive el binomio hombre/mujer.

En sí mismos, contienen, por separado, sus problematizaciones específicas: sintéticamente, lenguaje narrativo y escritura vertical para el poema; registro de la performance en soporte audiovisual; sonido e imagen independientes para el video.

Decíamos en un trabajo anterior dedicado exclusivamente a esta obra (Sastre y Lardone, 2015) que frente a la problemática de la acción que desaparece y el registro que la recupera, al apelar al formato de la videoperformance el caso de *Retrato de A. Hooper y su esposa* propone nuevas modulaciones pues en la videoperformance la acción está pensada para ser registrada por una cámara. De este modo, la fugacidad le da paso a un nuevo modo de permanencia producido por el formato del audiovideo que, sin embargo, no implica necesariamente caer en aquello que la desaparición de la acción quería evitar, es decir, la transformación en mercancía, la reificación, la suspensión de la comprensión, etc. Le conviene a *Retrato...* la idea de muchos que sostienen que la

videoperformance es otra cosa que la performance, le conviene porque la obra prolifera a fuerza de salirse de sí misma.

Nuestra observación al respecto argumenta que “en este caso, acción y archivo llegan juntos al receptor y no por separado. De esta manera, se genera un tráfico alternativo de la performance que pone en juego otros modos de relación del arte con el tiempo y la Historia.” (Sastre y Lardone, 2015) Entonces, liberadas del impulso retentivo, advertimos que este tipo de procedimientos de circulación conllevan “el gesto primero de ligar la performance al video, y con ello al archivo”; ahora bien, ¿para qué?: “para reinsertar el acontecimiento en el flujo histórico pero disputando de *otra* forma los sentidos que allí se están gestando.” (Sastre y Lardone, 2015)

Sin dudas aquí la reinserción está fortalecida por la labor crítica, ya que podríamos haber encontrado *Retrato de A.Hooper y su esposa* en Youtube, sin más datos, como un video entre millones, pero damos con él mediante la inserción en el estudio de la performance que realiza Idalia Morejón Arnaíz. Por esta vía se refuerza la red micropolítica con un motor archivológico que visibiliza el giro contrario al habitual gesto de publicar para invisibilizar que se supone constitutivo de la virtualidad. En este punto ocurre algo singularísimo por la labor del investigador, que no siempre acciona como las obras archivadas: las características de la obra hacen que, si la tarea crítica destraba el archivo, la circulación de *Retrato...* activa un repertorio (Taylor, 2011; Rolnik, 2010) que traspasa las condiciones de producción en el contexto cubano de los '90 para resonar en una desestructuración de “la racionalidad de la estructura”. Siguiendo a Rolnik, es su fuerza de presente tan poderosamente presencial que el soporte virtual es un mero medio que en nada obstaculiza la incorporación de la experiencia. En este sentido, en síntesis, la virtualización de la videoperformance acompaña el concepto fragmentador del decir y del poder de lo dicho, de su supuesta fuerza de perduración, del imposible control del cuerpo y de la narración.

Batato Barea: performance poética en video-catálogo

De modo similar, una cadena de registros personales y la constitución de un archivo nos permiten ver hoy el entramado amistoso que tejieron los artistas argentinos con todos los hilos que tocaron. Así es como la mágica Liliana Maresca es la gran anfitriona de creadores como en una curaduría viva para un colectivo mutante.

Sabemos esto porque hubo una retrospectiva sobre la obra de Maresca que luego fue parte del archivo-exhibición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. En ambos casos, las exhibiciones fueron difundidas por videos: *Frenesí* es el video-catálogo realizado, primero en dvd, por Adriana Miranda, actualmente disponible en Vimeo; en cuanto a *Perder la forma...*, fueron virtualizados un microdocumental, un video de difusión y las charlas en el Seminario Internacional “Perder la forma humana. Un experimento de reactivación”, realizados por Canaluntref. Actualmente, todo está disponible en Youtube.

Es verdaderamente inquietante escuchar la voz de Ana Longoni, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=90SKRfGyx_Q, explicando los inicios del proyecto acordado con el Museo Reina Sofía de Madrid y marcando la hipótesis general de trabajo según la que, durante los años ochenta “había un montón de prácticas muy marginales que quedaron desdibujadas o borroneadas, silenciadas dentro de los relatos del arte del periodo...”. Evidentemente, toda esta recuperación y producción del archivo

en manos de *Conceptualismos del Sur* encuentra un dispositivo de difusión que antagoniza precisamente con el no-archivo que lo expande.

Ahora bien, nos interesa aquí vincular la obra de Carlos A. Aguilera con la de Batato Barea, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X3xYzu7PfvI>, por lo que provocan en la voz en el mundo de lo performático. A este respecto, Irina Garbatsky ha precisado los puntos fundamentales de la cuestión mediante la subversión de la declamación:

Batato reutilizó las técnicas de declamación de los manuales escolares: el (aparente) buen decir, la limpieza de las diferencias tonales y los modismos extraños. Si a lo largo del tiempo esta técnica había excedido el contexto puntual del aluvión inmigratorio, la impostación de un cuerpo firme y una voz viril, el ocultamiento de los defectos físicos, la neutralidad de los movimientos y los gestos, seguramente aludieron, para Batato y su grupo, a las tecnologías disciplinarias de un contexto histórico más obvio y cercano (la reciente dictadura, la conscripción militar, la guerra de Malvinas). Por eso, además de una crítica a un tono poético obsoleto, sus performances efectuaban un retorno diferido, provocador de un ataque a la disposición autoritaria de los cuerpos. (Garbatsky, 2014:159)

En síntesis, mandatos de identidad y deber, de género y de nación, de los gestos y las buenas costumbres, de la política y la literatura, entre tantas otras dicotomías son atravesadas por el agudo sentido del humor que el poema de Alejandro Urdapilleta y la performática de Batato despliegan. Podríamos decir que, además de la construcción discursiva que la declamación exige alcanzando la corporización que le corresponde a un decir, además de las interrupciones ocasionadas por los contactos paródicos que conectan los binomios mencionados, es esa voz que emana del cuerpo inclasificable de Batato la que condensa y destella por la plenitud del presente. Allí, el performer pone en acto eso que realmente es de lo que puede ser un momento en que la subjetivación se interrumpe para gritar el poema.

Aún asistiendo por efecto de la virtualización, se percibe la agitación, el aire que no alcanza para decir todo, la recitación tentada del performer y la risa suelta de los espectadores. En este sentido, convertido de cierto modo en una videoperformance, lo que cambia radicalmente es el modo de la comunidad espectadora pues es visible al lado del video la cantidad de reproducciones a que se ha prestado, pero también sucede que cada usuario puede haber compartido este video en sus propios espacios en las redes sociales, puede haber discutido por escrito o incluso haber visto el video con amigos en un mismo lugar. Efectivamente, como dice Taylor, “lo corporalizado, lo archivístico y lo digital se superponen, operan juntos y se construyen mutuamente” (Taylor, 2012).

No obstante, hay una comunidad crítica que construye una posibilidad de archivo, un archivo que muchas veces se edifica sobre relatos en torno a fotografías, videos u otros restos, que procura reconstituir el escenario que los videos observan recortadamente. Por supuesto, tanto *Frenesí* como *Perder la forma humana* catalogan el fragmento, proponen un recorrido posible, no agotan nada, sino que nos recuerdan algo de la corporalización, y en eso se desmonta la operación virtual. La amalgama de Batato es un relato de la historia argentina que lo pone todo en su ruina enclavada en los

centros pero también en los basureros. Tal como se cuenta, esto no es pura metáfora, como dice Fernando Noy en entrevista con Silvina Freira:

Su estilo era despojado, nacido de lo ciruja que era, porque le encantaba revolver en la basura.

– ¿Eso es verdad o es una imagen poética

– Un día quería hacer un poema mío, “Las novias pobres”, que le escribí especialmente. Me avisó desesperado que había perdido el vestuario y no encontraba nada. En esa época yo vivía en Flores, en la casa del artista plástico Fernando Bedoya. Empecé a caminar por las calles del barrio y justo enfrente de esa casa veo que sacan cajas. Cuando me acerco para espiar encuentro 7 u 8 vestidos de novia apolillados. Los metí en una caja y lo llamé a Batato llorando. “Vos tenés que acostumbrarte a eso, eso siempre va a pasar conmigo. Si yo pido algo, de algún modo, aunque sea los cirujas me lo van a traer”, me dijo. Por eso se consideraba un “ciruja cultural” (Freira, 2006).

La migrancia de las partes desperdigada por las ciudades, cantadas, televisadas, recitadas, aulladas, desde el Himno Nacional Argentino hasta la consigna ginecológica de Tita Merello, todo retorna desde el Centro Cultural Rojas al Hotel de los Inmigrantes de Buenos Aires, convertido en domicilio para *Perder la forma humana*, asociando el interés archivístico de un museo español, el trabajo de una red de investigadores y la acción de una universidad del conurbano bonaerense.

Cuqui: cuerpo-video en vertiginosidad

Si con Aguilera y Batato veníamos hablando de videos porque hubo una labor crítica empeñada en construirlos para registrar y difundir su obra, con Cuqui y el grupo Archivos/Eva Finkelstein debemos tener en cuenta un giro: las artistas utilizan al video como soporte que no sólo atañe a la recepción sino también a la poética de sus obras.

En el caso de Cuqui y sus heterónimos, nos interesa focalizarnos en una serie de siete videos cortos que mediaron entre la publicación de sus libros *Kiki* (2008) y *Kiki 2* (2012) y se difundieron por Youtube. Los videos, disponibles en https://www.youtube.com/watch?v=XkQEWx9Vb_w, consistían en una sucesión vertiginosa de fotografías en blanco y negro de momentos de fiesta en la intimidad hogareña del heterónimo performer de Cuqui, Kiki, y sus amigos, que luego se editaron intercaladamente con imágenes de los nombres Kiki y Cuqui en letras grandes.

La multiplicación de imágenes que se repiten cuando un video termina para que la misma reproducción automática de Youtube nos guíe al siguiente nos recuerda el juego que se da entre los heterónimos que habitan el cuerpo de quien por convención llamamos Cuqui, primer nombre heteronímico superpuesto al de una identidad que en tanto no podemos nombrar de otro modo, consideramos abierta, mutante, disponible. Después de que ella misma declarara su muerte en tanto que poeta y su vida en tanto que narradora performática, comienzan a aparecer una serie de heterónimos que nacen y mueren al mismo tiempo que –irónicamente– nos van dejando sus obras completas. Natsuki Miyoshi y Alma Concepción circulan solo en el soporte papel, mientras que la existencia de Charlotte von Mess, Kiki y Margarita del Acantilado está tangencialmente

atravesada por la virtualidad en la medida en que son perfiles construidos con las herramientas que ofrecen las redes sociales.

Kiki es el heterónimo que performa durante más de un año su acto de curación psicomágica y que Cuqui registra en la escritura del libro que lleva su nombre y en la realización de los videos. En un intento por acceder a la operación de disenso entre acción y escritura que se desplaza del registro visual al escrito, en trabajos anteriores le dimos el nombre de “escritura performática”, mientras fue nombrado también como “performance oracional” por el heterónimo Charlotte von Mess. La acción de construir el registro que lleva a cabo Cuqui es completada por la digitalización de las fotografías y su edición en el formato pertinente para su circulación virtual.

El registro tiene la virtud de difundir una performance secreta sin espectadores: la que Kiki comenzando por sembrar papelitos en la ciudad universitaria para organizar encuentros sexuales con los potenciales amantes que respondieran a la invitación:

En dos oportunidades, tiré 300 y 600 papelitos respectivamente en la ciudad universitaria con distintas descripciones, en síntesis, que buscaba chicos de 18 a 23 años. La segunda vez tenían forma de corazón y flores además del tradicional rectángulo (Cuqui, 2012: 32).

Así como se funden Kiki y Cuqui en la primera persona de “tiré”, registro y acción registrada nos llegan al mismo tiempo. La contemplación mediada por la lectura no implica ver a Kiki sino leer su vida a través de lo que Cuqui decide publicar mientras que la recepción mediada por lo virtual le pone rostro a esa subjetividad viva en virtud de la condensación de escritura y acción. Lo performático, en este sentido, multiplica la posibilidad de repertorizar una vida que es vida en el instante en el que los receptores entran en contacto con ella. Ahora bien, en el tránsito entre la escritura performática y la videoperformance se juegan dos formas de la “venida a presencia” (Nancy, 2003: 47) que conducen al espaciamiento del yo que Nancy llama el “cuerpo-video”:

El cuerpo no es imagen-*de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamiento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión-exponiendo, desplegando esta arealidad, no como una idea dada *a* mi visión de sujeto puntual (aún menos como un misterio), sino *directamente sobre* mis ojos (mi cuerpo), como su arealidad, ellos mismos viniendo a esta venida, espaciados, espaciantes, ellos mismos pantalla, y menos “visión” que *video*. (No “video”= yo veo, sino *el video* como un nombre genérico para la *techné* de la venida a presencia. La *techné*: la “técnica”, el “arte”, la “modalización”, la “creación”) (Nancy, 2003: 47).

El formato de videos constituido por la sucesión de fotografías da forma al concepto de la exhibición de instantes fragmentarios de fiestas, del yo de fiesta, donde, al mismo tiempo que su aparición se da por la velocidad de su sucesión, cada uno en sí mismo está estático. Al igual que cada heterónimo alcanza un presente de vida y muere para que nazca otro, cada la fotografía desaparece para abrir paso a otra en un recambio tan veloz que nos es imposible, como espectadores, retener algo. Como dice Nancy, “la

venida no se termina” (Nancy, 2003: 47). La venida prolifera desplazándose al libro, al video, al cuerpo repitiéndose infinitamente.

La sucesión avanza zigzagueando entre dicotomías: del blanco al negro y de la vida a la muerte. Sin embargo, la vertiginosidad produce un efecto proliferante que remarca las presencias entre las ausencias. Allí donde estamos habituados a pensar la desaparición hay una suerte de expansión que no implica la no desaparición sino su inherente posibilidad de reaparición en la medida que el espaciamiento ha sido ya extendido, mediante “mis ojos (mi cuerpo)”. Entendemos con ello, como ya hemos dicho, que el no-archivo a que se exponen los videos en Youtube se repertorizan en la memoria abierta en nuestros cuerpos de receptores.

Eva Finkelstein: la serie de videoperformance según Grupo Archivos

En *Kiki* el trabajo con el video exhibe la venida a presencia del cuerpo a la cámara. En *Título* del grupo *Archivos*, el trabajo con el video es una venida de la cámara al cuerpo, si es que nos podemos tomar la libertad de invertir la fórmula de Nancy. La virtualidad se convierte así en un repertorio de afectos donde la máquina registra en sintonía con las emociones del cuerpo que la sostiene politizando así, desde el afecto y el deseo, la construcción del inventario.

En el marco de *Aún sin título*, un ciclo de arte performático curado por Soledad Sánchez Goldar y que se realiza en Documenta Escénicas, Córdoba, desde el 2011, el grupo *Archivos* participa con un ciclo particular que se llama nada más y nada menos que *Título*. En este desplazamiento -desde retardar la aparición de un nombre que englobe un conjunto a hacerlo aparecer sin más pero desde la indeterminación- se cifra, en nuestra opinión, su poética de tránsitos y circulaciones actuando a través de sutiles ironías conceptuales que sacuden al archivo historiográfico del arte performático del siglo XX.

Desde el 2 de octubre de este año, cada viernes se publica en el blog y perfil de Facebook de *Aún sin título* (<https://www.facebook.com/accionaunsintitulo/?fref=ts>), un video de la serie que virtualiza acciones que experimentan los límites del imaginario performático. Divididos en cinco bloques como si fueran un programa televisivo, los videos pueden pensarse también una muestra o galería virtuales. El *blog* de *Aún sin título* y su fan page de Facebook funcionan como un museo virtual que reúne registros de las performances que ocurren en el ciclo en vivo. La intervención de la crítica tiene allí un rol protagonista, ya que se publican notas que al mismo tiempo que registran las acciones comienzan a construir teorías basadas en la experiencia del espectador. Por ejemplo, en el 2014 se le encargó a Charlotte von Mess, que registrara el ciclo y sus escritos fueron publicados virtualmente al finalizar el año, bajo la forma de notas de cuaderno.

Archivos se apropia del formato del *blog* como museo que reúne relatos virtualizados de obras y produce su propio archivo, disponible en <http://tituloaunsintitulo.blogspot.com>, en el que a los videos acompañan textos curatoriales escritos por el grupo más un texto crítico producido por encargo. Tanto en esta obra como en la figura de Charlotte von Mess para la obra de Cuqui, nos topamos – vestigio de los conceptualismos– con una inclinación leve hacia pedagogismos que, más que buscar el consenso entre la obra y las interpretaciones, se postulan como una de las tantas formas de nombrar los desplazamientos. La experimentación con un género

con reglas tan poco claras como la performance produce la apertura de zonas que por novedosas buscan explicarse y definirse.

Lo que estas videoperformances hacen es exhibir, luego de un proceso de edición de diecinueve videos que se preocupa por parecer mínimo, el laboratorio performático de las acciones que quienes firman como *Archivos* –Eva Ana Finkelstein, Lucrecia Requena, Mel Pasardi y Jessica Marcantoni– realizaron durante dos años. Al mismo tiempo que disputan al canon las definiciones hegemónicas de la performance a través de parodias a figuras fundamentales como Marina Abramovic u Orlan, contraponen acciones que trazan un mapa afectivo del arte en Córdoba y ensayan conceptualizaciones basadas en su experiencia situada de artistas. “Lo que me interesa es crear teoría desde la experiencia”, se dice en el capítulo dieciséis, *Vamos de paseo*.

Por poner dos ejemplos al azar, uno de los capítulos se titula *Puro embole* y muestra a una de las performers realizando acciones estereotipadas del imaginario de lo performático, como apilar latas o tirarse comida encima, mientras aparece un letrero que declara “la performance pura es puro embole”. Y a esta altura la intervención de la copia se torna metaconceptual: la repetición paródica del concepto de la performance como repetición de una acción indefinidamente termina legitimando la repetición virtual que posibilita la reproductibilidad del botón de *play* por sobre la arreproductibilidad de una acción pura, no registrada, en vivo. Otro de los capítulos se titula *Manuel Molina* y es una especie de homenaje al artista cordobés del mismo nombre a través de la copia no paródica sino afectiva de una de sus obras más famosas.

Es precisamente ese procedimiento, el de la copia no exacta sino una copia en la línea de la repetición que en su acción se desplaza al *cover*, el que nos abre líneas en torno a la pregunta que planteamos al principio de estas páginas. Porque las acciones que los videos nos muestran intentan apropiarse del archivo del arte performático haciéndolo cuerpo mediante el *cover* de acciones para virtualizar ese repertorio en videos que más que ser archivos, son un cuestionamiento a la idea de que el arte performático pueda archivarse por fuera de la experiencia que el espectador retiene en su memoria corporal y el medio con el que lo registra.

No es una idea nueva, a esta altura, que la copia de un original añada sentidos suplementarios al primero. Al respecto, Mercedes Bunz plantea que “el desplazamiento mínimo del contexto y del marco –otro artista, otro título y listo– vuelve visibles los mecanismos de institucionalización del arte” (Bunz, 2007: 57). En esta línea insisten las copias virtualizadas de *Archivos: Título* también puede ser pensado como un gran proyecto que experimenta con la idea de la curaduría. Sin embargo, hay una diferencia contundente en su sutileza: sus copias no son copias digitales –fotografías, fotocopias, videos– sino que son digitalizaciones de cuerpos que copian. No se limitan a darle *play* al video en el que Jorgen Leth reproduce a Andy Warhol comiendo una hamburguesa, sino que son un registro de una de las performers comiendo a su vez una hamburguesa. Y esa repetición más que copia es *cover*: la hamburguesa es vegetariana, e incluso después la performer se ceba un mate de un color verde-pop mirando fijamente a la cámara.

Proclamando su obra como parte de un “futurismo vintage” en <https://accionaunsintitulo.wordpress.com/2015-2/archivos-finkelstein-marcantoni-requena-passardi/>, galería virtual, “tierno oasis de platos voladores diseñados por seres que nunca vieron un teléfono celular”, el artista se robotiza pero desde la afectivización de la técnica. Si el sujeto no preexiste a la técnica, por lo menos le queda la posibilidad de subvertirla con ternura y afecto. Cuando se filma a Eva Ana Finkelstein, la artista

encargada de la cámara y la digitalización, se la ve con cables pero dibujados sobre su cuerpo con fibra roja. La mano que sostiene la cámara se hace perceptible y el deseo de politizar el inventario desde la experiencia afectiva del arte; porque, si la acción del cuerpo ya proyecta la apropiación de un Archivo, traduciéndolo de este modo en repertorio, la cámara lo registra desde los sentimientos de la filmadora en mano: se distrae y desenfoca, se ríe y se sacude la imagen, camina y la toma se tropieza.

Las digitalización de las acciones, que se apropian de las obras primeras mediante la acción, desplaza la idea de original y autenticidad para referirnos a las obras performáticas. Al mismo tiempo, a partir del gesto con su nombre, *Archivos* cuestiona la idea del archivo como un almacén frío y despersonalizado de objetos y evidencia las lógicas con las cuales las colecciones se construyen. Pero es finalmente en la circulación de ese video donde la noción de archivo empieza a desbaratarse porque al ser puestos en soporte *web* otras leyes entran al juego. A los arcontes derrideanos los sustituyen detectores de imágenes permitidas y no permitidas (políticas de autor, *copyrights* y desnudos). En una conversación que tuvimos por chat con Eva Finquelstein, leemos el siguiente relato del proceso de virtualización de la obra, que requiere ser citado en toda su extensión, tal como fue escrito:

Cuando en 2015 subí las versiones finales, uno a uno Youtube me los empezó a rebotar por derechos de autor. Cuando impugnaba la cosa no quedaba ahí, con una canción por ejemplo, una de Cerati, llegué incluso a iniciar un proceso legal que se puso heavy y los videos además se bloqueaban. No solo en Alemania (por lo general, y no sé por qué, las reclamaciones de autor te bloquean los videos en Alemania ja) sino en un montón de países incluida la Argentina. Cuando tenés muchas reclamaciones, se te bloquea la cuenta, que es lo que pasó. Finalmente, decidí eliminar los videos y subirlos a Daylimotion. Daylimotion me los bloqueaba, no por derechos de autor, sino porque aparecían algunas tetas. Los videos están actualmente en Vimeo, donde al ser una cuenta gratuita, tuve que limitarles la duración para que no superen los 500 megas de tamaño. Así que Vimeo me terminó formateando los videos a su gusto, con lo que todos duran unos veinticinco minutos y los capítulos más largos debieron ser fraccionados en parte I y II. Años anteriores, Youtube no estaba tan ortiva, no sé si la ley Sopa tuvo algo que ver, o por qué en este último tiempo esta tan botón. Me dieron trucos para evitar que los robots detecten las canciones. Por ejemplo, en la edición acelerarlas o ralentizarlas levemente, es decir deformarlas, pero eso me volvió loca en la edición así que lo descarté, porque imágenes y sonidos estaban muy ligados. Antaño podías burlar la censura deformando las canciones más simplemente, por ejemplo, poniéndoles un ruido blanco de base o sonido ambiente de colchón, pero se ve que la tecnología avanzó y hoy, así sea una escena donde una canción suena muy de lejos en alguna radio, te la detectan y saltan los derechos de autor.

Al final, Eva tuvo que evadir la lógica web de propiedad a partir de la dispersión de su usuario en otros usuarios desde los cuales subir la obra. Si las leyes de la virtualidad subjetivan a partir de la identificación de nodos, Eva recurrió a una

proliferación barroca de su subjetividad. Lo singular de la situación es que esas leyes remiten a archivos en el sentido en que Rolnik y Longoni los presentan pues se trataría de dueños de ciertas imágenes registradas mientras que la acción del grupo *Archivos*, a través del procedimiento del *cover*, apunta a la disolución tanto de las nociones de original y copia como de las leyes de *copyright*. Recién aquí nos encontramos con lo que Rolnik y Longoni describen en el espacio específico de la virtualidad. Lo singularísimo de la operación del grupo es contraponer a la legalidad del arte como institución museificada y mercantilizada, la legalidad permisiva del *software* con su añadida ilusión de disponibilidad sólo impropio al volverse pública. O volverse parte de una circulación pública que el *cover* del afecto pretende si no transformar, al menos desnudar.

Conclusiones

Performances activas en soportes que no existían cuando las acciones fueron realizadas o performances activas en soportes cuya racionalidad exhiben. Guattari y Rolnik intuyeron que la metáfora sería la de la transmisión de un virus. La información puede ser viralizada, Batato puede ser un mito hoy, Cuqui puede ser un ícono del arte cordobés.

Lo innegable es que la existencia del archivo detiene lo que estaba en fuga y presentifica lo ausente: multiplica los modos de permanencia de lo que ha desaparecido. La domiciliación de la performance en objetos digitales o virtuales que suelen ser fácilmente reproducibles –como fotografías, reseñas, gif o videos en museos pero también en blogs, Facebook y Youtube– posibilita la irrupción del pasado en el presente, lo lejano en lo cercano, lo corporal en lo virtual. En este sentido, la reproductibilidad conlleva sus ventajas: el acceso a la contemplación de obras a las que de otra forma no podríamos acceder y mucho menos ver por una segunda, una tercera, una cuarta vez. Pero, al mismo tiempo, y especialmente para aquellas obras que han debido objetualizarse como condición para ser reproducidas, se plantea la disputa por la producción y el control de los archivos que es también la disputa por la asignación del nombre y la definición y los espacios de visibilidad y circulación que se quieren activar en el presente de la recepción. En este sentido, la “fiebre del archivo” es una preocupación que en las últimas décadas atañe tanto a los artistas como a los curadores y a los investigadores (tres en uno, algunas veces).

Es ése el riesgo de archivar lo desaparecido para reproducirlo: que, en su objetualización, la obra deje de activar sentidos y se anule su “potencia pensante”, sin embargo, esta inherencia maligna que indicó Derrida para siempre, que nos recordó a los hombre infames de Michel Foucault y que retorna en cada mención de las dictaduras militares en América Latina, nos repite que son las obras indómitas las que más atesoradas permanecen. Es por ello que abrir el archivo es una urgencia. En la medida que algunos objetos castigados al silencio y a la oscuridad son los que mostrarían, siguiendo la hipótesis de Rolnik, el modelo de la operación realizada para constituir la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* y experiencias como las de Oscar Masotta, los modos más radicales del rechazo a la incorporación a la estructura oculta del capitalismo, que por instantes se exhibe obscenamente. De allí que la fórmula de Jean-Luc Nancy del cuerpo-video nos resulte tan precisa.

Quisimos en este trabajo, e intentaremos profundizar en los que haremos, colaborar con el objetivo que la Red Conceptualismos del Sur expresa en relación a *Perder la forma humana...*: “nos impulsa la voluntad de idear formas alternativas de visibilización y reactivación de la experiencias investigadas, así como de constitución y socialización de archivos de los materia les reunidos.” (Amigo *et al.*, 2012: 12)

Nuestro dilema es siempre esa primera traición que presupone el registro del performance para muchos de los teóricos y los críticos que lo estudiamos. Asimismo, la experiencia de trabajo con los objetos que aquí hemos mostrado, hace emerger reflexiones en torno a cuestiones no siempre advertidas en cuanto a la reproductibilidad de obras pensadas para escapar de la conservación como objeto. No obstante, hacen énfasis en los modos de la memoria, creadora de narradores allí donde antes no los había, de documentos en un recorte de diario guardado como recuerdo o en una grabación pirata, etc., de testimonios de quien tiene la experiencia incompleta de algo ocurrido y por eso busca, haciendo resonar aquello, ahora.

Bibliografía

Amigo, Roberto; Badawi, Halim; Biczel, Dorota; Carvajal, Fernanda; Colombino, Lía; Cristi, Nicole; Davis, Fernando; Expósito, Marcelo; Gamarnik, Cora; García B., Francisca; García Pérez de Arce, Isabel; Gutiérrez Castañeda, David; Henaro, Sol; Keller, Andrés; La Rocca, Malena; Longoni, Ana; López, Miguel A.; Lucena, Daniela; Manzi, Javiera; Mesquita, André; Nogueir, Fernanda; Novoa, Glexis; Rivas San Martín, Felipe; Ordóñez Ortegón, Luisa Fernanda; Suárez, Sylvia; Tapia, Mabel; Tarazona, Emilio; Varas, Paulina; Vidal, Ana; Vindel, Jaime; Weiss, Rachel (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Aguilera, Carlos A. (1996) *Retrato de A. Hooper y su esposa*. Ediciones Unión, La Habana.

Bunz, Mercedes (2007) *La utopía de la copia*. Interzona, Buenos Aires.

Cuqui (2008) *Kiki*. Huacala Capiroite, Córdoba.

(2012) *Kiki2*. Nudista, Córdoba.

Dimkovska, Lidija (2006) “Pogovor Lidije Dimkovske s carlosom Aguilera”. En *Revista Sodobnost*, n. 70, abril, 2006, Ljubliana, Eslovenia. Tr. al español de Todd Ramón Ochoa. [On line] Disponible en: <http://jorgealbertoaguiar.blogspot.com.es/2008/02/e-n-t-re-v-is-t-a-c-r-l-o-s.html> [Consultado el 20-06-2015].

Freira, Silvina (2006) “El poeta Fernando Noy nos explica su biografía de Batato Barea”. En *Página 12*, 12-12-2006. [On line] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm> [Consultado el 20-09-2015].

Garbatzky, Irina (2013) *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata. Buenos Aires, 1984-Montevideo, 1993*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

- Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, CABA.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- Longoni, Ana. “Estudio preliminar”. En O. Masotta, *Revolución en el arte. Por-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa, Buenos Aires. pp. 9-105.
- Miyoshi, Natsuki (2012) *Poesía completa*. Babel, Córdoba.
- Morejón Arnáiz, Idalia (2014). “Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video performance”. En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7. [On line] Disponible en http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/dossier_morejon_7.pdf [Consultado el 10-11-2015].
- Nancy, Jean Luc (2010) *Corpus*. Arena Libros, Madrid.
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The politics of performance*. New York: Routledge.
- Rancière, Jacques (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo” en: *Estudios Visuales* n° 7, Murcia, CENDEAC.
- Sastre, Luciana y Lardone, Mariana (2014) “La (im)propiedad del nombre y del libro: performance literaria”. En *Revista Badebec*, vol. 4, n° 7. [On line] Disponible en: http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/dossier_sastrelardone_7.pdf [Consultado el 10-11-2015].
- (2015) [en prensa] “Lecturas performáticas: voz, acción y escritura en *Retrato de A. Hooper y su esposa*, de Carlos A. Aguilera “. En *Actas del II Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Taylor, Diana (2012) “Guardar como”. En *E-misférica*, Volume 9, número 1 y 2. [On line] Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/taylor> [Consultado el 10-11-2015].
- Von Mess, Charlotte. “Metonimia del abandono en el excentricismo de un exacto. La performance en forma de oración”. En *Bitácora de vuelo*. [On line] Disponible en <http://www.bitacoradevuelo.com.ar/2012/12/07/resena-k-i-k-i-2> [Consultado el 20-11-2015].

INESPECIFICIDAD Y LENGUAJES EN CONTACTO. ACERCA DE ALGUNOS PROYECTOS LITERARIOS ACTUALES

Mario Ortiz *

marioportiz@gmail.com

Resumen

Desde hace varios años se registra la existencia de trabajos en el campo de las artes y visuales y de la literatura en los que se pone en crisis no sólo las fronteras entre los géneros literarios sino más radicalmente las categorías de especificidad y autonomía. Entonces, la especificidad y la inespecificidad no deberían entenderse como cristalizaciones rígidas sino ponerse bajo tensión dialéctica en función de la potencia crítica inalienable de la práctica artística. Preguntarse cada vez por la naturaleza de nuestras prácticas es la condición para que el lenguaje propio se abra a otros lenguajes y hasta eventualmente se invente una nueva lengua. A partir de estas premisas, se efectuará un recorrido por algunas producciones literarias recientes donde se manifiesta la crisis de la especificidad de la literatura y contacto de lenguajes verbales y no verbales

Palabras clave

Géneros - Especificidad – Autonomía – Inespecificidad - Lenguajes

Abstract

For several years is recorded the existence of works in the field of visual arts and literature in which not only puts a strain on the borders between genres but radically categories of specificity and autonomy. Then, specificity and unspecificity should not be construed as stiff crystallization but placed under dialectical tension based on the inalienable function of the critical power of artistic practice. Ask each time by the nature of our practice is the condition for the own language is open to other languages and even possibly invent a new language. From these premises, a tour of some recent literary productions where the crisis of the specificity of literature and language contact is manifested verbal and nonverbal be made.

KEYWORDS

Genres – Specificity – Autonomy – Unspecificity – Languages

* Licenciado en Letras, Profesor de Literatura Contemporánea 1 en la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca. Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

En 1947, Jean-Paul Sartre lanzaba una serie de preguntas desde aquella serie de ensayos compilados en un libro que se volvió referencia teórica ineludible en las carreras de letras como en los debates e intervenciones intelectuales de los años '60 en Latinoamérica: ¿qué es la literatura? ¿Por qué escribir? ¿Para quién escribir? Por supuesto, sus respuestas ya pertenecen a la historia de las ideas y no al campo de las ideas efectivamente operativas en el panorama actual. Sin embargo, las preguntas en sí no han perdido su pertinencia y deberían interpelarnos y comprometernos, para usar un término del diccionario sartreano.

Anticipémonos a declarar que no hay una respuesta única y a-histórica, lo que obliga a tomar en cuenta las coordenadas de, al menos, determinadas producciones artísticas de la actualidad. Desde hace varios años se registra la existencia de trabajos en el campo de las artes y visuales y de la literatura en los que se pone en crisis no sólo las fronteras entre los géneros literarios sino más radicalmente las categorías de especificidad y autonomía, de pertenencia e identidad. Textos en los que se cruza lo ficcional con lo autobiográfico, la trama ensayística y los correos electrónicos, la poesía y el posteo de blogs u otros formatos electrónicos.

El campo de las artes se tensa con el afuera en una inespecificidad que por momentos pretende realizar el viejo tópico vanguardista de la fusión del arte y la vida. Las críticas más perezosas que a veces campean en los medios gráficos suelen llamar a estar producciones literarias como “textos inclasificables” dejando traslucir en el calificativo la ansiedad por las fronteras perdidas, las identidades transgredidas. “A ordenar, a ordenar, cada cosa en su lugar” se nos inculca desde el Jardín de Infantes. Los juguetes, en el cajón; la prosa, en la novela; los nenes con los nenes y el verso en el poema, no sea que la transgresión de las límites genéricos nos vuelva degenerados. Seamos justos: la demanda de taxonomías no sólo se origina en el eventual reseñista, sino sobre todo en el mercado que debe ubicar la oferta.

Voy a citar algunos ejemplos inmediatos que todos ustedes deben conocer en los que se intersecta la palabra con la imagen. La obra de W. G. Sebald es un cruce, una verdadera amalgama de heterogeneidades, sobre todo en el caso más evidente que es, según mi evaluación personal, *Los Anillos de Sarurno*. Un narrador que se autoidentifica como Sebald realiza un viaje a pie por el condado de Suffolk, en el extremo este de Inglaterra, una zona devastada por el neoliberalismo thatcheriano. El texto da cuenta de las memorias de ese viaje que escribe un año después de la “peregrinación”, luego de haber sufrido un período de internación prolongado. El texto es al mismo tiempo una crónica de viajes y una recuperación de la memoria de los lugares que recorre. En cada parada encuentra un elemento, persona o construcción que se despliegan en un plexo narrativo, cuentan su historia y el narrador cede la voz a esa persona u objeto que acceden así a la primera persona. Incluso, el procedimiento no se detiene ante textos conocidos que cita y recrea en una verdadera re-narración. Fragmentos de *Las memorias de ultratumba* de Chateaubriand o escenas de la batalla de Waterloo en *La cartuja de Parma* son incorporados como materiales del propio relato. Re-narración tiene proximidad fónica con re-nacimiento

soldando en este par el proceso de un volver a la vida de la lectoescritura lo que estaba callado u olvidado. El texto está acompañado por fotos presumiblemente sacadas por el propio Sebald, otras ajenas, dibujos y grabados. Sin embargo, para decirlo con palabras de Graciela Speranza, el espacio literario devora los fragmentos de realidad que se le arrojan y los transforma en su propia sustancia. De esta manera, no podemos pensar a *Los anillos de Saturno* como el mero registro documental de un viaje, sino como una ficción. Pero tampoco en el sentido de mentira (de la raíz latina “fingere”), sino en el que le otorga Ana María Amar Sánchez a esa misma palabra *ficción*: “facere”, hacer. Trabajo, escritura de un escritor llamado Sebald donde un personaje llamado Sebald realiza un viaje a pie. La ficción ya no se recorta como autonomía y especificidad frente a lo real: estamos, para decirlo con Ludmer, en la etapa de la postautonomía.

Otro ejemplo que quiero citar es Mario Bellatin. *Perros héroes* es una narración, breve montaje en fragmentos en los que se da cuenta de un extraño entrenador paralítico de perros pastor belga-malinois, que además tiene un ave de rapiña como mascota. Si el personaje es extraño, el relato se enrarece aún más porque está modalizado por la incerteza: constantemente aparecen sintagmas como “se dice que...”, “se cuenta que...”, “es probable...” que marcan distancia entre la narración y los hechos narrados. El libro se cierra con una galería de fotos en las que aparecen los perros, el entrenador, el ave y otros detalles más. Se produce una tensión productiva entre un relato al borde de lo absurdo y la referencialidad testimonial que otorgaría el material fotográfico. Sin embargo, esas fotos pequeñas, que dan cuenta de un fragmento, ¿no son parte del mismo dispositivo de invención? A lo cual se suma las performances que el propio Bellatin realiza.

Demos un paso más en este recorrido. En *Una tarde en Ciudad Ganglio*, Mauro Césari trabaja una serie de poemas a partir del Testut, un manual de anatomía que durante décadas formó a los estudiantes de medicina. Mientras los poemas se generan a partir de procedimientos de reescritura, citación y montaje que aluden a una anatomía monstruosa, los collages que puntúan el texto no ilustran, no ejemplifican, sino que exhiben monstruos anatómicos generados por un procedimiento análogo. El libro trama una sintaxis entre texto verbal y texto gráfico en el que las relaciones no son de iconicidad directa, de ilustración de una noción abstracta, sino de procedimientos analógicos: escritura, reescritura, collage, montaje tanto en las palabras como en las imágenes de tal modo que no podríamos determinar (ni tiene relevancia) si la imagen se generó a partir del texto o viceversa. En todo caso, la imagen no representa al texto sino que transcribe su lógica.

En *Jacobo el mutante*, Bellatín despliega otra operación de diálogo entre texto y fotografía, pero radicaliza la heterogeneidad de los lenguajes en contacto. La trama completamente disparatada de un rabino que se transforma en mujer y unas academias de baile que proliferan como hongos está escandida por una serie de fotos que ya no se ubican como instalación al final de textos sino a lo largo de él. Y mientras en *Los anillos de saturno* o en *Perros héroes* la foto guarda una relación con el texto, aquí ya no hay nada que los vincule. La serie fotográfica despliega su propia narración independiente del texto: vemos un conjunto de marcos de diapositivas arrojados a un río y, a lo largo de las imágenes, podemos comprobar cómo la corriente las va llevando consigo. En un

reportaje, Bellatín declaró que esas fotos deberían poner en relieve el hecho de que todo es una construcción, puro artificio.

Como podemos observar, tenemos un conjunto de textos que se vuelcan hacia fuera de la propia especificidad y traman una serie de relaciones con imágenes y técnicas que provienen de las artes plásticas. Así como Barthes realizó un profundo análisis de la fotografía (*La cámara lúcida*) desde el punto de vista del observador, habría que trazar un mapeo de las distintas relaciones posibles entre las palabras y la imagen al interior de un libro. Ya hemos visto algunas: ilustración de un concepto abstracto (iconicidad) o efecto de referencialidad en Sebald; reproducción de los procedimientos literarios en Mauro Césari; heterogeneidad e insubordinación de un código al otro en Bellatín, de tal modo que palabra e imagen no se corresponden directamente sino que traman veladas alusiones y soterrados diálogos.

Demos un paso más. Existen algunas producciones estéticas que ya ni siquiera se pueden definir por un determinado soporte (libro o foto) sino que atraviesa a varios de ellos que deberíamos pensar más bien como distintas etapas en el desarrollo de un proceso. Por supuesto, podemos pensar en los ejemplos que analiza Laddaga en *Estética de la emergencia*, pero de mantenernos en un ámbito próximo en el espacio y tiempo, citemos un ejemplo verdaderamente extraordinario y oneroso: el proyecto “Paraná Ra’angá”.

La inespecificidad, el “entre” pone en contacto heterogeneidades y hace que el lenguaje tome contacto con otros lenguajes y prácticas. Esto ya lo había leído Benjamin en los trabajos de Nikolai Tretiakov y otros escritores soviéticos de la década de 1920 durante la colectivización: vivimos en medio de un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias” donde categorías que eran tenidas como eternas se revelan históricas, incluso la distinción entre autor y lector. El escritor, señala Benjamin, comienza a ser solidario de otros oficios.

Incluso, es posible arribar a determinadas zonas de confluencia desde distintos prácticas estéticas: escritores que se aproximan a la fotografía y al revés, fotógrafos que se aproximan a la escritura, a la palabra impresa, a la letra en un caso de radical inespecificidad, como en el caso de Lee Friedlander (cfr. su álbum fotográfico *letters from the people*, una colección de fotos de letras y carteles diseminados en EE.UU.) o los rosarinos de los carteles, o Julio Fuks. Sin embargo, es necesario puntualizar un hecho decisivo. Ese campo heterogéneo de un arte expandido no necesariamente supone como resultado final la amalgama y disolución de las artes y sus especificidades en un todo indiscernible como en una nueva reedición del arte total wagneriano. Del mismo modo, tampoco debería suponer la disolución del arte en la vida en una suerte de estatización de los modos de vida, lo que de hecho ocurre de un modo banal en la espectacularización de lo cotidiano sin que eso provoque interpelación o incomodidad en la sociedad de consumo. Quizá más bien deberíamos pensar en artistas que partes de la reflexión de sus propias prácticas específicas, de las técnicas que domina y a partir de allí, de la noción de insuficiencia, enclaustramiento o asfixia del propio estado de su lenguaje, se abre a otro cosa, proyecta un flujo de intensidad y deviene otra cosa sin por ello abandonarse y fundirse de un modo místico con lo otro, como la orquídea que entra en el código de la abeja y deviene parte de su aparato reproductivo sin por ello dejar de ser una flor. La orquídea produce miel, pero de otro modo; la abeja florece, pero de otro modo.

Ahora bien, como todos ustedes saben, hay una serie de teóricos que plantean que el potencial crítico del arte está basado precisamente en *reasegurar la especificidad del arte como único modo en que un discurso artístico podría ser autocrítico y testearse en función de sus convenciones específicas*. Y también nos recuerda las tesis conocidas de Adorno de que sólo en la cristalización formal de un arte exigente e intransigente puede oponerse a la alienación y la fragmentación del hombre bajo el capitalismo. *Sólo por un más y no por un menos de especialización es posible escapar de la reificación universal*.

Entonces, la especificidad y la inespecificidad no deberían entenderse como cristalizaciones rígidas sino ponerse bajo tensión dialéctica en función de la potencia crítica inalienable de la práctica artística. Preguntarse cada vez por la naturaleza de nuestras prácticas es la condición para que el lenguaje propio se abra a otros lenguajes y hasta eventualmente se invente una nueva lengua. Cuestionarse esto, en fin, es retomar las preguntas de Sartre con las que abríamos este recorrido, lo cual nos coloca en el problema central sobre la condición de la literatura y sobre todo por qué y para quien escribir. Y estas preguntas no indican sino que la literatura mantiene una relación inescindible con la política y el poder.

Vayamos por partes.

Podemos perfectamente no estar de acuerdo con la vieja idea sartreana de que el escritor es el intelectual profeta que revela una situación para denunciarla y el que por lo tanto le dice la verdad al poder. Sin embargo, en *¿Qué es la literatura?* plantea un hecho que emite ciertas reverberancias que llegan hasta hoy: la escritura es una acción libre y generosa que se coloca del lado del don y más que nada un llamamiento a otra libertad, la del propio lector que es invitado a colaborar con el texto; es él quien presta también generosamente su intelecto y sus emociones para completar el sentido propuesto por el escritor, para efectúa (diríamos ahora) un *lectura*. Sartre confiaba en que la búsqueda y el encuentro del lector no formarían sólo una sumatoria de individualidades sino algo así como una comunidad de buenas voluntades, la ciudad de los fines como la denominaba, basada en la libertad y no en el vínculo orgánico con una iglesia o un partido.

Rancière advierte que a menudo se confunde la política con el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Pero no basta con que haya poder para definir el ámbito político: es preciso que exista la configuración de una forma específica de comunidad. Si para Aristóteles el hombre es esencialmente político porque posee el lenguaje que le permite deliberar acerca de los problemas comunes, entonces podemos sostener con Rancière que la política es la constitución de una esfera de experiencia específica. Es conocida su teoría del reparto de lo sensible y cómo en ella se vincula lo político con lo específicamente literario a través de dar la palabra a lo que no la tenía y estaba silenciado en la comunidad de los parlantes: los muros de piedra, las cloacas, los repasadores, los cacharros en desuso, las víctimas del horror. Recordemos de qué modo lee lo político en un autor emblemático de la autonomía literaria como Flaubert. Y aún en Mallarmé. También deberíamos recordar cómo Adorno no lee la potencia política en autores de la “literatura comprometida” sino, con un carácter explícitamente provocador, en un poeta puro como Valéry, cuyo trabajo artesanal de la forma exige un escritor y un lector que emplee la totalidad de sus facultades en una operación que resiste, de este modo, a la alienación y la fragmentación del hombre en facultades aprovechables por la producción capitalista.

Pero a su vez, poner en tensión la eventual irreductibilidad del propio lenguaje es algo más que una transformación puramente estética o la ampliación de las fronteras de lo decible en desde el lenguaje propio: supone la experiencia de lo otro distinto, lo im-propio, la experiencia de la experimentación. A partir de la mediación de la técnica, recuerda Benjamin, se verifica la solidaridad con otros productores: músicos, videastas, fotógrafos...

Pongo aquí el ejemplo de la EAPP (Escuela Argentina de Producción Poética) que estamos desarrollando en Bahía Blanca. La escuela de poesía tiene momentos de clínica y seminarios de formación que ponen en tensión el lenguaje poético con el afuera de sí, con otros lenguajes: habrá un safari sonoro, un taller de foto estenoipeica, un seminario de movimiento.

Recuperando una pregunta del crítico Alberto Giordano, reflexionemos acerca de qué es lo que la literatura puede: no sólo su propia potencia disruptiva al cuestionar y correrse de las morales y los discursos establecidos, sino el poder de desarraigarnos, de des-pertenecernos en una impertinencia productiva que nos lleve al encuentro del otro y así aventurarse a cuestionar nuestras propias formaciones comunitarias y plantear la posibilidad de nuevas comunidades, de otro modo de vinculación basado no en la jerarquías de los lenguajes sino en la apertura curiosa y amorosa al mismo tiempo al que no habla como yo.

El *dépayssement* que genera la apertura del propio código invita a repensar las relaciones entre la literatura, el poder y la política para imaginar una comunidad inédita que de algún modo ya se está inventando.

Bibliografía

Bellatin, Mario (2003) *Perros héroes*. Buenos Aires, Interzona.

(2006) *Jacobo el mutante*, Buenos Aires, Interzona.

Benjamin, Walter (1999) *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus.

Césari, Mauro (2014) *Una tarde en Ciudad Ganglio*. Bahía Blanca, Vox.

Garramuño, Florencia (2015) *Mundo en común – Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Prieto, Martín (2011) *Paraná Ra'anga – Un viaje filosófico*, Centro cultura Parque España, Rosario.

Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Sebal, W. G. (2012) *Los anillos de Saturno*. Barcelona, Anagrama.

**GEORGIE CON MILES
SOBRE EL PUDOR Y LA VOZ DE DOS CÉLEBRES ANIMALES
AUTOBIOGRÁFICOS**

Jorge Wolff*
jocawolff@hotmail.com

Resumen

El texto pone en conexión el escritor Jorge Luis Borges con el músico Miles Dewey Davis desde sus experiencias de ensayo autobiográfico y desde las nociones de *otobiografías* y de *animots* acuñadas por el filósofo Jacques Derrida. Como es bien conocido, estos tres nombres figuraron como faros de los cambios estéticos del siglo XX.

Palabras clave

Jorge Luis Borges – Miles Davis – Jacques Derrida – Autobiografía – Pudor

Abstract

The text connects the writer Jorge Luis Borges to the musician Miles Dewey Davis from their experiences of autobiographical essays and from the notions of *otobiographies* and *animots* according to the philosopher Jacques Derrida. As well known, these three names figured out as heads of the XXth century esthetical changes.

Keywords

Jorge Luis Borges – Miles Davis – Jacques Derrida – Autobiography – Pudency

* Dr. en Literatura. Profesor de Literatura Brasileña. Universidade Federal de Santa Catarina. La traducción al castellano del presente artículo es de Rodrigo Álvarez.
Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

Resistí en la (sección Miguel Cané de la) biblioteca nueve años. Fueron nueve años de continua desdicha. Los empleados sólo se interesaban en las carreras de caballos, los partidos de futbol y los chistes verdes.
Jorge Luis Borges

– Miles –dijo (su hermano Vernon en el entierro del padre en 1962)– mira allí esa puta de culo grande, haciendo de todo por esconderlo.
Miles Davis

¿Debe tomarse seriamente el hecho de que Descartes, en su descripción de Quimera, olvida la serpiente? Como Homero, él nombra al león y la cabra, pero olvida la serpiente, o sea, el trasero: la serpiente (*drakôn*, o dragón) es el trasero del animal, la parte al mismo tiempo más fabulosa, más quimérica, como el dragón, y la más maligna: el genio maligno del animal, el genio maligno como animal, tal vez. Cuestión de serpiente, entonces, de mal y de pudor.
Jacques Derrida

En el campo de la autobiografía, toda aproximación es peligrosa y potencialmente venenosa; por lo tanto, la aproximación de las “escrituras de sí” de Jorge Luis Borges (1899-1986) con las de Miles Dewey Davis (1926-1991) en principio se presenta como arriesgada y tal vez incluso inadecuada. Pero la presuuesta inadecuación y el riesgo vertiginoso son, a mi modo de ver, los elementos que deben ser puestos en juego al abordar cualquier tipo de discurso de sí y del otro, como las dos “autobiografías habladas” en cuestión: *An autobiographical essay* de Borges y *The autobiography* de Miles. Más allá de preferir los pares insólitos a los impares sólitos, cuando puse por primera vez en contacto (literal, sobre una mesa, una tabla redonda) los dos libros, sentí que de algún modo se imantaban: uno breve, otro extenso, uno contenido, otro desbragado, uno pudoroso, otro desbocado y, sin embargo, ambos completamente disponibles, ambas voces completamente dispuestas a sonar durante un largo tiempo; la voz dulce y serena del escritor *euro-argentino*; la voz áspera y diabólica del músico *afro-americano* frente a sus pacientes interlocutores.

Se trata, por lo tanto, de ver cómo y por qué: qué razones se podrían esgrimir o disponer frente a tamaño disparate *otobiográfico* (para hacer uso del sentido otorrinológico-auditivo que dio a la palabra autobiografía el filósofo Jacques Derrida a fin de repensar los umbrales del cuerpo y del *corpus* y de reinventar la problemática de lo biográfico). Parto, así, de lo obvio ululante (como decía Nelson Rodrigues): el hecho de que ambos artistas crearan nuevos modos de ver el mundo y de hacer arte que fueron profundamente relevantes en el siglo XX, promoviendo revoluciones sin vuelta atrás en sus respectivos campos de actuación e incluso más allá de ellos.

Animal-estar

En un texto publicado en enero de 2013 en *La Nación*, Benoît Peeters (autor de la reciente biografía *Derrida*) cuenta que el filósofo francés consideraba justo e incluso necesario dar a conocer la vida sexual de filósofos como Kant, Hegel o Heidegger:

Me gustaría escucharlos hablar de su vida sexual. ¿Cuál es la vida sexual de Hegel o de Heidegger? [...] Porque es algo de lo que ellos no hablan. Me gustaría escucharlos mencionar algo acerca de aquello de lo que no hablan. ¿Por qué los filósofos se presentan en sus obras como seres asexuados? [...] Quiero escucharlos hablar del lugar que ocupa el amor en sus vidas (Peeters, 2013: 1).

El comentario era provocativo y chistoso, pero, se sabe, la verdad del chiste –así como la verdad del pudor– es ineludible. Sobre todo si recordamos el pudor que Jacques Derrida (1930-2004) en carne y hueso manifiesta al verse desnudo frente a los ojos de su gato en *L'animal que donc je suis (à suivre)* –el cual es, por esa y otras tantas razones, un texto transgresor en relación con la escena histórica de la filosofía, como también lo fueron las *autografías* y los días del filósofo nacido en Argelia. Es decir, el gato despierta en él una reflexión sobre la verdad del pudor inseparable de nuestra relación con todo lo viviente, en una palabra, sobre el “animal-estar” (Derrida, 2002: 16), que hace disparar un pensamiento del cuerpo y del yo que en nombre de la autografía o zoografía del animal desnudo y salvaje desarman al animal domesticado y humanizado llamado *faber* o *sapiens*.

Cerisy, verano de 1997, y la voz (ni áspera ni dulce) de Jacques Derrida:

La autobiografía, la escritura de sí del viviente, el rastro del viviente para sí, el ser para sí, la auto-afección o auto-infección como memoria o archivo del viviente sería un movimiento inmunitario (y un movimiento de salvación, de salvamento y de salvación del salvo, del santo del inmune, del indemne, de la desnudez virginal e intacta) pero un movimiento inmunitario siempre amenazado de volverse auto-inmunitario, como todo autos, toda ipseidad, todo movimiento automático, auto-móvil, autónomo, autorreferencial. Nada corre el riesgo de ser tan envenenador como una biografía, envenenador para sí, de antemano, auto-infeccioso para el presumido signatario así auto-afectado. (Derrida, 2002: 87)

Arte de la natación

En su *Ensayo autobiográfico* publicado en 1971, Jorge Luis Borges prueba libremente y en público –o con la finalidad de hacerlo público– el sabor del veneno del *autos* al presentarse muy bien vestido (de afectos y de libros) vida afuera. Salvo cuando (podemos imaginar) narra en *passant* lo que serían sus dotes físicas y atléticas a través de la práctica de nada menos que la natación en aguas de España, Argentina o Suiza (capítulo “Europa”). Es una única frase, pero me gustaría destacarla porque parece condensar en ella todas las geografías y torrentes del planeta Tierra.

A la gente del lugar le asombraba mi habilidad como nadador, que había adquirido en ríos de corriente rápida como el Uruguay y el Ródano, mientras los mallorquines estaban acostumbrados a un mar tranquilo, sin mareas (Borges, 1991: 38).

Haciéndose el indiferente, Borges menciona primero los elogios de la gente de Mallorca, en España –donde su familia pasa un año, antes de regresar a la Argentina en 1921– al verlo nadar; y en seguida sugiere haber pasado sus primeras décadas de vida o buena parte de ellas en “ríos de corriente rápida”. Pero ese no sería Borges sino yo, o sea el otro... El mismo Borges lo confiesa a propósito del Georgie miope, débil y culpable:

Ya he dicho que pasé gran parte de mi infancia sin salir de mi casa. Al no tener amigos, mi hermana y yo inventamos dos compañeros imaginarios a los que llamamos, no sé por qué, Quilos y El Molino de Viento. Cuando finalmente nos aburrieron, le dijimos a nuestra madre que se habían muerto. Siempre fui miope y usé lentes, y era más bien débil. Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados – hasta el hermano de mi padre fue oficial naval – y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción. Durante toda mi juventud pensé que el hecho de ser amado por mi familia equivalía a una injusticia (Borges, 1991: 23-24).

Como se puede imaginarlo todo a propósito de la lengua del discreto escritor de *Ficciones*, y a fin de mantener nuestro tono entre chistoso y pudoroso, propongo una pregunta-disparate: ¿nadaría Borges vestido? O sea ¿con su pequeño culo mojado pero escondido?

La vida sensible

Es conocido, por otro lado, el hecho de que, desde temprana edad, Miles Davis –el músico cuyo extenso ensayo autobiográfico también fue relatado-soplado al interlocutor, el periodista negro Quincy Troupe– le gustaba vestirse bien. El relato-río de Miles comienza con una exclamación de absoluta sorpresa frente a dos dioses del

*bebop*¹, exclamación atravesada por una observación corrosiva de orden sexual en el estilo de la voz de su hermano en el epígrafe de más arriba y aquí en una única palabra, la cual me gustaría subrayar:

La mayor sensación de mi vida –*vestido*– fue cuando oí por primera vez a Diz y Bird juntos en St. Louis, Missouri, en 1944. (Davis y Troupe, 1991: Prólogo s/p)

En el caso de Borges, la escucha atenta era la de su traductor y colaborador en el ámbito anglosajón, Norman Thomas di Giovanni, que acababa de verter *The Aleph and other stories* (1971). Borges, el ciego que veía todo, cuenta en inglés su vida, o partes de su vida, o su vida en partes. Como el brujo argentino hablaba mucho, lo que sería el prólogo del libro se transformó en un volumen entero, una *novelita* de ochenta páginas o menos. Indiferente a la música, como Graciliano Ramos o João Cabral de Melo Neto, puede suponerse que Borges, tal como Dalton Trevisan –que escribió innumerables cuentos y sólo una *novelita*, *A polaquinha*–, habría compuesto su propia *novelita* en este experimento ficcional de fondo realista.²

Digamos entonces que el escritor argentino escribe su pudorosa *Polaquinha* en forma de esbozo de autobiografía relatado, mientras Miles Davis en su larguísimo ensayo de autobiografía, se auto-afianzaría, sin vacilar y con un lenguaje atravesado por la jerga de los barrios negros norteamericanos, como el más osado y creativo de los músicos-compositores, que en su piel de camaleón fue capaz de escribir buena parte de la gramática de la música del siglo XX. En suma, ambos hablan mucho, pero el primero es tan contenido y elegante como el segundo es verborrágico y desbocado; o, como se dice popularmente, uno tiene papas en la lengua, mientras el otro las dispensa por completo y con absoluta convicción de aquello que dice.

Sucede que Borges está hecho para la literatura, del mismo modo que Miles lo está para la música. Reescribir la gramática de la literatura fue lo que hizo, a su modo y rigurosamente, Jorge Luis Borges en el ámbito de la literatura, como así también de la crítica y de la teoría literaria, con conocidas consecuencias tanto para el pensamiento como para la filosofía. Para eso, el brujo porteño practicó intensamente, no la natación, sino el ejercicio de la inteligencia y de la burla a través de las famosas atribuciones erróneas y de los anacronismos deliberados, ocupando el denominado lugar *entre* Europa y América (en los conocidos términos de Silviano Santiago en *Una literatura en los trópicos*) en toda su indeterminación productiva. Lo que podríamos escuchar en el diálogo con su traductor al inglés en términos de *animots*, como diría (por única vez y nunca más) Derrida, en un juego de palabras con los términos animal y *mot* (la palabra *palabra*).

Se trata, en el ejemplo que extraigo del *Ensayo autobiográfico*, de una cuestión de abyección por un lado y de entomología por otro, de un registro relacionado con los insectos de la rica ciudad de Buenos Aires de entonces, atraídos por los mataderos que dominaban sus alrededores. Estando los Borges en tierras suizas, la madre, Doña Leonor Acevedo Suárez, según su memorioso hijo, no pierde oportunidad de hacer chistes sobre el asunto, contra el pudor manifestado por la hija Norah.

Recuerdo que una vez, al regresar a casa, mi madre encontró a Norah escondida detrás de una cortina de felpa roja, gritando asustada: “Une mouche, une mouche!”. Parece que había adoptado la idea francesa de que las moscas son peligrosas. “Salí de ahí”, le

dijo mi madre sin demasiado fervor patriótico. “¡Naciste y te criaste entre moscas!” (Borges, 1991: 43)

La ironía de vertiente macedoniana de los Borges, mezclada al humor inglés, tenía esa ventaja de ser invariablemente auto-referencial. Cuestión de auto-afección o auto-infección también en el chiste indefectible de Borges sobre la relación umbilical Buenos Aires-París, al marcar su diferencia, suficientemente conocida, con relación a los afrancesados escritores argentinos en general:

Primero pasamos unas semanas en París, ciudad que no me fascinó ni en ese entonces ni después, al contrario de lo que le sucede a la mayoría de los argentinos. Quizá sin saberlo, siempre fui un poco británico –de hecho, siempre pienso en Waterloo como en una victoria–. (Borges, 1991: 37-38).

Nacer y morir

París en tiempos de guerra no era Ginebra o Lugano. Es conocido el hecho de que su discípulo más famoso, Julio Cortázar, haya nacido en Bélgica por esos años. Y que transformaría la ciudad de París en el centro de sus propios relatos, que comparten con Borges una diseminación internacional sin precedentes entre escritores hispanoamericanos a partir de la década de 1960 a través del fenómeno mercadológico-sociológico del *boom*. Relaté *otobiográficamente* en otro texto cómo un grupo de adolescentes del sur de Brasil, en el inicio de los años ochenta, tuvo acceso a Borges y Cortázar, con énfasis pop-jazzístico y neo-romántico en este.³ Quiero decir que esas cosas estaban y circulaban (y suelen estar y circular) mezcladas: la comida, la literatura, el cine, la música; tan mezcladas a nuestras viditas como la comida, la bebida, el cigarrillo, el sexo o el deporte. En una palabra (fea), la cultura de masas, la cultura de masas en la mesa del comedor ironizada por Caetano Veloso y Gilberto Gil en la voz de los Mutantes en *Panis et circenses* del 1968: “Mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”.

Además, el autor de *Rayuela publicada* en 1963 –*O jogo da amarelinha* en portugués– encarnaba la posibilidad antes neo-romántica que neo-barroca de tener música pop en la literatura y literatura pop en la música, conforme ocurrió en la música popular de aquel momento. Tomo lo pop aquí como lo más propio en el fondo del *maelström* de la cultura de masas, aquello que nos atravesó orgánicamente, visceralmente cuando jóvenes y aún después, y que volvía no sólo deseable y posible sino incluso natural apasionarse por la última resurrección de Miles Davis en un formato instrumental pop que horrorizó a los puristas del género musical conocido como jazz.

Julio Cortázar había abierto el camino con la compañía de su gato llamado Theodor W. Adorno, en contra de los intelectuales adornianos de todos los matices (incluso más que en contra del propio y estigmatizado Adorno). Era posible, era necesario abrazar al Miles pop-fusion de *Decoy* (1983), *Tutu* (1986) y *Amandla* (1989), así como abrazábamos (y aún abrazamos) a los tropicalistas en Brasil: se trató, ésta, de una conversión política histórica vivida pioneramente en 1967 por Caetano Veloso y Gilberto Gil, esto es, su precoz rechazo a la izquierda ortodoxa, la cual se

asocia de modo directo a la conversión de Miles Davis al universo entonces novedoso de la fusión, de la mezcla, de la mixtura de instrumentarias sonoras que las nuevas tecnologías propiciaron y la inspiración mutante del músico de Saint Louis radicalizó.

Por un arte del fragmento de corte popular, la politización negra de la música y de la conducta de Miles Dewey Davis, sin conceder un milímetro siquiera a la ideología del *w.a.s.p.*, o sea la del hombre blanco, anglosajón y protestante (y en este rubro habría que alejarlo de Borges, como lo anticipan los epígrafes de este texto), otorga sin embargo toda la potencia de intervención artístico-estética a las formas menores. De hecho, en el vigésimo y último capítulo de su autobiografía, Miles afirma de modo cristalino: “Mucha gente me pregunta para dónde va la música hoy. Pienso que va en frases cortas. Si presta atención, quien tiene oído puede oír eso” (Davis y Troupe, 1991: 347).

Cuestión por lo tanto de oídos atentos a las formas menores. O, como diría el filósofo argelino-francés que fue admirador tanto de Borges como de Miles, cuestión de *otobiografía*, es decir cuestión de la voz del maestro y de la oreja del otro.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis; Di Giovanni, Thomas Norman (1999). *Autobiografía 1899–1970*. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. El Ateneo, Buenos Aires. [Título original: *Autobiographical Essay*, 1970].
- Cortázar, Julio (1963, 1982). *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Círculo do Livro, São Paulo.
- Davis, Miles; Troupe, Quincy (1991). *Miles Davis. A autobiografía*. Trad. Marcos Santarrita. Campus, Rio de Janeiro.
- Derrida, Jacques (2002). *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. Editora UNESP, São Paulo.
- (1984). *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Galilée, Paris.
- Peeters, Benoît. Derrida, el deconstructor. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de enero de 2013.
- (2013) *Derrida. Biografía*. Trad. André Telles. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Santiago, Silviano (1978, 2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rocco, Rio de Janeiro.
- (2012) *Una literatura en los trópicos*. Trad., pres. y ed. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Escaparate Ediciones, Valparaíso.
- Trevisan, Dalton (1985). *A polaquinha*. Rio de Janeiro: Record.
- Wolff, Jorge (2011). “Papéis esperados. Julio Cortázar redivivo”. In: Antelo, Raúl e Reales, Liliana (orgs.). *Argentina. Texto. Tempo. Movimento*. Letras Contemporâneas, Florianópolis.

¹ El libro comienza con la mención a los “padres” Dizzie Gillespie y Charlie Parker, para finalizar con la exaltación de los “hijos” Prince y Michael Jackson.

² También Machado de Assis escribió sólo una *novelita*, una narrativa de ficción con una extensión de alrededor de ochenta páginas, *O alienista* (1881).

³ Cf. “Papéis esperados. Julio Cortázar redivivo” (véase la Bibliografía).

ENTRE EL SUEÑO Y LA VIGILIA: TIEMPOS Y ESPACIOS DEL CUERPO DURMIENTE

Nahuel Matías Albornoz *
nahu_doc@hotmail.com

Marianella Monzoni *
marimonzoni91@gmail.com

Resumen

Nuestro trabajo consiste en pensar y/o buscar posibles entre(s) en el (los) tiempo(s) y el (los) espacio(s) del sueño a través de un pequeño corpus de ensayos, poemas, relatos e imágenes. Realizamos algunas observaciones sobre el dormir y la noche basándonos principalmente en un ensayo de Jean-Luc Nancy, *Tumba de sueño*, y en algunos aportes de Maurice Blanchot desde su obra *El espacio literario*. Desde allí esbozamos lecturas posibles sobre algunos aspectos de ciertas obras, con la intención de que estos textos nos ayuden a responder, a preguntar, y a repensar (tal vez complejizar) la relación entre el dormir y el velar

Palabras clave

Sueño – Vigilia – Jean-Luc Nancy

Abstract

Our work consists of thinking about and/or looking for possible “between(s)” in time(s) and space(s) of dreams through a little group of essays, poems, stories and paintings. We make some observations related to the sleeping and the night mainly based on the essay of Jean-Luc Nancy, *Fall of sleep* and some ideas of Maurice Blanchot taken from his work *The space of literature*. Taking into account these materials we propose some lines of readings of some aspects of works of art in order to answer, question or rethink the relationship between the sleeping and the wakefulness.

Key Words

dreams – wakefulness – Jean-Luc Nancy

*Estudiante de Licenciatura en Letras Modernas, Fac. de Filosofía y Humanidades- UNC.

*Estudiante de Licenciatura en Letras Modernas, Fac. de Filosofía y Humanidades- UNC.

Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

Es común oponer el sueño a la vigilia. De esta oposición deviene la pregunta por la diferencia: ¿qué es el sueño, diferente a la vigilia, a la vigilancia? Nombrar ese rasgo diferencial nos podría dar lugar a cierta aproximación estética que no se agote en el sueño como estado del inconsciente. La literatura es muchas veces filosofía del sueño. Y la filosofía del sueño no es sino literatura: pronunciar la pregunta imposible por el inaprensible onírico no es tarea sólo de la ciencia. Nos interesan las preguntas que se enmarañan imperfectivas antes del dormir, de la gran incógnita del cuerpo dormido; y estas preguntas vienen sin duda de las que creemos certezas sobre el cuerpo vigilante.

Lo primero es dejar atrás la idea de la pura oposición, binomio según el cual el sueño es vigilia porque la vigilia es sueño y viceversa, excluyéndose como si no existieran correlatos compartidos. Macedonio Fernández dice en el ensayo por antonomasia que se pregunta por el sueño y la vigilancia *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y afirma que “el supuesto encadenamiento causal de la llamada vigilia es una construcción ficticia que origina la contraposición que erigimos entre "ensueño y realidad"” (1928: 52).

Haciéndose eco de las posiciones de un Kant y un Schopenhauer indagándose sobre el sueño, sugiere:

¿Cuál es la respuesta? No es la de Kant: "el encadenamiento causal diferencia la realidad de la vigilia". Muy mediocre e inexacta: las escenas del ensueño son causales, espaciales, temporales. La de Schopenhauer: las diferencia la falta de causalidad del ensueño sobre la realidad y también entre ensueño y ensueño. Es deficiente porque ello no señala cuál de los dos es ensueño, y el despertar podría ser el verdadero empezar a soñar. (Fernández, 1928:52)

Rescatando ésta podemos esbozar una relación en principio que borre los límites y redimensione al sueño como una forma particular de vigilia, poniendo en cuestión la idea de vigilia como estado opuesto al sueño. Sin embargo, rescatando estas nociones podemos esbozar otra relación: el sueño como una forma particular de vigilia. Según Blanchot, la única forma de continuar la vigilancia, de perpetuar la vigilia, es durmiendo. Dormir es parte de acatar una de las primeras consignas del día (a ejecutar con posterioridad), que es la de dormir. Sólo durmiendo se es fiel a la esencia de la vigilancia, que es *el despertar*. Y esta forma de vigilia exige una postura (el reposo) y una concentración (lo cual supone lo opuesto a estar disperso y distraído). En “Primero Sueño” de Sor Juana, puesto a dormir el cuerpo, se inicia un complejo procedimiento que involucra los órganos y fluidos del cuerpo mismo (el cuerpo dormido sigue vigilante, y el alma entra en un estado de intensa actividad). La vigilia nunca cesa porque el sueño no se trata de una metamorfosis, sino de una *endomorfosis* (Nancy, 2007:14). Al dormir, dice Blanchot, “estoy enteramente concentrado en el lugar donde estoy, en ese punto que es mi posición donde el mundo, por la firmeza de mi adhesión, se localiza” (Blanchot, 2006: 236). En esto coincide con J-L. Nancy, quien afirma que al dormir, el cuerpo, la mente, la noche y el mundo no permanecen juntos ni están separados; ni siquiera están mezclados, porque son lo mismo. El dormir elimina las distinciones, se ingresa en el reino de las semejanzas. El yo dormido no puede distinguirse como un yo, ni su cuerpo ni su mente; no se distingue del mundo. El dormido no es el yo, es otro, pero otro del que no puede distinguirse, puesto que nada es

distinto en el mundo del sueño. En el espacio del sueño nada es fenomenológico, en tanto nada es sensible, ni el yo mismo, ni los objetos ni los pensamientos. El dormir disuelve la posibilidad de lo propio y la posibilidad de lo impropio. Lo único posible es lo simultáneo. Y es esto de lo que trata la endomorfosis del sueño: no es una mutación del ser, sino la formación interna de lo indefinido, una masa sin forma y sin transformación, la generación de lo desintegrado. En el sueño sólo hay ausencia, la ausencia del yo y del mundo; el yo es testigo mudo de la presencia de lo ausente, conciencia que escucha una palabra creadora que nunca es pronunciada. Al despertar, el yo sabe que ha sido testigo de eso que no puede nombrar, porque sabe que ha sido testigo pero no sabe de qué. El momento entre el soñar y el estar despierto es ese instante en donde el yo es consciente únicamente de ser consciente. Tal vez por esto, al despertar, Chuang Tzu no se decide entre hombre y mariposa.

En la vigilia, podemos pensar (como solemos hacerlo) en un mundo opuesto, el mundo del sueño. Pero la conciencia del sueño es particular:

El soñador se cree en todo momento en el mundo de la vigilia y se sabe en el del sueño, cuyas simultaneidades, composibilidades y confusiones no se le escapan, a la vez que no lo sorprenden lo suficiente como para sacarlo del sueño (Nancy, 2007, 20).

El dormir es el ingreso de la conciencia al mundo del inconsciente; es la travesía del alma en el primero sueño, que “por mirarlo todo, nada veía, / ni discernir podía”, esa conciencia que cree que sale a otra nueva región, y es a la vez consciente de que sólo lo está creyendo.

El yo cae en el sueño, pero también cae en sí, se sustrae a sí mismo para dejar de ser ese yo y volverse indistinto. El dormir exige postrarse, requiere un punto de apoyo en donde fijarnos, según Blanchot. La figura del dormir, del hundimiento en el sueño, es por excelencia la caída. Los sentidos se adormecen, la vigilancia parece disiparse, las funciones del cuerpo se reducen: todo se dirige a un estado de distensión. Se trata de la caída de las tensiones y la caída del yo; seguidas de la caída de las distinciones, cuando el yo se borra para dejar de distinguirse del mundo y deja de ser su propia frontera. Nancy ve esta caída en la figura postrada de Morfeo, Dios griego del Sueño. El pintor Francisco de Goya nos muestra la caída en la postura vencida de quien parece dormir en su pintura titulada *El sueño de la razón produce monstruos*. La caída del yo en “sí mismo”, de acuerdo con Nancy, no debe confundirse con la caída en uno mismo: caer en el sí mismo implica la caída del yo en un no yo, un no lugar, un no tiempo, en la ausencia también del sí mismo; dirá Nancy, en un *sí sin sí* (Nancy, 2007:27). El sí mismo que el alma del poema de sor Juana nunca pudo ni podría conocer.

La caída del yo y del cuerpo viene también asociada a la caída de la noche. La noche trae el sueño y el sueño engendra la noche. Si el dormir es el espacio de la indistinción, del no espacio, de lo informe y uniforme, entonces la oscuridad de la noche es su necesaria compañera. La noche pone a dormir a todos los cuerpos, es la gran postradora. Bajo su reinado, todos los cuerpos caen en un solo sueño, que es el mismo. Como indica el Primero Sueño, todo, en fin, es poseído por el sueño y ocupado por el silencio. La noche iguala y uniformiza, pero esta función no hace más que revelar su verdadera esencia: la de terminar el día para dar lugar a uno nuevo. Es un momento de silencio, un pulso vacío entre dos latidos (dos días). La noche cae para que el día termine y luego vuelva a empezar: hay aquí una cuestión rítmica que liga el sueño con la noche y a éste último con el universo.

El sueño, afirma Nancy, es ritmo y repetición. Hay un mecimiento del cuerpo al ritmo de la respiración y los pulmones; nadie entra en el sueño sin ser mecido, movimiento en consonancia con el vaivén de la noche y el día, comparable con las mareas que suben y bajan, y con todo aquel movimiento pendular del universo. El durmiente está imbuido por una cadencia; la cadencia de la ausencia, una pulsación “entre”; entre algo y nada o entre el mundo y sí mismo, afirma Nancy. El balanceo del mundo acuna al durmiente, y en esa cuna ocurre el despertar del sueño y el despertar al sueño. En el poema de Fernando Pessoa llamado *Insomnio*, la voz llama al sueño a través de la repetición; su forma es música, su sustancia evoca una caída al sueño que no acaba de completarse:

Pasan por mí, trastornadas, cosas que me sucedieron:
todas aquellas de las que me arrepiento y me culpo;
pasan por mí, trastornadas, cosas que no me sucedieron:
todas aquellas de las que me arrepiento y me culpo;
pasan por mí, trastornadas, cosas que no son nada,
y hasta de esas me arrepiento, me culpo, y no duermo.

Los intentos por dormirse son lamentos repetidos, son pulsaciones de vigilia cansada; el yo es consciente de que ni la noche ni el ritmo logran inducirlo al sueño; es una caída prolongada. Su conciencia se va gradual y conscientemente debilitando; sin embargo, cuando el yo está por caer en sí mismo, se dispersa, reafirmando su estado de no sueño (que es también un estado de no vigilia).

Soy una sensación sin la correspondiente persona,
una abstracción de autoconsciencia sin qué,
salvo lo necesario para sentir consciencia,
salvo... yo que sé salvo qué...
No duermo. No duermo. No duermo

(Arijón, 1997, 205)

El título del poema nos dice que el yo se sabe en un estado de insomnio. Sin embargo, Nancy nos habilita otra lectura posible: la del no dormir, que difiere de la categoría insomnio. Mientras que el insomnio es un extravío del propio sueño, una vigilia privada de día, el no dormir es la imposibilidad de superar el miedo a la noche. El durmiente ha superado el miedo, la obsesión, las angustias, todas las figuras que en la noche se vuelven monstruos. El que no duerme es un durmiente de pie, un sonámbulo que ha sido privado del ritmo porque el mundo ha dejado de obedecer a las pulsaciones de la noche y el día, de la naturaleza y de la historia. En el mundo del poema de Pessoa, la falta de energía de quien no puede dormir está ligada a la humanidad olvidadiza: humanidad que olvida despierta y dormida. Ya no hay noche para esa humanidad; ya no hay ritmo para mecer al durmiente, y por este motivo el yo se siente fulminado, sin energías, y aun así no duerme. Esto nos abre una pregunta en la pintura de Goya: ¿está dormida esa persona postrada? Tras ella se amontonan los monstruos de la noche, las figuras nocturnas de las que la inscripción nos advierte. ¿Ha conseguido vencer el miedo a la noche? ¿Se ha entregado al sueño, o la presencia de la monstruosidad en la noche la condenan al mismo estado que al no durmiente de Pessoa?

La oposición sueño-vigilia se diluye en cada relato, en cada poema, si consideramos las perspectivas de Nancy y de Blanchot. El sueño es vigilia y la vigilia es sueño; ambas son partes de un ritmo universal, son la esencia del ciclo sin origen. Los momentos entre la vigilia y el sueño son confusos por su misma indefinición; y las palabras que han de nombrarlos están buscando llenar la ausencia que ya no es ausencia cuando se la interroga. Y si el dormir es vigilia, ¿qué los sigue diferenciando? La imposibilidad de nombrar el sueño, de interrogarlo, tal vez. Por supuesto, siempre y cuando consideremos que la vigilia es ese sueño en donde podemos hacernos preguntas; donde intentamos mecernos con palabras y, donde, al fin, estamos ilusamente a salvo de la noche.

Bibliografía

- Arijón, T., Carrera A. (1997) *El libro de las criaturas que duermen a nuestro lado*. El Ateneo, 1era Ed., Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice (2002) *El espacio literario*. Editorial Nacional, Madrid, España.
- Fernández, Macedonio (2007) *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc (2007) *Tumba de sueño*. Amorrortu/ editores, Buenos Aires, Argentina.

Notas

¹ Nos referimos a un fragmento del relato titulado “Sueño de la mariposa” de Chuang Tzu.

² Sor Juana Inés de la Cruz, “El sueño”.

**CIGNONI Y LA SOMBRA DEL SILENCIO ATURDIDOR:
LA EPOPEYA DEL POETA AVANZANDO HACIA LA NADA EN CEROS DE
LA LENGUA**

Roberto Alejandro Chuit¹
unanube.r@gmail.com

Juan Revol^{2**}
elmirmecoleon@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo plantea un análisis de la relación que el poeta entabla con el lenguaje en *Ceros de la lengua*, de Roberto Cignoni. A través de este recorrido, los aportes teóricos de Giorgio Agamben sobre el *silencio* y la *glosolalia* habilitan una lectura hermenéutica de la experiencia de la poesía. Como hipótesis, sostenemos que en la obra de Cignoni las palabras se edifican alrededor del abismo del silencio y de él nacen. Nuestro objetivo es dilucidar el camino por el cual el poeta naufraga voluntariamente en ese silencio valiéndose de las mismas palabras, para concluir que, como Heidegger arriesga, la experiencia del lenguaje se realiza allí donde los nombres nos faltan.

Palabras claves

Agamben – Cignoni – glosolalia – poesía – silencio

Abstract

The following paper presents an analysis of the relationship that the poet engages with language in *Ceros de la lengua*, by Roberto Cignoni. Through his course, the theoretical contributions of Giorgio Agamben about *silence* and *glossolalia* enable an hermeneutic lecture of the experience of poetry. As a hypothesis, we argue that in Cignoni's work, words are built and born around the abyss of silence. Our goal is to elucidate the way in which the poet sinks in that silence voluntarily making use of the language, to conclude that, as Heidegger risks, the experience of language takes place where we lack of names.

Keywords

Agamben – Cignoni – Glossolaly – Poetry – Silence

¹Estudiante avanzado de la Lic. en Letras Modernas, Fac. de Filosofía y Humanidades – UNC.

^{2**}Estudiante avanzado de la Lic. en Letras Modernas, Fac. de Filosofía y Humanidades – UNC.

Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

*En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Por medio de Ella todas las cosas fueron hechas, y sin Ella nada de lo que es hubiera sido. En Ella está la vida, y la vida es la sombra de la eternidad. Y la sombra permite que las luces sean, las hace de sí, las permite como su límite y prisión. Y las luces no la comprenden.*³

Hay una frontera.

Un límite, el contorno que delinea el fondo cercado del abismo más profundo. Hay una frontera, y significar es el ejercicio constante de su delimitación. Significar apila las palabras, las adosa en sintaxis y entonación, las levanta en formas que buscan explicar cómo es el mundo. Significar cerca el abismo.

Nos guarda de la sombra sobre la que existimos. Nos guarda de la sombra que nos atraviesa, la sombra que nos hace.

Pero las palabras no son ladrillos. Ni siquiera piedras. Sus átomos no se concentran en materia sólida y autónoma. Las palabras nos golpean desde una soledad, no hay límites precisos que contengan el filo de sus sílabas. Las palabras no son ladrillos, ni siquiera piedras; las palabras son telarañas: golpean sujetas al hilo que las hace existir.

Las palabras se edifican alrededor del abismo, pero de él nacen. Y así existen las palabras–telarañas; conteniendo a la misma araña que las creó, conteniendo al monstruo del lenguaje: en él nacen, por él viven y sobre él se aplastan.

El pensamiento trepa por el entramado fino. Sin embargo, el fondo infinito siempre está. Detrás de las palabras, contenido por ellas, sosteniendo sus existencias: el abismo. Y en el ejercicio significativo de trepar las redes, es inevitable que la filosofía y la poesía coincidan en el encuentro, o al menos el avistaje, de la sombra omnipresente del centro detrás de las palabras. El tiempo es materia que tiene al monstruo sin cuidado: la misma desterritorialización del significado, el mismo naufragio, puede durar segundos o eternidades. El monstruo se levanta indecible, sacude sus tentáculos de silencio: reafirma su existencia desde la nada, su carácter indomable.

Luego del naufragio, la filosofía se hunde en la nada. La poesía improvisa un barco con algunas telarañas que robó del cerco y se aventura en el estómago del monstruo, dispuesta a exponer lingüísticamente lo indecible, a exponer el límite de la filosofía y subrogar el naufragio lingüístico del pensamiento. La poesía se aleja hacia el interior de las palabras, hacia el *pensamiento del afuera* (Foucault, 1999), donde el silencio deja que el mundo entre al lenguaje.

En los vértices ¿dónde? en el sin–allá
delante, en
lo que mudamente vino a vernos,
nadie y abierto

³ Reescritura libre del Prólogo del Evangelio de Juan.

abierto y nadie
(Cignoni, 2000: 1).

En *ceros de la lengua*, Cignoni se inquieta ante el naufragio. Sorteando los vértices del cerco para adentrarse en el sin—allá delante, en el silencio que lo mira. Sobrevive manteniéndose en movimiento, aventurándose en la nada para sentirse lo más adentro posible del monstruo abierto.

El poeta navegante sospecha, desde el principio, del monstruo existiendo detrás del cerco de las palabras:

La avispa en el odre, con el primer agujón
está entre tus labios, entre los míos llega
para picar la palabra
(...)
Florece con ella también lo que calla
(Cignoni, 2000: 3).

El silencio no puede ser entendido aquí como privación efectiva de la experiencia en cuanto en una condición de silencio perfecto uno puede oír tronar sus propios latidos, su respiración, su propia ‘caverna retumbante’. Aún más, el deletreo “plenos de silencio” (Cignoni, 2000: 3) puede ser leído como el primer puerto en el cuerpo del monstruo, desde donde la tarea poética del pensamiento comienza a desplazarse “desde una expresión *por medio* del lenguaje a una expresión *por* la existencia del lenguaje” (Agamben, 1989: 4).

No es posible seguir usando al lenguaje como una simple herramienta de significación luego de haber visto el monstruo.

El monstruo no es la herramienta del poeta. Ni siquiera el poeta es la herramienta del monstruo. Al monstruo le divierten las palabras que lo cercan, le divierte la ficción de las proposiciones que habilita en esa prisión que él actualiza cotidianamente. El monstruo se sabe el principio y el final, y sabe que el silencio de su nada puede aturdir de absoluto a cualquiera. ¿Cómo dar cuenta de la existencia del lenguaje independientemente de sus telarañas, sus proposiciones significantes?

Un alvéolo
muerto con la primera palabra.
El despertar de aire
está al llegar –habla
de forma que respire
(Cignoni, 2000: 6)

El poeta sigue remando, cada vez más adentro de ese afuera de las palabras. Las acopla a su respiración, busca saturarlas de una vida similar a la latente en el abismo del monstruo.

Como Heidegger arriesgó, la experiencia del lenguaje se realiza sólo allí donde los nombres nos faltan. La experiencia del lenguaje se realiza al llevarlo fuera de sí mismo, lejos de las proposiciones significantes del cerco, al interior de la sombra de su silencio, a la pura existencia.

Háblame, vez y vez, de aquello y
de ninguno, dos –sin par, el vocablo
libre de horas: así

alaban los silencios reales
así la estrella
ensombrece en la estrella, así en lo cierto
se arrepienten los nombres, los nombres

con, los que al encontrar
nos perdíamos, con, los que al ignorar
nos sabíamos

(Cignoni, 2000: 7).

Si “en lo cierto se arrepienten los nombres”, podemos afirmar que los presupuestos totalizantes de unificación de la comunidad se encuentran, aquí, desechos. No podría haber entonces rasgo divino, ni estrictamente ontológico, ni prisión fascista del lenguaje, sino y por sobre todas las cosas, la pura exposición de la idea misma del lenguaje, la experiencia de la visión del lenguaje, y con ella, la experiencia de sus límites.

El poeta sigue remando, y el último puerto del monstruo se aleja. Acercarse al ojo del silencio deteriora cada vez más las telarañas con las que el poeta construyó su barca. Las palabras, que se sabían fundamentadas en el principio de comunicación, se opacan y se gastan, van secándose:

Algo sigue hablando, con la piel del cómo,
la piel del qué,
algo en los quistes de mundo
deja pasar lo impalpable, una vez dice nosotros
donde callamos lo nuestro

(Cignoni, 2000: 8).

El poeta sigue remando, cada vez con menos palabras que lo sostengan a flote en la sombra. Perdió el miedo a dejar de existir, y el pensamiento se le vuelve arenoso, como el tiempo volcándose disperso en un desierto. El pensamiento se le vuelve

arenoso, su construcción imitando el cerco que cruzó al principio se vuelve cada vez más complicada. Algo sigue hablando, más allá de las palabras, a medida de que el abandono de la lógica del cerco se intensifica. Algo que es el qué y el cómo, “una sombra, más compasiva [que] nos despierta a lo incurable” (Cignoni, 2000: 10), la exposición de una existencia omnipresente en los quistes del mundo, la exposición de una existencia que habla ahí donde se decidió callar. El poeta rema hacia la potencialidad absoluta de la nada, las infinitas formas del lenguaje desbordado; como si en ese silencio buscara tantear una lengua absoluta, profética, una glosolalia que desnude todos los abismos del universo partiendo de la revelación de la piel y los órganos del monstruo del lenguaje, el abismo mayor.

–ninguna historia, ninguna

palabra vencida
está aquí, ni lo que el mundo
talló, abrasado de tuétanos, en la negra
madera del humo, ni

el azul que mordimos sin creer
por nuestro único refugio
(Cignoni, 2000: 11).

Las palabras ya están vencidas, ya no son refugio. La balsa del poeta se desarma, la sombra muere. Quiere ahogarse de silencio. No de silencio físico, sino significativo: permitirse a la glosolalia del monstruo, hablar en palabras de significaciones desconocidas; ser el silencio hablando en glosa, hacer la experiencia de un acto de lenguaje donde los frutos del entendimiento sean estériles y accesorios. Un acto de lenguaje donde no haya frutos del entendimiento, donde sólo exista lo inmanente de una existencia pronunciándose entera. Donde no se entienda el sonido ni su significación sabiendo qué significa esta insignificancia: la nada, el primer y el último significado (Agamben, 1983).

En ninguna parte, de pie
está lo real: como polvo de mariposa
nos arroja a lo abierto
nos habla más temprano
el país entrañable, nos habla las afueras
(Cignoni, 2000: 14).

“Lo real” está de pie en ninguna parte, lo real existe en la nada y desde ahí habla el afuera del pensamiento. Sin haberse podido ahogar, el poeta encuentra a la deriva algunos de los retazos de su barca.

Aún una arena

nos socorre, al fondo
encarnizada en piedra
donde el alma desova la ley del pensamiento
con las sombras vislumbrantes
(Cignoni, 2000: 24).

Aun estando inmerso donde las sombras desovan la ley del pensamiento, una arena lo socorre al fondo: el cerco de palabras en su curvatura sobre el silencio.

Cansado de mantenerse a flote por su cuenta, sin poder librarse de la lógica del cerco, el poeta se apoya en los restos de telarañas que encuentra y tuerce las palabras que lo conducían al silencio para encogerlas y acercarse lo más posible a la glosa. Sin embargo, éstas no dejan de anclarlo, aunque sea en menor medida, en la significación.

Huella del aliento que no quiere
vacilar: así
tartamudeas
así echo el anzuelo
que atrapa las sombras del lenguaje
(Cignoni, 2000: 21).

El aliento tartamudo se empeña en atrapar alguna de las sombras del abismo del lenguaje. Así direcciona entonces el poeta el resto de su recorrido: torciendo palabras significantes que brotan de su existencia para acercarse al silencio de la glosolalia, a la experiencia de algún signo que sea pura intención de significar sin significado, que esté antes y más allá de todo acontecimiento de significación. Un signo que diga solamente lo que sabe y sepa solamente lo que dice, un signo que signifique que el lenguaje es, que opere una existencia reflexiva desde la nulidad diciendo y sabiendo la autorrevelación del monstruo (Agamben, 1983).

Lo que en ti, más cercano
rezuma luz
mantiene un filamento
hacia los límites: allí
me arrojé, todavía
una verdad, un nombrar que desconsuela
la bitácora del cielo
(Cignoni, 2000: 19).

La equivocidad del lenguaje, es decir, aquella que se funda en la anonimidad y en la homonimia, es la que permite leer el viaje dialéctico del pensamiento. Así, en la medida cada palabra reclama otra, y la presupone, es necesario, en orden a operativizarse dentro de la experiencia del lenguaje, que ni lo Uno sea y esté dotado de nombre, ni que no sea y no esté dotado de nombre (Agamben, 2008: 36). Agamben es claro al respecto: “un lenguaje perfecto, del cual hubiera desaparecido toda homonimia y en el cual todos los

signos fueran unívocos, sería un lenguaje absolutamente privado de ideas” (Agamben, 2008). A fin de cuentas, aquello que se distingue como esencial es menos las ideas que se extraen y que se tienen del lenguaje cuanto la idea misma del lenguaje, es decir, su asunto, su irrevocable cercanía al hombre, la inmediatez de su propia inmediatez.

El poeta avanza, siente la sombra cada vez más adentro, pero no logra entregarse al silencio. Si intenta ahogarse, el cerco sigue sirviéndole de fondo para apoyarse y respirar. Entonces avanza, se sujeta de sus pocas palabras dañadas y sigue avanzando hacia el abismo del monstruo; evita pisar el fondo para salvarse lo menos posible.

La nada
en los nadificados nombres,
aventa, antes de irnos,
un sueño: un sueño,

entre adiós y siempre
tal vez con leudante mano
sumerja en vino al mundo.

Hazme

una promesa:
cuanto allí bebamos
no rebosará un corazón al tiempo
(Cignoni, 2000: 34).

En la nada, ese silencio, está el sueño de un corazón rebosado al tiempo. Todo lo que las palabras telarañas no llegarán jamás a decir se concentra en el lenguaje existiendo enmudecido de significación. ¿Qué hace el poeta ante la sed del vino que le rebose de tiempo el corazón?

Sigue buscando el caos del silencio, sigue buscando la experiencia del afuera que constata la existencia inevitable del monstruo. En esta búsqueda, el lenguaje impulsa a la creación. El poeta tuerce las palabras para acercarse a la glosolalia; el poeta crea incesantemente en su búsqueda. Por momentos, atraviesa el primer cerco y logra ver al monstruo. Quiere llegar a sus entrañas, dejarse devorar y digerir por él; pero entonces, mientras avanza, sucede algo: su creación, sus palabras torcidas, que hasta entonces le habían permitido acercarse al abismo, vuelven a tropezarse –y con esto decimos, a sucederse homonímicamente, anónimamente– sobre su experiencia inicial, a medida que sus proposiciones se organizan cada vez más.

En el proceso, antes del escape, la creación del poeta deja constancia de un avistaje, una cercanía provisoria al monstruo.

Sin embargo, la creación del poeta nunca podrá ser el monstruo.

“Sabemos las palabras como la flauta a su canción.
Sabemos las palabras, pero la lengua hace rodar sus alimentos”
(Cignoni, 2000: 39).

El poeta sabe que las telarañas del cerco que linda al monstruo del abismo están sostenidas por el mismo monstruo. El poeta sabe que todas sus palabras parten del monstruo, que él hace rodar sus alimentos; es por eso que quiere volver a él. El poeta sabe que su existencia arrastra la nada de la que salió.

Lo no
palpable, de nuevo exclamado
en el vacío de bocas:
a una ansiedad
decimos estrella con brillo nostálgico
mudez con virtuoso rapsoda
futuro con polvo peregrino
(Cignoni, 2000: 54).

El poeta sabe que arrastra una palabra impensada e improferida, y quiere conocerla. Necesita volver para escuchar ese silencio, “permanecer inablado en el no bebible nervio de mensaje” (Cignoni, 2000: 43), encontrarse con la nada que sostiene todas las parcializaciones de las proposiciones significantes. La nada es el caos absoluto, el mundo en su potencialidad infinita: en la nada original está la libertad divina.

Necesita volver.

Queremos
partir, nunca
fuimos sabios, nunca
curamos con nadie el universo
afligido, habla, ¡por
nunca!, vuelve a brillar
la palabra que nos sabe
(Cignoni, 2000: 47).

Pero la epopeya del poeta es un imposible volver a casa. Porque la epopeya del poeta es la epopeya del lenguaje, del avance hacia la nada: el continuo intento de acercarse alejándose.

comenzar para nada
todavía se vence de sombrío en
sombrió, todavía se arriesga
un todavía
(Cignoni, 2000: 50).

La epopeya del poeta es un imposible volver a casa, pero este imposible jamás alcanza para anular la aventura del viaje.

Mientras el poeta siga arrastrando la sombra de la nada e inquietándose por conocer el fondo de su silencio, seguirá pecando de necedad, su mejor virtud.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento*, Anagrama, Barcelona.
- (1989). “Il silenzio delle parole” en Bachmann, *In cerca di frasi vere*, Laterza, Bari. (Traducción de Gabriela Milone para uso exclusivo del Seminario de Habla y Escritura de la Escuela de Letras, Fac. de Filosofía y Humanidades – UNC).
- (1983). “La glossolalie comme problème philosophique”, en *Discours psychanalytique*, no 6, Joseph Clims, Paris. (Traducción de Franca Maccioni para uso exclusivo del Seminario de Habla y Escritura de la Escuela de Letras, Fac. de Filosofía y Humanidades – UNC).
- Cignoni, Roberto (2000). *Ceros de la lengua* (selección de la cátedra del Seminario de Habla y Escritura de la Escuela de Letras, Fac. de Filosofía y Humanidades – UNC), tsé-tsé, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1999). “El pensamiento del afuera” en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona.

MUERE UN ANIMAL: BUSTRIAZO ORTIZ EN LA ESCENA DEL CRIMEN

César Luis Correa¹

cesarluiscorrea@gmail.com

Resumen

¿Qué es lo que queda fuera del lenguaje cuando le da sentido al mundo? ¿Aquello que no pertenece al lenguaje humano, carece de sentido o simplemente hay una disposición o una incapacidad del lenguaje por significarlo todo? El lenguaje, pensado como una Máquina Antropológica, se presenta como un dispositivo capaz de producir, reproducir y dar sentido a lo que entendemos por humano. El habla poética, usuaria del lenguaje, también acciona parte de esta maquinaria. El presente trabajo, por medio de una lectura crítica que opera con conceptos tales como, Humanidad, Animalidad y Lenguaje, pretende ser una breve reflexión sobre cómo es que, en la poesía de Bustriazo Ortiz, se puede observar esta operación antropológica del lenguaje por medio de la cual dispone una diferencia entre aquello que habla y que produce sentido contra aquello que parece solamente producir un sonido asignificante.

Palabras Clave:

Animalidad- Bustriazo Ortiz- Lenguaje- Poesía- Sentido

Abstract

What is being left out of language as it gives meaning to our world? Is it what belongs solely to the human language, what lacks sense, or simply a predisposition, an inherent inability of language to represent it all? Language, construed as an Anthropological Machine, presents itself as a device capable of producing, reproducing and giving sense to what we understand as being human. Likewise, poetic discourse, a language's user, operates as part of this so called machine. This paper, through a critical perspective that takes into account notions such as Humanity, Animality, and Language, attempts at being a brief rumination about how an anthropological operation of language is conceived in Bustriazo Ortiz's writings in such a way that it establishes a difference between what speaks true and makes sense, against what only seems meaningless sounds.

Key Words

Animality- Bustriazo Ortiz- Language- Meaning- Poetry

¹Estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Miembro del Equipo de Investigación *Políticas de la vida, normalización y monstruos en literatura* (CIFYH, UNC).

Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

Una pregunta -creo yo- inagotable...

¿Cómo asistir a la muerte, cómo prepararse o estar preparado para tal acontecimiento? O peor aún, pensemos en una escena mucho más aterradora, más ominosa (para traer a colación a Freud, que de alguna forma siempre está presente)... ¿Cómo asistir constantemente a la muerte? Si buscamos la respuesta en el cómo de la pregunta, seguramente entraríamos en el terreno del pensamiento moral, trabajo no menor pero que hoy (supongamos, en este momento) no me interesa, sino que me gustaría más bien por esta vez, y reconociendo mis limitaciones y sentimientos con la gramática, hablar del verbo.

En la pregunta por el cómo de la asistencia, me interesaría hablar acerca de la asistencia, del qué del verbo.

Asistir quiere decir por una parte (según la definición de la RAE, palabra sagrada) estar o hallarse presente, lo que supone una acción con el cuerpo, una presencia, incluso supone un vivir, un habitar la muerte (en este caso) lo que podría ser también, un estar vivo junto a la muerte o en la muerte. Al mismo tiempo (tiempo que a diferencia del verbo, y a pesar de su relación pragmática, no tiene un tiempo sino que es el tiempo inconmensurable, un tiempo en el que se acumula toda la historia) asistir tiene otras dos significaciones que me interesan aún más en relación con la muerte, que también guardan estrecha correlación con el estar porque son un estar para y un estar de parte en tanto que asistir es también ayudar, auxiliar, acompañar y favorecer.

¿Qué quiere decir *estar para* y *de parte* de la muerte? ¿Quiere decir acaso, y esto si va a sonar horrible, que estamos para matar y en acuerdo con eso?... bueno, si, en parte sí. Si estamos de acuerdo en que sólo se puede hablar matando, se mata aquello que jamás, nunca jamás hablará y se lo mata, como ya dije, siempre, constantemente. Nunca terminamos de matar aquello que no habla cuando hablamos. Lenta o rápidamente, lo matamos constantemente.

Hablemos más claro...

Lo que se mata es una vida, no el campo trascendental de la vida del que habla Deleuze en *La inmanencia: una vida..*, (texto precioso y absolutamente recomendable) sino una vida, lo que al hablar, entregamos al dominio del habla, al poder humano del habla: el lenguaje, el concepto, la palabra. Aquello que se muere, que se da, o mejor dicho, le damos muerte en tanto que no hay jamás posibilidad de suicidio, sino de sacrificio, eso es lo animal. Lo que en ningún tiempo hablará el lenguaje humano porque está fuera de él, pertenece a la nada, a lo real irreductible, no a lo irreal, sino a lo inteligible por el logos y que solo es designable por la potestad de la cesura de un marco ontológico, quiero decir, lo humano. El lenguaje humano no dice, no habla del animal, (que, como la vida, pertenece a un campo trascendente, irreductible) no lo nombra, jamás alcanzará ni llegará a tocarlo; el lenguaje humano solo puede y quiere hablar de lo animal aquello que demarca, remarca y denomina. Producción que se pone en marcha por medio de la maquina antropológica cuyo producto final, pero nunca acabado, es la *humanitas*, un estado de excepción, una zona de

indeterminación en la que el adentro y el afuera se excluyen y se incluyen permanentemente (Agamben, 2007).

Remarco nuevamente esta distancia, lo animal y no el animal, aquello de cuya búsqueda y domesticación ya se encarga la psicología operando en algún lugar del consciente y del inconsciente, pero también la filosofía cuando habla de un *cogito* que captura al *sum* o al revés, de un ser que es previo a cualquier instancia de pensamiento.

Lo animal y no el animal, es también una proyección del lenguaje humano. No escuchamos el total incalculable del sonido, sino apenas el lenguaje, aquello que es aprehendido por la razón, y en esa aprehensión, en ese pasaje del animal o lo animal por el lenguaje humano, el animal se muere, o mejor dicho, lo matamos. Al nombrarlo, condenándolo a los límites de la palabra, a la muerte del sentido, no del sentido de la palabra sino de lo incalculable animal, se destruye lo singular, se borra la huella animal, o más concretamente se la remarca por la necesidad de lo inteligible, para el dominio de lo humano del lenguaje. Lo animal solo es posible en esta relación de sometimiento, de domesticación del logos.

Había dicho, entonces, asistir a la muerte y hablar del verbo. Podríamos arriesgar ahora, asistir a la muerte animal hablando.

Tal vez, creo yo, la mejor manera de asistir a esta muerte de la que hablo sea corriéndonos al espacio, al umbral entre lo humano y lo animal que se opera en el lenguaje, porque es allí donde encontraríamos todo para hablar acerca de esta temática o problemática (como quieran llamarle). Es en ese lugar donde crece y se alimenta, o para ser más justo con ustedes y con la teoría con la que he trabajado, como dice Jacques Derrida al respecto de la *limitrofía* en *El animal que luego estoy siguiendo*, “no solo porque se trata de lo que se desarrolla y crece en el límite, alrededor del límite, manteniéndose con el límite sino de lo que alimenta al límite, lo genera, lo hace crecer y lo complica” (Derrida, 2008: 85). Es en ese espacio donde se ejecuta la máquina antropológica, ese espacio en el que asistimos a la muerte animal hablando.

Ahora bien, me gustaría hablar de lo que a mi entender es la escena del crimen, la borradura de la huella animal. Hablar de lo que jamás hablará y de lo que solo podemos domesticar hablando, a saber, el animal.

La idea de trabajar esta problemática llega a mí por obra del azar, de la alineación de algunos planetas o el capricho de un incierto dios ultra-archi-mega-poderoso sentado en algún lugar del cosmos (esto queda a criterio de la fe profesada de cada uno), se conjugaron algunas cosas que me apasionan. Por un lado el pensamiento filosófico acerca de la vida y sus formas (biopolítica si lo prefieren); por otro, la preciosísima poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz; y finalmente la oportunidad del seminario *Figuras del Entre* de trabajar con algo de nuestra pequeña o gran cajita de tesoros.

Mi trabajo comienza a gestarse a partir de la lectura de la poesía de Bustriazo Ortiz. El poema se llama “bordona” y pertenece al libro *Elegías de la piedra que canta* que puede leerse en una recopilación de sus libros que hizo la editorial Ediciones en Danza titulada *Herejía Bermeja*.

Bordona

“siento una milonga enconada, juan, este
cantor, siento un viento ladino...”

(por qué catan este puma, cómo canta, si se llora, se miente, se ende-
sierta, juan, el puma que canta con sonrisas, payador de la piedra, se
ensangrenta, payador de la llaga de su boca, templador del relato de
la penca, por qué paya este puma por qué tañe, las sonrisas no son de
su vihuela, juan, el puma se tañe para adentro, se rasguea la sal, las
cuerdas de ella, la milonga del puma es una máscara, carapacho de jume,
collón, piedra donde vive el collón, juan, la milonga entatuada con
hierbas de la pena, juan, el puma no canta, pobre puma, puma pobre de
aguada y osamenta, juan, el puma que viene del salitre, de su madre de
niebla sonajera, de la piedra redonda, destripada para verle hasta el
vientre hasta la ausencia, payador de las aguas del verano lagrimón
de los cueros de la seca, cómo, juan, por qué, juan, el puma sabe, casca-
beles parecen, vihuelean, él da vuelta su
rastros y él se cura, se desviste de vien-
tos de salmuera, el se calza de briznas y
él se apaga las pupilas, no canta, juan, no
templa, se degüella, se arrastra, y él se
cuelga, él se arranca la yel y se cuerea,
y el se asa, asador, se sala solo, él se co-
me hasta el hueso hasta la niebla, juan, el
puma no canta, ni hasta el hombre rastrea-
dor de la noche ve su yesca, se le queda
la niebla entre las manos y su fierra es
como agua entre la niebla, juan, el puma de
música volada, él se queda escuchándose las
venas, juan, la yesca del puma, los gualichos,
él se canta la sombra, no regresa...)²

El poema comienza con un presentimiento mezclado, engañoso; la escucha de una milonga y un viento ladino, algo que parece no definirse del todo, que se ubica en el umbral del sentido, entre la música y el ruido del viento. Luego aparece un puma y canta, y con ese cantar va ejecutando sobre sí mismo un montón de operaciones que lenta y dolorosamente van destruyéndolo. Ese cantar propio, singular del puma va matándolo hasta volverse un no-canto y junto con esa melodía el puma va desapareciendo en la oscuridad de la noche hasta que ni el hombre rastreador puede dar con su huella, hasta que su canto se vuelve inteligible, viento ladino, canto del animal a su sombra. Al final del poema el puma se ha ido para no regresar, pero algo nos queda de él en la escritura, algo que parece ser la huella

² La alineación del poema corresponde a la estructura en el original

borrada de su huella, el viento, la sonoridad inasible de lo animal, lo que escapa a la cesura del significante, que no se define como una voz.

Frente a la escucha de ese viento ladino se trama una muerte. El poeta escucha algo, una milonga, un viento, un canto, un sonido y un ruido, y se lo apropia, le da forma al canto del puma, a una experiencia aparentemente incomunicable de no ser mediada por el lenguaje. De esta manera, el poeta hace ejercicio de su poder de Ghenpin (que significa en mapuche dueño de la palabra y es el apodo con el que se lo conoce a Bustriazo) toma esa figura indefinida, difusa que de alguna manera se presenta en el borde entre el canto y el ruido para figurar lo animal en el espacio de lo humano. Matando al animal, a su figura trascendente, le da forma a lo animal, lo configura, lo inaugura en el poema. Mientras tanto, el puma se ha ido, es un animal indomesticable, jamás nos hablará, presentimos que ha venido a decir pero no qué ha venido a decir, nos queda, después de todo, la remarca de su huella.

Dije figurar y ahora debo aclarar que usaremos la noción de figura, figuración y no la de representación, ya que se adecua más a nuestras necesidades para una lectura analítica del texto. Entendiendo que, como tal, la figura no es un recorte, un fragmento del imaginario social que estaría dispuesto por el lenguaje para representar los sujetos, los cuerpos, etc., sino que deberíamos entender a la figura como el ejercicio de un poder sobre los cuerpos, los cuales va moldeando, configurando. La figuración sería para nosotros la instancia de formación de los cuerpos por el lenguaje, no un recorte de lo real para ser representado, sino un ejercicio de poder sobre los sujetos que se da en y por el lenguaje. Creo yo, que la figura se nos presenta como el arma y el modo de matar al animal. Figurar la imagen inconmensurable del animal al espacio inteligible del lenguaje humano, darle forma al sonido animal, asignarle un sentido. Proyectar lo animal con el lenguaje.

La proyección es para el pensamiento psicológico un mecanismo de defensa (y sabemos que se puede matar en defensa propia) por el que el sujeto atribuye a otras “cosas” las propias virtudes o defectos, incluso sus carencias. Podemos decir, una humanización del animal que se produce por medio de la captura de la máquina antropológica (Agamben, 2007: 69), eso que llamamos lo animal.

Allí donde lo animal se hace cuerpo en la escritura hay una operación que se repite en la poética de Bustriazo, la de escribir constantemente sobre el umbral entre el sonido, el ruido y el lenguaje. Continuamente en la escritura parece emerger una voz que dice algo que no terminamos de entender, pero que sin embargo sabemos que algo está diciendo.

Una noción clave que me permitió pensar la muerte animal en la poesía de Bustriazo Ortiz, es la de glosolalia. Dice Gabriela Milone al respecto de este concepto, y retomando la idea de Agamben: “Glosar implica un hablar singular, un indiscutible acto de lenguaje, donde las palabras que se dicen no dejan de ser palabras por el hecho de desconocerles sus significados” (Milone, 2015: 104-106).

Esta operación de libertad y de clausura (libertad en tanto que puede ser una actividad lúdica con el lenguaje y clausura porque se somete al sonido al dominio del significante) se repite constantemente en la obra de Bustriazo Ortiz. Basta con leer poemas como “Hablo lozana” u “Octava palabra” entre una multiplicidad donde esta operación se pone en escritura.

¿Podemos, tal vez, dar vida a una lectura que se comprometa con la no clausura del sentido en favor del lenguaje humano? ¿Qué se gesta cuando lo que muere es el animal, tan

solo una operación del logos? ¿Podemos leer sin pensar que no hay un más allá de lo que escuchamos en cada voz, sino que todo hace sentido, incluso lo que creemos o pretendemos dejar “fuera”? Son las preguntas que nacen cuando me pregunto por **lo humano** del lenguaje y que de alguna manera parecen encontrar respuesta en la escritura de Bustriazo Ortiz.

Ahora si... hemos asistido a la muerte interminable del animal.
Nos queda por asumir, un compromiso incalculable...

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007) *Lo abierto*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (2008) *Herejía bermeja*. Ediciones en danza, Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice (2002) *La escritura del desastre*. Editora Nacional, Madrid
- Deleuze, Gilles (2007) “La inmanencia: una vida...” En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comp.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós, Buenos Aires, pp 35-40
- Derrida, Jacques (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta, Madrid
- Milone, Gabriela (2015) “La lengua en la lengua” en *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Portaculturas, Córdoba.

**CUERPOS EXPUESTOS:
UNA LECTURA DEL CUERPO FRAGMENTADO EN LA TRILOGÍA
DISTÓPICA DE RAFAEL PINEDO**

Agustina Giuggia*
agiuggia@hotmail.com

Resumen

Antes de morir, el escritor argentino Rafael Pinedo dejó escritas tres novelas distópicas: *Plop* (2007), *Frío* (2011) y *Subte* (2012). En ellas, el cuerpo es presentado como exposición absoluta a los avatares de un mundo que ha sobrevivido al final. Allí, en ese escenario posapocalíptico y distópico que configura el autor, el cuerpo puede ser pensado como resto del fin. De esta manera, en esta apertura a toda una variedad de nuevas experiencias sensoriales que nacen de un sobrevivir más que de un vivir, lo distópico se presenta como una revelación del cuerpo expuesto en el mundo.

Teniendo en cuenta lo anterior, este trabajo se propone ahondar en la configuración del cuerpo fragmentado, a partir de la propuesta del filósofo Jean-Luc Nancy.

Palabras clave

cuerpo- distopía- exposición- posapocalipsis- Rafael Pinedo

Abstract

Before his death, the argentinean writer Rafael Pinedo leaves written three dystopian novels: *Plop* (2007), *Frío* (2011) y *Subte* (2012). In them, the body is submitted like an absolute exposition to the transformations of a world that has survived the end. In this post-apocalyptic and dystopic place that the author configures, the body can be think like a rest of the end. In this opening to a multiplicity of sensory experiences that come from a surviving more than a living, the dystopian comes as a body exposed revelation.

Considering that, this paper wants to deepen in the configuration of the fragmented body, starting from Jean-Luc Nancy's work.

Key words

body- dystopic- exposition- post-apocalyptic- Rafael Pinedo

* Lic. en Comunicación Social. Estudiante avanzada de la Lic. en Letras Modernas.
Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

1. Introducción

“¿Cómo hemos podido olvidar esa relación elemental y animal con el mundo?”
Michel Serres (2011: 32)

Cuando uno pronuncia la palabra distopía suelen aparecer en nuestra mente una serie de imágenes del infierno, o de lo que pensamos que éste podría llegar a ser. Frente a la descripción de un hipotético “buen lugar” que ha proliferado desde Tomás Moro en adelante, las ficciones distópicas nos enfrentan a un cronotopo indeseable que suele ser producto de un apocalipsis, es decir, de un evento que destruye la civilización tal como se la conoce. Distopías y utopías son estéticas totalizadoras, pero es la primera la que imagina que todo el mundo es un espacio en ruinas. En medio de este escenario, el ser humano es guiado por la pulsión más básica de todas: el instinto de supervivencia. Según las autoras Geneviève Fabry y Ilse Logie, en su estudio sobre los imaginarios apocalípticos, “(...) los tiempos posteriores abren la era de los supervivientes, los que tienen conciencia de vivir después de la catástrofe (...)” (2009:13). **1**

Entre varios autores latinoamericanos que han escrito desde esta perspectiva en los últimos años, se encuentra el argentino Rafael Pinedo (1954-2006) cuya narración tripartita está conformada por novelas que escribió entre 1997 y 2006: *Plop*, *Frío* y *Subte*. **2**

La primera de las tres obras en ser publicada fue *Plop*, novela por la que su autor recibió el premio Casa de las Américas en el año 2002. Luego, *Frío*, finalista del Premio Planeta en 2004, y finalmente, *Subte*, editada de manera póstuma. El hilo conductor que hace de estas novelas una trilogía es que presentan su situación en paisajes distópicos, en donde lo que queda son los restos de lo que fue, sin explicaciones sobre las causas que llevaron a la sociedad a vivir bajo nuevas condiciones. Al ser relatos posapocalípticos, ocupa el centro de la escena lo que James Berger denomina “el después del fin” (1999: 11).

Amanda Salvioni, en su análisis sobre las categorías del posapocalipsis hispanoamericano, estudia la relación entre distopía y posapocalipsis:

Si bien es cierto que todas las visiones distópicas son apocalípticas, pues la amplificación proyectada en el futuro de los males del presente lleva fatalmente a la destrucción de la humanidad tal cual la conocemos, queda para debatir si todas las visiones apocalípticas son, o no, distópicas (...) (Salvioni, 2013: 307).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que la visión distópica que presenta la trilogía de Pinedo conlleva necesariamente un apocalipsis, que, como dijimos, en las obras no está explicitado. Sin embargo, se podría decir que hay claras referencias textuales que permiten confirmar una catástrofe que ha hecho del mundo un espacio en ruinas.

Plop, primera narración de la trilogía, nos presenta un espacio conformado a partir de desechos. Allí nace el protagonista, quien mediante su astucia logra ascender hasta ser el jefe de su grupo. La sociedad se encuentra dividida en brigadas según sean útiles, o no, al resto. Aquellos que no lo son terminan siendo “reciclados”. La práctica más usual es el despellejamiento: el soberano es quien tiene el poder de decisión sobre esto. El tabú que

deben respetar es no usar la boca en otro. Es decir, la lengua, la saliva, los labios están condenados, no pueden tocar otros cuerpos:

Un golpe con la cabeza baja, el mentón pegado al pecho, y gritaban:

-¡Nunca voy a mostrar la lengua! Golpe.

-¡Mi saliva queda en mi boca! Golpe.

-¡La comida se mastica, nadie la mira! Golpe.

-¡En boca cerrada no entran moscas!

(...) Los desataron. Cayeron como carne muerta. A la Tini la sacó la madre. A Plop, la vieja. El Urso salió solo. Las marcas les duraron semanas (Pinedo, 2012: 28)

En *Frío*, nos encontramos con un mundo congelado y, en él, con una mujer encerrada y sola que trata de sobrevivir en un colegio de monjas abandonado. Su lucha se entabla contra sus dos máximos enemigos: el frío y el pecado. Las ratas, su única compañía, son su feligresía: a ellas las alimenta con la carne de Cristo:

Un temblor recorrió a su público, las narices y los bigotes vibraban. No había pensado cómo hacer para repartirles las hostias. Fue desgarrando la carne con sus dedos, los guantes se mancharon con aceite. Los cuerpos de los pájaros ya estaban duros (...) Fue arrojando bocados a sus feligresas, temiendo que se mataran entre ellas (...) Los chirridos de las ratas sonaban como rezos a sus oídos (Pinedo, 2013: 73).

En *Subte*, la tercera y última de sus novelas, Pinedo nos adentra en un mundo subterráneo, mundo a oscuras que nada sabe de la luz. En él, cae una mujer escapando de los lobos. En esta novela, las modalidades diversas del tacto proliferan. En un mundo donde no es posible ver, solo queda el roce, la caricia, el golpe, la marca. El camino que la protagonista recorre desde el mundo de arriba hacia el espacio subterráneo para escapar de los lobos es un trayecto marcado por el dolor: “Apenas puede caminar, le duele todo: las piernas, las manos, los brazos, la espalda, el cuello. Su cuerpo son pedazos que punzan, lastiman, hieren” (Pinedo, 2013: 138). En esta novela, es la piel el órgano de contacto, saber y supervivencia.

A partir de este breve recorrido por las obras de Pinedo, surgen una serie de preguntas: ¿De qué manera es configurado el cuerpo en las obras de Pinedo? ¿De qué forma las ficciones distópicas permiten pensar el cuerpo expuesto?

Para tratar de darle una respuesta a esto, tomaremos las diferentes nociones que el filósofo francés Jean- Luc Nancy despliega en su obra *Corpus* (2010). En primer lugar, el concepto de “cuerpo expuesto”. Para Nancy, lo que caracteriza un cuerpo es precisamente eso: el estar expuesto. Pero, ¿a qué? Al contacto con otros. Esta exposición es lo que hace que éste sea lo que es. De esta manera, un cuerpo se configura como diferencia, como abertura hacia otros. La exposición implica un nosotros, involucra una relación pero también una amenaza. El riesgo que conlleva esta exposición proviene del hecho de que no podemos parar de sentir: estamos condenados a eso (cfr. Nancy, 2010: 26). De ahí la importancia de pensar el cuerpo expuesto en un contexto distópico, en donde la amenaza tanto del otro como del entorno mismo es llevada al extremo.

Para Nancy, el cuerpo es extensión expuesta: “Un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo consiste en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto” (2010: 87).

2. Cuerpos fragmentados

“(…) la vida del miembro arrancado, dramatiza la ficción del cuerpo como totalidad entera”
Pablo Maurette, 2015: 150

En las obras de Pinedo hay verbos que se repiten sin cesar: sacrificar, depurar, reciclar, despellejar, carnear, gemir, acariciar, abrazar, chupar, degollar, quemar, morder, castrar, traspasar, temblar, llorar, vomitar, cuerear, jadear, desgarrar, sobrevivir, aullar, masticar. Muchos de ellos funcionan en las obras como procedimientos de fragmentación de los cuerpos. Por ende, se podría decir que, en la trilogía de Pinedo, el cuerpo es expresado a través de metonimias: cuerpos mutilados, restos de cuerpos que exponen su desnudamiento en estos mundos de intemperie, mundos de la carne en donde el foco está puesto en lo fisiológico.

El despellejamiento, la carneada, las mutilaciones son prácticas de fragmentación de esos cuerpos que, de esa manera, evidencian no ser más que una colección de piezas. Por ejemplo, en *Frío*, el despellejar como práctica constante en animales; en *Subte*, las pinzas que arrancan la piel como forma de castigo; en *Plop*, los rituales mortuorios:

Cortó los pulmones y los llevó al fuego. El estómago tenía quistes del tamaño de un puño. Lo extrajo lo mejor que pudo y fue de nuevo hasta la fogata. Un riñón se lo dio al Secretario de Recreación, el otro al de Voluntarios, el hígado al de Comando, el corazón al Comisario General. Con la punta del cuchillo empezó a cortar la articulación del maxilar inferior. Terminó de sacar la mandíbula. La cara de la vieja Goro era una masa de flecos rojos, que mostraba la garganta como un agujero hacia el centro de la tierra (Pinedo, 2012: 69).

Aquí, es necesario introducir la noción de “corpus” propuesta por Jean-Luc Nancy, en la medida en que permite pensar tanto la vinculación cuerpo/escritura como el cuerpo expresado a través de sus partes:

(…) haría falta un corpus: un catálogo en lugar de un logos, la enumeración de un logos empírico, sin razón trascendental, una lista entresacada, aleatoria en cuanto a su orden y a su terminación, un aprovisionamiento sucesivo de piezas y de trozos, partes extra partes, una yuxtaposición sin articulación, una variedad, una mezcla ni explosionada, ni implosionada, con una ordenación imprecisa, siempre extensible... (Nancy, 2010: 40).

Frente a un cuerpo significado, entonces, un cuerpo fragmentado. En las novelas de Rafael Pinedo, el cuerpo se configura como cuerpo expuesto a partir de procedimientos de fragmentación que ponen en evidencia el carácter precario de su materialidad y de su

unidad. Nancy hablará de una “exposición frágil” de esos cuerpos que revelan la existencia como un espacio abierto (cfr. Nancy, 2010: 16). Según Pablo Maurette, filósofo dedicado a estudiar la experiencia de lo táctil en la literatura, “(...) el proceso de despedazamiento pone en evidencia la verdadera naturaleza del cuerpo –divisible, frágil y contingente-, al convertir a la persona, al “ser humano”, en una pila de trozos de carne” (2015: 125).

La idea de “corpus” se liga entonces a la de una cartografía en vez de un logos. En vez de nombres del cuerpo, lugares del cuerpo. De esta manera, lo que aquí realmente importa no es la totalidad orgánica sino las partes constitutivas y sus posibles relaciones. Frente al cuerpo significado, el cuerpo expuesto. El cuerpo al que se llega mediante el tacto: “Que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo” (Nancy, 2010: 13). No se lo necesita mostrar, ya que éste es evidente. Lo que se intenta es escribir el cuerpo hasta “excribirlo”, o sea, alejarlo de toda significación. En palabras de Nancy, plasmar el texto siguiendo las formas de la carne.

Antes de analizar la manera en que se manifiesta la fragmentación de los cuerpos en cada una de las obras que integran la trilogía de Pinedo, es necesario aclarar que, en ellas, los procedimientos que hacen del cuerpo partes no sólo configuran cuerpos fragmentados, sino que también abren el análisis a toda una construcción simbólica de la piel como órgano fundamental del cuerpo. El sujeto, para Nancy, no es ni anterior ni exterior al afuera, sino que es: “(...) sujeto al afuera: sujeto al otro, sujeto al toque de otro” (2013: 16). El cuerpo es materia sintiente, por lo que la singularidad se siente como exposición (2010: 94).

En las obras que conforman la trilogía, hay un tratamiento político de la piel: el soberano es aquel que puede quitarla, es aquel que dispone sobre la carne. Además, la piel se transforma en superficie portadora de marcas que permiten dar cuenta de esos procesos de fragmentación a los que los cuerpos creados por Pinedo se ven sometidos.

2. a. El despellejar: cuerpos reciclados en *Plop*

En *Plop*, la sociedad se divide en distintas tribus y estas, a su vez, se diferencian en brigadas. El “Grupo”, como se le llama a la gente que viaja con *Plop*, tiene la necesidad constante de “depurarse” a sí mismo si quieren sobrevivir en un mundo conformado por los escombros de una civilización extinguida:

Era la ley. Se debía depurar el Grupo para facilitar el viaje. Sólo iban los que no frenaran la caravana. Todos debían responder por sí mismos. Si alguno no era hábil, por enfermo, chico o lo que fuese, sólo podía viajar si alguien se lo apropiaba. Y si durante el camino producía molestias, los dos, apropiado y apropiador, eran reciclados (Pinedo, 2012: 16) 3

El Comisario General, líder del grupo, es el que decide: aquellos que entorpecen la marcha del grupo son “reciclados”. El castigo es quitar la piel: “El despellejamiento, dada la gravedad del delito, fue sin aguja previa. A él le tocó el honor de arrancar las primeras tiras. Empezó por las tetas” (2012:33).

El despellejamiento no es la única manera de despedazar los cuerpos en *Plop*. Las prácticas más recurrentes son la mutilación, la castración y la decapitación. En general, están asociadas al castigo por no haber respetado el tabú o son producto de la voluntad del soberano de demostrar su poderío: “[Plop] corrió con los brazos y las piernas desordenados,

le quitó el machete a uno de los suyos, volvió al centro. A la Tini la decapitó primero. El Urso cayó recién al segundo golpe” (2012: 126).

En este punto, es interesante resaltar la investigación de Alejo Steimberg, quien analiza la figura del “resto” en *Plop*. En un mundo donde nada se crea, todo es reutilización: “El reciclado es el destino del inútil, del viejo, del débil, del enfermo; del que es, por su sola existencia, un obstáculo para la supervivencia del grupo. Es un mundo en el que todo se usa, empezando por las personas” (Steimberg, 2012: 132). Ese “usar” a aquellos que no pueden sobrevivir por sí mismos es una manera de aumentar las posibilidades de supervivencia de los otros, de los más fuertes. Entre los diversos mecanismos de reutilización del cuerpo y de sus partes se encuentra el de transformar los restos humanos en comida para chanchos: “De las tres mujeres que podían caminar, una tenía un brazo roto y la otra era bastante vieja. A la restante le dieron a elegir. Se unió al Grupo. Los demás, incluidos los cadáveres, fueron comida de los chanchos” (Pinedo, 2012: 50). Otras veces, son las partes de cuerpos aún vivos las que cumplen esta función: testículos, piernas y manos se transforman en comida de animales.

En ciertas situaciones de riesgo, los débiles son usados como carnada. El objetivo: retrasar la muerte del resto de los integrantes

El marido no podía desconocer eso. Fue declarado cómplice. Lo transfirieron de Comisario General a Voluntarios Dos. Lo destinaron a servir de señuelo para cazar perros cimarrones. La primera semana perdió una pierna y la mejilla derecha. A la segunda murió (Pinedo, 2012: 33).

Plop configura mundos de la carne a partir de lo que Nancy denomina “(...) lugares del cuerpo” (2010: 31). Así, el autor sustrae al cuerpo de un discurso del organismo desde el que ha sido explicado siempre, para apostar por una deconstrucción orgánica. El conocimiento del cuerpo nunca es total sino fragmentado y por ende, la forma de discurso que mejor se presta a esto es, para Nancy, la de una cartografía: “(...) nomenclatura desperdigada de los cuerpos, lista de sus entradas (...) Como si yo digo: pie, vientre, boca, uña, llaga, golpear, esperma, seno, tatuaje, comer, nervio, tocar, rodilla, fatiga...” (2010: 43).

En una clara división biopolítica entre cuerpos que importan y cuerpos que no, en *Plop* las cosas son claras: aquel que no es útil es reciclado mediante el despellejamiento o la carneada. El cuchillo es instrumento de fragmentación al separar el cuerpo en partes, exponiendo su absoluta materialidad. El desmembramiento, en *Plop*, demuestra aquello que Pablo Maurette define como “(...) la ilusión de que somos seres enteros y la cruda realidad de que no somos más que partes aglomeradas” (2015, 147).

2. b El cuerear: piel, carne y pecado en *Frío*

En la escritura de Pinedo, el corpus del tacto que define Nancy resurge en cada página:

(...) tocar ligeramente, rozar, apretar, hundir, estrechar, alisar, rascar, frotar, acariciar, palpar, tentar, amasar, masajear, enlazar, oprimir, golpear, pellizcar, morder, chupar, mojar, sujetar, aflojar, lamer, menear, acunar, balancear, llevar, pesar...” (Nancy, 2010: 65)

Hay cuerpos que presionan contra otros cuerpos, cuerpos que penetran otros cuerpos, cuerpos que cortan otros cuerpos. La piel es la que se brinda al tacto. Es el límite a través del cual un cuerpo entra en contacto con él mismo y con otros. Es portadora de marcas: cortes, cicatrices, quemaduras, excoriaciones, llagas. De allí la importancia de la piel como umbral a través del cual sucede esa exposición al exterior, como, en palabras de Nancy, “lugar de acontecimiento de existencia” (2010: 17).

En *Frío*, se vuelve especialmente interesante analizar las diversas modalidades del tocar, tal como las enumera Nancy en la lista anterior, debido a que la protagonista es una mujer que vive sola y por ende, el tacto se configura como un tocar de ella consigo misma:

Cuando estuvo segura de que se había quedado sola caminó hasta el altar. Se arrodilló y rezó hasta que se dio cuenta de que el frío la estaba adormeciendo. Al pararse ya no sentía los dedos de los pies. ¿Entonces ya no iba a poder rezar de rodillas nunca más? (Pinedo, 2013: 21).

De esta manera, la novela permite adentrarnos en toda una concepción que del cuerpo, la piel y el tacto ha defendido el cristianismo a lo largo de los siglos. Notemos, por ejemplo, la presencia del cilicio. Vale recordar que este elemento de tortura tuvo un uso extendido en las comunidades cristianas como forma de mortificación corporal que buscaba combatir las tentaciones del sexo. En *Frío*, es recurrente su uso por parte de la protagonista, quien solo ha tenido contacto con su piel provocándose dolor físico y nunca placer. Aquí el tacto asume el carácter de la vía más segura hacia la perdición, tal como ha sido considerado por la tradición cristiana más ortodoxa:

En un instante su cuerpo se llenó de lujuria (...) Comenzó a temblar. Se paró, caminó, se puso en cuclillas para rezar, hincarse no era posible por el frío, volvió a levantarse, buscó el cilicio y lo apretó en uno de sus muslos, más, un poco más. Inmunda, asquerosa inmunda (Pinedo, 2013: 26).

La concepción cristiana del tacto, entonces, deriva en que éste tenga como única función ser vehículo del sufrimiento. La flagelación que se provoca a sí misma la protagonista tiene su correlato en la flagelación que sufre Cristo. Las cicatrices que esta práctica deja en el cuerpo son el ejemplo más certero del intento de aplacar el deseo carnal a través de la autoprovocación del dolor. Si, como dice Nancy, el cuerpo es pura evidencia, las marcas que el cilicio deja en la carne de la protagonista no son más que la evidencia de un cuerpo castigado. Teniendo en cuenta esto, se podría decir que, si bien el cristianismo predica el “desapego de la carne”, es un tanto difícil no ver la fuerte presencia de la carnalidad en el dogma cristiano. Según, Pablo Maurette:

El cristianismo puede considerarlo [al tacto] el más sucio y peligroso de los sentidos, compuerta a mil tentaciones, instigador de pecados nefandos, pero a la hora de dar cuenta de la experiencia personal de la fe, el dogma de la encarnación, del misterio del calvario, del gozo en lo divino, las metáforas e imágenes táctiles se filtran sin pudor (...) (Maurette, 2015: 44).

Frente a la falta de elementos litúrgicos, la protagonista alimenta a su feligresía con hostias elaboradas a partir de la carne de los animales que logra capturar:

Su pecho estalló de amor a Dios cuando supo que ellas, sus hermanas en Cristo, habían entendido. Era la ofrenda, era la comunión, era el cuerpo del Hijo, el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo. Lo comerían en el momento adecuado, cuando la ceremonia y Dios así lo indicaran (Pinedo, 2013: 91).

En este punto, sería interesante adentrarnos en el análisis de Nancy sobre la frase tantas veces repetida de *Hoc est enim corpus meum*, sin embargo, esto excede los límites de este trabajo. A lo que sí podemos referirnos es al hecho de que, según este autor, la frase ha brindado a lo largo de los siglos la seguridad, “la certidumbre sin mezcla de un HE AQUÍ (...)” (2010: 10). Nancy hablará de la angustia de querer ver, tocar y comer ese cuerpo de Cristo que jamás tuvo lugar y menos cuando se lo convoca: “El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia” (Nancy, 2010: 11).

Por otra parte, la protagonista siente vergüenza de su cuerpo, a la vez que lo ve como un desconocido. Tocarse a sí misma y verse en el espejo es tocar y ver a un extraño. Si retomamos las palabras de Nancy, el cuerpo es angustia puesta al desnudo, es el extraño por excelencia. En *Frío*, el cuerpo propio se transforma en una angustia ligada a lo que Nancy llama “el peso de la desnudez” (cfr. Nancy, 2010: 12). El cuerpo es para sí mismo un afuera; la única forma de tocarlo es por fuera, por ende, pertenece en su totalidad a la exterioridad: “Desde mi cuerpo yo tengo mi cuerpo como un extraño para mí, expropiado. El cuerpo es el extraño “allá lejos” (es el lugar de todo extraño) puesto que está aquí. Aquí, en el “allá” del aquí, el cuerpo abre, corta, separa el “allá lejos” (Nancy, 2010: 18).

En la protagonista, la desnudez es sentida como pecado, por eso, cuando observa la totalidad de su cuerpo en el espejo, la imagen le devuelve a una extraña:

Se mira desnuda, por primera vez en su vida se mira desnuda en el espejo, siente frío, el del cuarto y otro, diferente al de siempre (...) mira. Recorre su cuello, las arrugas que antes no tenía, los dos pechos, pellejos, pellejos grises, con dos pezones redondos (...) Los pechos tienen estrías (...) tiene pelos en los pezones (...) También pelos en el pubis, desde el ombligo hay una flecha hirsuta que indica el camino a la impudicia (Pinedo, 2013: 112)

Todos los días, entabla una batalla con sus enemigos: el frío y el pecado. Sus actividades diarias son narradas meticulosamente. Entre ellas se encuentran los rituales religiosos, la implantación de trampas para cazar presas y el despellejamiento de las mismas. El cuerear, entonces, se transforma en práctica central. Las pieles de los animales cobran protagonismo dentro de la narración:

No es lo mismo cuerear una rata que quitarle la piel a un pollo. Por suerte, por sus clases, tenía el cuchillo adecuado. Clavó las pieles estiradas en unas tablas, afiló la cuchara y raspó toda la grasa adherida, les puso sal y

las dejó varios días. Quedaron como cartón. Sobre un taco de madera las golpeó con otro hasta que se ablandaron (Pinedo, 2013: 63)

Con esas pieles, la protagonista forra la cruz rota y crea así el “Cristo de las ratas”, a sus ojos, una integración entre la iglesia y los roedores. Con otra de las pieles, la del puma muerto, cubre su cuerpo y se dispone a darle misa a su feligresía: las ratas. El proceso de curtir las pieles pone de manifiesto la separación de la carne y la piel, es decir, la división entre aquello que se pudre, de aquello que puede perdurar.

2. c El lacerar: carnes desgarradas en *Subte*

En *Subte*, el cuerpo se muestra como herida abierta que no cesa de infligir dolor. En un mundo subterráneo, una madre busca salir al exterior para poder dar a luz y así pasarle su alma a su hijo antes de morir. Como se dijo anteriormente, en un mundo a oscuras, el tacto se convierte en uno de los sentidos más importantes a la hora de sobrevivir. Según Maurette, “no hay contexto más propicio para pensar el cuerpo, la carne, el tacto, lo háptico, que la oscuridad”. 4

En esta novela, el tacto toma el protagonismo absoluto: al caer en un mundo subterráneo, la piel se transforma en el vehículo primordial de conocimiento. Tanto la ubicación espacial como el reconocimiento de otros cuerpos se logran mediante el tacto:

Se incorporó un poco en la hamaca, sus músculos aullaron. Tanteó arriba suyo, hasta donde le daban los brazos. Algo húmedo. Se estiró un poco más: líquido, agua, poca. (...) Tocó, pasó los dedos. El tacto le decía que no parecía ser grasosa, ni tener polvo o suciedad. (...) Olvidó todo temor, su mano recorrió de ida y de vuelta el camino hacia el agua (Pinedo, 2013: 140).

El camino que la protagonista recorre desde el mundo de arriba hacia el espacio subterráneo para escapar de los lobos es un camino de laceraciones. Colgada de los cables de un ya inexistente ascensor, sus manos son carne expuesta: “Sus manos eran grandes y estaban calientes. Las palmas ardían. Las tocó, estaban desolladas. Se tocó el cuerpo, las piernas, los muslos, la cara interna de las rodillas, las pantorrillas, los pies, eran una llaga viva” (2013: 149). La piel, una vez más, confirma al cuerpo como extensión que se expone, como órgano primordial a la hora de “recibir el afuera”, de ser mecido “por los vaivenes del afuera” (Nancy, 2013: 16).

En *Subte*, la laceración es una práctica recurrente tanto en el mundo de los “ciegos”, como se le llama a los que habitan el espacio subterráneo; como en el mundo de los “sordos”, los que viven en la superficie. La misma no necesariamente es accidental, sino que en *Subte*, las laceraciones también suelen ser mandatos. La sociedad a la que pertenece la protagonista antes de caer en el pozo tiene la costumbre de marcar los estíos en los brazos. Así, la piel se transforma en la depositaria del paso del tiempo en la sociedad de los sordos. En el mundo subterráneo, los “tapui-is”, aquellos castigados a “hacer el tiempo”, son llamados “los marcados” ya que son sometidos a extracciones de pedazos de carne de

su cuerpo mediante pinzas. Una vez que un tapui-is se llena de marcas, es desollado con el fin de usar sus huesos y su piel para narrar la historia de su tribu. Tal como dice Pablo Maurette,

La piel funciona como relicario de vivencias, como libro de la vida y como memoria encarnada del cuerpo (...) la piel es la tela sobre la que dos manos (la propia y la del mundo) pintan el cuadro de la vida, es el palimpsesto que narra nuestra historia, es la bandera cansada con la que navegamos hacia la muerte y es nuestra primera mortaja” (Maurette, 2015: 229).

3. Un cuerpo, una llaga

“No hay otra evidencia que la del cuerpo”
Jean-Luc Nancy, 2010: 36

Como vimos a lo largo del recorrido por las tres obras, en los escenarios distópicos creados por Pinedo, el cuerpo se configura como fragmento y también como llaga, es decir, como un cuerpo cuya exposición deja marcas en la piel. La noción de llaga, de herida abierta, es trabajada por Nancy, quien propone una nueva “ontología del cuerpo” que cuestiona la representación del cuerpo como unidad:

(...) ontología del cuerpo = del lugar de existencia o de la existencia local. (Local no hay que tomarlo aquí en el sentido de la heredad, de la provincia o del coto reservado. Sí en el sentido pictórico del color local: la vibración, la intensidad singular –ella misma cambiante, móvil, múltiple- de un acontecimiento de piel, o de una piel como lugar de acontecimiento de existencia) (Nancy, 2010: 17).

Nancy desliga al cuerpo del horizonte bio-teleológico para entregarlo al acontecimiento: “Un cuerpo es el lugar que abre, que separa, que espacia falo y céfalo: dándoles lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)” (Nancy, 2010: 18). Para Nancy, el cuerpo no es ni significativo ni significado sino que es exposición absoluta. En sus propias palabras, es una “llaga” (Nancy, 2010: 57). Así, un cuerpo está expuesto al contacto con otros cuerpos, por lo que se ofrece necesariamente a otros. El pensamiento sobre el cuerpo que Nancy construye gira en torno a la idea de que el cuerpo es una materialidad que se ofrece al tacto: “Todo mi ser es contacto. Todo mi ser es tocado/tocante” (2013: 16). Según Adrián Cangi, un estudioso del autor, la propuesta de Nancy es una “(...) filosofía que se interesa por el “acceso a” la extensión material como la modalidad necesaria de un hacer mundo y de un ser en el mundo” (Cangi, 2013: 79).

Estudiando la obra de Nancy, Jaques Derrida sostiene que el “tocar” es el mejor hilo conductor para comenzar y re-comenzar a leerlo. A partir de esta afirmación, Derrida escribe *El tocar: Jean-Luc Nancy*, en donde sostiene que el tacto que tanto fascina a Nancy

no es más que una forma de pensar el cuerpo: en él, “(...) el motivo de máxima obstinación es resistir, en nombre del tocar, a cualquier idealismo o a cualquier subjetivismo (...) La insistencia en el tocar desbarataría toda esa tradición (...)” (Derrida, 2011: 78).

Como pudimos ver en este breve recorrido por las obras de Pinedo a partir de prácticas como el despellejar, el cuerear y el lacerar, el cuerpo es expresado a través de sus partes: metonimias que no hacen más que poner en jaque la noción de cuerpo como unidad. Lo que importa es el fragmento, las partes, los miembros. De ahí la noción de corpus como cartografía. Nancy enumera “indicios” sobre el cuerpo, lo que lleva a pensar que no hay totalidad, no hay unidad, no hay organización. Hay una especie de alejamiento de la configuración médica, biológica, teleológica del organismo para apostar por una deconstrucción orgánica.

Para finalizar, diremos que las obras de Pinedo construyen mundos de la carne en donde lo metonímico revela la exposición absoluta de los cuerpos. Se podría decir que los restos culturales en el contexto de las distopías posapocalípticas hacen visible la narrativa de un cuerpo que ya no se piensa como unidad, sino como colección de piezas. No como signo, sino solamente como cuerpo: un cuerpo expuesto al tacto.

Retomando lo que se dijo al comienzo de este trabajo, la clave distópica funciona como una forma de mostrar los cuerpos: el cuerpo expuesto en su absoluta exposición. Lo distópico funciona como apertura a toda una nueva experiencia sensorial propia de un aquí y ahora en el que el sobrevivir se antepone al vivir. Los escenarios distópicos dan lugar a mostrar el cuerpo en su total desnudez y ayudan a no olvidar la precariedad del cuerpo, cuerpo que se hace evidente en el dolor. Nancy dirá:

El límite del dolor ofrece una evidencia intensa, donde lejos de convertirse en “objeto” el cuerpo afligido se expone absolutamente como “sujeto”. El que hiere un cuerpo, ensañándose ante la evidencia, no puede o no quiere saber que cada golpe hace a ese “sujeto” -ese *hoc*- más claro, más implacablemente claro (Nancy, 2010: 37).

Según Nancy, “el cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (2010: 22). Dicha pérdida del sentido tiene su correlato también en lo distópico, en la medida en que nos enfrenta a una ausencia del sentido que le habíamos dado al mundo y obliga a repensarnos:

Ha habido cosmos, el mundo de puestos distribuidos, lugares dados por los dioses y a los dioses. Ha habido *res extensa*, cartografía natural de los espacios infinitos y de su amo, el ingeniero conquistador, lugarteniente de los dioses desaparecidos. Ahora viene *mundus corpus*, el mundo como poblamiento proliferante de los lugares (del) cuerpo (Nancy, 2010: 31).

La creación como corpus, tal como la define Nancy: sin creador, sin logos empírico (cfr. 2010: 69). El fin de la teleología es el fin del sentido: el cuerpo deja de pensarse como orientado hacia una finalidad. Frente a un cuerpo representado en su unidad, las obras distópicas de Pinedo dejan ver un cuerpo fragmentado que nace de la yuxtaposición: no hay experiencia posible de totalidad. Lo metonímico cuestiona al cuerpo como significante.

El catálogo de corpus propuesto por Nancy remite a formas diversas del tocar. A lo largo de este trabajo, hemos intentado aproximarnos a algunas de las tantas manifestaciones

del tacto en la trilogía de Pinedo. Entre ellas, el despellejar, el lacerar, el descuartizar, el cuerear, el mutilar, el decapitar, el castrar, el lamer. Todas nos han acercado a la concepción de la piel como el órgano más complejo del cuerpo humano, ya que es en él donde se da la exposición al exterior, a la vez que es el que se ofrece al tacto, al con-tacto con los demás. Según Maurette:

Nada hay más profundo en el hombre que la piel, pues todo comienza en un pliegue azaroso y espontáneo en el embrión que precede a toda mitología. Todo movimiento, todo sentir, todo pensar, todo decir surge de aquella contorsión originaria en la membrana ectodérmica (...) (Maurette, 2015: 28)

NOTAS

1. En su estudio sobre los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana de los últimos años, Geneviève Fabry e Ilse Logie repiensen el cronotopo distópico. Las autoras centran su análisis en textos de ficción hispanoamericana posteriores a 1970, en donde, según su criterio, el imaginario posapocalíptico permite pensar la violencia de la América Latina dictatorial y posdictatorial. Con ese objetivo en mente, construyen una tipología que se configura como una herramienta de análisis. Entre la heterogeneidad de las plasmaciones de lo apocalíptico en las diversas obras literarias, resaltan cuatro reconfiguraciones: la mítica explícita, la mítica implícita, la estereotipada y la posapocalíptica. Si tenemos en cuenta la propuesta de Pinedo, nos quedamos con la definición de la última de las categorías que expone Fabry: “En la cuarta categoría tendríamos textos provistos de una referencia al mito apocalíptico que solo conserva, aislado, un mitema truncado: el de una catástrofe de gran magnitud” (456).

2. En una entrevista que le realizó Silvina Frieria para *Página 12*, bajo el título “Argentina ayuda mucho al pesimismo”, el autor mismo resalta la idea de fin que atraviesa la trilogía: “Esta novela [*Plop*], como *Frío* y la que estoy escribiendo ahora, *Subte*, tiene que ver con la destrucción de la cultura”.

3. El tópico del viaje es analizado por Angélica Gorodischer, quien incluye un análisis de *Plop* en su artículo “Viaje hacia ninguna parte”, en donde trabaja el tópico del viaje en varios textos latinoamericanos: “Ni *Plop* ni nadie de El Grupo sabe hacia dónde van. Se arrastran entre el barro, los excrementos y los hierros retorcidos en busca de un cadáver que devorar. Abren la boca para beber la lluvia, se acoplan, matan y se mueren desgarrados, sin palabras, sin infancia, sin esperanzas” (2008: 21).

4. Según Pablo Maurette, el término háptico es “la única variedad del sentir que no está localizada en un punto u órgano específico del cuerpo. Se desarrolla en la interioridad insondable y se despliega en cada músculo, órgano, ligamento, a través del sistema circulatorio que late al ritmo del corazón, por toda la piel (el órgano más vasto y complejo del cuerpo humano) y en el núcleo afectivo de la vida. (...) es el único sentido que se desdobra. Cuando sentimos el interior del cuerpo (...) cuando nos tocamos estamos a la vez tocando y siendo tocado” (2015: 62). Maurette opta por este término ya que “(...) suscita la artificialidad, posibilita el distanciamiento necesario para pensar una cuestión tan cercana e inmediata como el tacto (...) Lo háptico incluye el tacto, entendido en sentido literal y metafórico, y no puede sino pensarse junto a él, pero su artificialidad, su impermeabilidad y su elasticidad lo tornan un instrumento de navegación invaluable para quien se lance a explorar las profundidades del continente de lo tangible (...)” (2015: 53).

Otro de los que defiende la funcionalidad analítica de este término es Gilles Deleuze, quien sostiene que “la palabra háptico es mejor que táctil, por cuanto no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja suponer que el ojo mismo puede tener esa función que no es óptica” (2010: 499).

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María y Basile, Teresa (Eds.) (2014, Abril-Junio). "Narrativas de la derrota y del fracaso". *Revista Iberoamericana* [On line], N° 247, Vol. LXXX. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/287> [consultado el 12/10/2015].
- Alvaro, Daniel. (2007). "Un cuerpo, cuerpos". En: Nancy, Jean-Luc. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones La Cebra, Buenos Aires.
- Berger, James (1999). *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press, Minnesota.
- Cangi, Adrián. (2013). "Del sintiente y del sentido". En: Nancy, Jean-Luc. *Archivada. Del sintiente y del sentido*. Ed. Quadrata, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia.
- Derrida, Jaques. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Fabry, Geneviève; Logie, Ilse y Decock, Pablo (Eds.) (2009). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang, Alemania.
- Friera, Silvina. (2006, Enero). "Argentina ayuda mucho al pesimismo" [On line]. *Página 12*, Suplemento Cultural. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html> [Consultado el 13/10/2015].
- Geneviève, Fabry (2012, Julio) "El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología". *Cuadernos LIRICO* [On line]. Disponible en: <http://lirico.revues.org/689> [Consultado el 10/10/2015].
- Gorodischer, Angélica (2008) "Viaje hacia ninguna parte". En Mattalia, Sonia; Celma, Pilar y Alonso, Pilar (Eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Iberoamericana, Madrid.
- Maurette, Pablo (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Mardulce, Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc. (2013). *Archivada. Del sintiente y del sentido*. Quadrata, Buenos Aires. (2010). *Corpus*. Arena Libros, Madrid. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones La Cebra, Buenos Aires.
- Oeyen, Annelies. (2014, Abril). "Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial". *Revista Iberoamericana* [On line], N° 247, Vol 1. LXXX. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7171> [Consultado el 20/10/2015]
- Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en Argentina neoliberal (1985/1999)*. Biblos, Buenos Aires.
- Salvioni, Amanda (2013, Julio). "Lo Peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen". *Revista Otras Modernidades de la Università degli Studi di Milano* [On line]. Disponible en: <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/3095>

[Consultado el 15/10/2015].

MERLEAU-PONTY PERCIBIENDO ORIENTE: LOS QUIASMOS DEL SHODŌ

Julia Jorge*

mariajuliajorgeauad@gmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene por fin abordar el fenómeno de la caligrafía japonesa (*shodō*) desde la perspectiva de la fenomenología de la percepción desarrollada por Maurice Merleau-Ponty. Se sostiene en la hipótesis de la caligrafía como quiasmo perceptivo-expresivo del que emergen significaciones que sólo pueden comprenderse en el *entre* del entrelazo quiasmático. Asumiendo la caligrafía asociada al budismo zen pretendemos la articulación de dicho fenómeno con la categoría de palabra que exhibe y expresa su sentido a la vez.

Palabras clave

Budismo Zen – Caligrafía japonesa – Fenomenología – Merleau-Ponty - Quiasmo

Abstract

This paper aims to address the phenomenon of Japanese calligraphy (*shodō*) from the perspective of the phenomenology of perception developed by Maurice Merleau-Ponty. It is held in the hypothesis of calligraphy as chiasmus perceptual-expressive emerging meanings that can only be understood in the intertwining *between* the chiasm. Assuming calligraphy Zen Buddhism associated with the joint aim of this phenomenon with the word category of exhibits and expresses its sense at a time.

Key words

Zen Buddhism – Japanese calligraphy – Phenomenology – Merleau-Ponty - Chiasmus

* Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

“Si encuentras a un Buda, mávalo. Si encuentras a un Patriarca, mávalo”. “No aceptaré ni un solo discípulo”. Tal vez, en estas dos sentencias esté el riguroso destino del arte.
Yasunari Kawabata, “El viejo Japón y yo” (1968)

La apertura fenomenológica: el quiasmo entre Oriente y Occidente

Para Merleau-Ponty, la relación de entrelazo entre sujeto y mundo es primordial para comprender el fenómeno del sentido. Ambas partes se implican una a otra en una relación reversible. En primera instancia, nos preguntamos por el lugar de la *espiritualidad* en esta relación de entrelazo con el fin de posicionarnos en un marco que nos permita pensar el arte japonés.

En *Fenomenología de la percepción* (1945) Merleau-Ponty (al radicalizar las formulaciones de Husserl) conceptualiza la percepción a tal punto que se ha categorizado su obra como una filosofía radical. Su pensamiento permite pensar una ontología de la relación de entrelazo entre sujeto y mundo inmediato. El entrelazo se homologa con la figura del quiasmo, fundamental para la fenomenología. En *Signos* (1964), el autor desarrolla amenamente ese quiasmo (ese entrelazo reversible) entre Oriente y Occidente. En un breve apartado, intenta demostrar la potencialidad de su pensamiento. Su objetivo es criticar la confianza en la conciencia filosófica occidental con la que se ha rechazado a Oriente en su supuesto *afán religioso*¹. Para la fenomenología de la percepción “Oriente tiene algo que enseñarle a Occidente” (Merleau-Ponty: 1964, 170) pero éste cree comprender de antemano el concepto oriental tras haberlo destruido. En la crítica al rechazo del pensamiento oriental por parte de la filosofía occidental, se detectan potencialidades y obstáculos: es imposible la comprensión del Otro en sus términos; pero ¿por qué la filosofía oriental ha reconocido para con la fenomenología occidental una reversibilidad?²:

Entre Oriente y Occidente (...), la relación no es la misma que la de la ignorancia con el saber, (...) es mucho más sutil, admite, por parte de Oriente, todas las anticipaciones, (...) La unidad del espíritu humano no se hará por reunión simple y subordinación de la no-filosofía a la filosofía verdadera. Existe ya en las relaciones laterales de cada cultura con las demás, en los ecos que una despierta en la otra.” (Merleau-Ponty: 1964, 170).

Entonces, hay quiasmo entre Oriente y Occidente. Para Merleau-Ponty, la relación entre ambos hemisferios debe presentarse no con principios y postulados sino como un *quiasmo perceptivo* que permita pensar en la “unidad del espíritu humano”³ (Merleau-Ponty: 1964,170) al percibir el mundo. La apertura que nos permite el quiasmo requiere que lo expliquemos más detalladamente, ya que con él abordaremos el *shodō*⁴ (caligrafía japonesa).

La Carne del sujeto y su potencialidad expresiva: el quiasmo percepción-expresión

El quiasmo es una figura-síntesis de la percepción del mundo. El sujeto de este quiasmo es un sujeto encarnado. Para Merleau-Ponty, el cuerpo es un instrumento de conocimiento y por ello posee un saber latente que lo sincroniza con el mundo. Es así que el cuerpo y la naturaleza se reúnen en comunidad. Al sincronizarse con las cosas y con los otros sujetos, el cuerpo es un vehículo del “ser-del-mundo” (*être-au-monde*). El sujeto habita el mundo porque tiene un saber que es estrictamente corporal.

En cuanto el cuerpo es un instrumento de conocimiento con el cual se habita el mundo, el cuerpo es *eminentemente expresivo*. Así, adquiere una capacidad expresiva dinámica originadora de nuevas significaciones. Una filosofía que tiene por fenómeno principal la *encarnación del sentido* (para sostener una ontología de la percepción) demanda un sujeto encarnado que se constituye como un “nudo de significaciones vivientes” (Merleau-Ponty: 1975, 165). De allí que, para Merleau-Ponty -así como la Tierra, el Agua, el Fuego, el Viento- la Carne es un elemento. Esto es, la Carne es un estado de la materia en tanto génesis de lo subjetivo y lo objetivo, de la percepción y expresión.

La figura del gesto puede ayudarnos a comprender esta idea. El gesto del sujeto encarnado *exhibe en sí mismo* su sentido y, a través de él, puede originar nuevos sentidos. El sujeto percibe, gesticula y *expresa*, con el gesto: “hace existir la significación como una cosa en el mismo corazón del texto (...) la instala en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia” (Merleau-Ponty, 1975: 199). Pero esa nueva dimensión de la experiencia sólo puede ser comprendida *entre* la percepción y expresión del mundo. O sea, se vislumbra en pliegue del quiasmo.

Como vimos, las nuevas significaciones se limitan al quiasmo. El gesto señala su cualidad quiasmática en cuanto es percepción y expresión a la vez. Según Merleau-Ponty, la palabra se comporta del mismo modo. La palabra en su sentido lingüístico no es un representante del pensamiento. Tampoco tiene un sentido dado desde el exterior sino que: “el sentido está preso en la palabra, ésta es la existencia exterior del sentido” (Merleau-Ponty, 1975: 199). Entonces, la palabra también es encarnada. En su encarnación, la palabra exhibe nuevos sentidos y, por ello, se hace un nudo de significaciones vivientes siempre diferenciales y nunca dependientes de la cultura.

En este sentido podemos leer la expresión del *shodō*. La caligrafía encarna una significación viviente. El *kanji*⁵ (ideograma) trazado sobre el papel de arroz (*tegami*) expresa un sentido de forma diferencial ya que ningún ideograma puede trazarse igual a otro. También, el trazado del ideograma se asocia a una percepción del mundo -un “adiestramiento espiritual”- que compete al cuerpo. Veamos.

El Zen apunta a la toma de conocimiento del cuerpo para adquirir una revelación que, por mínima que sea, se consigue en cada pintura que el monje realiza. Semejante al gesto o palabra, el *kanji* trasfigura el cuerpo: “el cuerpo tiene que devenir (...) es el cuerpo el que muestra, el que habla” (Merleau-Ponty, 1975: 214). El cuerpo nos *revela* un modo de existencia ambiguo. Como mencionamos, la experiencia del propio cuerpo es siempre *diferente* de lo que es y para descifrarlo sólo nos queda *vivirlo*. El cuerpo del Zen funciona de modo semejante en relación con el *shodō*. En el siguiente apartado desarrollaremos dicha relación.

El germinar de la significación en el quiasmo perceptivo-expresivo: el shodō del Budismo Zen

Según Merleau-Ponty, la encarnación del sujeto se vincula con su trascendencia. En la palabra y en el gesto se expresa la cualidad diferencial del cuerpo del sujeto encarnado. Éste modo de existencia implica una *potencia abierta* que permite al hombre trascenderse hacia un comportamiento nuevo. En el pliegue de la palabra, en cuanto exposición y percepción, devienen sentidos que sólo pueden darse ahí: en ese pliegue atemporal. No hay huellas de esos sentidos que emergen cuando el sujeto se encarna pero sí puede haber efectos en el mundo tangible. Lo veremos en el caso de la caligrafía.

El *shodō* se relaciona estrechamente con la práctica del Budismo Zen. El Zen sostenía que éste arte podía guiar a los discípulos a una Iluminación momentánea (*kensho*) y, por consiguiente, a la Iluminación como despertar de la conciencia (*satori*). La meditación sentada (*zazen*) busca concebir el sentido del cuerpo como parte del mundo, con el fin de deshacer la “mentira” que se interpone entre el sujeto y el mundo. Esa mentira se refiere a aquellos sentidos que se le atribuyen al mundo por medio de las convenciones sociales⁶. En este sentido puede establecerse una relación de la fenomenología de la percepción con la filosofía oriental que ha abordado la fenomenología en clave budista. El pensamiento de Keiji Nishitani puede ayudarnos a vislumbrar la relación entre la trascendencia y cuerpo.

Keiji Nishitani, en su contribución a la filosofía japonesa en clave budista, postula que la Iluminación budista se consigue por medio de la meditación y el borramiento del Yo. La Iluminación constituiría una realidad previa del Yo cognoscente, que denominará Śūnyatā. Esto es, la Nada o Vacuidad:

Śūnyatā es el lugar en que nos manifestamos en nuestra propia mismidad como seres humanos concretos, como individuos con cuerpo y personalidad. Y, al mismo tiempo, es el punto en que todo lo que hay a nuestro alrededor se hace manifiesto en su propia mismidad (Nishitani: 1999, 144).

La Iluminación lograría, no hacer entrar al Yo en una realidad previa, sino dar cuenta de esa realidad previa que constituye el Śūnyatā: “Por tanto, declarar que una cosa es como es, y es realmente ella misma, no es diferente que decir que todas las cosas son esencialmente una con otra y se comprenden conjuntamente como un mundo.” (Nishitani: 1999, 224). El sujeto del Śūnyatā se comprende así como un sujeto encarnado en tanto deviene *ser-del-mundo* en los términos merleau-pontyanos.

Entonces, el *shodō* asociado al Zen presenta un sujeto encarnado, su cuerpo y lo expresa. Así es que la fenomenología de Merleau-Ponty se relaciona con los planteos y prácticas del Budismo Zen.

Quiasmo perceptivo y expresivo: caligrafía como expresión de la Nada

En su paseo por Japón, Roland Barthes lo comprendió bien⁷. El acto del *kaku* en la caligrafía (el escribir-dibujar-pintar) es expresión de la potencia de la escritura; lo que Alberto Silva denominó *vacilación*⁸. El calígrafo hace *kaku* del *kanji*. Se trata de “un cierto estremecimiento de la persona, una inversión de las antiguas lecturas, una sacudida del sentido, desgarrado, extenuado hasta un vacío insustituible” (Barthes: 2007, 10). El *kanji* es huella del acontecimiento de una escritura que es, *a su manera*, un

satori “(el acontecimiento Zen) un seísmo más o menos fuerte (en ningún momento solemne) que hace vacilar al conocimiento, al sujeto: realiza un vacío de palabra” (Barthes: 2007, 10). Así, el acto deviene gesto del monje en el camino (*dō*) de la escritura (*sho*). El *kanji* encarna un sentido viviente. No es referente del mundo sino -en el marco del Zen- un nudo de significaciones nuevas.

El *shodō* es expresión del adiestramiento espiritual. Se trata de la mano, el pincel y la tinta en potencia. Potencia que se vuelve un gesto que expresa esa Nada ontológica que precede al monje iluminado. Sin embargo, el acto de *kaku* deja una huella de su gesto. La huella de tinta, *kanji* sobre el papel, deviene materia visible del mundo y, por lo tanto, establece una relación con el sujeto vidente del mismo. El monje vidente y el *kanji* visible se entrelazan para originar una nueva significación que le permite al vidente trascender a un nuevo comportamiento.

Ese nuevo comportamiento es la Nada. Como decía Nishitani, se trata de la toma de conciencia de que somos cuerpo y, a la vez, el lugar donde las cosas se manifiestan en su mismidad. El monje, para constituirse como sujeto encarnado (sujeto iluminado) debe entrar en sincronía con la Nada; comprenderla como ontología del Yo a través de un cuerpo librado en el *zazen*⁹. La práctica meditativa sería el medio a través del cual el sujeto toma conciencia de la Nada constitutiva para ascender un escalón más en el camino a la Iluminación.

Un ejemplo: en la tradición del *shodō* se suelen reiterar ciertos *kanji* que sirven a la práctica meditativa. El *ensō* (círculo de tinta) es expresión de esa Nada por excelencia. Antes de comenzar la meditación, el maestro zen traza un *ensō* e invita a sus discípulos a contestar una pregunta aporética (*kōan*). La pregunta apunta a comprobar los progresos de los discípulos. Se interroga por lo que *hay* dentro del círculo. Los discípulos suelen meditar teniendo en cuenta el *kōan*. Lo perciben como su espejo, buscan encontrarse en la Nada partir de la “nada” visible que el círculo encierra.

El *ensō*, en cuanto máquina de sentidos, deviene “nada viviente” ya que -como la palabra encarnada- exhibe y expresa. El monje percibe (vidente) el *ensō* (materia visible) intenta comprenderlo y sincronizarse con el *hay* del dibujo. El sujeto encarnado percibe y se sincroniza con la Vacuidad de lo visible. Lo visible en tanto percibido se completa de sentido. Así vidente y visible se entrelazan en un quiasmo. Su relación es espejada, reversible.

Entonces, en ese quiasmo acaece el despertar. El monje practica: no tiene un saber del mundo sino que lo *espera*. Está ahí siempre a la espera, como en un abismo, para sincronizarse con su naturaleza. El monje pretende reunirse en una unidad de armonía con el mundo, una *nada viviente* en cuanto sujeto encarnado. Esa Nada es la verdadera naturaleza, más que propia y siempre diferencial, para el Zen. *Si te encuentras a Buda mátalo*, porque el que debe encontrarse es a sí mismo -despojados de la conciencia mundanal-. En este sentido, es que podemos comprender el acto de vacío del Zen¹⁰.

Conclusiones

El desarrollo de éste trabajo pretendía vincular las categorías de sujeto encarnado, palabra y gesto a las de la caligrafía zen. De la serie de reflexiones precedentes, encontramos que la postura fenomenológica hacía viable el estudio del arte oriental. En este sentido, las formulaciones del Zen podían leerse casi en el mismo sentido que las pretensiones fenomenológicas de Merleau-Ponty. La caligrafía se relaciona en dos sentidos: en cuanto gesto (práctica) y en cuanto palabra (obra). El pintar el *kanji* y la

obra de caligrafía (el *kanji* en cuanto tal) constituían dos quiasmos no del todo independientes. Gesto y palabra no dejan de ser pliegues de un mismo acontecimiento perceptivo quiasmático.

Esta primera aproximación a la caligrafía, nos permite preguntarnos por la naturaleza escrituraria del arte japonés. Aquello que nos interpela del *shodō* es su potencia expresiva, ya que tiene que ver con un precepto fundamental del Zen: la Nada o Vacuidad. El acontecer en la caligrafía, pliega y despliega múltiples percepciones del mundo que el sujeto encarnado –en cuanto máquina de significar- pone en movimiento. Un movimiento de sentido involucrado en una pretensión trascendental: el borramiento de toda conciencia previa al Yo a través del cuerpo como instrumento de conocimiento.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (2007) *El imperio de los signos*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Falero, Alfonso (2005, mayo) “Intelectuales europeos, intelectuales japoneses”. Pliegos de Yuste [on line], n° 3.
Disponible en: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n3pliegos/falero.pdf> [Consultado 04/11/2015]
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964) *Signos*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona.
- Nishitani, Keiji. (1999) *La religión y la nada*. Siruela, Madrid.
- Silva, Alberto (2009) “Ginza (Tokio) Transparencia y opacidad” [On line]. Disponible en: <http://traducirjapon.blogspot.com.ar/2009/12/5-diciembre-2009-ginza-tokio.html> [Consultado 04/11/2015]

¹ “El problema está por consiguiente muy claro: Hegel y los que le siguen sólo reconocen dignidad filosófica al pensamiento oriental tratándolo como una lejana aproximación del concepto. Nuestra idea del saber es tan exigente que pone a cualquier otro tipo de pensamiento en la alternativa de someterse como primer esbozo del concepto, o de quedar descalificado como irracional” (Merleau-Ponty: 1964, 168).

² Son destacados los fenomenólogos que han retomado el pensamiento de Merleau-Ponty al entrar en el debates culturales de posguerra: entre ellos Ichikawa Hiroshi, Sugita Masaki, Yuasa Shin'ichi. (Cfr. Falero, 2005)

³ Se trata de un doble sentido: la unidad del espíritu humano en tanto el fenómeno material del mundo y en cuanto el sujeto de la percepción de ese mundo. Ambos fenómenos son para Merleau-Ponty posiblemente pensables en todas las culturas.

⁴ *Shodō*: Escritura artística heredada de la caligrafía china. Su perfección requiere mucha disciplina dado que cada trazo que conforma el ideograma es un signo en la composición según su forma.

⁵ Japón hereda el *kanji* de China. Se conserva el sonido del *kanji* adaptado al sistema fonético japonés. La escritura con *kanji* se complementa con otros dos sistemas fonéticos, *katakana* y *hiragana*, para la escritura.

⁶ Por eso los monjes se aíslan en templos.

⁷ Cfr. Roland Barthes (2007) *El imperio de los signos*. Seix Barrial, Buenos Aires.

⁸ Cfr. Alberto Silva: <http://traducirjapon.blogspot.com.ar/2009/12/5-diciembre-2009-ginza-tokio.html>

⁹ *Zazen*: práctica de la meditación sentada.

¹⁰ Vacío-Vacuidad: Explicar este concepto asociado al Zen es bastante complejo. En pocas palabras podemos decir que es uno de los objetivos que puede alcanzarse con la meditación sentada a punto de la Iluminación. El Zen no sólo busca despojar al sujeto del ego, los dualismos, sino de un pensar pensante. Se trata de un pensamiento sin pensamiento, ya que la Iluminación, al fin, es un “despertar de conciencia” (Merleau-Ponty: 1999, 250).

LA SUPERNOVA EN LOS CANALES DE COMUNICACIÓN: *PROSUMIDORES* [ARTE EN EXPANSIÓN]

María Grazia Paesani^{1*}
paesanimariagrazia@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo intentaremos problematizar la ruptura de fronteras entre producción, obra de arte y consumo en la medida en que nos permiten reflexionar sobre experiencias estéticas contemporáneas, para ello utilizaremos la figura del entre en términos de *parergon* (Derrida, 2010).

Palabras clave

Arte en expansión - *Entre* - *Interfaz* - Obra de arte – *Parergon* - *Prosumidor*.

Abstract

In this paper we will attempt to challenge the frontier rupture between production, art work, and consumption in so far as it allows us to ponder over contemporary aesthetic experiences; in order to do this, we will use the “between” figure in *parergon* terms.

Keywords

Artwork – *Between* – Expanding art – Interface – *Parergon* – *Prosumer*.

¹□ María Grazia Paesani. Estudiante de Letras Modernas en Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC. Orientación “Análisis Crítico del Discurso”. Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

El *entre* como espacio de interacción

Pensar en *entres* invita a interactuar en ese espacio “vacío”, compuesto de tensiones, que habilita a reflexionar acerca de la capacidad plástica (elástica) que esboza una idea de independencia. Podríamos considerar que vivimos *entre* dos canales que permiten la comunicación; de un lado, la vida cotidiana que intuimos en términos de “lo real” en tanto práctica social, donde convergen pasiones, situaciones y sentimientos, surgidos por el mecanismo de relación *entre* seres (humanos y animales). Por otro lado, la vida en términos de lo virtual, también pensada como “lo real” que, por la necesidad de un canal o *interfaz* tecnológica, no son percibidas como semejantes. Sin embargo, ambas son instancias de acción y comunicación. Ahora bien, a partir de lo expuesto, pensamos que podríamos plantear una relación *entre* la acción práctica de lo cotidiano y la acción cognitiva (sensible) de lo virtual.

En relación a esto, creemos interesante acceder al mundo de los *entres* en las artes, teniendo en cuenta la *ruptura de la cuarta pared* – es decir, lo que separa al público de la escena-. En este sentido, la irrupción de las nuevas tecnologías permiten no sólo concebir esta ruptura como espectadores a partir de una serie de oposiciones como “mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad” (Ranciére, 2013: 19), sino también, a partir de la correspondencia *entre* “actores/performers/artistas y público/espectadores” (Ranciére, 2013: 19). Es decir, se trata de reflexionar sobre la emancipación, donde alguien, o algunos, luchan por salir del lugar que se les asigna a través de un consenso preestablecido.

Para reflexionar sobre esto creemos necesario partir de la concepción de *estética* de Jacques Ranciére entendida como configuración del mundo sensible común, planteando de esta manera, otro marco de lo visible, lo enunciable y lo factible, sin dejar de tener en cuenta, la imprevisibilidad de sus efectos. La política del arte consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir, de este modo trata de construir cosas nuevas, abrir nuevas posibilidades y capacidades desde la igualdad. Por consiguiente, pensar en términos de nuevas formas de “reparto de lo sensible”, es decir, concebir el arte como proyecto emancipador, dirigido a todos. Pensar en la *ruptura de la cuarta pared*, nos permite indagar la cuestión de cómo la emancipación del artista, de la obra y del espectador, propone buscar, a través de las nuevas técnicas del arte, nuevas formas de experiencia artística. De esta manera, surge la supresión, no sólo de la cuarta pared, sino de la pared izquierda, la derecha y la del fondo.

En relación a la propuesta de Ranciére, si el espectador es quien *completa* la obra, por su participación, proponemos pensar en adelante la emancipación de los tres componentes del arte (artista, obra, espectador) consolidados a través de las nuevas tecnologías, es decir, por medio de una *interfaz* “en” obra. Esto nos situaría en una serie de reflexiones que se dirigen a pensar el fin del arte. Sin embargo, hay que comprender que, en la actualidad, hay todo un nuevo mundo de relaciones, donde cada elemento debe explorar y apropiarse para (re)conocer. Las nuevas técnicas nos proporcionan nuevas visiones, nuevas formas de acceder al arte, de percibirlo y conciliar en su espacio la relación *entre* artista y espectador.

Arte en espiral

Leyendo a Derrida, la filosofía del arte propone la idea de círculo donde “cada parte [artista-obra-espectador] representa ‘un círculo que vuelve sobre sí mismo’ y que mantiene con los otros un lazo de solidaridad, un entrelazamiento necesario y simultáneo. (...) artista y obra *existen* en sí mismos, en su reciprocidad” (Derrida, 2010:39-43). Ahora bien, consideramos que las nuevas formas del arte podrían también ser concebidas a través de una representación espiralada, cuya figura nos invita a pensar en un ingreso de los elementos –en tanto potencias y no como entes concretos- hacia un mismo punto de convergencia que se amalgaman hacia el infinito de nuestro espiral.

Pensando la obra de arte en este sentido creemos interesante trabajar con la propuesta derrideana de *parergon*. Tal concepto nos permitirá explicar el lugar que ocupan los dispositivos técnicos o tecnológicos al momento de repensar la idea de la obra de arte. De este modo, nos concede la posibilidad de otorgarle otro sentido, otro formato, favoreciéndonos, de esta manera, el momento de acoger la idea de la existencia de un nuevo universo. Entonces, vemos cómo, concibiendo la figura del *parergon* en términos de *pantalla-interfaz*, queda planteado en términos de *marco* (pensado como límite), en tanto participa sin pertenecer pero haciendo posible este nuevo reparto de lo sensible.

De esta manera, a partir de los planteos expuestos, intentaremos ver cómo funcionaría el *parergon* como dispositivo, permitiendo ingresar/ser parte, participar/coproducir o bien, *ser* obra, a través del *entre* pensado, desde ya, en estos términos. Por lo mismo, proponemos la idea de “arte colectivo” o “arte en expansión” que, a partir del estudio de las *tecnopoéticas* (Kozak, 2012) nos permiten pensar en esta idea de convergencia entre artista-obra-espectador. Aquí aparece la propuesta de la *interfaz* en tanto *parergon*, la cual, siguiendo a Derrida, podemos decir que:

(...) se ubica contra, al lado y además del *ergón*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo (Derrida, 2010: 65).

El autor infiere que la idea de límite, de marco, de suplemento, es “algo” que se agrega. El ejemplo del cual nos hemos servido para entender la propuesta del *parergon* como *interfaz* resulta de una investigación sobre el arte interactivo. Para ello, hemos vinculado a un conjunto de artistas en los que consideramos es viable trabajar sobre esta temática. Asimismo, aunque en principio parezca accesorio, es interesante tener en cuenta el concepto de *interfaz* que, de la serie de propuestas que se hallan para su definición, consideramos tomar la que se corresponde con la *interfaz* como lugar de interacción, como el espacio donde se desarrollan los intercambios y sus manualidades. Ahora bien, en el apartado de Derrida se refleja la siguiente noción: “Lo que los constituye como *parerga*, no

es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. (...) Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *parergon*” (Derrida, 2010:70). Si bien es un concepto muy complejo y, aún más para aplicarlo en las artes - considerando que se funden con el trabajo experimental de la interactividad- es interesante tener en cuenta lo siguiente: “El *parergon* puede aumentar el placer del gusto, contribuir a la representación propia e intrínsecamente estética de su forma. Si tiene una ‘bella forma’, forma parte del juicio del gusto propiamente dicho o en todo caso interviene esencialmente en él” (Derrida, 2010:77). Esto se denomina en el texto, el *parergon* normal. “Pero en cambio, si no es bello (...) degenera en *adorno* y es nocivo para la belleza de la obra, le hace daño y la perjudica” (Derrida, 2010:77).

Parergon-Interfaz

Siguiendo esta línea nuestro ejemplo se basa en una instalación artística colaborativa, desarrollada por el grupo *Proyecto Biopus* para el canal I.Sat; se trata de un proyecto que vincula arte, tecnología y experimentación. La instalación denominada *El jardín de las historias* se compone de una pantalla sensible al tacto que exhibe un bosque en constante crecimiento. Dicha pantalla, por sus características –sensibilidad táctil- permite que el discurso pueda ser atravesado por el público, no sólo como espectador-consumidor, sino como artista-productor: “Lo que encuentra es un bosque donde cada árbol tiene un fragmento de alguna de las historias”. A través del gesto, con el brazo, “pueden seleccionar y al elegir ese árbol (...) abrir las ramas de ese texto, es decir, cada nueva rama es una nueva continuación” (Proyecto *Biopus*, 2012).

En *El jardín de las historias* la propuesta de participación colectiva permite completar una historia, cambiarla, modificarla o generarla desde cero. La forma por la cual se dispone la participación e interacción con la obra, en cuanto a la producción personal-colectiva de las historias, presenta varias opciones: dispositivos tablets instalados en el espacio de representación, la utilización de teléfonos celulares y el aporte generado desde el hogar a través de una computadora personal. Todo está conectado a la pantalla a través de un sistema de visión artificial. Éste se compone de cámaras infrarrojas que permiten captar las sombras y los movimientos y, de esta manera, el espectador puede interactuar con las historias que previamente han sido cargadas en el espacio digital.

La composición a través de “lo real” y “lo virtual” amalgamados permite una nueva forma de experimentar con las obras a través de la *interfaz* tecnológica. Esa especie de límite, de *parergon* se logra a través de la mixtura entre los sonidos reales de un bosque y los sonidos interactivos generados por el contacto del espectador con la pantalla; a su vez, la gráfica compuesta por fotografías de árboles reales, escaneados y digitalizados que ayudan a la relación del público con la *interfaz* (respetando la gráfica de I.Sat) generan ese límite difuso entre “lo real” y “lo virtual”. Es un espacio lúdico y colaborativo que se genera a través de pequeñas porciones de un relato iniciado o continuado por otros. La propuesta es *ser parte* de la obra tecnológica.

Prosumidor

Pensando, entonces, el *entre* como productor-espectador, devenidos en obra, según nuestra propuesta, sería interesante utilizar el concepto de *prosumidor* -dicho concepto surge en los años '70:

El término se utiliza para señalar a aquellos usuarios de la Red que asumen el rol de canal de comunicación. Tiene su origen en la unión de dos conceptos: productor y consumidor. En un principio no hacía referencia al campo de la tecnología, sino que señalaba a aquel individuo que realizaba actividades para sí mismo, estaba vinculado con la economía: el productor que elabora sus propios productos y los consume, sin necesidad de intermediarios (Sánchez, Contreras, 2012:65).

El artículo de Sanchez y Contreras nos permite adentrarnos en la teoría de H. M. McLuhan y B. Nevitt quienes han sido los propulsores; McLuhan afirma:

(...) todos los medios son extensiones de alguna facultad del ser humano, ya sea mental o física, y que el contenido de un medio es, justamente, otro medio. (...) dedica un apartado entero al determinismo tecnológico, a explicar lo que significaría vivir en un mundo automatizado (Sánchez, Contreras, 2012: 65).

Trasladar este concepto al mundo de las artes permite plantear la siguiente hipótesis: el nuevo reparto de lo sensible está mediado por una *interfaz* –o *parergon*– tecnológico, es decir, como el límite que participa sin pertenecer, teniendo en cuenta que la interfaz puede ser modificada y no necesitar una participación activa del espectador y, por lo tanto, no nos permitiría hablar en términos de *prosumidor*. Es así que, la posibilidad en que productor-obra-consumidor ingresen a un instante en el espiral, está dada por el aporte de las nuevas tecnologías que generan una relación *otra* con el arte (particularmente interactivo) proponiendo la expansión-explisión, donde ya no somos meros observadores de una obra de arte, sino que participamos inmanentemente en ella. Es entonces que el *parergon-interfaz* permitiría el ingreso de la figura del *prosumidor*, ya que, como hemos planteado anteriormente, al concebirse como emancipado de la obra de arte, cambiaría su relación con el objeto.

Bibliografía

- Derrida, Jacques (2010) “Parergon” en *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires.
- Ranciére, Jacques (2013) *El espectador emancipado* (selección). Manantial, Buenos Aires.
- Sánchez Carrero Jacqueline, Contreras Pulido, Paloma (2012) *De cara al prosumidor: Producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0*. Ícono 14 – Vol. 10, No3. Revista de Comunicación y Tecnologías emergentes. Madrid.
- Kozak, Claudia (ed) (2012) *Tecnopoéticas Argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra. Buenos Aires.

Documentos electrónicos

- Mercovich Eduardo (1999) *Diseño de Interfaces y Usabilidad: cómo hacer productos más útiles, eficientes y seductores* [On line]. Disponible en:
<http://www.gaiasur.com.ar/infoteca/siggraph99/disenio-de-interfaces-y-usabilidad.html> [Consultado 10/09/2015]
- Proyecto Biopus (2012), *El jardín de las historias: Pantalla interactiva I-SAT*. [On line]. Disponible en:
http://www.ciudadculturalkonex.org/?page=inicio&subpage=evento&item=507-el_jardin_de_las_historias# [Consultado 07/09/2015].

El *wu wei* y la secesión de la historia

Raul Antelo*
antelo@floripa.com.br

Resumen ||

La política no corresponde a una categoría universal. Se relaciona siempre con las luchas del presente pero implica también algo que excede lo presente, es decir, un futuro impredecible o indefinido. La cuestión es pensar de qué modo la cuestión del sujeto de la política está fuertemente relacionada a la ley y a la violencia. *Wu wei* significa acción que no requiere lucha. Lao-tsé la define como *acción decreciente* o *deseo decreciente*. El texto propone una escena en tres momentos (1958-1967-2013) y a través de tres artistas brasileños: Maria Martins, Guimarães Rosa, Bernardo Carvalho.

Palabras clave || Globalización | Poética | Neutro

Abstract ||

Politics does not correspond to a universal category. It is always concerned to the struggle of the present but it also implies something exceeding the present, i.e., a future unpredictable or uncertain. The point is to think how the question of the subject of politics is closely related to law and violence. *Wu wei* means action that does not involve struggle. Laozi defines it as *diminishing doing* or *diminishing will*. The paper proposes a scene in three moments (1958-1967-2013) and by three Brazilian artists: Maria Martins, Guimarães Rosa, Bernardo Carvalho.

Keywords || Globalization | Poetics | Neuter

*Dr. Raúl Antelo. Académico de la Universidade Federal de Santa Catarina de Brasil.

El *wu wei* y la secesión de la historia

Es más o menos reciente el acceso a la poshistoria de europeos, chinos o rusos. No es el caso de los norteamericanos, suerte de veteranos de esa lógica, que siempre encararon la liberación como la deserción de todos los vestigios personales de la vida histórica, empezando por la extracción de la propia familia, ya que todo individuo, exento de cualquier sujeción patriarcal, debía poder repetir por sí mismo la secesión de la historia. Los latinoamericanos, en cambio, no consiguen alejarse cabalmente de lo que una vez fue una realidad exterior opresiva y, en sus ficciones, retoman una y otra vez ese conflicto para ellos histórico y fundacional. Vamos a construir un pequeño ejemplo.

En 1958, durante el período de la Nueva Democracia, la escultora brasileña Maria Martins, mucho más recordada hoy por su larga relación con Marcel Duchamp (Antelo, 2006; Naumann, 2012), que por sus obras acerca de lo informe y lo imposible, visitó China y tuvo incluso una cena reservada con Mao Tsé Tung¹. Era el momento en que, aislado en el escenario internacional, el país buscaba, a través del acuerdo sino-hindú de 1954, la participación en la conferencia de Ginebra sobre Vietnam y la cumbre afro-asiática de 1955, salir del atolladero. La visita de Maria Martins, casada con el que fuera embajador de Vargas en Washington y, en ese momento, representante de Brasil en París, se inscribe en ese marco. En la charla distendida de los postres, Mao, ese constructor de una dictadura ni proletaria ni burguesa (Martins, 1958: 7), le confesó a Maria su admiración por Getúlio Vargas, recientemente fallecido, «en holocausto a los ideales de su patria» (Martins, 1958: 12). En el prefacio al volumen en que narra la visita, Oswaldo Aranha, ministro de relaciones exteriores de Vargas, elogiaba el esfuerzo de Maria por captar en China no la hojarasca contingente sino lo real, porque «huir de la realidad es desertar de la vida sin morir» (Aranha, 1958).

Años más tarde, en 1967, en su discurso de entrada a la Academia Brasileña de Letras, otro diplomático de ese país, João Guimarães Rosa, también vería al Brasil por el prisma de la filosofía china. Recordaba una visita al mismo Oswaldo Aranha², en compañía de otro diplomático y político del sur, João Neves da Fontoura³:

Vínhamos, por exemplo, de visitar Oswaldo Aranha - feérico de talento, brilho, genialidade, uai, e daquele total conseguido esculpir-se em ser - e Neves pauteou: «Você estava extasiado, empolgado...» Mas vi e já advertira em que não menos cedia ele à cordial fascinação. - «Sagarana (sic sempre), cuida disto para o João...» - telefonava-me Aranha alguma vez. Prezavam-se e queriam-se, alta, gauchamente; a despeito de quaisquer despiques, queixas, rixas, unia-os a verdade da amizade. Getúlio Vargas, muito falávamos a seu respeito, compondo uma nossa tese de controvérsia. Meu interesse, sincero, pela imensa e imedida individualidade de Vargas, motivava-se também no querer

achar, em sã hipótese, se era por dom congênito, ou de maneira adquirida mediante estudo e adestramento, que ele praticava o *wu wei* - «não-interferência», a norma da fecunda inação e repassado não-esforço de intuição - passivo agente a servir-se das excessivas forças em torno e delas recebendo tudo pois «por acréscimo». - «Enigma nenhum, apenas um fatalista de sorte... » - encurtava João Neves, experimentando fácil dissuadir-me. Mas, apto ele mesmo ao mistério, sensível às cósmicas correntes, à *anima mundi* antiga, teria de hesitar, de vez em quase, também a memória cobradora beliscando-o. - «De fato, o Getúlio dá estranhezas, nunca ofegou ou tiritou, nem se lastimava de frio ou calor, que nós outros todos padecíamos, nada parecia mortificá-lo...» - concedia-me, assim, pequenas observações. Logo, porém, sacudia-se daquilo. Fazia pouco de minha admiração-e-simpatia por Vargas, sem com ela se agastar. Diferença fundamental de temperamentos em contraste - o ousado opugnador sem coleios e o elaborador expectante do contempo - de incerto modo inconciliava-os: por um lado insofrido espenejar-se contra visco, de outra banda quieto apartar-se de picadas.

Esta idea que Guimarães Rosa tiene del *wu wei* enlaza, de manera potente, dos esferas normalmente separadas, literatura y política. La no-interferencia o actividad decreciente no se confunde allí, sin embargo, con la inacción apática y sin resultados del simple no hacer nada. El *wu wei* roseano temporaliza al sujeto con el ritmo del entorno, el *contempo*, como lo llama el autor, mientras la acción dinámica supone siempre un contraste dialéctico con una situación dada, que presupone a su vez la imposición inexorable de un tiempo a otro, es decir, la evolución, la superación de lo dado. Ya en el sexto siglo antes de nuestra era, sin embargo, Lao-Tsé estipulaba ese no-hacer con precisión:

Si un hombre quiere darle forma al mundo, modelarlo a su capricho, difícilmente lo [conseguirá].

El mundo es un jarro sagrado que no se puede manipular ni retocar.

Quien trata de hacerlo, lo deforma.

Quien lo aferra, lo pierde.

Por eso el sabio no intenta modelarlo, luego no lo deforma.

No lo aferra, luego no lo pierde.

Hay quienes marchan adelante, hay quienes marchan atrás.

Hay quienes permanecen callados, hay quienes hablan.

(Tse, 1989: 73)

Como los sabios de Lao-Tsé, estos diplomáticos *gaúchos*, hijos todos de coroneles implicados en guerras de independencia y sedientos por el mando local⁴, desarrollan, al frente del Estado, y en un peculiarmente agudo período de transformación global, un ideal de neutralidad que les concede el auténtico pasaje a la hegemonía. Si los budistas despiertan del denso soñar, Vargas, Aranha o Neves, como Chuang Tzu, despiertan para poder soñar un Brasil liderando el bloque americano. Quieren introducir lo infinito en lo finito. Son chinos.

Buena parte de la ficción moderna brasileña alude de hecho a la guerra fratricida y uno de los mejores ejemplos es *Macunaíma* (1928), la rapsodia de Mário de Andrade, con la lucha de las dos ramas de su familia, la de Maanape y la de Jiguê, que podemos asimilar al clásico enfrentamiento entre tupis y guaranis, como holocausto necesario para fundar el Brasil moderno. Coincidentemente, Guimarães Rosa se vale también del *wu wei*, tanto en *Grande sertão: veredas* (1956) y su búsqueda del andrógino primitivo⁵, como en «A terceira margem do rio» (cuento de *Primeiras estórias*, 1962), para poder responder por un magma de fuerzas contrapuestas que sólo encuentran delicado equilibrio en el plano de la ficción⁶. En este último caso, el abandono del patriarca a la deriva de una canoa, en las aguas del río, muestra una peculiar traducción de acción indolente porque el *wu wei* ha sido tradicionalmente asociado con la naturaleza inactiva, pero perseverante, del curso de un río, cuya agua, sólo en apariencia, débil y delicada, erosiona con ímpetu hasta la roca más sólida. De allí que esa imagen acuática o no-activa nos remita a una ética de la voluntad negativa, que mucho guarda de disimulo, y pretende asociar lo visible a lo invisible.

Para la filosofía china, en efecto, el sabio está lejos de poder ser pensado en la perspectiva de una revelación y su virtud no se deja ver jamás desde afuera pues, cuanto menos aparente sea, más capaz de imponerse. No se la evalúa por la intención, porque no hay en ella humildad, sino por la mera condición de lo inagotable. Entonces la calidad del sabio no reside en su carácter particular o la cantidad de conocimientos acumulados, sino en su capacidad de atravesamiento y difusa impregnación en los demás. El auténtico sabio no existe en estado bruto, sino en constante desplazamiento, de allí que la mayor reserva o ausencia se transmude también en mayor presencia. En lugar de aislar aspectos de la realidad y estadios del devenir, para oponerlos entre sí, a la manera del *opugnador* del que hablaba Rosa, el sabio reconoce que esos extremos se comunican entre sí puesto que son un proceso continuo. Pero si lo neutro es sabiduría, no lo es tanto por resignación o desencanto, sino porque constituye el saber de base, la raíz más auténtica de todo (Julien, 2007: 34-38).

Contempo o destiempo

Ahora bien, hay de cierto modo allí dos concepciones de tiempo enfrentadas, una de carácter acumulativo y otra, de tipo cíclico. La dialéctica del iluminismo, tal como la pensaron Adorno y Horkheimer, descansa en esa acumulación translativa a Occidente de la fuerza expansiva por conocer, que acaba generando un doble movimiento aporético, en que el mito es una forma de iluminismo, aunque, en cambio, el iluminismo se vuelva cada vez más mítico, una mera mitología, un simple fetiche. Pero la mayoría de los relatos occidentales al Oriente señalan al contrario, como gran lección, la concepción cíclica e iterativa como una manera de desactivar los dualismos. Así, por ejemplo, cuando un pionero, como el escritor argentino Lucio V. Mansilla, viaja al Oriente a mediados del siglo XIX, destaca que

A los diez y ocho años, no viaja el hombre como filósofo, ni como observador, ni como sabio. Viaja únicamente como simple curioso, y el mundo se desliza ante sus ojos, sin decir nada, exactamente como

las movibles vistas de un panorama. Voy, pues, á referir sencillamente lo que ha visto, durante un mes de residencia en la tierra clásica de las esfinges; de los monstruos etiópicos y de las momias seculares; en un país que no está en contacto con el nuestro, por cuya razón nos es casi desconocido. (Mansilla, 2012: 347)

Y lo que ve el benjaminiano Mansilla (el mundo como «las movibles vistas de un panorama») y precisamente destaca en relación al Egipto vale con igual o mayor razón para la China, que Mansilla no llegó a conocer, pero que aún así se filtra en sus viajes. Amigo de Robert de Montesquiou, el conde Charlus de *En busca del tiempo perdido*, Mansilla era interlocutor de Moréas, Proust e incluso de Verlaine, quien, sin poder prefaciarse su libro, lo registró sin embargo como alguien de fluido francés, un elegante al que nada le faltaba⁷. Sobrino de Juan Manuel de Rosas, el modelo político de Ernest Renan para elaborar su teoría de la nación, Mansilla publicó, en 1870, una suerte de atlas de veredas bifrontes por el gran sertón, *Una excursión a los indios ranqueles*, donde narra que, incumbido por el presidente Sarmiento de extender la frontera civilizatoria más allá de las tierras indígenas, testimonió la dura negociación por la paz con los habitantes originarios de la pampa y Patagonia. El libro de Mansilla, singular manifestación del desafío de la alteridad, nos muestra que su narrador es consciente del carácter plural de las determinaciones del imaginario, a punto tal que allí también surge la idea (un plagio por anticipación) de que «Diadorim é a minha neblina», ese mismo aporético punto neutro de convergencias múltiples de Guimarães Rosa.

La noche y los perros son mis dos grandes pesadillas. Yo amo la luz y a los hombres, aunque he hecho más locuras por las mujeres. No puedo decir lo que me aterra cuando estoy solo en un cuarto oscuro, cuando voy por la calle en tenebrosas horas, cuando cruzo el monte umbrío; como no puedo decir lo que sentía cuando trepaba las laderas resbaladizas de la gran cordillera de los Andes, sobre el seguro lomo de cautelosa mula.

Pero siento algo pavoroso, que no está en los sentidos, que está en la imaginación; en esa región poética, mística, fantástica, ardiente, fría, límpida, nebulosa, transparente, opaca, luminosa, sombría, risueña, triste, que es todo y no es nada, que es como los rayos del sol y su penumbra, que cría y destruye, que forja sus propias cadenas y las rompe, que se engendra a sí misma y se devora, que hoy entona tiernas endechas al dolor, que mañana pulsa el plectro aurífero y canta la alegría, que hoy ama la libertad y mañana se inclina sumisa ante la oprobiosa tiranía. ¡Ah!, ¡si pudiéramos darnos cuenta de todo lo que sentimos! (Mansilla, 1989: 368)

Ahora bien, ese *wu wei* de Mansilla recoge y potencia una paradoja de Pascal, la de que el hombre no es ángel ni bestia, sino un ser indefinible que hace el mal por placer y goza con el bien, algo que, pese a todo, no deja de consolarnos. A partir de Pascal, el también filósofo Vladimir Jankélévitch pondera a su vez que

Entre la inmanencia desesperada y la transcendencia por estaciones, entre la sumersión total y la emergencia sospechosa, persiste un espacio para la relatividad de una búsqueda infinita que mantiene despierta a la conciencia: esta conciencia no es sobre-conciencia confusionista, ni inconsciencia confundida o más bien es a la vez una y otra, pues, como hemos visto, se encuentra a la vez dentro y fuera, ya que no sólo es conciencia del equívoco, sino también ella misma equívoco... La criatura es, pues, bastante, intermediaria, pero en un sentido activo y dinámico. La criatura – explica Pascal – «no es ni ángel ni bestia...» ¿Qué significa esto? Quien no es ni lo uno ni lo otro (*neutrum*), ¿será acaso un tercer-ser, una criatura media instalada en el entre-dos, domiciliada en el entresuelo? ¡De ninguna manera! El ni ángel-ni bestia no es un *tertium quid*, un tercer orden intermedio entre la bestia y el ángel. ¿Hace falta, pues, pensar que es, a la vez, uno y otro (*utrumque*). Este caso nos remite, por otra parte, al precedente, pues si la criatura es un híbrido de espíritu y materia, por eso mismo representa un tercer género de existencia, que no es alma sin cuerpo ni cuerpo sin alma, que es a partes iguales mitad ángel y mitad bestia... La filosofía de la «simbiosis» juega así con los diversos sentidos de la preposición *con*, y se representa a la pareja psicósomática con gusto como una yunta de dos seres apareados codo a codo bajo el mismo yugo. Al estar ambos juntos, el ser doble, cruce de ángel y bestia, sería algo así como un híbrido, en el sentido de la sirena y del centauro en los que la mujer-pezuña y el hombre-caballo son híbridos: ángel por sus alas, toro por sus pezuñas; en definitiva, una curiosidad teratológica. Esta imagen del alma-cuerpo es grotesca y absurda: quien no es un tercero tampoco es un híbrido o una mezcla de dos naturalezas, y, por decirle de algún modo, lo llamamos «anfibia». (Jankélévitch, 2010: 223-225)

Desde su anfibia posición *wu wei*, el etnógrafo Mansilla transcribe así pormenores de la religión ranquel y nos dice que no existen para esos nativos una lucha del bien contra el mal, sino que sólo existe el mal, el no-saber, a lo que ellos llaman *gualicho*, palabra tehuelche que designa el hechizo, el fetiche.

A quien hay que temerle es al diablo – *Gualicho*.

Este caballero, a quien nosotros pintamos con cola y cuernos, desnudo y echando fuego por la boca, no tiene para ellos forma alguna. *Gualicho*, es indivisible e invisible y está en todas partes, lo mismo que *Cuchauentrú*. Otro, mientras el uno no piensa en hacerle mal a nadie, el otro anda siempre pensando en el mal del prójimo.

Gualicho, ocasiona los malones desgraciados, las invasiones de cristianos, las enfermedades y la muerte, todas las pestes y calamidades que afligen a la humanidad.

Gualicho, está en la laguna cuyas aguas son malsanas, en la fruta y en la yerba venenosa; en la punta de la lanza que mata; en el cañón de la pistola que intimida; en las tinieblas de la noche pavorosa; en el reloj

que indica las horas, en la aguja de marear que marca el norte; en una palabra, en todo lo que es incomprensible y misterioso.

Con *Gualicho* hay que andar bien: *Gualicho* se mete en todo: en el vientre y da dolores de barriga; en la cabeza y la hace doler; en las piernas y produce la parálisis; en los ojos y deja ciego; en los oídos y deja sordo; en la lengua y hace enmudecer.

Gualicho es en extremo ambicioso. Conviene hacerle el gusto en todo. Es menester sacrificar de tiempo en tiempo yeguas, caballos, vacas, cabras y ovejas; por lo menos una vez cada año, una vez cada doce lunas, que es como los indios computan el tiempo.

Gualicho, es muy enemigo de las viejas, sobre todo de las viejas feas: se les introduce quién sabe por dónde y en dónde y las maleficía.

¡Ay de aquella que está *engualichada*!⁸

La matan.

Es la manera de conjurar el espíritu maligno.

Las pobres viejas sufren extraordinariamente por esta causa.

Cuando no están sentenciadas, andan por sentenciarlas.

Basta que en el toldo donde vive una suceda algo, que se enferme un indio, o se muera un caballo; la vieja tiene la culpa; le ha hecho daño; *Gualicho* no se irá de la casa hasta que la infeliz no muera.

Estos sacrificios no se hacen públicamente, ni con ceremonias. El indio que tiene dominio sobre la vieja la inmola a la sordina.

En cuanto a los muertos, tienen por ellos el más profundo respeto. Una sepultura es lo más sagrado. No hay herejía comparable al hecho de desenterrar un cadáver.

Como los hindúes, los egipcios y los pitagóricos, creen en la metempsicosis, que el alma abandona la carne después de la muerte, transmigrando en un tiempo más o menos largo a otros países y dándole vida a otros cuerpos racionales o irracionales.

Los ricos resucitan generalmente al sur del Río Negro, y de allí han de volver, aunque no hay memoria de que hasta ahora haya vuelto ninguno. (Mansilla, 1989: 224-225)⁹

Guimarães Rosa lo situó al diablo en el medio de la escena, en el ojo del vórtice, una pupila del cero que soporta una presión, según los científicos, equivalente a «menos infinito». Tal como Michelet (Barthes, 1954) o como Marechal¹⁰, Mansilla también aborda el Mal en acción, en las brujas, en el ultrasexo. Auténtico espíritu informe, ese Mal (el *gualicho*) es un neutro que descompone el binarismo católico entre el Bien y el Mal y señala asimismo un nuevo umbral a partir del cual poder pensar todo *da capo*. Estamos, como es fácil darse cuenta, en el mismo punto vertiginoso en que Guimarães Rosa nos dice que el mal, como prevía Bataille, está asociado al gasto, a lo suntuoso, al dispendio.

Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos é o razoável sofrer. E a alegria de amor — compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-

amigos! Sei desses. Só que tem os depois e Deus, junto. Vi muitas nuvens. (Rosa, 1958: 13)

China hoy. Brasil también.

Etienne Balasz habla de un *burocratismo celeste* para describir las paradojas de la China contemporánea, que bien podrían ser proyectadas a otras regiones de Occidente, porque la desaparición de un orden religioso compartido, pero no menos la abortada racionalidad, así como la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la amplísima diferenciación técnica y social entre distintas capas de la sociedad o la radical fragmentación de los saberes han generado en muchas regiones del globo un caos cultural tan consistente que a todo le concede un aire de semejanza. Ampliada la reproducción hasta límites impensados, la impotencia y la servidumbre voluntaria de las sociedades aumenta conforme crece la cantidad de bienes que en ella circulan. Esa situación es la materia del escritor brasileño Bernardo Carvalho en su novela *Reprodução* (2013). En ella un «estudiante de chino», la lengua del futuro, desempleado y demitido del mercado de especulación financiera, decide embarcar a China, aunque, en la fila del aeropuerto de San Pablo, no sólo encuentra a su errática profesora de mandarín, con un supuesto hijo que nunca admitió tener, sino que, tal como ella, el estudiante es también abruptamente arrancado de la cola por la policía y sometido a un absurdo interrogatorio, cuyo interlocutor jamás se oye: sólo la logorrea del estudiante de chino, plagada de lugares comunes, lengua de reproducción de los medios, mera estereotipia discursiva que coloca, en el vórtice de la novela, a la muerte en acto del saber. El estudiante de chino, impedido de viajar y retenido en un cubículo sin ventanas, crea así una situación semejante a la de *Shijie (El mundo)*, la película china de 2004, escrita y dirigida por Jia Zhangke, que precisamente transcurre en un parque temático de Beijing llamado «El mundo»: ya nadie manipula ni retoca ese mundo, porque sabe que, al hacerlo, lo deforma. Ni logra aferrarse a él, porque sería una forma de perderlo. Simplemente lo duplica. Radicalizando en este relato el procedimiento de profanación de dispositivos normalizadores de identidad o pertenencia, experimentado en anteriores obras, Carvalho es, según la crítica brasileña Beatriz Resende, el autor/narrador cuya subjetividad soberana se diluye en el mismo acto, así como Guimarães Rosa, en *Grande sertão: veredas*, también puso al protagonista, Riobaldo, en interpelación abierta y constante al docto que lo escucha, proyectando el lenguaje autoral a los mismos personajes de esa narración que, aún así, guardaba, pese a todo, un cierto soplo épico¹¹. Pero no es el caso ya de *Reprodução*. Esa experiencia hoy está vedada.

Un joven poeta, Heitor Ferraz, observa, en contrapartida, que el *wu wei* de Carvalho ya no domina los materiales sino que pasa a ser guiado por ellos. La coexistencia en ese escenario de valores activos y pasivos, anteriores y posteriores, propios y ajenos, lejos de mostrar una superior forma de control por parte del estudiante de chino, lo reducen a la condición autofantasmagórica de un esperpento, que contagia al lector con una cierta náusea. Pero es curiosamente ese mimetismo, esa reproducción de los mecanismos de producción diseminada de efectos de verdad, lo que la novela busca derribar por la vía de la angustia y la irritación¹².

Tocamos así la fractura expuesta de lo contemporáneo. El pensamiento político clásico de Occidente ha siempre discriminado entre vida biológica y vida política. La vida desnuda (*nuda vita*) es, según Agamben, lo que produce el dispositivo de la soberanía cuando en sus mecanismos captura la vida biológica; es decir que por vida desnuda debemos entender la vida que por derecho es carente de todo derecho. Tal como en el caso del estudiante y la profesora de chino. Así, la gobernabilidad y la economía dominan todos los aspectos de la vida social, de allí que, al doble paradigma que podíamos conocer a partir de la confluencia de la Teoría Crítica y los estudios de Foucault, es decir, lo teológico-político y lo económico-gubernamental, se pueda pensar ahora lo contemporáneo como un tiempo atravesado por la biopolítica del control, donde se trata de capturar no ya la *zoé*, sino la *zoé aiônios*, es decir, la inoperosidad esencial del hombre. Para pensadores como Agamben, en efecto, la cultura ya no puede ser pensada como una simple articulación entre un cuerpo y un alma, sino como la desconexión de estos dos elementos. El desafío entonces no consiste en indagar y buscar lo humano del hombre, sino cuestionarse de qué modo el hombre ha sido separado del no-hombre. La vía del *wu wei* es un camino para ello porque justamente se plantea la cuestión del acceso a lo no-humano del hombre.

¿Qué lección extraer de este recorrido? La Modernidad se ha ido configurando como un proyecto de trueques y tránsitos, ilustrando la tesis, entre histórico y filosófica, de que todo intercambio simbólico ayuda a trivializar la circulación global, ya que sólo en un espacio local globalizado se pueden organizar las nuevas necesidades de movilidad, que, en base a rutinas previsibles, pretenden sistematizar tanto el transporte de personas como el tránsito de mercaderías. En el *gualicho*, en la concesión de visas, en la construcción de bloques suprapartidarios o en las alianzas políticas supranacionales, el tránsito se constituye en paradigma de movimientos reversibles. No obstante, en el mundo de la *reproducción* diseminada, el movimiento parece ser irreversible y se orienta en cambio hacia una abolición de la singularidad. Sólo zarzas y espinos nacen en el lugar donde antes había *opugnadores*. A la guerra siguen años de hambre y quien domina no debe nunca jactarse de su poder, ni imponer su voz como lo absoluto, porque, cuando las cosas alcanzan su extremo, decía Lao-tsé, comienzan a declinar. Sólo cuando se consiga convertir tales desplazamientos en una sólida institución fiable para largos trayectos de duración y memoria, y no sólo para efímeras coyunturas contingentes, resultará indiferente, en última instancia, decidir en qué dirección se emprende una vuelta al mundo. En ese momento, y no antes, el tránsito se habrá vuelto, efectivamente, *wu wei*.

¹ «Vestia um costume bege-cinzentos, de corte idêntico aos dos “cem nomes”, porém de tecido de melhor qualidade. Sua fronte muito alta, côr de marfim, domina uns olhos de brilho intenso e de vivacidade juvenil. Sua bôca, de lábios bem modelados, é bela e expressiva; seu rosto arredondado, sereno e afável, confere a tôda sua fisionomia um ar de bondade paternal, que se transforma, de repente, em suprema energia. Sua atitude, seu porte de imperador irradiam dignidade e nobreza, surpreendentes em um filho de camponeses pobres». (Martins, 1958: 3)

² Oswaldo Aranha (1894-1960) fue canciller de Vargas entre 1938 y 1944, cuando lidera la adhesión latinoamericana a la alianza pro-norteamericana. Combatió a los germanófilos durante la guerra y, como canciller, se opuso a la concesión de visas a los inmigrantes judíos a Brasil. Presidió la conferencia inaugural de las Naciones Unidas a la que retornaría, tras un breve pasaje como ministro de Economía de Vargas, de la mano de Juscelino Kubitschek.

³ João Neves da Fontoura (1887-1963), abogado y político, fue también canciller, en 1946, y por segunda vez, entre 1951 y 1953. Guimarães Rosa fue en ese cargo su secretario.

⁴ «El que está en el camino del Tao no refuerza el imperio con armas. // Toda acción provoca reacciones. / Sólo zarzas y espinos nacen en el lugar donde acampan los ejércitos. // Después de la guerra siguen años de hambre. // El buen general vence y allí se queda. / No abusa de su poder, no se sobreestima. / Vence y no se jacta, vence porque es su deber. // Cuando las cosas alcanzan su extremo, comienzan a declinar. / Eso es oponerse al Tao. / Y lo que se opone al Tao camina rápidamente a su fin.» (Tse, 1989: 75)

⁵ Serge Talbot, nos recuerda Étienne, en *Connaissances-nous la Chine?*, propone en 1960 una lectura taoísta del vacío central y de la circularidad ying-yang. Alfonso Reyes lo señalara ya asimismo en la cultura de los Tarahumaras, elegidos más adelante por Antonin Artaud como emblema de esa misma búsqueda, que repercutiría todavía en André Masson y, por su intermedio, en Roland Barthes. Es allí mismo, en París, donde esa interpretación de lo neutro dejaría su huella en artistas latinoamericanos como Julio Le Parc, Rodolfo Krasno, Alicia Peñalba, Luis Felipe Noé, Copi, Jorge Lavelli, Víctor García o Julio Cortázar.

⁶ «Avançando no plural, constituindo entre tantos também o efeito de uma cosmogonia no nada, como texto que a tudo pode incluir e deglutir em seu diabolismo, *Grande Sertão: Veredas* evidencia sua articulação pragmática opondo e fundindo os elementos que nela concorrem. Conflitam nele a série significante e a série significada; conflitam nele várias sincronias, diacronias e diatopias, lingüísticas e literárias: usos sertanejos, arcaísmos, latinismos, hiperurbanismos, eruditismos, neologismos, estrangeirismos, do alemão de Hamburgo ao húngaro; a tragédia ática, Homero e Joyce e Santo Tomás de Aquino, a farsa medieval, a sátira menipéica e *Macunaíma*, Mallarmé e o cordel, a *Divina Comédia*, Marlowe, Blake, Goethe, Mann; contradizem-se nele a proliferação material da designação misturada e a unificação metafísica de uma Significação; conflitam aí a fala culta suposta e emudecida do doutor e a fala sertaneja tateante; alternam-se a erudição filosófica e o *kitsch*; fundem-se no texto os imaginários do “revolucionário” da linguagem e do “reacionário” que afirma buscar o sentido original; opõem-se a normatividade do discurso lógico-racional e o *nonsense* e as vozes da loucura. Por isso, também, efetuando o ‘sertão’, Rosa é duplamente eficaz; sua prática de linguagem é materialista, afirmando-se sempre produção/produto e, assim, evidenciando as ideologias que reencena; e seu sertão é histórico.» (Hansen, 2000 :190-191)

⁷ «Sombrero inclinado, provocativo, guante lila, monóculo, *boutonnière fleurie*, levita larga color té con leche. Es ya entrado en años y ¡qué joven y fuerte se lo ve!» (Apud Popolizio, 1985: 309-310).

⁸ En la edición *Ayacucho* se lee, erróneamente, *engauchada*, lo que muestra un curioso fallido, el de asociar lo gauchesco con lo demoníaco.

⁹ Para el sentido de gualicho, ver Fernandez Garay, 2004.

¹⁰ En el tercer libro de *Adán Buenosayres*, en esa región fronteriza donde ciudad y desierto se juntan en abrazo combativo, como dos gigantes empeñados en singular batalla, es decir, en el barrio porteño de Saavedra, la bruja Tecla distribuye filtros, hechizos y *gualichos*.

¹¹ «A difusão e a ambigüidade dos discursos nesses tempos de interação *on line*, em que todos os absurdos podem ser ditos e difundidos de maneira invisível e sem rostos aparentes, aonde todo mundo tem uma opinião definitiva e contundente sobre qualquer coisa. Seu protagonista, um estudante de chinês, demitido há algum tempo do mercado financeiro e separado, que vê no idioma chinês a futura língua do poder geopolítico, se encontra no aeroporto de Guarulhos embarcando para a China, quando na fila reconhece sua professora de chinês e lhe acena. A partir daí, num ritmo perfeito desenvolvido por Carvalho, os fatos se precipitam e sem tempo para mais nada a professora é arrancada da fila por um agente e logo em seguida, ele também é conduzido à delegacia local. A partir daí o romance se passa o tempo inteiro numa salinha sem janela. Carvalho passa a narrar seu livro, sem distrações ou parágrafos, lançando um enorme jorro sem dar chance para respirarmos em três grandes monólogos, que na verdade são diálogos, tendo um delegado como o interlocutor que representa a invisibilidade absoluta, em contraponto com o estudante de chinês, um assíduo comentarista de blogs e portais de internet, com um discurso que por vezes pode soar lógico, mas ao mesmo tempo contraditório, racista, homofóbico e antisemita, aonde tudo se mistura, tudo é opaco e nada é absoluto. Se em obras anteriores Carvalho profanava as usuais tentativas de ordenação e classificação da literatura como a noção aglutinadora de

identidade nacional, ou a ilusão (perdida) do sujeito único, aqui é o autor/narrador como sujeito dominante do ato criativo que se dilui. Assim também fizera Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, onde fala Riobaldo dirigindo-se ao doutor que o escuta, transferindo a linguagem autoral para a dos próprios personagens.

«O depoimento do estudante de chinês reproduz os noticiários dos jornais e revistas que lê, à sua moda, textos da internet ou dos blogs. É “informado”, por isso acredita que precisa falar chinês, a língua do futuro, mesmo que esta seja uma tarefa impossível. “Muita informação. Ninguém agüenta”. Os desabafos vão se misturando a torrentes de afirmações politicamente incorretas. Mesmo que garanta não poder ser racista porque é brasileiro, ele vai soltando farpas contra judeus, pretos, gays, defensores de direitos humanos ou ecologistas. Só a China, ainda que chinês seja a língua do diabo, lhe dá esperanças (“Na China James Joyce é best-seller. É! *Ulysses* vendeu oitenta e cinco mil exemplares na China. Quando é que isso ia acontecer aqui? Eu? Não Sei. Não li. É um negócio grego”). Na terceira parte, a língua ainda está mais solta, e nas informações da internet que ele repete os preconceitos se acumulam”. Beatriz Resende interpreta que el dignóstico de Carvalho ante un mundo de reproducción diseminada consiste en una indolente capacidad de imaginación. “A imaginação, afirma Arjun Appadurai, é recurso vital em qualquer processo social, como energia cotidiana. A imaginação não é mais uma questão de gênio individual, escapismo da vida diária ou uma dimensão da estética. É a faculdade que viabiliza a vida da gente comum de diversas formas. Imaginação é possibilidade de escape num mundo de reproduções que recusa o heterogêneo, o divergente como ameaça a regulações arbitrárias. A imaginação é, na verdade, a única língua possível do futuro e talvez nos dê a esperança de nos livrarmos dos males da reprodução acrítica». (Resende, 2013)

¹² «Em *Reprodução*, a instabilidade é grande e chega a corroer a tese central, se é que podemos chamar assim a ideia de trabalhar um personagem quase beirando o insano e que é uma espécie de espantinho, mas cujo corpo, no lugar das palhas, é feito de informações de internet. (...) A instabilidade é criada pelo gesto amplo de abarcar a confusão do presente, em histórias que são contadas e negadas logo em seguida. Essa maçaroca de eventos e situações cria uma certa náusea no leitor – enfrentá-la é o mesmo que enfrentar o presente atordoante de dados e repetições. Certamente, Bernardo Carvalho reproduz essa quantidade de informações para causar esse desnorsteio, na sua visão crítica da sociedade moderna». (Ferraz, 2014)

Bibliografía

- ANTELO, R. (2006): *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ARANHA, O. (1958): «Prefácio» en Martins, M., *Ásia Maior: O planêta China*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, XI.
- BARTHES, R. (1954): *Michelet*, Paris: Seuil.
- FERNANDEZ GARAY, A. (2004): *Diccionario tehuelche-español / índice español-huelche*, Leiden: Universiteit Leiden.
- FERRAZ, H. (2014): «O espantinho da informação», *Cult*, 185, 7 ene.
- HANSEN, J. A. (2000) : *O o. A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, São Paulo: Hedra.
- JANKÉLÉVITCH, V. (2010): *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- JULIEN, F. (2007): *La pensée chinoise. Dans le miroir de la philosophie*, Paris: Seuil.
- MANSILLA, L. V. (1989): *Una excursión a los indios ranqueles*. Ed. Saul Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MANSILLA, L. V. (2012): «Recuerdos de Egipto» en Rosa Lojo, M. (ed.), *Diario de viaje a Oriente (1850-1) y otras crónicas del viaje oriental*, Buenos Aires: Corregidor, 347. [Publicado originalmente en *La Revista de Buenos Aires*, 1864]
- MARTINS, M. (1958): *Ásia Maior: O planêta China*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

-
- NAUMANN, F. (2012): *The Recurrent: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, Nueva York: Readymade Press.
- POPOLIZIO, E. (1985): *Vida de Mansilla*, Buenos Aires: Pomaire.
- ROSA, J. G. (1958): *Grande sertão: veredas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- RESENDE, B. (2013): «Reprodução de Bernardo Carvalho», *O Globo*, 5.out.
- TSE, L. (1989): «Contra la guerra», en *Tao te ching*. Trad. Juan Fernández Oviedo. Buenos Aires: Andrómeda, 75.
- TSE, L. (1989): «El no hacer», en *Tao te ching*. Trad. Juan Fernández Oviedo. Buenos Aires: Andrómeda, 73.

ALGUNAS REFLEXIONES PEDAGÓGICAS SOBRE LA COMPREENSIÓN DE TEXTOS MULTIMODALES

Éder García-Dussán*
egardus@gmail.com

Resumen: El artículo se propone contextualizar los sucesos implicados en la comprensión de textos multimodales que circulan en los actuales medios de comunicación (TIC) y, a partir de allí, presentar algunas categorías analíticas que posibilitan su lectura, todo esto gracias al apoyo de la propuesta semiótico-discursiva de los investigadores Kress y Van Leeuwen. Posteriormente este conjunto de elementos analíticos se activa en el análisis de un *cartoon* viral, obtenido de *Facebook* en 2014. Este esfuerzo permite apreciar la necesidad de fortalecer una rutina lectora que involucre un momento de análisis y uno de interpretación, con lo cual se hace necesario, por un lado, conocer la estructura de textos multimodales y, por otro, comprenderlos a partir un proceso socio-semiótico intra, extra e intertextual, con lo cual se esboza una ruta para la promoción de lectores que se enfrentan a un mundo textual complejo que exige por parte de las apuestas pedagógicas una polialfabetización.

Palabras clave: Literacidad, Polialfabetización, Reflexión pedagógica, Semiótica discursiva, Texto multimodal.

SOME PEDAGOGICAL THOUGHTS ABOUT THE COMPREHENSION OF MULTI- MODAL TEXTS

Abstract: This article proposes to contextualize the events involved in the understanding of multimodal texts circulating in the current information and communications technology (ICT) and, from there, to show some analytical categories that make their reading possible, all this thanks to the support of the semiotic- discourse proposal by Kress and Van Leeuwen. Subsequently this set of analytical elements is activated by the analysis of a viral cartoon, obtained from Facebook in 2014. This effort allows us to appreciate the need to strengthen a reading routine that involves not only an analysis moment but also an interpretative one. It makes necessary, on the one hand, to know the structure of the multimodal texts and, on the other hand, to comprehend them from a intra, extra and inter textual socio- semiotic process, which outlines a way for the promotion of readers who are faced with a complex textual world that demands by pedagogical bets a poli- alphabetization.

Key words: Literacy, Poli- alphabetization, Discursive semiotics, Multi- modal Text, Pedagogic thought

* Profesor e investigador de la Maestría en Pedagogía de la Lengua Materna, de la Universidad Distrital, FJC. Miembro del Grupo de investigación Lenguaje, Identidad y Cultura (GLIC) y de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED).

Enviado 29 de setiembre. Evaluado 29/09//2015 y 23/10/2015.

Introducción

Para el profesor de semiótica social Gunter Kress (2010), el fenómeno de la globalización ha modificado las estrategias de la comunicación, desplazando su funcionalidad en el mundo iconosférico; y esto se instala como un aspecto determinante en las nuevas generaciones de ciudadanos, quienes deben enfrentarse a una emulsión de texturas de diversos grados de complejidad y los conmina a interpretar sus sentidos, a partir de unas condiciones de producción, propagación y consumo que se determinan entre la verosimilitud, la economía comunicativa y el deseo, construyendo así, dos tipos de sujetos. En efecto, las directrices de poder simbólico proponen a las masas contemporáneas globalizarse como trabajadores y/o como consumidores. Como trabajadores, se les ofrece integrarse a un mercado laboral exigente en calificación técnica, flexible e inestable, con cada vez menos protección de derechos laborales y de salud, sin negociaciones colectivas ni sindicatos, y donde deben buscar más educación para, finalmente, esperar como campo potencial menos oportunidades. Entretanto, como consumidores, las promesas de cosmopolitismo son a menudo incumplibles puesto que, al mismo tiempo, se encarecen los espectáculos culturales de calidad y se empobrecen los recursos materiales y simbólicos de la mayoría.

Así las cosas, según como les vaya en la situación laboral, muchos ciudadanos acceden a las destrezas informáticas y, por tanto, a los saberes y entretenimientos que circulan en la red; entre tanto, la mayoría queda a merced de la televisión gratuita, los productos musicales y los videos piratas. Esto crea una discrepancia entre sujetos *informatizados* y sujetos *entrettenidos*, la cual aumenta en países donde la corrupción o la informalidad laboral dificultan el ejercicio de derechos de trabajadores y consumidores. De esta suerte, una diferencia social clave pasa por los modos en que los ciudadanos, literalmente, se conectan o quedan desconectados (García-Canclini, 2004), lo cual obliga a los sujetos, con cada vez mayor presión, a incluirse en los avatares de la tecnología info-comunicacional actual. Así, por caso, lo demuestra el panorama actual en Colombia, donde la conectividad sigue en franco aumento: a finales de 2014, se registraban 10,6 millones de conexiones a internet, donde “el 50,60 por ciento del mercado corresponde a internet fijo, mientras que la otra mitad se la reparten las conexiones inalámbricas 3G” (El Tiempo, 30 de mayo de 2015), registrándose un incremento imperioso de 1,5 millones de conexiones.

Esto permite afirmar que el medio cada vez más favorecido para escudriñar y leer texturas son los *topos* de la *Web 2.0*. Así, pues la red es la que provee y fija a los web-actores los recursos simbólicos disponibles, y en el espacio trans-accional de estos con aquellos se agolpan las significaciones culturales contemporáneas. Sólo que hay que añadir que esos recursos son la miscelánea de códigos o modos discursivos amalgamados en las texturas culturales que se convierten en la materia prima de la comunicación digital y en línea, y que mantiene la brecha, harto conocida, entre los llamados ‘nativos digitales’ o ‘generación @’, jóvenes preparados para afrontar la celeridad de los videojuegos, el *zapping* o el *multitasking*, y los ‘inmigrantes digitales’, donde cabe mucho profesor, cada vez más sorprendidos y urgidos frente a las exigentes

estrategias pedagógicas que garanticen procesos de aprendizaje y mayores posibilidades de éxito comunicativo (Prensky, 2011).

A partir de este panorama, resulta interesante preguntarse por las herramientas que permiten avanzar leer las diversas y complejas texturas que circulan en estos espacios comunicacionales, como aquellas que mezclan diferentes códigos (multimodalidad) y que aparecen con frecuencia en blogs, páginas virtuales de periódicos, redes sociales, etc. Pues bien, el objetivo de este artículo es desplegar y aplicar algunas categorías analíticas que ayuden a dar cuenta de las cualidades de los textos multimodales y que posibilitan su lectura comprensiva, lo cual se pone en escena a través de dos ejemplos; uno de publicidad política pagada de 2014 y otro extraído de un muro de *Facebook* por su cualidad de viral; todo esto con el fin de aportar, de manera concreta y directa, a la consolidación de insumos que fortalezcan la competencia discursiva de los lectores en situaciones de captura interactivo de significación y, de manera indirecta, a la promoción de modelos que propenden por la polialfabetización dentro de los contextos de la enseñanza-aprendizaje de proceso lectores en lengua materna. Es por esto que, a manera de cierre, se adelanta una digresión sobre algunas implicaciones pedagógicas que la manipulación de este tipo de texturas acarrea en el aula de clases, y que pueden enriquecer las reflexiones sobre pedagogía de la lectura, al reconocer urgencias a propósito de las texturas instauradas en la comunicación y que son consustanciales en los primeros lustros del siglo XXI.

Textos multimodales: de la producción a la comprensión

En términos generales, podemos entender por texto multimodal la imbricación de sistemas o modos semióticos anudados a senso-percepciones (visual, el auditivo, el táctil, etc.) y que se expresan gracias a ciertos recursos materiales, generando al intérprete ciertas perlocuciones; razón por la cual este tipo de textos:

potencia la construcción e interpretación de significados y amplifica sentidos sociales, haciendo posible que los procesos de comunicación contribuyan al desarrollo de una nueva comprensión y significado de la experiencia y de las acciones humanas, transformando las formas de conocer, creer y desarrollar actitudes (Pardo, 2012: 42).

Es así como, en la producción, los textos multimodales se construyen cuando se ponen en diálogo íntimo uno o más modos semióticos, puestos en escena a través de elementos concretos de lengua oral o la escrita, o también con la presencia de imágenes con predominancias quinésicas y proxémicas, música, representaciones gráficas de eufonías o ruidos ambientales, el uso sígnico del orbe cromático, el uso de texturas o formas que crean representaciones retóricas como ironías, metáforas multimodales, etc., y materializados en una amplia escala de representación de los mensajes, tales como los diagramas, las fotografías, los videos, el humor gráfico y otros similares.

Sin duda, la presencia de este tipo de textos en masa y a disposición inmediata y continua de los nativos digitales, crea nuevas prácticas sociales; pero también un nuevo “orden comunicativo” (Street, 1998, en Farías, 2004) que obedece, en propiedad, a una nueva cultura, llamada la ‘Cultura de la pantalla’ o ‘Cultura post-tipográfica’; por cierto, asociada al desencanto de un mundo heredado (Reguillo, 2000), y que sobrevive en sus espacios comunicativos gracias a un saber-hacer sobre las tramas analógicas de la que

carecen muchos inmigrantes digitales, y que ya había sido pronosticada por la antropóloga estadounidense Margaret Mead (2009), bajo el mote de ‘cultura pre-figurativa’, caracterizada por ser un ámbito en la que los adultos aprenden de sus críos; y que representa un momento histórico en el que los jóvenes se posicionan de una nueva autoridad como lectores y escritores, gracias a la captación pre-figurativa las acciones culturales y socialmente transformadoras de las comunidades.

Los investigadores Kress, Leite-García y van Leeuwen, anclados desde una concepción socio-semiótica (1), proponen que un texto que “ilustra particularmente bien esta revolución registrada en el paisaje de la comunicación pública es la primera página de los periódicos o las páginas de los libros de texto escolares” (2000, p. 388), puesto que en ellos se ve cómo se involucran diversos modos semióticos (imágenes, colores, disposiciones toposintácticas, tipografías, etc.) , tanto en su producción como en su comprensión textuales, amén de que sostienen su coherencia y un interés en sí mismos, lograda en parte cuando “los productores de signos eligen significantes (formas) apropiados para expresar significaciones (sentidos), de manera que la relación entre significante y significado no es arbitraria sino motivada” (Ibíd.). Es así como la circulación de texturas multimodales en espacios de comunicación digital obedece a la producción de un saber operativo que tiene que ver, ante todo, con la forma como se suben y se hacen circular ciertos tipos de textos multimodales en la red; luego, un saber que permite diseñarlos, guiados por procesos digitales en medios digitales, y gobernados por variados tipos de motivaciones sociales e ideológicas; y, finalmente, un saber para poderlos comprender, o lo que es igual, darles un sentido situado e históricamente relevante.

Pues bien, nuestro interés aquí es detenernos en este último tipo de saberes, o sea, los referidos a la recepción, decodificación y comprensión de los textos multimodales. Para ello, recurrimos también a un texto ejemplar de Kress y van Leeuwen, aparecido a finales del siglo XX, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, y cuya segunda edición aparece en 2004. Se trata de un manual cuya buena reputación se basa en la forma ágil como, a través de ejemplos de fotoperiodismo, de diujos de niños y hasta esculturas, se puede comprender el sentido de texturas que combinan libre pero no ingenuamente una gramática visual y una verbal y cuyo ‘potencial semiótico’ es determinado por los recursos disponibles en un contexto particular. Es claro como estos investigadores deben mucho a las metafunciones propuestas por el lingüista inglés Michael Halliday en su Gramática Sistémica Funcional [SFL], a tal punto que afirman que:

The visual, like all semiotic modes, has to serve several communicational (and representational) requirements, in order to function as a full system of communication. We have adopted the theoretical notion of ‘metafunction’ from the work of Michael Halliday for the purpose of dealing with this factor. The three metafunctions which he posits are the ideational, the interpersonal, and the textual (1996: 40).

A partir de esta herencia, proponen, pues que en todo texto multimodal existen dos tipos de participantes: los interactivos y el representados (Ibíd., p. 45). Los primeros son aquellos sujetos de carne y hueso que están haciendo parte en el acto de lectura, un Yo productor (diseñador/fotógrafo/artista gráfico, etc.) y un Tú espectador. Esta categoría representa las relaciones sociales entre el espectador y el texto. Los otros son las entidades, animadas o inanimadas, son las que aparecen construidas en el circuito

interno del texto, y que ayudan a la consolidación del mensaje por disparar, dependiendo del estado de cosas del mundo que están simbolizando. Ahora bien, los participantes representados están montados gracias a unos elementos estructurales de coherencia visual que, en esencia se pueden compilar en algunas categorías analíticas que permiten conocer parámetros que auxilian un alfabetismo textural-visual, a saber:

1. Ejes (*compositional axes*). Una primera categoría de análisis sobre las texturas multimodales es lo que tiene que ver con la toposintaxis visual, y que refieren específicamente a los ejes del texto. Piénsese, por ejemplo, en una valla de publicidad política pagada. Si se imaginamos unas líneas que dividen el espacio en forma de cruz, el espacio visual total queda fragmentado en una sección superior, la cual corresponde al dominio de lo ideal; mientras que la inferior, al dominio de lo real. Asimismo, la sección izquierda corresponde al dominio de lo conocido y la derecha al dominio de la información nueva; de suerte que los fragmentos imaginarios horizontales, o de arriba-abajo, dan cuenta de claves ontológicas (el deber ser vs. el ser concreto); entre tanto los recortes verticales o de izquierda-derecha se relacionan con el dinamismo informativo del mensaje (el tema vs. el rema). En el siguiente ejemplo, es notoria esta asignación de valores según su disposición toposintáctica:



Imagen 1. Publicidad de la campaña publicitaria de Juan Manuel Santos (Dávila P&M, 2014)
Tomado de: <http://davidlapublicidad.com/esp/index.php/portafolio/marketing-politico/411-santos-presidente>

Es notorio cómo la parte superior del texto, en el segmento de lo conocido, aparece explícitamente la unión de fuerzas políticas (La U, Cambio Radical y Partido Liberal) bajo un fondo azul, que connota estabilidad y confianza; mientras que la parte inferior, segmento de lo conocido, están los nombres de los candidatos; esto es, la concreción de la alianza de partidos: Santos y Vargas Lleras, y cuyos grafemas están alternando la paleta de colores básicos. Todo esto sucede, mientras que en el dominio de lo informativo, la izquierda muestra los rostros de los políticos, y lo nuevo, a la derecha, con un estilo visual claramente colorido y con una tipografía menos apretada, aparece el eslogan político MI VOTO ES CARIBE, YO VOTO SANTOS, que explicita el destinatario ideal de la información (la región caribe) a través del uso tipificado (uso de pronombres personal de primera persona, con su respectivo dativo); instaurando así una forma persuasiva de apelar a los electores de esa zona de Colombia y despertando el deseo de manifestar que eran santistas. De esta suerte, asistimos a una manipulación simbólica donde Dávila P&M hace-saber algo a un colectivo a través de un *contrato fiduciario* que presupone una operación cognitiva por parte del receptor al término de la

cual, un valor agregado es pro-puesto y re-conocido: una región con amplia historia y tradición liberal, pero donde el Partido Conservador nunca ha perdido vigencia.

Sabido es que el auditorio puede o no aceptar el contrato propuesto; pero, lo que aquí vemos es que la empresa publicitaria circunscribe al auditorio sin mostrarlo, a tal punto que este se ve abocado a *no poder no verse* en el contrato propuesto; por tanto, se genera así una comunicación, sino manipulatoria, por lo menos demagógica, puesto que se pone en escena en el texto multimodal su propia imagen colectiva con el fin de que vea reflejada en él su estilo de vida, amén de sus valores, ideales, normas y modelos, haciendo despertar en ese receptor múltiples sentimientos y complicidad ideológica. De manera resumida, tenemos: YO dice X; X refleja una imagen del TU que le resulta favorable a sí mismo. Gracias a la identificación establecida (caribe = comunidad santista), el emisor espera que el receptor le facilite la consecución de sus fines (los votos).

Ahora, a este primer elemento, se le pueden sumar, al menos, seis categorías de análisis agregadas que facilitan el acceso a los *procesos emergentes de comprensión* de textos multimodales. Siguiendo a Gunter Krass y Theo van Leeuwen (1996), el sentido(s) de los textos visuales puede ser alcanzado a través de las relaciones entre el espectador (observador) y el tejido semiótico del texto (gama de formas semánticas), cuando se atienden, además, a las siguientes cualidades:

2. Estado de ánimo (*mood*). Generalmente *el participante representado* (Santos y Vargas en nuestro ejemplo) establece, gracias a la soltura kinésica observada, una demanda o petición al espectador o *participante interactivo*, pues los gestos, es sabido, proporcionan información particularmente emocional y kinemas como la mirada o las expresiones faciales poseen una riqueza semántica que no se puede pasar por alto. Así, si seguimos con nuestro ejemplo, la mirada, claramente panóptica y ensanchada de los candidatos hacia pueblo aquí elidido o apenas sugerido de manera proposicional pero no icónica, es una forma abrazante e inclusiva de reconocimiento del destinatario, reforzado por el hecho de que despliegan un kinema emblemático, que es a la vez un patógrafo (2), que permite, por un lado, reforzar la idea de victoria y, por otro, servir de vector, pues ante todo se ven unos brazos extendidos hacia arriba, indicando un espacio etéreo ocupado por el azul brillante del cielo (con lo que ello connota no sólo psicológica, sino ideológicamente), lo que permite que los *representados* entren imaginariamente en una relación de expectación mística con el *participante interactivo*.

3. Perspectiva (*perspective*). Entendida como una técnica de diseño gráfico usada para representar las relaciones espaciales en una superficie plana, de suerte que los objetos mencionados aparecen al ojo del lector como una escena visible con respecto a la posición y la distancia, compromete el asunto de los ángulos con los que se cimientan los *participantes representados*, y cuyo efecto inmediato es el establecimiento de puntos de vista, ora subjetivos, ora objetivos. Las imágenes subjetivas son aquellas realistas y explícitas en las que todo está dispuesto para que sea visto por los participantes interactivos. En nuestro caso, lo visto es determinado desde un ángulo que tiende a mostrarse desde un ángulo vertical ascendente; de suerte que Santos y Vargas parecen estar ascendiendo al cielo, cuyo vértice cartesiano connota lo positivo o más poder; acción que se asocia, por cierto, con la ascensión de Jesús o de la Virgen María, reforzando, así, una impresión claramente mística o religiosa (salvadores, purificadores del mal). Es de notar que las miradas de los políticos, que no son directas, refuerzan esa

idea de mayor poder y superioridad; una desconexión y alejamiento, en suma, entre el político y el pueblo cuya unión está dada por claves de orden redentora.

4. Posición social (*social distance*). Mientras el estado de ánimo tiene que ver con elementos kinésicos, la posición social, relievra elementos proxémicos de los participantes representados en relación -imaginaria- con los observadores o visores (*size of frame*); es decir, aquellos referidos a la distancia social de los cuerpos en los espacios de comunicación y utilizado para transmitir determinadas sensaciones al espectador de su cercanía social en relación con los participantes representados:

the social relation between the human participants represented in images and the viewer is once again an imaginary relation. People are portrayed as though they are friends, or as though they are strangers. Images allow us to imaginarily come as close to public figures as though they were our friends and neighbours or to look at people like ourselves as strangers, ‘others’ (Kress y van Leeuwen, 1996:132).

Así, pues, la familiaridad del lector frente a lo expuesto en el texto multimodal depende, en gran medida, de la cercanía o lejanía en relación con los *participantes representados*; de tal suerte, que una toma exclusiva del rostro de los participantes o “primer plano” (posición cerrada) denota una distancia íntima, algo que es similar a lo que pasa en fotografía, mientras que una toma del rostro y hombros representa una distancia personal y una del cuerpo entero, una distancia impersonal, gradándose esto de acuerdo al tamaño del encuadre así:

Tamaño del encuadre	Cualidad de los protagonistas representados	Relación social con el participante interactivo
Muy cerrado	Rostro entero (<i>zoom in</i>)	Íntimo
Cerrado	Cabeza y hombros	Amigable o personal
Medio cerrado	Figura humana hasta la cintura	Social familiar
Medio abierto	Figura humana hasta las rodillas	Social general
Abierto	Toda la figura humana	Público impersonal
Muy abierto	El cuerpo muy lejano	Poca o ninguna conexión social

Tabla 1. Tamaño del encuadre y distancia social (*Size of Frame and Social Distance*). Tomado de Kress y van Leeuwen (1996: 130). Traducción local.

En nuestro ejemplo puede decirse que, a pesar de la perspectiva usada que verticaliza y aleja los políticos, la posición social, que oscila entre íntima y personal, postula un alto grado de simpatía y, por tanto, inmediatez y confianza entre los *participantes representados* (Santos y Vargas) y los *participantes interactivos* (urbe caribeña). De esta suerte, están representados como amigos y no como extraños. De hecho, en culturas como las nuestras, es relativamente frecuente asociar intimidad con espiritualidad gracias a premisas hispano-católicas; por lo que hay un compadrazgo sutil entre los aspectos kinésicos y proxémicos aquí revisados.

5. Iluminación (*lighting*). Para Kress y van Leeuwen (1996), tanto en la publicidad impresa como en el cine la iluminación es un código autónomo y su importancia en la construcción de sentido es fundamental dado que el brillo y la dirección de la fuente de la luz, por ejemplo, auxilian la promoción de sentidos sobre los textos que contienen imágenes, pues explota las connotaciones que, históricamente, se dan entre luz y oscuridad, asociadas con valores tanto morales (bondad, maldad) como intelectuales

(sapiencia, ignorancia) y emocionales (felicidad, congoja). Así, pues, una imagen con una cantidad de luz de cuantioso brillo (*key light*), como el caso de nuestro ejemplo y dirigida principalmente a los políticos, sugiere que en ellos hay transparencia o, lo que es igual, que los *participantes representados* no ocultan nada, y esto en una publicidad política resulta definitivo para generar marcas semánticas positivas en los candidatos.

En este orden de ideas, si las luces brillantes focalizan la extensión total del texto, esto también proyecta el significado de esperanza, mientras que si es directamente dirigida a una sección de la imagen puede darle un sentido dramático; mientras que si la luz es más tenue, creará un ambiente, o bien romántico o bien de misterio angustioso. En nuestro caso, hay una luz fuerte y con mucho brillo, pero esto no produce las sombras corporales de los candidatos, pues los políticos están suspendidos, ascendiendo victoriosos a un *topos-urano* o trono desde el cual, asociamos por el lazo místico aquí fundado con otras categorías ya esbozadas, gobernarán el hado nacional.

6. Color (*Colour*). Es un consabido que el uso de colores particulares en una imagen representa estados de ánimo o sentimientos y, aunque el significado simbólico que atribuimos a los colores pueden cambiar según el contexto de enunciación y la cultura (V. gr. el *negro* no se asocia con *luto* y *muerte* en Oriente ni en Occidente), hay una tendencia general a asociar simbólicamente un color con un estado anímico o ideológico, lo cual depende también de su tono (más oscuro o más claro) y de su saturación o grado de pureza.

En el ejemplo de la publicidad política aquí tratado, un color azul de un tono claro y con una alta saturación, a tal punto que se observa como un azul cielo prístino, no sólo se asocia con paz y tranquilidad, lo cual es altamente relevante en una candidatura presidencial adelantada en Colombia, pues en este orbe del contexto socio-político del último medio siglo, la violencia es lo que prima. Y, con esto, aparecen los colores fijados en la sección proposicional de texto que va, en la dirección izquierda-derecha, del rojo al verde, pasando por el azul y el amarillo; lo cual es un experimento cromático que permite ir uniendo colores fríos y cálidos, de la misma manera que como se unen los partidos políticos, asociados con colores (especialmente rojo y azul).

7. Modalidad (*modality*). Esta característica de los estudios de enunciación es útil en la captura de sentidos interactivos entre lector y texto, en la medida en que describe el grado de “credibilidad” manifestado. Como se sabe, la modalidad, en el aspecto verbal, indica la actitud del hablante ante lo enunciado, de suerte que así se manifiestan los juicios a carga de la verdad o la credibilidad de algún objeto de la realidad.

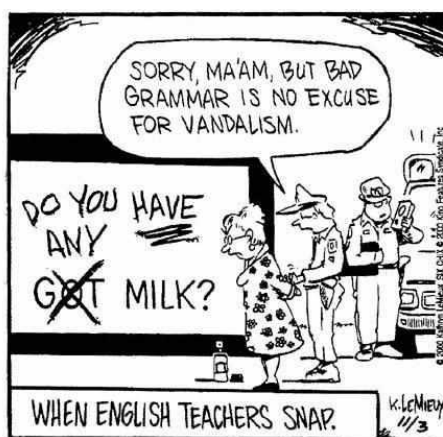
Así, por ejemplo, las *modalidades declarativas o referenciales, las expresivas, las emotivas*; pero también aquellas que expresan mandato u orden como *las apelativas o conativas* (Charaudeau, 1993); mientras que en la imagen, según Krass y van Leewen, la modalidad, con la misma función de dar cuenta de la verdad o credibilidad de algo/alguien, se cifra en el uso del color, la textura, la iluminación y el brillo le dan a la imagen alto grado de modalidad, esto es un gran grado de credibilidad y/o veracidad: “visuals can represent people, places and things as though they are real, as though they actually exist in this way, or as though they do not as though they are imaginings, fantasies, caricatures etc.” (1996: 161). A lo que es preciso recordar que esto es relativo a la cultura-meta a la cual va dirigido el texto, pues lo que para un grupo es creíble

puede ser juzgado diferente por otro grupo o cultura; de manera que todo esto depende de cómo un grupo social define por real y verdadero.

En el ejemplo analizado, es factible ver cómo el texto proposicional, en una proporción espacial que armoniza con el “peso visual”, está puesto en una modalidad declarativa-dictiva (afirmación contundente), mientras que los elementos modales de la imagen acompañante dan a esta inscripción un alto grado de veracidad, especialmente por la posición social usada, resultando sugestivo resaltar que el camino de acceso lector (izquierda-derecha, arriba-abajo), obliga al receptor a interpretar primero la imagen y luego el texto. Esto hace que se asuma primero la imagen de redentor, en un contexto cromático de tranquilidad y con imágenes enmarcadas en una luz brillante, que aprueban la sensación de ilusión (el deseo colectivo: la paz); es decir, primero motiva en el lector representaciones de seguridad, amparo y salvación, sumada a una sensación deseo cumplido para, luego, constatar que ellas son viables en el plano real; todo esto si el lector ofrenda el voto al Candidato Santos y su agregado, lo que se refuerza aún más con las representaciones que, por semiosis, el lector coliga a partir del significante *caribe* (de la expresión “mi voto es caribe”): ‘azul del cielo y del mar’ → ‘descanso’ → ‘tranquilidad’ → ‘felicidad’ → ‘goce’, y un enorme etcétera bajo la acción psico-cognitiva de asociar significantes del mismo campo semántico.

Avatares en la comprensión de un texto multimodal

Ahora bien, en abril de 2013, apareció de forma viral en la red social *Facebook*, en el grupo de usuarios especialistas en la enseñanza de las lenguas, un *cartoon* con el título de *Manías gramaticales* (*grammatical obsessions*), originalmente producido en el año 2000, y transmitido en Facebook por Bert Vaux, profesor de fonología y morfología la Universidad de Cambridge. El texto referenciado es este:



Reprinted from The Funny Times / PO Box 18530 / Cleveland Heights, OH 44118
phone: (216) 371-8600 / e-mail: ft@funnytimes.com

Imagen 2. Manías gramaticales. Tomado de Facebook (2013).

Este texto mereció atención entre algunos educadores de la pedagogía de las lenguas, gracias a la simpatía establecida con la función estereotipada de un profesor de lingüística, cuya una de sus fascinaciones es corregir casi automáticamente cualquier error presentado en los productos orales o escritos en una lengua vernácula, y que, en lo escrito, es especialmente obsesivo con la ortografía, la puntuación y los asuntos relacionados con la construcción y régimen. Efectivamente, este el tema de lo re-

presentado en el texto de humor gráfico, *When english teachers snap* (en adelante WETS).

Gracias a ese primer enganche atencional, se convirtió por un tiempo en objeto de reflexión óptica, pero también metódica, pues su análisis obligó a la implementación de categorías analíticas propias del modelo de la semiótica discursiva acabado de poner escena con la publicidad política, sumado a la consecuente constatación de que ellas no son suficientes a la hora de construir hipótesis de sentido sobre la intención de este tipo de texturas multimodales. En adelante, escrudinaremos sus fundamentos con el fin de sacar a luz el sentido(s) posible(s) que esconden sus misterios sgnicos, dejando ver cómo es viable y pertinente actualizar las claves aportadas por el modelo gramatical de diseño visual, esbozado por Krass y van Leeuwen (1996), cuando se suma con un poco de astucia lectora lo cual implica, por parte del lector, capacidades de investigación y de fina re-construcción a partir de información intra y extratextual.

Bien, si partimos del circuito externo del texto, lo primero que debemos advertir es que la productora de la tira cómica o emisor comunicante es la artista norteamericana Kathryn LeMieux quien la construyó en el año 2000. Gracias al *blog* del profesor de lingüística Arnold M. Swicky (Universidad de Ohio), LeMieux (3) fue socia fundadora del periódico *Six Chix*, un colectivo femenino de seis expertas en la elaboración de cómics, los cuales fueron vendidos a más de 120 periódicos estadounidenses desde enero de 2000, gracias a la distribución hecha por *King Features Syndicate* (Zwicky, 2012). En el caso que nos interesa aquí, WETS, este cómic fue reimpresso por *The Funny Times*, una revista de humor americano fundada en 1985 y que, divulgada en papel periódico mensualmente, incluye tiras cómicas, columnas y ensayos que tratan temas de acontecimientos actuales tanto cotidianos como socio-políticos de Estados Unidos (Cfr. <http://funnytimes.com/>), razón por la cual proponemos que el receptor interpretante inmediato es el ciudadano norteamericano.

Una vez instalados en el circuito interno, y para poder establecer una transacción entre el texto y sus saberes, los lectores avanzan una familiarización sobre la información global para, desde allí, extraer significados parciales (*top-down*), dando prioridad a la lectura los elementos propios de los recursos gráficos y verbales de izquierda a derecha. Pues bien, a partir de esta lectura *scanning*, apreciamos tres protagonistas, una mujer de avanzada edad y dos policías, y es justamente uno de ellos quien toma el rol de enunciante para expresarle a la irritada profesora de lengua inglesa (*english teacher snap*): *Sorry, Ma'am, but bad grammar is no excuse for vandalism*, mientras la inmoviliza colocándole unas esposas.

Si acudimos a la disposición composicional del texto por medio de sus ejes, notamos que esta información aparece situada en el espacio visual ideal del texto, mientras que el lector advierte que en el espacio real, el del “aquí y el ahora” de la enunciación, dominio de lo conocido, se ubica el grafiti *Do you have any got milk?*, con la salvedad de que es justamente con la intromisión normativa de la profesora, cuyo *spray* de pintura le acompaña, se advierte la zambullida del verbo *to get*, cuyo pretérito es *got*; razón por la cual, si se deshecha su presencia, queda la enunciación: *do you have any milk?*. Inmediatamente se entiende que el acto vandálico de la profesora es la corrección gramatical que hace al grafiti y que, por eso mismo, en el dominio real, zona de la información nueva del texto, nos enteramos que ella será llevada por la autoridad en la patrulla (para ser, quizá, judicializada), y esto a pesar de que sabemos que en algunas

ciudades de Estados Unidos los grafitis no son un acto de vandalismo (4); es decir, son permitidos. Surge, entonces, la pregunta sobre qué es exactamente lo que, en la escena del circuito interno del texto, se juzga como acto prohibido o mejor, censurado, a propósito de la acción de la profesora.

Lo primero que hay que advertir del texto en cuestión es que el eje de la información deja ver como nuevo la acción de los representantes de la ley frente al acto de la profesora, instalando en el dominio de lo conocido lo que está inscrito en el grafiti dentro de un espacio que simula ser un tabique (por lo menos, conocido para los destinatarios reales del circuito externo de ese ámbito sociocultural) y visible gracias al trazado limitante, grueso y negro, que resalta de entre el fondo blanco de la escena. Asimismo, llama la atención el estilo corporal de la profesora, quien luce un vestido o gabardina de flores (típico del verano o la primavera), acompañado de un pelo finamente recogido en moña y unos aretes distintivos, lo que genera un sentido estético de distinción y pulcritud (signos de un cierto poder, gracias a un saber). Asimismo, es llamativo el gesto patógrafa, que revela una emoción que oscila el fastidio y la frustración, mientras los gestos de los policías proyectan un sentido de actitud desairada, generalmente asociada con su labor como funcionarios públicos: el de la izquierda esposando en una franca postura desgarbada u holgazana, al tiempo que enuncia la causa de la detención; y el de la derecha mostrando rasgos kinésicos que denotan desdeño mientras intenta comunicarse por radioteléfono.

Nótese que esta escena resulta familiar y fácilmente legible al lector, dado que el ángulo o perspectiva usado para mostrar la escena es recto (u horizontal), haciendo que la participación del lector con la imagen sea más igualitaria, hecho reforzado por el uso de la posición social pública e impersonal de los participantes representados en texto: se trata de una imagen que cumple los requisitos de una toma lejana de cuerpos completos de un grupo de personas (*zoom out*), que permiten hacer visible lo que ocurre simultáneamente con cada participante representado.

Ahora, tratando de detenerse en el hecho mismo, y evitando especular sobre si los *participantes representados* están o no en un espacio urbano donde es ilegal concebir o re-semantizar grafos en espacio públicos (excusa para ejercer actos vandálicos), partiremos del análisis del desliz gramatical presente el trazo original (*bad grammar*), y avanzaremos hacia su contextualización o determinación pragmático-discursiva, pues es sabido que toda marca semántica de un grafiti es contextualmente dependiente; esto es, su sentido depende de coyunturas específicas a nivel histórico, político, económico, psicológico, etc. (Silva, 1987, 2014).

Una forma objetiva de entender la irritabilidad de la profesora es que aparece, en una misma enunciación, la concurrencia de los verbos “*got*”, “*do*” y “*have*”, algo que no resulta plausible en el orbe normativo de la lengua, pero sí es una licencia en actuaciones no estandarizadas o dialectales del habla, incluso en el inglés británico, que tiene el estereotipo de ser más preceptivo que el inglés norteamericano. Esto significa que, desde la perspectiva regulada se debe construir la expresión como *¿Did you get (any) milk?*, la expresión *do you have any milk?* o, incluso, la forma *Have you got any milk?*

Sin embargo, al abrir el contexto sociocultural en el que está anclado el *cartoon*, se advierte rápidamente que la expresión *got milk?* es el eslogan de una campaña

publicitaria estadounidense agenciada por la empresa *California Milk Processor Board* y que, traducida directamente al español, es la pregunta *¿tienes leche?* Sabemos, además, que fue creada y hecha circular desde 1993 para la promoción de la leche tras una notable disminución de su venta en la década de los ochenta y comienzos de los noventa del siglo pasado (Holt, 2002). Sus creadores, la agencia publicitaria *Goodby, Berlin & Silverstein*, aprobaron espontáneamente el error gramatical y, desde su primer comercial, la campaña puso en escena los efectos perjudiciales de estar privado de la leche en casa. Así, por caso, el comercial con el que fue lanzado el mensaje en 1993, muestra cómo alguien que tenía la boca atascada con un alimento pegajoso (pastel con mantequilla de maní), no pudo contestar una pregunta que lo haría millonario (“¿quién disparó a Alexander Hamilton en su famoso duelo?”), pese a saber la respuesta. Esto le sucede porque no contaba con leche en su hogar. Tras esta situación, el comercial termina pronunciando las palabras *got milk?*, una provocación que, a pesar del desfase gramatical, justamente ayudaba a que la campaña fuera más exitosa. Es que, como se sabe, las alteraciones al código público de una lengua son las que producen atención y disparan en los auditorios reflexión.

Rápidamente, el eslogan publicitario se incorporó al habla común y corriente de los estadounidenses, hasta el punto que muchos pequeños entraban a la cocina pidiendo un vaso de *Got milk?* con galletas o cualquier otro acompañante. Casi diez años después de su circulación el lema *Got Milk?* fue premiado como una de las diez mejores piezas publicitarias de toda la historia en Estados Unidos y, desde 1995 obtuvo la licencia para aparecer como un anuncio impreso para el Programa Nacional educativo de Procesadores de Leche, donde lo relevante es la aparición de personajes públicos del cine, los deportes, la televisión, etc., con un notorio bigote blanco, hecho de leche, tras su gustoso consumo (Holt, 2002), tal como se muestra, a manera de ejemplo, a continuación:

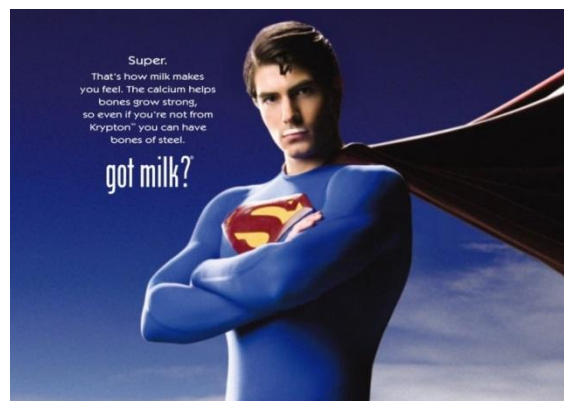


Imagen 3. Publicidad impresa de *got milk?*.

Tomada de: <http://www.coindesk.com/bitcoin-needs-got-milk/>

El primer anuncio de *Got Milk?* apareció en 1994 con la imagen de Naomi Campbell, quien lucía sobre el labio un bigote de leche. Posteriormente, el famoso bigote se unió a la campaña ‘*Body by Milk*’, creada para alentar a los adolescentes a comer bien y beber tres vasos de leche baja en grasa o sin grasa todos los días para mantenerse delgado y saludable (www.bodybymilk.com).



La lógica publicitaria del consumo de leche no definió la discursivamente como un complemento alimentario de otros productos consumibles (pasteles de chocolate, sándwich embadurnado de mermelada o mantequilla, etc.), sino que fijó su presentación a partir de la estrategia de la privación; por lo tanto, manipulaba el consumo del producto como necesario y de moda, gracias a la angustia y la desesperanza que generaba descubrir que no hay leche en casa en eventos cruciales de la cotidianidad. Es decir, se trataba, más bien, de despertar una emoción ‘dolorosa’ frente a la ausencia del líquido alimentario en el ambiente hogareño, pues más del 80% del consumo de leche se efectúa en casa y, muchas veces, frente a la televisión prendida. Los resultados fueron casi inmediatos, generándose un aumento en la venta de leche después de casi una década de depresión (Raine, 2005). Y, frente a este argumento, se unió la idea de una bebida saludable y energética; incluso, su web oficial (Cf. www.gotmilk.com) la cualificaba como la receta contra el insomnio, la clave para la salud y para fortalecer el sistema óseo.

Ahora bien, si volvemos al texto WETS, notamos que, al asociarse su mensaje con la campaña publicitaria *Got milk?*, el humor allí establecido en la superficie pierde su cualidad inocente y abre la sospecha sobre un querer-decir, promoviendo la búsqueda de un *plus*. Es así como, alejados de las estructuras del modelo de diseño visual, pero empoderados de estratagemas de lectura indicial, la labor lectora ya no se concentra en el significante “*got*”, sino, por un lado, en el verbo *have*, pues finalmente está subrayado por la anciana y, por otro, en el artículo indeterminado “*any*”, usado con sustantivos contables o incontables. Estos, en conjunto, reiteran sutiles marcas semánticas que su uso conlleva: *have* indica posesión de algo y “*any*” significa “algo de”.

Así las cosas, preguntar a alguien si *tiene algo de* leche genera sobrentendidos como que hay una cantidad del líquido que no se puede determinar; pero también presupuestos que permiten entender contextualmente que se alerta sobre una carencia del líquido; causado en parte por la dificultad de comprarlo por su precio en el mercado pues, para nadie es un secreto el incremento gradual de los precios lácteos en todo el mundo en medio de la economía globalizada, especialmente cuando no se logra satisfacer la demanda y más cuando se impone como moda beber leche hasta en países que promueven la ‘lactificación’ para la promoción de la salud. En nuestro país esto es un hecho evidente. Y, quizá esta pueda ser una lectura que permita entender por qué el enojo de la profesora y porqué su afán de acallarla o censurarla por un acto que, más que ilegal, es molesto para ciertos sectores de la opinión. Todo esto permite dejar la sospecha sobre un supuesto sarcasmo adelantado por la profesora, en el contexto

socioeconómico global, pues una cuestión es promover el consumo de un producto y otro es adquirirlo, dependiendo de su movimiento económico e, incluso de las condiciones dietarias de los destinatarios del producto (5).

Algunas reflexiones pedagógicas

Tras este tipo de esfuerzos de comprensión sobre texturas, notamos cómo se vuelve cada vez más inaplazable para un educador asumir estrategias y caminos para tratar aquellos textos que se caracterizan por combinar distintos modos semióticos de presentación de la información. El modelo *The Grammar of Visual Design* aquí esbozado es una ‘caja de herramientas’ que permite analizar este tipo de texturas multimodales, auxiliando lecturas que parten de reconocimientos globales (*top down*) y revisionismos detallados (*scanning*) con la necesidad imperante de activar conocimientos sobre la arquitectura visual de los textos; pero, como el último ejemplo aquí tratado nos ha dejado ver, resulta necesario combinarlo con otro tipo de premisas teóricas que permitan el agenciamiento de inferencias y de valoraciones de orden crítico para pasar al nivel de la interpretación; esto es, un modelo de lectura que privilegie el tratamiento extra e intertextual de indicios, esfuerzos ineludibles para alcanzar la comprensión. El arrojo acabado de compilar nos ofrece bases para dilucidar algunas cuestiones de orden pedagógico a propósito de la comprensión lectora, especialmente cuando esta toma elementos apoyados desde una perspectiva socio-semiótica. Entre las más notables tenemos las siguientes:

1. ¿Para qué trabajar en la escuela con textos multimodales, y por qué desde una concepción socio-semiótica? En la actualidad existe un consenso frente al entendimiento del acto lector, y es concebirlo como una práctica contextualizada en el seno de determinadas comunidades; lo cual significa que, dependiendo del ámbito social, se leen ciertos tipos de textos. No obstante, para nadie es un secreto que en el ámbito escolar han entrado paulatinamente prácticas vernáculas que conviven con las prácticas institucionalizadas por el sistema escolar; y en esas cohabitaciones se mezclan apuntes de clase, textos académicos y exámenes con diarios, *blogs*, y variados textos multimodales puestos en muros de páginas sociales, saturadas de vídeos, de humor gráfico, de noticias, de marcas emocionales, registros del chat y hasta poemas o cuentos escritos colectivamente y en tiempo real (Cassany, 2008) y por algunos llamadas expresiones marginales. De esta suerte, parece urgente estudiar los rasgos que tienen esas prácticas vernáculas, conscientes y abiertas, para incorporarlas explícitamente a las prácticas académicas, puesto que con ello se gana un escenario donde leer sea más atractivo, voluntario y auto-regulado pues, finalmente y por su cuenta, el alumno ha creado condiciones lectoras autónomas y exitosas para navegar por las redes e interactuar en ellas y esas habilidades se pueden explotar en el ámbito escolar.

Estos puentes dialógicos entre el ámbito cotidiano y el escolar que, de hecho, se han venido encontrado tímida y con censuras en el aula, han sido sugeridos por los llamados *Nuevos Estudios de Literacidad* que pone el énfasis en la lectura como praxis social y que actúa sobre modelos semióticos de comunicación (Kress, 2003; Kalman, 2003); sólo así es posible armonizar las habilidades de la cultura pre-figurativa con los bastonazos de ciego con los que algunos docentes azuzamos en nuestras prácticas pedagógicas para ayudar a la formación de los jóvenes. De suerte que,

No se trata de negar la vigencia de la cultura letrada, al contrario, se trata de hacer una lectura renovada e integradora (inclusiva) de la misma, ahora que

ya no podemos negar el valor educativo y cognitivo –y no sólo de entretenimiento- de la cultura audiovisual y digital. Estamos, como dice J. Martín Barbero, en los preámbulos de una segunda alfabetización que ya no puede entender solamente como la alfabetización digital o la integración de las TIC en la educación, según se nos viene recomendando insistentemente. El movimiento es más profundo, porque más allá de los lenguajes, los formatos y las tecnologías, de lo que se trata es de entender si esas prácticas sirven para la construcción de los ciudadanos del siglo XXI y, en caso de que así se demuestre, diseminar las pautas más eficaces para que podamos experimentar la cultura no como un proceso unívoco, cerrado o tributario de intereses políticos o económicos, sino como una “experiencia rizomática”, que se manifiesta a través de escrituras híbridas y de innovaciones que surgen no ya del genio al modo romántico sino de la propia “malla social” (Martos y Vivas, 2010: 10).

2. ¿Cuál es el lugar que se debiera concedérsele a la lectura de textos multimodales en una estructura curricular? Todo esfuerzo por avanzar en la formación de las nuevas masas de educandos debería estar guiado por la optimización de unas competencias que propendan por el manejo adecuado de aquello que el lingüista social James Paul Gee llama la oscilación de los discursos primarios o ‘marcos de referencia’ y los secundarios, estos últimos adquiridos en épocas posteriores de la vida y caracterizados por implicar “(...) usos del lenguaje, escrito, oral o ambos, así como formas de pensar, valorar y comportarse, que trascienden los usos del lenguaje en nuestro discurso primario” (Gee, 2005: 155).

Justamente, a partir de esta distinción, se puede entender el esfuerzo de la Escuela como el de lograr en sus actores sociales la una multi-alfabetización o poli-alfabetización, cuyo objetivo es fortalecer herramientas cognitivas y cognoscitivas tanto para el manejo crítico de los modelos alfabético-letrados, como de aquellos dialógicos y polifónicos, cristalizados en numerosas con-figuraciones semióticas, entre las que sobresalen las visuales, las proxémicas, las híbridas multiculturales, etc. (del Rio, 2006). En suma, un esfuerzo curricular que, transversal y solidariamente propenda por un *fortalecimiento en la comprensión-producción de los discursos secundarios*. O, tal como Gee afirma, una escuela dinámica y democrática que esté orientada a dar las bases de una

(...) alfabetización plural: *alfabetizaciones* (hay muchas, pues hay muchos discursos secundarios, y tenemos unos, pero no otros). Si quisiéramos hacernos los pedantes y pecar de literales, podríamos definir la alfabetización como el dominio de un discurso secundario, que implica la letra (que son casi todos en una sociedad moderna). Y podemos reemplazar “letra” por muchas otras clases de textos y tecnologías: pintura, literatura, filmes, televisión, ordenadores, telecomunicaciones para obtener las definiciones de otros tipos distintos de alfabetizaciones (alfabetización visual, informática, literaria, etcétera) (Ibíd.: 158).

En este orden de ideas, una de las consecuencias de asumir la poli-alfabetización, tiene que ver con la inclusión a los sílabos de *ecosistemas culturales y texturas multimodales*, familiares a los estudiantes, a los nativos digitales. Allí caben, entonces, todas las texturas propias de las lógicas propias de la productividad actual donde tiene un lugar ecuánime los videojuegos, el correo electrónico, el chat, los juegos en la red, las narrativas digitales, las formas parateatrales, la improvisación, la música, la danza y otras por el estilo (Quevedo, 2003), asumiendo de manera frontal aquello que Ulrik

Beck (1998) ha llamado “La sociedad del riesgo” resumido en esta querrela: el peligro es quedarse desconectado y fuera de los beneficios de la hiper-conexión y la solidaridad interna de textos multimodales en la producción comunitaria de sentido(s). Así las cosas, asumir dignamente este asunto en los espacios de la Escuela involucra, por un lado, pensar de forma más abarcadora el concepto de *competencia* y, por otro, dilatar el concepto clásico del *acto lector y escritor* (Gibbons, 2000) a los ensanchados límites de la determinación de cultura pre-figurativa.

3. ¿De qué manera fortalecer la competencia discursiva en el aula? Una respuesta como la formulada, implica reconocer que los textos multimodales son, sobre todo, instrumentos usados para el desarrollo de ciertas prácticas sociales que tienen ciertos propósitos (V. gr. venta de un producto comercial, expresión de ideologías, respuestas creativas e inmediatas a eventos sociales, búsqueda de identidades colectivas, etc.), lo cual presupone que sus usuarios estén apropiados de ciertas competencias y conocimientos. Para los casos que analizamos, se ve cómo no sólo es forzoso el desarrollo audaz de la competencia textual, sino una competencia comunicativa, lo cual incluye el desarrollo de competencias, kinésica, proxémica, prosódica y semántica y sociocultural.

En suma, asumir este tipo de habilidades como meta en los procesos de enseñanza-aprendizaje involucra, ante todo, enfrentar las tensiones sobre lo que debe suceder con la enseñanza-aprendizaje de la lectura de este tipo de texturas. De suerte que las denuncias docentes del tipo “es que no saben leer” etc., se traducen en preguntas como, por ejemplo, ¿qué aspectos comunicacionales se trabajan en las aulas de manera sistemática?

Notas

1. Esta concepción está basada en dos principios fundamentales: (i) la primacía de la dimensión social en el estudio de las estructuras de lengua, y (ii) ningún código puede ser estudiado satisfactoriamente de manera aislada; puesto que los códigos se amalgaman y obedecen a condiciones contextuales determinadas.

2. Para una taxonomía de los kinemas y los proxemas, consultar García-Dussán, É. *Prácticas discursivas orales, dialectos e identidad social*, en Cuadernos de lingüística hispánica, No. 26, julio-diciembre de 2015, pp. 49-74

3. LeMieux comenzó a pintar cómics desde la década de 1980, y en enero de 2000, comenzó a hacer parte del colectivo de artistas que mantuvieron la tira del periódico *Six Chix*, junto con otras cinco artistas. Dejó *Seis Chix* en abril de 2009 y actualmente vive en Tomales (California), sigue produciendo texturas gráficas y pintando óleos surrealistas, con una original imaginería digital, y de cuyos trabajos se destaca *Golden Gate Cows*, donde aparecen muchas vacas delante del famoso *Golden Gate Bridge*, puente colgante ubicado en San Francisco, California.

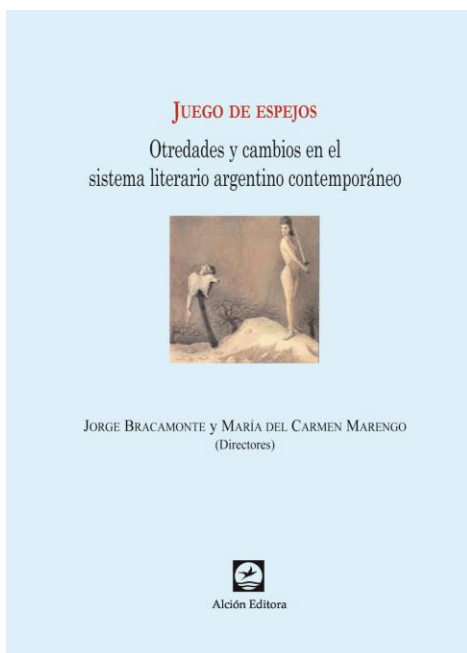
4. Por caso, en *Queens*, Nueva York o en *Venice*, California.

5. Por ejemplo, piénsese en culturas que son muy intolerantes a la lactosa, como el caso de China. No obstante, el primer ministro chino, Wen Jiabao, desde 2006 se propuso que cada persona recibiera al menos medio kilogramo de leche, produciendo efectos a favor de su consumo (Rohrer, 7 de agosto de 2007).

Referentes Bibliográficos

- Arnold Zwicky's Blog. *A blog mostly about language. When English teachers snap*. Subida el 25 de julio de 2012 y disponible en:
<http://arnoldzwicky.org/2012/07/25/when-english-teachers-snap/>
- Beck, Ulrick (1998) *La sociedad del riesgo*. Paidós, Barcelona.
- Cassany, Daniel (2008) *Prácticas letradas contemporáneas*. Ríos de tinta, México.
- Charaudeau, Patrick (1993) "El dispositivo socio-comunicativo de los intercambios lingüísticos". En: *Revista Discurso, Teoría y Análisis* N° 15, UNAM, México, pp. 43-58.
- Del Río, Pablo (2006) "Conciencia y alfabetización. Hacia una enseñanza de los útiles de la cultura". En: Lomas, C. (Compilador) *Enseñar lenguaje para aprender a comunicar(se)*. Magisterio, Bogotá, pp. 137-150.
- Fariás, Miguel (2004) "Textos multimodales en tiempos de competencias múltiples". En: Actas del XIV Congreso de SONAPLES, Osorno (Chile): Universidad de Los Lagos, pp. 341-357.
- García-Canclini, Néstor (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*. Gedisa, Barcelona.
- García-Dussán, Éder (2015) "Prácticas discursivas orales, dialectos e identidad social". En *Cuadernos de lingüística hispánica*, No. 26, UPTC, Tunja, pp. 49-74
- Gee, Jean Paul (2005) *La ideología en los discursos*. Morata, Madrid.
- Gibbons, Michael. (2000) *La nueva producción del conocimiento*. Pomares, Barcelona.
- Holt, Douglas (2002) *got milk?*. AEF, USA. Disponible en:
http://www.aef.com/on_campus/classroom/case_histories/3000 (Consultado el 23-08.2015)
<http://funnytimes.com/>. Página oficial de *Funny Times. The cartoon & humor newspaper*.
- Kalman, Judith (2003) *Escribir en la plaza*. F.C.E., México.
- Kress, Gunter. y van Leeuwen, Teun (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, London.
- Kress, Gunter. Leite-Garcia, Regina y Van Leeuwen, Teun (2000) "Semiótica Discursiva". En: Van Dijk, T. (Editor) *El Discurso con estructura y proceso*. Gedisa, Barcelona, pp. 373-416
- Kress, Gunter (2005) *El alfabetismo en la era de los nuevo medios*. Aljibe, Granada.
- Kress, Gunter. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge, New York.
- Mead, Margaret (2009) *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Gedisa, Barcelona.
- Martos, Eloy y Vivas, Agustín (2010) *Performances, lecturas y escrituras (conceptos y prácticas)*. Laboratorio de medios impresos, Facultad de Ciencias de la Información (UCM), Madrid.
- Pardo Abril, Neyla (2012) "Metáfora multimodal: representación mediática del despojo". En: *Revista Forma y Función* vol. 25, N° 2. UN, Bogotá, pp. 39-61
- Prensky, Marc (2011) *Enseñar a nativos digitales*. Ediciones SM, Madrid.
- Quevedo, Luis Alberto (2003). "La Escuela frente a los jóvenes, los medios de comunicación y los consumos culturales en el siglo XXI". En: Tenti Fanfani (Compilador), *Educación media para todos. Los desafíos de la democratización del acceso*. Altamira, Buenos Aires, pp. 1-7.
- Raine, George (2005, octubre 22). '*Got Milk?*' ad strikes out with Major League

- Baseball / Commercial is parody of performance-enhancing substance use*. SFGATE News, USA. Disponible en: <http://www.sfgate.com/business/article/Got-Milk-ad-strikes-out-with-Major-League-2600248.php> (Consultado el 25-08-2015).
- Reguillo, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Editorial Norma, Bogotá.
- Rohrer, Finlo (2007, agosto 7) *China se bebe su leche*. BBC, Mundo. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/business/newsid_6936000/6936083.stm. (Consultado el 16-09-2015).
- Silva, Armando (1988) *Graffiti: una ciudad imaginada*. Tercer Mundo, editores, Bogotá.
- Silva, Armando (2014) *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá.
- Conexiones a internet ascienden a 10,6 millones en Colombia*, (2015, marzo 20). El Tiempo, información general, Bogotá. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/conexiones-a-internet-en-colombia/15492761>. (Consultado 20-03-2015).



Bracamonte, Jorge y Marengo, María del Carmen (Directores) *Juego de espejos, Otreddades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*, Córdoba, Alción, 2015, 320 páginas.

Patricia Rotger¹

La publicación de *Juego de espejos Otreddades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo* dirigido por María del Carmen Marengo y Jorge Bracamonte indica que las reflexiones de sus autores, sus investigaciones, entran en circulación e inician un proceso de comunicación abriéndose espacio en la comunidad de lectores y generando la posibilidad de diálogo, intercambio y discusión en el ámbito de lo común, un ámbito

común con los lectores. Por eso, los ensayos escritos por los miembros del equipo de investigación “Representaciones de otreddades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo” (SeCyT) son bienvenidos ya que abren un espacio de reflexión que da cuenta de las problemáticas e intereses de estudio presentes en nuestro campo cultural.

Se puede pensar esta propuesta crítica que indaga sobre la construcción del otro y sus relaciones como una propuesta de investigación que es, al mismo tiempo, una postura ética. Cuando Alberto Giordano habla de la crítica literaria habla del giro ético que habría tomado cierta crítica desde hace un par de décadas al desplazar la pregunta teórica e histórica qué es la literatura hacia la interrogación sobre los usos y los poderes de la literatura. Este impulso, la asunción de un punto de vista ético permite, según su perspectiva, evaluar los alcances de la intervención política de los textos según la “fuerza idiosincrática con que conmueven la trama de lugares comunes culturales”.

Así, la pregunta ética que propone el libro, el interrogante sobre los otros, es también y, al mismo tiempo, una respuesta política: leer las voces de los otros. Y esta política de la crítica es, en definitiva, una crítica que se interroga a sí misma, por lo propio, lo apropiado y lo inapropiable. Es, como ese espejo que propone el título del libro, un interrogante que se lanza sobre los otros pero como un boomerang vuelve sobre sí mismo y que habla de un nosotros y de un vínculo que interpela y problematiza.

Si el tú forma parte de lo que constituye mi yo y llegara a perderte, dice Judith Butler, “lo que me duele no es sólo la pérdida sino volverme inescrutable para mí, qué soy sin ti ?. Lo que se pierde es el lazo por el que el yo y el otro se diferencian y se relacionan”. Justamente, es sobre ese lazo con el otro sobre el que reflexiona el libro, pensando en las

¹ Dra. en Letras, Profesora asistente en Teoría y metodología literaria I y en Teoría de los discursos I, Escuela de Letras, FFyH, UNC. Patricia Rotger patrih@arnet.com.ar

alteridades que nos constituyen como sujetos y con las que nos vinculamos. La pregunta sobre los otros que despliega el libro, es una pregunta sobre los sujetos, una pregunta inclusiva que abre espacios y otorga visibilidad. Desde ese marco, como sostiene Jorge Bracamonte, se trata de otorgar “una importancia decisiva a estos diversos aspectos de la otredad para pensar el espacio literario argentino contemporáneo en su complejidad”

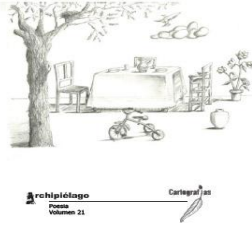
Bracamonte nos introduce en el marco teórico sobre aspectos de la otredad que va desde el existencialismo al postestructuralismo y el psicoanálisis. Se plantea el interrogante sobre cómo pensar las alteridades en relación a las innovaciones en los lenguajes sociales y la literatura, partiendo de un supuesto que piensa los textos literarios constituidos por varias voces que ingresan y circulan por las obras a través de los géneros discursivos.

El autor analiza las otredades y los cambios en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente donde el tema del otro atraviesa y circula por toda la literatura desde Borges, Marechal y Cortázar pasando por las otredades silenciadas, perseguidas y exiliadas por la dictadura donde la cuestión de la alteridad se vuelve crucial, entre 1976 y 1983, precisamente por su anulación, hasta las narrativas del presente como Cabezón Cámara o Bruzzone, donde hay una revalorización del multiculturalismo, la diversidad, la diferencia y lo inclusivo.

Si Bracamonte piensa en la hostilidad y en la hospitalidad como formas de vinculación con el otro, Marengo parte de pensar las desigualdades y la figura del subalterno y cómo el pensamiento poscolonial plantea la ilegitimidad de hablar por los otros. Por eso es importante ver cómo la literatura resulta un discurso permeable a diferentes voces y discursividades sociales y cómo se vehiculizan en la poesía una preocupación por el otro, como se ve en movimiento “La carpa” en Tucumán integrado por Manuel J. Castilla, y en sucesivas representaciones de la otredad en la poesía desde Juan I. Ortiz, Olga Orozco, Pizarnik entre otros hasta el presente. Como señala Marengo “el discurso poético cuestiona lo dado, indaga en lo silenciado, lee en reversa.”

Este leer en reversa es un gesto de este libro que está integrado por diferentes voces críticas que indagan sobre la escritura de Reina Roffé, Sara Gallardo, Roger Pla, Angélica Gorodischer, Abelardo Castillo, Eduardo Belgrano Rawson, Manuel J. Castilla, Gustavo Nielsen, Martín Kohan, Fabián Casas, Juan Filloy y Ricardo Piglia. Diversos autores, más o menos abordados por la crítica, constituyen un corpus heterogéneo que abre el juego para pensar, justamente, desde distintos ángulos, las voces de la otredad, sus modulaciones y sus vínculos.

La vida numerosa
María del Carmen Marengo



Marengo, María del Carmen (2014). *La vida numerosa*. Cartografías ediciones. Córdoba.

La vida numerosa, de María del Carmen Marengo, o la posibilidad de la ternura

Por Rodríguez¹, Carlos Martín

La vida numerosa, sexto libro de la poeta María del Carmen Marengo, fue lanzado en marzo de 2014 por la editorial riocuartence Cartografías en el marco de su colección de poesía «Archipiélago». A lo largo de apenas cincuenta y cinco páginas, su autora justifica, a partir de una poesía diáfana y sentida, el reconocimiento que a lo largo de los últimos años ha merecido su obra y la posición que ésta ha alcanzado dentro del circuito poético cordobés.

Pablo Dema, escritor y responsable, junto a José Di Marco, de la editorial Cartografías, resume, en la contratapa de *La vida numerosa*, los principales temas que atraviesan el libro de Marengo: «La vida soñada, la vida que no fue, la vida con los otros, la vida que peligra, la vida que surge y continúa, la vida humana íntima en la escala del tiempo histórico». Cada uno de estos ejes irá configurando en el poemario de Marengo una trama íntima y compartida en donde cada verso es una puerta abierta a la experiencia vital de la poeta. Antes de concluir su breve reseña, a título personal Dema agrega «(...) que la mejor poesía es inseparable de aquello que más nos importa». Calidad innegable ésta de *La vida numerosa* en donde «aquello que más importa» se transforma en la maleable argamasa con la que se construye cada verso.

Cuatro partes conforman el trabajo de Marengo. La primera de ellas, titulada “Una casa”, está dominada por el espacio de lo íntimo compartido como una posibilidad tan deseada como, por momentos, inasible. Tres segmentos temáticos estructuran este fragmento y le dan cuerpo: en primer lugar, el proyecto del hogar y las ansiedades que lo atraviesan se expresa a través del conflicto entre un «yo» y un «vos» que se encuentran y se desencuentran a cada verso. Luego, en «Trilogía del desastre», encontramos un segundo segmento signado por la soledad y la angustia de lo que pudo ser y no fue. Finalmente, el desenlace del conflicto se materializa a través de imágenes y metáforas tan sencillas como hermosas que sirven de corolario del primer momento del poemario. En la presentación del libro de Marengo, el poeta cordobés Leandro Calle afirmó en torno a este primer momento de *La vida numerosa*:

¹ Estudiante de Lic. en Letras Modernas. CIFYH - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. rodrigueztrillo@gmail.com

Nuestro habitar el mundo está constituido por andar y quedarse, por caminar e instalarse. Pero creo yo que hay algo novedoso en este libro de María del Carmen, y esa novedad está dada en que la morada, lo construido, lo habitado, en síntesis “la casa” es un corte sincrónico, es una foto de un proceso de construcción que es dinámico y que conlleva la construcción de las relaciones humanas.

«Construcción», «proyecto», «anhelos», «vos», «yo» son semas que atraviesan de punta a punta estos primeros trece poemas a través de la diafanidad de una palabra poética que fluye y se desliza con total naturalidad a través de, como dijera Calle, «el bosque de la belleza».

El segundo momento del poemario se titula «Los animalitos». En él, peces, erizos y un puma se desplazan por espacios interiores y exteriores dejando a su paso una estera de significados cifrados. Este breve pasaje, cargado de símbolos e imágenes, actúa como interludio entre la primera y la tercera parte del poemario, sus dos momentos más desarrollados tanto en su extensión como así también en el denso material de instantes con que están contruidos. Pero la brevedad de esta segunda parte nada tiene que ver con lo intrascendente sino que, por el contrario, descorre y extiende los lienzos de un campo significante críptico, bello y conciso.

Luego, la tercera parte del libro, de título homónimo, nos presenta acaso los versos más sustanciosos de todo el trabajo. En una breve nota introductoria, Marengo explica el núcleo temático de este pasaje en el cual se pone en relieve la experiencia de la maternidad pensada (y vivida) como una «zona de riesgo». Este particular interés, lejos de nacer de una búsqueda cognoscitiva o de una pose estética, responde a una experiencia concreta en la vida de la autora que la lleva a plasmar un fragmento de su experiencia vital a partir de un estilo hermosamente sencillo, desnudo de pruritos innecesarios, más atento a la profundidad de la palabra que a la vacuidad de la forma. Quizás el mayor logro de este momento sea la feliz conjugación que la autora consigue entre ternura, angustia y esperanza: «Conmigo estabas/ y éramos los dos / para sortear / quietos, / la adversidad».

Finalmente, «Templos», el cuarto segmento del libro, introduce al lector en una serie de espacialidades asociadas tanto a lo profano como a lo sagrado en un recorrido que teje tiempos y geografías dispares articulados por el común denominador de la experiencia vital que los atraviesa. Aquí no falta lugar para el espacio genésico de la autora. La *Balnearia de 1978* —a los diez años de Marengo— ocupa el último lugar del poemario como una suerte de epílogo que encuentra en la intimidad de la niñez un templo donde la experiencia de hijos y padres se aúnan en una misma coordenada.

Por último, vale mencionar un paratexto por demás valioso a la hora de acercarnos al poemario de Marengo y que aporta una clave de lectura que, si bien pareciera corresponderse únicamente al tercer momento del libro, atraviesa toda la obra generando antecedentes y consecuentes de una instancia de vida tan medular como dificultosa. En la nota introductoria a «La vida numerosa», Marengo explica, como ya se mencionó con anterioridad, que en el siguiente momento de su obra hará alusión a la maternidad como una «zona de riesgo», pensándola en tanto situación «(...) problemática de la cual no se habla demasiado, tal vez para no empañar nuestros deseos de procrear, y de la que todos, en tanto que hijos, podemos haber formado parte». Así, la autora amplía los límites de la experiencia de la maternidad (ya que todos en tanto hijos hemos formado parte de ella) y asume que, además, no necesariamente es una instancia reductible a una consideración superficialmente positiva sino que también puede ser (y, en efecto, lo es) una espera

angustiosa, problemática e insegura. De esta manera, Marengo convierte a partir de su poesía lo íntimo en una experiencia compartida.

La vida numerosa, de María del Carmen Marengo, es un claro ejemplo de sencillez, profundidad y sinceridad a la hora de trasmutar en verso el mundo. Acaso será por eso que se asemeja a ese «Tu cuerpo chiquitito / de duende / dormido / que atrapa / y que suspende / todo a su alrededor».

DE PREDIOS SIN LINDES: ARTE INESPECÍFICO

Reseña de *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* de Florencia Garramuño. Fondo de Cultura Económica. 2015

María Florencia Donadi*

“En el ensayo –sostiene Sarlo– se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado”. El ensayo desafía la clausura y se propone como la escena de un pensamiento, una reflexión mientras se escribe. Semejante es la invitación que en *Mundos en común* se abre con el epígrafe de Carlito Azevedo, “Nem procurar nem achar: só perder”, invitación hacia un desvío, a seguir una incógnita deriva, en direcciones inciertas e insistentemente quebradas y retomadas, para arriesgar posibles respuestas al potente interrogante de este libro por las modalidades, las condiciones y los efectos del arte contemporáneo.

Asentándose en discusiones y problemas que vienen siendo abordados desde hace más de una década en el campo de las artes visuales (Rosalind Krauss), problemas que forman parte del modo de organización de lo sensible (Rancière) en la estética contemporánea (y que permitirían hablar de *transformaciones* y *crisis* de nociones hasta hace poco consideradas centrales para definir el arte, tales como *pertenencia*, *especificidad*, *autonomía*), Garramuño se propone abordar esas prácticas estéticas para comprender la redefinición, a partir de esos nuevos modos de funcionamiento y organización, del potencial político del arte y la intervención del arte latinoamericano en una redefinición de la estética en tanto fundamento de una relación ética: con el otro y con el mundo.

La constelación de prácticas artísticas que Garramuño convoca, y entre las que se inscribe la literatura –quizás insistentemente–, incluye escritores como Bellatín, Noll, Carvalho, Vallejo, Eltit, Kamenzain, Ruffato, Azevedo, Laura Erber, artistas como Nuno Ramos, Rosângela Rennô, Jorge Macchi, Ernesto Neto... La serie interrogada podría expandirse tanto como estas producciones artísticas participan de una intensa *expansión* de su campo. Si algo comparten estas búsquedas estéticas en sus singularidades es la noción de *expansión*, noción que se reconstruye y define a partir de las sucesivas discusiones y estudios de casos que atraviesan *Mundos en común* para comprender y teorizar sobre este estatuto de las prácticas artísticas, que desbordan límites en su pulsión desclasificatoria. Desde el prefacio, *Mundos en común* sugiere, como respuesta provisional, que el arte contemporáneo no sólo pone en crisis los modos y medios de su producción –a la manera de los cuestionamientos reclamados por el arte moderno, sino que apunta hacia la transitividad de la obra como apelación a otro (14): esas obras pondrían en circulación afectos y sentimientos en inflexiones y desplazamientos nuevos que implicarían también novedosas modulaciones de *lo en común*. La expansión, entonces, no es sólo una puesta en crisis de los medios, sino de la inscripción y definición misma del arte a partir nociones como *especificidad*, *pertenencia*, *autonomía* y, en consecuencia, el reclamo de una *inespecificidad* que implique al arte como modo de habitar el mundo, participar de él imaginando nuevas formas –también inespecíficas– de comunidad: *mundos en común*. Este

* Licenciada y Profesora en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria de CONICET.

arte contemporáneo sería, desde la perspectiva de Garramuño, profundamente ético y político.

Estructurados en dos grandes partes, *Prácticas de la no pertenencia* y *Singularidad sin pertenencia*, los diferentes capítulos recorren un sistema de desvíos en los que se despliega una serie cuya dispersión e insistencia hace resonar la constatación acerca de un nuevo tipo de arte y de un nuevo modo de organización estético. “Frutos impropios” abre la primera parte y remite asimétricamente al capítulo final de la segunda, “Especie, especificidad, no pertenencia” a partir de la resonancia simultánea de la obra/instalación *Frutos extraños* de Nuno Ramos, que a la vez que incita las preguntas de la autora, condensa las posibles respuestas que se van dislocando y diseminado a lo largo de diferentes capítulos. En una heterogénea combinación de naturaleza, tecnología, literatura, cine y música, *Frutos extraños* invoca metonímicamente toda una serie de prácticas artísticas que organizan el *material* en diferentes *soportes* o *medios* en una misma obra,¹ pero sobre todo parecen compartir y propiciar modos de organización de lo sensible que no caben en las categorías que hasta el presente se han utilizado para inscribir una práctica, una obra, una producción como arte. Una cada vez más extensa profusión de prácticas no sólo rechaza categorías y definiciones sino que apuesta al vaciamiento de esas categorías volviéndolas inoperantes. Si pensamos que estas expansiones, tal como menciona Garramuño, se remontan en el pasado más próximo a ciertas prácticas artísticas de los años ‘60, pero que, además, presentan una prehistoria a lo largo de la Modernidad, cabe la pregunta acerca de cuál sería la radicalidad de estas prácticas nombradas como contemporáneas y dónde radificaría la diferencia sobre la que se pretende teorizar. La respuesta, para Garramuño, está dada en la *exploración de la sensibilidad* que estas “obras” proponen al cuestionar categorías teóricas que durante mucho tiempo se consideraron definitivas.

Garramuño se inserta en un debate ya iniciado en Latinoamérica acerca del estatuto del arte actual –cuyos nombres incluyen entre otros a Josefina Ludmer, Nelly Richard, Néstor García Canclini y Ticio Escobar, a quien se cita. De Escobar se retoma la idea de que el arte ya no interesa tanto como lenguaje sino por su performatividad para ir un paso más allá y sostener que ese “alcance pragmático” estaría ligado a otra forma en que este arte propone su potencial crítico y político. Las producciones estéticas del presente estarían propiciando imágenes de comunidades inesenciales (Agamben), expandidas, en las que la noción de *lo común* no está marcada ni por la pertenencia ni por una esencia, sino por un *tener lugar* que convoca la existencia, como una *apertura del espacio* y de la *posibilidad indefinida e infinita* (Nancy) o como *lo impropio* (Esposito).

En el poema de Carlito Azevedo, *Margens/Márgenes*, la *expansividad* se presenta como una “inundación de los márgenes del poema”, el cual se ve invadido por hablas recortadas, conversaciones que irrumpen, textos, voces anónimas marcadas por la impersonalidad, que aparecen como retazos e interrumpen la pulsión lírica y narrativa con

¹ Los materiales designan a la materia prima más corporal con que los artistas operan y que es “material” en cuanto aún no se le ha asignado sentido o no se la ha puesto más que sobre la mesa de trabajo; los soportes, por otro lado, serían los lenguajes que, apropiándose de ciertos materiales –habría entonces algunos materiales más adecuados que otros a cada soporte-, producen un sentido que le asigna su pertenencia a un determinado medio. El medio, entonces, estaría definido por una inscripción de esos materiales organizados e implicados en un soporte en el marco de un régimen de pertenencia, a partir de sus regímenes de construcción de sentido, de sus modos de relación con el destinatario, de sus efectos posibles y esperados, de sus modalidades de circulación: el medio sería el vehículo de la obra en un sistema de inscripciones.

constantes desvíos y fluctuaciones (51). El poema muestra cómo lo literario se imbrica en la convivencia con la experiencia contemporánea y se propone funciones extrínsecas a su propio campo: imaginar comunidades construidas en las fronteras y los límites, imaginarios y reales, de tradiciones y espacios. Algo semejante sucede en *Monodrama*, del mismo autor, que cuestiona las posibilidades de definir e identificar un modo específico y pertinente de la poesía no sólo en lo formal sino en los modos en que lo social, el mundo contemporáneo y sus transformaciones impactan en la escritura. En el caso de Tamara Kamenszain, el *paso de prosa* (como manifestación de la tensión entre prosa y poesía) contiene un profundo sentido político que se liga a la experiencia de lo común a partir de una red de afectos.

Garramuño subraya una apertura de las prácticas artísticas que en el caso de cierta poesía se juega en términos de *vulnerabilidad* ante el mundo. En el caso de poetas como Carlito Azevedo, Martín Gambarotta, Sergio Raimondi, Paula Glenadel o Marcos Siscar sería imposible mantener una dicotomía dentro/fuera del poema sino que se intensifica una *lesión* de ese exterior en la obra y el sujeto que, concomitantemente, se minimiza, se convierte en pura materialidad moldeada por aquello que ingresa en la poesía a través de los sentidos. Se trata de una poesía heterónoma que se propone como “exploración de lo real” y, a su vez, se deja desestabilizar por ese exterior. En diálogo con la noción de *hospitalidad* derridiana, fuertemente ética y política, Garramuño concibe a estos poemas como una forma porosa y vulnerable ante el mundo, a la vez que se figuran a sí mismos como parte del mundo. Esas figuraciones de la vulnerabilidad que reciben *hospitalariamente* al otro y al mundo –a partir de los sujetos, afectos, sentimientos que se hospedan en el sujeto destituido del yo lírico– se instalan como sostén de una ética de la resistencia que consiste en refundar a la ética como estética, como una forma de habitar el mundo.

Esas nuevas formas de habitar el mundo son el foco del capítulo “Región compartida: pliegues de lo animal-humano” en una serie de narrativas (Lispector, Bellatín, Rufatto, Busqued y Romina Paula). Para Garramuño, estas narrativas exploran un pliegue, una región *en* común entre lo animal y lo humano que se realiza a través de procedimientos de desindividualización, en búsqueda de la vida impersonal (la materia impersonal de lo viviente, la vida pura) aunque singular de la que se participa, marcada por esa preposición *en*. Estas narraciones exploran un sitio en el que es posible imaginar la convivencia entre diferentes formas de vida, a partir del horadamiento de la comunidad humana para ahuecar en ella ese sitio de la vida proliferante en sus diferentes formas.

Esa desestabilización que vuelve imposibles las definiciones y los límites también se observa en ciertos modos en que el arte actual se inmiscuye en lo real. Es el caso de prácticas artísticas como las de Rosângela Rennô que hacen un uso del archivo considerándolo como dimensión material, anterior e independiente de la memoria, capaz de fragmentar y desestabilizar los recuerdos; para este arte, el archivo funciona desde una lógica de la presencia como *materialidad superviviente* y no como forma de memorialismo. De este modo, el arte trae al presente fragmentos de lo real para discutir y actuar con los modos del olvido, las amnesias, los restos.

A lo largo de las diversas exploraciones artísticas del presente que se le han acercado al lector, Garramuño expone, en diversos modos e inflexiones, la impugnación en el arte contemporáneo de las nociones de *especificidad* y *pertenencia*. El capítulo final concluye –aunque provisoriamente, como todo ensayo– en la propuesta de un nuevo *arte inespecífico*, que no sólo cuestiona la especificidad del medio, sino también al interior de

un mismo lenguaje o soporte. Las prácticas artísticas abordadas derivan hacia una desespecificación de lo literario al configurar series heteróclitas rizomáticas que desbordan la posibilidad de cualquier orden o forma, cuestionando así las nociones de propio y propiedad que fundarían una especie. Para Garramuño, se expone así la *falla del discurso de la especie* que se sostiene en la “producción de diferencias como base de la distinción excluyente” (181), es decir, aquello que diferencia una especie de otra. En esa exhibición de la falla se transcribe una reflexión en torno a *lo común*, dice la autora, pero no desde lo propio de cada especie, sino desde una perspectiva en que lo común sólo es posible desde lo *impropio*, desde la apertura a lo otro de sí (Esposito). En este sentido, aparece nuevamente aquí –preocupación central del libro– la potencia política del arte contemporáneo, que es la de pensar *cómo vivir juntos*, los poderes de intervención del arte: el arte se convierte en un laboratorio para pensar formas de lo común y producirlas.

“Especie, especificidad, no pertenencia” demuestra que la densidad teórica está intrínsecamente urdida a y en las propuestas artísticas. Los conceptos centrales que atraviesan la totalidad del ensayo parecen emerger con claridad de esas mismas propuestas estéticas estudiadas. Garramuño *lee* esas prácticas artísticas en lo que hacen aflorar en su acontecer y a partir de ellas teoriza en un diálogo horizontal en el que la teoría y los conceptos no se imponen ni violentan su corpus inespecífico, sino que desde allí se diseminan las categorías. Garramuño evidencia, a través de una urdimbre que desjerarquiza límites (disciplinarios, genéricos, de saberes y modos del pensamiento: arte y teoría), que estas experiencias artísticas demandan operaciones teóricas y críticas diversas; sitúa su propia práctica crítica en un confín “hospitalario” –para usar las palabras de la autora– que reclama, también, su *inespecificidad*.

Por último, *Mundos en común* se cierra con un “Dossier de *frutos extraños*” que realiza dos movimientos interesantes, como líneas de fuga. Dichas líneas permiten, por un lado, volver sobre el ensayo mismo de la autora: una suerte de mirada crítica que, como las prácticas que analiza, se sale de sí misma y no se clausura en el análisis de un corpus fijo. Por otro lado, permiten continuar una serie proliferante e inespecífica y leer la compleja trama de prácticas y discursos contemporáneos desde los problemas teóricos y políticos que los atraviesan. Esos dos movimientos pueden ser entendidos como desplazamientos: en primer lugar, de la noción de corpus hacia la idea de *dossier*, más abierta, ya que no se cierra en torno a una lógica compacta y definida sino que puede expandirse. En segundo lugar, el desplazamiento hacia la propuesta de un horizonte teórico, artístico y crítico en el que esas diferentes formas del pensamiento dialoguen en el mismo nivel, sin jerarquías ni sistemas de validaciones jerarquizantes: *Frutos extraños* da nombre a la instalación de Nuno Ramos y se convierte en categoría teórica en su (re)versión como “Frutos impropios” en los desarrollos sobre un arte inespecífico que requiere una crítica inespecífica, es decir, que se mueva en ese horizonte que no reivindica un para sí, sino un “con el otro” y cuyo potencial político, además de teórico, ha de ser una dinámica de lo múltiple, ha de dibujar imágenes de comunidades expandidas y hospitalarias. La crítica se propone, entonces, en idéntico plano de responsabilidad, como modo de imaginar formas de habitar el mundo.



Rotger, Patricia – *Memoria sin tiempo*, Editorial comunicarte, Córdoba, 2013, 155 páginas.

Arias Gibert, Corina Fernanda¹
Ortiz, María del Rosario²

Patricia Rotger es docente de la UNC en las cátedras de Teoría de los Discursos Sociales I y Teoría y Metodología Literaria I de la carrera de Licenciatura en Letras Modernas de la UNC. También integra el comité de Evaluación y Seguimiento del Doctorado en Estudios de Género (CEA-UNC). Es Profesora en Letras (UNC), Licenciada en Letras Modernas (UNC), Magíster en Sociosemiótica (CEA-UNC) y Doctora en Letras (UNT).

De su tesis doctoral titulada *Prácticas narrativas de la memoria: identidad y política en textos de escritoras argentinas de la posdictadura* surge este libro, *Memoria sin tiempo*, en el cual Rotger realiza el análisis de un corpus de novelas escritas por autoras argentinas que tematizan la última dictadura militar argentina. El propósito de este trabajo es doble. Por un lado, selecciona un corpus de narrativas literarias que denuncian la violencia como política de Estado mediante la recuperación de historias privadas; estas novelas se constituyen como voces que reclaman justicia desde la periferia, por fuera del discurso oficial. Por otro lado, al plegarse Rotger a este pedido de justicia, participa de la discursividad social posdictadura desde una perspectiva que fomenta la defensa de los Derechos Humanos y jerarquiza dicho pedido, a la vez que rescata obras relegadas por la crítica literaria y las acerca a los lectores. Publicar su tesis como libro implica extrapolarla fuera de los límites de la academia y promover una cultura de la memoria.

Memoria sin tiempo no sólo es un excelente análisis crítico de la literatura posdictadura, sino que también establece un diálogo entre las novelas del corpus y a su vez constituye un cuestionamiento a varios sectores de la sociedad civil que, por acción u omisión, cooperaron con la dictadura militar. Busca interpelarnos como ciudadanos, posicionarnos como sujetos activos en el proceso de reconstrucción de la memoria y nos exhorta a empoderarnos de los instrumentos democráticos que están al servicio de esta operación.

Rotger toma un corpus de nueve novelas de escritoras argentinas publicadas entre 1981 y 2002, a saber: *Memorias del río inmóvil* de Feijoo Cristina, *El fin de la historia* de Heker Liliana, *Pasos bajo el agua* de Kozameh Alicia, *A veinte años luz* de Osorio Elsa, *Un secreto para Julia* de Sagastizábal, *El Dock* de Sanchez Matilde, *Una sola muerte numerosa* de Strejilevich Nora, *Conversación al sur* de Traba Marta, *Cambio de armas* de Valenzuela Luisa. Las analiza desde una perspectiva propia de los estudios de género e incorpora a esta investigación herramientas de la sociosemiótica. Propone un mapa de acontecimientos en el que sitúa distintos eventos de la historia

¹ Correctora Literaria, Licenciada en Letras Modernas, Doctoranda en Estudios de Género (CEA-UNC). Universidad Nacional de Córdoba.

² Correctora Literaria, Estudiante de Licenciatura en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba.

argentina reciente, como “la misa de reconciliación nacional” y “la firma de indultos”, entre otros, todos hechos festejados por los grandes medios de comunicación masiva y aplaudidos por las distintas políticas de frivolidad impulsadas durante el menemismo

La autora toma la categoría de la *memoria* como una construcción activa, a la que no considera como una recuperación objetiva del pasado sino como algo que se construye en el presente con proyección hacia un futuro. Sostiene que la memoria sirve para la construcción de una identidad nacional y la considera inseparable de la noción de olvido, y en el caso de la dictadura argentina violencia se constituyó como una práctica y una herramienta al servicio del olvido, entendida como política de Estado.

Arfuch sostiene que la identidad no es posible por fuera de la narrativización necesariamente ficcional de sí mismo y de los otros. En este sentido, la noción de memoria que recupera Rotger debe entenderse como una actividad políticamente orientada. Para dar cuenta de un campo literario propio de la posdictadura, las obras literarias que componen el corpus analizado abarcan caleidoscópicamente el imaginario y las fantasías colectivas en torno al pasado y al reclamo de justicia. En otras palabras, si retomamos la propuesta de *perceptrón* propuesta por Daniel Link, el corpus conjuga diversas perspectivas del modo en que la sociedad se imagina a sí misma:

La literatura, aun con toda la eficacia que ha perdido en la batalla con los medios masivos, es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un "perceptrón" que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de las cosas (hipótesis realista) sino un estado de la imaginación (Daniel Link).

Nos inscribimos en la historia a partir del lenguaje, y la literatura es otra forma de inscripción en el mundo. Patricia Rotger no se limita a un abordaje de las obras literarias del corpus, sino que su posicionamiento cuestiona el rol del crítico y del estudioso de literatura, al sostener que las producciones académicas son también producciones políticas que implican un diálogo con otros discursos.

El trabajo de la Dra. Patricia Rotger contextualiza la actividad de la mujer como agente situado políticamente, dado que los textos en cuestión son obras literarias que permiten leer distintas reapropiaciones del pasado que a su vez diseñan caminos de reafirmación de una política de la memoria. Están integrados al sistema literario argentino en carácter de producciones literarias posdictadura y a su vez son valorados como obras contestatarias cuya irrupción fisura el discurso pretendidamente hegemónico del “borrón y cuenta nueva” como práctica de olvido impulsado por las políticas menemistas.