

**IX** ARGENTINO DE  
**LITERA**  
**TURA**



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DEL LITORAL

# **IX Argentino de Literatura, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 11-13 de junio de 2013**

~

Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti  
(equipo organizador)

Panesi, Jorge y otros.  
IX Argentino de Literatura.  
—1a ed.— Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.  
E-Book. — (CEDINTEL)

ISBN 978-987-692-031-5

1. Teoría Literaria. 2. Crítica Literaria.  
CDD 801.95

Coordinación editorial: *Ivana Tosti*  
Corrección: *Félix Chávez*  
Diseño: *Alina Hill y Laura Canterna*

© Jorge Panesi, Diego Erlan, Graciela Goldchluk,  
Francisco Bitar, Mónica Cragolini, Ana Lía Gabrieloni,  
Claudia Kozak, Daniel Link, Isabel Quintana,  
Fabián Iriarte, Santiago Venturini, Estela Figueroa, 2014.

© Universidad Nacional del Litoral, 2014

## Índice

- 5| **Aclaraciones sobre esta publicación**  
*Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti*

### **Conferencia inaugural**

- 6| La decepción de la literatura (notas sobre Foucault,  
Derrida y la teoría literaria)  
*Jorge Panesi*

### **Narraciones del presente**

- 19| Todo empezó con un fraude  
*Diego Erlan*

### **Problemas sobre los que giran algunos libros de nuestro sello editorial**

- 23| La preparación de *El diálogo interrumpido*  
como modo de establecer un diálogo  
*Graciela Goldchluk*
- 29| Que le importe a todo el mundo  
*Francisco Bitar*

### **Intervenciones en la cultura**

- 33| Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo «propio» y la  
cuestión de la comunidad  
*Mónica Cragolini*
- 43| El ensayo documental, la poética del disentimiento  
*Ana Lía Gabrieloni*

### **Objetos de la crítica**

- 51| Del modo de existencia de los objetos tecnoliterarios.  
Pequeño diccionario personal ilustrado de literatura digital  
*Claudia Kozak*
- 63| La misa de Copi  
*Daniel Link*
- 77| La justicia como objeto de la crítica  
*Isabel Quintana*

### **Lo cotidiano hecho poesía**

- 91| *Fabián Iriarte*
- 98| *Santiago Venturini*
- 117| *Estela Figueroa*

## **Aclaraciones sobre esta publicación**

*Equipo organizador*

Retomamos con esta publicación la tendencia despuntada desde el *Primer Argentino de Literatura* de poner en circulación los resultados de las conversaciones críticas que vienen teniendo lugar, desde nueve años, en estos foros.

Las dos primeras ediciones del encuentro se han publicado en papel. Las que siguieron están en proceso de edición y se colgarán en acceso abierto en la Web.

Durante estos nueve años abrazamos la fantasía de poder desgrabar y transcribir desde las presentaciones de los panelistas hasta los debates y los diálogos posteriores a la lectura de cada texto individual. Para esta novena edición y para las que vendrán sólo editaremos las versiones revisadas y controladas del texto leído que nos envíe cada autor. Esto obedece básicamente a una razón: es importante publicar las comunicaciones con cierta rapidez si queremos que lo que aquí se discute trascienda el espacio local.

Una última advertencia: dado que este *IX Argentino de literatura* se organizó de forma conjunta con el *Primer Coloquio de avances del CEDINTEL* cuyas intervenciones ya se han publicado en el sitio Web de nuestro centro, enviamos a dicho espacio para las palabras de apertura con los agradecimientos a todos y a cada uno de los participantes.

CONFERENCIA INAUGURAL



## **La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)**

*Jorge Panesi* (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)

jorgepanesi@fibertel.com.ar

No hubiese querido jugar con el título de mi exposición, sino apenas provocar la modesta ilusión retórica de un interés, o de una promesa incierta de interés formulada para un público que seguramente no cree que la literatura, en su conjunto, pueda causarle decepción alguna, más allá del disgusto estético que le proporcionaría la lectura de alguna obra en particular. Tampoco se trata, desde luego, de juzgar la hipotética decepción que la literatura habría producido en los dos filósofos nombrados que, como es sabido, dedicaron buena parte de sus trabajos a la lectura crítica de textos literarios y ensayaron teorías e hipótesis sobre aspectos salientes de la literatura (también hubiese podido agregar a Deleuze entre los convocados a mi título). ¿Por qué utilizar la palabra «decepción»? ¿en qué consiste ese sentimiento?, ¿Foucault o Derrida se han decepcionado con la literatura, o han decepcionado a propósito de la literatura?, ¿acaso esta decepciona y a quién?, ¿o qué tiene que ver la tercera convocada, la teoría literaria, un discurso académico institucionalizado, con la supuesta decepción? Sea como fuere la ambigüedad que quería provocar mi retórica, si hay alguna decepción, estaría circunscripta a la cultura francesa que, como también es sabido, supo mantener la literatura como interlocutora privilegiada del diálogo con el que construyó su identidad y hasta su orgullo chauvinista. Pero la ingenua trampa publicitaria del título, al mentar un cierto modo de sentir y percibir que sólo la cultura francesa ha generado por su endiosamiento y mistificación del discurso literario, asordina el hecho de que voy a referirme a un tópico ya habitual en las discusiones académicas: el fin de la literatura, su caída, su disolución o su retracción, que acarrea un efecto decepcionante entre quienes la practican, la estudian o la enseñan.

El tópico hegeliano («el arte es cosa del pasado»), desde Heidegger hasta Arthur Danto, no parece resonar con los mismos acordes en las distintas culturas literarias: en Latinoamérica o en Argentina, por ejemplo, no se refiere al duelo o al llanto discreto de los intelectuales que asisten a la pérdida de potencia y de diseminación cultural de su objeto y de su propia actividad,

sino de una relación constitutiva de la literatura misma, una relación con la cultura, la vida cotidiana y la política, que se percibe como alterada al considerar un rasgo de la historia literaria latinoamericana: el proceso de autonomía. Pongo como ejemplo los trabajos de Néstor García Canclini y de Josefina Ludmer que coinciden en caracterizar el arte y la literatura contemporáneos como «postautónomos». Pero sospecho que en el caso de la literatura se trata en verdad de la relación que en Latinoamérica mantiene —directa o indirectamente— con la política, entendida en un sentido amplio y como razón última (se trate de Borges o de Fogwill, de Saer o de Piglia, la relación de sus textos con la trama política es determinante). La percepción de este problema desde la perspectiva académica norteamericana varía sustancialmente: debido a su proverbial aislamiento, el fin de la literatura o de la teoría literaria parece reducirse a las periódicas guerras de hegemonía entre los Departamentos de Humanidades.

Cuando pensé en el tema de mi exposición me dejé llevar por un recuerdo cuya persistencia debo a Analía Gerbaudo, y por la traducción reciente al español de un libro que se ocupa de lo mismo, el de Jean-Marie Schaeffer, *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*<sup>1</sup> El recuerdo evoca una conferencia que dicté precisamente aquí, en la ciudad de Santa Fe, hace muchos años, en un congreso pedagógico,<sup>2</sup> y que se refería a esta supuesta muerte de la literatura, o a la dificultad de su enseñanza o quizá, también, a la imposibilidad de enseñarla. Porque en el pensamiento del problema aparece siempre la pedagogía como la práctica a la que la literatura debe el arraigo en el suelo cultural y hasta su misma supervivencia. El título del libro de Schaeffer hace explícita mención a los valores que la enseñanza de la literatura promueve sobre su objeto en un momento en el que esos mismos valores son puestos en duda dentro y fuera de los estudios literarios.

Pero el libro de Schaeffer forma parte de una serie de alarmas, de diagnósticos y de vaticinios que en la cultura universitaria francesa parecen más acuciantes que en otros ámbitos. Esta serie comprende un libro de Todorov (*La littérature en péril*, 2007), y en el mismo año, otro de Antoine Compagnon, (*La littérature pour quoi faire*),<sup>3</sup> el de Yves Citton de 2010, *L' Ave-*

1 La versión traducida de 2013: *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* México: Fondo de Cultura Económica. Cito por el original francés de 2011.

2 La comunicación (inédita) se llamaba «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria», leída en el *Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores*, que tuvo lugar en la ciudad de Santa Fe en 1996.

3 Es su lección inaugural en el Collège de France en la Cátedra de Literatura Francesa moderna y contemporánea. (Traducción: *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado, 2008).

*nir des Humanités*, el de Dominique Maingueneau de 2006 (*Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*),<sup>4</sup> y antes el de William Marx en el año 2005, (*L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII–XXe siècle*).<sup>5</sup> Destaqué el libro de Jean–Marie Schaeffer porque es el típico representante de un sector académico que trata el problema o la crisis de la literatura en Francia insistiendo casi obcecadamente en reforzar los fundamentos de los estudios literarios con un gesto de afirmación teórica que puede interpretarse como insistencia en abroquelar aún más la isla que separa esos estudios de todas las otras prácticas, a pesar de embanderarse con una perspectiva interdisciplinaria. Como opuesta a esta hipertrofia teórica de Schaeffer, encontramos una suerte de proceso penal a la teoría literaria, un deseo de medirse con ella y acusarla como propiciadora del crimen perpetrado a la literatura. La criminalización de la teoría literaria parece ser un lugar común en estas discusiones, testimonio de la inercia acrítica con la que la universidad francesa ha recibido la herencia del estructuralismo.

Notorio arrepentido de sus posiciones teóricas y metodológicas anteriores, Todorov,<sup>6</sup> con involuntaria ironía, salva el repertorio de herramientas analíticas desarrolladas en el momento en que adhirió al objetivismo formalista, pero relativizándolas al ponerlas en el mismo nivel que otros útiles provenientes de distintas disciplinas. Lo que queda del estructuralismo es un conjunto de herramientas neutras que sirve para enseñar —sería su recomendación y su balance—. La concepción de la literatura que reina en la enseñanza superior, en los liceos, y hasta en los periódicos, según Todorov, es formalista, nihilista y solipsista. Está claro que Todorov ha abandonado esta concepción en la que reina el predominio de lo mismo sobre lo mismo, para considerar que la literatura es el encuentro con lo otro y con los otros, una apertura hacia el mundo y no un encierro especular autosuficiente. La enseñanza universitaria y secundaria son claves en el complicado proceso de autofagia estéril que la literatura sufrió en Francia: «Los estudios literarios [actuales] tienen como fin primordial hacernos conocer los útiles de los cuales se sirven. Leer poemas y novelas no conduce a reflexionar sobre la condición humana (...) En la escuela no se aprende sobre qué hablan las obras, sino de qué hablan los críticos (Todorov:18–19).<sup>7</sup>

4 Maingueneau es lingüista y profesor de Lingüística en la Universidad de París XII. Las obras de su especialidad han sido traducidas al español.

5 William Marx es *Maître de Conférence* en Literatura Comparada en la Universidad de París VIII.

6 Cito por la edición francesa. (Traducción: *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009).

7 En todos los casos es mi traducción.

El resultado de semejante estudio es el desinterés de los jóvenes por el aprendizaje de la literatura convertida en un ejercicio abstracto. «Yo participé de ese movimiento [el estructuralismo] —se exculpa Todorov— ¿debería sentirme responsable por el estado en que se encuentra hoy día la disciplina? (27). Seguramente no, pero parece haber un consenso entre los que participan de esta serie plañidera sobre el adiós, el olvido, o la muerte de la literatura, en que, al menos la teoría literaria comparte la culpa con cierto tipo de producción, como por ejemplo, el *nouveau roman*.

Foucault, también arrepentido por haber transitado por el mundo estructuralista, quitaba relieve a este pensamiento colocándolo en la línea histórica del formalismo, a la que habría que subordinar el estructuralismo francés. El formalismo como un hilo o un conjunto teórico importantísimo en el siglo XX, sofocado por la mordaza política del estalinismo en Rusia primero, luego en Checoslovaquia, y que, por su influencia histórica, Foucault no vacila en equiparar con el romanticismo del siglo XIX. Lo que en esta serie de lamentos se discute es el papel de la teoría literaria y del estructuralismo en particular, no solamente en el estado de cosas actual de la investigación, sino también en la enseñanza y la producción literarias. Quizá Foucault haya no solamente renegado de las ideas estructuralistas, sino también de la literatura, unidas en su pensamiento durante un buen tiempo, según veremos luego.

En cambio, el optimismo idealizador de Todorov se recubre con un halo de nostalgia y una dosis de humanismo voluntarista que peca por su ingenuidad y por deslizarse hacia el lugar común sentimental:

La literatura es bastante poderosa. Nos puede tender la mano en los momentos en los que estamos profundamente deprimidos, conducirnos hacia otros seres humanos de nuestro entorno, hacernos comprender mejor el mundo y ayudarnos a vivir.

(...) El lector común, el que continúa buscando en las obras que lee algo que dé sentido a su vida, tiene razón y no los profesores, críticos y escritores que le dicen que la literatura sólo habla de sí misma, o que solamente enseña desesperanza. (72)

Para explicar esta «vuelta atrás» teórica y práctica, Todorov se ve obligado a la narración o justificación autobiográfica: del totalitarismo búlgaro, a una Francia donde no encuentra lo que busca (un deseo de «teoría»), sino mucho después, cuando haya contribuido a consolidar lo que bien puede llamarse el *totalitarismo teórico*. La conversión es ineluctablemente exagerada en sus gestos, como es usual: propone como modelo de crítica literaria una monumental biografía sobre Dostoievski, la de Joseph Frank que, como la

literatura misma, se convierte en «una lección de vida» (87).<sup>8</sup> Para Todorov la literatura enseña a vivir.

Opinión compartida, con Antoine Compagnon, que recita una verdadera *laudatio* a la literatura al inaugurar su cátedra en el Collège de France con una lección que llamó *La littérature, pour quoi faire?* [¿Para qué sirve la literatura?] A pesar de ello, y de los poderes que le otorga, Compagnon cree que además de una retracción, asistimos a «una indiferencia creciente respecto de la literatura, o inclusive —reacción más interesante por su apasionamiento— de odio a la literatura considerada como una intimidación y un factor de “fractura social”».<sup>9</sup>

Por lo tanto, Compagnon juzga que ha llegado el tiempo de pronunciar nuevamente el elogio a la literatura y protegerla de la depreciación (2007:59). Como en el caso de Todorov, se desembaraza de las creencias en la «literaridad» y los dogmas de la teoría literaria (distancia ya tomada en su libro *Le démon de la théorie* —1998—) y subraya el poder cognitivo de la literatura, aunque curiosamente cree que su debilitamiento a fines del siglo XX se debe al triunfo de la democracia en Europa: «se leía mucho más en Europa, y no solamente en el Este, antes de la caída del muro de Berlín» (2007:42). Los argumentos de Todorov y de Compagnon son coincidentes en la defensa de los poderes de la literatura, seguramente aumentados por la lupa que observa desde el empequeñecimiento sufrido en la cultura contemporánea (no solamente francesa). La coincidencia sugiere que se ha construido ya una especie de *doxa* entre quienes se inquietan por el porvenir de una actividad que está sujeta al desarrollo de cambios tan descomunales en la producción, la distribución, los formatos materiales involucrados en el libro, los modos de leer, y las instituciones que están ligadas a la literatura, que no solamente llora por un pasado perdido, sino que, sobre todo, expresa la angustia y la ceguera por el fantasma de un cambio radical que todavía no se ha producido. La *doxa* establecida indica también que para comprender la desvalorización de la literatura en la sociedad actual es necesario trazar una historia que funcione como prólogo causal y explicación que solamente tranquiliza en la medida en que deja el intelecto satisfecho para proponer invariablemente que la literatura, a pesar de todo, resiste, y que en sus mil caras del pasado se halla la supervivencia, la posibilidad incógnita de sus miles de caras futuras. Tanto en Todorov como en Compagnon, reducida a su mínima expresión, la teoría literaria cede

<sup>8</sup> Los cinco volúmenes de esta biografía de Joseph Frank han sido traducidos al español por el Fondo de Cultura Económica.

<sup>9</sup> Cito y traduzco la edición francesa.

a su vieja enemiga, la historia, como una red de salvataje o como un consuelo de mínima certeza ante el desasosiego de lo imprevisible.

Histórico es también el planteo de William Marx en su *Adiós a la literatura* (cronológicamente el primero de la serie) pero, a pesar de que el problema de la desvalorización pertenece a la sociología literaria o a la historia de la cultura, su libro busca en la literatura misma lo que metafóricamente podría llamarse un suicidio. El adiós se forja desde el comienzo de la historia según un esquema conocido y previsible al que la narración se somete y que se escande en tres etapas: «expansión, autonomía, desvalorización» (12–13).<sup>10</sup> Esta dialéctica histórica de William Marx exhibe múltiples entradas y pormenorizados análisis; aquí sí podemos hablar de decepción: decepción del conjunto social o de sus actores respecto de la literatura, pero también por los modos en que esta se decepciona a sí misma, en particular conformando lo que el historiador llama «la literatura del adiós», o la literatura que sólo habla del silencio y de su propia muerte. Marx sintetiza así este proceso:

La lección es transparente. Investida a principios del siglo XIX con las esperanzas de toda la sociedad, la literatura cometió un pecado de hybris al creer que podría conquistar su autonomía. A partir de la segunda mitad del siglo, aunque la sociedad comenzó a no preocuparse por este problema, y a desinteresarse poco a poco del arte literario, la literatura no se preocupó por la pérdida de todo el crédito que disponía, pues había construido un sistema de valores independiente. La desvalorización de la literatura que efectuó el cuerpo social volvió más necesaria su sobrevaloración que emprendieron los escritores mismos hasta que la tensión fue demasiado intensa, y la literatura dejó de creer en su propio valor. (80)

Frente a un adiós que suena como un responso o una oración fúnebre, el libro reciente de Jean-Marie Schaeffer no cree que estemos ante un abandono de la literatura, ni tampoco que se vea amenazada, aunque su lugar relativo en la cultura haya variado («nunca se han leído tantas obras literarias como en nuestros días» (6)<sup>11</sup> —dice con un dejo de candidez—). La verdadera crisis se encuentra en la imagen que los estudios literarios han construido de su objeto. El optimismo epistemológico de Schaeffer es tan desenvuelto que cree que los conocimientos acumulados en los estudios literarios conforman un «progreso». La crisis de estos estudios se debe entonces a una concepción

<sup>10</sup> La traducción me pertenece.

<sup>11</sup> Mi traducción.

«segregacionista» heredada del siglo XIX, que acarrea un rechazo a la interdisciplinariedad, una condición necesaria, según la concepción de Schaeffer, para investigar y enseñar literatura. En esta concepción ya no importa la supuesta declinación, sino el estatuto epistemológico de los estudios literarios, que se abren al campo más vasto de las ciencias humanas y sociales; centrada en la problemática universitaria, para la *Pequeña ecología*, el nudo de la cuestión se reduce al enfrentamiento entre el estudio normativo versus el descriptivo y optar por el primero. Dejo de lado la discusión de sus eclécticos fundamentos filosóficos que tratan de articular la hermenéutica de Heidegger, Gadamer y Ricoeur entre sí y con la teoría analítica de John Searle; subrayo, en cambio, el extenso desarrollo que tiene en el libro esta cuestión epistemológica (casi la mitad de las páginas) en detrimento del punto de partida, el lugar de la literatura en la contemporaneidad. El tema de la enseñanza de la literatura vuelve en el último capítulo («Algunas modestas proposiciones»)<sup>12</sup> para resolverse aproximadamente de la misma manera que proponía Todorov, con énfasis en la ficción y la poesía como sustento de la práctica pedagógica, y para separar funcionalmente la investigación literaria de la enseñanza. Resulta evidente que las propuestas de Schaeffer, de materializarse en algún proyecto concreto, solamente agravarían una crisis que, por otra parte, es negada con el propósito de profundizar el *statu quo*.

A la luz de la incompleta reseña que he realizado de la serie propuesta, resulta tentador juzgar el abandono de la literatura que registra Michel Foucault en sus trabajos (hacia 1970) como un anticipo de la decepción o la indiferencia que hoy la sociedad experimenta frente al discurso literario, y tal vez tampoco sería errado considerar este retiro como un anticipo, o como un vaticinio de los tiempos por venir.

En el joven Foucault y en su primer trayecto como investigador, la literatura ocupa un lugar importante y hasta constituye una actividad sobre la que se reflexiona con fervor: en su residencia fuera de Francia a partir de 1956, en Suecia y en Polonia, donde enseña francés y literatura francesa, hay, si puede decirse así, una intimidad de Foucault con la literatura que no se limita a meras referencias profesionales.<sup>13</sup> En todo caso, no es una actividad paralela o un refugio meramente hedónico, sino la relación intensa de un filósofo francés con la cultura de su tiempo.

<sup>12</sup> El último capítulo, el séptimo, se titula «Pour une nouvelle écologie culturelle: quelques propositions modestes».

<sup>13</sup> Véase Michel Foucault, 2013.

Tampoco se trata de un mero atajo juvenil o una búsqueda pasajera que el tiempo habrá de borrar o de un tema provisorio que otras investigaciones más serias (la ética, la política, la subjetividad) reemplazarían con mayor fortuna. Por el contrario, los temas literarios no son nada fugaces en su interés. A lo largo de una década no solamente ha escrito sobre poetas y novelistas o publicado un libro entero sobre Raymond Roussel (Foucault 1963),<sup>14</sup> sino que ha teorizado y propuesto una extraña «ontología de la literatura».

También hay en él una verdadera fascinación por ciertos escritores y por el descubrimiento de otros, según consigna en varias entrevistas. La ruptura que implicará el silencio se produce hacia 1969 y 1970. Recordemos que uno de los trabajos más influyentes en la teoría literaria es su conferencia «¿Qué es un autor» de 1969, donde la ética de la escritura moderna lleva el lema de Beckett: «no importa quien habla» (Foucault 2010). Se diría entonces que allí la literatura tiene aún un relieve dentro de la indagación, pero al comparar los instauradores de discursividad (Marx, Freud) que permiten a partir de ellos escribir discursos regidos por la diferencia, Foucault los contrapone a la literatura (concretamente al género instaurado por Anne Radcliffe), y concluye que el discurso literario no procede según diferencias, sino por las similitudes, por las repeticiones de un modelo rector. Podríamos preguntarnos si no hay en esta comparación un tenue sesgo descalificador, puesto que todo discurso, sea literario o no, funciona según similitudes y diferencias. Lo cierto es que en su lección inaugural, *El orden del discurso*, de 1970, reaparece nuevamente sin identificación «una voz», la de Beckett en su *L'innommable*, y también de la misma manera, el *Pierre Menard* de Borges, pero con otra reticencia, junto a los discursos que exigen comentario (los religiosos y jurídicos), aparecen «esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se llaman “literarios”» (Foucault 1980:22).<sup>15</sup>

La calificación de «curiosos» muestra una distancia que sin embargo no anula el valor que hasta entonces ha tenido el discurso literario en el pensamiento de Foucault.

Por su parte, la teoría literaria o lo que llamamos más ampliamente «estudios literarios», al usar los conceptos de Foucault ha desatendido este interés por la literatura que no podría haberse dejado de lado. Lo que ha sido determinante en el campo literario se relaciona con la parte más conocida y ostensible de Foucault: su teoría del poder, la historia de la locura, el panóptico,

14 (Traducción: *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. Traducción de Patricio Canto).

15 El énfasis es mío.

el cuidado de sí, la historia de la sexualidad, la biopolítica... Los literatos no han prestado demasiada atención a la dimensión literaria de su pensamiento. Este desinterés parece seguir el abrupto silencio al que induce el mismo Foucault. Finalmente, su relación con la literatura ha sido examinada: el primer trabajo que se ocupa específicamente del tema, el libro de Simon During, aparece en el año 1992.<sup>16</sup>

En 1975, cuando Roger-Pol Droit lo entrevista, la literatura parece haber quedado atrás, o ser una cuestión molesta: a la pregunta sobre el papel que cumplen los textos literarios en sus investigaciones, Foucault responde que «no les hacía desempeñar ningún papel en la estructura misma del proceso» (Foucault en Droit:61). Dejando de lado el Quijote, *El sobrino de Rameau*, o Sade (de los que se ha ocupado), uno podría preguntar entonces cuál es el proceso que está implícito en su libro *Raymond Roussel* (1963), donde la literatura es la pieza clave. Lo que ha ocurrido con la literatura es, según Foucault, una sacralización cultural, social y particularmente universitaria; sin embargo, reivindica la etapa anterior, cuando se sostenía «la intransitividad de la literatura», «el gran principio de que la literatura tiene que ocuparse de ella misma» (64). Agreguemos: a esta etapa de autorreferencialidad ha contribuido también el mismo Michel Foucault. Quizá por eso Barthes y Blanchot, a salvo de reproches, aparecen en su relato como desacralizadores: han concebido el discurso literario como fuera de la relación expresiva, vale decir, como la expresión de un sujeto. Pero esta etapa pertenece al pasado, quedarse en ella es —dice Foucault— redoblar la sacralización:

Nuestra cultura atribuye a la literatura un papel, en cierto sentido, extraordinariamente limitado: ¿cuántas personas leen literatura? ¿Qué lugar ocupa realmente en la difusión general de los discursos? Pero esta misma cultura impone a todos sus hijos, como camino precisamente hacia ella misma, pasar por todo el peso de una ideología, de una teología de la literatura durante sus estudios. (65–66)

<sup>16</sup> Aunque el propósito del libro de During sea presentar el pensamiento de Foucault a los estudiosos de la literatura, advierte que sobre las divisiones de su obra «These divisions ignore two crucial factors. The first is the role that thinking about literature itself plays in Foucault's thought. It divides his career in two. In the first period—which finishes in the early seventies—his work repeatedly praises and analyzes the kind of avant-garde writing he associates, for instance, with Sade, Artaud, Raymond Roussel and the French "new new novelists" of the sixties. These writers are not just important on the sidelines of his work—as if Foucault were only a literary critic when he was not getting on with the real business of writing history or theory. On the contrary, he then believed that such writing revealed something profound and limiting about the relation between language and the modern world, and thus about knowledge and all cultural practices whatsoever» (7).

Por consiguiente, Foucault propone estudiar no las estructuras internas de las obras, sino los modos por los cuales los discursos pasan a ser valorados o sacralizados para que penetren en el campo literario. Investigación que, como se sabe, no le ha interesado llevar a cabo. Entonces, ¿qué ha sido para él la literatura? Su respuesta es clara: le ha servido para salir o desembarazarse de la Filosofía. Lo que equivale a decir: ha sido una etapa necesaria en el desarrollo intelectual, pero al mismo tiempo, superada por una mayor intelección del juego.

Si prestamos atención a los aspectos que revisa Foucault, la sacralización, la autorreferencialidad, el encierro de la literatura en sí misma, el análisis interno de las obras, la enseñanza como pieza clave de la ideología literaria, pueden verse como en miniatura los mismos tópicos con los que, treinta años después, los ensayos que hemos reseñado abordan el problema de la retracción cultural o la muerte de la literatura.

En la década de los años sesenta el Foucault literario se entusiasma por la literatura vanguardista contemporánea, al mismo tiempo que experimenta fascinación por Bataille y por Blanchot. De este último ha declarado mucho tiempo después, «yo quería ser Blanchot».<sup>17</sup> Y en efecto, si se leen con atención textos como «El lenguaje al infinito», o «Prefacio a la transgresión», o las dos conferencias de «Lenguaje y literatura», pueden advertirse además de los conceptos y el vocabulario de Blanchot, también su estilo. Ser como Blanchot requiere mimetizar su retórica. Y esta es otra de las dimensiones de lo literario en Michel Foucault durante los años de cercanía con la literatura: su placer depositado en el acto de escribir, del que también renegaría después («¿cuándo me pondré a escribir sin que el escribir sea “escritura”? Sin esta especie de solemnidad que deja ver el trabajo y el esfuerzo»). En «Lenguaje y literatura» (1996)<sup>18</sup> esta dimensión «literaria» es la que Foucault advierte en la crítica, que quiere ella también ser literatura (digamos: «a la manera de Blanchot»), a la par que otro tipo de crítica ensaya una dimensión metodológica tomada de la semiótica estructural y que va en dirección opuesta (digamos: «a la manera de Barthes»). La «ontología formal de la literatura» que propone Foucault para la crítica literaria tiene como eje teórico la categoría de signo, y se basa en las distintas formas de repetición signica, en particular las formas de autosignificación y autorrepresentación o de *mise en abyme* que entusiasman a Foucault.

17 «En esa época yo soñaba con ser Blanchot», cfr. Didier Eribon, 1991. Se refiere a la década de 1950.

18 Para este tópico, véase también «El lenguaje al infinito» y «Prefacio a la transgresión», en el mismo libro.

Sin lugar a dudas, este programa supone abrazar la teoría estructuralista, un credo del que siempre Foucault negó haber sido devoto.

Desde un punto de vista teórico la experiencia literaria de Foucault subraya varios tópicos: 1) la disolución del sujeto como fuente, foco y garante del discurso, algo que no desaparece luego en su pensamiento; 2) la transgresión a partir de Bataille, de Blanchot y de Sade («el paradigma de la literatura moderna»), puesto que aquello que llamamos «literatura» (la que nace en el siglo XVIII) se caracterizaría por la experiencia de transgresión; 3) en la medida en que el escritor se pone en contacto con lo anónimo, como sostenía Blanchot, y con lo a-subjetivo, la literatura permite experimentar el pensamiento del «afuera» o la posibilidad de establecer contacto con un «afuera» del pensamiento, tema luego abandonado. El concepto de «escritura» que, como vimos, queda desacreditado, siguiendo también a Blanchot, supone el instante o el momento mismo en el que se escribe o la materialidad de ese momento en el cual el sujeto entra en la anónima zona del lenguaje y desaparece.<sup>19</sup>

La «escritura», tal como se la presenta masivamente a fines de la década del sesenta, es denunciada como una noción teológica en *¿Qué es un autor?* (Foucault 2010). Pero el depositario de la crítica es Jacques Derrida, a quien siguiendo el lema de Beckett, no se menciona. No voy a desarrollar aquí los pormenores de esta polémica, por lo demás bastante conocidos, sino dibujar apenas dos actitudes «curiosas», según la denominación que usó Foucault para el discurso literario. Foucault se muestra siempre vigilante de sus posturas anteriores que critica y corrige permanentemente en esas zonas de auto-exégesis que son los reportajes concedidos cuando aparece un nuevo libro suyo. Como si cada vez hubiese que rearmar el juego y comenzar de nuevo, y como si el nuevo tramo dependiese de la liquidación del anterior. La renuncia a la literatura se enmarca en este dispositivo de autocorrección. Derrida, en cambio, se esfuerza por recapitular las continuidades de su pensamiento, particularmente cuando los temas éticos y políticos ocupan su interés. Como si quisiera decirnos: «este giro de mi pensamiento ya estaba allí, en aquel texto, en aquella nota, en aquella otra intervención del pasado». Dos modos éticos de entender el trabajo intelectual. Derrida censura la ética del arrepentimiento cuando se ocupa de la enseñanza de la Filosofía, no quiere «hacer una escena, y una vez más entrar al juego de la auto-rectificación, del *mea culpa* o de la mala conciencia en exhibición. Eso sería un gesto que podría justificar

<sup>19</sup> Para estos temas que resumo, consúltese el trabajo de Timothy O'Leary «Foucault's Turn from Literature», 2008a; y del mismo autor, «Foucault, experience, literature», 2008b.

largamente del que yo me abstengo. Digamos, para ser muy breve, que jamás nunca tuve ese gusto y que incluso hice de ello una cuestión de buen gusto».

Como no hay arrepentimiento respecto de la literatura, ni abandonos (pensemos que los *Espectros de Marx* aparece el espectro de Hamlet), tampoco hay un pensamiento apocalíptico sobre su futuro. Además, para Derrida, que piensa la literatura como una cuestión de encuadramiento jurídico por el que depende de una instancia normativa social o cultural, es decir, sin autonomía, y mediada institucionalmente, tanto puede retrotraerse sobre sí misma, como estar siempre abierta a lo otro, tal como la presenta en su comentario de «Ante la ley» de Kafka. Sobre todo, la literatura es dependiente de una forma institucional y política, la democracia, el régimen que le permite «decirlo todo», pero pagando por ello el precio de la levedad intrascendente («es literatura», «es *solamente* literatura», o «es una ficción literaria»)<sup>20</sup>. Dice Derrida «No hay literatura sin democracia, ni democracia sin literatura». Supongo que Foucault censuraría como una caída en el misticismo otra ligazón que pone de relieve Derrida, por la cual la literatura implica el secreto. Pero si la democracia es siempre lo que vendrá, la literatura estará sujeta no al misterio, sino a las transformaciones que harán irrumpir el acontecimiento de la democracia misma, y por lo tanto, de la literatura, bajo formas, instituciones y modalidades de las que no podríamos tener idea.

Imagino que, llegados a este punto, una derivación o un contraste que he evitado, y que sin embargo rodea todas estas notas, es la pregunta por la literatura y los estudios literarios en Argentina y por su reacción ante las mutaciones que están desarrollándose en nuestra cultura. Una respuesta fácil sería decir que ni la literatura ni los literatos han sido sacralizados en nuestro país, por consiguiente, no hay decepción, ni tampoco apoteosis que añorar. Algo mucho más complejo, pero no menos evasivo, sería enunciar un programa de investigación que aborde la relación de la literatura con los procesos de cambio tecnológico, educativo, material, comunicacional y cultural que están ya actuando sobre nuestros objetos de estudio. Si algo así fuese posible, no sería para entonar cantos fúnebres ni para proferir responsos culpabilizadores, como acabamos de ver en la novelaría francesa, sino para acompañar una transformación de tal magnitud en lo que hoy llamamos «literatura», que quizás ni siquiera este nombre serviría para dar cuenta de ella.

---

<sup>20</sup> Véase la entrevista realizada por George Bennington y Derek Attridge «This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida», 1992.

## Bibliografía

- Bennington, George y Derek Attridge** (1992). «This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida», en Derek Attridge, compilador. *Acts of Literature*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Citton Yves** (2010). *L'avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?* París: La Découverte.
- Compagnon, Antoine** (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París: Seuil.
- (2007). *La littérature, pourquoi faire?* París: Collège de France/Fayard.
- Derrida, Jacques** (1982). «Dónde comienza y cómo acaba un cuerpo docente», en Dominique Grisoni, compilador. *Políticas de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica. <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cuerpo\\_docente.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cuerpo_docente.htm)>
- Droit, Roger-Pol** (2008). *Entrevistas con Michel Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- During, Simon** (1992). *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*. Londres: Routledge.
- Eribon, Didier** (1991). *Michel Foucault (1926–1984)*. París: Flammarion.
- Foucault, Michel** (1963). *Raymond Roussel*. París: Gallimard.
- (1980). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de Plata. Traducción de Silvio Mattoni, apostillas de Daniel Link.
- (2013). *La grande étrangère. À propos de littérature*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Maingueneau, Dominique** (2006). *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*. París: Belin.
- Marx, William** (2005). *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII–XXe siècle*. París: Minuit.
- O'Leary, Timothy** (2008a). «Foucault's Turn from Literature». *Continental Philosophy Review* 41, 89–110.
- (2008b). «Foucault, experience, literature». *Foucault Studies* 5, 5–25.
- Schaeffer, Jean-Marie** (2011). *Petite Écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?* París: Thierry Marchaise Éditeur.
- Todorov, Tzvetan** (2007). *La littérature en péril*. París: Flammarion.

NARRACIONES DEL PRESENTE



## **Todo empezó con un fraude**

*Diego Erlan*

DErlan@agea.com.ar

«No había casi libros en la casa de mi infancia». Se lo dije hace unas noches a mi novia y ella respondió que no me hiciera la víctima, que por el amor de dios no diera lástima. No quiero dar lástima, respondí, estoy diciendo las cosas como son. Ni siquiera respondió: se dio vuelta y siguió durmiendo. Debo decir que me gustan las historias que empiezan de ese modo, victimizando la etapa de formación. Nadie de mi familia escribe. Ni escribía nadie del que tengamos noticia. Entonces: no sé por qué escribo. Tal vez sepa —aunque de esto no estoy completamente seguro— contra qué escribo. Me lo preguntaron hace unos días para una revista on–line y ensayé una sucesión de respuestas insatisfactorias: escribo contra el lugar común, contra el absurdo intento de atrapar la realidad, escribo contra la educación de clase media, escribo contra los padres. Contra las ideas que no te dejan temblando en un rincón sin poder dormirte. Contra los cínicos. Se escribe, tal vez, contra uno mismo. Lo dije antes: ninguna me satisface. No sé. Pienso también que escribo porque no puedo hablar.

Sin embargo, no recuerdo haber escrito nada mientras vivía en Tucumán. Las ficciones que construía en aquellos años estaban metidas a la fuerza en el placard del pasillo donde guardaba los juguetes. Fueron diez años desde 1979 y la memoria acumula imágenes a regañadientes. Puedo verme en el patio vacío del colegio salesiano, donde habían asistido todos los hombres de mi familia —salvo mi padre, que es de Santiago del Estero—, puedo verme con uno o dos amigos, mejor dos porque fueron dos los amigos que hice para toda la vida, jugando al fútbol con una sucia pelota de tenis y el cura del colegio gritando desde la ventana de su habitación que siguiéramos jugando, que él ya había terminado de dormir la siesta. Puedo verme, también durante esos años, en la calle al costado del Tribunal de Justicia, jugando al fútbol entre seis, con la misma pelota de tenis o con otra, tal vez alguna confeccionada con medias, bolsas y papeles de diario. Puedo verme de la mano de mi madre, yendo de madrugada al colegio y deteniéndose —siempre— en un kiosco a

mitad de camino para comprar un alfajor Tatín. O puedo verme, a pedido de mi madre, encendiendo sus cigarrillos con el fuego del piloto resplandeciente del termotanque. Pero no me recuerdo leyendo ningún libro. Alrededor de la lectura sólo me queda esta imagen: yo, de la mano de mi madre, atravesando una de las peatonales de la ciudad, la calle Muñecas, leyendo por primera vez los carteles que colgaban de los comercios. Leía todos los carteles que encontrara. En ese momento, si alguien hubiese apostado, pagaba uno a diez que yo me dedicaría, en algún momento, a acumular palabras en un papel con algún tipo de sentido, todas las semanas para el diario o una vez cada siete años en algo parecido a la ficción. Tuve una infancia solitaria: me gustaba estar solo, jugar solo, hablar conmigo mismo y por eso mismo: no hablar. Nunca hablé demasiado. Escuchaba.

En los veranos viajaba al pueblo donde nació mi padre. Siempre me hacían reír las historias de mis tías locas de Santiago del Estero (una maestra rural y otra solterona empedernida y directora de escuela). Contaban historias de travesías en carreta por el monte y feroces inundaciones que las hacían vivir durante días en el techo de un rancho. Por lo general, esas charlas que se ramificaban, terminaban en el estado de salud de algún pariente lejano, pero yo me encargaba de continuarlas, en silencio, antes de acostarme en la cama. También mi padre solía contarme sus historias de adolescente, cuando a los quince años dejó la casa paterna para ir a estudiar a una capital de provincia como San Miguel de Tucumán, que sería el lugar de mi nacimiento en julio de 1979. Papá relataba sus noches de pensión, sus viajes para ver a su equipo de básquet favorito o las veces que sacaba fiados sandwiches de milanesa del carrito de Don Pepe, que luego se convertiría en el restaurante donde, todavía hoy, mi hermano y yo comemos cada vez que volvemos.

Escuchaba las historias que traía mi padre desde Buenos Aires, cada vez que llegaba los viernes a la noche, siempre con regalos, tal vez para suplir esa culpa católica que le generaba pasar la semana en el hotel Orly y vernos sólo los sábados y los domingos, perdiéndose así las cosas que, según reclamaba mi madre, conseguían sus tres hijos: ser abanderados en el colegio o ser la más linda en la fiesta de quince como lo fue mi hermana un miércoles del que sólo recuerdo haber bailado el vals con ella. No me daba cuenta de que casi no tenía recuerdos de haber vivido con mi padre, aquel santiagueño que dormía la siesta y se enojaba todo el tiempo cuando no lo atendían bien en los supermercados, en los negocios, en los restaurantes. Pero me llevaba bien. Me hacía reír. Lo escuchaba cada vez que llegaba a casa y lo seguí escuchando cuando nos mudamos a Buenos Aires. Y así me despedí de esos dos amigos

de toda la vida como si en algún momento, después del verano, volviera a la misma ciudad y al mismo colegio. Y así me despedí de la calle 9 de julio y de tíos y de primos que terminé de conocer, seguramente, en alguna de las reuniones que organizaron para despedirse. Estuvimos a punto de alquilar el departamento donde había vivido Martín Karadagián sobre la avenida Callao. Y eso lo supimos porque la mujer que nos mostraba el departamento no pudo ocultar la puerta rota de una piña.

Los primeros años en Buenos Aires me encerraba en una pieza de dos por dos ubicada en el balcón terraza del noveno piso, donde mis padres habían empotrado unos estantes y acumulado los pocos libros que había —todos *best-séllers*— y los papeles y las carpetas de instalaciones eléctricas que mi viejo ingeniero guardaba como si fueran importantes. Esa habitación tenía una puerta de chapa y el vidrio esmerilado y se cerraba con llave por dentro. Estaba junto a la parrilla que instaló mi padre antes de que llegaran los muebles. En ese lugar ubicamos el enorme escritorio del médico que había vivido antes y una vieja camilla de hierro, que todavía tenía aceite en el engranaje de la base. En ese lugar también se guardaban las revistas de peluquería que llegaban a casa cada semana y las revistas pseudocientíficas que esperaba yo, con ansiedad, una vez por mes. Esas fueron mis primeras lecturas. Y una edición de cuentos escogidos de *Las mil y una noches*. Y una edición que terminó por perder casi todas las hojas de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo. Y un libro implacable como *El triángulo de las Bermudas* de Charles Berlitz. En ese lugar se ubicó también una máquina de escribir y, años después, la primera computadora que tuvimos con D.O.S. En ese lugar jugué al *Prince of Persia* durante tardes enteras. En ese lugar escribía en una máquina de escribir a la que le faltaba la letra m. En ese lugar debo haber leído por primera vez un relato como *Sredni Vashtar*, de un autor que por entonces consideré chino porque se hacía llamar Saki. Borges, Bioy y Silvina definían a Saki como un escritor satírico. Y yo no le veía nada de satírico a ese cuento de un chico de diez años como yo, que ruega para que el venerado hurón que está encerrado en una habitación al fondo de su casa, se coma a su prima. En ese lugar me preguntaba cómo podía ser que ese mustélido, para mí enorme, pudiera matar a la desagradable señora De Ropp mientras el chico terminaba sus tostadas. Durante años pensé en ese cuento, en ese ambiente, en la construcción de ese terror. Incluso una tarde se me ocurrió copiarlo, palabra por palabra. Tardé varios días. Quería mostrárselo a mis tías que estaban de vacaciones por primera vez en la Capital, pero desistí: iban a darse cuenta de que no era yo el autor de ese cuento genial así que

decidí copiar otro relato para mí menor: *La pata de mono*, de W. W. Jacobs. Es decir: todo empezó con un fraude. Porque me acuerdo las caras de mis tías después de haber leído el cuento y las felicitaciones. Y creo que todo lo que escribí hasta ahora es sólo para volver a ver, algún día, esas mismas caras. No sé. Tal vez también haya escrito para escucharla a una de mis tías, nerviosa y acalorada, saliendo de esa pieza con un texto mío (y cuando digo mío, ahora sí, digo de mi autoría), diciendo que lo que había escrito era una barbaridad y una aberración. Tal vez escriba para repetir esa experiencia. Para incomodar o para ofender a la familia. A la idea de familia que tienen mis tías del campo.

Durante siete años escribí la misma historia. La de alguien que intenta sobrevivir a los universos que se fisuran a su alrededor. La historia de un chico y una chica, de la madre del chico, de la hermana de ese chico y una fotografía y un verano y una familia que ya no existe. Una historia que habla sobre la pérdida de sensación. Y sobre el amor que nos destroza una y otra vez. Como en la canción de Joy Division, *Love Will Tears Us Apart*. El amor nos destrozará, una novela que terminé en el departamento donde me fui a vivir solo, en el último piso del edificio sobre la galería Quinta Avenida. Pero en esa canción de Joy Division el texto dice desgarrar y no destrozarse. Algo más sutil. El texto dice eso pero la música, en el fondo, dice otra cosa. Y esto me lleva a pensar en lo que decía Milan Kundera sobre Francis Bacon: sobre la manera en la que el pintor, en sus retratos, se apodera con un gesto brutal de la cara de sus modelos para encontrar, en un lugar profundo, su yo sepultado. En esa búsqueda de Bacon, las formas sometidas a una total distorsión nunca pierden su carácter de organismos vivos, recuerdan siempre su existencia corporal. En *El amor nos destrozará* quise trabajar sobre esa línea que consigue Bacon en sus retratos, en ese cuestionamiento de los límites del yo. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo? ¿Durante cuánto tiempo sigue todavía reconocible el rostro de alguien que alguna vez amamos y que se alejó de nosotros por enfermedad, por locura, por odio, por muerte o incluso, por olvido?

PROBLEMAS SOBRE LOS QUE GIRAN ALGUNOS LIBROS  
DE NUESTRO SELLO EDITORIAL

~

## **La preparación de *El diálogo interrumpido* como modo de establecer un diálogo**

Graciela Goldchluk (CirGAE, CTCL IdIHCS – UNLP–CONICET)

gracielagoldchluk@gmail.com

Quiero comenzar diciendo que considero que publicar un libro en la Editorial de la Universidad Nacional del Litoral equivale a publicarlo en Gallimard, por el peso que tiene esta casa en la comunidad científica a la que pertenece. La expresión «casa editorial», poco usada en estos días, es la que mejor se ajusta a este espacio físico, virtual e institucional. Casa como lugar que resguarda y recibe, como espacio privilegiado para la reunión donde forjamos una cierta identidad móvil pero no blandengue. En esta casa editorial, que no está conformada por una tradición patriárquica sino por una lógica de intervenciones en el estado de la cultura, nos encontramos diferentes pensamientos y sensibilidades, felices porque no sabemos qué nos identifica, salvo tal vez cierto inconformismo al que no queremos renunciar, no podríamos. Agradezco ante todo a Analía Gerbaudo, que es la primera causante de que yo esté acá y una de las personas que me hace pensar que se puede seguir en la universidad, inconforme y gozosamente. Agradezco también a Félix Chávez por su lectura minuciosa y empática.

Escribir un libro no es lo mismo que publicarlo, y por eso Chartier nos advierte que los autores no escriben los libros, sino que lo hacen los editores, obreros gráficos, correctores, diseñadores. Es de esa multiplicidad de intervenciones materiales de las que dependerá el sentido y el contenido mismo de lo leído. Un autor, una autora, escriben un texto que también es múltiple (es decir, está hecho de materias disímiles), que se estabiliza en un momento gracias a una cierta tecnología archivadora. No se escribe el mismo testamento, opinará Derrida, en diferentes condiciones de archivo. Publiqué mi primer libro y lo firmé, después de haber compilado y prologado siete libros que recogieron textos escritos y en ocasiones firmados, pero no publicados, por Manuel Puig (1997, 1998a, 1998b, 2004a, 2004b, 2005, 2006) y de haber tenido una participación muy activa en las dos ediciones académicas que incluyeron algunos de sus manuscritos (Amícola, y Amícola y Panesi). Mi contribución a

la literatura, mi testamento, estaba asegurado. Nada que yo pudiera agregar iba a ser tan importante como publicar un texto de Puig. Sin embargo tenía algo que decir, algo que había asomado en los prólogos de esas ediciones y que tenía una primera concreción en mi tesis doctoral.

La escritura de una tesis, se sabe, tiene como primera finalidad ascender un escalón en el ámbito laboral. Afortunadamente, la mayoría de nosotros (un nosotros convocado en esta reunión) se deja ganar por la pasión, y cuando el escalón llega se ha intercambiado por un número de horas y energía tan ridículamente desmesurado que no puede ser tomado en serio como recompensa. Lo que logramos en cambio es descubrir que teníamos algo para decir, algo que el jurado, evaluador de esa desmesura, no terminó de entender. Entonces hacemos un libro, para poder, como consta en mi agradecimiento a Julieta Cingolani, «transitar el camino que lleva de una escritura destinada a unos pocos especialistas y alumnos resignados hacia un libro que pretende llegar a los muchos y varios lectores de Puig». De este modo, *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974–1978*, es el resultado de la transformación editorial y escrituraria (en ese orden) de mi tesis de doctorado *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974–1978)*. Como podrán advertir, en el comienzo está el título. El título del libro es el resultado sintético de mi investigación: lo que le hace el exilio a la escritura de Puig es interrumpir un diálogo, interceptar y cortar la «conversación infinita» que otro crítico (Giordano) había encontrado en las primeras novelas de Manuel Puig, y esa herida deja marcas en los manuscritos.

En el camino de la investigación también había encontrado malentendidos de la crítica que me resultaba urgente despejar. La relación de Manuel Puig con la historia política argentina estaba minorizada: al no ser un activista político, los efectos políticos de su escritura se circunscribían al uso y circulación de «géneros menores» y a la inclusión en sus novelas de mujeres, homosexuales y niños, es decir de melodrama, pero subvertido. En la novela que Puig escribió en Nueva York con una protagonista mujer moribunda, se trataba de ver el movimiento feminista y las películas de mujeres, pero no el género de espionaje y las Madres de Plaza de Mayo. En definitiva, la novedad que representaba la literatura de Puig en cuanto al uso político de los cuerpos, en cuanto al registro de la microfísica del poder adueñándose del sentido común en la vida cotidiana, podía ser aceptada y hasta festejada si no traspasaba los límites de lo cotidiano. Lo que quedaba fuera de campo era la intervención efectiva de Puig en los modos de leer las disputas políticas nacionales, acaso porque el

propio autor lo había retirado de la escena de representación dejando un vacío representacional que se poblaba con voces banales, donde la historia del peronismo se parecía a la búsqueda del hombre superior y la búsqueda del hombre nuevo podía confundirse con el resplandor de una diva en la pantalla. Pero lo que yo encontraba en los manuscritos hablaba de otras cosas: entrevistas a activistas del E.R.P. (Ejército Revolucionario del Pueblo) para *El beso de la mujer araña* y cambios argumentales de último momento en *Pubis angelical*, como la curación de la protagonista Ana y la existencia de una madre viva mediante correcciones que abarcan capítulos tempranos donde se la daba por muerta, sucedidos justo cuando un periódico mexicano comentaba la inauguración del Mundial 78 hablando de «Las locas de la Plaza de Mayo».

Si bien las entrevistas a presos políticos liberados en 1973 habían sido realizadas evidentemente en Buenos Aires y mientras Puig escribía una novela muy difícil de sustraer de su entorno político (y en consecuencia desdeñada) como *The Buenos Aires Affair*, los manuscritos mostraban una intensificación de esa experiencia en contacto directo con exiliados políticos recibidos por un país que, por otra parte, aparecía en su desmesura y sincretismo como la quintaescencia de lo latinoamericano.<sup>1</sup> El exilio había significado para Manuel Puig una interrupción del diálogo con un público que concretamente no podría leerlo debido a la prohibición explícita de su obra, pero al mismo tiempo el encuentro con una sensibilidad que en Buenos Aires estaba velada por un dejo de nostalgia e ironía. Si *Boquitas pintadas* tiene un título de Gardel y *La traición de Rita Hayworth* había sido escrita con el título provisorio del tango *El desencuentro*; *El beso de la mujer araña* es, como su nombre lo indica, un bolero. Y por si quedara alguna duda, Puig había escrito, con los restos de su novela, el musical *Amor del bueno*, como homenaje al mayor autor de canciones rancheras y boleros despechados que es José Alfredo Jiménez, y el guión publicado *Recuerdo de Tijuana* era a su modo una reescritura de «Aventurera», el bolero romántico y reivindicativo del gran Agustín Lara.

Todo esto, en una tesis doctoral, adquiere un tono entre osado e intrascendente, ya que por un lado el trabajo de investigación penetra de manera contundente en las afirmaciones previas y busca pruebas para desarmar sus presupuestos críticos, pero por otro lado se trata de seguir hablando en términos académicos, lo que significa la sumisión a un código de comunicación que circunscribe su intervención a la Universidad en la que el autor o la autora

<sup>1</sup> Sobre este tema se explaya Puig en la entrevista que le hace Elena Poniatowska en octubre de 1974, incluida en el «Apéndice documental» (Goldchluk 2011:269–283).

ofician de profesores. Entonces hacemos el libro, para de una vez intervenir en un debate un poco más ampliado, que durante la redacción de la tesis y a partir de acciones colaterales había por fin comenzado. Por un lado, estaba la edición de *El beso de la mujer araña* en la Colección Archivos, donde había podido decir algunas cosas que ya circulaban entre profesores no platenses; por otro lado, la presencia de una Madre de Plaza de Mayo en la novela *Pubis angelical* estaba siendo reconocida por otros críticos y hasta se incorporó en una contratapa; no obstante, la imagen de Puig seguía siendo, en palabras de un personaje de esa misma novela, la de «una frívola mujer despreocupada de la suerte de su pueblo». No digo que mi libro, el que empezaba a preparar finalizada la tesis, cambie un sentido común que descansa sobre categorías bastante arraigadas acerca de quién tiene derecho a opinar sobre la suerte de su pueblo, pero al menos yo lo estaba escribiendo para que se pudiera escuchar otra opinión. Y quería que se pudiera leer.

Por eso me entusiasmé cuando José Luis Volpogni e Ivana Tosti, a quienes nunca terminaré de agradecerles, me preguntaron si tenía un libro sobre Puig. El libro ya no era la tesis después de un año de trabajo, y me parecía que la UNL era el espacio ideal por el cuidado de sus ediciones y porque había una política editorial que, me aclararon, no publicaba *papers* sino libros y además, cosa poco frecuente en editoriales universitarias, se preocupaba por venderlos. Entonces comenzaron mis problemas. El primero era el enfoque: la crítica genética no es una disciplina del todo establecida entre los lectores, ni siquiera entre los especializados. Y muy ligado a ese problema estaba el visual, para saber cómo leer manuscritos era necesario comunicar de manera contundente cuáles y cómo son los manuscritos que estaba leyendo. De ese modo, un problema editorial se convirtió en una nueva ambición. *El diálogo interrumpido* pretende, además, funcionar como un modesto manual de crítica genética, mostrar un camino posible para la investigación con manuscritos.

Entonces volví a mirar el libro y volví a mirar la tesis. Demasiadas palabras y muy pocas imágenes; ese fue el primer problema a resolver porque las imágenes, en este caso, son pruebas. La crítica genética opera con un paradigma indicial, y hay que mostrar esos indicios. El nuevo manual me daba la posibilidad de mostrar estas imágenes que aclaraban todo, pero ponerlas mezcladas con el texto, por la cantidad que requería, era un problema para la diseñadora que ya tenía que lidiar con tres tipos de letra en la superficie de una misma página (mis palabras, las citas textuales y las notas al pie que no lograba reducir). Aunque parezca algo sencillo, cuando decidimos que al final de cada capítulo irían las imágenes referidas durante su desarrollo cambió mi

perspectiva. En principio, mis herramientas estaban a la vista y podía compartirlas de manera similar a como yo las veía.

Esta decisión editorial cambió mis posibilidades y me obligó a pensar cómo mostrar los fragmentos transcritos. En la tesis había recortado las imágenes y las había insertado en un documento de Word; aunque el recuadro se moviera cada vez que cambiaba una frase, sólo se trataba de acomodarlos e imprimir los cinco ejemplares reglamentarios. Al pensar en la publicación tenía que idear una transcripción que se pudiera independizar de la comparación inmediata con la imagen, que fuera autónoma y que permitiera seguir leyendo para comprobar después que eso que se había leído se correspondía con un cierto manuscrito que existía en realidad en alguna parte. Es decir, la edición en libro significó una revalorización de la transcripción como escritura y de la imagen en su poder aurático, la foto estaba como huella de un objeto, ya no se podía leer demasiado bien el contenido y por otra parte, no era necesario hacerlo, pero la atracción del objeto, aún en su versión fantasmática, permanecía inmutable. En estas condiciones, la transcripción se tenía que hacer cargo de que era una reescritura que me pertenecía, sin la ficción de «copia fiel» que pertenece al ámbito de lo jurídico y delega la firma.

Otro problema que tenía la tesis en su deseo de ser comunicable era un anexo documental que contenía setenta y cinco manuscritos prerredaccionales de *Pubis angelical*, impresos y con la transcripción a un lado, lo que por su extensión abarcaba algo más de 150 páginas. Este material no estaba destinado a ser leído en su totalidad, pero el impreso requiere una lectura totalizadora. El lector puede incumplir este pedido, pero el formato impreso supone una lectura progresiva que avance desde la primera a la última hoja, mientras la pantalla ofrece fragmentos, caminos, navegación espontánea entre las diferentes imágenes y sus transcripciones. El expediente de incluir un CD en el libro con estas imágenes hace que puedan leerse más detalladamente, porque conservan su calidad y tamaño; el formato dice que están para ser espiadas, para que las visiten, no exigen la lectura exhaustiva de los setenta y cinco documentos. Al mismo tiempo, por su portabilidad y facilidad de reproducción, se ofrecen para ensayar nuevas lecturas, posibilidades diferentes de transcripción, son «usables» sin exigir participación obligada. Y eso es lo que queremos, que nos lean, más unos lectores que otros, que los que vienen rearmen sentidos y encuentren nuevas conexiones. Para desmesura, apostamos a la invención de lo nuevo y para eso ofrecemos materiales nobles: estos papelititos.

## Bibliografía

- Amícola, José** (Comp.) (1996). *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata: Centro de Teoría y Crítica Literaria, Ediciones especiales de Orbis Tertius.
- Amícola, José y Jorge Panesi** (2002). *Manuel Puig. El beso de la mujer araña*. Madrid/Buenos Aires: ALLCA XX. Colección Archivos.
- Derrida, Jacques y otros** (1995). «Archivo y borrador», en Graciela Goldchluk y Mónica Pené, compiladoras. *Palabras de archivo*. Santa Fe: Editorial de la UNL, 2013, 207-235. Traducción de Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo.
- Chartier, Roger** (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.
- Giordano, Alberto** (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Goldchluk, Graciela** (2003). *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)*. Disponible en el sitio Memoria Académica de la FaHCE-UNLP.
- (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos de Manuel Puig, entre 1974 y 1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Puig, Manuel** (1997). *Bajo un manto de estrellas/El misterio del ramo de rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1998a). *La tajada/ Gardel, una lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1998b). *Triste golondrina macho/ Amor del bueno/ Muy señor mío*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2004a). *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- (2004b). *Los siete pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- (2005). *Querida familia. Tomo 1: Cartas europeas (1956-1960)*. Buenos Aires: Entropía.
- (2006). *Querida familia. Tomo 2: Cartas americanas (Nueva York-Río 1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía.

PROBLEMAS SOBRE LOS QUE GIRAN ALGUNOS LIBROS  
DE NUESTRO SELLO EDITORIAL

~

## Que le importe a todo el mundo

*Francisco Bitar* (UNL)

franciscobitar@hotmail.com

Lo tenga o no presente al momento de enfrentarse con sus materiales, todo escritor que se precie de tal sabe perfectamente que escribir un relato consiste en tomar una serie de decisiones. En el punto de vista empleado hay una decisión y hay otra en el tiempo de la narración. Hay una decisión en el tipo de lenguaje utilizado, en la extensión de las frases, en el modo de encarar las aperturas y de alcanzar los finales. Ninguna de estas decisiones, y de muchas otras, es menos importante que la siguiente, y la suma de cada una tiene como resultado esa compleja y delicada maquinaria que parece funcionar sin ayuda.

Me siento tranquilo cuando me encuentro con un escritor que, en sus libros, ha reflexionado sobre estas cuestiones, aunque, por supuesto, sea un tipo de reflexión que no se exhibe sino que se desprende de lo narrado. Me tranquilizan y me gustan este tipo de cuentos y novelas preocupadas por sí mismas, por su mecanicidad, pero no al punto de poner estas decisiones en primer plano. A la primera señal de un privilegio de la forma por sobre la narración (chantaje que en general va dirigido a la crítica) cierro el libro.

De la misma manera, cuando nos dirigimos hacia el extremo contrario. «No me pidas que siga adelante cuando no has cuidado tus frases lo suficiente», le decía Chejov a un escritor principiante, y es este mismo descuido, esta desatención, esta falta de trabajo, lo que me impide también continuar con la lectura. Este es el escritor que, al contrario de los otros, no toma ninguna decisión, el que sigue adelante de manera maníaca sin atender a lo que ha dejado atrás. Una frase, un período o un párrafo pueden resultar el colmo del deleite y no voy a ser yo quien los disfrute cuando el escritor, en su debido momento, los pasó por alto.

En fin, me gustan los libros tensos y compactos como objetos, libros como una botella o una mesa, que pueden usarse de una vez pero que permiten también desmontarlos dedicadamente sin que sobren o falten tornillos al momento de volver a armarlos. Y cuando me refiero a los libros, hablo también

del trabajo editorial impreso en algunos de ellos: este tipo de trabajo también demanda un mundo de decisiones.

En una conferencia ofrecida a estudiantes de comunicación y enlazada en el sitio de la revista peruana *Etiqueta negra*, el periodista y escritor Julio Villanueva Chang dice que un editor es «alguien a quien le importa algo y quiere que le importe a todo el mundo». Lo dice respecto de su propio trabajo como encargado de la sección de crónicas de la revista, pero también nosotros podemos tomar esta amplia definición de editor para ponerla a trabajar a nuestro favor. Es una afirmación contundente y seductora que, como tal, nos invita a mirarla un poco más de cerca.

El editor, parece decirnos Villanueva Chang, es la correa de transmisión entre el mundo y los originales, ese oscuro manuscrito de existencia todavía dudosa que ha circulado con reserva, y muchas veces con recelo, entre unas pocas manos: si el escritor es el hombre temerario que ha robado trabajosamente, turno por turno, el fuego de los dioses, el editor es algo así como un taxista que lo devuelve al mundo de los mortales. Una especie de Caronte a la inversa, servicial y dedicado, pero al mismo tiempo colmado de sus propios intereses. Con este pasaje de un lado a otro, el editor ofrece al original, y a veces al autor, su entrada en una materialidad definitiva. Nos encontramos entonces con la primera de las decisiones que debe tomar un editor y que podríamos llamar «poder de selección literaria», porque de la multitud de manos que se levantan en el camino de vuelta a casa, el editor se detiene frente a unas pocas.

Pero ¿cuál es, en cada caso, ese mundo al cual el editor desea interesar? En algunas editoriales independientes de aparición más o menos reciente, nos encontramos frente a catálogos cuya propuesta parece apuntar a lectores específicos. Si bien todos ellos habitarían el mundo borroso de los lectores de literatura, solamente unos pocos comprarían la oferta de Spiral Jetty, por ejemplo, una editorial que privilegia el libro de procedimiento. La punta de lanza de Dakota Editora se abre paso con dos títulos que vendrían a representar lo último de la literatura americana; los autores son Tao Lin y Megan Boyle, escritores de blogs. Están los libros de Caja Negra con su apuesta a la rareza y el ensayo posmo, los libros digitales de Blatt y Ríos y Determinado Rumor, para no hablar de las editoriales del interior, como Diatriba en Santa Fe, cuya preocupación está puesta en relevar el territorio y seducir al lector local, pero con claros propósitos de trascenderlo. En fin, en épocas en que alcanza con una impresora para producir un libro, todo parece indicar que el

lector de literatura se ha diversificado por la fuerza y que falta poco para que haya una editorial por cada lector.

En el caso de *Trabajo nocturno. Poemas completos* de Juan Manuel Inchauspe, el mundo de lectores al que se apunta es, como quería Villanueva Chang, *todo* el mundo, o bien, en todo caso, su gran mayoría. Para conseguirlo, debimos respondernos en su momento a una pregunta central que traería consigo toda una nueva serie de decisiones importantes: qué hacer; cómo lograr que el libro llegue al lector desinteresado, quien muchas veces se ve intimidado por las ediciones críticas, pero, al mismo tiempo, cómo seducir también al lector especializado, quien demanda del texto una lectura útil.

La respuesta fue una estrategia de equilibrios o, más bien, de contrapesos. Durante la preparación del libro, después de establecer la poesía del autor y una vez reunidos y clasificados el resto de los materiales, nos encontramos, como por lo general ocurre en estos procesos, con algunos textos jugados al autor y otros dedicados a su obra. Estos textos se usaron de una manera discrecional: si asomaba un segmento demasiado analítico, el trago se trataba de pasar con pasajes más blandos, testimoniales; cuando esos mismos testimonios amenazaban con tipificar al autor (y, con él, a su obra) la edición se desmarcaba aventurando nuevas reflexiones sobre su poesía.

De este modo, las introducciones, que plantean distintas hipótesis de lectura, fueron precedidas por Liminares donde se presenta al autor bajo una luz de intimidad. Las notas enlazan los poemas con momentos en la vida del autor y ofrecen detalles sobre sus manuscritos. Se incluyeron entrevistas y semblanzas de Inchauspe, también reseñas de sus libros, ensayos y hasta necrológicas. Hay fotos de Inchauspe junto a su biblioteca pero también fotos en la playa, en un set de filmación, con su joven familia, Inchauspe en shorcito, fumando contra un paredón.

Esto es, como decíamos al principio, ni el exceso formalista ni la desatención y el descuido. Es que se edita como se lee: lo mismo que un escritor, un editor que se precie de tal es aquel que ofrece a conciencia su manera de leer y que, a veces, logra imponerla. Esa forma de leer ha llevado a ese editor a tomar una serie de decisiones. El editor no sólo edita el libro que le gustaría leer sino que lo publica de la manera en que quisiera que ese libro fuera leído.

Cuando, en 2009, encaramos la segunda edición de la poesía completa de Juan Manuel Inchauspe, contábamos con un antecedente luminoso. En 1994, a sólo tres años de su dolorosa muerte, algunos amigos del poeta, entre los que se contaban Estela Figueroa y Juan Neme, decidieron reunir los poemas de Inchauspe.

No conozco edición más dominada por la emotividad que aquella *Poesía completa*, trabajada a la sombra de la historia reciente. Nunca me tocó editar a un amigo muerto ni me vuelve loco la idea, y es un ejercicio ciertamente compasivo el de imaginarse el trabajo impreso en ese libro: el cotejo feliz de los textos de juventud, cuando el poeta tenía la fuerza de diez hombres; el respeto y la veneración ante el trabajo de madurez; los escalofriantes poemas cercanos a la muerte, algunos de ellos encontrados abajo de la cama o entre el elástico y el colchón en que murió Inchauspe. Ahora, sumarle a todo esto la historia de una amistad, es decir, la historia de los mejores años, pero también de una decadencia compartida. Agitar. El resultado sería un libro potente y frágil al mismo tiempo, un libro delicado y triste. En fin, una edición humana, cargada de desconsuelo, y, al mismo tiempo, de amor.

Muchos conocimos a Inchauspe a través de ese libro y el espíritu de esa edición atravesó nuestra lectura. En mi caso —y es uno de los tantos modos como llega a importarle una obra a un editor— descubrí sus poemas en un momento difícil de mi vida, cuando yo tenía veinte años y mi familia empezaba a desmembrarse. Como todo el mundo sabe, la desintegración familiar es un proceso que, una vez que comienza, ya no se detiene. Mi hermano y mi padre habían viajado lejos, por distintas razones y a lugares distintos, y mi vieja y yo tratamos de agarrarnos de algo sólido. Mi vieja puso un día fijo para encontrarse con sus amigas, un solo día que luego se convertiría en dos; yo abandoné las libretas y los cuadernos y volví a escribir en la paredes de mi pieza, como cuando era un chico.

INTERVENCIONES EN LA CULTURA



## **Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo «propio» y la cuestión de la comunidad**

Mónica B. Cragnolini (UBA-CONICET)

mcragnolini@gmail.com

Cuando Maurice Blanchot se refiere a la intención de crear una revista colectiva, la *Revue Internationale*, señala que un proyecto de este tipo no significa la búsqueda de «un pensamiento común a todos» (150) sino que, de lo que se trata, es de liberar nuevas ideas mediante la puesta en común de los esfuerzos y preguntas de todos, y a través de un rebasamiento de los pensamientos propios.

Lo colectivo supone este rebasar lo propio, aquello a lo que estamos más adheridos en tanto «subjetividades» que operamos en el mundo de la cultura. Pero, por otro lado, también afirma Blanchot que el interés de los que escriben no es enriquecer la cultura general, sino «una cierta exigencia justa, quizás, de justicia», y esto supone que cada uno «renuncia a un derecho exclusivo de propiedad y de control sobre sus problemas propios, reconoce que sus problemas pertenecen también a todos los otros, y acepta considerarlos en la perspectiva común» (53).

La tesis que sostendré en este trabajo es la que afirma que la cultura es uno de los ámbitos de desaparición de la subjetividad, y que permite pensar, en ese sentido, la fuerza de lo impersonal, lo preindividual y lo neutro. «Intervenir» en la cultura nos posibilita dar cuenta de la «comunidad que somos», y por ello la intervención cultural es una de las formas de pensar la política en el sentido «impolítico».<sup>1</sup>

En el ámbito de la cultura, como sabemos, existe mucho culto del «nombre propio» y del valor de lo individual (el autor, la autora, el escritor, la escritora) y de lo «propio» (la «propia» obra, las «propias» ideas). Sin em-

---

<sup>1</sup> Con la expresión «sentido impolítico» me refiero a la idea de política por fuera del anclaje de la misma en grandes valores y grandes ideales. Nietzsche pensó la política de esta manera (separada de toda fundamentación, es decir, de Dios como legitimador del poder), y en la época actual pensadores como Massimo Cacciari y Roberto Esposito han utilizado el término para referirse a una política «postmetafísica».

bargo, la intervención cultural patentiza la posibilidad de desapropiarse de esos modos que, en parte, se vinculan con una cierta postura capitalista de agenciar la cultura como conjunto de bienes disponibles marcados por la originalidad de lo «propio», originalidad que los tiñe de una cierta «inaccesibilidad». Considerar la cultura en términos de lo anónimo y de lo impersonal permite, de algún modo, pensar políticas de lo colectivo que obligan a imaginar otros modos de vinculación en la comunidad que somos. Modos de vinculación que dan cuenta del otro en tanto otro, frente a la idea del otro como medio para la propia realización.

### **Intervención en los límites**

Parto de la convicción de que toda «intervención» que parece guiada por el sello de la intencionalidad, se confronta con la contingencia del acontecimiento, que introduce el ámbito de lo incalculable (y por lo tanto, no intencional, no personal) en la efectualidad de lo que se produce.

Por otro lado, considero que se «interviene» en la cultura cuando es posible pensar que dicha intervención pone en cuestión el límite naturaleza-cultura, límite fundamental a partir del cual se concibe el ámbito de lo humano y lo cultural. La cultura se define tradicionalmente como campo no sólo diferente, sino también contrapuesto a lo «natural»: el «hombre» nace cuando logra salir de la animalidad y crear la cultura. De hecho, la lengua corriente lo indica: quien no es culto, es «un animal», «una bestia inculta», etc.

Además, como destaca Derrida, cultura es sinónimo de muerte (1998a:78): «cultura de la muerte» es casi un pleonasma. Muchas veces, cuando se intenta señalar el límite entre lo humano y lo animal, se suele indicar que es «propio» de lo humano el cuidado del cadáver en los modos del enterramiento, la incineración u otros, y que el vínculo de los vivientes con los que han muerto funda, en gran parte, la cultura como memoria archivística. Los modos de relación con el muerto señalan pautas de vinculación con el pasado y con la historia, lo que se supone (o se suponía, ya que los estudios etológicos han puesto en crisis esta presuposición) que el animal no tiene ni puede desarrollar.

Derrida señala que es casi tautológico decir que la cultura se ocupa de los ritos funerarios, y hay en esto algo de la impronta nietzscheana, ya que Nietzsche ha indicado de qué manera todo lo que pertenece al ámbito cultural está transido por la muerte: los doctos, para él, son los que momifican los conceptos, los vivisectores que matan todo lo viviente y lo rellenan de paja. De

algún modo, la cultura es un ejercicio de vivisección, y los que pretendemos «intervenir» en ese ámbito debemos tener presente esto, para estar atentos a no convertir nuestro trabajo en «ejercicio de sepultureros» demasiado asegurado en el límite que separa la muerte de la vida, lo cultural de lo natural, lo humano del resto de la comunidad de lo que somos.

La pregunta que me interesa plantear es, entonces: ¿cómo intervenir en el ámbito cultural contribuyendo a la deconstrucción de los conceptos que lo fundan? De algún modo, esa es la forma en que la filosofía derridiana se inserta en aquellos lugares por los que transita, patentizado el principio de ruina que habita toda la arquitectura del pensar occidental. Si la cultura se ha conformado como el ámbito de lo «propriadamente humano», la tarea de quien la recorre siendo más o menos conciente de la limitrofia que la habita y la funda, es la tarea de la desapropiación. Desapropiación que se produce aún cuando no lo queramos, pero a la cual podemos contribuir, patentizando, en ese ejercicio, el ámbito de lo impersonal.

Por un lado, está la cuestión de la constitución de lo «propriadamente humano» desde la oposición a lo natural, que signa la idea de humanidad desde la potencia del actuar del sujeto individual que «enriquece» con sus aportes propios y originales el ámbito cultural, pero que, además, se constituye así a partir del ejercicio narcisista de la formación de su obra desde el nombre propio. Como sabemos, el nombre propio es una figura extraña en el ámbito de la lengua que, en términos derridianos, patentiza las aporías de lo común y lo propio (es intraducible a un nombre común, pero, como muestra la historia del Génesis con la torre de Babel, se puede transformar en un nombre común, como el del mismo Yaveh que grita su nombre, para que ningún nombre — *shem*— esté por encima del suyo, pero su nombre se confunde con un nombre común, Babel, «confusión») (Derrida 1998b:208–209).

Por otra parte, en otra historia que cuenta el libro del Génesis, Adán construye su señorío sobre los animales cuando les da nombre, es decir, de algún modo, cuando transforma lo viviente y plural en algo clasificable. En este sentido, el nombre anula «la vida» y la transporta al ámbito de la idealidad. Por estas razones, el nombre propio nos vincula con las aporías de lo propio–impropio, y con los límites de lo natural–cultural, que nos interesan en este trabajo.

## **Breve tránsito por algunas «intervenciones» derridianas en el ámbito de la cultura**

Quisiera indicar, entonces, algunos modos de «intervención cultural» del «nombre propio Jacques Derrida», para señalar de qué manera en esos modos se produce esta puesta en crisis de los límites.

En «Oui–dire de Joyce» (Derrida 1987:57 ss.), existe una imagen potente que nos permite pensar esta deconstrucción y el «poner a temblar» (solicitar) los límites del ámbito cultural. Hablando ante expertos en la obra de Joyce, en el *James Joyce Symposium*, Derrida hace patente el modo en que la misma obra del autor a cuyo estudio dichos expertos se dedican, hace cuestionable la idea de una «institución de estudios joyceanos» como la que ellos conforman. La cuestión comienza por el «oui» en la obra del autor inglés: ¿es este «oui» traducible? Esto nos remite, nuevamente, a la historia del nombre de Babel: pensando en ésta, Derrida había indicado que lo único que resta intraducible es lo único traducible. Pero, como señala en la conferencia, se sentía intimidado por tener que hablar ante un grupo de expertos joyceanos, y por eso su disertación une el «oui» al tema de la idea de institución joyceana (75). Y es por eso que indica que la institución que lleva el nombre de Joyce, porta el nombre de quien ha generado una máquina de lectura, firma y contrafirma potentes pero que, como Dios ante la torre de Babel, ha hecho también todo lo posible para hacerla imposible e improbable, para deconstruirla, «hasta minar el concepto mismo de una competencia sobre la cual un día podría fundarse una legitimidad institucional, ya sea que se trate de una competencia de saber o de saber–hacer» (77).

La idea de competencia (99) implica la posibilidad de un metadiscurso neutro y unívoco con respecto a un campo de objetividad, que puede caracterizarse como un *corpus* traducible (y la competencia, de algún modo, supondría la posibilidad de «traducir sin resto»). Jugando con la idea de que él, invitado a disertar, es un «incompetente», señala que los expertos allí presentes están, al mismo tiempo, demasiado seguros y muy poco seguros de sus prácticas, ya que no pueden contar con el menor consenso entre ellos. Por eso Derrida afirma irónicamente que no existen como tal fundación, pero tal vez por ello invitan a extranjeros que terminan por decirles lo que él les dice: «Yo los reconozco, reconozco vuestra autoridad paternal». (104). Sin embargo, «no hay criterio absoluto para medir la pertinencia de un discurso en relación a un texto firmado “Joyce”» (108), ya que todo metadiscurso neutro resulta «incompetente» con respecto a la cuestión.

Con lo cual, la «intervención» derridiana en la sociedad joyceana cuestiona las pautas que aseguran el dominio de un determinado campo disciplinario, poniendo en jaque la idea misma de «competencia» y la formación del saber «experto»: un «incompetente» ha puesto en crisis las «competencias de los expertos» (que siempre fundan y sostienen instituciones de saber).

Otra intervención que puede ser pensada en esta línea, es la que se produce cuando el periódico francés *L'Humanité* envía a Derrida, en 1999, una pregunta en torno a la aparición de una «nueva humanidad», habida cuenta de la expresión del creador del diario, Jean Jaurès, quien, en 1904 señalaba que «la humanidad no existe en absoluto». La respuesta derridiana señala, entre otras cuestiones, la necesidad de pensar el tema de lo propio:

La vieja cuestión de lo propio del hombre queda enteramente por reelaborar, no sólo respecto de las ciencias de lo vivo, no sólo respecto de lo que se llama con ese nombre general, homogéneo y confuso, *el animal*, sino con respecto a todos los rasgos que la metafísica ha reservado al hombre, de los cuales ninguno resiste al análisis... (2003:284)

Como vemos, pensar lo propio del hombre en tanto ente cultural nos coloca en situación de reconsiderar nuestro vínculo con todo lo vivo, en particular, con el animal. Por otro lado, también debe ser considerada, en el tema de las humanidades, la cuestión falocéntrica. En otra «intervención» del año anterior, respondiendo a una encuesta de la revista *Lignes*, que preguntaba qué era un intelectual (199–207), Derrida ya había puesto en cuestión todos los presupuestos de la pregunta, comenzado por el que habla de «el intelectual» (y no de «la intelectual»), indicando que «un o una intelectual» tiene un compromiso inventivo para analizar, criticar y deconstruir «los horizontes y los criterios garantizados, las normas y las reglas existentes» (204). La respuesta a *L'Humanité* se encarga de señalar que el falocentrismo tiende a borrar las diferencias sexuales, y de indicar cuáles son todos los conceptos que se ponen en crisis cuando se aborda el tema de la humanidad: soberanía indivisible, las separaciones vida/muerte, presencia/ausencia, privado/público, estado/sociedad civil (288).

Otro de los temas a considerar en este punto es el que se vincula con la crisis de la representación a nivel filosófico, y lo que acontece en el tránsito derridiano por medios representativos por excelencia como lo son la televisión y el cine.

Las conversaciones con Bernard Stiegler (Derrida–Stiegler) en torno a la televisión evidencian de qué modo la así llamada «actualidad» (el modo más patente de la «realidad» para los noticieros televisivos) nos llega siempre con una hechura ficcional. La noción de «artefactualidad», que remite a la idea del presente como actualidad teletransmitida, patentiza cómo se construye la así llamada actualidad. Los «hechos» que trasmite la televisión no son «datos inmediatos» (por más que así lo anuncien todos los noticieros), sino que son el producto de dispositivos al servicio de determinados intereses. De alguna manera, la deconstrucción advierte en este punto acerca de la necesidad de la «construcción» con respecto a las fuentes de información, como parte de la responsabilidad del filósofo.

Por otro lado, las teletecnologías dan cuenta de lo que podríamos llamar «una vida en retardo» (*delay*), con lo cual, la vida presentada como «viva» por la televisión es siempre espectral. Artefactualidad y desplazamiento temporal permiten pensar la cuestión de la expropiación (Derrida–Stiegler:91–92) en la medida en que esas dislocaciones topológicas suelen generar movimientos «apropiativos» (las consabidas «vueltas a lo nacional» ante el cosmopolitismo que pareciera practicar la televisión).

Con respecto al arte cinematográfico, Derrida protagonizó en 1982, con Pascale Ogier, *Ghost Dance* (film de Ken Mc Mullen), y tres películas están dedicadas a él y su obra: *Jacques Derrida*, de 1996, film documental belga de Marie Mandy, *D'ailleurs Derrida*, de Safaa Fathy, del 2000, y *Derrida*, de Kirby Dick y Amy Ziering Kofman, de 2003. En los dos últimos films, Derrida «protagoniza» a Derrida.<sup>2</sup> En *Turner les mots* Derrida se ha referido a su «intervención» como actor en el film de Safaa Fathy, indicando de qué manera se produce ese desplazamiento entre él y el Actor: «Y yo interpreté al Actor, un Actor que interpretaría mi papel, en suma» (Derrida–Fathy:64). El film genera un «efecto de extrañeza» en torno a la mismidad de Jacques Derrida, del Actor, por eso se habla de «divorcio entre el Actor y yo». El Actor no estaría representando, en verdad, a Derrida y, como él señala: «Me traiciona» (64). Aún cuando el Actor representara un personaje que remitiera a Derrida, no lo reflejaría ni lo refractaría, sino que sería siempre otro. El divorcio entre el yo de Derrida y el Actor es el divorcio entre los diversos yoes de Derrida, y además, entre su yo y las imágenes de su yo. Por otra parte, desde el punto de vista de la actuación, este Actor está siempre subiendo escaleras, como

<sup>2</sup> Y, como señala Genève (249) con diferentes «performances» de actuación, ya que Genève opina que en el film americano Derrida juega su rol de actor «con constancia y profesionalismo».

si la autora del film mostrara en todo momento el «andamiaje», su mapa y su escala (85), algo que, como acontece la mayor parte de las veces, se mantiene bien oculto. El Actor habla siempre ascendiendo escalones: escaleras de madera, escaleras de piedra, y también lo hace el amigo Nancy, elevándose en un ascensor, un reemplazo de las escaleras. La ley del film es ir de escala en escala, transitando desde cuestiones tan privadas como las tumbas de los dos gatos amados en el jardín hasta «ambiciosas consideraciones geopolíticas sobre la espectralidad del espacio virtual, las leyes de la hospitalidad, la segregación, la esencia enmarañada de la voz política o la madeja de las diferencias sexuales» (89).

Desde el punto de vista de su edición, el film muestra más de un injerto, comenzando por la palabra «injerto» (*greffe*) que apenas se escucha enunciada por Nancy, hablando también de su injerto (su trasplante de corazón) y de la obsesión de Derrida por la prótesis y la heterogeneidad allí mismo, en el corazón. Y entonces el Actor–Derrida aparece en su jardín, preocupado por sus plantas y sus injertos, y el mismo Nancy resulta «injertado» en el film, cuando Derrida menciona uno de sus conceptos («la deconstrucción del cristianismo»). Asimismo, Nancy es injertado en otro lugar inhabitual: cuando Derrida, en su seminario sobre el perdón, anuncia que entra en escena Mandela, y aparece Nancy. Y esto se vincula con el tema de los nombres: ¿qué es este documental, en el que no aparecen nombres ni leyendas? Nancy entra en escena en el film sin ninguna leyenda identificadora, y tampoco se aclara luego que él no es Mandela, cuando irrumpe ante el anuncio derridiano antes indicado. El film tampoco identifica los lugares con sus nombres. Por todo esto, deconstruye con sus imágenes el género mismo del documental y de la idea de «verdad» que lo sustenta, comenzando por la «verdad» del Actor que no siente «representar» al yo de Derrida, sino que se percibe como siempre otro.

No abundaré en más momentos de esta «intervención» cultural derridiana, creo que los indicados bastan para pensar en una economía del film que, siendo aparentemente un documental, pone en crisis todos los cánones que contribuirían a constituir una obra fílmica de ese género: una cierta idea de verdad, de registro adecuado de los nombres, de representación. En lugar de eso, nos encontramos con anacolutos, omisiones, desplazamientos, interrupciones, pero también con un «aumento de revelación documental gracias al artificio, a la libertad o al arte de un imprevisible surgimiento poético» (105).

Al principio del film, en las calles de Toledo, aparecía un ciego que, seguramente no supo que era filmado, y posiblemente nunca sepa que está en ese film. De algún modo, todo lo supuestamente representado es de una mo-

dadidad cercana a la ceguera. Por ello la visibilidad de la obra es espectral: en la película, como dice Derrida, no hay sino aparecidos. «Todos salen de su tumba» (108) para este film, y también el Actor.

Entre fantasmas y aparecidos, están, además, los animales. Se podría decir que algunos animales transitan por la obra: gatos, los peces en el acuario, pero ¿por qué diría Derrida en el último término («Zoo») del diccionario que acompaña, desde la escritura, el film, que éste se parece a un zoografema? (113). ¿Cómo podría ser el film un «documental animal»? ¿El animal habita la película porque es tema del pensamiento del Actor que representa a Derrida, porque las primeras imágenes remiten al coloquio de Cerisy La-salle en torno al animal autobiográfico? ¿O lo es porque, tanto animales domésticos, como animales en cautiverio, lo atraviesan? Como indica Derrida: «Todo comienza con una escena a sus ojos paradigmática: helo ahí desnudo bajo la mirada de un gato y, como en la película, no sabe ya dónde meterse» (114). El Derrida preocupado por la buena o la mala imagen de sí que brindaría el Actor que lo representa (él mismo, diríamos nosotros) desvela, al final, su incomodidad por tanta representación de su persona (aunque fuera representación de un otro). Rozando los límites de lo verdadero y lo ficcional, de la representación y el desplazamiento de ésta en otro de sí, de todos modos, queda esa incomodidad de estar, a pesar de todo, auto-representándose a los ojos del otro. Por eso la referencia, al final del texto, al animal, puede ser leída en la dirección de la comunidad que somos: en ella no somos individuos o yoes que deben «decir de sí», sino que estamos con el otro (humano, animal) en el modo de «ser-con» que nos constituye y que, desde el punto de vista ontológico, alude a lo impersonal (lo neutro) «previo» a cualquier individuación.

## Conclusiones

En *La comunidad desobrada*, enunciando y anunciando el sintagma «filosofía y comunidad», Jean-Luc Nancy se plantea la cuestión de esta conjunción «y». Generalmente, se dice, el filósofo está alejado de la comunidad — pensada en términos sociológicos—, es alguien que está realizando su trabajo intelectual por fuera de, más allá de: es, en general, «ajeno» a ésta: «la comunidad no se reconoce en la filosofía» (Nancy:158). Por otro lado, cuando se quieren hacer coincidir comunidad y filosofía, cuando se autoreconocen en la puesta en obra de un ser en común, «la comunidad se asfixia, mientras [que] el pensamiento ahí se disuelve (se ha denominado a eso «totalitarismo»)»

(158). Y Nancy señala el escarnio que todo filósofo ha de sufrir, aunque más no sea una vez en su historia, al ver que el trabajo del pensamiento parece grotesco frente a la vida, lo cotidiano, la muerte. Por ello, posiblemente todo filósofo se haya reído alguna vez de ese, su pensamiento ridículo frente a lo que acontece. Sin embargo, creo que toda intervención cultural patentiza otro ámbito de la comunidad, el que remite al sentido ontológico de la «comunidad que somos», y permite deconstruir ciertos presupuestos que alienta la comunidad en sentido sociológico. Entre ellos, los presupuestos que atañen a lo natural-cultural, lo vivo-lo muerto, lo presente-lo ausente, lo propio-lo impropio, que indicamos al inicio.

En una entrevista con Cristina de Peretti, Derrida afirma que:

Hoy día, como es sabido, la cultura se convierte en el elemento que todo lo anega en los discursos generales de nuestra cultura precisamente occidental. Cuando se habla de cultura se está designando una especie de elemento oceánico que todo lo anega: la ciencia, la filosofía, las artes, las costumbres, etc. y, justamente, sin que se cuestione el modo en que este valor de cultural, con toda su historia, se ha impuesto. Entonces, la cultura ¿qué es? ¿es la *Bildung*, es la *paideia*, la colonización? ¿Pertenece a la oposición naturaleza/cultura? Este valor de cultura me molesta. Ahora existen ministerios de la cultura; a menudo se determina la cultura como lenguaje comunicacional, como lenguaje informacional y la deconstrucción del concepto de cultura me parece ser una tarea importante incluso desde el punto de vista de las luchas feministas. No utilizaré, pues, la palabra «cultura» sin comillas, sin muchas comillas. (de Peretti:105)

Considero que las intervenciones culturales de Derrida que he indicado (como tantas otras que no he podido desarrollar) patentizan cómo la deconstrucción «opera» ese cuestionamiento del valor de la cultura y de los presupuestos que la constituyen, tanto a nivel de los límites como de los caracteres que la signan, como falocéntrica, androcentrada y, en gran medida, discriminadora con respecto a lo viviente animal.

Al inicio, me refería a la expresión blanchotiana en torno a la idea de que no enriquecemos la cultura, sino que de alguna manera «renunciamos a lo propio». Si bien Blanchot se refería a un proyecto colectivo específico, creo que la idea de escritura blanchotiana (y también derridiana) como pasaje del yo al impersonal, al «*il y a*», a lo neutro, permite pensar la intervención cultural como deconstrucción de lo propio (y del límite que siempre enuncia lo propio y lo extraño). La cultura se abre así, deconstruida, a una experiencia de la comunidad que somos en ese ámbito neutro, impersonal, en que «la

vida la muerte» se entrecruzan, formando las figuras espectrales que permiten que el autor, la autora, desaparezcan en tanto subjetividades afirmante de la exclusividad de sus ideas y estilos. Una cultura así deconstruida nos posibilita, entonces, dar cuenta del otro en tanto otro, ese otro radicalmente otro que somos también nosotros mismos, expropiados de toda posesión de autoría–autoridad sobre lo escrito, sobre lo producido. Esa es la «justicia» mencionada al inicio por Blanchot, justicia que tiene en cuenta la diferencia. Desde este punto de vista, las humanidades a las que nos dedicamos tienen una responsabilidad especial, ya que son el lugar donde aún puede presentarse una «resistencia para siempre irredentista frente a los poderes de apropiación económica, mediática, política, frente a los dogmatismos de toda clase» (Derrida 2003:289). Es mi convicción que a eso contribuimos, aún sin quererlo, cuando «intervenimos» en la cultura.

### Bibliografía

- Blanchot, Maurice** (2003). *Ecrits Politiques, Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958–1993*. París: Editions Léo Scheer.
- de Peretti, Cristina** (1989). «Entrevista con Jacques Derrida». *Política y sociedad* 3, 101–106.
- Derrida, Jacques** (1987). *Ulysses grammophone*. París: Galilée.
- (1998a). *Aporías. Morir–esperarse (en) «los límites de la verdad»*. Barcelona: Paidós. Traducción de Cristina de Peretti.
- (1998b). *Psyché. Invention de l'autre*. Nouvelle édition augmentée. Tome 1. París: Galilée.
- (2003). *Papel máquina*, Madrid: Trotta. Traducción Cristina de Peretti y Paco Vidarte.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler** (1996). *Echographies de la télévision*. París: Galilée/Institut National de l'audiovisuel.
- Derrida, Jacques y Safaa Fathy** (2004). *Rodar las palabras. Al borde de un film*. Madrid: Arena. Traducción de Antonio Tudela.
- Genève, Max** (2008). *Qui a peur de Derrida?* París: Anabet.
- Nancy, Jean–Luc** (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros. Traducción de Pablo Perera.

INTERVENCIONES EN LA CULTURA



## **El ensayo documental, la poética del disentimiento**

*Ana Lía Gabrieloni* (UNRN–CONICET)

alg@ciehum.org.ar

Leí con creciente interés la presentación de estas jornadas, que Analía Gerbaudo tuvo la gentileza de compartir por escrito con quienes no pudimos estar presentes aquí el pasado martes. Presentí esperanzas al leer en dicho texto que los años 90, pese a todo, no llegaron a ser devastadores seriales y absolutos de ciertos proyectos que pudieron emprenderse entonces, en el contexto de universidades nacionales y públicas, presentimiento estimulante cuando toca avanzar entre rémoras ajenas a las ideas y prácticas que dicho contexto reclama. Es sabido que en el nivel de la educación superior, la libre democratización del conocimiento ha de verse ligado, en el plano institucional, a la estructura del co-gobierno de una universidad así como a su autonomía respecto del poder político y económico y, en el plano académico, a la investigación tendiente a la producción de saberes en contraposición a la repetición mecánica de saberes recibidos, con frecuencia, en dirección vertical y descendente. Ambos asuntos son atinentes a las configuraciones materiales y simbólicas que emanan de la relación dialéctica entre el poder y el conocimiento, matriz de los espacios universitarios donde estudiamos y trabajamos. Entre sus vectores de proyección e intervención en la cultura y la sociedad, sobre el telón de fondo de la reforma en curso a nivel nacional, destacan los que se inscriben en soporte audiovisual. En el contexto actual, donde un sinnúmero de carreras están orientadas a la creación y producción de contenidos y medios audiovisuales, sería importante que las universidades públicas aseguraran la preservación y el desarrollo de esos géneros donde la reflexión crítica, deudora de una cabal formación humanística más allá de la formación meramente técnica, supera la lógica impuesta por el público masivo y su Cerbero, el mercado.

La enseñanza de asignaturas en cruce entre los estudios de cultura visual, la historia del arte y la literatura en la Universidad Nacional de Río Negro, me condujo a observar uno de entre esos géneros que, como apunté, se mantie-

nen indiferentes hacia los acuerdos implícitos en las bases de la industria del entretenimiento, largamente revisada en *La dialéctica de la Ilustración* de Theodor Adorno y Max Horkheimer. Me refiero al ensayo documental, cuyos ejemplos comprenden desde *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, pasando por *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais, *Á Valparaíso* (1963) de Joris Ivens, hasta *Ulysses* (1982) de Agnès Varda, *Wie man sieht* (1986) de Harun Farocki y los más recientes *Canton, la chinaise* (2001) de Robert Cahen/Rob Rombut y *The City of Blind Alchemists* de Rubén Guzmán (2006).

Las obras mencionadas suscitan ideas en todas las direcciones. Se impone privilegiar algunas de ellas en particular para comprender la naturaleza del género. En principio, que el espacio vivido, mediado en este género a través de una serie de representaciones, tiende a configurarse con la modalidad de un paisaje. Dicho con otros términos, el ensayo documental sería la representación conjetural de un espacio que, en consecuencia —como el espacio transmutado en paisaje por mediación de la sensibilidad y de la mirada— deviene un hecho de cultura, lo cual equivale a decir un documento cultural.<sup>1</sup> El documental ensayístico es, en consecuencia, un documento audiovisual y conjetural sobre la cultura.

Ahora bien, si se atiende al hecho de que el ensayo documental trasciende su genealogía estrictamente filmográfica para manifestarse como la forma reciente más acabada de las interrelaciones artísticas, es necesario reconocer que el mismo le reconfirma hoy en día a la historia de estas últimas un momento de apogeo y reconversión comparable al que dicha historia atravesó — en particular y sujeta a configuraciones radicalmente diferentes— durante el Renacimiento y el siglo XIX. Esta línea de reflexión sugiere que la centralidad del ensayo documental en el exuberante mapa actual de las relaciones inte-

---

1 Se propone aquí concebir la mencionada representación como derivada del «acto conformador del mirar y del sentir» al que George Simmel asoció tempranamente la configuración de un «paisaje», esto es, «una visión cerrada en sí, experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano» (176, 186). La afirmación de Simmel sobre que la porción de naturaleza delimitada en un paisaje es un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia (175) podría reformularse a través de las ideas más recientes de Michel Collot, quien plantea la necesidad de atender cómo, en el arte contemporáneo, la representación del paisaje se ha visto desplazada por la experiencia del paisaje (107). En relación con el cine, Collot (157) nos recuerda que el paisaje no consiste en un espectáculo sintético (como en la pintura) sino estático y exterior, restituído por un doble movimiento entre lo que se ve y lo que no se ve en el curso de los fotogramas. La génesis conceptual del paisaje remite al factor subjetivo que, en la época Moderna, se activa entre la naturaleza y la mirada mediando sus mutuas correlaciones con el conocimiento y el sentimiento. Se recomienda especialmente para recuperar la historia del concepto de paisaje, a la par que la bibliografía de consulta obligatoria para recrear e interpretar dicha historia, el libro *L'arte del paesaggio* de Raffaele Milani (2001). Bologna: Il Mulino.

rartísticas, mantiene semejanzas funcionales con el programa humanista de la pintura entre los siglos XVI y XVIII pero, sobre todo, marcadas semejanzas esenciales con el poema en prosa decimonónico. Como este último, es presa de ambigüedades genéricas, incurre en la brevedad, utiliza el fragmento, explota la digresión, se interna en la filosofía, la política, la sociología, el periodismo, la historia, y se reviste con un carácter metarreferencial que convierte a ciertas obras en insustituibles piezas críticas sobre ellas mismas y sobre el género al que adscriben en alguna medida.<sup>2</sup>

Emblemático vórtice resolutorio de la tensión entre textos de cuño literario e imaginaria plástica, el ensayo documental reclama examinar el estado actual de esa tradición milenaria que enmarca los intercambios, préstamos y apropiaciones entre la literatura y las artes visuales.<sup>3</sup> Por otra parte, en función de su naturaleza audiovisual, exige revisar la noción del género literario referencial de forma exclusiva a las imágenes del arte, esto es, la écfrasis. Si la écfrasis, la representación verbal de una representación visual, admite ser concebida en una dirección inversa a la sugerida en esta reciente definición, ¿qué queda por decir sobre el ensayo documental, donde lo verbal y lo visual coinciden en una representación recíproca y simultánea en la cual ambos planos se confunden, asimilándose mutuamente como únicas referencias?<sup>4</sup>

*Lettre de Sibérie* de Marker ofrece un episodio paradigmático de tal coincidencia. En la película, una misma secuencia visual —retrato del poblado ruso de Yakutsk— se presta a tres repeticiones consecutivas acompañadas con diferentes textos y fondos musicales cada vez. Estos revisten a cada una de esas repeticiones con intenciones de sentido divergentes e, incluso, con-

2 Estas cualidades pueden hallarse analizadas en estudios sobre el género de capital importancia: Suzanne Bernard (1959). *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet; Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (Eds.) (1983). *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press; Jonathan Monroe (1987). *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca and London: Cornell University Press; David Scott (1988). *Pictorialistic Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press; Michel Sandras (1995). *Lire le Poème en prose*. París: Gauthier Villars; Nathalie Vincent-Munnia (1996). *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. París: Honoré Champion; Christian Leroy (2001). *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*. París: Champion.

3 Véase Ana Lía Gabrieloni (2001–2004). «Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad». *Saltana. Revista de literatura y traducción* 1. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#UvQb7HI-dow> (18 de abril de 2013).

4 En la introducción del estudio más extenso que se haya dedicado alguna vez a la écfrasis y al que pocos lectores llegan suficientemente dotados de perseverancia a leer hasta las últimas páginas, Murray Krieger categoriza a la écfrasis construida en dirección inversa: desde los textos hacia las imágenes. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.

tradictorias, que ponen de manifiesto la contingencia misma de la verdad en tanto condición de las imágenes, según Farocki, como las vemos.

Los comentarios sobre *Lettre de Sibérie* que André Bazin vierte en un recordado artículo publicado en France Observateur en 1958, captan los alcances inciertos e imprevistos mas no menos incisivos del experimento del realizador francés, donde la dialéctica entre la imagen y la palabra alcanza una de sus resoluciones más complejas y, al mismo tiempo, acabadas.<sup>5</sup> Bazin aporta una definición cuya particularidad es empujar a su propio objeto fuera de campo, no sólo porque al proponer que la película de Marker es un ensayo entendido en el mismo sentido que en literatura desplaza la operación de su reconocimiento fuera del espectro estrictamente filmográfico, sino también porque la alusión al ensayo introduce tal libertad de elección temática y organización discursiva, que rechaza con naturalidad cualquier intento de encuadre (Aullón del Haro:307).

A la vez histórico y político, señala Bazin, aunque escrito por un poeta, el documental ensayístico tiene por materia prima la inteligencia y, por método, el montaje horizontal en oposición al montaje tradicional: en *Lettre de Sibérie* la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona totalmente con lo que se dice, el montaje es así del oído al ojo.

Con palabras del mismo Marker, inspiradas en Marcel Proust, se trata de una imagen con los poderes y la humildad de una magdalena. Arte o teatro de la memoria, el ensayo documental deviene un espacio de preservación de las imágenes, de las imágenes como representación de los seres y las cosas, de los seres y las cosas como recuerdos (Marin:30). De allí que algunos estudiosos interesados en esta forma documental coincidan en afirmar que el *found footage* (la técnica de apropiación de materiales audiovisuales deshechados, una suerte de «maculatura» en soporte audiovisual) es «axiomático para el proyecto ensayístico» (Arthur:66). La imagen, así pensada y procesada, reafirma esa comparación entre el cine y la memoria que Giorgio Agamben (70) concibe a base de sostener que ambos son órganos modalizadores de lo real.

La analogía, el hecho de que un ensayo documental se conforme como un original esquema de citas seleccionadas, combinadas y comentadas por su autor, le confiere al género una naturaleza retrospectiva que, al mismo tiempo, lo convierte en memoria de la memoria porque, referencial respecto de la experiencia de ese autor, transmite la impresión de que refiere la historia

<sup>5</sup> «la noción (actual) de film–ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80, a partir de una serie de títulos emblemáticos de Godard, Marker y del mucho menos conocido (fuera del área alemana) Harun Farocki» (Weinrichter:5).

entera (Adorno:4). Con su inconfundible identidad filmográfica, el género, se adhiere así a una de las más controvertidas presuposiciones del ensayo literario, que otorga a la historia un núcleo de verdad dado en la conciencia de la experiencia individual mediada *a priori* por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica (4).

Así pues, no sería desatinado proponer que el ensayo documental encarna esa idiosincrasia del espíritu lírico que Adorno (17) describe como resistente a la prepotencia de las cosas, antagonista de la cosificación del mundo, es decir, del dominio de las mercancías sobre los hombres. De permitirnos seguir soslayando aquí «El ensayo como forma», el escrito de Adorno más recurrente en los estudios concernientes a este género documental, a favor de una transposición de las apreciaciones sobre los *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire vertidas en «Discurso sobre la lírica y la sociedad», acertaríamos a considerar que, «más fiel a las masas que toda la poesía de los pobres y el hambre», el ensayo documental participa de la «corriente subterránea de la lírica que empuja por todas partes hacia arriba», animando la expresión individual para, en último término, superarla a favor de la expresión colectiva (19).

Haciendo suyo un doble compromiso, estético-formal e intelectual-ético (Montero:4), el ensayo documental comprende una serie de recursos que lo empujan hacia una región periférica respecto de la gran industria del cine y las variedades del documental subordinadas a los hábitos visuales de los espectadores. Antonio Weinrichter (26) distingue y enumera entre dichos recursos: «el uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, la dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales “objetivas” con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura».

A los últimos, cabría agregar la marcada orientación metarreferencial que suscita, encauza y afinca en el ensayo documental su inherente vocación crítica respecto de sí mismo y de su contexto de creación. El conjunto precedente gravita diferenciando este género del documental tradicional, al que cuestiona en uno de sus dogmas principales, dado que el documental de cuño ensayístico renuncia a ofrecer una porción no mediada de la realidad, renuncia a perseguir una reproducción de esta última incontestable en su utópica veracidad.

El cortometraje *Ulysse* de Agnès Varda (1982) constituye un esclarecido manifiesto de dicho cuestionamiento, centrado en una fotografía que se presenta abismada en su propia ambigüedad entre la ficción y la realidad, porque quienes aparecen en ella no logran recordar el momento cuando fueron

retratados en el pasado y, al mismo tiempo, la imagen deviene en sí misma el objeto de innumerables recreaciones del orden de la interpretación así como de la reproducción. Es notable la magnitud de las imágenes personales, de archivo y del arte que acuden a dichas recreaciones, asimismo estimuladas por las apreciaciones y reflexiones de los personajes que participan en la película. En *Ulysse*, Varda explora exhaustivamente lo que ella misma formula como el «esto» y el «resto» que una imagen conlleva al devenir ese territorio, familiar a Agamben (76), de «lo indecible entre lo verdadero y lo falso». El ensayo documental, hereje por naturaleza, hace del contrapunto entre lo verdadero y lo falso su estrategia.<sup>6</sup>

Al fin de cuentas, tal como señala Rüdiger Bubner (107), deberíamos abandonar la ilusión de «suponer que, ante una memoria débil y palabras cambiantes, el celuloide abre el camino real hacia la historia». Acuñadas en la historia, que está hecha de evidencias, recuerdos e imaginación, las imágenes–magdalenas de los ensayos documentales se proyectan en una dimensión estética por delante de otras imágenes del cine y del arte, dada la especificidad crítica con que las secunda adelantándose a esas mismas imágenes en el tiempo. Francis Ponge (279), con los experimentos plásticos de Braque en mente, confiere a este tipo de imágenes un carácter oracular, como el que reviste a las figuraciones de las hojas de té en el interior de una taza immaculada. Aragon (32) observa en imágenes semejantes el poder de la magia negra, porque domestican lo inimitable al hacer presente lo que se halla desaparecido. Baudelaire (170) se había referido al mismo fenómeno trazando una analogía con la fuerza evocativa de la brujería. Acaso, el ensayo documental sea la manifestación reciente más legítima del lirismo moderno originalmente encarnado en los versos y la prosa poética del autor del *Spleen de Paris* quien, consciente de la radicalidad de las transformaciones que atravesaba el arte de su época, aplica dicha analogía a la cualidad del color en la pintura cuyo pensamiento se proyecta a la distancia, como una premonición. Retrospectivas respecto de la humanidad histórica, proféticas en lo atinente al devenir del arte, las imágenes pensantes del ensayo documental resisten al margen de las industrias culturales, cuyos productos hallan en los soportes audiovisuales una zona franca, sin restricciones, para su circulación.

En cuanto a la mención inicial del paisaje, una de las modalidades atributivas de representación más recurrentes en el ensayo documental, a la vez que

---

<sup>6</sup> Para Adorno, la ley formal más íntima del ensayo sería la herejía (9).

uno de los componentes más fértiles para su interpretación desde una perspectiva historiográfica transtemporal sobre la imagen, es oportuno recordar aquí una reflexión de Eugenio d'Ors. Este estudioso observa la desconcertante magnitud que el paisaje adquiere en las pinturas de Nicolas Poussin, la cual contradice la devaluación que afecta al género en la doctrina clasicista que domina dichas obras. El aire, el mar, las distancias, el crepúsculo, escribe d'Ors (161), todo cuya representación no se logró inhibir en esas pinturas, se halla presente en ellas, subyugado. Acaso podría pensarse que la contaminación y la explotación de los recursos naturales, la desigualdad social y los enfrentamientos armados, la adulteración de las democracias a base del recorte de las libertades y derechos colectivos e individuales, así como el remate de lo intangible en el arte, entre otros innumerables componentes del paisaje global del capitalismo y las versiones sucedáneas del comunismo contemporáneos, se hallan asimismo presentes y subyugados en el interior del ensayo documental por efecto de su rasgo inmanente, ser una crítica de la cultura.

El pasado y el presente se compenetran registrándose con modalidad de paisaje en el ensayo documental, y es posible reconocer ese paisaje como una estribación de la Historia, en términos de Paul Valéry (Löwith:198), como un mapa del devenir de la humanidad donde no sólo los volcanes son visibles.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor** (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio** (1998). *Image et mémoire*. París: Hoëbeke.
- Aragon** (1981). *Écrits sur l'art moderne*. París: Flammarion.
- Arthur, Paul** (1965). «The Resurgence of History and the Avant–Garde Essay Film», en *A Line of Sight: American Avant–Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aullón del Haro, Pedro** (2010). «El ensayo, género humanístico moderno, y los géneros memorialísticos», en Pedro Aullón del Haro, editor. *Teoría del Humanismo*. Madrid: Verbum.
- Baudelaire, Charles** (1992). *Écrits sur l'art*. París: Librairie Générale Française.
- Bubner, Rüdiger** (2010). *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Collot, Michel** (2011). *La Pensée–paysage*. Arles: Actes Sud.
- D'Ors, Eugenio** (2000). *Du Baroque*. París: Folio.
- Löwith, Karl** (2009). *Paul Valéry*. Buenos Aires: Katz.

- Marin, Louis** (1987). «Le Trou de mémoire de Simonide». *Traverses*, (40), 29–37.
- Marker, Chris** (1997). *Immemory*. París: Centre Pompidou. CD-ROM.
- Montero, David** (2006). «Herencia de Monaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico». *Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani*. Auditorio del CCCB, Barcelona. Consultado el 16 de junio de 2013 en <[http://www.ocec.eu/pdf/2006/montero\\_david.pdf](http://www.ocec.eu/pdf/2006/montero_david.pdf)>
- Ponge, Francis** (1980). «Entretien avec Francis Ponge: Ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres». *The French Review*, 2(54), 271–281.
- Simmel, George** (1998). «Filosofía del paisaje». *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 171–189.
- Weinrichter, Antonio** (2007). «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo», en Antonio Weinrichter, editor. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.

OBJETOS DE LA CRÍTICA



**Del modo de existencia de los objetos  
tecnoliterarios. Pequeño diccionario  
personal ilustrado de literatura digital**

*Claudia Kozak* (UBA–CONICET)

claudiakozak@yahoo.com.ar

**1. Inicio**

Gilles Deleuze leía mucho, escribía mucho también. Y mucho de lo que leía pasaba a su propia escritura a modo de secreto a voces. Deleuze no escondía sus referencias, pero tampoco hacía ejercicios academicistas de cita y recita. Más bien pasaba las lecturas por el tamiz de su propia escritura, eludiendo la rendición de cuentas textuales constantes. Una de sus lecturas fue la de Gilbert Simondon, cuyos textos fueron conocidos en círculos más o menos iniciados en los años sesenta, pero que sufrieron cierto velamiento al menos durante las dos décadas posteriores. Deleuze lo menciona a veces, pero también lo traspasa a su propia teoría, lo saquea. La teoría del devenir, en parte, las referencias a la cibernética o a la biología son vetas de ese traspasamiento.

En *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Simondon (2007) ofrece una filosofía de la técnica que busca sortear un «humanismo fácil» que opone el hombre a la máquina y va de la mano de una concepción meramente instrumental de lo técnico, ya que aleja a los objetos técnicos del mundo de la significación reduciéndolos a simple utilidad. Para Simondon esa significación, que es mucho más que utilidad, no es sin embargo del otro mundo, no es sagrada, sino humana, y convertirla en sagrada no hace más que dejarla del lado de una idolatría que se hace fácil aliada de un «tecnicismo intemperante», muy cercano de la tecnocracia. Como mediadores entre la naturaleza y el hombre, los objetos técnicos son también formas de existencia en devenir; importa así cómo algo ha llegado a ser técnicamente y cómo, también, seguirá siendo en tanto cambio. Si se lograra conectar la tesis simondoniana sobre la individuación (2009) —de la que se deriva la noción de devenir— con la del modo de existencia de los objetos técnicos —algo que Simondon no hace explícitamente—, podría pensarse en «individuaciones técnicas», como parte quizá de lo que llama individuaciones psíquico-colectivas, transindividuales,

que permiten conectar técnica y afectividad; mundo de significaciones asociadas a la subjetividad, la memoria, los imaginarios y prácticas sociales, que Bernard Stiegler (2002, 2003, 2004) por ejemplo, lee a partir de Simondon,<sup>1</sup> y que por lo tanto no podrían ser entendidas como simple instrumentalidad. Eso es lo que nos ocupará en esta presentación a la que nos han invitado para hablar de «los objetos de la crítica». Porque los objetos de la crítica que vienen ocupándome de un tiempo a esta parte muestran en primer plano su *modo de existencia técnico*. El rodeo simondoniano, entonces, no hace más que explicar el título.

Aunque el arte siempre ofrece una existencia técnica, los objetos tecnoartísticos suelen ponerse en mayor evidencia en períodos de «salto tecnológico». Ahora por ejemplo. Hoy. Nos ocuparemos aquí sólo de objetos tecno-literarios —ya que estamos en el Argentino de Literatura— aunque la disponibilidad tecnológica tienda a desbordar los límites disciplinares de las artes. En qué sentido son o serían literarios estos objetos técnicos, quizá pueda ser respondido provisoriamente aquí, entonces.

Algo a aclarar de entrada, no nos ocupamos de los objetos tecnoartísticos —aquí, literarios— desde el punto de vista de su novedad o actualidad. Esto es, no nos ocupamos de ellos porque sean novedosos, en tanto forman parte del mundo de los artefactos técnicos más recientes que dan forma a la vida cotidiana de una parte importante de la población. El punto de vista de la novedad tiende a ser un fin en sí mismo, al mismo tiempo inalcanzable. Todo que lo que es novedoso deja de serlo rápidamente, por supuesto. Más aun en medio de la lógica de las novedades a las que el mercado nos tiene acostumbrados. La novedad es siempre una forma del catálogo de ventas. Y yo no he venido a venderles nada. La crítica que se ocupa de estos objetos técnicos, así, no tendría que ser catálogo de novedades. Algo sin embargo bastante frecuente porque, en fin, se trata de objetos no tan conocidos, para los que el crítico funciona muchas veces como introductor y agente de ventas.

Lo nuevo, en tanto potencia, pasa en cambio por otro lado. Es un *anhelo*, decía Adorno (2005). Una potencia de cambio. Reconocer o postular lo nuevo en medio de la lógica de la novedad no es fácil, siempre se está ante el abismo de ser sólo novedad.

---

<sup>1</sup> Debo algunos de los conceptos de este apretado resumen de una concepción tal de la técnica basada en Simondon y Stiegler a comentarios de investigadores con quienes compartimos tareas, como lo son Anahí Ré (becaria doctoral CONICET), Agustín Berti (becario posdoctoral CONICET), y Pablo Rodríguez (investigador CONICET). Las imprecisiones o yerros me pertenecen.

Por eso, ahorrándoles el catálogo, propongo un pequeño diccionario ilustrado no de obras o productos sino de conceptos para leer literatura digital. No se tratará en este caso de un diccionario de palabras-clave de la cibercultura: electrónico, digital, net.art, etc. Se trata, por el contrario, de las categorías que nos permitan leer algo que podría interesarnos en la literatura digital. Un diccionario personal, sin más aplicación que la de estas lecturas. La ilustración, sí, correrá por cuenta de algunas pocas «obras» (la palabra es algo incómoda) que he seleccionado.<sup>2</sup> Y para que el efecto de desplazamiento sea aun mayor, leeremos un impulso de literatura porvenir producido por artistas que, en principio, no se reconocen como escritores.

## 2. Pequeño diccionario personal ilustrado de literatura digital

ACONTECIMIENTO: 1. Irrupción de lo nuevo; 2. aquello que habilita el cambio; dicese de ciertas *filosofías del acontecimiento*.

DESAFUERO: Condición de una literatura que ha perdido sus privilegios en tanto organizador simbólico en la cultura occidental; dicese de una *literatura fuera de sí* o *desaforada*. Otros usos: *literatura desaforada*, es decir, *sacada*.

DESVÍO: cambio de sentido o dirección respecto de los preestablecidos, dicese de *políticas del desvío*; uso habitual en contextos situacionistas.

IMPULSO LITERARIO: Sentido paradójico de literaturidad en contextos de literatura evanescente.

MIGRACIÓN: Desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales; dicese de las *translenguas migrantes*.

NOVEDAD: Recurso para mantener el mercado capitalista funcionando.

LITERATURA AÚN NO SIDA (*NUNCA SIDA*): Potencia de literatura.

POLÍTICA: Acción para propender a fines deseados; dicese de *política del acontecimiento*; *política del desafuero*, *política de las translenguas*, *política del desvío*...

TECNOLOGISMO: Ideología totalitaria de la técnica asociada a nociones de desarrollo tecnocientífico como único garante de progreso.

TRANSLenguAS: 1. Pasaje, desplazamiento y migración de los lenguajes en el contexto de la cultura digital globalizada; 2. Tránsito de la literatura hacia su desafuero.

---

<sup>2</sup> Para una mejor apreciación de las obras digitales analizadas más adelante se sugiere consultar los sitios web de los respectivos artistas referenciados a continuación de la bibliografía final de este trabajo.

### 3. Lecturas

#### 3.a. *IBM de Omar Gancedo*<sup>3</sup>

En el número 20 de la revista *Diagonal Cero*, editada y dirigida en la ciudad de La Plata por Edgardo Antonio Vigo, se publica en 1966 una serie de tres poemas visuales bajo el título *IBM*. Se trata de uno de los primeros acercamientos a la poesía electrónica en Argentina, si no el primero. Los tres poemas visuales reproducen tarjetas perforadas que llevan impresa una línea de texto producto de un procedimiento supuestamente aleatorio de perforación e interpretación automática de las tarjetas, utilizando una perforadora modelo 534, Tarjetas IBM y una Card intérprete. Si bien los poemas visibles en su conjunto, las tarjetas perforadas con el texto sobreimpreso, no son electrónicos, de acuerdo a la descripción quizá algo «desviada» del poeta, no podrían haber sido creados sin recurso de la computadora. Si se comparan los textos sobreimpresos en las tarjetas con la codificación que se utilizaba para esas perforadoras se encuentra que, en efecto, las perforaciones coinciden con el texto «traducido» a la lengua natural. Se trataría así de un primer caso de generador o pseudo generador automático de texto en Argentina.

La descripción de Gancedo que antecede a los poemas es todo menos precisa, en contra de lo que correspondería a una lógica de eficiencia técnica. Si pensamos que la serie fue publicada en *Diagonal Cero*, el hecho no llama la atención. Vigo, por cierto, fue un referente insoslayable de la escena de la poesía experimental en Argentina. Además de haber sido el principal animador de revistas como *Diagonal Cero* o *Hexágono*, también lo fue de la *Expo Internacional de Novísima Poesía 69*, en el Instituto Di Tella de Buenos Aires y en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata; el desarrollo del arte correo en Argentina, por su parte —al que él prefería llamar «comunicación a distancia»— lo tiene como figura central. Sus *Poemas matemáticos barrocos* (París, 1967) van quizá en la misma línea que los poemas *IBM* de Gancedo, siempre corridos hacia una política del desvío de inspiración Dada y Fluxus. Si bien la materia de estos poemas es la representación gráfica de números, letras y figuras geométricas, éstos entran en relaciones aleatorias, ineficaces o inesperadas.

Por otra parte, los poemas *IBM* sirvieron al año de su primera aparición para publicitar la revista en una acción poético-política en la que Vigo y

<sup>3</sup> Una versión más desarrollada de este análisis ha sido incluida en: Claudia Kozak, «Por una literatura fuera de sí. IBM de Omar Gancedo», en Alejandra Torres, compiladora. *Visualidad y dispositivo. Los cruces entre el arte y la técnica desde una perspectiva cultural*. Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2014, en prensa.

sus colaboradores arrojaban volantes con sus producciones para publicitar la revista *Diagonal Cero* en el Instituto Di Tella durante la presentación de *Happenings* de Jean–Jacques Lebel (28/03/1967).

¿Cómo describe Gancedo su experiencia?

he realizado esta experiencia poética usando:

Una Perforadora modelo 354.

Tarjetas I.B.M.

Una Card intérprete

Al perforar las tarjetas se usaron combinaciones automáticas de acto «reflejo» traduciendo estados emotivos y ubicación visual. Las tarjetas perforadas fueron leídas por la máquina interpretadora.

Para estas lecturas se usaron paneles de controles con programación al azar.

Siguiendo el desarrollo programado determinadas palabras representan el apoyo emotivo para la captación del mismo.

El carácter aleatorio de los breves poemas queda en parte en duda en función de cierta sintaxis por momentos ordenada y algunos usos del lenguaje poético: asociaciones lexicales y paralelismos. Una conjetura sería que Gancedo asignó números a palabras y/o series de palabras predeterminadas, luego las procesó en una computadora a través de un algoritmo de generación pseudoaleatoria de números y eso dio como resultado la perforación de las tarjetas que luego podían ser leídas por la Card Intérprete. Otra conjetura sería que Gancedo distribuyó él mismo con cierto grado «asociación libre» las unidades mínimas antes de perforar las tarjetas. Sabemos que el código utilizado era la codificación de IBM que primero se llamó BCD y después EBCDIC. Los «poema/resultado» incluyen no sólo onomatopeyas y otras palabras que semánticamente remiten al mundo tribal —que Gancedo investigaba como antropólogo— sino también partes con sintaxis ordenada (en los árboles, en el mar, por ejemplo), y palabras «quebradas» que quizá sí podrían haber sido

resultado de permutaciones computarizadas (o no). Tal vez a ello refieran las «combinaciones automáticas de acto reflejo traduciendo estados emotivos y ubicación visual». De ese modo, existirían unidades mínimas textuales pre-establecidas ya codificadas y cierto azar en su combinación para perforar las tarjetas reinterpretadas luego por la máquina.

La migración *desaforada* que Gancedo opera sobre la literatura puede ser leída además en un eje geopolítico: estamos en efecto frente a poemas *IBM* que remiten al mundo tribal de árboles, selva, ritos, tambores e indios que mueren. El tránsito de un mundo hacia otro produce cierta perplejidad, cierto «choque de culturas». Pensemos además que IBM (International Business Machine Corporation) implicaba para el imaginario de los años sesenta algo incluso más poderoso que en el presente, ya que la empresa fue líder indiscutido del rubro computación en la era de las grandes computadoras que ocupaban salas enteras en las empresas multinacionales y organismos de seguridad estatales de los países desarrollados. El cibernético Gancedo, como se lo llama en el volante publicitario del 67, analista de la tribu de «indios blancos» en Paraguay (los guayakíes, descendientes de los vikingos llegados a esta parte del planeta —Perú y Paraguay— mucho antes que los españoles) escribe tal vez estos poemas en un (im)posible lenguaje tecnotribal.

### 3.b. Migraciones de Leonardo Solaas<sup>4</sup>

*Migraciones* (2005), de Leonardo Solaas, es una pieza digital en la que dos textualidades fuente —fragmentos de *El Quijote*<sup>5</sup> tomado de la biblioteca virtual Cervantes y titulares de las noticias globales de la BBC online— se mezclan a partir de procesos generativos y dibujan figuras con letras en movimiento. Mientras esto sucede, una voz emite fonemas sueltos (en español o inglés) a medida que alguna de las letras que van apareciendo en pantalla, surgidas de uno de los textos fuente y diferenciadas del resto por el color rojo en vez del negro del conjunto, migran hacia secuencias surgidas del otro texto fuente. Ritmo, velocidad, volumen sonoro y tamaño también van cambiando a medida que la pieza exhibe mayor o menor cantidad de texto. Éste se integra y desintegra; y si se deja la pieza funcionando durante el suficiente tiempo, las letras negras desaparecen dando lugar a una pan-

4 Este análisis de *Migraciones*, en una versión más desarrollada y en inglés, fue incluido en Claudia Kozak (2013).

5 *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, claro.

*talla blanca estrellada de letras rojas. La migración de letras contamina las secuencias, restándoles sentido en forma aleatoria. En cualquier momento, es posible clicar en las letras para que se abra una pantalla secundaria —izquierda o derecha según el caso— con los textos fuente: una página de la edición facsimilar de El Quijote en la biblioteca virtual Cervantes o las noticias del día de la BBC.*

Aunque el artista en la descripción que hace de la pieza en su sitio web enfatiza el relajamiento del carácter comunicativo del lenguaje en virtud de que la mezcla de las letras en dibujos aleatorios produce un lenguaje con mayor presencia estética, el sinsentido cobra sentido de diversas maneras. Bastaría con señalar que los dos textos fuente forman parte de comunidades lingüísticas diferentes y se han originado separados también en el tiempo. Por un lado, esto permite considerar la cuestión de cuáles son los idiomas que circulan por la web y en qué relaciones de poder entran. Es decir, considerar geopolíticamente la circulación lingüística en la web. Pero por otro lado, las migraciones, contaminaciones y sinsentidos abren la pieza a una imaginación lingüística desviada que se recubre de cierto carácter utópico al reunir lo desintegrado en nuevas configuraciones.

Además, los textos fuente integrados en la obra pueden leerse en relación con el problema de la indecidibilidad entre realidad y ficción. En efecto, la problematización que hace la novela de Cervantes en relación con ese tema es ampliamente conocida; puesta en contigüidad y contaminación con las noticias de una de las más influyentes cadenas multimedia de comunicación contemporáneas, lleva sin dificultad a una reflexión acerca del modo en que las noticias *cuentan al cuento*.

Reunidos ambos textos fuente aleatoriamente en tiempo real plantean un comentario acerca de la enorme cantidad de texto que circula y entra en nuevas relaciones en la cibercultura contemporánea, en línea con las diversas obras digitales que toman a la Web como reservorio simbólico, especie de inconsciente colectivo globalizado, y con el que operan lúdica, reflexiva o contestatariamente según los casos. Un reservorio tal, en efecto, aunque se presente a sí mismo como espacio abierto, horizontal y «libre», está también modelado por los senderos de construcción hegemónica del sentido de la sociedad en que se produce. El flujo migratorio en las actuales sociedades globalizadas, por supuesto no es en absoluto aleatorio sino que está atravesado por las necesidades del sistema. Solaas, quien trabaja en general con procesos y sistemas generativos, construye una obra acerca de migraciones exponiendo a la vez el hecho de que existen «rutas» y «programas» que las encauzan, aun

cuando al mismo tiempo participe cierto grado de aleatoriedad probabilística. En tal sentido, esta pieza fuera de sí, descontrolada o *desaforada*, muestra también que en la cibercultura contemporánea existen límites.<sup>6</sup>

### 3.c. Iván Marino<sup>7</sup>

Iván Marino, artista argentino residente desde hace más de diez años en España, ha incursionado en el último tiempo en lo que llama *poesía algorítmica*. Inició su carrera en el campo del cine documental y el videoarte, pero su interés por un cruce de fronteras hacia un arte digital de base lingüística es significativo. Algunas de sus instalaciones —como la serie de obras *Textfield*— o piezas de net.art —como la serie *Eliotians* o *Perlongherianas*— van desde una suerte de poesía tipográfica animada a poesía generativa interactiva en el primer caso y combinatoria en el segundo.

En muchas de estas piezas, la legibilidad se ve comprometida a medida que las letras negras rebotan lúdica y aleatoriamente en la pantalla blanca. *Eliotians*, por ejemplo, consiste en cuatro piezas interactivas en las que al paso del mouse la primera sección de «Burnt Norton» de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot va apareciendo aleatoriamente en su idioma original, ya sea en bloques de versos («Eliotian 1») o en letras sueltas que se desgranán («Eliotian 2, 3 y 4»). En las primeras tres piezas los versos o letras sueltas caen, rebotan y se acumulan en la parte inferior de la pantalla formando manchones negros de texto en última instancia ilegibles. En la última, las letras también se desgranán pero flotan a un ritmo más ralentado, aun cuando éste siempre depende de la velocidad y dirección con que se cepilla la pantalla con el mouse. En la pieza número 3, la legibilidad se ve afectada adicionalmente por la fuente tipográfica utilizada y los espacios dejados entre las palabras o incluso al interior de las palabras. La interacción con las piezas da lugar a una experimentación con el tiempo —aceleraciones, hiatos, suspensiones— en una remediación que a la vez homenaja y deconstruye un famoso poema sobre el tiempo.<sup>8</sup> La ale-

<sup>6</sup> Desarrollo *in extenso* la tensión entre «programas» y «desprogramas» en relación con las dinámicas del azar, la probabilidad y la apertura al acontecimiento en: Claudia Kozak (2012a).

<sup>7</sup> Un primer esbozo de este análisis en su versión en inglés, aquí más desarrollado, se incluye en: Claudia Kozak (2013).

<sup>8</sup> Los versos de la primera sección del poema («Time present and time past/ Are both perhaps present in time future./ And time future contained in time past./ If all time is eternally present/ All time is unredeemable», y así siguiendo) pueden leerse con claridad en algunas de las piezas hasta que se descomponen.

atoriedad con la que el texto se desgrana produce a la vez distorsión, vacío y «rellenado» con una textualidad opaca, por sobre la opacidad propia de Eliot.

El hecho de que se trate de un artista migrante que ha transitado por varios países, y que aun residiendo en España utilice para algunas de sus piezas y para su sitio web —al igual que Leonardo Solaas, que sin embargo vive en la Argentina— indistintamente el español o el inglés, no sería un dato menor si pensamos en una geopolítica de las *translenguas*. Por un lado, se utiliza el inglés para acceder a un público global no hispanoparlante (aunque dejando fuera al público que sólo es hispanoparlante y sin cuestionar la «entidad» de una especie de inglés vehicular globalizado que aparece frecuentemente en los sitios web). Pero por otro lado, también se experimenta con el extrañamiento de las lenguas online.

En las piezas de impulso literario (poco importa que se digan o no literatura), se trabaja con la yuxtaposición de lenguas: *Eliotians* es por supuesto un ensayo literario en inglés; *Perlongherianas*, en castellano. Encontramos incluso mezcla y fusión de lenguas como en *In Death's Dream Kingdom*, producida en colaboración con Luis Negrón y Andrea Nacach. El título de la pieza es una cita de «The Hollow Men» de Eliot, las explicaciones acerca de su funcionamiento —que aparecen en la pantalla si se clikea el ícono [T]— también se muestran en inglés; pero la mayor parte de las secuencias de lenguaje verbal que se escuchan, que el interactor puede reordenar a su gusto, aparecen en un español desviado, en tanto son parte de mini documentales filmados en instituciones argentinas para personas con habilidades diferentes y cuyo sentido de la percepción está alterado. En la presentación online de la pieza se afirma que «la obra tiene la estructura de un poema experimental: tiempo muerto sin anécdota, collage de fragmentos realistas de película, con imágenes del subconsciente, y un montaje sincrónico que utiliza la técnica de la acumulación simultánea del tiempo».<sup>9</sup> En cierto sentido, *In Death's Dream Kingdom* señala hacia una política de las *translenguas* en dos direcciones: por un lado, se trata del uso de un inglés vehicular como parte de la escena global del *media art*: el hecho de que sólo en la última parte de la obra se escuche el idioma inglés, donde las imágenes parecen remitir a los logos de *sponsors*, en contraste con el resto de las partes donde las voces de los fragmentos de los mini documentales aparecen en español, tendría que ser tomado aquí en cuenta. Pero por otro lado, y en gran medida, la fuerza de la obra radica en esas voces del delirio en español que apuntan también a un lenguaje imposible.

<sup>9</sup> <http://ivan-marino.net/08/holanda/marco.htm>

Otro caso por demás sugerente es el de la pieza que da título a la serie *Textfield*: en ella las letras que aparecen en la pantalla blanca sobre una fina línea negra que semeja un elástico forman «palabras», sorpresivamente, en latín. En realidad, se trata de un poema tipográfico animado construido a partir del «Lorem ipsum», el texto que ha sido utilizado desde el 1500 por la industria gráfica para componer texto sin sentido que pudiera rellenar espacios aún sin diseñar y resaltar así las propiedades de una fuente tipográfica determinada. De ese modo, el poema puede ser leído como un comentario acerca de la tipografía misma, su historia y la relación entre texto e imagen en la literatura visual, en este caso electrónica. Los editores y tipógrafos que usaban el «Lorem ipsum» en el Renacimiento estaban familiarizados con el latín, aun si el texto fuente de Cicerón quedaba ya irreconocible debido a las variaciones sin sentido. En la actualidad, sin embargo, para lectores/as que desconozcan las convenciones tipográficas —la mayoría de la población probablemente— la pieza ofrece resistencia y produce una perplejidad que puede abrir a una reflexión sobre la circulación de lenguas y sobre las condiciones de posibilidad de su decodificación.

Si pensamos en estas obras es posible plantear una interesante inversión del recorrido habitual entre la cultura letrada y la audiovisual electrónica. Venir de la literatura e ir hacia la imagen pareciera ser quizá un recorrido epocal pautado por la cultura preeminentemente audiovisual que ha ido ganando terreno desde mediados del siglo XX en adelante en Occidente. Venir de la imagen audiovisual e ir hacia la literatura resulta así algo sorprendente pero tal vez igual de sugerente, o incluso más: porque desacomoda lo acomodado. Por supuesto, esa imagen audiovisual que va hacia la literatura no lo hace hacia la literatura tal como ha sido en el pasado, incluso si toma materia textual de referencia de la tradición literaria, y hasta del canon, sino que va hacia una literatura aún no sida, *nunca sida*, lo que no resulta nada mal.

Una migración producto, en última instancia, del hecho de que las imágenes, cuando se trata de imágenes digitales, son en realidad escritura, esto es, código verbal que es el que se utiliza para la programación. Esto queda en evidencia incluso en obras de Marino muy impactantes visualmente, como *Pn=n!*, una instalación audiovisual generativa que permuta aleatoriamente cuadros de la escena de tortura tomados de *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer, y en la que el código informático se superimprime a las imágenes en la pantalla terminando por cubrirla por completo avanzada la obra en el tiempo. La pieza autorrefiere además a este proceso en una de las escenas utilizadas para su aparición recurrente: la escena de escritura en la que se muestra la mano en

primer plano de Juana sosteniendo una pluma. El procedimiento generativo (la aparición de las mismas escenas combinadas aleatoriamente) remite directamente al arte combinatorio musical o verbal, a la poesía visual y concreta, etc. De hecho, en el catálogo de la muestra *Los desastres*, Marino hace referencia directa a Mallarmé, Saporta, Queneau, la poesía concreta, Stockhausen (*KlavierstückXI*) y Pierre Boulez (*Troisième Sonate*), entre otros.

Por supuesto Marino no ha dejado de interesarse por la imagen porque haya ido hacia la literatura; claramente se interesa por la imagen globalizada (documentales tomados de internet, que registran la violencia global sobre los cuerpos —asesinatos incluidos—, suelen ser materia prima para sus experimentaciones). Pero lo que dice acerca de la imagen globalizada (2008:14–15) se aplica también a la palabra globalizada. Y de allí que sea pertinente para el desarrollo de nuestra pequeña teoría de las *translenguas*:

La imagen arrastra hoy conflictos existenciales que no tenía en épocas anteriores, cuando los hechos y su representación se encontraban indisolublemente asociados por consensos culturales que celebraban sus propios íconos, los difundían y los veneraban en el acotado marco de su propia tradición. El caso de la imagen globalizada es distinto: los íconos se reproducen y circulan más allá del territorio adonde se originaron. Hay que considerar que este viaje, promovido por la facilidad de multiplicación y distribución que nos brinda la tecnología, no es sólo un desplazamiento geográfico sino también un desplazamiento semántico: las imágenes proliferan como estructuras cancerígenas que, asociadas a otras imágenes por leyes de contigüidad, azar, etc., se desprenden de su significado original y se lanzan al abismo de nuevos sentidos.

## Final

Así, los objetos tecnoliterarios hasta aquí analizados permiten ser leídos como si estuvieran persiguiendo una política del error, de modo de exponer la falsa transparencia de Internet y de la cibercultura. Se trataría, en las obras de Solaas y Marino, de un cuestionamiento de los modos de construcción del sentido en Internet, y yendo hasta Gancedo, de la cultura tecnológica en general, tanto cuando se problematizan las rutas y combinaciones supuestamente aleatorias como las lenguas y los discursos hegemónicos. Con todo, se trata también del tecnomundo que habitamos, en el que personas y máquinas «devienen» en relación. De allí que se haga preciso buscar las vías de una

nueva imaginación técnica que habilite otras formas de comunidad. En estas particulares formulaciones, al menos, los objetos tecnoliterarios del tipo de los comentados señalan en esa dirección.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W.** (2005). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Gancedo, Omar** (1966). «IBM». *Diagonal Cero* 20. La Plata.
- Kozak, Claudia** (2012a). «Poesía digital e políticas do acontecimento», en María Cristina Franco Ferraz y Lia Cabral Baron, editoras. *Potências e Práticas do Acaso: o acaso na filosofia, na cultura e nas artes ocidentais*. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 193–210.
- (Ed.) (2012b). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2013). «Out of Bounds: Searching Deviated Literature in Audiovisual Electronic Environments». *Electronic Literature Organization Conference 2013*. Paris: Université Paris 8/Bibliothèque Nationale/École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 23–28 de septiembre. Disponible en <<http://elmcip.net/critical-writing/out-bounds-searching-deviated-literature-audiovisual-electronic-environments>>
- Marino, Iván y Antonio Franco** (Coords.) (2008). *Los desastres. Políticas de la representación*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
- Rodríguez, Pablo** (2007). «Un naturalista del siglo XX». *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* 6.
- Simondon, Gilbert** (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus/La Cebra.
- Stiegler, Bernard** (2002). *La técnica y el tiempo. Tomo 1: El pecado de Epitimeo*. Hondarribia: Hiru.
- (2003). *La técnica y el tiempo. Tomo 2: La desorientación*. Hondarribia: Hiru.
- (2004). *La técnica y el tiempo. Tomo 3: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Hiru.
- Vigo, Eduardo Antonio** (1967). *Poemas matemáticos barrocos*. París: Contexte.
- Sitios web:** Marino, Ivan: <<http://www.ivan-marino.net/>>  
Solaas, Leonardo: <<http://solaas.com.ar/>>

## OBJETOS DE LA CRÍTICA

~

### **La misa de Copi**

Daniel Link (UBA–UNTREF)

dlink@untref.edu.ar

El cordero (signo, simulacro o fantasma), tanto como las religiones, las artes figurativas y las literaturas, tiene su ciclo y su era, desde el holocausto de Abraham, propuesto por el Kierkegaard de *Temor y temblor* (1843) como emblema de la paradoja de la fe (que enfrenta la moral divina y la ética humana), pasando por el cordero de *El principito* (cuya imagen posible es la de una caja agujereada) hasta, podría decirse, la cena de año nuevo que se prepara en *La torre de La Défense* (1978) de Copi (incluida en Copi 2011), «el autor de *Eva Perón*» (1970).

En esa pieza (en ese fragmento de pensamiento) que Copi *se apresuró a publicar* en 1978 y que se estrenó recién en 1981, una pareja de hombres cuyas designaciones son mitades de un nombre, Jean y Luc, se aprestan a festejar el comienzo del año 1977 en un piso 13 con grandes ventanales sobre la explanada (Le Parvis) de La Défense, ese barrio parisino inventado en 1959 que, en los cuatro años anteriores, no había conseguido vender un solo metro cuadrado, como consecuencia de la crisis de 1973.

En 1982, el *Établissement public pour l'aménagement* de la région de La Défense, EPAD, bajo el impulso del Presidente François Mitterrand, llamó a concurso para la construcción del Grande Arche, lo que revitalizaría el proyecto que, en 1974, Peter Handke había caracterizado como pesadilla tecnocrática y sobre el que había propuesto que se prohibiera fotografiarlo (Hande).

Jean y Luc reciben allí, entre otros, a la travesti Micheline, con quien se aprestan a preparar una cena en principio convencional, pero que se transforma en otra cosa a medida que la pieza (que el pensamiento) avanza.

Micheline ha traído una pata de cordero (*gigot*) para asar al horno.

Las ovejas han participado en la historia de la humanidad profusamente (a su pesar), ofreciendo su vida en sacrificios religiosos y su carne y lana para la subsistencia diaria. Los europeos dieron a la carne de cordero un puesto privilegiado dentro de la cocina de alta gama: es el caso del *gigot* que, el 31 de diciembre de 1976, se aprestan a cocinar Jean y Luc, con la asistencia de

Micheline, Daphnée («una mujer de verdad, de esas que te cagan la vida») y Ahmed, el chongo árabe cuya presencia es esencial para la economía dramática de la pieza, una vez que se pone al frente de la cocina («¿Tu religión no te prohíbe comer cordero?», le pregunta Daphnée).

La pata de cordero de *La torre de La Défense* está condimentada con ajo y aromatizada con laurel a falta de otras hierbas (el tomillo y el romero le habrían quedado muy bien) y nunca termina de asarse del todo o, por el contrario, se está quemando, mientras a su alrededor los acontecimientos se precipitan.

En algún momento del proceso (todos los personajes pasan por la ducha, en un bautismo ceremonial), una serpiente («uno de esos bichos que andan por las cañerías») aparece en el inodoro y, una vez descabezada, Ahmed propone enriquecer el menú: la asará, rellena con la carne de cordero cortada en dados remojados en agua tibia bien azucarada. Ahmed pide, para condimentar la serpiente, pimienta verde (que en casa de Jean/Luc no hay).

«La serpiente», dice Ahmed, «puede comer lo que sea, y siempre es rica, porque sólo come lo que está vivo». De hecho, la serpiente que están eviscerando «se alimenta de las ratas de los estacionamientos», lo que queda probado cuando encuentran, en su estómago, una rata grande y gris.

El descubrimiento modifica, una vez más, la receta. Ahmed propone picar la rata junto con el ragú de cordero para rellenar la serpiente, porque «las ratas son ricas... roen madera» y «eso da una carne perfumada, como la del conejo». Aunque la rata todavía no haya sido digerida, propone sacarle el gusto a podrido con abundante nuez moscada rallada (las especias siempre han servido para eso). Finalmente, Ahmed decide presentar la serpiente con sus propias vísceras: testículos, corazón y la rata entera («hay que descuartizarla como a una codorniz») rellena de cordero. Una vez cocido el plato de serpiente, se sirve en un balde, para que su delicada carne (como la del bacalao, pero más fuerte) esté constantemente remojada en sus jugos.

El resultado es «divino», «exquisito», «una delicia», («¡qué aroma!»), «mejor que la comida india». El corazón de la serpiente sabe mejor que el paté, la rata parece pierna de cerdo, pero picante.

Lo que en ese menú ha sido disuelto hasta su desaparición (el punto de partida) es el cordero y, naturalmente, sus sentidos asociados. Como sabemos, el consumo del cordero se fue incrementando hasta constituir la base de la dieta de las antiguas culturas del Mediterráneo y también del Lejano Oriente: en la India (*tertium comparationis* de *La torre de La Défense*), son famosos el cordero al curry y el Biryani, plato de cordero con arroz aromatizado a la naranja, sazonado con azúcar y agua de rosas. En las ciudades

griegas son frecuentes los ragús de cordero y hortalizas. La historia de la gastronomía, que encuentra muy temprano a la carne de cordero, se relaciona intensamente con las grandes religiones monoteístas (la de Abraham, la de Cristo, la de Mahoma). «Cordero de Dios» se dice en la Santa Misa, y durante Aid el Adha (Fiesta del Cordero), unos 70 días después del Ramadán, cada fiel mata o manda a matar uno o varios corderos para conmemorar el sacrificio de Ibrahim, a quien Al-lâh le perdonó la entrega sacrificial de su hijo, aceptando a cambio un corderito.

En la cena mortuoria de *La torre de la Défense* (que es, además, una misa y un bautismo colectivo), como en la *Cena* cristiana, se produce el milagro de la transustanciación, es decir: la puesta en contacto entre dos órdenes o registros diferentes, una *síntesis disyuntiva*.

El cordero (más o menos sagrado) es la materialización de lo celestial; la serpiente (una cinta de Möbius en sí misma) y la rata son la encarnación del inframundo. La lucha de los héroes griegos contra los monstruos ctónicos (serpientes de siete cabezas, esfinge, sirenas, etc.), lo sabemos, se entiende como el esfuerzo por escapar a la autoctonía y la imposibilidad de lograrlo. Dos figuraciones cosmológicas entran en conflicto al imaginar el origen del hombre como autóctono o como olímpico y, por lo tanto, dos regímenes de reproducción y parentesco.

Ese conflicto que expone la mitología está también en la obra de Federico García Lorca (cfr. Link), que Copi había leído con predilección y perspicacia, donde, por ejemplo, la luna es sacada de su tradición tardo-romántica y modernista y reintegrada a la tradición celtíbera, y donde el cordero se transforma en el inquietante macho cabrío, el *aker* de los aquellares nocturnos (los rituales anticristianos de regeneración del mundo).

Que *La torre de La Défense* se postula como el libreto de un ritual sagrado de regeneración queda claro en la transustanciación entre la carne celestial y la carne del infierno, y en el carácter apocalíptico de la pieza, donde todo lo que no está muerto todavía se prepara para su inminente destrucción, que sucederá al final de la obra, un final que prefigura tanto el de *El club de la pelea* (los edificios de cristal en llamas, explotando) como los acontecimientos del 11 de septiembre en Nueva York.

La fachada del capitalismo avanzado no es sólo el escenario de la pieza de Copi, sino un personaje conceptual privilegiado (si alguna vez la pieza llegara a representarse en Buenos Aires, debería llamarse *La torre de Puerto Made-ro*), y es por eso que Copi se apresuró a publicar ese fragmento de pensamiento que habla de un momento crítico en el arco de desarrollo de esa fachada —

cuyo origen podría fecharse entre el año de *Temor y Temblor* y 1851, cuando se instaló en la Exposición Internacional el Crystal Palace, que Karl Marx y John Ruskin reconocieron de inmediato como emblema del capitalismo tecnocrático—. El objetivo último de *La torre de La Défense* es la destrucción de esa fachada, el abandono de toda ilusión ascensional y la constatación del fracaso, al mismo tiempo, de la coacción moral del humanismo occidental y del capitalismo posindustrial, es decir: el cierre de la era del cordero.

Copi funda los rituales de una nueva fe (naturalmente: una fe radical en este mundo, en la potencia del Tiempo absoluto, en la chispa de vida que se agita más allá de los géneros, las clasificaciones, los credos y, claro, más allá de los procesos de nominación: Jean/Luc, Ahmed, Micheline), cuyos rituales profanan las liturgias precedentes: la Cena, la Fiesta del Cordero, el milagro de la transustanciación y la condena trascendental a la moral del cielo.

Es decir, Copi funda una nueva antropología (y una nueva antropofagia)<sup>1</sup> que subsume lo cálido (la sangre del cordero) en lo frío (el cuerpo de la serpiente, el cuerpo helado del drogado), que hace aparecer en lo ascensional (Crystal Palace, La Défense, cordero sacrificial), los monstruos del inframundo (la serpiente, la rata, la niña muerta), que traza, en la fachada del capitalismo, las líneas de su desmoronamiento, que transforma el ojo de Dios (y su corporeización cordérica) en el ano de la serpiente que Ahmed reserva a Luc, después de haber subrayado su rara cualidad. Es, después de todo (o antes que nada), el agujero del sentido: el umbral más allá del cual el mundo se reconstituirá (después de su destrucción) sobre nuevas bases. ¿Se reconstituirá? Después de Copi, La Défense siguió existiendo, pero el cordero ya nunca volverá a ser lo que era.

A propósito de estos asuntos, Raúl Antelo, me sugiere que Ahmed (ese Otro de Occidente) vacía la *sierpe realidad* (esa cinta de Möbius que tal vez sea el lenguaje) y la llena de e-ratas:<sup>2</sup> habrá que meditar sobre esa lección.

En el final de la pieza, Micheline dice: «A veces, Dios llega tan de repente». Como se sabe, Blanche Dubois dice casi las mismas palabras en *Un tranvía llamado deseo* («Sometimes —there's God— so quickly»), cuando cree estar enamorándose de Mitch. Tennessee Williams (a quien Copi ha leído hasta la memorización) se mezcla, en esa última frase, con Niní Marshall («tan redente»), como la sangre de cordero se mezcla con la carne de rata y de ser-

1 «Nueva antropología» y antropofagia constituyen, como se sabe, la matriz de *Cachafaz*.

2 Antelo, Raúl: comunicación personal.

piente, para terminar con esa larga agonía de la ética sometida a un mandato exterior al de la vida misma, para fundar una posibilidad de vida.

Aunque tal vez en ninguna otra pieza del archivo Copi esas operaciones se dejen leer con tanta claridad, están ya desde el comienzo de una obra obsesionada por el discurso etnográfico, las aventuras en las tierras exóticas de las series documentales de la televisión, en fin, por el dispositivo de la antropología cultural (los sistemas de parentesco, en primer término).

*El Uruguayo*, (incluido en Copi 2010) primera novela de Copi, es, como sabemos, una «carta imposible» en la que el cuestionamiento de la posibilidad de narrar se proyecta explícitamente sobre el pacto narrativo: el narrador le pide al lector que «tache» el texto a medida que lo lee: es, en principio, la *des-obra*, pero también la relación entre memoria y olvido propia del archivo, que tiene consecuencias decisivas sobre los modos de reproducción que Copi postula en su teatro, en sus novelas, en sus cuentos. «Nos hace falta una antropología radicalmente negativa, nos hacen falta algunas abstracciones radicalmente vacías, suficientemente transparentes para impedirnos prejuizar nada, una física que reserve a cada ser y a cada situación su disposición al milagro», señaló el colectivo Tiqqun (6), formalizando la hipótesis política anarco-nihilista que, a su modo, estaba ya presente en Copi.

En *El Uruguayo*, un personaje de nombre Copi (las novelas y cuentos de Copi están llenas de «Copi», pero su teatro no) escribe una carta a un viejo maestro suyo en la que le narra los sucesos que tienen lugar durante su visita a Uruguay, en particular aquellos que suceden a partir del momento en que, al cavar un pozo, su perro desaparece dentro de él y la ciudad es cubierta de arena.

Al final de la «carta» (han pasado tres años o algo así), Copi se reúne con el presidente, que ha resucitado junto con los demás cadáveres, y éste lo canoniza, cortándole los labios y los párpados para conservarlos como reliquias. El personaje «Copi» escoge la palabra *rat*, que a partir de ese momento es su «nombre» en Uruguay (quiero decir: es la palabra que designa su disposición al milagro).

El texto, entonces, se propone como una «obra» cuyo autor es y no es el personaje, pero que además sostiene un plano de enunciación complejo que permite suponer intervenciones diferentes. Nada de esto importa demasiado, salvo el gesto anarco-nihilista que se sustrae a todo intento de formalización y/o separación.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> El narrador es consciente de los disparates en los que incurre, pero (como ya lo hemos visto), lo que designa el campo operacional en el que Copi se mueve es el teatro, llama «coup de théâtre» a esas suspensiones de los órdenes culturales: «Coup de théâtre: les gens se sont mis à ressusciter»

La dedicatoria subraya algo de capital importancia: «Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo».<sup>4</sup> La reseña de Michel Cournot publicada en *Le Nouvel Observateur* el tres de diciembre de 1973 que oficia de epílogo a la reedición francesa de 1999 y prólogo a la edición de Anagrama sostiene que «todo el mundo (...) sabe que Copi es argentino y no uruguayo».

Por un lado, el «todo el mundo» indica la posición de Copi en París («argentino de París»), como dice la contratapa, como dice *La internacional argentina*, pero nos obliga a una pregunta más inquietante: ¿Quién o qué es «el uruguayo» de *El uruguayo*?<sup>5</sup> Copi (la Persona, el Actor, no lo es), Copi (el *Scribens*, el *Scriptor*) no lo es, Copi (el narrador, el personaje) no lo es. Si bien podríamos suponer que el título se refiere al devenir uruguayo del narrador (canonización, elección de un nuevo nombre), la misma noción de «devenir» sería contraria al determinante: «el uruguayo», nunca; «un uruguayo...» (como «une vie...»), tal vez. Pero, en todo caso, jamás un devenir nacionalitario.

El uruguayo es un idioma. «El uruguayo» de *El uruguayo* (su protagonista) es el lenguaje, entendido como una abstracción radicalmente vacía. El texto comienza con disquisiciones filológicas que, ya lo sabemos por Daniel Paul Schreber, conviene relacionar con el delirio.<sup>6</sup> El narrador discute las etimologías posibles de los nombres «Montevideo» y «Uruguay», ofrece su «narración de llegada» (que no es tanto el descubrimiento de lo nuevo cuanto la integración operativa de lo disponible) y la descripción de la ciudad. La crítica (Amícola) ha relacionado la novela con los relatos de viajeros europeos de los

---

(1973:42) y «Deuxième coup de théâtre: le président est de retour» (62). El «Coup de théâtre» es terminología técnica de la dramaturgia, pero además, recuerda al «coup de dés» mallarmeano. La carta que el personaje Copi escribe a su «Maître» está intervenida por algunas notas a pie de página (cuatro) que suponen una instancia enunciativa diferente. Estas notas no están firmadas, pero la convención genérica, ¿qué sentido tiene una nota al pie en una carta?, además del «évidemment» de la tercera nota («Les limites entre la plage et la ville sont à présent imaginaires, évidemment» —26—) sugieren una instancia enunciativa compleja. Cito por la edición original en francés: Copi, 1973.

4 «A l'Uruguay, le pays où j'ai passé les années capitales de ma vie, l'humble hommage de ce livre que j'ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen» (Copi 1973:6).

5 Ya Groucho Marx asociaba al Uruguay a cierta esquizofrenia y traducía Uruguay como *Your own way* («You are going Uruguay, and I'm going my way» en *Animal Crackers*, 1930). El brasileño Murilo Mendes, decía que Uruguay estaba «limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle. O pais nao tem oeste». Las principales producciones de Uruguay son, para el mismo autor: Lautréamont, Laforgue y Supervielle.

El Uruguay consta de tres habitantes: Lautréamont, Laforgue, Supervielle, que forman un «governo colegiado». Los demás habitantes se encuentran exiliados en Brasil («O Uruguay», poema de 1972).

6 La primera nota cita el delirio: «explicación tan delirante» (como si el resto no lo fuera).

siglos XVIII y XIX, más específicamente, con «un subgénero que se conoció como de literatura de supervivencia» donde «encontramos abundantemente los tópicos de las catástrofes naturales y de los intentos por comprender una naturaleza que escapa a las leyes conocidas en Europa». Copi profana, entonces, la mirada eurocéntrica y orientalizante (imperialista) de esos textos, en el mismo sentido en que antes había profanado el imaginario paterno y el imaginario peronista en *Eva Perón*: por la vía del juego.

Lo que a Copi le importa subrayar del lenguaje (ese vacío) afecta a los procesos adánicos de nominación y, también, a la rueda libre de la instancia enunciativa. En la medida en que el país se encoge, el tiempo comienza a transcurrir con velocidad creciente y el espacio se temporaliza mediante una tarea que el narrador asigna a los uruguayos para que conserven la calma: los coloca en un círculo «qui prend pratiquement toute la place de l'Uruguay» (1973:61) y les hace decir una frase a la persona situada a su izquierda, quien a su vez la transmite a su propia izquierda y así hasta que finalmente la frase da la vuelta completa al círculo. El retorno periódico de la frase a su punto de partida comienza a servir de reloj. Más tarde, en la medida en que el país y el círculo enunciativo se encogen, el tiempo se acelera al punto de que los miembros del círculo

se hablan cada vez más deprisa y cada frase tarda apenas quince minutos en dar al vuelta completa. Me he dicho que si llega el momento en el que la misma frase da la vuelta al círculo en un instante nos arriesgaremos a uno de esos cataclismos típicamente uruguayos a los que estamos, desde luego, habituados, pero que no siempre son deseables.<sup>7</sup>

Por otro lado, el gesto anarco–nihilista de Copi es tan radical como para subvertir la relación entre los nombres y las cosas (recordemos que los nombres constituyen la clase que no se incluye a sí misma): toda vez que algo es dicho, lo dicho ocupa el lugar de la cosa y la desplaza hacia otro sitio que debe ser explicado para que la explicación, a su vez, lo desplace, en una interminable cadena de afirmaciones fallidas que hacen la comunicación imposible,<sup>8</sup> o

<sup>7</sup> «se parlent de plus en plus vite et chaque phrase met à peine quinze minutes à faire le tour du cercle. Je me dis que s'il arrive un moment où la même phrase fera le tour du cercle en un instant nous risquons un de ces cataclysmes bizarres typiquement uruguayens dont nous avons, certes, l'habitude, mais qui n'est pas toujours souhaitable» (Copi 1973:62).

<sup>8</sup> «tout peut être une place du moment où ils peuvent la définir par un mot. Et pour ça ils ne se gênent pas, croyez–moi. Ils n'arrêtent pas d'inventer tous les mots qui leur passent par la tête. Si l'un d'eux me voyait écrire en ce moment (pour écrire je me cache) il pourrait lui arriver d'inventer un mot pour mon cahier, mon stylo et moi–même (...) et ce mot deviendrait automatiquement une

mejor: que transforman el lenguaje de herramienta de comunicación en dispositivo de traducción (la misma paradoja y la misma mutación del lenguaje había planteado ya Lewis Carroll en sus deliciosos libros para niñas victorianas, de los cuales Copi fue «lector incansable»<sup>9</sup>).

Esta especificidad del uruguayo es puesta de relieve en varias ocasiones por el narrador: entre otros rasgos de ese lenguaje y de su uso se cuenta el hecho de que los uruguayos pronuncian una media de tres palabras por día y cuando dos de ellos dicen una al mismo tiempo son fusilados, por lo que se la pasan inventando nuevos vocablos; su lenguaje carece de verbos y en él los signos (o más bien los fantasmas de los signos)<sup>10</sup> flotan en una serie sin vínculos predeterminados con ningún referente: la utilización del signo deviene en la apropiación del objeto cuando la relación entre objeto y signo ya está establecida, etc. El modelo se abisma en la diferencia, al tiempo que las copias (los nombres, los simulacros) se hunden en la desemejanza de las series que interiorizan, sin que jamás pueda decirse que una es copia; la otra, modelo. En Copi, a diferencia de Platón, el simulacro no revela su carácter de copia aberrante, sino la posibilidad de un modelo de lo otro, de lo diferente.

Un poco por eso, la escritura de la carta es lo único que sostiene la subjetividad del narrador: su vida se pone en juego en la obra entendida como un encadenamiento de signos–fantasma, de signos–simulacro. La carta es, por definición, infinita: sin ella, el narrador se anonadaría.

La otra carta–novela de Copi es *La ciudad de las ratas* (2009), donde las posiciones se invierten en un largo relato epistolar enviado por Gouri (la rata) a su maestro Copi, convaleciente, informándole de sus peripecias ratoniles (la especie no tiene labios, se nos dice, como no los tiene el santo Copi al final de *El uruguayo*), acompañado de su amigo Rakä (*rajá, gurí*: no puede haber un juego de lenguaje más argentino y, por lo tanto, una forma de vida más autóctona que la que presenta *La ciudad de las ratas*). Rakä, que conoce «mejor el mundo y sus costumbres» que el sabio Copi, le ha descrito en detalle a Gouri «las cataratas del Iguazú, el estrecho de Magallanes y el delta del Amazonas, que son, como todos sabemos, las tres maravillas naturales de este mundo».

---

place qu'il remplirait aussitôt, me laissant en quelque sorte en dehors» (Copi 1973:14).

<sup>9</sup> «Teatro: Copi vuelve al primer amor», entrevista de Silvia Rudni a Copi, *Primera Plana*, Buenos Aires.

<sup>10</sup> «El simulacro o fantasma no es simplemente una copia de copia, una semejanza infinitamente relajada, un ícono degradado. (...) El simulacro es precisamente una imagen demoníaca, desprovista de semejanza; o, mejor dicho, a la inversa del ícono, ha puesto la semejanza en el exterior y vive de diferencia» (Deleuze: 167 y 197–198).

En la perspectiva de esa rata de París (que es, al mismo tiempo que una forma–de–vida, un dispositivo óptico y una posición de lenguaje: enunciación y nominación), Argentina es un intervalo geográfico comprendido entre dos de las maravillas naturales del mundo. Toda la obra de Copi no hace sino desarrollar hasta la exasperación ese carácter natural–maravilloso de las fuerzas tectónicas (del paisaje y del territorio).

Además, la novela introduce esa forma–de–vida que asoma aquí y allí en el teatro de Copi (*Loretta Strong*, *La torre de La Défense*, como se ha visto) y en algunos de sus relatos («La criada») como encarnación del tabú que constituye la rata en la cultura occidental.<sup>11</sup> Copi sabe que la rata es la víctima privilegiada de las fantasías de exterminio de los seres humanos, un «otro» radical respecto del cual se sostienen las más extravagantes hipótesis para justificar la algarabía por la destrucción, y por eso las elige como voz, como tema, como alimento y como nombre.

En *La ciudad de las ratas*, los roedores visitan al Dios de los hombres en la Sainte–Chapelle, quien, arrepentido por haber dejado libres a los seres humanos tras la expulsión del Paraíso, no puede ayudarlos. La capilla explota, el Dios de los hombres asciende a los cielos y el Diablo de las ratas, que ocupa su lugar, les ordena fundar una ciudad donde puedan convivir en paz ambas especies. Las ratas, revolucionarias como la obra de Copi, liberan a los presos y organizan una orgía en la que personas y ratas toman parte por igual.

Si las ratas representan un tabú más allá del cual no parece haber más escándalo (asco, o terror) posible, el genio de Copi lo cruzó sin titubeo alguno, porque le interesaba desencadenar una antropología radicalmente nueva, mezcla de rata y cordero, agenciamiento abominable o monstruoso que suspende la historia y postula modelos relacionales radicalmente nuevos.

Pocas invenciones en la literatura de Copi son tan potentes como la instrucción de tachado que Copi incorpora a *El uruguayo* (naturalmente: esa instrucción afecta tanto al receptor de la carta, el «Maestro», como al lector del libro). Por esa vía, Copi sustrae su literatura (toda la literatura), al mismo tiempo a la *mímesis* (la imitación o representación) como a la *memesis* (la memoria y la historia).

Al tachar lo ya leído (lo *déjà lu* – lo *déjà vu*), se suspenden las relaciones de causa/efecto y, al mismo tiempo, las categorías centrales de la teoría clásica

---

<sup>11</sup> En la mitología hindú, por el contrario, la rata es el vehículo del dios–elefante Ganesha y en el horóscopo chino, se sabe, las características de la rata son la creatividad, la honestidad, la generosidad, la ambición, el despilfarro, la fertilidad, todos los rasgos que se podrían aplicar sin titubeo a la imaginación de Copi.

ca del parentesco (alianza y filiación). Lo que queda es una teoría del parentesco como diferencia y multiplicidad, un modo relacional que no tiene como causa la similitud y la identidad, sino la divergencia o la distancia (recuerden: las cartas se escriben para mantener al otro a la distancia). Ese modo relacional, lo sabemos, se llama devenir: el devenir es lo que literalmente se evade, huye, escapando tanto de la *mímesis* como de la *memesis*. El devenir es amnésico, prehistórico, anacrónico y estéril. Es la diferencia en práctica (Deleuze:165–166).<sup>12</sup>

El texto de Copi, por eso, «anula el tiempo», o mejor: anula el tiempo histórico (Cronos) y postula una nueva temporalidad basada principalmente en las mismas condiciones inhumanas en las que se basa su noción de experiencia. Eso es el devenir y, en el texto, todo deviene, incesantemente (el agenciamiento final es la santidad, esa «disposición al milagro» de la que habla Tiqqun).

Que el asunto es de capital importancia para la literatura de Copi queda claro en el título del segundo párrafo–capítulo de *La vida es un tango*: «Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos», que no funciona necesariamente como una hipótesis sobre Mayo del 68, sino sobre las genealogías que relacionan a un abuelo (Urano) con su nieto (Zeus, salvado por la madre) a través de un padre caníbal (Cronos).

Al rechazar la política parlamentaria respecto de la cual (fantasea Copi en «Río de la Plata») había sido concebido por su padre,<sup>13</sup> Copi se postula como una contracción de imagen–materia, hijo directo de Urano y Gea: «agua, tierra, luz y aire contraídos, no sólo antes de reconocerlos o representarlos, sino antes de sentirlos» (Deleuze:99–123), en un más allá de las categorías clave de las teorías clásicas del parentesco: alianza y filiación, y en un más allá, incluso, del presente como una mera sucesión de instantes: las acciones, en Copi, responden a la lógica de la *durée* que, como sabemos, Bergson vinculó en un primer momento con la vida interior de la conciencia, pero que, a partir de *La evolución creadora*, amplificó progresivamente al ámbito de la vida y el universo como totalidad. La *durée* es una dimensión de la realidad que coincide con el Todo: flujo de un ser–tiempo que cambia, que dura mientras cambia y que produce lo nuevo, lo cual nos conduce directamente a esta tesis esencial para la *literatura* de Copi: *el todo no está dado*.

<sup>12</sup> Cfr. también Viveiros de Castro (2011).

<sup>13</sup> «Río de la Plata», incluido en *Obras (tomo I)* (Copi 2010).

De acuerdo con Bergson, no puede concebirse el paso del tiempo a menos que el presente se duplique en un pasado puro que «insiste» en el presente, hasta el punto que hay que considerarlo como el fundamento mismo que lo hace devenir. La paradoja constitutiva del tiempo hace referencia precisamente a este carácter del pasado en relación con el presente: el presente no podría pasar a menos que el pasado puro coexista con él. Es imposible dar cuenta del continuo devenir del presente limitándose a la relación de sucesión, y es preciso una síntesis más profunda de relaciones temporales: la síntesis de la Memoria como síntesis trascendental de un pasado puro.

La Memoria (eso que *El uruguayo* pretende tachar, pero no borrar) es el fundamento del Tiempo, la síntesis fundamental que constituye el ser del pasado (lo que hace pasar el presente). No es que el pasado sea un antiguo presente que ha dejado de existir, sino todo lo contrario: es la profundidad propia del tiempo, de la que depende el propio presente para pasar a la existencia. El presente hunde sus raíces en el tiempo absoluto y, tal vez por eso, hacia el final de *La vida es un tango* (hacia el final de su vida), Silvano Urrutia encuentra en una gruta, mientras se asa una iguana, un dibujo (imagen, simulacro o fantasma) que él mismo había hecho en su primera juventud y que lo muestra en su madurez parisina en ejercicio reproductivo con su mujer francesa. Arlette no tardará en aparecerse en santidad ante los ojos delirados de Silvano y Pelito, «con la misma boa roja de siempre», cantando «Nini peau d'chien», el melancólico suceso del cabaret de Aristide Bruant.

Todo presente actual, lo subraya cada línea que Copi escribió y que indicó tachar, no es más que el pasado entero en su estado más contraído: el pasado, por eso, no pasa, sino que persiste, insiste, consiste, es el fundamento último del paso. Si lo propio del presente es la existencia actual bajo la forma de una sucesión de diversos instantes (antes y después), el pasado puro, fundamento y profundidad del Tiempo, en cambio, se caracteriza por la «coexistencia virtual» de sus diversos niveles con el presente. Cada punto de presente, en la lógica de Copi, contiene todos los yacimientos de pasado y, por lo tanto, supone todos los posibles narrativos. La «naturalidad» con la que Copi los transita tiene que ver con esa comprensión profunda de la síntesis disyuntiva propia del Tiempo.

La síntesis disyuntiva es, además, el régimen relacional característico de las multiplicidades: el devenir no es una metáfora sino una relación real (molecular e intensiva) propio de la manada (pero no de la masa). Devenir no es imitar, pero tampoco «producir una filiación, producir por filiación» (Deleuze y Guattari:292). Aunque producción y devenir tienen que ver con

la naturaleza y los dos son intensivos y prerrepresentativos, devenir es una intervención contra natura del hombre y de la naturaleza, «lejos de la producción filiativa, de la reproducción hereditaria» (296): las particiones (Jean/Luc), las bodas contra natura, son la verdadera Naturaleza que atraviesa los reinos de Copi, poblados en todas direcciones por multiplicidades de manada (de rata), y nunca, jamás, de masa, que suponen otra relación con la divinidad, como la simple comparación con las *Memorias* de Schreber (leídas por Canetti) permite comprender.

En 1893, a los 51 años, poco tiempo antes de ser internado por segunda vez, Daniel Paul Schreber tuvo, en una de esas duermevelas deliciosas en la que cualquier fantasía nos arrebatara, un pensamiento perturbador que articulaba dos misterios, el goce femenino y el poder: «Qué lindo sería ser una mujer sometida al coito» («*Es doch eigentlich recht schön sein müsste, ein Weib zu sein, das dem Beischlaf unterliege*»). *Unterliegen* es el término legal que Schreber usa para definir esa condición de sujeción a un poderío muy inscripto en la doxa del XIX, que él asocia con no sabe bien qué voluptuosidades. La simple idea, cuando medita en ella, lo asquea.

Poco después se da cuenta de que Dios, con la mediación de fuerzas, rayos y nervios, quiere volverlo una mujer para cogérselo bien cogido y engendrar en su vientre una nueva raza, habida cuenta de que la especie humana ya había tocado fondo. En ese tocar fondo, y en esa supervivencia de uno solo (reverso exacto del soberano), encuentra Canetti los argumentos para la postulación de dos formas de multiplicidad: de masa y de manada.

Sigmund Freud intentó demostrar que la paranoia funcionaba como mecanismo de defensa contra la homosexualidad. Pero la fantasía de Schreber (goce femenino, emasculación, gestación) es menos homosexual que trans. Tuvo que pasar todo el siglo XX para que quedara clara esa diferencia lógica.<sup>14</sup>

La homosexualidad (en el horizonte cultural de Freud, que es también el de Proust) responde a una lógica de la inversión cuyo presupuesto es que existen determinados trascendentales (el Hombre y la Mujer). La transexualidad, por el contrario, se propone como una inmanencia absoluta, vacía de cualquier trascendental y que, además, (si algo se aparta de esta regla dorada, no será transexualidad, sino otra cosa).

La obra de Copi, como ya he señalado en otra parte, al rechazar las ficciones guerreras del Estado nación, pone en crisis las figuras asociadas con el límite

14 Y para que la teoría psicoanalítica se despojara de esos restos de heteronormatividad (Freud consideraba un «triunfo» el poder defenderse de sus propias tendencias homosexuales).

interior del Estado: el misionero, la princesa Inca, el Papa, el presidente, los movimientos de liberación homosexual, las instituciones de «bien público».

Su obra es transnacional (lo trans es su tema, pero también lo que define su lógica) y, por lo mismo, translingüística: habla, llamándose *rat*, el lenguaje irre recuperable de las ratas. «He preferido colocarme en el *no man's land* de mis ensoñaciones habituales, hechas de frases en lengua italiana, francesa y de sus homólogas brasileña y argentina, entrecortadas con interjecciones castellanas, según la sucesión de escenas que mi memoria presenta a mi imaginación», escribió Copi en un manuscrito que se guarda en la antigua abadía normanda de Ardenne.<sup>15</sup>

De esa *tierra de nadie* de la ensoñación, la imaginación y la memoria, Copi deriva una lógica del territorio (el Uruguay esquizo de «El uruguayo», la Défense en *La torre de La Defensa*, *Las escaleras de Sacré Cœur*, la selva, la luna, la estepa siberiana, los hielos árticos), una lógica del lenguaje y una lógica de la transexualidad.

En Copi no hay «homosexuales», ese invento desdichado del siglo XIX, y los pocos que hay mueren en *La guerre des pédés*, traducida como *La guerra de los putos*, *La guerra de las mariquitas* y *La guerra de las mariconas*, en un «devaneo nominativo» que no hace sino subrayar, en la lógica de Copi, la dificultad del Nombre (Raúl, Jean/Luc, Ahmed, etcétera).

Copi transforma la escritura en una tachadura (más del lado del tajo que del borramiento o el fantasma) y, así, hiere de muerte el imaginario (en ese sentido, su arte es un arte de lo *trans*). Ningún delirio (psicótico o teórico) que pretenda triunfar sobre el pánico a la síntesis disyuntiva como régimen relacional característico de las multiplicidades.

Que Dios exista, dice Raulito en *Cachafaz*, depende de la suspensión de las categorías y las determinaciones, las jerarquías, los sistemas de alianza y de filiación («CACHAFAZ ¡Pero si vos sos un puto!/ RAULITO ¡Pero entonces Dios no existe!»). Es la *klesis* como suspensión de todas las vocaciones. Si es que entiendo bien lo que quisieron decir Schreber y Copi, uno desde dentro del discurso paranoico y el otro desde fuera: Dios es lo transitivo del género, pero también la contracción del Tiempo y el fundamento de un matrimonio aberrante entre el cielo y el infierno cuyos esponsales se celebran (cada vez) con un banquete de e-rratas («acá las ratas las servimos al plato», dice Pablo —no el de Tarso sino el de *Tango-Charter*—).

Si, como sabemos desde *El uruguayo*, el nombre no representa a la cosa sino que se articula carrolianamente con otros nombres, y otros, y otros, la

<sup>15</sup> «Río de la Plata» (en Copi 2010).

palabra tiene efectos de delirio. Dicho en los términos propios de la lógica translingüística de Copi: irrealiza el mundo. Sólo cuando se rompe la cadena, cuando la relación entre nombre y nombre se interrumpe, cuando la tachadura se imprime como política, cuando en el baño ceremonial irrumpe la sierpe realidad ahíta de rata, se realiza lo imaginario. Esa irrupción, esa emergencia (el estado de emergencia o de excepción contra el que se recorta la voz de Copi) corta la cadena de los nombres, suspende la representación, y, con ella, las alianzas y las filiaciones. Hierde al imaginario y, al mismo tiempo, sutura lo simbólico (el cordero) con lo Real–tabú, la rata que sale, humeante, directo al plato, qué digo plato: a los *mil platos*. Y digo más: «¡Qué plato!».

## Bibliografía

- Amícola, José** (2005). «L'Uruguayen de Copi como espejo del triple estereotipo». *Le CIREMIA* (Centre Interuniversitaire de Recherche sur l'Éducation et la Culture dans le Monde Ibérique et Ibéro–Américain). <<http://www.univ-tours.fr/ciremia/AMICOLA-Jose-29-01-2005.pdf>>
- Canetti, Elías** (2005). «Poder y paranoia», en *Masa y poder*. Barcelona: Random House/Mondadori/Círculo de Lectores.
- Copi** (1973). *L'Uruguayen*. París: Christian Bourgois.
- (2009). *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- (2010). *Obras (tomo I)*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Teatro I*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Traducción de Guadalupe Marando.
- Deleuze, Gilles** (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre–Textos.
- Hande, Peter** (1978). «Los secretos públicos de la Tecnocracia» y «El viaje a La Défense», en *Cuando desear todavía era útil*. Barcelona: Tusquets.
- Link, Daniel** (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rudni, Silvia** (1965, 9 de enero). «Teatro: Copi vuelve al primer amor». Entrevista a Copi. *Primera Plana*. <<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien089.htm>>
- Tiqqun** (2008). *Introducción a la guerra civil*. Madrid: Melusina.
- Viveiros de Castro, Eduardo** (2011). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz editores.

## OBJETOS DE LA CRÍTICA



### **La justicia como objeto de la crítica**

Isabel Quintana (UBA-CONICET)

isaquintana@gmail.com

¿Cuál es la relación entre literatura, ley y justicia? Las «Actas de los juicios a Flaubert y Baudelaire» (1875) son el punto de partida de este interrogante. Ellas constituyen un tejido de enunciados sugerentes para pensar los modos en que la justicia delimita un campo de saber o se involucra con él (la crítica, la literatura). El ámbito del derecho interpela a la literatura en el espacio legal y ésta, a su vez, amenaza el afán hermenéutico de la jurisprudencia. En el contexto histórico del advenimiento de la especialización de saberes, el representante de la justicia tiene que dirimir acerca de un objeto (la literatura) desde un lugar que por momentos parece sobreponerse al del crítico especializado. Su discurso no sólo obedece a la legislación de una moral establecida y a la de los principios religiosos que rigen la vida social sino que también se ve forzado a expedirse sobre los límites de los géneros literarios («el realismo» de Flaubert y la poesía de Baudelaire). Las «Actas» se desarrollan bajo la tensión de una nueva estructuración de lo sensible: campos de saberes que se separan, una clase burguesa en su lucha por la hegemonía, un arte que deja ingresar heterogeneidades diversas (a contrapelo de la ley), un campo visual que se amplía y democratiza. Podría afirmarse que las «Actas» despliegan el escenario tenso de la articulación de una justicia formal propia de la modernidad.

Pero el tránsito de dicha justicia a lo largo del siglo XX estará atravesado por momentos críticos: el despliegue de una razón instrumental será el síntoma que los miembros de la escuela de Frankfurt colocarán en el centro de su pensamiento. Dicha instrumentalización en el marco del diseño biopolítico de los grandes Estados totalitarios llevará a un «Estado de excepción» que suspenderá el funcionamiento de la justicia y el derecho a la vida (Agamben 2004): «En éste [el Estado Nazi] una absolutización sin precedentes del biopoder de *hacer vivir* se entrecruza con una no menos absoluta generalización del poder de *hacer morir*, de forma tal que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica» (Agamben 2002:87).

La literatura y la filosofía son el campo de la experiencia del fracaso de una justicia formal asentada sobre el desprecio de una justicia sustantiva. Levi, Celán, Kafka, Foucault y Blanchot, entre otros, han explorado a través de la escritura ese umbral donde transcurren, entrechocándose «las corrientes de lo humano y lo inhumano» (142). En ese sentido, en *Los espectros de Marx* (1995) Derrida reubica la justicia en el lugar vacío ocupado antes por la promesa de la revolución. Pero plantea que el marxismo no ha muerto y que por lo tanto debe ser conjurado a través de un trabajo de duelo que supone desprenderse del espectro (Stalin) para recuperar el espíritu (la revolución). No se sabe si el fantasma da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro. El comunismo es espectral, siempre está por venir y se distingue (como la democracia) de todo presente vivo como plenitud o presencia (121–125). En momentos de grandes crisis revolucionarias se evocan los espectros del pasado. Se trata de traer la muerte para inventar lo vivo rechazando la reproducción mecánica del espectro. Para ello, hay que olvidar sin olvidar: es decir olvidar lo suficiente como para recuperar el espíritu de la revolución —la justicia— sin hacer volver su espectro —el horror (Stalin, los campos de concentración).

El fracaso de las revoluciones del siglo XX retornará de modos diversos en la literatura ya sea para recoger algún legado (como se plantea en *Museo de la revolución* de Kohan)<sup>1</sup> o para escenificar la derrota. De algún modo, esta reflexión la realiza Dabove (5–6) en su estudio de la literatura mexicana de la revolución planteando la compleja relación entre Estado, ley y la figura del bandido. En diálogo con la obra de Hobsbawm sobre dicho personaje y en sintonía con la filosofía política de Laclau, Dabove le asigna al bandido los rasgos de un significante flotante; es el nombre vacío de una posición sujeto que se define de acuerdo a su relación compleja, conflictiva y cambiante con el Estado revolucionario a través de agenciamientos puramente contingentes.<sup>2</sup>

1 «No olvidemos que la historia de la novela se desarrolla en México, cuna de una de las revoluciones más importantes del siglo XX en Latinoamérica, pero también testigo de la institucionalización del partido revolucionario y su lenta degradación. La novela, entonces, que desarrolla en su interior la forma ensayo, trabaja y entrelaza materiales de diversas procedencias: la idea de una subjetividad militante en los años 70 dentro de la izquierda argentina, la teoría de la revolución permanente desarrollada por Trotsky y, también, la revolución congelada en México. El museo de la revolución se convierte, así, en un dispositivo que habilita la posibilidad de ingresar al museo para descomprimir una temporalidad paralizada e introducir el largo movimiento reflexivo de los escritos de Tesare que lleva a invocar los fantasmas (la traición a la revolución) pero también el espíritu de Marx (la promesa de la revolución)» (Quintana, en prensa).

2 «En la tradición de la literatura mexicana y latinoamericana el bandido es un personaje recurrente que se ubica siempre en relación con la ley y el estado, poniendo en entredicho la legalidad de la violencia legal a partir de la ejecución de una violencia considerada ilegal. Sin embargo, su posi-

Pero, además, en literaturas como la de Azuela, Rulfo o Yáñez el tiempo de la revolución (la modernidad) convive con legalidades residuales, una dialéctica en suspensión que se alimenta de diversas creencias y prácticas comunales pre-modernas. Como plantea Esposito (61), la modernidad es una época que se define a sí misma sobre la base de la ruptura con el origen llevando dentro de sí una impronta indeleble de conflicto y de violencia. Es decir, la *arcaicidad* de lo moderno es la permanencia del origen (la violencia fundacional) en el tiempo de su retirada.

El nexo entre literatura y ley en la literatura argentina ha sido estudiado por Ludmer a partir de la figura del delito. En su trabajo la crítica realiza un recorrido por diversos textos analizando cómo subjetividades anómalas interpelean espacios, instituciones y un modelo familiar como aquello que constituye el exterior constitutivo de toda formación social. Sarlo, a su vez, en *La pasión y la excepción* señala el carácter anómalo de los objetos y textos que componen su libro subrayando cómo dicha irregularidad lleva a la práctica de otro funcionamiento de la justicia. En el final de este trabajo analizo cómo Sarlo decide leer un momento de la literatura de Borges en una relación compleja con el accionar de montoneros para reflexionar sobre los elementos arcaicos y residuales que componen modos de concebir e implementar la justicia. Los actores que llevan adelante dichas prácticas: la guerrilla montonera, el legendario mundo matrero y el ejército, apelan a la configuración de distintas comunidades imaginadas: un estado socialista, una comunidad gauchesca regida por un *ethos* arcano, un estado disciplinado y, especialmente, disciplinador.

### **Justicia mística, Justicia divina**

Al leer las «Actas» ingresamos a la puesta en práctica de un protocolo de lectura que tanto el abogado imperial (Ernest Pinard) como la defensa ejecutan en defensa de la moral y la religión. Ambas partes realizan giros inter-

---

ción varía de acuerdo a las diferentes alianzas políticas que establece; la contingencia o falta de una relación natural entre la marca (el significante flotante) y la práctica, postula Dabove (...), es lo que define al personaje (en el caso de Villa, en *Los de abajo*, no es su accionar lo que determina su denominación o bien como salvador, o bien como bandido, sino que es su posición la que ha cambiado en el orden de la representación, posición siempre precaria en el intercambio de fuerzas. Así, la marca *bandido* por su condición vacía puede llenarse de diversos significados (revolucionario y mestizo; criminal e indio, etc.), cuestión que ocurre en las diversas instancias de confrontación con el estado y la ley, haciendo, a su vez, que estos términos juntos con otros tales como: frontera, territorio, ciudadanía y violencia deban redefinirse constantemente» (Quintana 2011:142).

pretativos en función de ese marco protocolar que comprime y conduce sus discursos. Pero, además, estamos ante la presencia de un debate sobre la literatura, su especificidad y función en el contexto de lo que Rancière ha denominado «una nueva división de lo sensible»: una suerte de democratización que se inicia con el acceso de un público más amplio a la literatura en el mismo momento en que se amplía la mirada (lo visible), e ingresan otras voces pero también (y fundamentalmente) se juega la posibilidad del goce femenino. Para Rancière estos rasgos determinan el nacimiento de la novela moderna cuyo ejemplo paradigmático para el filósofo lo constituye *Madame Bovary*.

La cultura prestada de Emma [Bovary] y su febril deseo de goces son un emblema de esto [la democracia desnuda, el reino de la igualdad], pero se realizan por igual en esta igualdad de la escritura que atribuye a todos los seres y a todas las cosas la misma importancia y el mismo lenguaje. (2009:54)

Cuando aparecen *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, estas obras son inmediatamente percibidas como «la democracia en literatura», a pesar de la postura aristocrática y el conformismo político de Flaubert. Su propia negativa a confiar a la literatura mensaje alguno es considerada como un testimonio de la igualdad democrática. Es demócrata, dicen sus adversarios, por su determinación de pintar en vez de instruir. Esta igualdad de indiferencia es la consecuencia de una determinación poética: la igualdad de todos los temas en la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados (...). Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada por la mera circulación aleatoria de la letra. (2002:19)

Lo que se pone en juego en el juicio no es la literatura misma sino una forma determinada de concebirla: el *realismo* en Flaubert, cuestión que Pinard repite a lo largo de su acusación. Se trataría de un arte que ya no se rige por las reglas del decoro (un arte que está a la puerta de su autonomía y que no obedece a las normas y al estilo literario). El realismo en la escritura de Flaubert aparece como un suprarrealismo, un exceso de realidad (¿un puro real?) que no establece un marco (la posibilidad de establecer algún tipo de mediación simbólica) desde donde leer la trayectoria de Ema para evitar cierto desacomodamiento por parte de los lectores.<sup>3</sup> Pero para Pinard no es el realismo

<sup>3</sup> Con respecto a la relación entre ley, literatura y exceso Derrida (1984), en «Kafka: ante la ley», se focaliza no sólo en la pregunta ¿Qué es la literatura? sino también en la pregunta que acompaña siempre a dicha pregunta, ¿Quién decide? (preguntar ¿qué es la literatura? es preguntarse ¿qué es la literatura?). Derrida ubica la lectura de sus textos en el plano de lo indecible manteniendo un

en sí mismo el que debe ser condenado sino cierta derivación del mismo que conduce a la perversión moral: «Dicha moral estigmatiza la literatura realista, no porque ésta pinte las pasiones: el odio, la venganza, el amor —el mundo sólo tiene vida en ella, y el arte debe pintarlas— sino porque las pinta sin freno y sin medida. Sin una regla, el arte dejaría de ser arte» (Rancière 2011:45).

Este punto es relevante para pensar la historia de la crítica literaria porque tendrá sus propias derivas en el siglo XX si pensamos, por ejemplo, en el texto canónico del teórico marxista Lukács «Narrar o describir» (publicado en 1936). Aquí también se establece una diferencia estética (el falso realismo de Flaubert que se sustenta en una acumulación descriptiva se opone al verdadero realismo narrativo de escritores como Balzac), y un juicio ideológico que condena al naturalismo de Flaubert por el carácter reaccionario individualista de su literatura. En esa misma línea de argumentación (exceso de decirlo todo) Pinard acusa también a Baudelaire ya que no adhiere a ninguna «escuela» conocida:

Charles Baudelaire no pertenece a una escuela. No se debe más que a sí mismo. Su principio, o su teoría, es el de pintarlo todo, el de ponerlo todo al desnudo. Hurga en los más íntimos repliegues de la naturaleza humana; lo reproduce con tonos vigorosos y conmovedores, la exagera sobre todo en sus aspectos más horrorosos. (AA. VV.:133)

Aquí aparece claramente el advenimiento de un régimen de lo sensible, el mundo clásico estalla frente a un arte que se resiste, en palabras del propio Pinard citando a Baudelaire a: «lo singularmente monótono y que no responde más que a reglas artificiales» (134). De allí que la sentencia del tribunal condene a ambos escritores porque: «las piezas incriminadas, conducen necesariamente a la excitación de los sentidos mediante un realismo grosero y ofensivo para el pudor» (169).

Como vemos, la falta de decoro, la carencia de un marco normativo que habilita una determinada forma de leer amenaza la integridad del sujeto (un nuevo Quijote). Pero, además, junto a este nuevo fenómeno literario aparece en la trama argumentativa lúcida de Pinard la figura del crítico (otro de los

---

horizonte siempre abierto para futuros significados. Sus lecturas plantean cuestiones filosóficas y buscan la manera de hacer emerger la puesta en ruinas de la filosofía. La literatura sería capaz de desestabilizar los discursos e instituciones dentro de los cuales ella tiene su existencia, la marca de lo literario sería es juricidad subversiva. La literatura habla el lenguaje de la ley, se inscribe dentro de una legalidad y desde allí, a partir del exceso que ella misma produce, hace su misma ley que es la pone en cuestión la Ley con mayúsculas. La lectura es este texto fue realizada por primera vez en el Royal Philosophical Society en Londres, 1982.

fenómenos de la modernidad literaria y su proceso de autonomía), como especialista habilitado para juzgar hechos estéticos: «No soy un crítico literario. El juez no es en absoluto un crítico literario, llamado a pronunciarse sobre modos opuestos de apreciar el arte y de producirlo (...) El juez es un centinela que no debe dejar pasar la frontera. Esa es su misión» (135).

Aquí se manifiesta un cierto desajuste entre la lectura de Pinard y el uso novedoso que Flaubert realiza del modo impersonal indirecto, signo de la modernidad del autor de *Madame Bovary*. Pinard confunde al autor con Ema Bovary, cuestión señalada por Speranza. Ahora bien, ¿qué es lo que se juega en estos juicios? La argumentación de Pinard sobre los atributos del juez frente al crítico literario nos lleva a deslindar la diferencia entre el derecho y la justicia como dos instancias que implican hermenéuticas diferentes con respecto al discurso sobre la ley. En este sentido, estaríamos frente a un discurso legal que como tal parece definirse en función de un universal (moral y religioso) y que aplicado a la literatura la inscribe en el límite de su funcionamiento dentro del Antiguo régimen. Un límite que la novela de Flaubert y la poesía de Baudelaire asaltan abriendo el espacio todavía confuso de la autonomía estética —sus leyes, si las hay, no se corresponderán con las de la esfera religiosa o política— y exhibiendo el desajuste permanente entre el deseo y el imperativo moral–religioso. Este planteamiento no sería más que una descripción meramente formal del funcionamiento del derecho y de la literatura. Sin embargo, la lecturas de las «Actas» nos llevan a pensar en un más allá de la retórica discursiva de todo juicio. La justicia comprende al derecho, pero el derecho no alcanza a la totalidad de la justicia dice Derrida (1992) en su lectura de la teoría de la violencia de Benjamin.<sup>4</sup>

Para el filósofo alemán, dice Derrida, la justicia es una práctica en donde podría ingresar un pensamiento sobre la diferencia. Derrida, retomando a Benjamin, señala la diferencia entre una *Justicia mística* y una *Justicia divina*. La primera borra su origen imponiéndose como pura repetición para preservarse de cualquier desvío; de allí su carácter conservador. Este tipo de justicia es propia de la democracia parlamentaria que al bregar por el derecho universal no puede admitir el ingreso de alguna singularidad que ponga en

---

4 La primera parte de este trabajo de Derrida surgió de una invitación que la Cardozo Law School le hiciera al filósofo para participar en la apertura del coloquio *Deconstruction and the Possibility of Justice*, en octubre de 1989. La segunda parte del mismo, fue leída en abril de 1990 también para abrir otro coloquio: *Nazism and the «Final Solution»: Probing the Limits of Representation*, organizado en La Universidad de California en Los Ángeles. La primera versión de este trabajo fue publicada en inglés.

cuestión su fundamento puramente contingente. Como sabemos, la defensa de un universal ha conducido a la solución final de la diferencia ante la imposibilidad de inscribir al otro dentro de ese orden. El retorno de la sentencia de Hobbes «El hombre es el lobo del hombre» se instala como una aporía en el seno del funcionamiento moderno del Estado que, como hemos mencionado en la introducción, contempla la posibilidad de pasar a un «estado de excepción» (suspensión de los derechos individuales) para preservarse. Pensar lo heterogéneo dentro de la justicia es lo que Benjamin plantea en su definición de la *Justicia divina*. Ella supone una interrupción y la fundación de algo diferente al contemplar lo singular al mismo tiempo que intenta preservar la vida. Desde esta perspectiva benjaminiana que retoma Derrida, la justicia y el lenguaje admiten el ingreso de lo heterogéneo, cuestión que se ha pensado desde diferentes líneas teóricas a lo largo del siglo XX. Así, a partir de una perspectiva fenomenológica husserliana, Kristeva piensa la inscripción de la diferencia dentro del lenguaje, cuestión que además está ligada a la conformación de la subjetividad.<sup>5</sup> La revolución poética que plantea Kristeva (a la que agrega la lectura de Lacan) es ese momento en que se desestructura el orden de la Ley (lo simbólico) a partir del despliegue de lo semiótico (imaginario). Ciertas prácticas del modernismo literario y de la vanguardia producen nuevas reestructuraciones que llevan a un disloque contingente de la ley (la que al mismo tiempo debe sostenerse para no perecer, en Kristeva la Ley del Padre es garante de la imposibilidad de una deriva psicótica).

Estas reflexiones nos llevan a reconsiderar la propia función del crítico (figura que también aparece en las «Actas») a partir de las formulaciones de Kant (*Crítica del juicio*) y de los románticos alemanes. Es interesante ver cómo la noción de crítica nace en Kant atada a la de juicio. En el deslinde que el filósofo alemán realiza entre el *juicio determinante* (categorías *a priori*) y el *juicio reflexionante*. En éste el arte y la naturaleza deben crear sus propios conceptos para aproximarse a la obra. Pero, además, la relación entre crítica y obra no es sólo necesaria sino determinante para que la obra se manifieste.

---

<sup>5</sup> En su regreso a la filosofía de Husserl Kristeva plantea que el ámbito del ego trascendental es tal en tanto que es pensado por la conciencia judicativa: «el ego trascendental es el de la conciencia operante constituyente, lo cual quiere decir que se construye en la operación predicativa llamada tética, porque pone al mismo tiempo la tesis (la posición) del ser y del ego» (255). El sujeto sólo aparece a partir de la predicación. Si bien la conciencia trascendental constituye el sentido del sujeto, dicha intencionalidad se constituye como tal cuando es significada por el juicio. La creencia y el juicio son estrechamente solidarios. Es decir que el ámbito trascendente, según Kristeva, nunca es un sentido pleno porque siempre está ligado a la conciencia judicativa. El signo que viene de la conciencia predicativa introduce lo simbólico en esa prelingua.

En este sentido Lacoue–Labarthe y Nancy dirán que en realidad la obra como tal nunca aparece en los críticos alemanes, ella aparece como un absoluto por venir (lo sublime) en el contexto de una crisis de la experiencia estética (un debilitamiento entre lo sensible y lo inteligible) que pone en crisis la relación entre espíritu y naturaleza. Por lo tanto la «crítica ocupa el lugar de la ausencia de obra» (460). De alguna forma, me pregunto, hasta dónde la noción de juicio determinante no se relaciona con la dimensión de la justicia mística. Es decir, se aplican las categorías, como se aplica la ley para asimilar al objeto/sujeto a la universalidad de la regla. En tanto que en el caso de la justicia divina hay una abolición, una destrucción del universo axiológico reinante ante la aparición de lo enteramente nuevo. La justicia divina, como el juicio reflexionante están más allá del ámbito del derecho, para existir deben inventarse sus propias reglas. En este sentido, Lyotard (1988) retoma a Kant (el juicio reflexionante) para pensar la *Shoá* postulando que la justicia debe abrirse a una dimensión nueva impensada hasta ese momento. Para ello debe generar una práctica crítica (un nuevo juicio) que trascienda al derecho porque el caso Auschwitz lo excede (91–92, 133).

Volviendo a las «Actas», observamos cómo Pinard y la defensa intentan aplicar un protocolo de lectura que desajusta los modos de leer. Cuando Pinard afirma: «No soy un crítico literario» y la defensa intenta argumentar a favor de Ema Bovary y «Las flores del mal» los textos en cuestión exceden la legalidad vigente. La literatura, en realidad, produce una suerte de principio fundacional que consiste en desajustar el sentido (al menos en la literatura de Flaubert y Baudelaire), en no reproducir las normas del decoro. Los textos no pueden ubicarse en una escuela definida, la escritura de Flaubert excede los propios principios del realismo de su época (de allí la ira de Pinard). Pero, además, la nota publicada por Baudelaire a propósito de la publicación de *Madame Bovary* (material que se encuentra al final de la edición utilizada en este trabajo) contribuyen al malestar. En la defensa que realiza Baudelaire a favor del texto de su amigo realiza una descripción de Ema que el tribunal condenaría. Baudelaire le atribuye a la protagonista, y en eso reside la eficacia y perturbación del texto, rasgos masculinos. Su adulterio supone un desajuste y una confusión de los géneros.

El autor, para culminar completamente su hazaña, no le quedaba más que despojarse (en lo posible) de su sexo y hacerse mujer. (...) M. Bovary, en lo que ella tiene de más enérgico y de más ambicioso, y también de más soñador, no ha dejado de ser hombre.

Como Palas armada, surgida del cerebro de Zeus, este curioso andrógino ha conservado todas las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino (AA. VV.:180)

Lo que acontece aquí es el ingreso a otra femineidad que supone en términos de Rancière (2009), una democratización de la literatura: el modelo de lo femenino se desmorona ante la presencia de Ema (por supuesto que Baudelaire también realiza una operación de lectura sobre ese personaje que deja ver su propia configuración del universo femenino: el adulterio es una práctica masculina públicamente admitida, si Ema la asume como tal no puede dejar de investirse de una cierta masculinidad).

¿Qué tipo de justicia estaría aquí presente? Hacer visible lo que no era visible, dejar ingresar otras voces, otros sonidos. En el análisis de Rancière sobre la obra de Flaubert, no se detiene tanto en Ema como en la aparición de ciertas voces o sonidos: los murmullos, el cuchicheo, las innumerables voces que componen la novela. Me interesa la idea de una democratización de la literatura que nace atada, como sabemos, al ascenso de la burguesía y al crecimiento del público de lectores. Ema cruza estamentos sociales, va del mundo campesino al mundo aristocrático pero se encuentra atada incómodamente al mundo pequeño burgués de provincia. El adulterio la lleva a cruzar las fronteras sociales y es ese desajuste que produce en la estructuración familiar lo que la condena. Por eso Pinard, por momentos crítico literario aunque a regañadientes, por momentos juez, declara: «El juez es un centinela que no debe dejar pasar la frontera. Esa es su misión» (134). Ema desordena el mundo articulando una imagen detenida que contiene la superposición de diferentes temporalidades: una moral atada al Antiguo régimen, el desajuste social provocado por la revolución, el surgimiento del universo axiológico de la burguesía que deberá imponerse limitaciones. La novela es condenada por su exorbitancia, por el realismo exacerbado del lenguaje.

Pero, como dijimos anteriormente, también habría un error de interpretación por parte de Pinard al identificar la voz de Ema Bovary con la voz autoral. Como dice Speranza:

El error de Picard consiste en tomar por un juicio objetivo del narrador la opinión subjetiva del personaje y deriva previsiblemente de su escasa familiaridad con el uso del estilo indirecto libre que le permite a Flaubert presentar el discurso interior de Emma Bovary sin las marcas del discurso directo o indirecto, cargándolo así de ambigüedad. Sujeto a los límites estilísticos de la literatura de su tiempo, el fiscal no podía sino malinterpretar

los efectos de una nueva forma estética —la narración impersonal— con la que Flaubert inauguraba con *Madame Bovary* la literatura moderna. (18)

Las «Actas» se convierten en el espacio de una batalla interpretativa, en el ejercicio de una lectura tensionada por diversos campos de especialización en donde se intentan deslindar roles y separar autoridades: abogado, juez, crítico literario, autor, personajes. La propia normativa literaria se desajusta ante la emergencia de *Madame Bovary* y *Las flores del mal*. Flaubert dirá al respecto de Baudelaire que resucita al romanticismo. Tal vez allí se pueda considerar la emergencia de lo sublime como aquello que excede al propio arte (crisis estética), una confusión entre lo sensible y lo inteligible, aquello que no tiene forma. En definitiva, la justicia excede aquí al derecho, es lo que no se puede pensar, es ese más allá que supone la crisis de la normativa vigente y señala la inauguración de un nuevo régimen del arte (de sensibilidad).

### **Justicia formal, Justicia sustantiva**

En *La pasión y la excepción* (2003), Sarlo realiza una operación de lectura sobre el asesinato de Aramburu y la literatura de Borges en donde no sólo problematiza el accionar violento de montoneros sino que indaga en los discursos y gesticulaciones de dicha época. En la lectura de Sarlo se plantea la puesta en escena y desarticulación de ciertas condensaciones simbólicas en torno a la violencia, una mostración de los escenarios en donde se dirimieron actuaciones ideológicas en el marco de cierta «modernidad» revolucionaria encarnada por los actores. Para ello, realiza una lectura que comienza con la inscripción de su propia autobiografía en un texto que es a la vez polémico y sugerente en ideas:

Festejé el asesinato de Aramburu. Más de treinta años después la frase me parece evidente (muchos lo festejaron) pero tengo que forzar la memoria para entenderla de verdad. Ni siquiera estoy segura de que ese esfuerzo, hecho muchas veces durante estos años, haya logrado capturar del todo el sentimiento moral y la idea política. Cuando recuerdo ese día en que la televisión, que estaba mirando con otros compañeros y amigos peronistas, trajo la noticia de que se había encontrado el cadáver, y luego cuando también por la televisión seguí el entierro en la Recoleta, veo a otra mujer (que ya no soy). Quiero entenderla, porque esa que yo era no fue muy diferente de otras y otros. (11)

Resulta interesante observar que la inscripción autobiográfica sirve para señalar la distancia crítica que separa a Sarlo de su experiencia militante en-

tre peronistas y maoístas en los 70. Ella dice no reconocerse, algo en el orden de la realidad y del imaginario político ha cambiado e impregnado su mirada de otra manera y es precisamente esa distancia la que es crucial para una lectura de la historia. En su libro, Sarlo hace correr paralelamente su análisis de algunos cuentos de Borges («El simulacro», «Emma Zunz», «El fin» y «El otro duelo»), junto con el de dos hechos políticos: Eva Perón y el asesinato de Aramburu. En ningún momento los cruza en su lectura o realiza comparaciones (lo cual hubiera sido un error ya no de carácter interpretativo sino estético), justamente porque la tensión en el libro se va armando a partir del desarrollo de esos distintos niveles en los que se aglutinan y condensan significaciones simbólicas sin nunca superponerse. No puede esperarse que esos fenómenos se expliquen mutuamente, dirá Sarlo, se tratará más bien de ver ciertos recorridos de la historia nacional a partir de hechos aparentemente extraños (ajenos) entre sí. Existe, sin embargo, algo que los une: su excepcionalidad y la violencia que los conforma. Este carácter de excepción que subraya Sarlo puede leerse dentro de dos coordenadas diferentes: o bien la excepción es un corte que se produce en el desarrollo político-social de Argentina y conduce a pensar en un antes y después de la irrupción de algo sustancialmente diferente (línea privilegiada en el análisis de Sarlo), o bien que la excepción en política (y no así en la literatura porque Borges sería definitivamente la gran excepción) es, contradictoriamente, la regla (cuestión que aparece en otros escritores tales como Saer en su visión apocalíptica de la historia nacional).

En el análisis de Sarlo, Borges como escritor es excepcional pero no así la materia de la que se nutren sus cuentos: la violencia. Sin embargo, sí es novedoso el tratamiento que de ello hace a partir de una problemática bien definida: Borges encarnaría, según Sarlo, el conflicto propio de la modernidad, un sujeto que mira melancólicamente un pasado en el que virtud y coraje eran términos que se suponían mutuamente en función de un *ethos*. Esa suerte de culto a la violencia se funda en una ética que se define a partir de una serie de rituales en los que la gesticulación y la palabra (el seguimiento de ciertas formas de decir) acompañan a la acción. Es una manera de ordenar una violencia arcana, de darle sentido, dice Sarlo, de inscribirla en una trama de significación, y esto es justamente lo que fascina (y repele) a Borges y que, en definitiva, no es más que un programa estético. Sin embargo, con «El otro duelo»<sup>6</sup> Borges lleva al extremo dicha violencia al violentar él mismo la forma

<sup>6</sup> Perteneciente a *El informe de Brodie*. Buenos Aires: EMECE, 1970.

de su narración. Para Sarlo, constituye una suerte de enigma, ya que con este cuento desacomoda a sus lectores, produce un desajuste al sobrepasarse las formas de ese *ethos* arcano (tras ser degollados, dos antiguos contrincantes enrolados en un mismo ejército, son obligados por el bando enemigo, que conoce su antigua enemistad y se aprovechan de los alardes de su coraje, a correr una carrera con las cabezas ya colgando). En ese momento de su lectura, Sarlo acerca la fecha del asesinato de Aramburu, 1971, con el de la publicación de ese cuento de Borges (unos meses después de dicho homicidio). Nunca sugiere que Borges al escribirlo estuviera pensando en ese hecho de excepción pero sí sugiere que su carácter enigmático tal vez podría acercarlo.

Ahora bien, siguiendo las huellas de lectura dejadas por Sarlo, qué es lo que a partir de Borges se puede leer en la actuación de montoneros. Si la ética del mundo matrero suponía que la venganza (asesinato) era la reparación de un orden primitivo (no hay todavía Estado o el Estado es ajeno a este universo) supuestamente violado, la venganza de montoneros (el asesinato de quien fuera la cabeza intelectual del derrocamiento de Perón y del secuestro del cadáver de Evita) también intenta restaurar un orden anterior ultrajado. Para Sarlo, esta acción «implica un pasaje desde una modernidad burguesa definida por la justicia formal a una modernidad revolucionaria que insiste sobre los valores de una justicia sustantiva» (tal vez aquí pueda nuevamente pensarse la relación entre justicia mística y justicia divina); es decir, sería equivocado interpretarla desde la perspectiva de una fuerza arcana que regresa en pleno siglo XX, Sarlo la enmarca dentro de una suerte de «moral revolucionaria» y moderna. Al mismo tiempo, «El otro duelo» aparece como un telón de fondo que puesto allí nos lleva a repensar nuevamente el asesinato de Aramburu desde otra perspectiva. En «El otro duelo» hay una suspensión de la venganza entre los dos contendientes, no son ellos los que ejercen el arma asesina, la imposibilidad de llevar a término dicho ejercicio se debe a una intervención aún más sanguinaria, la del ejército, pero que es un ejército ya degradado, y ese es el horror: entre la suspensión de las formas del *ethos* matrero y la suspensión de las reglas también de honor del ejército, en una pura degradación se mueven estos personajes terminales de Borges.

En la ejecución de montoneros lo que se desarrolla, y que Sarlo también analiza, es una suerte de patetismo de las formas de implementar la justicia, aunque se insiste en seguir un cierto ritual y sostener una suerte de solemnidad (se le llama general a la víctima) hay algo, su carácter excepcional, que

desajusta su pretendido sentido. En definitiva, esta nueva justicia no puede dejar de señalar la violencia que configura el fundamento de todo nuevo orden y toda nueva justicia. O, en realidad, esta suerte de degradación que está presente en los militares pero también en montoneros obedece a un proceso de degradación más general en el que el concepto de justicia será a posteriori revisado (como hemos visto en los trabajos de Derrida, Lyotard y Agamben, entre otros).

## Bibliografía

- AA. VV.** (2011). *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire [1875]*. Buenos Aires: Mardulce.
- Agamben, Giorgi** (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Buenos Aires: Pre-Textos.
- (2004). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dabove, Juan Pablo** (2003). *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816–1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Derrida, Jacques** (1984). «Devant la loi», en Phillips Griffiths, compilador. *Philosophy and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 95–144.
- (1992). «Force of Law: The «Mystical Foundation of Authority», en Drucilla Cornell, compiladora. *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Nueva York: Routledge, 3–63.
- (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Esposito, Roberto** (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel** (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Manuel** (1981). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kohan, Martín** (2006). *Museo de la revolución*. Buenos Aires: Mondadori.
- Kristeva, Julia** (1981). «El Sujeto en Cuestión: el Lenguaje Poético», en Claude Levi-Strauss et al. *La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Laclau, Ernesto** (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe** (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Lacoue-Labarthe Philippe y Jean-Luc Nancy** (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Ludmer, Josefina** (1999). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.
- Lyotard, Jean-François** (1988). *Le différend*. París: Minuit.
- Quintana, Isabel** «Afectos, desintegración e intimidades amenazadas». *Revista Iberoamericana*. En prensa.
- (2011). «La revolución mexicana y sus fantasmas: ¿cómo narrar la violencia? (con motivo del centenario)». *Hipertexto Online Journal* 13, 140–150.
- Rancière, Jacques** (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio de Arte Salamanca, Centro de Arte Salamanca.
- (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Sarlo, Beatriz** (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Speranza, Graciela** (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.

## LO COTIDIANO HECHO POESÍA

~

*Fabián Iriarte* (UNMdP)  
iriartefabiano@yahoo.com

### **Devoción por el azar**

#### *usos de la lámpara*

cuando se siente que se acerca el horror  
se huele su olor de animal de pesadilla  
tomar varias precauciones/ limitar el alcance  
de lo que está en tiniebla/ en condensada oscuridad  
desechar la metáfora de lo inalcanzable/ tantear  
tu mesa de luz/ la sustancia hecha objeto  
volver a respirar  
como quebrando el reino de la sospecha  
con el círculo tibio que se prende  
qué importa el tamaño irregular de la luz

#### *dependencia del saber de una sustancia que se desintegra fácilmente*

definiendo nociones e ideas/ motivos y convenciones  
la tiza recorre círculos prefijados/ o da vueltas tratando de fijar  
nombres y fechas/ da más vueltas/ se vuelve una niebla mágica  
que queda flotando sobre el aula/ en el interior del edificio  
más tarde será borrada/ seguirá otro camino  
le gusta construir estas ficciones de alteridad  
cuando dejamos por tácito acuerdo  
a otro habitar la conciencia por un tiempo

*de a que era, ahora soy b*

(jacobó fijman)

se abre una ventana de repente/ y su vecino le dice  
unas palabras difíciles de entender hasta que las ve/ claramente  
como trazos negros en un rollo de seda amarillo  
dicen: «gelobt seist du»

piensa que somos movidos por el prejuicio  
de que nos comprendemos/ unos otros  
pero escribir poesía no es aprender a usar las palabras  
es pronunciarlas

da el sentido pésame a la invención de mitos  
y se va/ se va rumbo a una ciudad de fuego  
donde la realidad quede desnuda en absoluto/ tiene fe  
en esa esperanza poco convincente

y la lluvia que cae sobre su cabeza es como una traducción  
lenta movida y borrosa

*paul klee finaliza la tercera versión de una pintura*

*when he has reached the centre*

ruthven todd

*the evil centre of a child's clear mind*

sidney keyes

todas las miradas (curiosas) que desean poner nombre  
a cada hombre/ las curiosas miradas que a las cosas  
bautizan/las rojas amapolas y amarillas

cuáles orillas habré de elegir para llevar a cabo mis vuelos  
para que el solo sol en el ocaso brille/de arrebol sobre la tierra  
*ad marginem*/ cada instante sembrado de silencio vuelan  
al viento flores y semillas

y es para siempre/ por eso yo lo elijo/ para mí esta orilla  
este brillo este pincel la mirada de niño/ el centro  
maligno de su mente clara/ donde crece una plaga de amapolas

*vecina lavando la ropa blanca*

*outside the open window*  
*the morning air is all awash with angels*  
richard wilbur

mascula algunas notas/ es furia o es canción  
es en todo caso el tono/ exacto de la melancolía  
(«una clase de amor convoca el alma a las cosas  
de este mundo»)/ su vida un poco rozada en los bordes  
como las mangas de esa camisa/ se va colando  
drenando con la espuma por la pileta del patio  
el marido que se fue/ el estampado descolorido  
una toalla se ha desgarrado y se deshilacha un poco  
faltan algunos broches/ tuerce y retuerce  
esas medias necesitan remiendos y zurcidos  
pero hoy han venido los ángeles

## **Las confesiones**

*Conversación con Sara Cohen*  
Rosario, Museo de Arte Contemporáneo  
(MACRO), 24 de septiembre de 2011

Se trata, claro está, de los pasos a seguir  
a partir de ahora. De los procedimientos. (De cómo  
continuar y de cómo llegar allí. Después de los derrumbes).  
Tomamos el ascensor. Subimos hasta el séptimo nivel.  
El río Paraná se extendía más allá de la vista,  
más allá de las islas y la imaginación.  
Era un río infinito. El puente, a lo lejos, era apenas  
una metáfora de niebla. (Se trata de cómo

continuar viviendo después). A medida que bajábamos, pasando por las muestras de arte de este museo insólito —«Gore», «Animal Motion Planet», «Los raros»— hecho de antiguos silos, depositarios de cereales, el río y sus verdes orillas se volvían más tangibles, más humanos, más al alcance, más (cómo decirlo) mortales. Cambió la perspectiva. (O cambiamos nosotros. Quizás se trate de lo mismo). Y los artistas, en los distintos salones del museo, nos advertían: «Algunas obras de esta muestra pueden herir la sensibilidad del espectador». Pero hay que dejarse herir, a veces. Es parte del procedimiento.

*Huérfano a los 47 años*

*A nadie se le ocurre que uno es huérfano,  
y sin embargo, uno lo es.*  
diana bellesi

La orfandad es despertarse a las 3:40 de la mañana  
y recordar que a esa hora se murió tu madre.

Es merodear, pero evitar, las habitaciones  
en que estuvo por última vez ese fantasma.

Es tocar un recuerdo como se roza una flor  
de nombre desconocido y recibir de inmediato una descarga eléctrica.

*No en París, con aguacero*

Paraguas y paraguas y paraguas  
contra esta lluvia persistente  
de millones de gotas que caen sobre el techo de mi casa,

que lo agujerean como si fuera un corazón,  
que horadan el aire y los oídos,  
estas gotas gruesas como tus manos.

Se llama «la pluie» en francés,  
y parece que suena como sollozos, como el otoño,  
o violines tocados en *pizzicato*. Pero la música  
ya no es consuelo ni cura.

Un paraguas que proteja la ciudad  
o incluso el mundo. No sabemos nada  
de proporciones ni catástrofes.

### *El arte de la cartografía*

El mapa nunca indicaba los mismo cada vez que lo abría y lo desplegaba ante sus ojos, sobre la mesa, en el suelo, a contraluz. Siempre parecía estar en otro lugar, con otras personas que hablaban otra lengua madre, oyendo alrededor sonidos guturales, consonantes plosivas y líquidas que no reconocía. La brújula danzaba enloquecida, los ríos desbordaban el curso marcado sin dudas en finísimas líneas celestes, las cimas cónicas de los sistemas orográficos lo mareaban al moverse de un país al otro, caídas, desmayos, desorientaciones, abismos, como en un juego psicodélico, como un fatal caleidoscopio, y el verde de las llanuras inclusive tornábase rosado (hasta el orden de las palabras se volvía arcaico, había pronombres enclíticos, confusos deícticos, ambiguas nominaciones), tornábase suave malva, añil o índigo, él creía (o yo creía) que se había vuelto miope, estrábico, astigmático, o quizás daltónico, eso explicaría la confusión de los colores, los datos inexactos, la grafía dolorosamente puntillosa y la minuciosidad de su inquietud, daltónico, sí, diabólico, perdidos el norte y el sur, el nombre, la toponimia, utopías que revelaban distopías, direcciones que no llevaban a ninguna parte, zarpa el barco y se hunde, vuela el aeroplano y se cae, la caja negra nada revela, el lugar que le había tocado casi tanto como el que quería elegir para quedarse allí, sin nunca moverse, con sólo dar vuelta la mirada, moverse y quedarse quieto lo mismo, cuestión de instrumentos, latitud longitud, de veletas para saber rumbos del viento, nudos, un paso adelante, otro atrás, es el viajero eterno, su nomadismo en cielo agua y tierra, *sic transit*, avances, retrocesos.

*On lyrical poetry*

¿Y si yo decidiera? cuándo, por ejemplo, dejar  
hablar esa voz nocturna del jardín al centro de mi casa  
y cuándo añadirle acentos

para que el pasante se detenga un segundo,  
inmóvil por una música

como de otro mundo, veneno  
que quizás no puede definirse, no puede ser  
sometida al examen del sístole *tic tac tic tac*

del ritmo exacto, de la medida obligada,  
que quizás no albergue ese objeto (ése, no otro)  
que andabas buscando,

pero nadie puede negar que esté ahí  
sonando dulce,  
como si siempre

*Tráigame mariposas*

Si va usted a América del Sur, tráigame mariposas  
en la valija, llena de mariposas tráigame amarillas  
esas mariposas azules que abundan en la pampa  
tráigame mariposas aplastarlas con mis uñas  
reventarlas purpurado sacrificio/ no podría vivir  
sin ellas no podría sufrir más esta niebla endiablada de Londres  
y estos puentes sobre el río agrisado tráigame tráigame

¿Sabe qué? Me alegro querida de que haya metido su cabeza  
de mariposa en la muerte mojada de un río/ ya me tiene  
podrida con sus pedidos azules, señora azul señora miniatura  
y enfermiza, señora Virginia Woolf: *Fuck you!*

*El pensamiento es más flexible que la escritura*

La escritura fija lo pensado, y lo abandona. La escritura es más elegante en su comportamiento, su caligrafía y su sintaxis, pero el pensamiento es más sutil, no se detiene en las palabras que han sido descendidas de su cruz como pequeños cristos negros de tinta, el pensamiento sigue pensando, busca y sigue, continúa buscando. La escritura es un tejido con entrehilos de oro, un tapiz sin revés, un orden intelectual. Objeto para admirar, recovecos y recodos, coruscante dibujo sobre papel. El pensamiento se sube a un tren, emprende viaje con numerosas paradas y atraviesa paisajes contradictorios (sitios que no había en el mapa, trampas de las circunvoluciones), paisajes: oxímoron y paradoja, zeugmas que traen naranjas de zumo sol y amarguras de despejar descanso, inquietan la mente, perturbaciones no deseadas pero acogidas como un problema a resolver y finalmente esta noche, esta semana, disturbios en el clima.

LO COTIDIANO HECHO POESÍA

~

*Santiago Venturini* (UBA–CONICET)  
venturini.santiago@gmail.com

**De *El espectador* (Gog y Magog, 2012)**

*odisea en el espacio de un domingo*

en fila ascendemos  
a la cápsula de un colectivo.  
la nave espacial de una película vieja:  
tableros de plástico botones  
que no sirven para nada,  
pantallas de un futuro  
que ya pasó.

los torsos se acomodan  
en asientos numerados.  
somos todos lo mismo:  
cuerpos en reposo  
esperando el despegue  
después de la comida el sexo  
o la televisión.

y cuando nos impulsan las turbinas  
ya no importan las luces de esas casas  
que esconden familias anestesiadas,  
ni esa iglesia improvisada en un galpón  
lleno de fieles levantando los brazos  
bajo unos fluorescentes implacables.  
a toda velocidad  
cruzamos la galaxia de los campos  
en la que las estrellas frías se mezclan

con los asteroides de los autos  
y supermercados cerrados.

hasta que en el espacio negro  
aparece  
la superficie decepcionante de un planeta:  
una masa eléctrica de postes  
carteles y basura.  
el piloto grita nombres de calles  
y en ese momento  
dejamos de ser astronautas  
para volvernos los terrícolas comunes  
que ven de vez en cuando la luna  
desde una ventana.

*etnografía nocturna*

20.00  
las viejas sacan sillones  
a la vereda.  
se sientan a mirar la evolución  
de la oscuridad.  
por la puerta entreabierta  
aparece el interior de sus casas:  
heladeras portarretratos  
juegos de living que nadie usa  
ocupando el lugar  
que dispusieron ellas.

21.13  
un desconocido come  
entre las mesas vacías  
del supermercado.  
doblándose sobre una bandejita  
de plástico,  
la luz científica  
de los fluorescentes

lo expone como al espécimen  
en cautiverio  
de una raza ubicada  
entre el primate y el hombre.

22.37  
no es posible precisar  
si el mecanismo fue ejecutado  
para exterminar al ejemplar  
de alguna especie de artrópodo  
o para modificar con una fragancia  
artificial de flores o montañas  
la composición molecular del aire.  
pero una mano  
dentro del perímetro de una casa  
apretó un aerosol.

23.05  
abrazada al conductor  
en el asiento de una moto  
sofisticada,  
una adolescente gorda me mira  
antes de entrar a un motel  
como si fuera a cumplir  
un acto trascendental.

00.32  
a través de la persiana  
viste una pieza iluminada  
por el astro incandescente  
de un velador.  
alguien respira  
dentro de ese cuadrado  
en el que acumuló cosas  
y una cama.

01.07

una familia tipo  
cruza en moto  
la pista desierta de la avenida.  
en el bodoque de cuerpos  
unos brazos de cinco años  
van desactivados.

02.13

en la entrada del casino  
las mujeres forman un enjambre  
de fumadoras.  
media hora antes  
las máquinas de monedas  
les iluminaban las caras  
los pelos las carteras,  
mientras trabajaban  
pegadas a la pantalla.

todavía les suena en los oídos  
la musiquita sintética  
que les hizo creer  
en la fortuna.

03.00

zumban los aires acondicionados,  
eso quiere decir:  
matrimonios esquimales  
durmiendo en el polo  
de las piezas,  
hielo sobre las mesitas de luz  
y los despertadores.

afuera  
los insectos masoquistas  
giran en el infierno  
de las luces públicas.

*vacaciones*

durante dos semanas  
en el verano de una ciudad marítima  
convivimos con un perro moribundo.

sosteniendo la taza en el desayuno  
lo mirábamos tambalearse  
o girar perdido en círculos  
sobre el césped.  
algunas noches nos despertaban  
sus aullidos,  
y a la mañana siguiente  
todos veíamos  
manchas diminutas de su sangre  
en las baldosas.

algunos huéspedes incluso  
lo acariciaban:  
seguían con la mano el esqueleto  
que parecía traspasar  
el cuero manchado.

ese verano  
en esa ciudad marítima  
las casas lujosas se multiplicaron,  
los autos tocaron bocina  
en filas interminables,  
miles de espectadores tosieron  
en las salas de teatro,  
y nosotros  
caminamos por calles muy iluminadas  
mezclados con la multitud de turistas:  
miramos vidrieras caras,  
hablamos sin parar  
entre el ruido de bocas cubiertos  
y platitos de café,  
compramos nafta gaseosas

toneladas de comida,  
nos hundimos en el mar helado,  
y cada vez que volvíamos  
un poco más bronceados  
ese perro estaba ahí  
como la prueba de algo  
capaz de amenazar nuestra tranquilidad  
y la de todos los desconocidos  
que se acostaban en las camas  
de esa ciudad.

la última mañana,  
cuando bajamos con valijas,  
daba vueltas en la cocina.  
ni siquiera nos vio irnos,  
ni vio tampoco  
el alivio con el que cerramos  
las puertas de los autos  
bajo el sol potente de ese día.

*residencia extranjera*

en el bloque discreto  
de ventanas y cemento  
cada cuerpo cuenta  
con un perímetro mínimo  
de esparcimiento,  
y un día  
uno advierte que hay alguien  
del otro lado de la pared:  
las voces chinas de su televisor  
se escuchan siempre eufóricas,  
y se escuchan también  
las risas con una amiga  
que viene de visita,  
las charlas telefónicas  
con una madre improbable,

el agua moviéndose temprano  
en las cañerías  
cuando ella abre la canilla  
para lavarse la cara.

es difícil imaginarla  
hasta que una noche,  
después de sus zapatos altos  
dando los pasos posibles  
dentro de cuatro metros  
cuadrados,  
sale vestida y peinada  
para una fiesta.  
desde la ventana se ve  
la electricidad de su vestido.

meses después,  
cuando el calor acelera  
el final de unas cosas  
los ruidos desaparecen,  
hasta que al llegar una tarde  
uno ve por la puerta abierta  
la pieza vacía de al lado.

durante segundos  
los ojos miran ese pasillo  
lleno de puertas  
y al pensar en los desconocidos  
moviéndose o sentados  
dentro de habitaciones iguales,  
el mundo adquiere una forma  
elemental:  
un juego de muñecas  
en el que cada una  
almuerza o se peina  
encerrada en su casita,  
sin olvidarse de hacer ruido  
de vez en cuando

para hacerle saber a las otras  
que sigue viva en el mismo lugar.

*imágenes del día en un diario*

esta es la síntesis fotográfica  
del mundo:  
una familia mira el atardecer  
desde alguna playa de la India,  
dos prostitutas charlan en Berlín,  
una vieja muestra su colección  
de seiscientos zapatos de cerámica,  
y un adolescente neonazi  
dispara contra los estudiantes  
de una universidad extranjera,  
mientras se dispersan como palomas.

hay misiles tácticos  
un panda en peligro  
y manos anónimas masajeando  
la espalda  
de un empresario occidental.

es el milagro de la sincronía,  
que continúa en la superficie  
de esta manzana:  
entro al baño  
y cuando la boca se me llena  
de espuma  
escucho el camión de la basura  
con sus empleados maratonistas,  
los vecinos traban las ventanas,  
tres manos apagan tres luces,  
alguien mira un video pornográfico  
sin volumen,  
y el futuro es algo  
previsible:

vas a acostarte  
del mismo lado de la cama,  
vas a dormir  
y cuando te despiertes  
el adolescente neonazi  
se habrá volado la cabeza,  
el panda se habrá extinguido,  
las putas alemanas estarán  
haciendo compras con resaca  
o tiradas en algún baldío,  
los misiles tácticos habrán destruido  
una ciudad  
que nunca ibas a pisar,  
y vos  
vas a sentarte despeinado  
en una silla que heredaste  
para tragar otra vez  
tu desayuno.

*los discípulos de Elvis*

mientras se mueven electrocutados  
por el rock de otro país,  
mientras flexionan las piernas  
y su ropa se mancha con esas luces  
que significan fiesta,  
entiendo la necesidad de durar.

está en las cabezas en trance,  
en la cara de ese hombre  
con la camisa mojada  
que cierra los ojos  
mientras el satélite de su pareja  
se mueve alrededor.

las mesas vacías  
los vasos con alcohol

las carteras colgadas de las sillas  
miran petrificados  
la epilepsia general.  
afuera es de noche  
y los dueños de esos autos  
estacionados  
cenan hablan o se tocan  
en la intimidad de sus casas,  
el agua cae sobre unos pelos  
o unos platos,  
los veladores alumbran  
a los enfermos,  
las estrellas no se pueden  
tocar,  
entonces pienso sí  
pienso  
hay que bailar.

*la disposición genética*

hay familias que solamente  
sobreviven  
en los portarretratos,  
y nunca entendí  
cómo dejaste de ser  
ese dandi riéndose  
en fotos blanco y negro  
para transformarte en un  
mecánico corpulento  
que amaba los aviones  
y sufría en la oscuridad  
de una pieza matrimonial  
sus dolores de cabeza.

algo pensaba  
tuvo que haber pasado  
en el medio,

algo más que la obviedad  
de la vejez.

hace un tiempo  
desvié la mirada  
de la autopista  
y aparecí con tu cara  
en el espejo retrovisor  
de un auto.  
viajé hasta mi casa encorvado  
como la bestia de esa película de Disney  
que rompía los vidrios de su castillo  
porque no soportaba su reflejo.

estoy transformándome  
en lo que fuiste,  
y la sangre no alcanza  
para explicar la metamorfosis:  
si tus facciones se calcan  
sobre las mías,  
si te copio  
las uñas gruesas la grasa  
es porque nos expusimos  
a la radiación de las mismas  
cosas:  
mañanas repitiéndose  
en los programas de cable,  
ropa sucia acumulada en un canasto,  
cordones que atarse en los zapatos,  
carne para masticar en el almuerzo,  
máquinas de afeitar desafiladas,  
sexo pastillas billetes  
y la cascada artificial  
del inodoro  
sonando doce veces por día  
como un reloj biológico  
o un déjà vu.

te gastaste  
en la máquina de la realidad  
y ahora es mi turno.  
tal vez esta sea tu herencia,  
algo que no quisiste enseñarme  
pero lo único que aprendí.

\*

### *a León*

entre los dos  
tendimos la cama de una plaza  
y nos acostamos boca arriba  
en esa pieza:  
una lámpara sobre nuestras cabezas,  
paredes pintadas alrededor,  
muebles que eligieron padres muertos  
siguiendo el impulso del gusto.

dos cuerpos iguales  
no pueden perpetuar la especie,  
la corrigen.

### *Verano*

Una ciudad llena  
de edificios públicos abandonados:  
oficinas con cosas que nadie toca  
desde que se decretó el fin del trabajo.

Cae la oscuridad  
y revivimos,  
como los vampiros:  
entramos al supermercado en ojotas  
para comprar comida fría

y respirar el oxígeno  
de la refrigeración.

A las once  
creemos que alguien  
nos puso algo en el agua:  
nos acostamos viendo doble.  
Pero a la madrugada  
abrimos los ojos:  
en el ring del baño  
los alacranes pelean  
con las cucarachas.  
Desde la cama se escuchan sus espadas.

### *Copiloto*

El semáforo en rojo  
transforma mi asiento de acompañante  
en una butaca:  
estoy mirando una fiesta desde lejos.  
Encerrados en la pecera iluminada  
de un restorán,  
los invitados hablan y se ríen  
formando el ruido ambiente  
que no escucho:  
quedé afuera de la historia,  
contemplándola desde una cabina  
importada.  
Los mozos miden todos sus movimientos,  
una mujer levanta su cámara de fotos  
pidiendo con mímicas que se acomoden,  
y tres de los que obedecen  
se peinan rápido con los dedos  
antes de petrificarse  
para el futuro.  
Verde:  
el auto avanza

gracias a unas manos y unos pies  
que no moví,  
la escena desaparece  
y en cien metros la noche  
se vuelve convencional:  
un policía habla por su celular  
en un patrullero oscuro,  
en los negocios cerrados titilan  
las luces de las alarmas,  
la mole de los bancos custodia  
los billetes sucios que usamos  
para sobrevivir,  
y cuando levanto la vista  
en vez de un cielo negro veo  
luces en las ventanas de un edificio:  
por dos o tres segundos  
la máquina en la que viajo  
ocupa la pupila de un fumador  
que mira,  
desde alguno de esos pisos,  
un paisaje alterado por la velocidad.

\*

*De Vida de un gemelo*

**2**

Con una frecuencia tal vez mensual  
viajamos en colectivo hasta una ciudad  
vecina  
para visitar a la familia.

Un domingo,  
desde su asiento afelpado  
y con el ruido de fondo del motor,

vio cosas por la ventanilla:  
un viejo en pantuflas y pijama  
parado en la puerta de su casa,  
parejas cargando sus provisiones  
en el estacionamiento del supermercado,  
una mujer dándole una cachetada  
a una cara de siete años.

Algo le pasó.  
No habló en todo el día,  
miró raro a las personas y los animales,  
apenas comió:  
vi su postre desplomarse  
sobre el platito que una mano fraternal  
le había alcanzado.

En el viaje de vuelta tampoco dijo nada:  
a 90 kilómetros por hora  
sobre la ruta oscura  
íbamos callados  
como la primera perra astronauta  
que vimos una vez en la televisión:  
lanzada al espacio en una nave rusa  
murió horas después del despegue,  
pero su cuerpo estuvo orbitando la tierra  
durante meses.

Más tarde,  
cuando estábamos acostados  
habló:  
esas religiones orientales tienen razón,  
dijo,  
esta película volvió a empezar  
y nosotros  
ya estamos podridos de tener que hacer  
otra vez de humanos.

7

Harto de la vida sedentaria  
quiso que nos volviéramos nadadores.

En la pileta de un club,  
con un gorro de goma  
comprimiéndonos el cráneo  
y unas antiparras empañadas  
perfeccionamos nuestro crawl.

Una mañana,  
en el fondo azulejado de esa pileta  
en la que se lavaban pubis y escrotos  
de todas las edades,

vio

dijo

un par de zapatos marrones  
idénticos a los que usaba alguien  
que él conoció muy bien.

Me obligó a sumergirme en ese lugar:  
parado en el fondo como un buzo,  
con tres metros de agua sobre mi cerebro,  
no vi nada más  
que brazos y piernas de señoras anfibias  
agitando el cloro.

No quiso volver:  
nuestra vida acuática duró menos  
de un mes.  
En eso pienso  
mientras lo veo usar sus antiparras  
en tareas domésticas  
potencialmente peligrosas para  
la vista,  
como la poda de ese arbusto inofensivo.

**11**

Algunas noches no puede dormir:  
a las cuatro de la mañana  
me tapa la nariz y la boca  
para despertarme.  
Me levanto de golpe  
y lo veo en la oscuridad,  
burlándose:  
dice que durmiendo con la boca abierta  
parezco un discapacitado.  
Está paranoico:  
piensa que si nos apagamos los dos  
alguien podría entrar en la pieza  
y asfixiarnos,  
o inyectarnos con su mano enguantada  
una sustancia letal en el cuello.  
Después se vuelve metafísico:  
me pregunta si no me asusta saber  
que hay planetas flotando  
desde hace millones de años  
a una distancia disparatada,  
o algo peor:  
que los barrenderos que raspan la calle  
con sus palas,  
y los estudiantes borrachos  
que avanzan en manada por la vereda  
y nosotros mismos,  
a bordo de esta cama nodriza  
de dos plazas,  
estamos flotando en el vacío,  
sostenidos en la galaxia  
por alguna fuerza misteriosa.  
Le pido que se calle.  
Tiene un momento de ternura:  
me acaricia la frente.  
Pero después  
me clava un dedo en los ojos

y se da vuelta,  
con una carcajada.

## 20

Una noche de calor  
se subió a la moto de un tipo  
lleno de tatuajes.  
El ruido del motor se metió  
en la casa  
mientras lavaba los platos.  
Corrí hasta la puerta  
y vi su espalda alejándose  
arriba de esa nave.  
Se dio vuelta para mirarme,  
riéndose:  
parecía una actriz.  
Durante días no supe nada de él,  
hasta que una mañana  
me pidió que lo buscara  
en una dirección desconocida.  
Estaba en una pieza  
con motoqueros drogados  
y un perro de raza,  
tirado en un sillón como una lolita.  
Lo saqué de ahí.  
Cuando volvíamos callados  
en un remise,  
vi que se había delineado los ojos.  
Mirando el tráfico de una avenida  
dijo que se sentía melancólico,  
igual que esas chicas hermosas  
dijo  
que son el juguete de hombres  
despiadados.

25

Hay mañanas en las que se despierta  
y hace un ejercicio:  
se imagina que ya no existo.  
Aunque come el desayuno que preparé  
y me ve tender la cama,  
no me habla.  
Piensa en voz alta,  
va al baño con la puerta abierta  
y entra al comedor para apagar  
el televisor que yo prendí.  
Una vez intentó explicármelo:  
en algún momento no habrá nadie  
y voy a tener que sobrevivir.  
Mirá a los gatos,  
me dijo,  
son maestros:  
aprenden a hacerlo mucho antes  
que nosotros.

## LO COTIDIANO HECHO POESÍA



*Estela Figueroa*

*Árbol eres, musgo eres, eres violetas arrasadas*  
Ezra Pound

En el hueco que hay entre mis pechos  
puse un puñado de tierra.

En la tierra hundí  
la raíz de la enredadera:  
la enredadera empezó a crecer.

Yo  
desnuda en el patio de mi casa  
me apoyé en un árbol.

En poco tiempo estuve cubierta  
por hojas frescas y verdes.

En poco tiempo la enredadera  
pasó a envolver el árbol.

Yo pasé a ser árbol.

Cuando llueve tomo agua.

### **Vegetal**

Como la erika  
que antes de secarse  
produce un hijo

Pero también como la orquídea  
orgullosa y sola

Como el sauce  
inclinado  
hacia el río quieto

Pero también como la grevilea  
que enfrenta  
los vientos más feroces

Frágil como los pensamientos  
a los que una ligera  
lluvia aplasta

Abierta como el paraíso  
que juega  
con las gotas

~

Manos desconocidas  
revolvieron el césped  
donde escribí palabras

¿Buscaban tesoros ocultos?

Soy hosca  
como el cactus

~

Domingo.  
La mañana es para las plantas  
y las cartas.  
La jornada

en el patio  
es ardua.

Descalza  
y con la ropa sucia  
me siento a la mesa

Escribir cartas a los amigos...  
¿Qué amigos?  
Si yo no tengo amigos.  
Esto no es arduo.  
Esto arde.

~

Es un verano raro.  
Sopló viento.  
Llovió.

Las flores de los jacarandaes  
yacen en las veredas.  
Voy por un camino lila.

Es una pena que ya no seamos amigas.

~

**La vida es sueño**  
*(la muerte de Kiwy)*

Hasta parece sencillo.  
De pronto no se es más joven.

Se empieza a asistir a los velorios  
de aquellos a los que se amó.

~

## **Maniacodepresiva**

Siempre  
lo mismo:  
para las fiestas  
elige ropa  
de los colores  
del papagayo.

Después  
se arrepiente  
y opta  
por el color  
del gorrión.

En la fiesta  
se excita  
ríe  
hasta cansarse.

Se queda quieta:  
se va.  
Parece  
un pavo real  
herido.

~

## **Mujer en dictadura**

Gruesas paredes cubrieron las ventanas, las puertas. Quedé sola, sin libros. Quise gritar ¡los libros no! ¡los libros no! Pero también se habían llevado mi voz.

Dejaron un agujero para mirarme. Una araña empezó a cubrirlo. Tal vez ellos se olvidaron de mí.

~

## **Artificios**

Supongamos que me llamara Martha Boursin, sin padres, sin hermanos, sin abuelos, sin tíos. Pero cuando conocí a Bonnard le dije que mi nombre era Martha Melinny. Sin ninguna razón. Porque sí.

Yo trabajaba en una casa de arreglos mortuorios: ensartaba perlas en flores artificiales. Perlas falsas, por supuesto. Este trabajo me encantaba. Siempre adoré lo brillante, lo artificial, lo falso.

Robaba perlas. En mi casa las colocaba en frascos grandes por color, por tamaño, por brillo, por opacidad. Cuando Bonnard las vio quedó fascinado.

Con esas perlas yo hacía y rehacía collares, pulseras, cintos, adornaba mis vestidos, mis sombreros, según el día, según la luz.

Bonnard enseguida me pidió que me mudara a su casa. Vivimos en perfecta armonía décadas y décadas. Siempre en casas modestas, pero con baños hermosos. Me gustaba bañarme cantando y por supuesto posar.

Una noche Bonnard o yo en una fiesta que Madame Roullet decía de mí: "... siempre con esas pulseras de verdulera. Es la clase de mujer con la que un hombre no se casa...". Allí mismo él me pidió que nos casáramos y lo hicimos al día siguiente.

Hice un pequeño embrollo con mi apellido y fecha de nacimiento. De tanto mentir había olvidado una cosa y la otra. A él no le importó.

~

## **Distintas maneras de mirar un cofre de madera tallada**

A este cofre de madera que estoy mirando  
lo talló mi abuelo Joaquín en la cárcel:  
contiene cartas que mi padre escribiera a mi madre  
en sus largas ausencias.

Según mi hija mayor  
son cartas apasionadas  
según mi hija menor  
sólo contienen indicaciones  
acerca del uso del dinero  
y mi educación.

Yo  
no pienso leerlas  
sólo admiro  
la belleza del cofre.

~

### **Dimensión del tiempo (o A mi casa se entra por un patio)**

Dos días fuera de casa  
pueden ser una eternidad.

La tormenta asustó al gato  
que quiso entrar a la casa.

Rompió la tela metálica  
y se lastimó.  
Las planteras rodaron por el piso.  
Parte del árbol de mora se chamuscó.  
La ropa se cayó de la sogá.

Al entrar  
desconocí todo  
como si fuera una ladrona.

~

Algún día  
todo esto desaparecerá  
no quedarán más que jirones de vestidos  
hojas chamuscadas de libros

Los anillos  
se caerán de las manos descarnadas.

Las azucenas  
los jazmines  
quedarán pegados a la tierra  
serán tierra

¿Estará el ventanal?  
¿Habrá alguien que intente abrirlo  
y se detenga?  
¿Podrá decir  
que hace lluvia?  
¿Podrá decir  
que hace frío?

~

### **Seis de septiembre**

Casi sin transición  
pasamos al verano.

No hay más que un momento  
de flores pequeñas  
y aire perfumado  
y enseguida es verano. El sol  
calcina  
las plantas languidecen  
y las cucarachas son  
las dictadoras de la cocina.

(Y uno se pregunta si son las mismas  
y han estado durmiendo  
o si son otras. Pero qué importa:  
son un negro presagio  
en el alto de los platos)

Como las cucarachas  
negros presagios reaparecen en nosotros:  
sensaciones que tal vez también dormían.  
Es un mareo  
el recuerdo de nuestros muertos.