

CRÍTICA ACÉFALA

CRÍTICA ACÉFALA

RAÚL ANTELO

Antelo, Raúl
Crítica acéfala – 1º ed.
Buenos Aires : Editorial Grumo, 2008
275 pgs. – 14x20cm. (Materiales)
ISBN: 978-987-22445-1-4

1. Ensayo I Título
CDD

Editorial Grumo / Materiales

Director colección Materiales: Mario Cámara

Diseño de cubierta e interiores: Silvina De Vita

C 2008, Editorial Grumo
Vera 959 6º “3” (1414) Buenos Aires, Argentina
www.grumos.com.ar

Impreso en mayo de 2008
Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

CONTENIDO

ACÉFALO

El guión de extimidad	15
La acefalidad latinoamericana	33
Disciplina y pliegues: agón y alea	51
Local-global. De lo antropofágico a lo antropoemético	69
La teoría y sus ventosas	87

BORGES

El entredicho. Borges y la monstruosidad textual	109
La traducción infinita	121
Nominalismo infrapolítico	145

LENGUAJES

La realidad y la torre	169
Lectura ideal y lectura pasional	187
Rama y la modernidad secuestrada	199
Delectación morosa	221
Haroldo de Campos, Fondane y la aristocracia bombástica	237
La verdad del tiempo reversible	251

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Raúl Antelo cursó estudios en las universidades de Buenos Aires y San Pablo. Es profesor titular de literatura brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina y lo ha sido en las de Yale, Duke, Texas y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) y ha contado asimismo con el apoyo del CNPq y la Fundación Guggenheim. Es autor de *Literatura em Revista; Na ilha de Marapatá; João do Rio: o dândi e a especulação; Parque de diversões Aníbal Machado; Algaravia: discursos de nação; Transgressão & Modernidades; Potências da imagem; Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos y Tempos de Babel. Anacronismo e destruição.*

Ha editado *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado; *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, así como la *Obra Completa* de Oliverio Girondo, para la colección Archivos de la UNESCO, donde colaboró además con los volúmenes de Henríquez Ureña y Mário de Andrade.

Entre sus participaciones más recientes en obras colectivas, figuran las historias de la literatura argentina de David Viñas y Noé Jitrik, la coordinación parcial de *Literary Cultures of Latin American. A Comparative History*, de Oxford, amén de *O Grande Terremoto de Lisboa: Ficar Diferente; Candido Portinari y el sentido social del arte; Arte de posguerra: Romero Brest y la revista Ver y estimar; A literatura latino-americana do século XXI; Céu acima, para um tombeau de Haroldo de Campos y Leituras críticas sobre Silviano Santiago.*

EL CRÍTICO INTER ES

RAÚL ANTELO

El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría. Aunque ese su lugar singular nada tiene de desinteresado. Muy por el contrario, en el interés (es decir, en el empeño pero también en la ganancia, esa que nos da la poesía, que “remunera los déficits de la lengua”, según Mallarmé) se aviva su pasión por leer y comprender. Inter legere, ser intelectual, poder pensar la experiencia. Y la experiencia de lo moderno es una experiencia con lo acéfalo, no sólo con lo que suspende el dominio de la racionalidad sino también lo que nos muestra la contextura de un cuerpo. La acefalidad es un entre-lugar teórico. Allí se cruzan la potencia de pensar de ciertos europeos en guerra enfrentados con su destierro americano, pero también la monstruosa historia local, hecha de excesos y abusos, como el de pensar lo occidental. Borges es el nombre de uno de tales profanadores. Puede ser un guía en los vericuetos de tantos otros compañeros de viaje: Ángel Rama, Glauber Rocha, Benjamín Fondane, Francisco Ayala, Haroldo de Campos, Arturo Carrera o Tamara Kamenszain. El crítico inter es se cierra (se abre) con algunas lecturas menudas.

ACÉFALO

EL GUIÓN DE EXTIMIDAD

Argentina-Brasil. ¿Qué quiere decir lo argentino-brasileño? ¿Hay algo que tendría la cualidad de lo propio y entonces se podría enorgullecer y reivindicar para sí ser más argentino-brasileño que otro? ¿Qué sería lo argentino-brasileño por antonomasia? “El silencio de ese guión no pacifica ni apacigua nada, ningún tormento, ninguna tortura. Nunca hará callar su memoria. Incluso podría llegar a agravar el terror, las lesiones y las heridas. Un guión nunca basta para ahogar las protestas, los gritos de ira o de sufrimiento, el ruido de las armas, los aviones y las bombas”.¹

Sin embargo, es imposible pensar ese guión, ese espacio común, el entre-lugar argentino-brasileño, sin una referencia a una memoria de la modernidad a través de sus marcos mayores: el conflicto entre razón y tradición o la tensión entre razón y evolución.

En efecto, la modernidad misma es un guión, un *roteiro* o derrotero, un movimiento en dirección al movimiento pero también una secuencia de discontinuidades. Así, por ejemplo, el hiato entre razón y tradición nos propone un discurso institucionalista que domina la lógica pura de la diferencia, atravesada por una dualidad de conciencia cuya manifestación literaria más acabada quizás sea Machado de Assis. En las imprecisas fronteras entre lo vivo y lo difunto, con Braz Cubas, o

1. DERRIDA, Jacques – *El monolingüismo del otro. O la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 1997, p.24.

en los móviles márgenes entre lucidez y demencia de “El Alienista” o, incluso, en el debate que, mediante la alegoría de las Academias de Siam, opone la actividad masculina a la pasividad femenina, recogemos las tensiones de un azaroso proceso de incorporación a la modernidad a partir de la trabajosa vigilancia del intelecto.

Esas cabezas divididas respetan, como ideal, la autonomía, y como régimen social, el liberalismo, negándole de paso esa condición racional a otros vastos sectores de la sociedad latinoamericana. Se generan así dos tipos diferentes de impugnación. En primer lugar, el intelectual se transforma en un héroe cultural en virtud de la supresión de la palabra del Otro. Es el caso de Sarmiento o Rui Barbosa. El primero cita en francés obliterando una dicción local; el segundo, reprime, a través de su modelo cultural británico, todo un sistema social y simbólico que hunde sus raíces en lo indígena y lo ibérico, lo colonial y lo barroco, lo oral y lo mestizo. No hay para él, como tampoco para José Veríssimo u Oliveira Lima, una cultura jesuitica, una religión al margen del Estado, ni siquiera arrobos intelectuales criollos en la colonia. La cultura brasileña es lisa y llanamente una armoniosa adaptación al modelo europeo. La definición de la ley es formal. Y eso vale para el *Esboço* de Teixeira de Freitas o el *Código Civil Argentino* de Vélez Sarsfield, aplicado lector de Freitas; para Estanislao Zeballos o su archi-enemigo, el Barón de Rio-Branco.

Pero además de negarse la palabra del Otro, en ese proceso avasallador de modernización se le niega al Otro el derecho de hacer su propia literatura y así como Lugones se apodera de la voz del gaucho para construir una épica estatal, Euclides da Cunha silencia la voz de lo sagrado para que se oiga, en cambio, la de la máquina cultural: el diario liberal, *O Estado de S.Paulo*, en cuyas páginas ese ingeniero militar narra el exterminio de los rebeldes sertaneros.

La emergencia de la máquina nos sitúa, precisamente, ante un nuevo

tipo de conflicto: la tensión entre razón y evolución. Diríamos que la máquina crea autonomía pero destruye la independencia. El gran tema cultural en la primera mitad del siglo pasado pasa a ser entonces asociar el músculo al intelecto. Una cultura de la justicia social—el regionalismo nordestino, el expresionismo nacionalista de Portinari o Di Cavalcanti—se cuestiona por tanto de qué modo alterar las estructuras políticas de alianzas y compromisos con los de abajo sin afectar por ello la eficiente redistribución simbólica moderna.

No lo logra, sin embargo, sin paradojas. Ese populismo modernizador busca una alternativa radical en el seno de lo comunitario, cuestionando el orden institucional mediante la construcción de nuevos agentes históricos en la persona de individuos marginales. Sin embargo, ante la inevitable división social, surge de su discurso un sujeto ambiguo que, por un lado, es tan sólo un sector de la comunidad nacional, aunque funcione, por otro, como un agente que se presenta, antagónicamente, como el pleno de la comunidad.

Digamos, no obstante, que aunque sea necesaria la alianza de ciudad y campo para el triunfo de ese proyecto altamente controvertido, lo que se afianza, en realidad, es una concepción biotecnológica del cuerpo que reposa, sin duda, en una fuerte autodisciplina, con la que el escritor se niega a sí mismo el derecho de hacer literatura. La poesía *pau-brasil* de Oswald de Andrade prefigura, en ese sentido, el rechazo de la autoría y la originalidad que veremos luego en la estética practicada por Pierre Menard.

Pero hay allí también plantada una semilla explosiva de antitradicionalismo arribista. En efecto, una de las ambiciones de la modernidad periférica es, en efecto, acceder al consumo cultural. En visita a Río de Janeiro, Nicolás Avellaneda ya había estipulado que no existen “prensa sin partidos, partidos sin prensa”, aunque lo importante, de hecho, era que no podía existir indiferencia ante un mercado potencial

de 12 millones de personas². Eso es Brasil para Avellaneda. Treinta años más tarde, Raúl Gonzalez Tuñón, como buen comunista, verá en cambio el medio intelectual brasileño bajo un prisma más lírico; evocará a Nise da Silveira, la psiquiatra que trabajaba con alienados o a la escritora nordestina Rachel de Queiroz, todo con el fondo musical de Darius Milhaud, que llovía sobre el piano la feroz travesura de sus maxixes, con “cascadas de sol, agua ardiente petrificada, y correr, correr a través de inmensas plantaciones”³. O sea, la vida sana.

Pero, contemporáneamente, Roberto Arlt preferirá, al contrario, jactarse del arribismo anarquista criollo, la vida puerca, ensalzando, sin pudor, los hábitos porteños que permitían, ya fuese por consumo, robo, venta o simple ambición, el libre acceso al mundo de los libros. Como los brasileños son 36 millones y no consumen cultura—argumenta—enseguida serán 100 millones. Hay que aprovechar.

Busco infatigablemente con los ojos, academias de corte y confección. No hay. Y vean que hablo del centro, donde se desenvuelve la actividad de la población. ¿Librerías? Media docena de librerías importantes. ese proyecto altamente controvertido ¿Centros socialistas? No existen. Comunistas, menos. ¿Bibliotecas de barrio? Ni soñarlas. ¿Teatros? No funciona sino uno de variedades y un casino. Para conseguir que la Junta de Censura Cinematográfica permitiera dar la cinta “Tempestad sobre Asia”, hubo reuniones y líos. ¿Periodistas? Aquí un buen periodista gana doscientos pesos mensuales para trabajar brutalmente diez o doce horas. ¿Sábado inglés? Casi desconocido. ¿Reuniones en los cafés, de vagos? No se conocen. Tiraje máximo de un diario: ciento cincuenta mil ejemplares. Quiero decir “tiraje ideal”, 150.000 ejemplares, porque ni hay periódico que los tire. (...)

Es necesario convencerse: Buenos Aires es único en la América del Sud: Unico. Tengo mucho que escribir sobre esto. Allá (y esto se lo he dicho a los periodistas de aquí), allá en el más ínfimo barrio obrero, encuentra usted

2. AVELLANEDA, Nicolás – “En Rio de Janeiro” in *Revista de Derecho, Historia y Letras*, a.2, t. 1, Buenos Aires, 1899.

3. GONZALEZ TUÑÓN, Raul – *El otro lado de la estrella*. Buenos Aires – Montevideo, 1934, p.131.

un centro cultural, donde, con una incompetencia asombrosa, se discuten las cosas más trascendentales. Puede ir a Barracas, a Villa Luro, a Sáenz Peña. Cualquier pueblo de campo de nuestra provincia tiene un centro donde dos o tres filósofos baratos discuten si el hombre desciende o no del mono. Cualquier obrero nuestro, albañil, carpintero, portuario, tiene nociones y algunos bien sólidas, de lo que es cooperativismo, centros de lucha social, etcétera. Leen novelas; sociología, historia. Aquí eso es en absoluto desconocido.(...)

Veán: en la Asociación Cristiana, de Montevideo, todas las noches se armaban unas tremendas discusiones sobre comunismo, materialismo histórico, etc. No hay casi estudiante uruguayo que no tenga preocupaciones de índole social. Aquí eso no se conoce. El obrero, albañil, carpintero, mecánico, vive aislado de la burguesía; el empleado forma una casta, el capitalista otra. Y como decía en una nota anterior, los obreros ni por broma entran a los cafés donde va la “gente bien”. Hay tranvías de 1a. clase y de segunda. Sí: tranvías. En los de segunda clase viajan los trabajadores. En los de primera, el resto de la población. No confundir con coches de primera, sino un conjunto: coche motor y dos o tres acoplados de segunda clase. Y esto ocurre en Río, donde hay millones de habitantes. Cuando me dijeron que Río tenía dos millones, yo no podía admitirlo. Y es que pensaba en Buenos Aires. (...)

“Se travalla”. Esa es la frase. Se trabaja brutalmente, desde las ocho de la mañana a las siete de la tarde. Se trabaja. No se lee. Se escribe poco. Los periodistas tienen empleos aparte para poder vivir. No hay ladrones. Los pocos crímenes que ocurren son pasionales. La gente es mansa y educada. Más aún: las casas de radio, que han infectado nuestra ciudad: porque en el último boliche del último barrio encuentra usted un altoparlante aturdiendo a la vecindad, son escasas aquí. Y sino venga a Río y mire las azoteas. No va a ver antenas casi. Pase por las calles. No va a oír música.

“Se travalla”. Se trabaja. Y después se duerme. Eso es todo; eso es todo, ¿comprenden? Hay que haber vivido en Buenos Aires y luego salir de él para saber lo que vale nuestra ciudad.⁴

Arlt apuesta a un *tableau* urbano que mimetiza lo conocido y abjura de la imagen cuando ésta no confirma los datos de la experiencia originaria. No deja, sin embargo, de ver en ese caos, a su juicio, demoníaco,

4. ARLT, Roberto – “Sólo escribo sobre lo que veo”. *El Mundo*, Buenos Aires, 30 abr. 1930.

un aspecto del sistema total que tiene el poder de cooptar y desarmar formas aún peligrosas de resistencia, vaciándolas como meras mercancías culturales. Brasil es un espejo de lo que la Argentina puede perder.

Cuando yo miro la cara de un operario porteño, sé lo que piensa. Sé que afanes lleva en su interior. Sé que estoy en presencia de un elemento inquietamente social. Aquí, encuentro gentes que, con tal de ganar para el “feyon”, viven felices. Esto me indigna. En la pensión más equívoca, se encuentra, entre carcajadas irrisorias, un altarcito encendido a la virgen y sus santos. Se vive religiosamente, o no se vive.

Esta mezcla de superstición, de mugre, de ignorancia y de inconsecuencia, me crispa. La empleada argentina, es muchacha trabajada de pensamiento en lo relativo; la empleada, aquí, es un artículo de lujo.

Los que viven mal no se dan cuenta de ello, aceptan su situación con la misma resignación que un mahometano; y yo no soy mahometano. Algunos me dicen que la culpa es de los negros, otros, de los portugueses, y yo creo que la culpa es de todos. En nuestro país había negros, y había de todo, y la civilización sigue su marcha. No entiendo por civilización superabundancia de fábricas. Por civilización entiendo una preocupación cultural colectiva. Y en nuestro país existe, aunque sea en forma rudimentaria.

Aquí, la cultura de la clase media, es de un afrancesamiento ridículo. Se imita a las artistas de cine de tal forma, que se ven mujeres por las calles vestidas de manera tan extravagante, que uno no sabe por qué extremo empezar a describirlas.⁵

Borges decía que, gracias a la penuria imaginativa, “para el argentino ejemplar, todo lo infrecuente es monstruoso—y como tal, ridículo”. Arlt asume sin pudor ese semblante *hooliganista* en sus aguafuertes cariocas.

Seamos sinceros. En nuestro país, como aquí, está permitido hablar mal del presidente para abajo; y en nuestra Cámara hay socialistas de todos los matices. Aquí el socialismo produce escalofríos. Hay una comisión de cine, que

5. IDEM – “No me hablen de antigüedades”. *El Mundo*, Buenos Aires, 6 mayo 1930.

no se asusta de ninguna cinta por escabrosa que sea, mientras que no trate de asuntos sociales. La más inocente asociación gremial alarma a la policía.

Hay que ver la estupefacción que produjo, a unos muchachos de la asociación el ver un número de *El Mundo*, donde se publicaba la fotografía de un diputado radical que había sido canillita y la de otro socialista que fue mensajero, me refiero a Portas y Broncini. Se miraron entre ellos, como diciéndose: ¡Qué país será aquél!.⁶

Para Arlt-argentino-ejemplar, Brasil no es un país de malvados sino, como decía el mismo Borges, “de irrisorios, momentáneos y nadie”. Somos los mejores sin vuelta: los mejores. Un obrero como el nuestro no se encuentra sino en Buenos Aires. En Europa y Uruguay los habrá, pero fuera de allí no. Somos los mejores porque tenemos una curiosidad enorme, y una cultura colectiva magnífica—aunque, en tren relativista, agregue—magnífica cuando comparada con la que hay aquí.⁷

Esa prepotencia de los sectores medios recientemente incorporados a la modernidad contrasta con cierta *non-chalance* del aristocrático viajero modernista. En visita al Jardín Botánico de Río, Eduardo Schiaffino, artista y director del Museo Nacional de Bellas Artes, admite haber juzgado, antes de conocerlo, que sólo existían tres tipos de palmeras, “el dátil de África, aquellas gigantes de Botafogo que dan cocos, y las palmeras de Palermo que dan lástima”⁸. Arlt-argentino-ejemplar, muestra, en cambio, lo opuesto o, mejor dicho, lo complementario, la intolerante urgencia de un iluminismo recién estrenado, así como también su contrapartida, la idealización de Brasil como una sociedad diferente, amena y sin conflictos. Kant y Sade no pueden confundirse jamás.

6. IDEM – “Amabilidad y realidad” *El Mundo*, Buenos Aires, 7 mayo 1930.

7. IDEM - *ibidem*.

8. SCHIAFFINO, Eduardo – Recodos en el sendero. Buenos Aires, *El Elefante Blanco*, 1999, p.135.

¡Gente dichosa! Cien veces dichosa. De los diarios leen unicamente las cuestiones relacionadas con política. La policía, cuando tiene trabajo, es porque ha ocurrido un drama pasional: él, cadáver; ella, muerta; el amigo, fiambre también. En fin, la eterna trilogía que no pudo concebir Dios en el Paraíso, porque en el Paraíso sólo existían Adán y Eva y el día que intervino un tercero, la serpiente, ya se armó el lío. Si en vez de serpiente, es hombre, la raza humana no existe. Fuera de eso, la delincuencia es reducidísima. El trabajo de la policía se limita a expulsar a los comunistas, en vigilar a los nativos que les da por esas ideas y en dirigir el tráfico. Alguna que otra vez estalla una revolución: pero eso no tiene importancia. Revolucionarios y leales tienen el buen y perfecto cuidado de interponer siempre entre sus personas una distancia razonable, de modo que la opereta continua hasta que los revolucionarios llegan a terreno neutral. Y como para llegar a terreno neutral median millares de kilómetros, una revolución suele durar un año a dos sin que por eso la sociedad tenga que lamentar la desaparición de ninguno de sus benefactores.⁹

Transformando la rebelión de los tenientes o el mismo golpe de Vargas en sedición “de irrisorios, momentáneos y nadie”, la diferencia cultural se impone, en ese sentido, como un absurdo intolerable e incomprensible.

Naturalmente, en las conversaciones y reportajes oficiales que se publican en los diarios, argentinos y brasileños nos conocemos como si hubiéramos comido en el mismo plato y en el mismo cuarto; pero en la realidad práctica no ocurre eso. Somos dos pueblos distintos. Con ideales colectivos distintos. Nosotros somos ambiciosos, entusiastas y deseamos alcanzar algo que no sabemos lo que es y leemos diarios, revistas, novelas, teatro; conocemos España como si fuera la Argentina... ¿Aquí? En uno de los mejores diarios, el encargado del archivo, me ha dicho:

-Vea...no tenemos ninguna información de Portugal, la madre patria. Ninguna fotografía. Estamos tan distantes...

¿Se dan cuenta?¹⁰

9. ARLT, Roberto - “Qué lindo país” *El Mundo*, Buenos Aires, 26 abr.1930.

10. IDEM - “Amabilidad y realidad”. *El Mundo*, Buenos Aires, 7 mayo 1930.

Como vemos a través de las aguafuertes cariocas de Arlt, a las que podríamos agregar las de Nicolás Olivari, Alcântara Machado o incluso Oswald de Andrade, los escritores de este pliegue modernizador no dejan de escribir ficciones en los bordes mismos de la literatura, de allí que la imagen paranoica pueda llegar a servirles para elaborar nuevas relaciones entre política y Estado. Así, por ejemplo, mientras escribe la rapsodia desgeograficada de *Macunaíma*, experiencia máxima de ruptura escrituraria en la región, Mário de Andrade lee y escribe en diarios una parodia de guerra Brasil-Argentina, en ritmo de carnaval, cuasi premonitoria del desastre de 1983, que concluye con un aumento descomunal de la deuda y una previsible derrota para ambas partes.

Pois eis que leio nos jornais que a ARGENTINA DESTINOU 75 MILHÕES DE PESOS PRA COMPRA DE MATERIAL BELICO! Li e se baralhou tudo no meu sentimento. Rapazes fiquei sem compreender mais nada. Pois será que aquela gente argentina ainda está sob o regime do patriotismo e no estadio mental do 'Pátria latejo'!!!!...Deve de estar, secundava a minha desilusão, pois que credita 75 milhões de pesos pros fabricantes de submarinos e metralhadoras. Num átimo todo o corpão moreno desta nossa Sulamerica se estendeu no meu pensamento, vi todos os nossos países brigandinho internamente é verdade porém todos desprevenidos, dois canhões aqui três espingardas no pueblo vizinho e no meio de todos a Argentina sentada na ponta duma baioneta e armada até os dentes. Achei idiota, palavra.

Eu, franqueza, não tenho muito medo da Argentina não porque afinal das contas suponhamos que surgisse de sopetão uma guerra entre ela e a gente, que sucedia? Sucedia que os militares argentinos nos passavam logo a fronteira, deixavam os sulriograndenses numa trapalhada guaçú não sabendo si tomar partido pelos militares argentinos ou pelos militares brasileiros, afinal os militares argentinos invadiam o Brasil, isto virava num chinfrim de filme da Century Co., era só tiro que mais de cá e de lá e pra encurtar caminho, depois do dia histórico do armistício ficassem os militares brasileiros vencedores ou não, o certo é que levávamos uma tunda mestra.

Agora me secundem a isto, os militares do mundo: que sucedia depois? Sei que uma imundice de coisas pândegas...Novas Historias do Brasil contando que apanhamos por estarmos desprevenidos por causa dos manejos diplomáticos internacionais, por causa das traições, proteções, etc.. ou que vencemos devido a forçura da peitaria patricia e a bravura dos nossos galhardos militares que souberam não desmentir os heróis dos Guararapes e de Humaitá! Vencendo ou apanhando é bem possível que se mudasse de colorido certas partes dos mapas impressos que ensinam a geografia do universo; é possível que se fizesse muitas comemorações com muita gritaria de miserável povo inconsciente e muita gritaria de gente que se diz instruída, porém, mais besta do que um burro; é possível que se fizesse novas estátuas horrorosas e mais hinos pras coitadas das criancinhas dos grupos escolares decorarem e na certa que apareciam muitos soldados desconhecidos mortos pela pátria e que estão agora em moda. Depois? Depois, vitoriosos ou vencidos ficávamos com os mortos em roda, conhecidos, parentes, amigos, tanta gente boa, tanta gente querida morta, moça, ficávamos com uma dor muito sofrida, mais inquietações, mais abatimentos, mais amarguras, muito raciocínio panema. E uma raiva surda desses argentinos que afinal são tanto nossos irmãos que nem eu sou irmão do Manuel Bandeira, do dr. Arthur Bernardes que nem conheço e até do dr. Graça Aranha que está de mal comigo.¹¹ E ficávamos com uma dívida macota mais enormissima que a de agora... E depois? Depois tudo continuava da mesma forma progredindo, progredindo, talvez mais união, talvez mais desconfiança, talvez mais consciência de nacionalidade moral, os argentinos e brasileiros vivendo, sofrendo, gozando e afinal uma quarta-feira batendo com o rabo na cerca e indo pro inferno, pro purgatório ou pro céu.¹²

Algunas conclusiones se imponen de esa carnavalizada construcción de lo brasileño-argentino. En primer lugar, lo supra-nacional, lo regional-americano, nunca es un dato primario de la vida social sino una construcción simbólica y, en el caso de Andrade, funciona como un encabalgamiento epifánico de identidades discontinuas, algo “sin

11. Bandeira es poeta de vanguardia; Bernardes, el presidente de Brasil y Graça Aranha, escritor elegante y afrancesado.

12. ANDRADE, Mário de – “Clara Argentina” . *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 oct. 1926.

carácter”, apático y virtual. En una palabra, potente. Por otra parte, y en consecuencia de ese carácter complejo, las relaciones de representación en que se basa lo argentino-brasileño no son un nivel secundario que refleja una realidad social primera, constituida antes, en otro lugar. Al contrario, son el espacio específico de constitución de lo social y, en ese sentido, la construcción imaginaria de la rapsodia, por ejemplo, es un paso importante para la representación simbólica posterior de Vargas. En fin, dicha representación no ocupa tampoco un lugar secundario, derivado de la brecha entre el espacio comunitario universal y el particularismo de las voluntades colectivas dadas. Por el contrario, la asimetría entre la comunidad como un todo y las voluntades colectivas es la fuente misma del juego simbólico de la modernidad, la lanzadera dual del populismo, el vaivén pendular de un abanico de posibilidades, mediante el cual descubrimos inclusive la penuria imaginativa y el rencor, nuestros límites y nuestras imposibilidades, “nuestra parte de muerte”, como la llama Borges, antes incluso de Bataille¹³, o “nuestra parte maldita”, como secunda Sarlo, después del sociólogo sagrado:

El cuerpo de Maradona, compacto y etéreo al mismo tiempo, es la fuente de una inmensa riqueza dilapidada que, precisamente porque se la gasta sin ton ni son, permanece intacta, infinita, intocada por el tiempo. Ese cuarentón gordo y balbuceante que hoy muestran las pantallas, emotivo, sentimental y truculento, no puede desvanecer la figura del mito heroico. Ante los creyentes (que son casi todos) Maradona sigue siendo un espejo de la felicidad que ha desafiado la estrechez capitalista con el lujo insultante y el dispendio interminable. Carismático y plebeyo, no puede ser sometido a ningún juicio porque, frente a un exceso que ha tenido mucho de insensato, todo juicio parece moralista. ¿Cómo criticar a Maradona sin que

13. BORGES, Jorge Luis – “Nuestras imposibilidades” in *Borges en Sur* 1931-1980. Buenos Aires, Emecé, 1999, p.117-120.

se piense de inmediato en el escándalo mezquino del pequeñoburgués que otros pequeño burgueses son los primeros en denunciar?¹⁴

A partir de estas constataciones, cabría aún pensar que la emergencia de lo popular transnacional, o en fin, de lo argentino-brasileño, más que signada por la suma, surge atravesada por la falta. En la medida en que lo argentino-brasileño sólo puede constituirse en el terreno de las relaciones de representación, la construcción identitaria de ese margen sólo admitiría una consistencia informe: la de lo *desuniversal*.

En efecto, poco después de la guerra, en 1948, Héctor A. Murena cominencia a trabajar en lo que será *El pecado original de América latina*, como respuesta al *Sarmiento* de Ezequiel Martínez Estrada.¹⁵ Más tarde, en uno de los prototextos de ese ensayo, a su modo, pionero en el esfuerzo por superar marcos exclusivistas nacionales, hay una iluminadora intervención donde Murena desarrolla las consecuencias de la modernidad según Nietzsche. Concluye así que

Los americanos tenemos desde antes que nadie y con mayor intensidad que ninguno la experiencia de la desuniversalización. Porque América, la tierra aún no poseída por el espíritu, la tierra que abate el hambre, es por excelencia el mundo desuniversalizado. En este ámbito oscuro y caótico la razón se ve en cada momento llamada a actuar, en cada minuto se siente convocada a librar su épica ante la tierra, no puede encerrarse en el racionalismo ni abandonarse al irracionalismo. Este mundo crudo, en descubierto, libre de teorías, es la situación que Nietzsche pedía para que la razón hiciera frente a su verdadera prueba, para fundar una filosofía viva. Como americanos que somos, no podemos entonces menos que concluir esta recordación del cincuentenario de Nietzsche deseando que las ricas enseñanzas que su pensar aún encierra sirvan de incentivo para una filosofía americana, para

14. SARLO, Beatriz – “Nuestra parte maldita”, *radarlibros*, *Página 12*, Buenos Aires, 17 nov. 2001.

15. MURENA, Héctor A.- “Reflexiones sobre el pecado original de América”. *Verbum*. a. 11, n° 90, Buenos Aires, 1948, p.20-41.

que América supere junto con el resto del mundo esta intolerable desuniversalización en que nos hallamos postrados.¹⁶

Al celebrarse, recientemente, el segundo cincuentenario de la muerte del filósofo del *gay* saber, Peter Sloterdijk argumentaba, en la línea propuesta por Murena, que Nietzsche es aún un poderoso elemento de superación de obstáculos éticos, promoviendo, en el corte prehistórico, la emancipación del hombre con respecto a la naturaleza, y construyendo, luego, a lo largo del proceso de la modernidad, la sujeción del hombre a otros hombres, para, por último, en la tercera insularidad post-histórica, la “americana”, firmar alianzas inestables con los valores del mundo moderno, de las que Nietzsche, en última instancia, es su evangelista y su *designer* más acabado.¹⁷

El mismo Murena desarrolla esa idea de negatividad post-histórica más tarde, en *Ensayos sobre subversión*, al evocar el *sacrificium intellectus* de Euclides da Cunha y José Hernández.

En 1909, pocos meses antes de morir (asesinado), Euclides da Cunha escribía desde Río de Janeiro a su amigo Oliveira Lima: “Nem faço outra coisa senão entristecer-me nesta nossa pobre terra.” No hacía otra cosa que entristecerse en su pobre tierra. ¿Por qué? La mención de la tierra parece insinuar una relación de causa a efecto. ¿Era por el destino de su tierra por lo que se entristecía? Siete años antes había publicado una obra llena de grandeza y monstruosidad. No narraré el argumento de *Os sertões*. Deseo subrayar el hecho de que sus protagonistas son la naturaleza y Antonio Conselheiro, fuerza que apenas se diferencia de la naturaleza y en la que no debemos ver nada humano, pese al nombre que ostenta. ¿Dónde está el hombre, pues? ¿Dónde está el sensible y ultralúcido Euclides da Cunha? Ausente: lo humano no figura en la obra. Y Euclides da Cunha ha desaparecido en la tierra, se ha disuelto allí, ya sea en la naturaleza llamada Conselheiro. Es comprensible que se entristezca en esa

16. IDEM – “Nietzsche y la desuniversalización del mundo”. *Sur*, n°192-194, Buenos Aires, oct.-dic. 1950, p.85.

17. SLOTERDIJK, PETER – *La Compétition des Bonnes Nouvelles. Nietzsche évangéliste*. Trad. O. Mannoni. Paris, Mille et une nuits, 2001.

“pobre tierra”: ella no le permite expresarse. Pero se entristece por sí, aunque entristecerse de tal suerte por un hombre es también hacerlo por una tierra que se opone a que lo humano florezca en ella.

Y llegó a contraer lo que él consideraba un “pessimismo abominável”. Aproximadamente un cuarto de siglo atrás, más al sur, otro incidental hombre de letras da a su novia una foto suya que se había hecho tomar de espaldas. Ese hombre era José Hernández. En *Martín Fierro* la entrega a la naturaleza – bajo la forma de gaucho – se intensifica hasta el punto de lo casi ininteligible: ese poema que nadie traducirá sin desvirtuar por completo, que nadie entenderá bien fuera de un lugar y una época determinados, acoge en sus palabras el silencio de la naturaleza. Martínez Estrada ha dicho que “*Martín Fierro* es una sublevación...un levantamiento contra la cultura y las letras”. Yo añadiría que es un poema *contra* la palabra.¹⁸

Por último en 1965, simultáneamente ya a la segunda edición de su ensayo sobre América, pero, de manera no menos sintomática, después del primer viaje a Europa, Murena evoca las condiciones de esa iluminación epifánica de lo local. Es, a su modo, una manera de usar la literatura para el asesinato sistemático de la literatura ya que América no era más vista desde la incorporación a la ciudad letrada, sino desde el exterminio, es decir, la desincorporación.

La tesis central del libro era la de que, por haberse constituido América en un campo de expulsión del ámbito de la historia, en una fractura histórica, irrumpía en ella el mundo en bruto, no humanizado, que para criaturas habituadas a una considerable altura histórica pesaba como verdadero pecado original capaz de malbaratar todos sus esfuerzos vitales. La lucha contra ese pecado debía consistir, en los diversos órdenes, en abrirse al mundo en bruto, para hacerse con él y poder pasar así de un mortecino y animalesco limbo a una vida que mereciese el nombre de humana. Tal era la tesis, esquemáticamente: esto es, con matices y variaciones fundamentales, pero que resulta imposible dar aquí.

Una de las perplejidades de tipo agudo en relación con esas ideas se me produjo en ocasión de mi primer viaje a Europa. Desde el momento mis-

18. IDEM – *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires, Sur, 1962, p.60-1.

mo en que pisé tierra europea me había asaltado el recuerdo de ese libro, naturalmente. ¿Qué sentido tenía? Recordaba las páginas y páginas en que había insistido en la diferencia total de América y, a medida que veía ciudades y gentes, me invadía la desazón, más: la vergüenza. Me encontraba entonces frente al principal de los términos de comparación que me habían servido para fijar y reclamar esa diferencia de América, una diferencia casi totalmente potencial, pero que debía concretarse un día en expresiones formales. Y ¿qué era esa diferencia, en términos rigurosos? ¿Se trataba de una diferencia por la inferioridad? Estas y otras preguntas, peores, me seguían, articuladas a veces o si no pesadamente confusas.

La turbación alcanzó su punto máximo en Florencia. Una tarde, sentado en la Plaza de la Signoría, aplastado por el espíritu del lugar, mi mundo cedió. Ante lo que estaba contemplando ¿qué significaba esa diferencia, que ya sonaba con tono ridículo? ¿No era acaso la plenitud de lo humano – en su sabida o no reverencia a los poderes divinos – la meta de todo hombre? Y esa plenitud ¿no se hallaba ante mis ojos lograda en forma insuperable? Esa plaza, como símbolo de un mundo en el que lo humano había encontrado ocasión para cumplirse en forma absoluta y en todas sus variadas capacidades ¿no era un mandato para que callase lo caótico, informe y quizá también frustrado? Insistir en la diferencia, en que debíamos ser diferentes ¿no era apartarse de la meta misma de lo humano?

Fue de semejante nadir de donde salió la respuesta a esa perplejidad que sin duda yacía en mí mismo desde mucho antes del viaje. Y la respuesta decía que América buscaba también la plenitud de lo humano, pero que para cumplirla mediante sí debía, en un primer paso, apartarse de lo ya cumplido por otros. Debía descender al fondo de sí con movimientos que significaban en principio una negación de lo occidental. Y no sólo de lo occidental, sino de todas las formas en que se hubiese plasmado la plenitud. América debía descender a lo informe, a sus zonas abismales: únicamente cuando pareciera hallarse en pleno extravío se encontraría cerca de su camino. Porque aunque lo que los americanos buscábamos fuera igual a lo que ya habían logrado otros, debíamos buscarlo a través de la diferencia. Sólo separándonos de los demás llegaríamos adonde los demás estaban. Tal paradoja, que rige en toda vida creadora, se aplicaba con entero rigor al caso de América.¹⁹

19. IDEM – “América su pecado y sus exegetas” in *Revista de Occidente*, a. 3 (2ª ép.), nº 25, Madrid, abr. 1965, p.77-85.

Y más que al caso de América, al caso de lo argentino-brasileño: sólo separándonos de lo idéntico llegaríamos así, finalmente, a lo idéntico.

Además de la incuriosidad ecuménica, razonaba Borges, una de las imposibilidades argentinas es la fruición incontenible de los fracasos, menos interesada en la felicidad del ganador que en la humillación del vencido. Pues si admitimos que, de manera semejante, una de las marcas más ostensivas de Nietzsche es también su ejercicio por sobrepasar una pasión alemana, la necesidad de rebajar al otro, es lógico leer su obra como el denodado esfuerzo de un pensador dramático por huir, tanto de la alucinación filosófica del sujeto individual, como de la acción comunicativa de la sociedad.

Nietzsche, en verdad, se interesa por una teoría de la penetración penetrada (Sloterdijk), una ética del desbordamiento y la entrada en los otros que puede ser provechosa en la actual coyuntura de lo argentino-brasileño. El desafío consistiría en aliar dos movimientos contrapuestos. De un lado, una celebración del no-sí-mismo, como si eso no hubiera sido intentado ya por el elogio moderno de la alteridad y, del otro, una conmemoración del extrañamiento del mundo que, al mismo tiempo, se diferencie de la actitud festival de la epifanía modernista.

Ese lugar ambivalente en que afirmamos, alternativamente, que no somos animales pero tampoco nos comportamos como hombres del pasado, diseña una nueva condición que el psicoanálisis llamaría *extimidad*, un lugar simultáneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida. En ese *sítio-guión*, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno.

El futuro, recinto de la muerte, dice Murena, es asimismo la fuente de la que mana lo sacro.²⁰ Situar a la vida a la altura de la muerte,

20. IDEM – ““El ultranihilista” in *Visiones de Babel*. Introd y selección Guillermo Piro. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 295.

dejando atrás a la misma muerte, es una manera de identificarse el hombre con su otro, con la víctima. Pero es también una forma de comprender que, donde hay goce, hay asimismo búsqueda y rechazo simultáneos, porque el goce es siempre demasiado intenso, demasiado humano. Estaríamos así combinando un origen antehistórico de la cultura con una crítica anhistórica de la soberanía, pautándonos siempre por una doble y recurrente negatividad.

Afirmar un margen que, al mismo tiempo, no sea ni interno, ni externo sino éxtimo, o en otras palabras, una dimensión superlativa de lo *exter* (extraño, extranjero, exterior), es proponer el encabalgamiento informe de Kant y Sade, Sarmiento y Euclides, Arlt y Mário de Andrade. El guión éxtimo nos definiría así, en un primer nivel, como no-pensadores, prescindentes del no-ente, la Cosa nacional, lo cual frustra toda negación de lo alterno, dejándonos asimismo, en cuanto sujetos, tan imposibilitados de afirmar como de negar el vacío identitario, ante la permanencia constante de lo Mismo. Pero, a un segundo nivel, nos hace renunciar al viejo y estéril dilema de la modernización, ese no-ser disociado del no-pensar, el civilización o barbarie, *tupy or not tupy*, ser o no ser el Otro. El silencio de ese guión argentino-brasileño no pacifica ni apacigua nada, es verdad, pero puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno.

LA ACEFALIDAD LATINOAMERICANA

Bataille y el Nuevo Mundo

Nouveau Monde era el título que Aragon, Breton y Soupault pretendían darle a una revista de literatura. Venció otro que, más tarde, como *Tel quel*, remitía directamente a Paul Valéry: *Littérature*. Pero el *Nouveau Monde*—título, por lo demás, de un drama de Villiers de l'Isle Adam, el autor de la *Eva futura*—se impone temprano a la consideración de la disidencia surrealista. Como en la relectura de Marcel Duchamp, *lit et ratures*, el Nuevo Mundo y su literatura permitían ahora leer, transatlánticamente, el lecho de Procusto, es decir, el lecho y las rasuras de la cultura europea de entre-guerras.

En un texto disperso e ignorado por sus *Oeuvres Complètes*, el fundador de la sociología sagrada¹, Georges Bataille, fija de qué modo leer en América latina lo otro de Occidente.

Ya que el mundo se encuentra dividido en cierto número de partes, aisladas hasta ahora, todo lo que podemos esperar de las civilizaciones particulares deriva, sin duda, de las posibilidades de derribar las barreras que las separan (la voluntad de conservar la fisonomía y el encanto locales aparece unido

1. La editorial Gallimard le encomienda a Caillois en 1938 un libro sobre "Tiranos y tiranías". El volumen, que planeaba a cuatro manos con Bataille, incluiría "El problema del Estado" y "Estructura psicológica del fascismo" de éste último. El título no lo convencía mucho a Bataille, que se inclinaba por un hermético "Destino trágico", aclarado, en parte, por el subtítulo, *Ensayo de sociología sagrada de la Europa fascista*.

a una vanidad desesperante, a la pedantería sentimental de periodistas para solteronas de todos los países). Si se considera, pues, una parte del mundo tan vasta como lo es América Latina, no es muy importante saber si las costumbres que en ella se encuentran tienen en sí un valor humano excepcional; resultaría mucho más interesante observar cuáles serían los elementos extraños susceptibles de corromper y destruir esas costumbres. Y, al propio tiempo, aparecerían como elementos irreductibles los fermentos tenaces que corrieran el peligro, recíprocamente, de corromper las costumbres de las otras partes del mundo.

Es imposible, sin duda, investigar aquí — aunque no fuera más que de modo aproximativo — cómo podrían desarrollarse estos intercambios, pero el sentido de las observaciones que aparecen a continuación está unido al interés que presentan tales posibilidades.

★ ★ ★

Entre las influencias disolventes que podrían provenir de Occidente, debe citarse, en primer lugar, el anticlericalismo.

América Latina es ciertamente uno de los lugares del globo en que la influencia del clero y de la religión ha permanecido más fuerte. Pero sería absurdo deducir de ello conclusiones primarias. Es más fácil liberarse del imperio de una tradición cuando todavía se encuentra poderosa, que cuando está instalada en los bancos, con uniformes de portería (como pasa en los Estados Unidos). Es mucho más fácil vencer un mal cuando aun es tiempo de reaccionar con violencia. En este sentido, las repúblicas latinas de América podrían desempeñar un papel de primer orden en la destrucción general de cierta moral de opresión y servilismo.

Esta emancipación es tanto más necesaria en América, ya que es indispensable para vencer odiosas tradiciones sexuales. El día en que los latinoamericanos recuerden con vergüenza la vida que hicieron llevar a la mujer durante tanto tiempo, está probablemente algo remoto. Sin embargo, es indudable que el sistema actual de custodia y dominación que se ejerce estrechamente sobre la mujer está condenado a desaparecer, para despecho de las viejas señoras austeras (esa parte gangrenada de la sociedad que causa tan grandes estragos, aun en los países de costumbres más libres). Esa evolución sería interesantísima en América Latina, ya que no podría corresponder,

en modo alguno, a una suerte de alejamiento de los placeres sexuales y a una honestidad estéril. Sólo podría tener lugar, salvaguardando el impulso de los deseos que han conservado toda su brutalidad primitiva, y paralelamente a la abierta glorificación, no sólo de la virilidad, sino del carácter humano de una actividad sexual libre — que no tiene otra finalidad, en suma, que la entrega a prácticas licenciosas.

Sería muy interesante, evidentemente, que razas más jóvenes y más fuertes que las nuestras llegaran, de este modo, a una corrupción de costumbres, tan generalizada como la que nos caracteriza. Y, recíprocamente, estaría permitido esperar un renuevo de nuestra propia fuerza, que pondría nuestros impulsos a la altura de los que agitan los pueblos de América Latina. A pesar de que no se tratara, en este caso, de organizar sistemáticamente el caos en países donde los hombres llevan el espíritu del método a su último grado de perfección — especialmente cuando se trata de fabricar montañas de cadáveres — hoy parece inevitable un regreso a costumbres más netamente crueles y violentas en las poblaciones europeas. Es pues posible, (y aun bastante verosímil) que las costumbres de nuestra vida política se transformarán a punto de no diferir mucho de las de América Latina.

Es cierto que en Europa no acude a mente alguna la idea de que la sorprendente fraseología de los políticos burgueses pueda llevarnos bruscamente hasta ciertas bravuconadas tragicómicas a lo Melgarejo. Por ejemplo: nadie imaginaría a un viejo soberano europeo, ordenando a su ejército de atravesar el mar a nado, bajo el pretexto, si se quiere, de ir a castigar alguna tribu negra de África. Sin embargo, es posible prever circunstancias análogas, en que las cabezas blandas de los Mussolini o los Hitler perderían rápidamente lo que les queda de apariencias normales, para satisfacer plenamente sus anhelos de payasos declamatorios.

La burguesía no vislumbra ya muchas salidas, fuera de las aventuras brutales, y todo lo que puede decirse es que apresura con ello el día del proletariado, único capaz de barrer los mónstruos de feria mussolinianos o hitlerianos, y de liberar al mismo tiempo — con la destrucción de la sociedad burguesa incapacitada — impulsos de una amplitud y de una prodigiosa grandeza humana.

Una sencilla alusión a esto nos muestra, por otra parte, hasta qué punto estas observaciones resultan subsidiarias. Es indudable que, sea el país en que nos situemos, la partida que se juega solo puede definirse por el anta-

gonismo irreductible de las clases actuales. Todo lo que pueda producirse a partir de las diversas civilizaciones, sólo adquiere su verdadero sentido al relacionarse con la revulsión violenta que de ello resultará.²

El esfuerzo de Georges Bataille por fundar, en el París de la guerra, un Colegio de Sociología se toca en varios puntos con la experiencia de una heterología latinoamericana.³ En efecto, en un ensayo previo, escrito para la revista *Documents*, Bataille analiza algunas estampas incluidas por Regnault en su *Les écarts de la nature* (1775). Son teratológicas criaturas informes, con dos o ninguna cabeza, cuya agresiva incongruencia le despierta cierto mal estar al espectador. “Ce malaise, nos dice Bataille, est obscurément lié à une séduction profonde”, un valor que no se agota en una tensión bipolar dicotómica sino que se derrama en la ambivalencia inherente a todo proceso de evaluación. Bataille afirma, conclusivamente, que “les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l’opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d’une façon irréductible”⁴, que él mismo ejemplifica a través de las palabras pronunciadas, poco antes, por Sergei Eisenstein en una conferencia en la Sorbonne: la determinación de un desarrollo dialéctico, en hechos tan concretos como cualquier imagen, sería peculiarmente chocante para la sensibilidad de las nuevas masas.

Pues bien, los hechos concretos prometidos por Eisenstein no son otros que los reunidos en su ensayo cinematográfico inmediato, ¡Viva

2. BATAILLE, Georges - “Conocimiento de América Latina”. *Imán*, París, 1931, p.198-200.

3. El estudio más amplio sobre ese proyecto de trasplante es el de Marina Galletti, “Du Collège de Sociologie aux Debates sobre temas sociológicos. Roger Caillois en Argentine” (in JENNY, Laurent, ed. -*Roger Caillois, la pensée aventurée*. París, Belin, 1992, p.139-174) La experiencia de Caillois en *Sur* repite la de Bataille en *Masses*. La misma Galletti plantea la cuestión en “Masses: a Failed Collège?” (*Stanford French Review*, spring 1988, p.49-74.)

4. BATAILLE, Georges - “Les écarts de la nature” in *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, 1971, vol. I, p.228-231.

México!, donde el cineasta ruso explora el valor *sacer* de la muerte en la cultura azteca. Podríamos, inclusive, ver en la máscara de la calavera una efectiva superación de lo nuevo y lo viejo, tal como ya lo presentaba su última película soviética, *La línea general*⁵, de forma tal que la calavera potenciaría la imagen del exceso y nos permitiría además entender el carácter político del rostro. En esa misma línea de análisis, obsérvese que los *Sacrificios* de André Masson, reproducidos por *Documents*, son de hecho una relectura de los grabados de Posada, lo cual abre una línea de fuga muy peculiar, a partir de Eisenstein, hacia los críticos norteamericanos de la revista *October*...⁶

La comunidad negativa y la soberanía infraleve

Hay por tanto un punto en que la reflexión de Bataille se alimenta de cierta reflexión visual, no sólo de Eisenstein, sino también de Marcel Duchamp. En efecto, mientras el autor del *Gran vidrio* acuñaba la concepción de lo infraleve, Georges Bataille, teorizaba que “l’heterogène, c’est le mouvement”⁷.

Contrario a la concepción bachelardiana del movimiento como anti-reposo, Duchamp postulaba la negatividad no-dialéctica del concepto de movimiento, en el que no veía propiamente un mito sino un rito.

5. En el cuarto número de *Documents* de 1930, después de un artículo de Roger Hervé sobre sacrificios humanos en América Central, Bataille se vale del Quetzalcoatl para analizar la historieta “Les pieds nickelés”, artículo al que le sigue una serie de fotogramas de *La línea general*, comentados por Robert Desnos, quien resalta su carácter repulsivo para “les amateurs de mystères à bon marché, les tenants du dualisme matière-esprit”.

6. Escribe André Masson a Bataille en junio de 1936 que, aun cuando la obra ya estaba concluida al ver la película de Eisenstein o los grabados de Posada, de hecho, no habría pintado *Les moissonneurs andalous*, su cuadro de calaveras, si no hubiera ido a España ya que “ces fêtes mexicaines sont, il n’y a pas de doute là-dessous, le résultat du macabre espagnol joint au macabre aztèque” Cf BATAILLE, Georges - *L’apprenti sorcier*. Ed. Marina Galletti. Paris, La Différence, 1999, p.303.

7. BATAILLE, Georges — *Oeuvres Completes. op. cit.*, v. I, p. 637.

Así, el concepto de infraleve — la diferencia dimensional entre dos objetos hechos en serie — se define también, al mismo tiempo, como mito y como rito. En la perspectiva del mito, diríamos que lo infraleve adopta el movimiento de una escritura cuya productividad consiste, paradójicamente, en su desgaste. Expresa así, de un lado, entusiasmo, identificación imaginaria del creador con la totalidad pero, simultáneamente, manifiesta un valor de expiación o desincorporación institucional, a través del cual el artista se depara con la clausura de la representación, es decir, el límite de su propia práctica, renunciando así a su potencia vicaria y, en última instancia, expulsando fuera de sí el elemento sagrado en que descansa su poder de representación. En ese sentido lo infraleve funciona, alternativamente, como mito y como rito.

Pero, del punto de vista inverso, el ritual-institucional, se podría pensar que el artista, concibiéndose a sí mismo como transgresor simbólico que expia los excesos de su poder hasta alcanzar la entropía de la *nuda vita*, se dirige, en efecto, a su Otro, al que interpreta como simulacro de lenguaje, para entonces integrarlo en un rito desidealizado.

Duchamp tradujo ese fenómeno complejo de forma esquemática diciendo que “ce sont les regardeurs qui font les tableaux”, mientras Bataille, por su lado, afirmará que “le lecteur est discours”.⁸ En todo caso, lo que interesa destacar es que el concepto infraleve de escritura no busca, por lo tanto, trascender la historia a partir de un más allá de la experiencia sino, muy por el contrario, quiere rebelarse contra ella de una forma infraleve y ambivalente, una forma en que los aspectos crítico y sacrificial de la experiencia se asocien mutuamente de manera insoslayable.

Como Duchamp no desarrolló las consecuencias teóricas de su trabajo, podríamos pensar que cupo a Bataille hacerlo a través del postu-

8. “Le lecteur est discours, c’est lui qui part e en moi”. Cf. *L’expérience intérieure. Oeuvres Complètes, op. cit.*, v. V, p. 75.

lado de un dominio heterológico o sagrado, compuesto por fenómenos que escapan a la reducción intelectual y sólo admiten ser definidos en negativo, como diferencia no-lógica o inexplicable en términos argumentativos. Por eso en *La estructura psicológica del fascismo*, Bataille creyó poder señalar una cierta semejanza entre la heterología y las formaciones del inconsciente—“la pensée mystique des primitifs”, es decir, los aztecas, en quienes veía una fuente de renovación de la modernidad.

Esa misma ambivalencia axiológica se detecta en los conceptos de heterológico e infraleve. Tal como de lo infraleve, de la heterología se podría hablar en términos de una heterología “de derecha” y una heterología “de izquierda”. La heterogeneidad diestra, ascendente o superior adopta la soberanía como forma acabada de poder. La heterogeneidad zurda, descendente o inferior, en cambio, trabaja con aquellos elementos excluidos por la homogeneidad simbólica porque amenazan su estabilidad y equilibrio.

A partir de esa diferenciación entre dos tipos de heterogeneidad social, Bataille pasó a identificar un polo atractivo de la heterología, el de la hagiología o saber de lo sagrado, y un polo revulsivo de la heterología, el de la escatología o saber de los deyectos. Pero más que excluirse mutuamente, ambos extremos, al igual que el evento infraleve, se integran de forma compleja en los fenómenos de masa, de los cuales el fascismo enseguida atrajo la atención de Bataille. De hecho, la paradójica asociación de los aspectos imperativos de la heterogeneidad con sus componentes subversivos, que hacen del fascismo un modernismo reactivo, señalan también nuevos fenómenos de excitación y conglomeración que, por un lado, reaccionan contra la unidireccionalidad del humanismo y, por el otro, responden a la homogeneidad de la representación democrática.

Por ese motivo, en lo íntimo de la experiencia estética, Bataille interpretaba que la escritura ocuparía la posición ambivalente de conservar

y, al mismo tiempo, gastar la experiencia, funcionando alternativamente como crítica y como práctica, como estética y como anestésica, como cuestionamiento y como reactivación de los valores simbólicos. Así, creo, debe leerse *El erotismo* de Bataille, un suplemento infraleve al erotismo de Duchamp.

No olvidemos, por otro lado, cuán decisivo para la teorización de Bataille fue su encuentro con la etnografía, quizás por el doble valor de la misma disciplina antropológica, siempre oscilando entre mito y rito, siempre nivelándose entre la expansión del saber instrumental occidental y el rescate de una poética de la alteridad. Destaquemos, en particular, la relación de Bataille con su amigo Alfred Métraux, especialista en antropofagia ritual tupi-guarani y que durante varios años fue profesor en Tucumán.⁹ El impacto de esa experiencia de los límites ya se nota en uno de los primeros textos de sociología sagrada, “La América desaparecida”, incluido en el primer tomo de sus obras completas.

En efecto, leemos allí la paradoja de toda soberanía, el hecho de que el sujeto debe manifestarse allí mismo donde ya no puede más hacerse presente. En la medida en que la soberanía presupone expiar la autoridad que se obtiene a través de su misma institución, para Bataille sólo puede existir una definición negativa de comunidad cuya posibilidad se vislumbra gracias a la muerte. Como subraya Agamben, la comunidad soberana, revelada por la muerte, no instituye vínculo positivo entre los sujetos sino que, por el contrario, se organiza a sí misma en función de su aniquilamiento o desaparición, entendiéndosela como aquello que

9. METRAUX, Alfred — *La religion des Tupinamba*. Paris, 1928. En los años 30, en las páginas de la *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucuman*, Metraux publica varios estudios referidos al tema, tales como el ensayo sobre la antropofagia de los kaingangue o el análisis sobre el universo y la naturaleza en las representaciones míticas indígenas de la Argentina. Desarrolla más tarde en *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco* (1946), algunas de las observaciones contenidas en la *Mitología sudamericana* de su antecesor Lehmann-Nitsche (1918- 1935).

de ningún modo se podría transformar en substancia u obra común.¹⁰

La comunidad negativa es así tan *inoperante* (Nancy) como lo es el *texto* (Barthes). Es en ese sentido que se podría hablar de la condición “literaria” del concepto de comunidad según Bataille. Esa comunidad nunca es una comunidad plenamente realizada sino una comunidad infraleve, ya que su objetivo permanente consistiría en postular por doquier la imposibilidad de los enunciados desiguales. Más que colaborar por tanto con la constitución de parques zoológicos (Sloterdijk), la soberanía infraleve nos permitiría, en cambio, reabrir sin cesar la condición de lo acéfalo y lo excepcional (*ex capere*), funcionando como una auténtica pedagogía de la diferencia.

Caillois

Pero más allá de la relación con Métraux, buena parte del repliegue transatlántico del Colegio de Sociología se da en las discrepancias de Bataille con un ex-colegiado en el exilio, Roger Caillois, radicado en Buenos Aires en los años de la guerra y que tan decisivo efecto causaría en las teorías de Sarduy y los escritores de *Ciclón*.

Desde su lugar en la revista de Victoria Ocampo, Caillois realiza en 1940 un sintomático “Examen de conciencia” en que, no sin nostalgia por la agregación de liderazgo que suponía el momento anterior a la guerra, lamenta la distensión del vínculo nacional señalando que

los franceses se conducían en forma distinta con respecto a los particulares y con respecto al Estado. Un hombre que no hubiera perjudicado en un cénti-

10. Cf. AGAMBEN, Giorgio — “Bataille e il paradosso della sovranita” in RISSET, Jacqueline (ed.) — *Georges Bataille: il politico e il sacro*. Liguori Editore, 1987, p. 115-9. Retoma esas ideas en “The Messiah and the Sovereign: The Problem of Law in Walter Benjamin” in *Potentialities*. Collected Essays in Philosophy. Edited and translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1999, p. 160-74.

mo a su prójimo se glorificaba de falsear su declaración de impuestos. Aquel que no hubiese ni siquiera encarado la idea de robar un libro de los anaqueles de una librería se llevaba de una biblioteca pública, sin remordimiento alguno, un volumen difícil de reemplazar. Un empresario no hubiera engañado a un cliente sobre el material que empleaba, pero sin vacilar entregaba al Estado provisiones de calidad mediocre o francamente mala. Obtener licitaciones de obras públicas era ocasión de hacer pasar un stock de otro modo inutilizable, y, a la vez, cargando la factura. Toda maniobra que se habría encontrado deshonesta tratándose de un particular, se reputaba ingeniosa cuando el Estado era su víctima. En pequeño, semejante actitud inducía al empleado de un ministerio a llevarse papel y lapiceras a su casa. Podía tener más graves consecuencias cuando más altos funcionarios ponían en juego mayores intereses. En todos, de cualquier manera, propagaba el más nefasto de los estados de espíritu: el desconocimiento completo de las necesidades de una colectividad, el sentimiento de que una nación se mantiene y prospera por sí misma, sin que nadie haga nada para sostenerla; la creencia de que no hay virtud alguna en respetar la administración y facilitar su trabajo y que, por el contrario, jugarle malas pasadas es espiritual y recomendable. Se consideraba comúnmente al Estado como algo inútil y enredador: nadie hacia él sentía obligado a la menor lealtad y cada cual trataba de sacarle el mayor beneficio, acordándole la menor cantidad posible de trabajo, tiempo y dinero. Se tenía la convicción de que el Estado era un “pozo sin fondo” en donde toda riqueza se dilapidaba rápidamente, inútilmente y sin que nadie supiera bien cómo. En esas condiciones, era mejor participar en el negocio, “ordeñar la vaca lechera”, como se decía. A qué abstenerse: los demás no tendrían esos escrúpulos. Más valía aprovecharse. En cuanto servir al Estado, nadie pensaba en ello, pero todos se atormentaban para obtener un ascenso, una condecoración, una sinicura. De abajo a arriba cada cual se ingeniaba en complacer a su superior. No se contaba para las recompensas con el trabajo y la probidad, sino con el servilismo, las recomendaciones, los servicios mutuamente prestados. Sin duda un país no puede subsistir cuando costumbres semejantes infestan la moral cívica.¹¹

Sin duda, estos exámenes le parecían insatisfactorios a Bataille. En carta a Caillois, él mismo le aclara el motivo de sus discrepancias. El

¹¹ CAILLOIS, Roger - “Examen de conciencia”. *Sur*, n°79, Buenos Aires, abril 1941.

autor de *El mito y el hombre* reivindicaba el poder espiritual mientras Bataille no creía legítimo que una organización intelectual como el Colegio de Sociología pudiese tener esos propósitos espúreos:

Cette organisation ne peut prétendre que *poser* la question du pouvoir spirituel. Elle ne possède évidemment aucune réponse au-delà de l'affirmation qu'un pouvoir spirituel est nécessaire. Je pense même que nous divergerions dès qu'il s'agirait de la direction où ce pouvoir devrait être cherché. Peut-être croyez-vous possible l'autorité de ceux qui posséderaient la connaissance et en définiraient l'orthodoxie. Je ne m'exclus pas entièrement de cet espoir. Mais je ne crois pas que nous puissions éviter ni dépasser sérieusement les points que vous définissez vous-même: à savoir que la société n'est pas un être moins vrai ni moins riche que la personne ; que cet être exigeant le don de soi doit être *sacré*, c'est-à-dire posséder les forces, les vertus, les séductions qui demandent et entraînent le sacrifice. Or ceci a cette conséquence: le pouvoir spirituel ne peut pas renoncer à se définir lui-même comme un être semblable à ceux dont il dit qu'ils ne sont pas moins vrais ni moins riches que la personne. En tant qu'il est un tel être il doit donc posséder la vertu de provoquer le sacrifice, il doit donc prétendre au sacré.¹²

En suma, Bataille sostenía que el *geistige Tierreich und der Betrug*, es decir, la fauna intelectual y el impostor hegeliano no le parecían más irrespirables que el examen de conciencia de Caillois.¹³ Por lo demás, restricciones semejantes le son formuladas por el sociólogo español Francisco Ayala, cuando, al año siguiente, Caillois reedita en Buenos Aires el Colegio e insiste, a lo largo de su curso sobre "Naturaleza y

12. BATAILLE, Georges - Carta a Caillois del 20 de julio de 1939. In *Choix de lettres 1917-1962*. Paris, Gallimard, 1997, p.169.

13. Concepto que, digamos, Caillois toma de Ignacio de Loyola. A pesar de las discrepancias sobre marxismo, es ése un punto de contacto con la ética escrituraria de Barthes y el *souci-de-soi* de Foucault. A pesar de todo su esfuerzo mimético en dirección a los jesuitas, Bataille, sin embargo, en carta del 7 de octubre de 1935, le censuraba a Caillois la falta de ese rasgo militante de obediencia a la necesidad de una causa.

estructura de los regímenes totalitarios”, en la equivalencia entre Iluminismo y Totalitarismo, argumento que, a juicio de Ayala, parece muy poco convincente:

Si desde un punto de vista político es preciso reconocer la eficacia de tal maniobra y apenas si hay nada que oponer a la *conservación* del orden capitalista sino la duda de que sea ya un *orden*, desde el punto de vista científico habría que considerar demasiado cuestionable una identificación de regímenes que se apoya en coincidencias estructurales positivas, sí, pero de carácter secundario, como son también las que permiten a Roger Caillois aproximar la Revolución Francesa al totalitarismo moderno. Pues, en lo esencial, el comunismo aparece más bien como un intento de prolongación de los criterios burgueses — individualismo fundamental, universalismo teórico, progresismo, concepción hedonista de la vida, economismos, mecanicismo, racionalismo tecnicista — sobre la base de unas nuevas relaciones sociales, frente a la destrucción radical de la cultura burguesa.¹⁴

La guerra, en segundo lugar, es punto de divergencia explícita entre Bataille y Caillois. Como si no bastase comparar *La parte maldita* de uno con *Bellone ou la pente de la guerre* del otro, está el esbozo de este libro que es el artículo sobre “El culto de la guerra”, incluido en *Fisiología del Leviatán*. La posición de Caillois, a juicio de Bataille, más que insatisfactoria, era poco radical ya que no subrayaba el hecho fundamental de la conflagración moderna: “la guerra—le escribe Bataille a Caillois en una carta de octubre de 1945—perdió el carácter *soberano* que tenía en común con la fiesta. Es tan sólo, tal como la empresa industrial, una operación *subordinada*”

En definitiva, como vemos, Caillois está interesado, a través de sus “Debates sobre temas sociológicos”, impulsados por la redacción de *Sur*, en capitalizar para sí la experiencia de las reuniones de la rue

14. AYALA, Francisco - “El curso de Roger Caillois” *Sur*, n° 73, Buenos Aires, oct 1940, p.87-8.

Gay-Lussac, conformando un Colegio ultramarino de sociología y, a través de él, practicar una peculiar sociología sagrada, aquella que abdica del factualismo empirista para atender a la disposición de las representaciones sociales. Trata, a su modo, de ser fiel al *¿Que hacer?* de Bataille y a los intelectuales de *Contre-attaque*, que se definían radicalmente contrarios a la agresión fascista y hostiles, sin reservas, a la dominación burguesa, aunque, al mismo tiempo, admitiesen su incredulidad ante el poder del comunismo en detener el avance nazi.

Del punto de vista metodológico, Caillois deja clara su prioridad en una reseña del clásico de Burckhardt sobre la cultura renacentista italiana al situarse

en un punto en que sociología e historia parecieron confundirse o, al menos, encontrarse, y es precisamente allí — a medio camino del establecimiento de los hechos y del establecimiento de las leyes, o sea en la descripción de la estructura de una sociedad y en la explicación de su evolución — donde ambas parecen haber obtenido sus triunfos más duraderos. Es así que las mejores obras de la escuela francesa de sociología no son sistemas ni repertorios sino vastos cuadros de un estado de civilización, bien delimitado en el espacio y en el tiempo. El sabio se guarda de ceder a la tentación de construir una teoría con elementos tomados de cualquier región o época; se consagra a una sola área, a un solo ciclo, pero se esfuerza en extraer de ellos una lección que los sobrepase y que pueda servir a otras áreas y ciclos. Tales son, por ejemplo, los estudios de Mauss sobre las variaciones de las sociedades esquimales según las estaciones y sobre el don como forma arcaica del trueque. Tales son los trabajos convergentes de Granet sobre danzas, leyendas, canciones; instituciones, categorías de pensamiento, etc., de la antigua China. Pero las obras — históricas — de Huizinga y de Pirenne no parecen de una inspiración sensiblemente distinta. No son históricas sino por tener aún más en cuenta la cronología, por describir un desarrollo más bien que un tramo de la historia. Unas y otras tienen en común el ser; al mismo tiempo, obras de especialistas y, podría decirse, de filósofos. La seguridad de conocimientos concretos no obsta a las ideas generales. Nada de comparaciones y deducciones aventuradas a base de un material

heterogéneo, sino un trabajo en profundidad, cuyo texto, si bien carece de acercamientos explícitos, suscita mucho en el espíritu de los lectores.¹⁵

Son, por lo tanto, las conocidas ideas de la nación como una guerra de discursos, el sujeto como acefalidad pulsional y la reproducción como simulacro vertiginoso que convergen en los debates en torno al problema de la supuesta identidad cultural homogénea de las Américas. No es casual, en ese sentido, que la primera edición de *Fata Morgana*, la obra de Breton, editada por Caillois en Buenos Aires, haya sido ilustrada por Wilfredo Lam. Por otro lado, la simple enunciación, en su texto, de *Américas* en plural deja bien claro el punto de vista proaliado, gaullista, de Caillois.

Digamos una palabra, al menos, para la audiencia de este *Collège* criollo, que no es menos digna de nota. Además de Victoria Ocampo, *patronesse* de los coloquios, estaban allí, entre otros, el crítico dominicano Pedro Henriquez Ureña, la comunista argentina Maria Rosa Oliver, enrolada en la época en un proyecto de articulación panamericana sugestivamente patrocinado por Nelson Rockefeller, el historiador colombiano Germán Arciniegas, el poeta y crítico de arte Eduardo González Lanuza y la crítica de arte italiana Margherita Sarfatti. Esta última, amante de Mussolini y *ghost writer* de la revista doctrinaria del fascismo, *Gerarchia*, había buscado protección, como judía que era, en el Río de la Plata. Publica entonces varios libros en Montevideo y Buenos Aires, tales como su biografía *Mussolini: el hombre y el duce*, o algunos libros de arte como *Casanova, amores de juventud; Espejo de la pintura actual; Ticiano, o de la fé en la vida*. Colaboró asimismo con frecuencia en revistas culturales porteñas, como *Nosotros* o *Ver y estimar*. El colegio argentino es, en suma, la comunidad de los que no tienen comunidad.

15. CAILLOIS, Roger - "Jacob Burckhardt - La cultura del Renacimiento en Italia" *Sur*, n°100, Buenos Aires, enero 1943, p.110.

El intelectual acefálico, ese fantasma

Aparecen aquí, en los debates del Colegio criollo de sociología en torno a una cultura americana, todos los tópicos remanentes del *Collège* original, aunque esta vez con la peculiar inflexión de Caillois: la defensa republicana¹⁶, que es en rigor una posición bolivariana de sociedad aristocrática, una elite moral que actúa en detrimento del Estado, al cual se le reserva tan sólo un poder político formal, estimulando a la jerarquía de los seres la conducción ética comunitaria o, en palabras del mismo Caillois, “una comunidad electiva, un orden compuesto por hombres resueltos y lúcidos que reúnen sus afinidades y la voluntad común de subyugar, al menos oficiosamente, a sus semejantes poco dotados de conducirse por sí solos”.¹⁷

Más allá de estar apoyada en su experiencia americana, esa teoría del intelectual es, en última instancia, solidaria del vértigo. Vértigo es, para Caillois, toda atracción hacia el anonadamiento o el aniquilamiento. Arrastrado a su propia pérdida y convencido de no poder resistir a la poderosa persuasión de los días, que lo seduce a través del terror, el intelectual posmoderno, que de eso se trata, abandona la autonomía del ser y renuncia a poder decir no.¹⁸ Como limadura dócil al llamado de un imán, el intelectual actúa en función de la radical ambivalencia de todo valor. Nada mejor por tanto que esa misma definición, la de “une limaille docile à l’appel d’un étrange aimant”¹⁹, para observar el vértigo significante. La palabra francesa *aimant*, palabra de doble valencia, imán y amante, es asimismo el nombre de la revista donde se recogieron las primeras elaboraciones bataillanas de una sociología sagrada.

Motivo poderoso del debate entre arte y no-arte (baste recordar un

16. IDEM - “Defensa de la República”. *Sur*, n° 70, Buenos Aires, julio 1940.

17. IDEM - “La jerarquía de los seres”. *Sur*, n° 95, Buenos Aires, ago 1942.

18. IDEM - “Vertigos” in *Fisiología del Leviatán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946, p.189.

19. IDEM - “Vertiges” in *La communion des forts*. Mexico, Quetzal, 1943, p.49.

poema como “Le gouffre” de Baudelaire o su versión dadá, el *Anemic cinema* de Marcel Duchamp) el vértigo es otro nombre del nuevo intelectual biformativo: alguien que promete, como imán, la llegada de una nueva democracia, un futuro universal, que es, al mismo tiempo, el retorno de algún pasado, aunque no de todos los pasados, sino tan sólo de un cierto pasado, al que se ama en particular. Se diría entonces que ese líder acefálico es un *per(ver)formativo* vuelto hacia sí mismo y hacia su propia fantasmagorización en la medida en que espera lo absolutamente otro, lo heterológico de sí. Convergen así en ese nuevo intelectual acefálico dos ideas antagónicas, de un lado la normativa de Lévi-Strauss sobre el hecho social total de Mauss (vivirlo “comme indigène au lieu de l’observer comme ethnographe”), pero al mismo tiempo su complemento antagónico, la revolución sociológica pregonada por Caillois (“se feindre étranger à la société où on vit”²⁰).

En esa línea de análisis, Jacques Derrida argumentará en *Espectros de Marx* que en la medida en que el *revenant* está siempre llamado a regresar, el pensamiento del espectro, contrariamente a lo que señala el sentido común, apunta siempre hacia el futuro. Piensa el pasado como una herencia que puede llegarnos a través de alguien que aún no llegó.²¹ Del mismo modo, el vértigo intelectual de Caillois también se transmuta como espectro, pero de un tipo muy especial.

En las páginas de una revista gaullista animada en Buenos Aires por el mismo Caillois, *En América*, estrena en 1946 Julio Cortázar. Lo hace con un texto que problematiza *avant la lettre* esa cuestión del fantasma a partir de la cual Derrida, al postergar la *ontology* en nombre de la *hauntology*, reinventa el marxismo y lo dota de un vértigo que le había sido usurpado durante la guerra. Podríamos decir que ese texto, suerte de intervención diferida sobre el debate americano de la revista

20. IDEM - Prefacio a MONTESQUIEU - *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1949, p.xiii.

21. DERRIDA, Jacques - *Specters of Marx*. Trans Peggy Kamuf. London, Routledge, 1994, p.196.

Sur, prueba, al fin y al cabo, la vitalidad futura de un pasado aún no agotado:

Los latinos somos poco fantasmeros. La Academia Eespañola adiciona cuatro acepciones a *fantasma* y en las cuatro les niega el ser; véase su *Diccionario*. Aquí, justificación a lo Taine: lo mediterráneo, los cielos límpidos, las cosas claras... Nuestro gran fantasma español es *de piedra*, comendador por añadidura. Los nórdicos, en cambio, brumas, veladas junto al fuego, leyendas... Con todo, la buena vecindad está prevaleciendo y nuestra literatura fantástica (...) comienza a concretar una seria competencia a los espectros *made in England*.²²

Esos fantasmas, que no agotan su sentido de lo infantil, su inagotable vivencia de lo fantástico, su técnica juglaresca que los asemeja a una *nursery rhyme*, esos fantasmas —calaveras de Posada, espectros de Bolívar— que “no son horribles, solamente misteriosos y algo siniestros”, muestran, en pocas palabras, la peculiaridad americana de un debate europeo captado a través del recurso de una sociología sagrada. La heterología se nos revela, en suma, como simple hauntología, un saber de los espectros.

22. CORTÁZAR, Julio - “Walter de la Mare, mediador entre dos mundos”. *En América*, n° 48, Buenos Aires, jul-ago 1946, p.442.

DISCIPLINA Y PLIEGUES: AGON Y ALEA

Le jeu est la provocation par où l'inconnu, se laissant prendre au jeu, peut entrer en rapport. On joue avec l'inconnu, c'est-à-dire avec l'inconnu comme enjeu. Le hasard est le signe. Le hasard est donné en une rencontre. L'aléa introduit, aussi bien dans la pensée que dans le monde, dans le réel de la pensée comme dans la réalité extérieure, ce qui ne se trouve pas, ce qui ne se rencontre que dans la rencontre.

Maurice Blanchot - *Le demain jouer* (1966)

Uno de los rasgos más evidentes del juego político de fin de siglo, el fundamentalismo de mercado, consiste en desvincular la idea de equidad social de la idea de igualdad social para afirmar la superioridad libre e ilimitada de la iniciativa individual como instrumento de progreso social que se contrapone a la obsoleta concepción de propiedad colectiva de los medios de producción o, incluso, del simple Estado benefactor.

Capitalismo y democracia estarían así reciprocamente vinculados en su búsqueda heroica del riesgo; en sus reglas ambivalentes— de preservación de la competencia, cuando el control amenaza, pero, al mismo tiempo, de preservación del control cuando a éste lo desestabiliza la competencia—; en su mútua mezcla de regulación y desregulación y, por último, en la renuncia, fiscal y estatal, a velar por inclusiones y exclusiones de los actores sociales ya que excluir del pacto tanto a dominantes como a dominados desestabiliza el juego político pero, por otro lado, incluirlos, lo vuelve inviable.

En gran medida, ese panorama de fusión de lugares y de espacios sociales traza asimismo una cartografía de vertiginosas aceleraciones históricas. De la liberación de la metafísica (Este/Oeste; derecha/izquierda) pasamos, sin solución de continuidad, a una metafísica de la liberación (tolerancia, pluralismo, eugenesia) que no es otra cosa sino la fusión, ambivalente cuando no paradójal, de represión y desinhibición. Creo que una mirada atenta a ciertas ficciones de fin de ciclo, con su inequívoca dosis de riesgo e incertidumbre en relación al futuro, puede ayudarnos a situar nuestro problema: ¿cuál es la continuidad de la literatura en este presente? Vuelvo entonces, a título operativo, hacia el pasado.

Susan Sontag ha elegido la obra de Machado de Assis, no sin astucia, como la ficción más agudamente autónoma que surge en el Ochocientos latinoamericano.¹ Reconocemos en ella, de hecho, algo que excede el orden, emulativo o agonístico, preconizado por la modernización tecnológica. De manera a veces sorprendente, el juego de Machado con la causalidad social anticipa, en rigor de verdad, el carácter aleatorio de las instituciones posmodernas, revelando que la estética machadiana de la disciplina cuestiona, en el momento de su mayor auge, a la noción misma de disciplina, y suscita, en virtud de una apuesta de tanto riesgo (volveré, más tarde, sobre este concepto), un verdadero viraje causal que fija, como auténticos precursores de Machado, a los practicantes de la literatura de agotamiento— Mallarmé, Joyce, Borges—lo que, en última instancia, lo sitúa al escritor brasileño en el juego del lenguaje del afuera, contestatario de cualquier tipo de comunidad o comunicación compartida.

Su obra puede entonces servirnos para elaborar una teoría del juego y a partir de ella comprender mejor el funcionamiento de la modernidad tardía en América Latina. Diríamos entonces, a título

1. SONTAG, Susan - "Posteridades: El caso Machado de Assis". Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

inicial, que en efecto, el juego de dados o *alea*, cifra singular del agotamiento productivo y bajo cuya lógica funcionan las sociedades contemporáneas de control, marca y revela, en todo momento, el favor del destino. En la *alea* el jugador jamás exhibe esfuerzo sino que, por el contrario, deja ver su más completa pasividad frente a las necesidades. No se vale de cualidades ni de disposiciones innatas. No se requieren, desde su punto de vista, habilidades o recursos de ingenio para vencer disputas. Le basta solamente al jugador de dados esperar un valor social, la justicia o la felicidad, en la forma de un no-valor, la decisión arbitraria de la suerte. Esa justicia o felicidad que es, en todo caso, tardía, privada y oblícua, lo recompensa al jugador en medida proporcional al riesgo asumido, pero siempre con la más rigurosa exactitud, aunque, como vemos, de manera inversa al empeño agonístico, dominante en las sociedades de acumulación.

En la sociedad de producción y del trabajo, materia y escenario de la novela de formación (*Bildungsroman*), las probabilidades de los competidores en un juego se igualan a la labor y al ahinco invertidos. Sin embargo, en la sociedad del gasto y del lujo, del juego y de la guerra (no interesa, en este punto del análisis, si esa guerra es nacional, como la de la Triple Alianza, internacional, como la de las vanguardias, o global, como la de las megafusiones en curso) el juego de lo aleatorio niega el trabajo, la paciencia, la habilidad, la calificación; elimina el valor profesional, la regularidad y la práctica del oficio, cancelando, en un *coup des dés*, todos los resultados acumulados. Como resume Roger Caillois, la *alea* se presenta como una insolente y soberana irrisión del mérito que, al separar la visión de la mirada, hace que la conciencia se vuelque sobre sí misma y se *vea viéndose*.²

De ese modo, la actitud agonística, característica de los modernistas

2. Cf el concepto de pulsión escópica que Lacan formula en el *Seminário 11* a partir da *Méduse* & Cie de Caillois y de la *Jeune Parque* de Valéry.

y su ansiedad de influencia, tiende a reivindicar la responsabilidad personal mientras la apuesta aleatoria marca, en cambio, una renuncia de la voluntad personal y un abandono al destino, lo que vuelve aún más cruda la relación con el dinero. No hay, en la apuesta, cualquier mediación de mérito o calificación que regule las relaciones del sujeto con el capital; al contrario, queda abolido todo tipo de superioridad individual frente al imperio aleatorio de la suerte y a lo ilícito de cualquier enriquecimiento súbito.

Sería, sin embargo, reductor afirmar que la voluntad de chance posmoderna se opone a la lucha modernista; antes bien la complementa, simétricamente, a través de una misma ley compartida por ambas: la de la creación arbitraria y artificial de una igualdad entre pares que se ve normalmente rechazada y reprimida en la sociedad de masas.³

Por varios motivos que la crítica ha tratado de relevar (la asimetría entre el trabajo intelectual libre y el trabajo manual esclavo; su misma condición mestiza; su posición de intelectual anatóliano), Machado de Assis ficcionaliza en sus relatos la incredulidad ante los relatos que dan legitimidad al orden social y esto provoca que sus historias sean recibidas, anómicamente, como efectos aleatorios de una felicidad esquiva. Como el incrédulo Camilo de su cuento “A Cartomante”, Machado ya no creía en nada pero tampoco formulaba, a la manera que presentarían pocos años después los modernistas, argumentos contrarios a la fé. Sus ficciones por lo tanto están reguladas por un axioma de credulidad aleatoria que lo define, en cuanto narrador, como auténtico *homo ludens* moderno.

Detengámonos en “A Cartomante”. Más allá de sus valores intrínsecos, ese cuento de Machado nos interesa por sus pliegues ya

3. CAILLOIS, Roger - *Jeux et Sports. Encyclopédie de la Pléiade*. Paris, Gallimard, 1967, p.162-5. Para una discusión histórica del problema, ver HERSCHMANN, Micael y LERNER, Kátia - *Lance de sorte. O Futebol e o jogo do bicho na Belle Époque carioca*. Rio e Janeiro, Diadorim, 1993.

que, varios años después, es decir, tras un tiempo que parecía no haber pasado, fue traducido por Borges, o su espectro⁴, poco importa para nuestra argumentación, en un diario de masas y en la periferia del capitalismo. Cuando, en efecto, ese relato de *Várias histórias* (1896), “A Cartomante”, pasa a la otra lengua, su traductor destacó, de manera suplementaria, ciertos pasajes reveladores del tipo de lectura posible para una sensibilidad modernista. Confiscó, por ejemplo, la comunidad paritaria entre los personajes, omitiendo la frase “iam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios”, pero no dejó de destacar que la diferencia, que para Machado se establecía “por outras palavras”, para Borges, se “hacía con palabras” como un *rebus* o enigma mediado por el lenguaje, lo que, por otra parte, refuerza el sentido global del relato original, es decir, el de que la felicidad aleatoria de la literatura consiste en transferir lo mayor a lo menor, lo canónico a lo nacional o, como nos dice el mismo narador, en traducir Hamlet en vulgar.

Nada de fortuito hay en tal idea. Recordemos que la noción moderna de cultura, la *Bildung*, nace, en efecto, de una traducción. Cuando Lutero emprende la traducción de la Biblia parte, en rigor, de la premisa de que el ama de casa y el hombre del pueblo hablan de esa manera y por tanto su apuesta es doble, al postular, alternativamente, fidelidad a los modelos tradicionales pero también amplificación del registro y acervo nacionales de la lengua, lo que, en última instancia, configura un claro proyecto transculturador. Otra no es la intención de Machado o Borges, uno al escribir, el otro al traducir “A cartomante”.

Pero bueno es observar que, por eso mismo, enfatizando el gesto supremo de que la diferencia es trazo, es *parergon*, es palabra, Borges opta por bautizar “A cartomante” con uno de esos títulos vulgares de

4. En marzo de 1934, y sin indicación de traductor, “A Cartomante”, ilustrada por Andrés Guevara (más tarde dibujante y diagramador de varios diarios en el periodismo carioca, entre ellos, *Dom Casmurro*) fue incluida en el número 31 de la *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica*, suplemento dirigido por Borges y por otro escritor martinfierrista, Ulyses Petit de Murat.

Crítica, “El impostor inverosímil Tom Castro”, “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, con los que él mismo, por lo demás, rotula los capítulos de su historia no-nacional o pos-nacional de la infamia. De ese modo, el relato de Machado pasa a llamarse, en las páginas del diario de Botana, “El incrédulo frente a la cartomante”.

Hay un dato más, sin embargo, revelador de los cambios de sensibilidad en la apropiación modernizadora. Se trata de un pequeño desliz sintáctico que destaca la pulsación escabrosa de la contingencia soberana. Cuando Camilo, devorado por la incertidumbre en relación al futuro, que se revelará trágico, temiendo estar a las puertas del fin, se encuentra, fortuitamente, con la casa de la cartomante y decide consultarla. Machado escribe: “ela fê-lo entrar. Dalí subiram ao sótão”. Borges, entre tanto, traduce:

“...ella lo hizo pasar. Entraron. De allí subieron al desván.”

El ritmo *stacatto* de la versión, dosificando la acción de entrar que así gana, por lo demás, autonomía, coincide, sintomáticamente, con la estructura de la enunciación del *aleph* en el altillo de la casa familiar de la calle Garay. Dirá el narrador de *Ficciones*:

Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato.

Concentrando toda la historia en un símbolo fortuito, “A cartomante” se convierte así en una suerte de hipotexto de “El Aleph”. La ficción original, centrada no por acaso en la invención (*invenit*: encuentra), señala no sólo su propio retorno diferido, en la forma de una versión infiel, sino el de un sentido vacante, orientado hacia un encuentro que

falta en sí. Lo anoriginal es propio de la ficción. Tomando en cuenta que “El incrédulo frente a la cartomante” no deja de ser una traducción irreverente y anónima de Machado de Assis, publicada por un cotidiano sensacionalista no-nacional, se repite entonces, aunque de forma anestésica y mecánica, más-de-lo-mismo; pero esa repetición o retorno de una identidad es también algo del orden de lo inasimilable, es decir, algo que no podrá jamás ocurrir materialmente porque es característico del evento anoriginal atraer la atención hacia sí mismo, pero al precio, precisamente, de no encontrar equivalencia o pasaje posible a otro registro. De ese modo, como escansión de la contingencia soberana de una traducción atravesada por la *alea* descentralizadora, la nueva sintaxis del choque exalta y puntualiza, en medio a los meandros de lo real, la *tujé*, la ocasión, la chance, es decir, el encuentro con el “anjo-máquina de costura-caos”.⁵ En pocas palabras, la visión de lo Real.⁶ Es ésa la escena aleatoria de “El incrédulo frente a la cartomante”; pero es ésa, asimismo, la escena emblemática de “El Aleph”: el mundo puede en última instancia ser representado; falta siempre, no obstante, el acto gracias al cual adquiere cabal representación. No nos ofrece entonces el relato borgiano una identificación ya constituida, imaginaria, sino una identificación constitutiva o simbólica.

Esta ficción emblemática funciona, así, según el axioma aleatorio de la ambivalencia, alternativamente, como símbolo y como operación

5. MENDES, Murilo “A cartomante” en *Revista Nova*, São Paulo, a.1,nº 4, 15 dic 1931, p. 526-7.

6. Dice Lacan, en su *Seminario 11*, que ninguna praxis, más que el análisis, se orienta hacia aquello que en el meollo de la experiencia, constituye el núcleo de lo real ya que de lo que se trata en un análisis es de un encuentro señalado, una cita con un real que constantemente se escabulle. Y para ello nos propone el concepto aristotélico de *tujé* (traducido por él como encuentro con lo real) para referirse a algo que está más allá del *autómaton*, esto es, del simple retorno. Para Lacan, lo que se repite, en efecto, es siempre algo que se produce *como por casualidad* y estipula incluso que la función de la *tujé*, de lo real como encuentro—el encuentro que puede faltar, el encuentro faltoso—se presenta primero, en la historia del psicoanálisis, de una forma que, por sí misma ya es suficiente para despertar nuestra atención—la del traumatismo, o sea, en la forma de lo que es *inasimilable*.

de desimbolización. El aleph —una letra, un símbolo, una visión parcial y provisoria, una presentación de lo banal vital— es el ideal de la literatura: imagen de su misma imagen ideal, que se brinda como metarepresentación de lo literario y, en consecuencia, imposibilidad de representación del horror, por ser ella misma una enciclopedia total, una visión lotérica de lo cotidiano, una historia inaprensible.

Diríamos: sólo por accidente la literatura realiza su completud agonística porque lo característico de su labor es el azar infinito. El juego literario es entonces doble: restituye con su fábula el tiempo de una historia— lo cotidiano—para mostrar que, paradójicamente, no hay transmisibilidad ni inteligibilidad de lo cotidiano en lo cotidiano.⁷ La Historia es mera exterioridad de la ficción

Podríamos, inclusive, atendiendo al análisis, congelar ese encuentro con lo Real, abyecto e irrepresentable, y retornar al encuentro imaginado por Machado en “A cartomante” y corregido más tarde por Borges en lo cotidiano, en *un* cotidiano, como posición de “El incrédulo frente a la cartomante”, para, finalmente, observar su retorno diferido en otro relato de Clarice Lispector. Tal vez así se destaque más adecuadamente el pasaje de la simple fatiga modernista al agotamiento posmoderno o, en otras palabras, el cambio de deslectura en desconstrucción.

La fatiga, como he dicho, está vinculada a la práctica de un combate que nivela, artificialmente, las posibilidades de victoria entre contrincantes disímiles. Remite a la búsqueda imaginaria de una igualdad de oportunidades, principio esencial de la rivalidad y competencia entre agonistas, que recurren a una atención redoblada, a un esfuerzo continuo, a una deliberada voluntad de victoria y a un conjunto variado de técnicas disciplinarias de perseverancia para desmantelar el juego dominante. Nada de eso, sin embargo, se verifica

7. Cf BESSIERE, Jean - *La littérature et sa rhétorique*. Paris, PUF, 1999, p. 188-192.

en el agotamiento desconstructivo de lo literario.

En efecto, en *A hora da estrela*, la ficción de Clarice Lispector, la narradora, al enfrentarse con idéntica inminencia del encuentro fortuito con la suerte, va mucho más allá del simple *rallentir* sintáctico de Borges. En ese punto, y no en otro, la *tujé*, “que de tão morena parecia a estátua da Fatalidade”⁸, irrumpe e interrompe subitamente toda identificación para doblar la reflexión a la acción representada, de modo tal que leemos:

madama Carlota mandou Macabéa entrar. (Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo).⁹

Machado, sin duda, avanza dando el primer paso en el sentido de situarse fuera de la estructura. Aprende la lógica aleatoria del favor como el vínculo social preponderante en la modernidad periférica.¹⁰ Borges, por su lado, llega a vincular esa situación con la reproducción en serie y de masa, la insoportable cotidianidad de lo cotidiano. Clarice Lispector, cada vez más alejada de la lógica agonística, comprende, de hecho, su misma práctica como un “sistema para além do ser”¹¹ y, renunciando a toda la responsabilidad y perseverancia disciplinaria del modernismo, sitúa su escritura “aquém e além de mim” porque desconstruir esa máquina llamada literatura consiste en pensar la literatura como una máquina y, más aún, pararla en el punto (*punctum*) en que esa promesa de vida linda con su propia muerte.

8. MENDES, Murilo, *op.cit.*

9. LISPECTOR, Clarice - *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p.72.

10. Cf SCHWARZ, Roberto - *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis..* São Paulo, Duas Cidades, 1990.

11. GASCHÉ, Rudolph - *The Tain of the Mirror*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, p.177-255.

En paréntesis iluminador de esa posición, no digo ya de incredulidad, sino de auténtico agotamiento frente a la experiencia moderna, la narradora de *A hora da estrela* agrega:

(Vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa).

No sólo la cartomancia sino también las palabras cruzadas, la versificación, la novela policial o las matemáticas invitan a definir un individuo pos-subjetivo que pretende sobrepasar al utopista de la sociedad disciplinaria. Entre otros motivos, Marcel Duchamp se destacó por proponer en 1924 unos *Bonos para la ruleta de Montecarlo*, treinta en total, firmados por él mismo y su alter-ego, Rrose Sélavy. Dichos bonos pretendían perfeccionar el sistema del 30/40 y exhibían como efigie una foto de Man Ray del mismo Duchamp enjabonado, con un típico calambur de su cosecha, *moustiques domestiques demistock*. Condenado por muchos de sus colegas vanguardistas, Breton entre ellos, la propuesta post-humanista de Duchamp fue bien recibida por los disidentes surrealistas. En referencia a sus ensayos sobre el ajedrez, por ejemplo, observaba Caillois, en 1937 y en París, que a ese individuo acefálico presupuesto por la lotería o el ajedrez no le falta imaginación, aunque su goce consista más en sojuzgarla que en someterse a ella. Ya sea porque la imaginación es preferible al goce, ya porque el auténtico goce ocurre en el ejercicio de la dominación, esos individuos aparecen despegados de la norma, como desmaterializados. No están en la mancia donde se juega la partida, ni se identifican con el sujeto en busca de la verdad: el mismo juego les concede un lugar específico, el de la cautelosa reserva que mantiene un creador en relación a la creación.¹²

12. Cf CAILLOIS, Roger - "Les échecs artistiques...." *Nouvelle Revue Française*, 1 set, 1937, p.511-4. Dice, inclusive, con ecos bataillanos, "les esprits souverains sont aussi sobres dans l'exercice du pouvoir que les autres voraces dans la découverte des licences". De esas observaciones deriva la teoría del mimetismo que desarrolla en su estudio sobre la manta religiosa (*El mito y el hombre*,

Del mismo modo, Guimarães Rosa llegó a anotar en un carnet íntimo, en 1939 e igualmente en París, que Machado de Assis era el punto ciego, el equívoco de la literatura brasileña. Continuar reportándose a él, tomarlo como norma, era la forma de extraviarse y perderse. Cabría razonar, sin embargo, que buena parte de la escritura posmachadiana es una *re-flexión* del problema del nihilismo contemporáneo planteado por el propio Machado.

Creo así posible interpretar, a título de hipótesis, que el nihilismo ficcional es la transformación del valor de uso en valor de cambio; pero cabría asimismo preguntarse cuáles y cuántos son, al fin de cuentas, los usos de ese nihilismo.

Dos tipos de negación, a mi juicio, se imponen en el horizonte de la literatura moderna. La primera, antitética, es afirmativa. Autoportadora de su misma negación, carga el peso de la tradición de un problema al afirmar, imperativamente, tan sólo un lado de la disyunción o dilema—*¿tupy or not tupy?*—celebrado con euforia por la vanguardia antropófaga.¹³ La negación antitética entiende que la nada anula como *néant*, volviendo en cambio, positiva la noción de humanidad. La negación antitética postula un sujeto que, por lo general, todavía es nacional.

La segunda noción de nihilismo, sin embargo, es negativa aunque, al ser tética, la afirmación en ella es prominente. No hay comunidad, no hay comunicación. Marca así la distancia, la diferencia en relación a la historia del problema mismo de la negatividad. Traza un exterior, un afuera que es, pese a todo, incluyente: tupy y no-tupy, bárbaro y civilizado. La negación tética interpreta que la nada aniquila sin resto, como *rien* acefálico, como pulsión. La negación tética no tiene objeto

1938) y tan fecunda, por lo demás, en las lecturas poscoloniales de Bhabha u Olalquiaga. En relación a Duchamp, véase su conferencia sobre el acto creativo, reproducida por Octavio Paz en *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. Mejico, Era, 1968.

13. Me refiero a la alternativa agonística incluida por Oswald de Andrade en su manifiesto de 1928.

y se sitúa más allá de lo idéntico.

Toda la estética modernista se pautó por la negación antitética. Machado de Assis estimuló, entre tanto, la negación tética. Su incredulidad frente a la suerte se traducirá más tarde, cuando se agote la fe en la mediación institucional modernista, de varios modos: en Guimarães Rosa, como *nonada* o *tutaméia*¹⁴, em Murilo Mendes como *ossos-de-borboleta*, “um ceartil, um sexto de real ou irreal, um milésimo do zero”¹⁵, en Clarice Lispector como *objecto*¹⁶, y, por último, en poetas como Paulo Leminski o Régis Bonvicino, como autosesgo de alteridad.¹⁷ En todos esos casos, sin embargo, el distanciamiento en relación a la Cosa, que por lo demás sólo se vuelve posible cuando esa cosa está distanciada de ella misma, situada en un punto paradójal en que convergen el afuera y el adentro, esa distancia o diferencia, decía, implica el carácter no totalizado, diseminado o endeudado de la misma verdad que busca, pese a todo, una expresión. Más que subrayar la totalidad imaginaria implícita en todo vínculo social, ese todo-no-verdadero de la negación tética se vuelve efecto de una verdad-notoda materializada en su misma heterogeneidad.¹⁸ Es justamente esa autoinvención de la vida lo que conspira contra cualquier homogeneidad

14. “Tutameia: nonada, baga, ninha, inâncias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” Cf ROSA, J. Guimarães - *Tutameia*.5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979,p.166

15. MENDES Murilo - “Ossos de borboleta” in *Poliedro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, p.50

16. Cf ANTELO, Raul - *Objecto textual*. São Paulo, Memorial da América Latina,1997.

17. BONVICINO, Régis - *Ossos de borboleta*. São Paulo, Editora 34, 1998. De la mariposa freudiana de *El hombre de los lobos* al himen mallarmaico de *Un coup des dés*, estamos siempre circunvalando el problema de la castración. Cf DERRIDA, Jacques - *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972, p.300-1.

18. Sintomáticamente, la soberanía de sí, o *souci-de-soi*, es por coincidencia esa nonada que consiste en un proceso de heterogénesis indefinida. Recuperemos los ecos bataillanos, o su traducción como *nuda vita* en Agamben, al final de *Grande Sertão...*: “O senhor é um homem soberano., circunspecto. O diabo não há! É o que digo, se for...Existe é homem humano. Travessia”. Cf BATAILLE, Georges - *Lo que entiendo por soberanía*. Trad.P.S. Orozco et al. Barcelona, Paidós, 1996.

de lo moderno entendido como Todo imaginario.

Podemos por lo tanto leer en esas ficciones de fin de siglo un auténtico y cabal posmodernismo de Machado de Assis, reconocible en su búsqueda de una salida no binaria al riesgo siempre inminente de ahogarse en el vacío de la representación; pero ello no obtura, sin embargo, la posibilidad de señalar, por otro lado, el modernismo de Machado, en su esfuerzo por confortar el desasosiego de una identidad descentrada a través de un logocentrismo instintivo con rastro biológico.¹⁹

Hay una evidente dimensión política de esa *nonada* posmoderna que va a adquirir, más adelante, dos modulaciones diferenciales. En primer lugar será destierro; es la vertiente de la carencia detectada en los ensayos de interpretación nacional de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, y de Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*. La segunda manera de interpretarla, como reterritorialización modernizadora, es la vertiente del exceso, orientada a capitalizar y reconfigurar el nomadismo desarraigado. La *nonada*, desde esa perspectiva, constituye una alegoría de la diferencia posible y pasible de integrarse al conjunto ambivalente de la nación. Es ambivalente porque la sociedad moderna se define, justamente, por una fractura biopolítica fundamental, la de que en su interior lo popular es aquello que no puede ser incluido en el todo que él mismo integra pero, al mismo tiempo, popular es aquello que no puede pertenecer al conjunto en que, pese a todo, no deja de estar incluido.²⁰ Martínez Estrada ya alertaba, en *La cabeza de Goliath* (1939) y en ensayos inéditos, para el “místico parentesco que existe entre la realidad y la alegoría”, es decir, entre el ajedrez y la guerra, operando así como una cartomante de la historia entre actores fuera del juego.²¹

19. Cf. STARLING, Heloísa - “Grande sertão:Brasil veredas de política e ficção” in VALDES, M. et al (ed) *History of Latin American Cultural Formation*. Oxford University Press, 2004.

20. AGAMBEN, Giorgio - *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Roma, Bollati Boringhieri, 1996, p.32.

21. MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel - “El ajedrez”, manuscrito inédito recuperado por Christian Ferrer, in *Artefacto*, n° 3, Buenos Aires, 1999, p.133-142. Aunque no reivindicadas, esas

Esto, por otra parte, nos persuade que la negación antitética de los modernistas es decir, su agonismo, puede incluso, aunque en casos extremos, funcionar sin ley o reducir su materia a un mero vacío. La negación tética de los posmodernistas, en cambio, nos muestra eso mismo pero algo más, el carácter aleatorio, indiferente, informe y hasta, diríamos, arbitrario del juego mismo, cuyo objeto funciona, alternativamente, como aparición aurática y deyecto repulsivo, como desinhibición sublime y abyección informe.

Esa negación tética que ahora nos ocupa está, como vemos, emparentada con los problemas del riesgo y la decisión, es decir, se inscribe problemáticamente en el campo de la ética. Fenómenos como la manipulación genética o la mundialización de los mercados muestran con elocuencia la precariedad de las lecturas binarias. No hay más, en rigor, un grupo dominante que asume los riesgos y un grupo dominado que, sometido a una suerte de destino histórico ineluctable, padece sus consecuencias. Eso no quita que haya ganadores y perdedores en la lucha por fusiones y megafusiones; pero ninguno de esos grupos, en la medida en que los riesgos no son ecuanimemente distribuidos, continúa siendo, a la manera modernista, homogéneo. Esto hace del riesgo un lugar político por excelencia en la sociedad de control ya que, como en el *Leviatán*, cuando el Estado pone en riesgo la vida de los ciudadanos, la desobediencia civil surge como el único comportamiento coherente.

Para Ulrich Beck, sociólogo alemán que defiende la tesis de la *brasileñización* de Europa,

Comme depuis l'effondrement des pays communistes, nos sociétés n'ont plus d'ennemis clairs, l'ennemi c'est le risque. Un ennemi quotidien. Mais si un problème échappe au contrôle, ce sont les entreprises ou l'État qui deviennent l'ennemi des citoyens, dans la mesure même où les sociétés occidentales ont des normes élevées de sûreté. Les *conflits de risque* se déroulent toujours de la même façon. Au départ, on nie le risque. Mais

ideas reaparecen en los ensayos contemporáneos de Caillois, de donde deriva, entre otros, su libro *Bellone ou la pente de la guerre*. Paris, Fata Morgana, 1994.

beaucoup de gens peuvent le déceler et le signaler — scientifiques, chercheurs, voire simples salariés d'une entreprise. Les médias s'emparent des dénonciations et les rendent publiques, et il faut alors accepter de donner un minimum d'informations. Et quand le problème a pris de l'ampleur en raison du nombre de personnes concernées, on parle d'erreurs et on cherche des responsables.

Dans tous les cas, il n'y a pas de *classe*, de sujet historique en action, mais seulement une situation qui donne lieu à des critiques, des personnes qui dénoncent les dysfonctionnements et déclenchent une sorte de désobéissance civile. L'intervention d'experts indépendants, de juges qui connaissent la difficulté d'apporter des preuves entraîne les entreprises dans un processus d'apprentissage continu.²²

Como vemos, la negación tética del riesgo o, en nuestra metáfora ficcional, del juego de cartas, plantea no pocos problemas ya que en él se asocian las destrezas de la competición y las apuestas del azar. Como todo juego, la *alea* se presenta como una totalidad, una serie de

22. Beck, Ulrich - "Le coeur de la modernité". *Le Monde des Débats*, Paris, nov 1999, p.12-5. Es sintomático volver a releer, a partir de estas ideas, la teorización política de los disidentes surrealistas del Colegio de Sociología. En *La communion des forts*, editado durante la guerra en Méjico, escribe Caillois, que "Cuanto más compacta se hace a la sociedad, tanto más grave es el peligro. Cuando todo está en ella constituido para estremecerse al llamado de una sola voz y para que una sacudida se comunique en seguida por todas partes, hay la seguridad de que el aparato que permite transmisiones tan rápidas y una cohesión tan perfecta sólo sirve para volver a esas masas más masas todavía. Ya no se parecen ni a las bestias, que por lo menos puede guiar el instinto, sino a la materia inerte, cuyo destino es poco más, cuando sale de su inmovilidad, que aplastar antes de ser aplastada. La formación de una selección supone el firme propósito de escapar a la fatalidad de tal universo. No se ve nada que pueda, sin ruptura brutal con él, darse la tarea de dominar suficientemente las leyes que lo rigen para convertir sus arrastres en inofensivos y aun bienhechores. Si es posible gobernar las energías vírgenes de la sociedad como las fuerzas de la naturaleza, sólo lograrán esta doma los seres que habrán sabido ponerse antes fuera de su alcance. Hay que romper con la sociedad para oponerle una de nuevo género, sin pasado ni raíz, ni lazos de ninguna clase. Despojados así de ambiciones terrestres y muy ocupados en establecer un poder puro para mantenerlas dentro de justos límites, más unidos por su misión que los que los rodean por su codicia o su historia, pueden formar mediante su comunión un medio más fuerte que aquel del cual se separaron y capaz de obligarlo al respeto, quizá a la imitación" Cito por la traducción argentina, *Fisiología del Leviatán*. Buenos Aires, Sudamericana, 1946, p.15. Esta versión eufemiza la formación d' *une élite* por la formación de una *selección*. No nos olvidemos que Caillois describe, en última instancia, lo que ve, el ideal bolivariano de sociedad, es decir, el proyecto bonapartista *in nuce* en su exilio de los 40, sin duda asimilable al sistema político del sertón roseano.

elementos constantes a los que nada se les puede agregar, sustraer o modificar ya que un juego (un código) debe pensarse como completo para que el juego (el pragma) no se falsee sin más al comenzar. Pero inversamente, toda adivinación, como la de la *alea* o del *aleph*, sobrepasa en mucho los acontecimientos posibles, cuyo número infinito no cesa de bifurcarse de modo incontrolado, aunque no menos previsible, ya que la certidumbre permanece siempre excluida de ese juego particular. La verdad, en suma, falta siempre en su lugar.

La originalidad, la ventaja y al mismo tiempo la paradoja de recurrir a un juego de cartas para anticipar el inaccesible porvenir, consiste en el hecho de que lo ilimitado, los accidentes posibles se encuentran entonces dependientes de la presencia visible y de las combinaciones agotables de un pequeño número de símbolos tradicionales, cuyas significaciones son por lo demás consignadas en una suerte de léxico, muy difundidas. Sin duda el adivino reivindica los derechos de la videncia y no deja de declarar que es eso lo esencial. Lo que no impide que para los consultantes, las cartas constituyen una garantía: le permiten controlar la enigmática sentencia de la suerte, tal como su propia mano acaba de extraerla del paquete. No le queda al profeta sino interpretarla según un código tan bien acreditado que se apresura, si se aparta de él, en explicar las razones de su desacuerdo. Ahora bien, esta doble restricción se resuelve para él en beneficio. El intérprete, en efecto, se encontrará más bien trabado que auxiliado por una infinidad de señales diferentes. Porque es necesario que reduzca (...) su multitud a un pequeño número de acontecimientos que ocurren más o menos a todos: un encuentro, un viaje, un amor, una traición, una enfermedad, el fracaso o el triunfo, la riqueza o la ruina, la inevitable muerte. Toda clave de los sueños, decía, está obligada a pasar por esta puerta estrecha: traer innumerables y fugaces imágenes a la docena de azares que el hombre cruza casi obligatoriamente durante su corta vida.²³

23. CAILLOIS, Roger - "Les cartes" in *Jeux et sports*, op. cit. 951-970 y "Extraña idea de usar un juego de cartas para predecir el futuro" in *Intenciones*. Trad. José Bianco. Buenos Aires, Sur, 1980, p.46-8.

Decía al comienzo que el panorama mundial nos proponía, en gran medida, un proceso de fusión de lugares y espacios sociales, así como una cartografía de vertiginosas aceleraciones históricas, que nos llevaban de la liberación de la metafísica Este/Oeste a una nueva metafísica, tolerante y pluralista, la de la liberación individual, combinando, ambivalentemente, represión y obscenidad. ¿Puede el arte oponerse sin más a esas fusiones y condenar esas aceleraciones? No creo que la salida sea anatemizar, hipocritamente, el comercio del arte o sustraerlo a las infamias de la comunicación. Nuestra situación no es, por cierto, la de Benjamin en su famoso ensayo de 1936; pero a él debe reportarse si pretende evitar un retorno a las ideologías conservadoras del nacionalismo, tal como suele ocurrir con los comités de ética.

Creo, por el contrario, que en esta particular conjunción de aceleración y retardamiento debería el arte contemporáneo encontrar una virtualidad de ficción que aborde la fisura entre lo mecánico y lo humano para de ella extraer una doble fuerza, de potencia e impotencia, para los lenguajes artísticos. No es otra cosa lo que practicó Machado contra el axioma naturalista de que sólo lo real es material y, reciprocamente, sólo la materia es real. Es eso asimismo lo que le permitió a Borges problematizar las paradojas de la transmisión y es eso, finalmente, lo que reaparece en Clarice como cuerpo acéfalo. La virtud de estas creaciones que acabo de examinar es la de haber inventado tiempos y velocidades, haber cambiado direcciones y ampliado dimensiones, haber desviado las trayectorias y haberse demorado en las esperas.

Nada de específico sin embargo marca en esas obras una separación entre lo comercial y lo artístico. El valor está, paradójicamente, en sus pliegues y exige un análisis circunstanciado, local y puntual, que nos presenta a ese valor como una ruptura inmanente. Se lo acumula gracias al *agon*; se lo derrocha a través de la *alea*. Contra los

consabidos discursos trascendentes de orígenes y fines, estos textos me permitieron mostrarles que el valor está en el medio, como una forma de ganarle tiempo al tiempo. No es una manera de llevar algo hacia otro lugar sino de encontrarle lugar a ese algo, o sea, darle continuidad no ya al mismo lenguaje, a una identidad, sino, en verdad, al lenguaje mismo, a una ipseidad.

Las ficciones de la cartomancia son ficciones de la ética porque cada una a su modo nos dice que el hombre no posee ni realiza ninguna esencia, no tiene vocación histórica ni destino biológico predeterminado lo cual no quiere decir que pueda decidir a su simple arbitrio sino que lo específico de su lenguaje es la posibilidad y la potencia. Por este motivo estamos siempre en deuda (no tenemos todos los recursos, están enajenados, no nos son disponibles). Es en función de esta deuda originaria que la actitud ética coincide, paradójicamente, con una no coincidencia: exponer en toda forma su propio ser amorfo y en toda decisión la propia inactualidad de todo acto.²⁴

24. Cf AGAMBEN, Giorgio - *La comunidad que viene*. Trad. J.L. Villacañas et al. Valencia, Pretextos, 1996, p. 31-2. Retomo, asimismo, ciertas hipótesis de Alain Badiou en sus libros *L'Être et l'événement* y *L'éthique* así como de Peter Sloterdijk, *Reglas para el parque humano. Respuesta a la carta sobre el humanismo*.

LOCAL-GLOBAL. DE LO ANTROPOFÁGICO A LO ANTROPOEMÉTICO

Esquivo y semoviente, el lugar de la teoría referida a la cultura latinoamericana supone siempre etapas antagónicas, aunque combinadas: la exclusión, por irrelevancia, de la especulación y de la misma cultura latinoamericana en el cuadro global; la discriminación, en función de ser el continente productor de prácticas pero no de categorías críticas universales; y, finalmente, la incorporación, como espacio de lo diferencial. Una de sus variantes más recientes, el discurso postcolonial, buscando la articulación entre *locus* de enunciación y teoría, se presenta como una práctica contramoderna, oriunda de culturas coloniales de asentamiento profundo, y trata de construir una razón postcolonial como *locus* peculiar de enunciación diferencial.¹ Su punto débil, sin embargo, reside en reificar el lugar geocultural como causa final de la discursividad crítica. Mi propuesta en estas páginas es la de problematizar esa noción de *lugar* a través de la de *espacio* (literario, ficcional) para poder trazar así la genealogía de prácticas culturales subalternas en el imaginario teórico de una contramodernidad que se concibe a sí misma, por definición, como una teoría incontaminada por la experiencia colonial y, por lo tanto,

1. Pienso en artículos de Walter D. Mignolo como "Occidentalización, imperialismo, globalización; herencias coloniales y teorías postcoloniales" (Revista Iberoamericana, 170-171, 1995, p. 27-40) o "Herencias coloniales y teorías postcoloniales" in Gonzalez Stephan, Beatriz (cd) Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico. Caracas, Nueva Sociedad, 1996, p. 99-136. En "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el sistema de los estudios (latinoamericanos) de áreas" (Revista Iberoamericana, 176-177, 1996, p. 679-696) Mignolo depone la categoría de lo postcolonial, en nombre de lo postoccidental, como más pertinente al proceso cultural latinoamericano.

más apta a desconstruir la lógica coercitiva de la misma modernidad. Mi punto de partida se sitúa bien al sur. En el estrecho de Magallanes, el 15 de marzo de 1942. Ese día, Roger Caillois le escribe una carta a su amiga y protectora, Victoria Ocampo, en que le confiesa: "J'ai étrenné la veste de cuir (se refiere a una campera, un don, que le había sido dada por la editora de *Sur*) elle me protège magnifiquement du vent et me donne grande allure. Tout à l'heure, des gamins me voyant revenir à l'hôtel (...) ont été très impressionés et ont dit 'parece de novela'. Je sais bien que c'est la veste de cuir, mais cela fait plaisir tout de même".² Reconocemos en el episodio una situación previa, teorizada en 1938 en las páginas de la *Nouvelle Revue Française*, y concomitante con las charlas del Collège de Sociologie: el poder es como el viento, una fuerza natural que no tiene sentido recriminar, aunque sí combatirlo y dominarlo. Es sano desearlo porque todos, de algún modo, lo practican y es el amor a esa fuerza lo que distingue, al principio, a los amos de los esclavos. Asociada al goce carnal, esa alegoría ha de retornar en otra página que, poco después, Caillois dedica a la pampa en *Sur*³, la que, en cierto modo, se encuentra a su vez prefigurada en una reseña sobre hábitos sexuales de los indígenas sudamericanos. Al comentar, en efecto, *Moeurs et coutûmes des indiens sauvages de l'Amérique du Sud* (1937) del Marqués de Wavrin, Caillois destaca su contribución a una teoría del don a partir de datos sobre el erotismo de los primitivos.

L'auteur a bien mis en valeur l'importance de la vie sexuelle chez les populations qu'il étudie. Son enquête sur ce point est particulièrement précieuse. Le fait que, très généralement, la femme dans le coït doit rester absolument passive et ne pas chercher à participer au spasme éclairé notamment de la façon la plus significative tout un aspect du compor-

2. CAILLOIS, Roger / OCAMPO, Victoria - Correspondance (1939-1978) ed. por Odile Felgine et al. Paris, Stock, 1997, p. 177.

3. IDEM - "El viento de invierno" in *Acercamientos a lo imaginario*. Trad. J. A. Pérez Carvalho. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 100-117 y "La Pampa", *Sur*, 60, set 1939.

tement tant économique que psychologique des hommes et des femmes dans leurs rapports sexuels. Cette inégalité dans le traitement physique complique en effet singulièrement ceux-ci (indépendamment de toute détermination sociale) et c'est ainsi qu'à propos des Mélanésien étudiés par M. Malinowski, M. Mauss a fait remarquer que 'les services de toute sorte, rendus à la femme par le mari sont considérés comme un salaire-don pour le service rendu par la femme lorsqu'elle prête ce que le Koran appelle encore le "champ"'. Comme on le voit, on est loin de l'association contractée en vue d'une jouissance réciproque, qu'imaginait un Stirner; on se trouve au contraire dès l'abord en présence d'un phénomène qui met en jeu la psychologie particulièrement complexe du *service* demandé, reçu et exigeant un cadeau usuraire ou non.⁴

Sin duda, estas observaciones, aunque no recuperadas en su obra, se hallan en la génesis de uno de los estudios más instigantes de Caillois, el ensayo sobre la *mantis religiosa*, que anticipa en el último número de *Minotaure* (1934), publica en separata *Aux amis du livre* ese mismo año (1937) y, finalmente, incluye en *Le Mythe et l'Homme* (1938), libro que Victoria Ocampo manda traducir por Sur como un don. Una suerte de manto, *une veste de cuir*, que le echa, sobre los hombros, preparando su visita, o en rigor, su permanencia de cinco años en la Argentina. La preocupación de Caillois en ese ensayo es fijar el lugar de las ficciones y las fantasías en la vida social. Discrimina, en ese sentido, lo instintivo de lo institucional y atribuye a lo primero el peso de la determinación biológica mientras reserva, a lo segundo, el de la sobredeterminación onírica, como reconstrucción *après-coup*. Esas imágenes, nos dice, a partir de *Les deux sources de la morale et de la religion*,

'desempeñan un papel que *habría podido* estar reservado al instinto y que sin duda lo estaría en algún ser desprovisto de inteligencia.' Por una parte, instinto real; por la otra, instinto virtual, dice Bergson, para diferen-

4. CAILLOIS, Roger - "Moeurs et coutumes des indiens sauvages de l'Amérique du Sud par le marquis de Wavrin" *Les Cahiers du Sud*, ago 1937, p.445-6.

ciar la condición del insecto que actúa y la del hombre que mitologiza. El presente estudio parece aportar la confirmación de los hechos a sus posiciones teóricas: la mantis se presenta como una especie de ideograma objetivo que realiza materialmente en el mundo exterior las virtualidades más tendenciosas de la afectividad. Y no hay por qué sorprenderse: en este universo homogéneo, el camino es continuo del comportamiento del insecto a la conciencia del hombre. La mantis devora a su macho durante el coito y el hombre imagina que las criaturas femeninas lo devorarán luego de atraerlo a sus brazos. Existe la diferencia del acto a la representación, pero la misma orientación biológica organiza el paralelismo y determina la convergencia. En fin, tampoco es más sorprendente la generalidad del tema en el hombre, pues es absolutamente necesario esperar que la gran similitud de estructura orgánica y de desarrollo biológico de todos los hombres, aunada a la identidad de las condiciones exteriores de su vida psíquica, tenga repercusiones considerables en su mundo psíquico, tienda a establecer en él un mínimo de reacciones semejantes y, por consiguiente, genere las mismas tendencias afectivas y los mismos conflictos pasionales primordiales.⁵

Pero no es sólo este aspecto de la mantis que atrae a Caillois. Está también el horizonte automático, que tanto como a Le Corbusier en relación a la habitación o a Lacan frente a la pulsión, lo lleva a concebir a la mantis como un ideograma, “una máquina de engranajes perfeccionados, capaz de funcionar automáticamente”. Y, en último término, está “el mimetismo de los mántidos, que ejemplifica de manera a veces alucinante el deseo humano de reintegración a la insensibilidad original, con el que hay que vincular la concepción panteísta de la fusión con la naturaleza, frecuente traducción filosófica y literaria del retorno a la inconsciencia prenatal”.⁶

5. IDEM – *El mito y el hombre*. Trad. J. Ferreiro. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 78-9. Retenido por la guerra en Buenos Aires hasta 1945, en los años 80 Caillois fue redescubierto por los teóricos de *October* y es fácil reconocer sus ideas sobre mimetismo en trabajos de Homi Bhabha, Hal Foster, Rosalind Krauss o Michael Taussig.

6. IDEM – *ibidem*, p. 82. Para un análisis de lo anestésico en las teorías artísticas de Benjamin,

Estas constataciones lo hacen concluir que “el hombre no está aislado en la naturaleza y sólo para sí mismo es un caso particular; no escapa a la acción de las leyes biológicas que determinan el comportamiento de otras especies animales, pero, adaptadas a su propia naturaleza, esas leyes son menos aparentes e imperativas: *ya no condicionan la acción, sino sólo la representación*”, o sea que, “las determinaciones derivadas de la estructura social no son las únicas en informar sobre el contenido de los mitos. Al parecer y de manera concurrente con ellas, es preciso hacer intervenir factores semifisiológicos y semipsicológicos, esas reacciones y constelaciones afectivas primordiales que en el hombre no se encontrarán sino en estado de virtualidades”.⁷

Señalando, pues, el condicionamiento biológico de la imaginación, algo que Foucault traducirá como la instancia biopolítica de la subjetividad, Caillois no deja de observar que ese componente actúa por igual

tanto en los mitos como en los delirios, para considerar los polos extremos de la fabulación. Por lo demás, no explican integralmente ni mucho menos el contenido de unos y otros. Sólo son tendencias, virtualidades rectoras. Ningún nexo suficiente y necesario puede orientarlas en la elección de los detalles concretos de que tienen necesidad para constituir una ‘imaginación’ propiamente dicha. Sólo prefiguran las líneas de fuerza que los cristalizarán en temas y en motivos, abrevando hasta la saciedad en lo particular y lo anecdótico y utilizando las estructuras impuestas por los elementos históricos y la organización social.⁸

Recordemos que, paralelamente a estos desarrollos, Salvador Dalí se hallaba abocado a perfeccionar un más allá de la experiencia a partir de un método paranoico-crítico, que también divulga por primera vez en *Minotaure*, y que se inspira en las investigaciones de Lacan. Es

como se sabe, lector aplicado de *Le mythe et l'homme*, cf. BUCK MORSS, Susan – “Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*. 62, 1992, p. 3-41.

7. CAILLOIS, Roger – *ibidem*, p. 90-1.

8. IDEM, *ibidem*, p. 91-92.

interesante observar la correlación propuesta en el estudio de base entre orden ético de la experiencia vivida (*Erlebnis*) y discurso. Dice Lacan:

On peut concevoir l'expérience vécue paranoïaque et la conception du monde qu'elle engendre, comme une syntaxe originale, qui contribue à affirmer, par les liens de compréhension qui lui sont propres, la communauté humaine. La connaissance de cette syntaxe nous semble une introduction indispensable à la compréhension des valeurs symboliques de l'art, et tout spécialement aux problèmes du style, – à savoir des vertus de conviction et de communion humaine qui lui sont propres, non moins qu'aux paradoxes de sa genèse, – problèmes toujours insolubles à toute anthropologie qui ne sera pas libérée du réalisme naïf de l'objet.⁹

Es más, tomando el ejemplo de Rousseau y de su paranoia, Lacan llega a atribuir “a son expérience proprement morbide la fascination qu'il exerça sur son siècle par sa personne est par son style”, con lo cual refuerza la noción del estilo como sobredeterminación ético-estética, fuertemente monológica, en la sobrepalabra de Rousseau y de las Luces en general o abiertamente dialógica, en Pessoa o Joyce, que sacrifican su palabra a la pura letra, en la deshalla postiluminista...¹⁰ Es por ese agotamiento de la experiencia que Dalí reivindica las tesis de Lacan, en la medida en que este autor,

9. LACAN, Jaques – “Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience” in *Minotaure*, 1, 1933, p. 69. Exceptuada la etnografía antropológica física tradicional, las dos tendencias francesas emergentes en ese campo eran, de un lado, la de Mauss, en que lo social se asimilaba a una simbólica y, del otro, la anticolonial y “demonológica”, proponiendo un renacimiento de lo sagrado, ilustrada por Bataille, Rivet, Leiris y Caillois. La observación de Lacan, apuntando en esta dirección, anticipa desarrollos tropológicos de la antropología postestructural. Además de las líneas que le dedica en *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie histoire d'une système de pensée*, Elizabeth Roudinesco explora las relaciones de “Bataille entre Freud et Lacan: une expérience cachée” in HOLLIER, Denis (ed) *Georges Bataille après tout*. Paris, Belin, 1995, p. 191-212.

10. Cf SOLER, Colette ‘Pessoa, la esfinge’. *Uno por uno*, Revista Mundial de Psicoanálisis, n° 44, 1997, p. 102-121.

s'élève spécialement contre les idées générales des théories constitutionnalistes rasant l'abstrait, suivant lesquelles la systématisation s'élaborerait après coup par suite du développement de très vagues facteurs constitutionnels, ce qui contribue à créer les équivoques grossières de 'folie raisonnante'. Cette dernière notion, en annulant l'essence concrète et réellement phénoménologique du problème, fait encore ressortir, par son statisme unilatéral, toute l'éblouissante signification dialectique du processus paranoïque, qui ne peut à cette occasion manquer de nous apparaître comme éminemment exemplaire. L'ouvrage de Lacan rend parfaitement compte de l'hyperacuité objective et 'communicable' du phénomène, grâce à laquelle le délire prend ce caractère tangible et impossible à contredire qui le place aux antipodes mêmes de la stéréotypie de l'automatisme et du rêve. Loin de constituer un élément passif propice à l'interprétation et apte à l'intervention comme ceux-ci, le délire paranoïaque constitue déjà en lui-même une forme d'interprétation. C'est précisément cet élément actif né de la 'présence systématique' qui, au delà des considérations générales qui précèdent, intervient comme principe de cette contradiction en laquelle réside pour moi le drame poétique du surréalisme. Cette contradiction ne peut mieux trouver sa conciliation dialectique que dans les idées nouvelles qui se font jour sur la paranoïa, et selon lesquelles le délire surgirait *tout systématisé*.¹¹

Es bueno recordar asimismo que gran parte de esas observaciones le advienen a Lacan como traductor de Freud y tal vez, como quisiera Benjamin, con sus tareas autoimpuestas, al traductor que deslee a Freud *en clave lacaniana*. En efecto, en 1932, Lacan traduce y publica, en la *Revue de Psychanalyse*, el ensayo "De quelques mécanismes neurotiques dans la jalousie", la paranoïa et l'homosexualité, que le permite asociar, en su misma teoría, marcada por el monismo, lo dual y la unión, la paranoïa y el sadismo. Como él admite,

Freud, dans un article admirable, sans nous donner la clef de ce paradoxe, nous fournit tous les éléments pour la trouver. Il nous montre en effet que, lorsqu'aux premiers stades maintenant reconnus de la sexualité infantile s'opère la réduction forcée de l'hostilité primitive entre les frères,

11. DALI, Salvador – "Interpretation paranoïaque-critique de l'image obsédante 'L'Angelus' de Millet." *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 66.

une anormale inversion peut se produire de cette hostilité en désir, et que ce mécanisme engendre un type spécial d'homosexuels chez qui prédominent les instincts et activités sociales. En fait ce mécanisme est constant: cette fixation amoureuse est la condition primordiale de la première intégration aux tendances instinctives de ce que nous appelons les tensions sociales.¹²

Esa tensión entre “dos que son uno”, que le hace abandonar la noción de personalidad o identidad en nombre de la conciencia de sí, encuentra correlato en la lectura del *Angelus de Millet* que, por esos años, de 1932 al 35, nos propone Salvador Dalí, argumentando que habría en esa imagen una representación de la omnipotencia femenina, velando, pero también reincorporando (como tierra), al hijo difunto, lo que señala, en último análisis, la propia muerte del padre. De ese tópico, que la teoría lacaniana, ya a partir del artículo para la *Encyclopédie française* de 1938, sacará fructuosas consecuencias, Dalí extrae las suyas, que se vinculan a una definición de la *experiencia* surrealista. Así, a su juicio, el carácter productivo y genético del proceso paranoico no sólo participa de la misma condición hiperestésica y aguda del arte sino que comparte también las fantasías de poder en la ciencia y en la historia:

El fenómeno paranoico que, en el campo poético, hace tangible y reconocible objetivamente la propia dialéctica del delirio surrealista, ese fenómeno paranoico, repito, verdadera dialéctica del delirio surrealista, sólo puedo entenderla en la actualidad (situada en el campo de las ciencias naturales) como el equivalente poético de esa ‘conciliación’ de todo

12. LACAN, Jacques – “Motifs du crime paranoïaque. Le crime des soeurs Papin”, *Minotaure*, 3-4, 1933, p. 28. Para la relación entre Lacan y el surrealismo, ver MALEVAL, Jean-Claude “De la contribution laterale-Lacan et le surréalisme” in HULAK, Fabienne (ed) *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice, 2'Éditions, 1992, p. 197-205 y el muy superior GROSRICHARD, Alain – “Dr. Lacan, “Minotaure”, surréalistes rencontres” in *Regards sur Minotaure*, La revue à tête de bête. Genève. Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 159-173.

lo más irreconciliable, como esa claridad diáfana, nacida del enmarañamiento y del acercamiento de los más irreductibles y distantes antagonismos, como la suma de la ‘dialéctica concreta’ objetivada en esa teoría grandiosa cuya altura especulativa no nos es accesible más que intuitivamente y que se llama la ‘teoría restringida de la relatividad’.¹³

No es, como se ve, tan sólo el aspecto saturnino y canibal de la mantis o el Angelus lo que nos evoca ciertas preocupaciones post-surrealistas de Benjamin; hay asimismo en este método doble, paranoico-crítico, varios de los elementos de la constelación benjamimiana: el rescate de la anestesia como precondition de lo hiperestésico; el valor concedido a la imagen-fósil o la condición autónoma en relación a determinaciones necesarias de toda ficción; y este último aspecto, que Dalí comparte con Caillois, remonta a las observaciones “proustianas” de Bergson que, a su vez, repercuten en el bergsonismo heterogénico de Deleuze o que, a través de Dumézil, se insinúan en Foucault.¹⁴

Pero, por otra parte, es el mismo Caillois quien, en debate implícito con Breton y su concepto maravilloso del encuentro, nos declara los alcances de esta teoría paranoico-crítica y nos propone en cambio otra lógica de causalidades heterogéneas que, en última instancia, derivan hacia un modelo dialéctico negativo sin síntesis aparente. Así, a su juicio,

13. DALÍ, Salvador – El mito trágico del “Angelus” de Millet. Trad. J. Viñoly. 2º ed. Barcelona, Tusquets, 1983, p. 152. Así como el Angelus está presente en *Un chien andalou*, reminiscencias paranoicas escanden el guión de *Ballet Portugais* o *Babaouo* (1934): el castillo de Portugal (que remite a William Beckford, el autor de *Vathek*); la cámara de Figueras, en Gerona; la imposibilidad con que personajes anodinos cantan la rumba “El manisero”; el vaso de leche tibia... CF. JANICOT, Christian – *Anthologie du cinéma invisible*. Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 178-191.

14. En Deleuze, la teoría de las multiplicidades intensivas propone un método, anti-dialéctico, de afirmación diferencial en el juego común de lo actual y lo virtual, de clara raíz bergsoniana. En cuanto a Foucault, en carta a Caillois (25 mayo 1966), tras confesarle que siempre lo ha leído con pasión, admite reconocer ‘qui’il y avait quelque chose de proche dans ce que nous faisons: je veux dire que très souvent j’aimerais approcher de ce que vous faites si merveilleusement. Est-ce une commune ‘ascendance’ dumezilienne?’ CF. FOUCAULT, Michel *Dits et écrits* (1954-1988). Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, p. 162.

le concept de rencontre m'apparaît dans l'ordre théorique comme bien peu élaboré, en tant, au moins, qu'il suppose l'existence de déterminations extérieures pures dont l'indépendance absolue assurerait précisément à leur interférence les caractères d'une véritable rencontre, rencontre considérée comme fortuite ou nécessitée selon quelles lois de la nature sont éprouvées, contingentes ou nécessaires. Or on cherche vainement quelles cloisons étanches permettraient un aussi parfait isolement. Il semble au contraire que les séries causales soient non seulement déterminées, mais encore surdéterminées *l'une par rapport à l'autre*, le nombre des surdéterminations reconnues ou non, s'accroissant continuellement. Les coïncidences, dont il est au fond puéril de s'étonner, sont ainsi des témoignages extrêmement partiels, des révélations infinitésimales de cette multiple et souterraine interdépendance. De même les quelques recherches positives du surréalisme sont autant de tentatives méthodiques destinées à déceler la trame des surdéterminations lyriques dont la rigoureuse systématisation latente ne permet pas de laisser aux prétendues rencontres la couleur de miracle dont les pare la méconnaissance de leur syntaxe.

Il n'est de rencontre qu'à la manière mécanique et significatrice des conjonctions d'astres.¹⁵

Mas allá de la inequívoca señal en dirección al método constelar que Benjamin (espectador, por lo demás, de los debates del Collège) ensayaba, por aquel entonces, a partir de Blanqui, es fácil concluir que las posiciones acefálicas se orientan hacia la experiencia del límite, capaz de conducirnos a la nada y a la acefalidad a través de la paranoia y, por medio del inconsciente, a un no-saber inherente a la misma conciencia, saber ése propio de un yo escindido y atraído, al mismo tiempo, hacia lo abyecto e innumbrable. Se trata en definitiva de un instinto sin rastro biológico y de una institución sin ley. Pero esta ficción crítica (en rigor, como vemos, una constelación compartida) no debe leerse tan sólo horizontalmente, como residuo o vestigio de elementos precedentes o bien anuncio de consecuentes devenires

15. "Enquête: pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie?" *Minotaure*, 3-4, 1933, p. 105.

futuros. Su lógica también exige verticalidad, suspendiendo lo ulterior en nombre de una reunión imaginaria de lo unitario, que nos redima de la coerción de lo unívoco.

A partir de esa lógica negativa, llegamos a concluir que el orden del discurso es el modo de producción de una prohibición. En uno de los ensayos de *La escritura y la diferencia*¹⁶, Derrida argumenta que la transgresión de las reglas del discurso supone, ella misma, la transgresión de la ley, en la medida en que el discurso plantea norma, valor y uso del sentido (una circulación), del mismo modo y en la misma extensión, inclusive, en que el sentido se define a su vez como elemento último de toda legalidad (una fundación). Por lo demás, en ensayo contemporáneo a éste, “El techo”, Philippe Sollers discrimina transgresión de prohibición y señala que, lejos de oponerse, ambas se completan mutuamente, así como la ley vive de su quiebra u olvido, el delito. Son, en la economía social generalizada, partes poco evidentes de circuitos simbólicos tan inasibles como efectivos, en que, más perniciosa que la prohibición sin transgresión (el totalitarismo), la pseudotransgresión (el neoliberalismo), indiferente a cualquier prohibición, nos arrebatada y amenaza, como si el hecho de ausencia de resistencia volviera imposible el anclaje del pensamiento y lo entregara a una gratuidad informe e irrissoria, incapaz de comprenderse ella misma en su movimiento. En el primer caso, no hay experiencia, o si la hay, permanece inconsciente, inaccesible al sujeto. En el segundo, hay tan sólo fantasma de experiencia: la prohibición ha desaparecido del campo consciente pero una “liberación” tal no es más que la cara de una doble represión.¹⁷ En los marcos del materialismo dualista, y de la lógica de la diferencia, prohibición y transgresión, ley y delito,

16. DERRIDA, Jacques – “De l'économie restreinte à l'économie générale” in *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.

17. SOLLERS, Philippe – *La escritura y la experiencia de los límites*. Trad. M. A. Lázaro. Valencia, Pré-textos, 1978, p. 109-143.

en vez de reconciliarse como dos principios antagónicos, reunidos en un mundo administrado y armónico, tienden a afianzarse como una avalidad, precursora de lo uno, que define al mundo como un entredos, o un desastre, posición deliberadamente “falsa” que elige, libremente, el afuera del acontecimiento y lo heterogéneo de cualquier verdad autoproclamada entera o total. Poco después, Severo Sarduy secundaría esa reflexión, suscitada por *El erotismo* de Bataille, con su *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y, en ese mismo linaje, Silviano Santiago estipularía “o entrelugar do discurso latino-americano”(1971). Se articula así, gradualmente, una cadena anagramática en que, a través de una sintaxis propia, la experiencia paranoica afianza, como quería Lacan, la comunidad humana, esa misma comunidad que Dalí perseguía gracias a la hiperagudeza objetiva y comunicable del fenómeno ficcional, pero que, en último análisis, nos plantea siempre el problema de la ausencia de comunidad. Ese concepto se nos impone como un principio de incompletud que organiza al ser y, por ello, la existencia individual llama al otro, a una comunidad finita, ya que sólo hay comunidad de lo limitado, comunidad de pares, o como argumenta Blanchot, comunidad que tiende a la comunión o fusión, “una efeverscencia que no reuniría los elementos más que para dar lugar a una unidad (una superindividualidad) que se expondría a las mismas objeciones que la simple consideración de un solo individuo, cerrado en su inmanencia.”¹⁸

Pero, por ello mismo, el postulado de una comunidad finita se correlaciona con el principio de insuficiencia individual: el sujeto no es pensado a partir de un modelo de suficiencia, no busca lo que lo saciaría sino, muy por el contrario, “el exceso de una carencia que se profundiza a medida que colma”. Por ese motivo, el signo común, desarrollado

18. BLANCHOT, Maurice – *La comunidad inconfesable*. Trad. D. Huerta. México, Vuelta, 1992, p. 15.

y contenido en la vida simbólica comunitaria, siendo político, es al mismo tiempo infinito. Esta doble paradoja, vinculada a las nociones acefálicas de fiesta, juego y goce, acaba, por fin, tendiendo un anillo que enlaza comunidad y escritura. O en palabras de Blanchot:

La comunidad, en cuanto rige para cada uno, para mí y para ella, un fuera-de-sí (su ausencia) que es su destino, da lugar a un habla que no se comparte y sin embargo es necesariamente múltiple, de tal suerte que no puede desarrollarse en palabras: siempre ya perdida, sin uso y sin obra y no magnificándose en la pérdida que no podría asegurar la certeza de ser nunca acogida por el otro, si bien el otro es el único que vuelve posible, si no la palabra, al menos la súplica de hablar que lleva en sí misma el riesgo de ser rechazada o extraviada o no recibida.¹⁹

Pero en el más reciente Derrida encontramos todavía recurrencias de esa negatividad. En la conferencia sobre “How to avoid speaking” (The Hebrew University, Jerusalén, 1986), se insiste en un más allá enunciativo que exceda la oposición entre afirmación y negación, sin recurso a privación, falta o ausencia. Ese exceso o saturación hiperesencial tiene el valor doble y ambiguo de lo que está encima en una jerarquía pero también de lo que es más que eso: un *plus d'être* (un *más-de-ser*, semejante al *más-de-goce* lacaniano contruido sobre la masvalía marxiana) pero también un *basta de ser*. Blanchot ya nos amonestaba sobre un *pas au-delà* que el mismo Lacan reactiva con su *pas d'écriture*: fragmento de subjetividad pero, al mismo tiempo, agotamiento de la idea misma de sujeto, lo que nos propone, ambiguamente, una posición y un *más allá* de toda posición, definiendo, entre ambos lugares, un estatuto específico para el lugar de la teoría. Se pregunta, entonces, Derrida:

¿Cuál es, pues, ese lugar? Entre este lugar y el lugar del secreto, entre este lugar secreto y la topografía del lazo social que debe guardar la no-divul-

19. IDEM, *ibidem*, p. 21.

gación, debe haber una cierta homología. Ésta debe regular algún tipo de relación – secreta – entre la topología de lo que se mantiene más allá del ser, sin ser – sin el ser o sin serlo (*sans être-sans l'être*) –, y la topología, la politopología iniciática que a la vez organiza la comunidad mística y hace posible este dirigirse al otro.²⁰

Algo semejante se observa cuando, al preguntarse por el derecho a la filosofía del punto de vista cosmopolita, problematiza, justamente, el lugar de esa enunciación como nudo o enlace entre una posibilidad y una prescripción:

La forme même de cette question au sujet d'une question, à savoir 'où?', en quel lieu une question peut-elle avoir lieu?', suppose qu'entre la question et le lieu, entre la question de la question du lieu, il y ait une sorte de contrat implicite, une affinité supposée, comme si une question devait toujours être préalablement autorisée par un lieu, d'avance légitimée par un espace déterminé qui lui donne à la fois droit et sens, la rendant ainsi possible et du même coup nécessaire, à la fois légitime et inévitable.²¹

En *The location of culture*, Homi Bhabha le censura a Foucault el olvido colonial por el cual la filosofía occidental se construyó de puertas adentro, desconociendo el momento imperialista como presente enunciativo en la condición epistemológica de Occidente. Mignolo comenta:²² “el presente enunciativo es el presente del tiempo occidental y de su *locus* de enunciación. Los *loci* de enunciación coloniales son disueltos por la falta de contemporaneidad: las colonias producen la cultura, mientras los centros metropolitanos producen discursos intelectuales que interpretan la producción cultural colonial y se reinscriben a sí mismos como el único *locus* de enunciación”.²³ Hay una evidente injusticia en esa lectura. No

20. DERRIDA, Jacques – *Como no hablar y otros textos*. 2ª ed. Barcelona, Proyecto A, 1997, p. 27.

21. IDEM – *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*. Paris. Unesco, Verdier, 1997, p. 9-10.

22. BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London. Routledge, 1994, p. 194-7.

23. MIGNOLO, Walter – “Herencias coloniales y teoría postcoloniales”, op cit, p. 130.

sólo privilegia contenidos explícitos, en detrimento de formas discursivas en volumen (lo que llevaría, llegado el caso, a censurar a Foucault o Derrida por no aludir a Argelia, lo cual es riguroso complemento del argumento macarthista que le reprocha al primero de ellos su apoyo al fundamentalismo iraní). Olvida asimismo que Bhabha no llega a exigir “that Foucault should reinstate colonialism as the missing moment in the dialectic of modernity”²⁴. Supone que el mismo enunciado postcolonialista (de Mignolo) estaría exento de esa distribución (colonial) entre discursos teóricos metropolitanos y prácticas culturales subalternas. No sólo deja de ver en Foucault un postirronista. Confunde, en suma, no ya lo postcolonial con lo posmoderno, sino lo postcolonial con la misma moda, que es el revés de la modernidad.

La modernité se distingue de la mode qui ne fait que suivre le cours du temps; c'est l'attitude qui permet de saisir ce qui'il y a d' 'héroïque' dans le moment présent. La modernité n'est pas un fait de sensibilité au présent fugitif; c'est une volonté d' 'heroiser' le présent.²⁵

Esta heroicización irónica del presente, ese juego de la libertad con lo real, tendiente a su transfiguración, y por último esa elaboración ascética de sí, lejos de garantizar un lugar (“avoir leur lieu dans la société elle-même on dans le corps politique”) problematizan, simultáneamente, la relación con el presente (el *time-lag* de Bhabha), el carácter histórico de las representaciones y la traumática constitución del sujeto autónomo, conjunto de factores que hacen de la modernidad una ficción autosustentada (“l'ontologie critique de nous-mêmes”). Existe, sin duda, una poderosa tradición latinoamericana que, al considerar a los individuos como “portadores de traços de cultura, cuja tendência é no sentido da disseminação e da combinação, por todos os meios, com

24. BHABHA, Homi K., op cit, p. 195.

25. FOUCAULT, Michel – *Dits et écrits IV: 1980-1988*. Paris, Gallimard, 1994, p. 577.

outros traços”, propone, para caracterizar los intercambios simbólicos, el término *transculturación*, tomado de Fernando Ortiz²⁶ e inscripto, como metáfora de lo plural, en la lógica legitimadora de enunciados diversos. Crítico de ese concepto, que reduce lo cultural a lo letrado y éste a lo urbano-colonial, el híbrido postoccidental escande la diferencia como proceso de significación, por medio del cual estamentos culturales tienden a discriminarse y legitimarse, en cuanto enunciaciones, practicando, en ese sentido, una metonimia de lo plural y una sintaxis de lo cultural. No señala límites sino umbrales. No arma conjuntos sino que, en atención a la prominencia de los usos culturales, se interesa por la descoleccion. No fija un lugar inequívoco sino que estimula, al contrario, el nomadismo. Es decir, afirma, ambivalentemente, una substancia específica (lo colonial como *locus* enunciativo) pero también la ausencia de identidad como materialidad (el sujeto es mera posición discursiva, *plus d'être y pas d'écriture*). Pero esto, lejos de obturar una falla (la de Foucault, por ejemplo), es la hendidura por donde esa experiencia teórica respira. Persiguiendo el máximo de intensidad junto al máximo de imposibilidad, la noción foucaultiana de experiencia, que proviene de Nietzsche, Blanchot y Bataille, es decir, de la tradición acefálica, trata no ya de arraigar al sujeto, aún al colonial, a un lugar específico sino, por el contrario, de “arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu’il ne soit plus lui-même ou qu’il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution”. Es claro que si esa reflexión, esa filosofía del punto de vista cosmopolita, es encarada como “une entreprise de dé-subjectivation”, mal puede endosar la distribución del capital simbólico que reafirma prácticas culturales subalternas y teorías metropolitanas postcoloniales. Más aún:

26. FREYRE, Gilberto – “Antropología social e antropología cultural” in *Problemas Brasileiros de Antropologia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1942, p. 15. La conferencia original es de 1935; la lectura de Ortiz, de 1940 y debe haber sido agregada en nota cuando revisó el texto en 1942. En todo caso, del *Contrapunteo cubano...* extrae Freyre, como más tarde Rama, la metáfora cultural de la diversidad modernizadora.

nos propone una crítica al relativismo generalizado que es interpretado como una suerte de recaída transculturadora. Al contrario, si adoptamos un punto de vista deliberadamente híbrido, paranoico-crítico, somos obligados a impugnar todo reduccionismo sociohistórico, cuyo objetivo es subrayar las condiciones efectivas de producción, en detrimento de sus efectos diferidos, usos y apropiaciones a que todo concepto está destinado. Pero este relativismo *à outrance* solapa de entrada su misma base de apoyo ya que la idea de que todo enunciado general depende de su *locus* relativo de enunciación se relativiza a sí misma con lo cual, en última instancia, destruye su pretendida validez universal o postoccidental. Creo, en fin, que un hibridismo consecuente debe relativizar toda aspiración conclusiva (su momento crítico), pero debe, al mismo tiempo, profundizar sus vínculos con la historia (su elemento paranoico) si pretende, como es legítimo, desvincularse de ella. Desde ese punto de vista, la diferencia, en suma, es un límite, una razón última pero es, asimismo, un enigma, en otras palabras, una razón penúltima, una ficción, un volumen de lenguaje que interroga al sujeto en su lugar. Habría que recordar lo que dice Lacan respecto del yo discursivo: “il designe le sujet de l’*énonciation* mais (qu’) il ne le signifie pas”²⁷

27. LACAN, Jaques – *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, p.800.

LA TEORÍA Y SUS VENTOSAS

Il n'y aura plus de polémique le jour où les idées ne serviront plus à défendre autre chose qu'elles-mêmes. En attendant, il est probable qu'elle n'a jamais été aussi nécessaire qu'à notre époque, et cela en raison du développement de ce qu'on appelle les "communications de masse".

Jean-François Revel – Qu'est-ce que la polémique? (1964)

Polémica, como se sabe, no es sólo el arte de la guerra sino, como el mismo *Diccionario de Autoridades* confirma, la designación de la Teología dogmática. La Academia española de la lengua, aunque haya registros de principios del siglo XVIII, recién recoge el término en 1843. Pero en Francia, *polémique* ya aparece en la voz de un poeta protestante vinculado a la estética barroca, Aggrippa d'Aubigné, en 1578, y, por lo tanto, en el contexto de las guerras de religión. Señala la continuación del combate con otras armas, proponiendo algo así como una praxis argumentativa portátil y fulminante, más cómoda que las costumbres lentas o duraderas de la dialéctica clásica, activada siempre para defender el dogma ante la irrupción de estrategias que no se duda en proclamar irrisorias e impertinentes.

Como discurso, la polémica se encuadra en lo que Marc Angenot denomina un entimema, enunciado judicativo que relaciona un fenómeno con un conjunto conceptual, presupuesto, que sin embargo lo determina. El vacío y los silencios son, por lo tanto, inherentes al entimema ya que su correlación entre particulares y universales se da, en la forma de una "cadena de pensamientos" (Nietzsche), en el universo

discontinuo del discurso.

Más allá de los discursos presupuestos, el entimema trabaja también con discursos teleológicos pautados por un fin cognitivo, no ya de tipo argumentativo-expositivo, “superior”, sino doxológico e inmediato. Pero además de no implicar, como la sátira, una mirada desde lo alto, la polémica supone, en efecto, una complicidad mínima compartida o, como dice Angenot,

Le discours polémique suppose, comme pour l’essai, un milieu topique sous-jacent, c’est-à-dire un terrain commun entre les entreparleurs. En effet, si le discours adverse apparaissait comme irréductible au discours actuel, aucune réfutation n’en serait possible, partant aucun dépassement des thèses en présence—que le discours adverse—incorrect, lacunaire, mal déduit—est justiciable de prémisses communes à partir desquelles il peut être réfuté.¹

En Brasil, las polémicas pautan la difusión del modernismo así como la canonización del concreto-abstraccionismo. Flora Sussekind las ha criticado, en *Literatura e Vida literária*, con el argumento de configurar una “práctica autoritaria revestida de capa democrática”² porque a través de ellas se conquistaría, espureamente, autoridad en el campo intelectual, como si ese campo no viviese justamente de esa dinámica o como si la legitimación no supusiese siempre algún tipo de enfrentamiento. El poeta Cacaso refutó ese argumento de Sussekind en un artículo en que destacó que si en los años de redemocratización hubo, de hecho, polémicas era porque, por otro lado, había también intolerancia.³

1. ANGENOT, Marc – *Le discours pamphlétaire*. Typologie des discours modernes. Paris, Payot, 1982, p. 35.

2. SUSSEKIND, Flora – *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

3. CACASO (seud. Antonio Carlos de Brito) – “Você sabe com quem está falando? (as polémicas em polémica)”. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, a. 2, nº 5, 1985, p. 98-103. Debo registrar que consulté el acervo hemerográfico del Núcleo de Estudos Literários e Culturais, de la Universidade Federal de Santa Catarina.

Sería oportuno, entonces, rescatar aquí la genealogía de cierto debate brasileño sobre las relaciones entre teoría crítica y Estado, con sus peculiares desdoblamientos en la cátedra y en la prensa, que puntúan el último cuarto de siglo. Pondría como marco inaugural de ese diálogo entrecortado las controversias en torno a la crítica y su comprensibilidad, de mediados de los 70, que agitan las Universidades particulares, las más empeñadas, en aquel momento, en la divulgación del estructuralismo y del postestructuralismo. Uno de los críticos y profesores identificados con esa nueva crítica, Luiz Costa Lima, con irresistible confianza aún en la comunidad operante, abrió su panfleto “Quem tem medo da teoria?” estipulando que

Quando uma comunidade não tem a prática da discussão sempre o uso da linguagem crítica soa como ameaça. Sendo, além do mais, o discurso teórico produto do desdobramento da reflexão crítica, é natural que, naquele tipo de comunidade, seu praticante encontre dentro de si e a seu redor, maiores obstáculos.

para luego preguntarse,

Em suma, que tanto acusa a teoria? Se queremos combater o bom combate—o do estímulo ao conhecimento da literatura—teremos de atacar a teorização presente pelos defeitos que acusa: suas ambiguidades, sua falta de informação em campos indispensáveis, sua dificuldade em aprender a falar *do* texto e não *sobre* o texto. Criticá-la ao fazê-la, ou então demonstrar por que não mais fazê-la. Mas não é isso que atualmente temos visto. Ataca-se a teoria—ou o estruturalismo ou a vanguarda, termos curiosamente tomados como sinônimos—por ser teoria. Procura-se exorcizá-la arrolando-se nomes complicados que lembram aos leitores a dificuldade de compreendê-los. O que estaremos assim na verdade defendendo: a propriedade da poesia para o homem ou a poesia como propriedade de certos homens?⁴

4. LIMA, Luiz Costa - “Quem tem medo da teoria?” *Opinião*. Rio de Janeiro, nº 159, 21 nov. 1975, p.24. La enorme obra de Luiz Costa Lima parece querer responder, reiteradamente, a esa vieja pregunta. Podemos citar sus libros *Por que literatura* (Petrópolis, Vozes, 1966); *Lira e*

La respuesta no se hace esperar. Desde el mirador de un sistema sólido y cerrado como la dialéctica clásica, Carlos Nelson Coutinho activa su *pugna verborum* argumentando que Costa Lima no es detentor de exclusividad en el combate contra el irracionalismo. Coutinho reivindica así, con voluntad de monismo⁵,

uma outra teoria da literatura, uma teoria que partindo do fato de ser o objeto literário uma realidade social (...) algo ligado por múltiplos laços imanescentes à totalidade das manifestações da vida humana, afirmava-se conscientemente dependente de uma estética geral e, através dela, de uma concepção filosófica (ou ideológica, se preferirem) tanto da arte quanto da própria realidade em seu conjunto.⁶

Podríamos encuadrar esa actitud en la polémica de retorsión.⁷ Tal vez

antilara: Mário, Drummond, Cabral (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968); *Estruturalismo e teoria da literatura* (Petrópolis, Vozes 1973); *A Metamorfose do silêncio. Análise do discurso literário* (Rio de Janeiro, Eldorado, 1974); *A Perversão do trapezista. O romance em Cornélio Penna* (Rio de Janeiro, Imago, 1976); *Mimesis e modernidade. Formas das sombras* (Rio de Janeiro, Graal, 1980); *Dispersa demanda* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981); *O Controle do imaginário* (São Paulo, Brasiliense, 1984); *Sociedade e discurso ficcional* (Rio de Janeiro, Guanabara, 1984); *O Fingidor e o censor* (Rio de Janeiro, Forense, 1988); *A Aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa* (Rio de Janeiro, Rocco, 1989); *Pensando nos trópicos. (Dispersa demanda II)* (Rio de Janeiro, Rocco, 1991); *Limites da voz (Montaigne, Schlegel)* (Rio de Janeiro, Rocco, 1993); *Limites da voz (Kafka)* (Rio de Janeiro, Rocco, 1993); *Vida e mimesis* (Rio de Janeiro, 34/Letras, 1995); *Terra ignota. A Construção de Os Sertões* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997); *Mimesis: desafio ao pensamento*. (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000). Algunos de esos libros han sido traducidos. Así, por ejemplo, *Control of the imaginary. Reason and imagination in modern times*, University of Minnesota Press, 1988; *Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1990; *The Dark side of reason. Fictionality and power*, Stanford University Press, 1992; *The Limits of voice*, Stanford University Press, 1996. Hans Ulrich Gumbrecht y João César de Castro Rocha han editado un volumen crítico sobre su obra, *Máscaras da mimesis. A obra de Luiz Costa Lima*, Rio de Janeiro, Record, 1999.

5. Uso la expresión de Marc Angenot en *La critique au service de la Révolution*. Leuven, Peeters Vrin, 2000, p.372.

6. COUTINHO, Carlos Nelson – “Há alguma teoria com medo da prática?”, *Opinião*. Rio de Janeiro, nº 160, 28 nov. 1975, p.19.

7. Dice Revel que la polémica de retorsión, que a veces se transforma pura y simplemente en polémica de represión, oriunda de un espíritu conservador –“l'esprit de jouissance des situations acquises”– que puede incluso afectar a escritores de izquierda, esa polémica de retorsión

por ello, la tréplica de Costa Lima prefiera no responder directamente a la pregunta de Coutinho, ¿hay alguna teoría con miedo de la práctica?, por la sencilla razón de no ver, en su respuesta, práctica alguna. A su modo, Costa Lima reconoce en Coutinho lo que Barthes llamaba una *ventosa*, no sólo un sujeto que se adhiere con fé y convicción a una creencia, sino el efecto de un lenguaje cuyo enigma consiste en haber transformado un sistema de demistificación en mero aparato de captura por medio del cual “le sujet militant devient le parasite (heureux) d’un type de discours”.⁸

En ese sentido, según Barthes, el marxismo ofrecería, tanto como el psicoanálisis, un código de “figuras de sistema” en que la respuesta del otro es automáticamente incluida, en la forma de una resistencia, a argumentos interiores a ese mismo sistema de pensamiento.⁹ Así, la resistencia al marxismo se explicaría, por ejemplo, por un argumento de clase. Prudencia estratégica hace que Coutinho no lo use contra Costa Lima, aunque éste sí lo detecte en un discípulo de Coutinho.

En efecto, en artículo posterior, “O bloco do eu sozinho”, Costa

anima lo que normalmente se llama polémica de derecha. Cf. REVEL, Jean-François – “Qu’est-ce que la polémique?” in *Oeuvres*. Paris Lafont, 1997, p.602.

8. BARTHES, Roland – “L’image” in *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1995, vol. III, p.872.

9. Otro caso sintomático son las restricciones de un realista como Moacyr Scliar a los contraculturales del tipo Caio Fernando Abreu. Éste refuta el análisis político de Scliar y su exigencia de “compromiso”, señalando que “uma das diferenças é que não nos propusemos em *Teia* a nenhum movimento literário, mesmo porque não acreditamos nessas coisas. Simplesmente juntamos forças para botar na rua material há muito engavetado. A outra diferença, quase um abismo, é uma *nova consciência* menos envolvida com a total decadência e inconsequência dos ditos meios literários, mais larga, mais preocupada com o homem contemporâneo e sua psicologia fragmentada pelo inferno da tecnologia e das grandes cidades, com a loucura, a falta de perspectivas humanas, os padrões antediluvianos de comportamento, as repressões sexuais e todo esse grande lixo que as gerações anteriores nos deixaram como herança. E do qual, pagando de nosso bolso edições como *Teia* e *Há margem*, estamos tentando desesperadamente sair. Ou, pelo menos, assumi-la sem falsos nacionalismos, purismos ou pudores. Apesar do descrédito alheio, da má vontade e das atitudes paternalistas”. Cf. ABREU, Caio Fernando – “O protesto dos gaúchos de *Teia*”. *Escrita*, a. 1, nº 5, S.Paulo, 1976, p.16. Para una ampliación del contexto, véase MORICONI, Italo (ed.) – *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

Lima refuta el análisis de “A mesa” de Carlos Drummond de Andrade, propuesto por Leandro Konder en el volumen colectivo *Realismo e anti-realismo na Literatura Brasileira*, de 1974. No es que Costa Lima persiga una rehabilitación de Drummond, cuyo poema “Exorcismo”, publicado por el *Jornal do Brasil* en abril de 1975, demonizando, precisamente, la nueva teoría estrutural y post-estructuralista, había irritado a los partidarios de la nueva crítica.¹⁰ En realidad, Costa Lima busca ejemplificar, en la práctica de una lectura marxista, “suas ambiguidades, sua falta de informação em campos indispensáveis, sua dificuldade em aprender a falar *do* texto e não *sobre* o texto”.

Es necesario, además, aclarar que la lectura de Konder se organiza sobre las cenizas de polémicas anteriores, que pasaron a denunciar cierto hermetismo (léase Valéry, Mallarmé) de la poesía de Drummond, a partir de *Claro Enigma*, libro que coincide con su distanciamiento del PCB. Es una cuestión espinosa para el modernismo brasileño que se conecta, simultáneamente, con la recuperación contemporizadora de Antonio Candido, ya en los 80, al modular la intransigente economía de trueques simbólicos apuntada por Sérgio Miceli para describir la cooptación estatal de la vanguardia.¹¹

Pero la actitud de Konder, sin embargo, no es frontal, como lo fuera, en el pasado, la de Oswaldino Marques¹², prefiriendo, en cambio, señalar una victoria a largo plazo. A su juicio, “A mesa” afianzaría la vic-

10. El poeta Cacaso alude a “Exorcismo” en su intervención en la polémica. Cf. BRITO, Antonio Carlos de – “Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu” *Opinião*, nº 160, Rio de Janeiro, 28 nov. 1975, p. 19.

11. El primero en denunciarlo a Drummond fue el periodista Osvaldo Peralva, en un artículo de marzo de 1951, “Intelectuais que traíram o povo”, publicado por la revista comunista *Para todos*. La más reciente y articulada interpretación del problema tal vez sea la de Sergio Miceli quien, del paso de Drummond por la jefatura de gabinete del Ministerio de Educación varguista, hará un síntoma de los *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

12. Cf. MARQUES, Oswaldino – “O hermetismo na poesia brasileira”. *Literatura*, a. 3, nº 10, oct.1948, p.35-47. Ver a ese respecto, ANTELO, Raul – *Literatura em revista*. São Paulo, Atica, 1984, p.246-258.

toria del realismo en la poética de Drummond gracias a su capacidad por “representar”, “através da mediação de sua ‘vivência’ do banquete”, la nueva realidad social de crisis del mundo patriarcal, añorando, según Konder, las “posibilidades humanas existentes outrora para o desenvolvimento dos indivíduos no interior da família de tipo patriarcal”.

Ahora bien, lo grave del argumento de Konder no es sólo la falsa nostalgia romántica que le atribuye a la escena construida por Drummond. Ni siquiera el efecto-ventosa que le señala Costa Lima, en que

o que escapa da linguagem, o seu “conteúdo estético”, depende de sua capacidade de representação realista, que é julgada pelo árbitro, o crítico. Este acatará o autor se entre as *idéias* de ambos houver uma possibilidade de acordo. E, através deste acordo, o crítico declara que o autor expressou o que “efetivamente é”! Curioso substancialismo —remata Costa Lima— de uma teoria que se quer transformadora.¹³

Lo grave, a mi juicio, es algo que, sin embargo, empaña la calidad de la lectura marxista emprendida por Konder y que reside en la imposibilidad de ver que “A mesa” es, en efecto, el campo de los intercambios simbólicos del don y, en ese sentido, funciona como una pantalla donde se proyecta una señal, un *tal*, como lo llamaría Barthes, un llamado hueco que provoca en el autor ya no la persistencia de la aplicación disciplinada, el *studium*, sino la sensibilidad compungida por la pérdida, el *punctum*.

En pocas palabras, el poema de Drummond se sitúa, parafraseándolo a Silviano Santiago, entre Marx y Proust.¹⁴ El lado Marx afirma

13. LIMA, Luiz Costa – “O bloco do eu sozinho” *Opinião*. Rio de Janeiro, nº 164, 28 dic. 1975, p.23.

14. CF. SANTIAGO, Silviano – “Entre Marx e Proust”. *Folhetim, Folha de S.Paulo*, nº 231, 21 jun.1981, p.3-5. Ver también “Discurso memorialista de Drummond faz a síntese entre ficção e confissão”. *Folha de S.Paulo*, 1 abr. 1990, Letras, p.4-5. La posición de Santiago en este debate se puede rescatar en “A literatura e suas crises”, donde el crítico puntualiza que el valor no es consecuencia inmediata de lo político, ya que “são todos valores de acréscimo e circunstanciais, são todos valores parasitários e temporários, são valores do infelizmente”. CF. SANTIAGO, Silviano

lo que Konder oye, de hecho, la decadencia del mundo rural burgués; pero del lado Proust emerge, asimismo, una nueva política de la imagen, que Konder ignora, y con la que, justamente, todo un conjunto de teóricos ha tratado de salir de las figuras de sistema.

En efecto, diríamos que entre Marx y Proust se planta Guy Debord cuando retoma un juicio de la *Crítica de la filosofía hegeliana del derecho* (“La filosofía no puede realizarse sin abolir al proletariado; el proletariado no puede abolirse sin realizar la filosofía”), y lo reescribe, por *retournement*, diciendo que el dadaísmo y el surrealismo, o sea, Marx y Proust, están vinculados y opuestos entre sí, ya que “le dadaïsme a voulu *supprimer l’art sans le réaliser*; et le surréalisme a voulu *réaliser l’art sans le supprimer*”.¹⁵ Supresión y realización son, pues, para los situacionistas, aspectos indisolubles de un (no) más allá (un *dépassement*, dirá Debord, con una palabra de connotativa negatividad gracias a su denegado *pas*) en la institución arte.

Otro tanto se puede pensar de Walter Benjamin, cuyo esfuerzo por conceptualizar un inconsciente óptico es también el de encontrar un entre-lugar entre Marx y Proust. Lo es asimismo Barthes, en la medida en que piensa la imagen como *tal*, un cadáver de la verdad, algo obtuso como la muerte. La imagen (obtusa) se opone entonces al chisme (obvio) así como el Texto a la Obra, de allí que la imagen sea acefálica y (retomando el Bataille filtrado por Nancy) in-operante, es decir, ajena al juego de la cabeza (*caput*), la racionalización del capital y de lo comunitario.

Recordemos, retornemos, pues, al punto de partida de Costa Lima:

– “A literatura e suas crises” in *Ensaio de Opinião*, v. 9, nº 7, 1978, p. 43-5; después recogido en *Vale quanto pesa*. Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p.127-133.

15. DEBORD, Guy – *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1992, p. 185. Ya en la revista *Potlach*, cuyo nombre proviene, entre otras fuentes, de la teoría del juego de Huizinga, el lettrismo reivindicaba al movimiento dada contra el colonialismo (Cf “Les débats de ce temps”, *Potlach*, nº 28, 22 set. 1957).

cuando una comunidad carece de la práctica de la discusión, el uso del lenguaje crítico siempre suena como amenaza y siendo, además, el discurso teórico un producto del desdoblamiento de la reflexión crítica, es natural que, en ese tipo de comunidad, su practicante encuentre en sí mismo y a su alrededor, mayores obstáculos. Es decir que es el mismo Costa Lima quien se sitúa, no sin problematicidad, entre Marx y Proust.

En efecto, contra Konder, Costa Lima levanta el vacío de la imagen para señalar que “A mesa” no es sino la reconstrucción retrospectiva de una ausencia, la del padre, así como será otra muerte, la de la madre, la que lo lleve a Barthes a teorizar el compungido *punctum*, aquello que *ha sido*, como soporte de la sociedad moderna. El *claro enigma* de uno es la imagen de la *cámara clara* del otro.

Pero, más allá de la oposición, hay todavía complicidad objetiva entre Costa Lima y sus detractores en la medida en que ninguno de ellos no puede no pensar en lo comunitario que los reúne, aun cuando esa reunión sea más fantasmática que la de “A mesa”. Vemos claramente allí la punción de la historia, esa fuerza que alborota los lugares. Como dirá más tarde Jacques Rancière,

L’histoire est la promesse d’une omniprésence et d’une toute puissance qui sont en même temps une impuissance à agir sur quelque autre présent que celui de son performance. C’est en définitive cet ‘excès de pouvoir’ qui se dénonce lui-même comme coupable et invoque la rédemption de l’image nue.

En ese sentido, la desnudez de la imagen de la mesa se completa con un poema que, en el mismo volumen de *Claro enigma*, es su complemento, no ya en el sentido metafísico que generalmente se le atribuye, sino en la línea de una reflexión sobre la técnica y la reproducción. Me refiero a “A máquina do mundo”.

Demostrar por todos lados su inocencia—como lo hace Drummond en sus varios exorcismos, como lo hace Konder con conciencia todavía

pesada o incluso Costa Lima, con la liviandad triunfante de lo nuevo— es creer de hecho en una práctica virgen que, una y otra vez, se vuelve culpable por probar, por el revés, su misión sagrada. Se reconoce así, en esa melancolía modernista, de Drummond pero también de Costa Lima, de Konder o incluso de Cacaso, la fórmula que Rancière nos propone para entender al cine, “la morale du cinéma est à l’image de ses fables, contrariée”¹⁶, con lo cual afirmamos que la crítica no pasa de una fábula sin moral.

Costa Lima, sin embargo, defiende la fábula crítica a partir de una moral claramente organizada. Retoma el tópico en una nueva intervención sobre periodismo cultural y prensa alternativa, dos años más tarde, en la que defiende, basándose en una observación del crítico de artes Ronaldo Brito, que la prensa ha encuadrado la cultura en dos vertientes, “variedades” y “ensayos universitarios”, lo cual configura una despolitización de la cultura y una banalización de sus propuestas, que llevan a suponer que es más contestatario quien habla de temas prohibidos, lo cual se traduce, primero, en identificación de los revolucionarios sociales con el tradicionalismo artístico, y luego, en mitificación de la Universidad cuando, aún con ánimo de criticarla, se la ve como un espacio donde se desarrollan lenguajes especulativos, siendo que la Institución se ha vuelto un mero apéndice del mercado, tan preocupada con el número de sus alumnos como los medios con sus lectores.¹⁷

Poco antes, el mismo diario había dado cabida a la intervención de Roberto Ventura, joven profesor que en 1984 escribiría con Flora Sussekind *Cultura e sociedade em Manoel Bonfim*, un ensayo sobre un precursor de las teorías de la dependencia. Ventura denuncia en su

16. RANCIÈRE, Jacques – “Une fable sans morale: Godard, le cinéma, les histoires” in *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001, p. 236-7.

17. LIMA, Luiz Costa – “Jornalismo cultural e imprensa nanica”. *Opinião*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1977, p. 24.

intervención en el debate no ya la sofisticación criticada por los marxistas, sino la disolución de modelos nacionales, lo cual generaría un fenómeno de deslumbramiento en la crítica local ante cualquier modelo extranjero que, tan pronto como se lo utiliza, es abandonado.¹⁸

Se esboza así una tendencia que quedará más clara en los caminos ulteriores de cada crítico. Basta pensar en como leerán, hacia el 2000, la obra de Euclides da Cunha: Costa Lima lo hará desde la perspectiva de la mimesis como control del imaginario; Ventura, desde la mira de una historia cultural que no desdeñará, llegado el caso, la biografía intelectual, para señalar en Canudos la monstruosa *urbs* iletrada, masacrada por el liberalismo.¹⁹

En la medida en que el debate gira, principalmente, en torno al discurso especializado de la crítica como un obstáculo a la irrestricta accesibilidad masiva, no debe extrañar que la polémica se arrastre en los 80 a través del lugar concedido a la erudición. Tras una polémica con Marilena Chaui en torno al plagio, José Guilherme Merquior se lanzará entonces a una “Apologia pro eruditione”, argumentando que el saber no está reñido con el comprender, razón por la cual erudición y progreso científico no son antagonistas. El verdadero antagonista, para Merquior, es el pedante:

A pedantocracia é um mecanismo de defesa: é o escudo de insegurança que medra sobre a nova cleresia universitária, entre o professorado humanístico tornado legião sem preparo satisfatório—tão despreparado, na realidade, que chega a ingressar no, e sair do, curso superior sem possuir ao menos aquela cultura geral de que vinhamos falando. Na sua insegura-

18. Ventura equipara la crítica a un arma de fuego puesta en manos del aborigen lo cual provoca que “a indiarada atônita (e invejada por possuir o ‘pau-de-fogo’) atira-se aos pés do novo deus, exclamando: ‘Caramuru, Caramuru, Caramuru’” Cf. VENTURA, Roberto – “Caramuru: a espingarda dos trópicos”, *Opinião*. Rio de Janeiro, n.º 226, 4 mar. 1977, p.22.

19. Para una interpretación posterior del período ver SANTIAGO, Silvano – “Democratização no Brasil. 1979-1981 (Cultura versus arte)” in ANTELO, Raul et alii (ed.) - *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras Contemporâneas/ ABRALIC, 1998, p.11-24.

rança, é natural que os *idiots savants* (mais *idiots* que *savants*) que compõem tão larga parte dos corpos docentes da universidade inchada se refugiem na sacralização do Método e do jargão, mas tentem desmoralizar todas aquelas técnicas tradicionais de pesquisa e erudição que sua incultura não lhes permite dominar.²⁰

Tamaña defensa de la filología tradicional se volverá más clara e incisiva algunos años más tarde, cuando el mismo Merquior reuna el conjunto de sus ensayos periodísticos de 1964 a 1989 en un libro. Disconforme con la reseña de *Crítica* publicada en la *Folha de S. Paulo* y firmada por un estudiante de doctorado en filosofía de la USP, a la que juzga bisonña y reductora, Merquior ejemplifica la ignorancia universitaria diciendo que, en la entrevista que la acompaña, se le atribuye el epigrama “Não quero ler sobre metástase; só quero ler sobre ‘metástasis’”, cuando, en realidad, él habría dicho *Metastasio*. Desde la perspectiva de Merquior, el episodio se vuelve síntoma inequívoco de un reiterado diagnóstico:

Aparentemente o entrevistador não conhece o personagem, apesar de se tratar de um poeta central na evolução do gosto literário e musical do século 18. Poeta, aliás, bastante conhecido e examinado por Antonio Candido. Será que também não o lêem, meu Deus? No Brasil, a incapacidade de admirar está sempre ligada à pura e simples ignorância.²¹

20. MERQUIOR, José Guilherme – “Apologia pro eruditione” *Folhetim, Folha de SPaulo*, 28 ago 1983, p. 10-11. El texto es una respuesta a artículo de Antonio Houaiss, filólogo y lexicógrafo, miembro de la Academia Brasileña de Letras, que había ensayado una articulación entre “Erudição e periferia” en el *Folhetim* anterior (21 ago. 1983).

21. MERQUIOR, José Guilherme – “Resenhador de *Crítica* foi apressado e reductor” *Folha de S. Paulo*, 17 nov. 1990, *Letras*, p. F-6. En su respuesta, “Merquior vê a folha da árvore e atira na floresta” (*Folha de S. Paulo*, 1 dez. 1990, *Letras*, p. F-6) Ricardo Musse recuerda, apoyado en Habermas—autor, según él, que Merquior leyó pero no entendió—que la modernidad estética caería, para el autor de *Crítica*, fatalmente en la contracultura, no pudiendo admitir la brecha entre modernización social y euromodernismo, lo cual le hace pensar el modernismo estético como mero apéndice de la modernización social. Por otro lado, en su respuesta a Carvalho, “O poeta Metastásio, Sigmund Freud, Hoffman e outros detalhes” (*Folha de S. Paulo*, 8 dez. 1990, *Letras*, p. F-2), Merquior descarta la incapacidad de su antagonista en entender una “dialéctica

El editor del suplemento, y ocasional reportero, no era otro que Bernardo Carvalho, enseguida aclamado como uno de los más sólidos narradores de los años 90²². Su respuesta a Merquior contesta el conservadorismo del crítico, basándose en parte en los mismos argumentos que, casi 50 años antes, Mário de Andrade había desarrollado en “Amor e medo” para no admirar a Machado de Assis, autor a quien Merquior, en el plano de la erudición, no duda en equiparar a Joyce, Musil o Borges. La respuesta de Carvalho, centrada en aspectos éticos que devienen políticos, sólo se refiere, oblicuamente, a la presencia de Candido, desdiciendo así la provocación lanzada por Merquior para atizar el provincianismo, lo cual subraya, elocuentemente, hasta qué punto es estructural a la polémica el plus de goce asociado al poder.²³

demasiado sutil para a tolice dos que, como Bernardo Carvalho, agravam a própria inciência decretando ridículamente que Metastásio não tem importância—logo ele, talvez o poeta mais influente do 700, antes de Goethe”.

22. Bernardo Carvalho es autor de *Aberração* (São Paulo, Companhia das Letras, 1993); *Onze* (São Paulo, Companhia das Letras, 1995); *Os bêbados e os sonâmbulos* (São Paulo, Companhia das Letras, 1996); *Teatro* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998); *As iniciais* (São Paulo, Companhia das Letras, 1999); *Medo de Sade* (São Paulo, Companhia das Letras, 1999) y *Nove noites* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002), *Mongola* (São Paulo, Companhia das letras, 2003) y *O Sol se põe em São Paulo* (S. Paulo, companhia das letras, 2007)

23. “Fiquei pasmo ao ver meu nome vir à baila associado ‘à pura e simples ignorância’ no último parágrafo da réplica à crítica de Ricardo Musse que o embaixador do Brasil na UNESCO me pediu encarecidamente para trazer em mãos de Paris para a *Folha*, em envelope fechado, sem a elegância de dizer que também me atacava no artigo. Houve realmente um erro na transcrição da fita da entrevista. Por vezes, isso acontece em jornalismo. De qualquer jeito, não conheço Metastásio (poeta italiano, 1698-1782). Nunca li Metastásio (poeta italiano, 1698-1782). Não conheço milhares e milhões de outras coisas muito mais fundamentais e importantes que Metastásio (poeta italiano, 1698-1782). Não vejo maiores problemas nisso. Ao contrário do embaixador do Brasil na UNESCO, ainda tenho a crença, talvez ingênua, de que as leituras qualitativas importam mais do que as leituras quantitativas. É o que ainda resguarda e diferencia os ignorantes dos cretinos (na falta de opção, fico com os primeiros) O embaixador do Brasil na UNESCO desconhecia, quando o mencionei, um texto fundamental de Freud (*Das Unheimlich*), sobre o conto de Hoffmann “O homem da areia”, que é o tema de um dos ensaios de seu livro recém-publicado. Justificou a omissão dessa referência pelo fato de ser jovem à época em que havia escrito o ensaio—mas até a data da entrevista, aos 49 anos, continuava ignorando-a. Acho simplesmente insignificante o fato do embaixador do Brasil na UNESCO não conhecer esse texto. Ele deve achar humilhante” La obstinada negación a pronunciar el nombre de Merquior, siempre aludido como *o embaixador do Brasil na UNESCO*, la erudición como simple y rutinario

Pero es ese carácter pulsional lo que estalla con toda fuerza más adelante, en pleno proceso de reconfiguración neoliberal de la escena pública, en la polémica que sostienen Maria Sylvia de Carvalho Franco y José Aníbal. Ella, profesora de Filosofía en la USP y luego en la UNICAMP, autora de *Homens livres na ordem escravocrata*, se había animado a refutar, en solitario, la tesis de las “ideas fuera de lugar” de Roberto Schwarz, con el argumento de inexistencia de inadecuación entre liberalismo y esclavitud. A su juicio, lo que pautaba al capitalismo es, por el contrario, un desarrollo desigual y combinado. José Aníbal, por su lado, era, en aquel momento, secretario de Ciencia y Tecnología del estado de San Pablo y pasaría a ser, más tarde, como jefe de la banca oficial en el Congreso, la cara del gobierno Fernando Henrique Cardoso (discretamente apoyado por Schwarz, antiguo compañero de Cardoso en el seminario marxista de los 60).

A partir de una provocación que, nuevamente, implica el nombre del contrincante²⁴, Maria Sylvia responde en “Elogio da loucura”, desdoblado la *moria* no sólo como un estado ético sino como una acusa-

proceso mnemotécnico—“Metastásio (poeta italiano, 1698-1782)”—lo cual disocia el saber de lo humano, son unas tantas formas de reivindicar autonomía ante el poder político, lo cual hace que esa polémica se entronque con otra que también tiene a un diplomático e intelectual en su centro. Me refiero a la defensa de la Teoría Crítica como bastión ante la contracultura que fue asumida por Sérgio Paulo Rouanet (“Verde-amarelo é a cor de nosso irracionalismo”. *Folhetim*, nº 459, *Folha de S. Paulo* 17 nov. 1985, p. 6-11) refutada por un antropólogo, Renato Ortiz (“A contracultura não tem nada com isso” *Folhetim*, nº 461, *Folha de S. Paulo* 8 dic. 1985, p.4-5), quien a su vez es rebatido por Rouanet (“Blefando no molhado” *Folhetim*, nº 462, *Folha de S. Paulo* 15 dic. 1985, p.2-7). Salones y academia parecen haber encontrado en ese momento una distancia máxima.

24. Dice el diputado José Aníbal que “já que a professora é dada a gracinhas com nomes históricos—fez isso com Aníbal o cartaginês—vale dizer que outra Maria, a Louca, tentou impedir o desenvolvimento do Brasil. Não será a sua xará, a Furiosa, que desvirtuará o debate sobre o desenvolvimento de São Paulo e a contínua revitalização de suas Universidades”. Cf ANÍBAL, José—“A torre de marfim” *Mais! Folha de S. Paulo*, 20 jun 1999, p.8. Los ataques más oportunistas se montan en una denuncia de improductividad docente que, construida de acuerdo a los parámetros eficientistas de las agencias financiadoras, clasificaba a los profesores universitarios, en especial a los de la USP y la UNICAMP y en particular a los de Ciencias Humanas, como “improductivos” por presentar índices bajos, de dos o tres artículos por año.

ción dictatorial, recordando el caso de las Madres de Plaza de Mayo. El centro de la argumentación de Maria Sylvia es un alegato en favor de la teoría como práctica política:

O trabalho da teoria, o acúmulo e o uso judicioso do conhecimento, a prática desvinculada da imediatez são os instrumentos capazes de enfrentar a violência dos interesses lucrativos acoplados à cobiça dos poderes públicos. Enquanto isso, nossos governantes fecham o campo do saber, transpondo para nossa época o programa colonial de d. Maria, a Louca.

Aníbal me aponta como exemplo de corporativismo reacionário. Quem mais corporativista, no pior sentido, que o grupo alçado ao poder graças a fortíssimo ‘esprit de corps’ que postou os ‘compagnons’ nas posições-chaves? Muitos deles—todos progressistas, alardeando lutar contra a ditadura—cuidaram atentamente, no Chile, de suas carreiras e ligações internacionais, ou trataram ‘bel et bien’ de suas vidinhas em Paris. Passaram longe deles as vigílias para que colegas e estudantes não fossem presos sem deixar rastros, nunca deram aula com o Dops²⁵ presente, ou acudiram quem sofria nas prisões, ou tiveram de recolher e valorizar o que deles restava de dignidade, inteligência e esperança de trabalho, nada sabem do esforço diuturno para manter aberto um espaço de reflexão e crítica.²⁶

Paradójalmente, el trabajo de la teoría, el uso juicioso del saber y la práctica desvinculada de la imediatez son también los instrumentos reivindicados por cierto modernismo reactivo para enfrentar la emergencia de nuevos paradigmas críticos y nuevas políticas de la teoría. Esta vez, a diferencia de los 60, la crítica funciona, como figura de sistema (Barthes), con inocultable nostalgia por “um conceito forte de literatura como houve nos dois últimos séculos e como ainda havia na alta modernidade literária”, y pasa a sindicarse como enemigo a la desconstrucción, a la que se acusa de haber tergiversado las propuestas

25. El Departamento de Orden Político y Social instaurado por la dictadura.

26. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho – “Elogio da loucura” in *Mais! Folha de S. Paulo*, 27 jun 1999, p.8.

estructuralistas en beneficio de los estudios culturales, en obediencia a un principio paranoico modernista. Olvida, o simula olvidar, que, para Barthes, “le texte est à la fois posé et déçu”, o que para el Derrida de *La farmacia de Platon*, “un texte n’est un texte que s’il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu”²⁷. Y más, que esa ley y esa regla no se entregan jamás, a un *presente*, a no ser al precio de nombrar una percepción, es decir, una implicación entre el texto y su lector, entre el presente y la presencia. Por eso, aun cuando haya un tono confesional en su discurso, no es posible decir que esa posición crítica sea radical, al afirmar que

Propostas como a da morte do sujeito, do descentramento e da escritura e da crítica-escritura (que eu mesma teorizei e defendi há 20 anos) tiveram efeitos positivos. Elas puseram em xeque as autoridades opressoras, abriam caminhos para novos gêneros, para as literaturas emergentes e para a cultura de massa.

Mas estas propostas também tiveram efeitos perversos: foram assimiladas como criatividade espontânea, como dispensa de qualquer competência ou formação, como irresponsabilidade autoral, como desprezo pela tradição e pela alta cultura. Além disso, a generalização anônima do texto, a abolição de gêneros e hierarquias servem aos interesses da informática, da globalização econômica e da indústria cultural, que necessitam de produtos transnacionais com rótulos novos, uma espécie de ‘moda mix’ na cultura e nas artes.²⁸

27. DERRIDA, Jacques – *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972, p.71.

28. MOISES, Leyla Perrone – “Que fim levou a crítica literária?” in *Mais! Folha de S. Paulo*, 25 ago. 1996, p.9. Ver también, de la misma autora, “A crítica literária hoje” *Anais do Congresso ABRALIC 5*, Rio de Janeiro, 1997. Esa posición será sistematizada en su libro *Altas literaturas*. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos (São Paulo, Companhia das Letras, 1998). En artículos posteriores, motivados por la crisis universitaria, Perrone-Moisés deja aún más claro el perfil instrumental atribuido a las humanidades, cf. “Em defesa da literatura” (*Mais! Folha de São Paulo*, 18 jun 2000) y en especial su diagnóstico de la crisis de la Facultad de Filosofia Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, en “Para que servem as humanidades?” (*Mais! Folha de São Paulo*, 30 jun 2002) donde la autora llega a afirmar que “as humanidades servem para pensar a finalidade e a qualidade da existência humana, para além do simples alongamento de sua duração ou do bem-estar baseado no consumo e nas metas do

No muy distante de ésa es la actual posición de Luiz Costa Lima, para quien la crítica también se transformó em “o lugar das perplexidades ou [como] uma área de vale-tudo”²⁹, alternativas ambas impotentiza-

FMI. Servem para estudar os problemas de nosso país e do mundo, para *humanizar a globalização* (sic). Tendo por objeto e objetivo o homem, a capacidade que este tem de entender, de imaginar e de criar, esses estudos servem à vida tanto quanto a pesquisa sobre o genoma. Num mundo informatizado, eles servem (...) para produzir conhecimento. Eles servem para ‘agregar valor’, como se diz no jargão mercadológico. No ensino superior, os cursos de humanidades são um espaço de pensamento livre, de busca desinteressada do saber, de cultivo de valores, sem os quais a própria idéia de Universidade perde sentido. Por isso eles merecem o apoio firme das autoridades universitárias e da sociedade, que eles estudam e à qual servem”. La posición de Leyla Perrone no deja de subrayar el papel coadyuvante, cuando no secundario, anclar o instrumental, de las Humanidades en la globalización, lo cual ejemplifica el principio democrático formal y el sublime nacionalista que nutren al universalismo crítico reactivo. Nunca es excesivo recordar que, si nos pautamos por las lecciones barthesianas del placer del texto, es a Nietzsche y a la circularidad de la violencia social que remitimos nuestro análisis, ya que “si j’accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire: celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire. Je ne puis doser, imaginer que le texte soit perfectible, prêt à entrer dans un jeu de prédicats normatifs: c’est trop ceci, ce n’est pas assez cela; le texte (...) ne peut m’arracher que ce jugement, nullement adjectif: c’est ça! Et plus encore: c’est ça pour moi! Ce “pour moi” n’est ni subjectif, ni existenciel, mais nietzschéen”. La posición barthesiana hace así equivaler la teoría del texto a la de la fotografía como *punctum*. Substituir la por la disciplina, el *studium*, es volver a la Obra o, como diría el Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*, al Chisme, proliferador de Obra.

29. LIMA, Luiz Costa – “O comparatismo hoje” *Anais do Congresso ABRALIC 5*, Rio de Janeiro, 1997, p.81-84. Para un examen de esas posiciones, ver MIRANDA, Wander Melo – “Projeções de um debate” e SOUZA, Eneida Maria de – “A teoria em crise” in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 4, Florianópolis, 1998, p.11-30

30. Jacques Rancière, problematizando esa cuestión contemporánea de la muerte del autor, ha argumentado, en cambio, que lo que se pierde hoy día no es ni la personalidad del autor ni la materialidad de la obra. Es el trabajo por el cual esa personalidad se transformaba en materialidad. “A retirada da obra em direção à idéia não anula a realidade material da obra. Mas ela tende a transformar a propriedade paradoxal da obra impessoal em propriedade lógica de uma patente de inventor. Nesse sentido, o autor contemporâneo é mais estritamente proprietário do que jamais o foi qualquer autor. Mas isso quer dizer que se rompeu o pacto entre a impessoalidade da arte e a de seu material. Enquanto a primeira se aproxima da propriedade da idéia, a segunda tende a se deslocar para a propriedade da imagem.(...)A propriedade não se dissolve na imaterialidade da rede. Ao contrário, ela tende a pôr sua marca em tudo o que é suscetível de entrar na arte, a fazer da arte uma negociação entre proprietários de idéias e proprietários de imagens.Certamente é por isso que a autobiografia, que faz coincidir as duas propriedades, adquire tanta importância na arte de nosso tempo. (...) O autor não seria mais o ‘espíritual histrião’ de que falava Mallarmé, mas o comediante de sua imagem. A arte do comediante tende sempre a um limite que é a transformação do simulacro em realidade. (...) No tempo da

doras de la acción, ya que, en lugar de problematizar el presente, la perplejidad lleva al desconcierto, así como la mezcla indiscriminada, al desdén aristocrático. Ambas posiciones ilustran tanto la dificultad de lidiar con la caída de la trascendencia, es decir, un universal que de certeza y estabilidad al juicio, como la imposibilidad de, al contrario, concebir la ruptura como una separación crítica contingente, es decir, en resumen, que ambas exhiben la resistencia a pensar la contradicción, no ya en términos de disyuntiva necesaria, sino de paradoja o, en otras palabras, de inmanencia absoluta.³⁰ La aporía de esa pertinencia afirma, de un lado, que la literatura nada puede saber de lo que ocurrió, del *ça a été*, pero, del otro, nos dice que la literatura es, en efecto, una forma de conocimiento.³¹

La contradicción y la indecibilidad que se le reconocen a la metarepresentación nos podrían llevar así a la alternativa de unos estudios culturales (im) populares, en la línea de Kraniauskas o Beasley-Murray, aunque, en definitiva, nos hagan sospechar, en virtud de las paradojas vinculadas a lo popular (Agamben) o a lo comunitario (Nancy), de la vitalidad misma de aquella idea primigenia de Costa Lima, la de que cuando una comunidad carece de la práctica de la discusión, el uso del lenguaje crítico siempre suena como amenaza y por ser el discurso teórico un producto del desdoblamiento de la reflexión crítica, es natural, decía Costa Lima, que, en ese tipo de comunidad, el crítico encuentre en sí mismo y a su alrededor, enormes obstáculos, idea que

digitalização universal, o 'morto' de que falava Mallarmé parece ainda bastante vivo. Um pouco vivo demais, justamente". Cf RANCIÈRE, Jacques – "Morte do autor ou autor vivo demais?" in *Mais! Folha de S. Paulo*, 6 abr. 2003.

30. Cf AGAMBEN Giorgio – "Absolute Immanence" in *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Ed. Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1999, p.220-242

31. De esa paradoja se alimenta la polémica sobre Wallace Stevens sostenida entre Paulo Henriques Brito y Felipe Fortuna. Consultar, al respecto, BRITTO, Paulo Henriques – "Esteticismo e modernidade" in *Mais! Folha de S. Paulo*, n° 558, 16 out, 1987, p.B-3; FORTUNA, Felipe – "O antimoderno necessário" *Mais! Folha de S. Paulo*, n° 560, 30 out, 1987, p.B-11 y, finalmente, BRITO Paulo Henriques – "Os equívocos da crítica" *Mais! Folha de S. Paulo*, n° 564, 27 nov 1987, p.B-8.

sólo llevaba agua a un molino hoy desactivado, el del intelectual como legislador y árbitro del gusto.³²

Las posiciones del universalismo crítico, que denuncian los funerales de la crítica como efecto perverso de la muerte del autor, son estrategias en que el crítico aún opera como el parásito (feliz) de un tipo de discurso desimplicado. No dejan de ser, hoy día, las nuevas ventosas de ese debate.

Durante el alto modernismo, se solía calificar una polémica de *mordant*.³³ Marcel Duchamp, un polemista nato sin ninguna polémica a cuestas, llegó a hacer un *ready-made* que consiste en un peine de aluminio. La pieza se llama *Peigne*, nombre que alude, ambivalentemente, a la pintura (*je peigne= yo pinto*) pero también a la no-pintura (*que je peigne= exhortación que podríamos traducir al modo de Isidoro Funes, “yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto”*). Duchamp llamaba a su *peigne* un *mordant physique*, porque es natural *classer les peigns par le nombre de leur dents*, lo cual configura una forma oblícua de decir que la pintura es tan posible como imposible. Podríamos extrapolar la lección de Duchamp y decir que la polémica hoy es un *mordant physique*, una bisagra en el tiempo, que nos demuestra su recurrente (im)posibilidad.

32. Es sintomático que buena parte de las polémicas brasileñas del período se den en torno al problema de la traducción. No me refiero sólo a la traducción poética. Jesus de Paula Assis, por ejemplo, retoma el tópico paranoico de Costa Lima en su reseña al seminario de Isabelle Stengers, “Quem tem medo da ciência? Ensina como não editar um texto filosófico” (*Folha de S.Paulo, Letras*, nº 82, 20 out. 1990), rebatida por Eric Alliez (*Folha de S.Paulo, Letras*, nº 84, 3 nov. 1990, p.7). Y hasta el mismísimo ministro de justicia llega a refutar la interpretación de un poeta, Régis Bonvicino, al leer en paralelo un poema de Pessoa y otro de Laforgue, del cual, el mismo ministro, por lo demás, ofrece una traducción. Ver RAMOS, Saulo – “Ministro da Justiça contesta tradução de poema” *Folha de S.Paulo, Letras*, nº 42, 13 jan. 1990, p.F3.

33. Cf. REVEL, Jean-François – *Oeuvres*, op. cit., p. 600.

BORGES

EL ENTREDICHO. BORGES Y LA MONSTRUOSIDAD TEXTUAL

El rostro, dice Agamben, postula el ser irreparablemente expuesto del hombre y, al mismo tiempo, la duración de su ocultamiento visible en su misma apertura: “il volto è il luogo della comunità, l’única città possibile”.¹ Lo que el rostro revela entonces no es *algo* material sino justamente la nada, la pasión por el lenguaje mismo. El rostro es exposición, se expone y, al hacerlo, se asume como el lugar de la política.

A partir de esa idea, valdría la pena releer un pasaje de *Las letras de Borges*. Dice Molloy, en referencia a los pioneros textos ficcionales de Borges, que “las máscaras de los infames—y es significativo que se inicie Borges en la ficción con un material no ya empobrecido (*Evaristo Carriego*) sino convencionalmente deleznable—marcan un *palier* de reflexión en la obra borgeana. Las indagaciones previas y teóricas se cumplen y se desdican, inaugurando en el plano narrativo una posibilidad de diálogo que explorarán más tarde las ficciones y los ensayos. La máscara y el rostro—concluye Molloy—comienzan a enfrentarse, en irritante y fértil contrapunto”.² Se podría afirmar entonces que, en las piezas que integran la *Historia universal de la infamia*, sus propios textos, firmados en el diario sensacionalista y ajeno de Botana, se plasma el rostro mismo de Borges: la pasión por el lenguaje pero también el lugar de la comunidad, la única ciudad posible. Y ese rostro, lejos de ser apolíneo, nos remite a una “irritante

1. AGAMBEN, Giorgio – *Mezzi senza fine*. Note sulla politica. Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p.74

2. MOLLOY, Sylvia – *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p.39.

y fértil” heterogeneidad. Ese rostro no es otra cosa sino un *portentum*, el rostro de un monstruo. Pero, al mismo tiempo, lo monstruoso de ese rostro se define como un *ostentum*, o un *aspecto*, el rostro de la ficción—de una ficción comunitaria que no pertenece sólo a Borges o a la literatura que lo reivindica como propio.

Historiemos la cuestión. De hecho, el mayor escritor latinoamericano del siglo XIX, el brasileño Machado de Assis, también entendía, en consonancia con Borges, que la ficción que entregaba cotidianamente a los diarios configuraba *uma fusão admirável do útil e do fútil; o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo*, elementos que, *arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal*.³ Así como el nacionalismo vitalista herderiano optaba por metáforas botánicas (raíces, transplantes, ramas) para dar cuenta de la metamorfosis simbólica de la modernización, Machado nos habla de la ficción como de un híbrido animal y monstruoso. Inserto en esa misma definición biológico-jurídica de lo ficcional, otro precursor brasileño, Euclides da Cunha, suerte de alter-ego de Sarmiento, escribió en el tránsito del 900 una obra abstracta, *Os sertões*, en que, al decir de Murena, su actitud transubjetiva perseguía una restitución del mundo como potencialidad. En una página de esa “novela escrita de un modo tan descarnado y teórico como un ensayo”⁴, Euclides da Cunha narra “Como se hace un monstruo”. Relata allí la emergencia, en pleno *sertão* de Bahia de un anacoreta sombrío, pobremente vestido en su hábito azul de brin americano, un monstruo que desafía, simultáneamente, las leyes naturales y sociales:

En el seno de una sociedad primitiva que por las cualidades étnicas y la influencia de las santas misiones malévolas entendía mejor la vida por lo

3. ASSIS, Machado de – *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962, vol III, p. 969.

4. MURENA, H.A. – *El pecado original de América*. Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p.203.

incomprendido de los milagros, su vivir misterioso lo rodeó bien pronto de un no vulgar prestigio, agravándole tal vez el temperamento delirante. Poco a poco, todo el dominio que, sin cálculo, se difundía a su alrededor, parece haber refluído sobre sí mismo. Todas las conjeturas o leyendas que bien pronto le rodearon hicieron el ambiente propicio a la germinación del propio desvarío. Su insanía estaba allí, exteriorizada. Se reflejaba en la admiración intensa y el absoluto respeto que lo tornaron tras breve tiempo en árbitro incondicional de todas las divergencias o riñas, en consejero obligado de todas las decisiones. La multitud ahorrábale indagación torturante acerca de su propio estado emotivo, el esfuerzo de aquellas interrogaciones angustiosas y de aquella introspección delirante, entre las cuales evoluciona la locura en los cerebros agitados. Volvía a modelarlo a su imagen. Creáballo. Ampliáballo, desmesuradamente, la vida, lanzándolo dentro de los errores de dos mil años.⁵

Parece, hasta cierto punto, un retrato de Borges, al menos del último e inapelable Borges. Pero, en verdad, diseña el rostro de Antonio Maciel, un misionario antirepublicano que se atrinchera en Canudos y allí resiste varias embestidas de los ejércitos estatales y profesionales. Maciel contradice e infringe la ley positiva en grado sumo pero sin provocar de ella ningún discurso, a no ser el aniquilamiento o la anulación. La deja muda y sin respuesta. El poder de la causa mística que defiende es el poder de la inconstancia, cuando no de la inconsistencia, el efecto de la disimilitud participativa. En el ámbito del orden, esa infracción genera como réplica un deseo primitivo de supresión, que lo confirma al rebelde místico como un sujeto más allá de toda ley. Podríamos decir, retomando la frase que Borges aplica a Ernst Jünger, que su lucha excluye el odio pero no la crueldad.⁶

Del mismo modo, *Os sertões*, el conjunto de textos que Euclides da Cunha escribe para el diario liberal *O Estado de SPaulo* (algunos de los

5. CUNHA, Euclides da – “Como se hace un monstruo”. *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, n° 28, Buenos Aires, 17 feb. 1934, p.7

6. BORGES, Jorge Luis – “*Der Kampf als Inneres Erlebnis* de Ernst Juenger” in *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé, 2000, p.71.

cuales Borges recupera y edita en las páginas de *Crítica*), retratan no ya la aventura individual de Maciel sino el tránsito de una geopolítica específica, la trasmutación del duelo individual por el asesinato anónimo y de masas. No es sólo la vida la que está cambiando. Otro modo de muerte también se impone. Euclides da Cunha, narrador de ese pasaje, le da rostro, en suma, no ya a lo empobrecido de la emancipación sino a lo inconsistente o deleznable de la potencialidad americana: su deformación proliferante, sus metamorfosis, la coexistencia indistinta y no contradictoria de eventos polimorfos, es decir, la inesencialidad de la forma misma.

Borges, como dije, publicó ese texto en *Crítica*. Me confesó además que, aunque admiraba el relato de Euclides da Cunha, prefería *A Brazilian mystic* de Cunninghame Graham. El rechazo sólo confirmaba su apertura al texto. Nada más monstruoso, en efecto, que el relato colonialista de una saga nacional-localista o, en otras palabras, una biografía de infamia mística en un momento de autonomización literaria que le confisca, precisamente, a la religión toda legitimidad en el debate cultural del nuevo siglo.

Os sertões es un texto híbrido. Su monstruoso protagonista, Antonio Conselheiro, reúne, en efecto, lo imposible y la interdicción. Propone un principio de explicación tautológico en que, como monstruo civil, su inteligibilidad está situada más allá de la ley aunque repose, paradójal y exclusivamente, en él mismo. Es el rostro visible de una república eclesiástica-civil, que funciona como el Estado, aunque en vacancia de éste. Por tanto su rostro coincide con el de Leviatan, un dios mortal oculto por un dios inmortal, el soberano que concentra todo el poder político. Recuerda, en cierto sentido, a la licorne, que significa al Cristo refugiado en el vientre materno, teratología religiosa o fábula de identidad de una mujer intelectual, Susana Soca, uruguaya, quien, como leemos en *El hacedor*, “sin atreverse a

hollar este perplejo/ Laberinto, atisbaba desde afuera/ las formas, el tumulto y la carrera”.

En el *Conselheiro*, en cambio, lo que vale la pena subrayar es una mirada desde dentro y con ella constatamos que el monstruo muestra. Ostenta un intercambio a todas luces excesivo en relación a las normas naturales animales pero también a las convenciones del género humano. Y aquello que el monstruo muestra es, sin duda, algo más que una efigie teratológica, el consorcio abismal entre una vida específica, la *bios*, y un tipo genérico, la *zoé*. Nos propone entonces un proceso ascético de formación sumado a la metamorfosis más informe. El monstruo milenarista exhibe, además, la densidad y heterogeneidad irreductibles de las formas simbólicas en tránsito de lo popular a lo masivo. Hay entonces en él un registro híbrido, serio-cómico o sublime-abyecto, vinculado a la problemática de las identidades culturales modernas que vale la pena considerar con más detalle.

El primer rasgo que salta a la vista es que esa heterogeneidad discursiva es asimismo heterogeneidad axiológica. Dumézil llega a hablar de un principio de mútua reversibilidad entre dos de esas figuras, los centauros y los sátiros, monstruos ambos que encarnan la heterogeneidad escindida. Mientras el centauro permanece inscripto en el gran mito de la construcción épica, el sátiro activa la amenidad farsesca vinculada al desencantamiento del mundo. Sin embargo, no hay ilustración satírica que no dependa, hasta cierto punto, de la narración mágica. Si vemos entonces las formas, el tumulto y la carrera simbólicas desde dentro del laberinto, podemos decir que Borges está pensando exactamente esas mismas categorías narrativas al publicar la serie de fragmentos de *Os sertões*, entre octubre de 1933, “El centauro de los desiertos” y “La fiebre pavorosa de la tierra”, y febrero de 1934, “Como se hace un monstruo”.

En efecto, recordemos, que poco antes de los monstruos

euclidianos, es decir, en el verano de 1932, Borges publica en *Sur* un ensayo significativo, “El arte narrativo y la magia”, donde nítidamente distingue dos procesos causales, el natural, que aquí podríamos llamar animal, resultado incesante de incontables e infinitas operaciones, y el mágico, “donde profetizan los pormenores”. Ese proceso causal, que se puede asociar a lo humano, es “lúcido y limitado” porque, como toda ficción, sostiene un régimen de verdad, dependiente de la espontánea suspensión de la duda, que actualiza en el simulacro y en la dramatización todo deseo de potencia y todo evento místico.

Borges lo ejemplifica con la árdua verosimilitud de un Quirón extraído de “The Life and Death of Jason”, un poema de William Morris cuya efectividad descansa en la fe poética que suscita la imagen del centauro, registrándose otro tanto con las sirenas y esfinges del libro catorce de esa misma obra. Es decir que cuando copia en el diario de masas el centauro y el monstruo de *Os sertões*, Borges se está cuestionando asimismo sobre la fisionomía de ese rostro que requiere de una cierta magia para ser narrado. En otras palabras, la pregunta por la identidad, que es una pregunta enigmática y monstruosa, exige fé poética para su validez política⁷. Lo ficcional se define entonces como el punto medio entre la atracción de lo desconocido y la apariencia del ser.

Varios teóricos de la política moderna parecen coincidir con Machado de Assis o con Borges en ese punto. Para Maquiavelo, el relato de identidad política sólo se efectúa a partir de una textura híbrida. Es

7. La interpretación es monstruosa porque no agota al símbolo sino que lo potencia al infinito: “Nadie ignora que a Edipo lo interrogó la Esfinge tebana ‘Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía y tres en la tarde?’ Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. Quien de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de *hombre* es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos”. BORGES, Jorge Luis – “H.G.Wells y las parábolas: *The Croquet Player; Star Begotten*” in *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p.275.

necesario, argumenta, que el Príncipe reúna al hombre y a la bestia ya que el ejemplo de Quirón, precisamente, nos persuade de que una condición que prescinde de la otra, la humana de la animal, el desencantamiento de la magia, no puede durar.⁸ Parece ser también la opinión de Hegel, que identifica a Quirón con un relativo equilibrio entre lo sensual y lo espiritual que justificaría la estabilidad y duración de lo sublime en arte.⁹ De ser válidas tales propuestas, podríamos avanzar la hipótesis de que un texto como *Historia universal de la infamia* realiza ejemplarmente la monstruosidad textual y nos devuelve, como el revés del guante, la política acriollada y monstruosa de una alianza de clases impulsada por *Crítica*, el diario que acoge esos fragmentos.

Como señala Beatriz Sarlo, en Borges y en *Crítica* palpita la ruptura: se la reconoce en la sensibilidad de Borges hacia géneros menores—la aventura y el policial—y asimismo en la sensibilidad del diario frente a las renovaciones estéticas. Tanto los vanguardistas como el diario de masas exhibían entonces el desparpajo de quien llega para dar vuelta las relaciones convencionales de poder: “Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública”.¹⁰ Pero más allá de la ruptura irreversible (utópica), Borges y *Crítica* ejemplifican la cíclica reinterpretación (posutópica). Ambos, diríamos, realizan la paradoja de Quirón: pasar del entredicho disciplinario a lo entre-dicho en diseminación. Como la política del monstruo es, estructuralmente, ambivalente, el diario (la bestia) educa a una masa vilmente seducida mientras el vanguardista (el hombre) divide, cuando no destruye, una masa que, en todo caso, al mismo tiempo, ayuda a desencantar.

8. MACHIAVEL, N. – *Le Prince*. Paris, Seghers, 1972, p.143.

9. Apud CHOPARD, Armelle le Bras – *Le Zoo des Philosophes*. De la bestialisation à l'exclusion. Paris, Plon, 2000, p.216.

10. SARLO, Beatriz – *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995, p.117.

Es interesante, entonces, subrayar la paradójal duplicidad ético-estética de lo monstruoso. Asociando en sí mismo la imposibilidad y la prohibición, el monstruo señala, de un lado, un límite infranqueable de la ley, un no más allá, pero, por otra parte, se muestra abiertamente como una excepción palpable a esa ley, que él mismo transgrede y vacía recurrentemente. Al arriesgarse como un fuera de la ley, el monstruo enseña que siempre que se va más allá de lo dado, se abre una posibilidad que, aunque no pueda cambiar las prácticas sociales, pone en juego y variación constante a la naturaleza, activando así su potencialidad. Alcanza de ese modo, por así decirlo, su nada fundante.

En el caso de *Historia universal de la infamia*, su monstruoso hibridismo revela que la ficción que no logra vislumbrar su impotencia se diluye, como vacío de la misma ficción, en el murmullo mundano. Toda potencia, nos enseña Aristóteles en la *Metafísica* (1046a,32), no pasa de impotencia de sí misma y con respecto a sí misma (*tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia*).¹¹ Por lo tanto, sólo puede, en rigor, llamarse ficción aquel enunciado que se identifica, paradójalmente, con la interdicción, es decir, con los materiales empobrecidos, las biografías populares al estilo del *Evaristo Carriego*, y asimismo con lo imposible, o sea, la convención deleznable de las biografías infames que ofrecen potencialidad al relato. En ese sentido, pues, las ficciones que Borges lee y escribe, son ese *irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias*.

Al inscribir a la literatura en la órbita de una teoría biológico-jurídica del desvío, esas ficciones postulan tres figuras que determinan el dominio de la anomalía: en principio, el monstruo (o texto) ficcional, de origen letrado pero de recepción semi-letrada; en segundo lugar, los lectores,

11. Cf. AGAMBEN, Giorgio – “On Potentiality” in *Potentialities*. Collected Essays in Philosophy.. Ed. Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1999, p.182.

que Borges ve como *cisnes aún más tenebrosos y singulares que los autores*, que a través del juego simbólico se corrigen a sí mismos, y, en última instancia, el mismo autor, *monstrorum artifex*, tejedor de pesadillas¹² o transgresor onanista que no acumula sino que gasta instituciones.

Detengámonos en la monstruosidad textual. Podríamos decir que la ficción moderna diseña, a su modo, dos cánones de monstruos. Uno se sitúa por encima de la ley. Es el soberano. El segundo está sometido a la ley: es el pueblo rebelde. El soberano, que lo es en función de alianzas de linajes, escenifica la monstruosidad incestuosa. El pueblo en rebelión, en cambio, personifica al monstruo antropofágico. De estos bordes de la sociedad moderna derivan las grandes ficciones teóricas del siglo. La etnografía del totemismo, Lévy-Bruhl, por ejemplo, nos disocia de nosotros mismos reenviándonos a la monstruosidad del repasto primitivo. La antropología estructural, en cambio, con Lévi-Strauss, se distancia de lo antropofágico para indagar las reglas de las alianzas y la circulación simbólicas. Lo fuera de la ley o lo monstruoso queda así delimitado, de un lado, por el canibalismo y, del otro, por el incesto.

Algo semejante se podría predicar del psicoanálisis, oscilando entre la matriz totémica freudiana y la instancia de la letra y su interpretación diseminante, o aún de la sociología sagrada, con su reivindicación de un *sacer* de transgresión (la soberanía y la fiesta de Bataille) o un *sacer* de veneración (el simulacro asimétrico de Caillois). En todas estas ficciones, diríamos, apoyándonos en los análisis de Foucault, vigilan los dos grandes monstruos de la anomalía, el rey incestuoso y el pueblo caníbal¹³.

Sería largo enumerar los indicios de esta última figura en la obra de Borges. Hilemos tan sólo uno que tomo de *Literaturas germánicas medievales*:

12. CF. BORGES, Jorge Luis "Sobre Chesterton" in *Obras Completas*, op.cit., p.695

13. FOUCALT, Michel – *Les anormaux*. Cours au Collège de France 1974-5. Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999, p.51-100.

La ballena en cambio, es símbolo del Demonio y del Mal. Los marineros la toman por una isla, desembarcan en ella y hacen fuego; de pronto, el Huésped del Océano, el Horror del Agua se sumerge y los confiados marineros se ahogan. Esta fábula se encuentra asimismo en *Las Mil y Una Noches*, en las leyendas célticas de San Brandán y en la obra de Milton. Para Hermann Melville, en *Moby Dick*, la ballena es emblemática del Mal, como lo fue para los anónimos autores del *Physiologus*. En éste, el nombre de la ballena es Fastitocalon.¹⁴

La ballena Fastitocalon (literalmente, *Aspidochelone*, Escudo de la Tortuga, animal que para Borges representa doblemente el infinito, por los avatares aquileos de la tortuga y por la duración del infierno) es materia del bestiario de San Brandán, fábula fundante de la misma identidad americana. En efecto, el Santo Navegante habría aportado a islas afortunadas del otro lado del Atlántico, aquellas que Joyce, en el *Finnegans Wake*, denomina el “High Brazil”, bañado por el “Kerribrazilian Sea”, pero que ya en la cartografía portuguesa (Lázaro Luis, 1563; Fernão Vaz Dourado, 1570) se marca como “Obrasil”, portugués, frente al “rio da prata”, castellano¹⁵. No olvidemos, además, que los mitos de paraíso perdido de San Brandán han de retornar, con fuerza guerrera, en el discurso de Antonio Conselheiro, quien también persigue una tierra sin mal, y por lo tanto no sería abusivo, en función de la genealogía de Fastitocalon, verlo al monstruo Maciel reincorporado en el Don Porfirio de *Invasión* (1968-9), el film de Hugo Santiago con guión de Borges. Su argumento no es sino una paráfrasis de *Os sertões* y su alegoría, que acabó siendo tristemente profética en la sociedad argentina, era asimismo una reinterpretación de los monstruos sertaneros del *High Brazil*:

14. BORGES, Jorge Luis – *Obras Completas en Colaboración*. Madrid, Alianza, 1983, p.421. Vuelve al mismo pasaje en *Borges profesor. Curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Ed. Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires, Emecé, 2000, p.107-8.

15. Para una genealogía del mito de San Brandán y el Brasil como tierra sin mal ver HOLANDA, Sérgio Buarque de – *Visão do Paraíso*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, p.144-178.

Invasión es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita.¹⁶

Dije antes que la ficción de Borges, su teoría de la ficción como monstruo, supone una identificación ambivalente con la interdicción y asimismo con lo imposible que revela, al mismo tiempo, una potencia de ser o hacer que no pasa de impotencia de sí mismo y con respecto a sí mismo. Es decir, fusión heterogénea de la potencia (*dynamis*) y el acto (*energeia*). Sería bueno, entonces, recordar que el eterno retorno del último Nietzsche configura asimismo imposibilidad de distinguir entre potencia y acto; que su *amor fati* no discierne contingencia de necesidad; que en “Ante la ley” de Kafka, traducido por Borges en 1938, el soberano guardián es asimismo “el más subalterno de los guardianes”¹⁷, un monstruo, porque la ley, como dice Derrida, se guarda sin ser guardada, resguardada tan sólo por un guardián inútil, que vigila una puerta constantemente abierta hacia la nada¹⁸; que *Bartleby* de Melville, más que un monstruo, “un artificio o un ocio de la imaginación onírica”, es “un libro triste y verdadero” que nos enseña la “inutilidad esencial”¹⁹ de la vida, es decir, que la aporía metafísica demuestra recurrentemente su naturaleza política.²⁰

Diríamos entonces, a modo conclusivo, que la potencia narrativa adviene en el punto en que la ficción depone su potencia de no ser o no

16. Cfr. COZARINSKY, Edgardo – Borges y el cine. Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p.83.

17. BORGES, Jorge Luis – “Un cuento de Franz Kafka” *El Hogar*, 27 mayo 1938 in *Borges en El Hogar*, op.cit., p.108.

18. DERRIDA, Jacques – “Before the Law” in *Acts of Literature*. Ed. D. Attridge. London, Routledge, 1992, p.181-220.

19. BORGES, Jorge Luis – “Prólogo” in MELVILLE, H. – *Bartleby, el escribiente*. Trad. J.L. Borges. Madrid, Siruela, 1984, p.13.

20. Cf. AGAMBEN, Giorgio – *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi, 1995, p.46-56 y del mismo autor, en colaboración con Gilles Deleuze, *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata, Quodlibet, 1993, p.47-92.

hacer, su *adynamia*, lo que no configura destrucción de la potencia en el acto sino conservación o salvación (*soteria*) de la potencia en sí. Lo propio de la literatura es desbordar a la literatura. Se trata de la misma aporía que concierne a los sentidos y a la multiplicación sensible. No hay sensación en los sentidos porque la sensibilidad no es factual sino potencial de donde la *aisthesis* coincide con la *anaisthesis*. Es el argumento con el cual Duchamp dice adiós a la pintura y Benjamin al aura. Es el argumento con el cual Borges abandona las ajenas historias y, como *monstrorum artifex*, adviene a la potencia de lo falso y conquista, en fin, su propio rostro.

LA TRADUCCIÓN INFINITA

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. Giorgio Agamben – “El autor como gesto” in *Profanaciones*

Es sabido que la traducción ocupa un lugar prominente en la obra de Borges. El escritor se refiere a ella en varias ocasiones. Las más conocidas son “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las 1001 noches”; pero en un, hasta hace poco, olvidado artículo de 1926, “Las dos maneras de traducir”, es donde Borges formula sus primeras apreciaciones sobre el tema. El punto de vista es explícito.

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perifrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñaran los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo

ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma.

Ese procedimiento—dice Borges—nos parece *sacrilegio*, adelantando el tópico de la lectura literal como procedimiento de la religión y de los notarios. Es decir que el ideal de traducción borgiana se emparenta con la *profanación* textual de Agamben. Como típico martinfierrista, el escritor condena la metáfora, aún sabiendo que “la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales”. A su modelo, clásico, pero profanador, de la traducción contraponen, pues, el romántico, recordando que “los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre”.

Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra (*Werke*, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo.

Borges señala así la paradoja de que, según el anunciado propósito de veracidad (y no de verosimilitud) literaria, el traductor se vuelve un falsario, porque, “para mantener la extrañez de lo que traduce

se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira”. Una vez desconstruida la frontera entre verdad y falsedad, no le queda más que derribar el muro entre lo propio y lo ajeno y así argumenta:

En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela”. Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra”, y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar”, y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.¹

Desconocedor, obviamente, de este debate, Mário de Andrade emprendió en 1928 la traducción de una de las *Inquisiciones* de Borges. No era completamente neófito sobre los problemas éticos implicados en la traducción. Había leído, entre otras cosas, los argumentos desarrollados por Borges en su inquisición de 1922, “La nadería de la personalidad”, retomados en el ensayo antes citado, y conocía también la opinión del escritor acerca del trabajo de Fitzgerald como traductor de Omar Khayam, quien había imitado, más que vertido, los rapsódicos poemas del poeta persa. Mário de Andrade, que a la sazón estaba justamente haciendo lo mismo con relatos etnográficos brasileños, de los cuales en poco tiempo nos ofrecería un deslumbrante resultado en *Macunaíma*, ese gran no-libro que su mismo autor no reputaba novela

1. BORGES, Jorge Luis – “Las dos maneras de traducir” in *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, 1997, p.257-259.

sino poema, antología folklórica, *scherzo* y hasta incluso síntoma, pero no símbolo, de una literatura nacional que los modernistas estaban en vías de construir, Mário de Andrade, digo, ensaya traducir “Quejas de todo criollo”, una inquisición de poca fortuna en la crítica argentina.

La selección ya es por sí misma elocuente. Los martinfierristas, lo sabemos, se aplicaron, en diversos estilos, a una ontología nacional. Querían atrapar la antropogénesis de lo criollo, rescatar el aporte intelectual de América Latina, previo tijeretazo al cordón umbilical, como pedía Oliverio Girondo en el manifiesto de la revista *Martín Fierro*, para sentirse criollos en cualquier sitio, sin más tristeza de patria que la humana, como anhelaba Antonio Vallejo², o simplemente para hacer literatura, como planteaba Borges, “con sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar...”³. La metafísica nacional se adaptaba muy bien a esa estrategia estética porque les tendía un puente más allá de lo animal, en dirección a la historia humana, occidental. Admitiendo, pues, que la tradición occidental *existe*, que se impone, la metafísica del ser trata de reivindicarlo como *nuestro*, como criollo, estableciendo así un desgarrado linde o entre-lugar que guarda la memoria del desgarramiento originario. Se busca entonces la *reapropiación* de lo mejor de esa cultura occidental, como arma contra lo peor de ella misma, accionándola desde *nuestra* situación ambivalente, en la cual el Occidente se miraría, según los maestros de la sospecha, como Otro de sí mismo. La identidad criolla sería así la constante construcción de una *diferencia*, que es también la búsqueda, *en sí misma*, de un modo sudamericano de ser universal.

Al elegir esa pieza de Borges en desmedro de otras, más recorridas por la crítica local, Andrade muestra captar que traducir un autor es

2. VALLEJO, Antonio - “Criollismo y metafísica”. *Martín Fierro*, n° 27-8, 10 mayo 1926, p.17

3. BORGES, Jorge Luis - *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p.19.

convertir intensidades que nos llegan de una forma singular, irrepetible, pero que, de cierto modo, hacen huella, dejan un hueco en su lector, quien deberá hallar a su vez una nueva forma en su lengua, lo que equivale, según Benjamin, a capturar el modo-de-decir del original, o quizás, el modo de *repetir* del original.

Transcribamos, pues, ambas versiones del lamento.

QUEJA DE TODO CRIOLLO

Muestran las naciones dos índoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdos con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres. Entre ambas índoles, la aparental y la esencial, suele advertirse una contrariedad notoria. Así en tratándose del vulgo de Londres – fuera de duda el más reverente, sumiso, desdibujado que han visto mis andanzas – es manifiesta cosa que Dickens lo celebra por lo descarado y vivaz, cualidades que si alguna vez fueron propias ya no lo son, pero que todo narrador inglés sigue mintiendo con pertinacia relajada. En lo atañe-dero al pueblo español, hoy concordamos todos (aconsejados por la literatura romántica y el solamente ver en su historia la empresa americana y el Dos de mayo) en la vehemencia

QUEIXAS DE TODO CRIOULO

As nações mostram duas índoles: uma de convenção, a obrigatória, feita de acordo com as exigências do tempo e as mais das vezes com a definição preconcebida de algum célebre; outra, entranhada, a verdadeira, que a história vai desentranhando e que também transluz na fala e nos costumes. Entre essas duas índoles, a aparente e a essencial, a gente percebe uma contradição notória. Por exemplo os praceanos de Londres: não tem dúvida que o povo mais submisso reverente e vago que observei nas minhas vagamundagens mas que a gente sabe celebrado por Dickens como vivaz e descarado. Ora se estas qualidades já foram próprias um dia do povo de Londres já não o são mais. No entanto, todo narrador inglês continua na mesma mentira com pertinácia arrelachada. Relativamente ao povo espanhol, olhando na história dele só a empresa americana e o Dois de Maio ou aconselhados pela literatura romântica, nós todos con-

desbocada de su carácter, sin recordar que Baltasar Gracián supo establecer una antítesis entre la tardanza española y el ímpetu francés. Traigo estos ejemplos a colación para que el juicio del leyente consienta con mayor docilidad lo que en mi alegato hubiere de extraño.

Quiero puntualizar la semejanza insuperable que media entre el carácter verdadero del criollo y el que quieren infligir.

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal. Ese nuestro desgano es tan entrañable que hasta en la historia – crónica de obra-

cordamos na veemência destabocada do character dele, não lembrando que Baltasar Gracián já pôde estabelecer uma antítese entre o tardonho do espanhol e o impetuoso do francês. Se ponho estes exemplos na conversa é só pra que o leitor aceite com maior docilidade o que eu falar de estranhável.

Quero especificar a dissemelhança que existe entre o character verdadeiro do crioulo e o que lhe querem dar.

O crioulo me parece que é troçador, desconfiado, de antemão desengañado de tudo e tão empinimado com o verbalismo que o perdoa só nuns poucos e em ninguém não o elogia. Nos dois maiores caudilhos que abraçaram a alma de Buenos Aires se encarnaram o silêncio de braço dado com o fatalismo, Rosas e Irigoyen. D. João Manuel, a pesar das façanhas e sangue inultimente derramado, foi querido do povo. Irigoyen, apesar de todas as bugigangas oficiais ainda está sempre governando a gente. A feição que o povo gostou em Rosas, entendeu em Roca e admira em Irigoyen é o debique da teatralidade ou a terem exercido só de caçoada. Entre gente de maior sofreguidão pra viver, os caudillos famosos se mostram cheios de gestos e palavrosos ao passo que aqui são sorumbáticos e quase desengañados. A semvergonhice verbal lhes diminuiria a fama proveitosa. Este nosso desengano é tão visceral que a

dores y no de pensativos – se advierte. San Martín desapareciéndose en Guayaquil, Quiroga yendo a una asechanza de inevitables y certeros puñales por puro fatalismo de bravuconería: Saraiva desdenhando una fácil entrada victoriosa en Montevideo, ejemplifican mi aserción. No es, empero, en la historia donde mejor puede tantearse la traza espiritual de una gente. Un noble instinto artístico, una tenaz indeliberación de tragedia, hacen que todo historiador pare mientes antes en lo irregular de un motín que en muchos lustros remansados y quietos de cotidianidad. También influyen las alternativas políticas. Los altibajos venederos arbitran si conviene situar mayor realidad en la protesta de Liniers o en el bochinche de un cabildo abierto. Consideremos algún otro semblante que sea más de siempre: verbigracia, nuestra lírica criolla. Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcio en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate. Se achaparró la intensidad castellana, pero en los criollos quedó enhiesto y vivaz ese sonriente fatalis-

gente o percebe até na História – crônica de trabalhadores não de pensadores – San Martín desaparecendo em Guayaquil. Quiroga indo numa emboscada de punhais certos e inevitáveis por fatalismo puro de bravata. Saraiva desdenhando uma fácil entrada vitoriosa em Montevideú.

Porém não é na História não que a gente pode medir o traço espiritual dum gente. Um instinto artístico nobre, uma indeliberação tenaz de tragédia faz com que todo historiador pare mais ante o ocasional dum ch-infrim que adiante de muitos lustros remansados e quietos de quotidianidade. As alternativas políticas também influem.

[...]

Consideremos nossa lírica crioula. Tudo nela é quietude, desengano; áspero e meloso ao mesmo tempo. A veemência essencial da índole espanhola parece que assentando no pampa se esparramou e se perdeu. A fala se tornou mais arrastada, a igualdade dos horizontes sucessivos se riu das ambições e o rigor de sujeitar um mundo montanhoso se engruvinhou nas lerdezas doces da “payada” de contraponto, do truco falador e do mate. A intensidade castelhana se abrandou mas permaneceu íntimo e vivo no crioulo esse fatalismo çaçoísta pelo qual as melhores obras da literatura hispânica são duas louvações do fracasso: O *Quixote* na prosa e a *Epístola*

mo mediante el cual las dos obras mejores de la literatura hispánica son dos ensalzamientos del fracaso: el *Quijote* en la prosa y la *Epístola Moral* en el verso. El sufrimiento, las blandas añoranzas, la burla maliciosa y sosegada, son los eviternos motivos de nuestra lírica popular. En ella no hay asombro de metáforas; la imagen brujuleada no se realiza. En la frecuente vidalita que narra, no hay rama en el monte, vidalit, la semejanza entre el corazón herido de ausencia y la floresta maltratada por el invierno rígido, no se establece, pero es preciso vislumbrarla para penetrar en la estrofa. La eficacia de los versos gauchescos nunca se manifiesta con jactancia; no está en el *ictus sententiarum*, en el envión de las sentencias, que diría Séneca, sino en la fácil trabazón del conjunto.

Vea los pingos. ¡Ah, hijitos!
Son dos fletes soberanos.
Como si fueran hermanos
Bebiendo l'agua juntitos.

Murmura Estanislao del Campo con leve perfección. Lo mismo le acontece al Martín Fierro. Es conmovedora la austeridad verbal de estrofas como ésta:

Había un gringuito cautivo
Que siempre hablaba del barco
Y lo augaron en un charco
Por causante de las pestes.
Tenía los ojos celestes

Moral no verso. Sofrimento, *añoranzas* mansas, pândega maliciosa e sossegada são motivos eternos da nossa lírica popular. Não possui assombro de metáfora não; a imagem entremostrada não se acaba. (...)

Como potrillita zarco.

Significativo es asimismo el pudor por el cual Martín Fierro pasa como sobre ascuas sobre la muerte de su compañero y no quiere situarla en su relación, sino alejarla en el pasado:

De rodillas a su lao
Yo lo encomendé a Jesús.
Faltó a mis ojos la luz,
Cai como herido del rayo.
Tuve un terrible desmayo
Cuando lo vi muerto a la Cruz.

En las irrisorias coplas anónimas que se derraman de vihuela en vihuela, se trasluce también todo lo idiosincrásico del criollismo. El andaluz alcanza la jocosidad mediante el puro disparate y la hipérbole; el criollo la recaba, desquebrajando una expectación, prometiendo al oyente una continuidad que infringe de golpe.

Señores, escuchenmén:
Tuve una vez un potrillo
Que de un lao era tordillo
Y del otro lao, también.
A orillas de un arroyito
Vide dos toros bebiendo.
Uno era coloradito
Y el otro...salió corriendo.

Cuando la perdiz canta
Nublado viene;

No hay mejor seña de agua
Que cuando llueve.

Tampoco en Martín Fierro faltan
ejemplos de contraste chasqueado:

A otros les salen las coplas
Como agua de manantial;
Pues a mí me pasa igual.

La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin dejo forastero. Muy bien está el Lugones de *El Solterón* y de la *Químera Lunar*, pero muy mal está su altilocuencia de bostezable asustador de leyentes. En cuanto a gritadores como Ricardo Rojas, hechos de espuma y de patriotería y de insondable nada, son un vejamen paradójico de nuestra verdadera forma de ser. El público lo siente y sin entremeterse a enjuiciar su obra la deja prudencialmente de lado, anticipando y con razón que tiene mucho más de grandioso que de legible. Nadie se arriesgará a pensar que en Fernández Moreno hay más valía que en Lugones, pero toda alma nuestra se acordará mejor con la serenidad del uno que con el arduo gongorismo del otro.

Lugones, en manifiesto aprendizaje de Herrera y Reissig o Laforgue y en cauteloso aprendizaje de Goethe, es el ejemplo menos lastimoso del tranche por el cual hoy pasamos todos: el

A tristura, a caçoada imóvel, a carapuça irônica são mesmo os únicos aspectos que uma arte crioula pode apresentar sem sangue estranho. Lugones está muito bem no “Solteirão” ou na “Químera Lunar” mas vai muito mal na altiloquência de assustador involuntário de leitores porém. Quanto a gritalhões que nem Ricardo Rojas, feitos de espuma patriotas e nada insondável, são a vergonha paradoxal da verdadeira maneira de ser da gente. O público sente isso e sem se meter ajuizando da obra dele, a deixa de lado prudentemente, antevendo como razão que ela tem muito mais de grandioso que de legível. Ninguém não terá coragem pra imaginar que em Fernández Moreno tem mais valor que em Lugones porém toda alma da gente se afina melhor com a serenidade daquele que com o gongorismo árduo deste.

Lugones (...) é o exemplo menos lastimoso do tranche por que passamos todos agora: o do crioulo que procura desacrioular-se pra vencer no século. A tragédia dilemática dele é a da gente;

del criollo que intenta descriollarse para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra; su triunfo es la excepción de muchos fracasos.

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantando, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel. En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla. Faltan los postrimeros, cuyo tablado es la perdurable llanura y la visión lineal de Buenos Aires, inquietada por la movilidad. Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria. En el viento hay banderas; tal vez mañana a fuerza de matanzas nos entrometeremos a civilizadores del continente. Seremos una fuerte nación. Por la virtud de esa proceridad

o triunfo dele a exceção de muitos fracassos.

O quieto desgoverno de Rosas se perdeu; os trens-de-ferro valorizaram campo; uma enganadora e mesquina agricultura empobreceu a criação fácil e o crioulo, tornando estranho dentro da própria pátria compreendeu sofrendo a significação hostil das palavras “argentinidad” e “progreso”. Nenhum cabalista prolijo, numerador de letras não rendeu pra nenhuma palavra a reverência que nós rendemos a essas duas. É culpa delas que as plantações encarcerem o pampa, que a gauchagem se tenha abatido, que os officios únicos do crioulo sejam polícia, vagabundagem ou a vilania de que a nossa cidade se chama Babel. No poema de Hernández e nas narrativas bucólicas de Hudson, estão os primeiros atos da tragédia crioula.

Faltam os seguintes cujo palco é a planura sem parada e a visão linear de Buenos Aires, inquietada pelo movimento. Já a República nos estrangeiriza e se perde. O crioulo fracassa porém a pátria se altiva e se insolenta. Tem bandeiras no vento e talvez qualquer dia, à força de matanças, nos intrometeremos a civilizadores do continente. Seremos uma nação macanuda. Por causa dessa proceridade de militar nossos maiores serão claros ao olho do mundo. Si não houver nenhum, se inventa! Terá prêmios pro passado também. Confiemos, leitor,

militar, nuestros grandes varones serán claros ante los ojos del mundo. Se les inventará, si no existen. También para el pasado habrá premios. Confíemos, lector, en que se acordarán de vos y de mí en ese justo repartimiento de gloria...

Morir es ley de razas y de individuos. Hay que morirse bien, sin demasiado ahinco de quejumbre, sin pretender que el mundo pierda su savia por eso y con alguna burla linda en los labios. Se me viene a ellos el ejemplo de Santos Vega y con un dejo admonitor que antes no supe verle. Morir cantando.¹

que se lembrem da gente nessa distribuição justa de glória...

Morrer é lei de raças e indivíduos. Se deve de morrer bem, sem exagero de queixa, sem pretender que o mundo perca seu sabor por causa disso e com uma caçoada bem bonita na boca. Estou lembrando Santos Vega... E com uma finalidade que ainda não tinha percebido nele. Morrer cantando.

JORGE LUIS BORGES
(*Inquisiciones*)¹

1. BORGES, Jorge Luis – “Queja de todo criollo” in *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925.p.131-138.

1. BORGES, J.L. - *Inquisiciones*. Trad. (Trad. Mário de Andrade in *Diário Nacional*, São Paulo, 13 mayo 1928).

Cf. ANTELO, Raul - *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispanpos-americanos)*. São Paulo, Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p.224-229.

Pues bien, como ha señalado recientemente, y de manera ejemplar, Delfina Muschietti¹, los lectores-receptores debemos siempre aguzar nuestra capacidad para leer esa singularidad irreductible que es un autor², activando una caja de resonancia que capte intensidades de la repetición en el texto, es decir, formas fantasmáticas que van y vienen entre varias posiciones móviles (la del escritor, la del crítico-traductor-escritor), formas que, entre ellas, se intersecten de forma variada y se pongan, a su vez, en contacto con diferentes horizontes culturales y diversas sensibilidades frente a la lengua. Como lector-crítico, Mário de Andrade realiza esa operación con la queja de Borges y se enfrenta así a un estado muy peculiar del castellano rioplatense reconfigurado por los martinfierristas, pero también se depara con un estado de la norma literaria y poética muy semejante al que por entonces se discutía en Brasil (de allí que, en su ejemplar de la obra, trace una nota marginal, al principio de la inquisición, con el sintomático significante “Brasil”) y por eso mismo se enfrenta con inusitadas, aunque familiares, relaciones con contextos sociales y culturales que involucran cuerpos, géneros, subjetividades, memorias, que él debe poder formar nuevamente, sólo que ahora desplazadas, dislocadas, *en otro lugar*. No en vano, en un poema olvidado en uno de los números de la vanguardista *Klaxon*, el “Poema abúlico”, Andrade confiesa tener pena de los hombres más infelices del mundo, los que no saben si en verdad son turcos o griegos, franceses o alemanes. “Nem sabe a quem pertence a ilha de Martim Garcia!...” — tema que, en ese relato de la identidad abúlica que es *Macunaíma*, se traducirá como identidad abandonada en la isla de Marapatá.

1. Cf. MUSCHETTI, Delfina – “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”. Ponencia presentada en el Congreso de Teoría Literaria Orbis Tertius, Universidad de La Plata, mayo 2006 y “Las traducciones de Rimbaud en el Río de la Plata”. Conferencia en la Alianza Francesa de Buenos Aires, junio 2006.

2. Cf. FERRARI, Federico & NANCY, Jean-Luc – *Iconographie de l’auteur*. Paris, Galilée, 2005.

Mário de Andrade parte pues de ese punto vertiginoso—la identidad, lo mismo—para dejarse tomar por la voz del Borges orillero y gongórico, por esa respiración, por ese estado peculiar del *idioma de los argentinos*. Como buen músico³, Mário de Andrade es fiel al tono, al fantasma de la repetición, un tono previo, incluso, a la lengua de partida. Quiere escuchar una extrañeza que se le pega y se desprende, consciente de que lo relevante en un texto es leer lo que está armado, de hecho, en su discurso y, a partir de ese dato inmanente de la forma, construir los sentidos y los desvíos que nos llevan de un contexto cultural a otro, más amplio. No se trata, entonces, nos dice Muschietti, de ser o no literal. Se trata más bien de ser fiel a esa extrañeza que deriva de la repetición misma. Por eso Mário traduce el destino, más que manifiesto, resignado, de “Seremos una fuerte nación”, a la manera oral, del tango oído en las radios paulistas, como “Seremos uma nação macanuda”, donde reaparece el elemento *crioulo* de la *macana*—criollo poco importa si por ser taíno o tupi, ya que en ambos casos quiere decir lo mismo, garrote. Lo macanudo—lo criollo—es, pues, aunque increíble, un *ictus sententiarum* que se puede traducir a otros estratos de la misma lengua (lo *bamoarrebentá*).

Mário de Andrade pasa así a un segundo momento de la operación de traducción. Allí, el lector-crítico deviene escritor-dador de forma. De la materialidad de la inquisición primera sólo conservamos, en la versión de Andrade, un resto, el fantasma criollo, que resuena, como propio, en nuestro oído, el fantasma de su repetición, que es su singularidad irreductible, pero no intransferible. Habrá que darle, entonces, una nueva forma en portugués, una forma sometida a la *gramatiquinha da fala brasileira*, que él también teoriza por esos

3. Andrade había publicado, en 1925, un ensayo de Estética, *A Escrava que não é Isaura* (donde ya teoriza sobre la polifonía del texto moderno) y poco después, en 1928, el *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

años. Sólo que se trata, como también dice Benjamin, de una forma derivada o segunda, lo cual para nada indica una sacralización del original, en desmedro de la traducción, sino que se trata, en verdad, de una profanación o sacrilegio, es decir, una recomposición inicial del fantasma de la repetición, para luego retraerse el traductor hasta volverse casi invisible.

El traductor debe producir entonces una *imago*, más que una imagen, un contacto por vaciamiento, una imagen ausente, una imagen de lo ausente, alojando en la repetición traductora, algo de ese fantasma desprendido de la repetición primera. Una *Nachleben*, diría Aby Warburg, una potencia, que estaba, en el *criollo* de Borges, esperando reencarnarse, en el *crioulo* de Andrade, por oposición a la economía de la equivalencia o del intercambio, según una economía del robo y la diferencia. Se capta así, en ese ejercicio, no exactamente la *equivalencia* entre lenguas, que es completamente inexistente, sino las ambivalencias inherentes a todo valor—las cercanías oblicuas, los choques, la expansión de connotaciones que se irradian, casi sin querer, más allá del original—y que Mário, como traductor, estaba en condiciones de controlar. Baste pensar en el sentido sintético-nacional del *criollo* y en el matiz etno-discriminatorio del *crioulo*. Es allí, argumenta Muschietti, donde el traductor se reencuentra con el vértigo y se vuelve equilibrista, un minucioso técnico de la repetición diferida.

Es allí cuando gana y cuando pierde. Un luminoso fracaso, sabido de antemano y que igual no obstaculiza el afán de traducir. Y en tanto el traductor mantenga la decisión de no neutralizar el texto de partida, respetar ambigüedades e impactos, llegará al objetivo deseado: mantener abierta la más abierta de las formas (...). Igualmente, la traducción en tanto implica una lectura del original, forma parte de su crítica y es una expansión de la obra (...) y de algún modo, la cierra. El desafío del traductor es que ese cierre sea apenas como un temblor: esa levedad está sustentada, sin embargo, por

intensas investigaciones de las formas de la lengua, trabajo con diccionarios múltiples, despliegue de posibilidades.

Aplicando a la traducción las ideas que Georges Didi-Huberman ha venido trabajando en *Venus rajada*, *Ante el tiempo* o *La imagen sobreviviente*, podríamos decir que el traductor-invisible trabaja minuciosamente para respetar una forma hallada y ser fiel, asimismo, a una respiración fantasma. Esa tarea-traslado implica opciones y elecciones en el elenco de palabras y giros sintácticos que su propia lengua le ofrece. Es así como el traductor se vuelve entonces un investigador de la lengua. De su lengua. Es un momento más en el que el traductor se toca con el creador. Crear es diferir. Crear es volverse extraño a la propia lengua, *desgeograficar-se*, como teorizará el mismo Andrade, en el prefacio a *Macunaíma*, o *descriollarse*, como prefiere Borges, para luego empezar a escribir y, en un momento específico e inherente a la tarea de traducir, alojar, en el portugués moderno de la experimentación, algo del español gongórico de Borges, permitiendo que éste violente su portugués, tan babélico como el porteño. Por último, cuando, como en este caso, comparamos traducciones, nos dice Muschietti que pasamos a un tercer umbral, una vez más situados en el lugar de lectores-críticos.

Si la tarea del traductor responde a determinadas elecciones, en esta posición tercera podremos apreciar los modos en que el horizonte cultural y retórico de cada escritor-traductor (esto es, su forma de leer, su orientación en el campo estético e intelectual al que pertenece) ha velado ciertas intensidades del original, y ha guiado en otra dirección las elecciones en el momento de traducir.⁴

Pero si es verdad que “esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en

4. Cf. MUSCHETTI, Delfina – “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”, *op. cit.*

las traducciones”, llegados a este umbral de abstracción nos inclinamos a pensar que quien mejor comprendió la tarea de profanar el original borgiano fue Clarice Lispector. Mário de Andrade había ensayado su parodia modernista en el yo arlequin de *Paulicéia desvairada*; pero es Lispector la que, como dice Agamben, interrumpe, mediante su presencia incongruente y extraña, las vicisitudes que se desarrollan en la escena modernista y deshace la trama canónica, con la burla del Arlequín.

Es verdad que, atendiendo a solicitudes del mercado, la escritora emprendió esa tarea traductora en muchas otras oportunidades, volviendo a contar los viajes de Gulliver o simples relatos de Walter Scott o Jack London. Pero el caso de Borges es diferente y nos llama la atención porque Borges vive, en Clarice, con mayor intensidad que en Mário. Basta considerar para ello la estrategia que la escritora emprende, en su columna en el *Jornal do Brasil*, para traducir una página archifamosa de Borges.

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza enten-

dió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Obsérvese, en primer lugar, que Clarice traduce “Borges y yo” tomando partido sobre el género, sobre el *gender*, sobre el origen, sobre la clasificación. La pieza es pues “Uma ‘prosa’ de Jorge Luis Borges”, prosa con comillas, que sintomáticamente delatan distancia o alejamiento con relación a esa categoría. La misma distancia con que Clarice tampoco escribe “novelas” para rotular sus textos. He aquí la versión, más o menos convencional, de la escritora.

Borges e eu

Ao outro, ao Borges, é a quem ocorrem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, a olhar o arco de um saguão ou um portão de ferro: de Borges tenho notícias pelo correio e vejo meu nome escrito em uma comissão de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-se os relógios das praças, os mapas, a tipografia do século XVIII, o sabor de café e a prosa de Stevenson: o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil: eu, vivo, eu me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Nada me custa confessar que tem conseguido páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar talvez porque o bom já não é de ninguém nem se quer do outro, se não da literatura ou da tradição. Por outro lado, já estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver ao outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo,

ainda que conheça seu perverso costume de falsear e engrandecer. Spinosa entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser: a pedra eternamente pedra quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas menos em seus livros que em muitos outros momentos ou do que no ponteio de uma guitarra.

Há muitos anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitologias do bairro aos jogos com o tempo e números, e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo tenho perdido e tudo é do esquecimento ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.

(Do livro *El Hacedor*, de JLB).

Repárese, sin embargo, que asumiendo, como em *A Paixão segundo GH*, el final del antecedente, “não sei qual dos dois escreve esta página”, como inicio del fragmento consecuente, podríamos pensar que Clarice agrega un suplemento a esa “traducción”, obedeciendo también a la premisa de la atribución errónea, una regla central de la poética de Borges. Muy suelta de cuerpo, continúa entonces el texto, lo suplementa, lo desborda y lo liquida porque, simplemente, le adhiere una prótesis.

E agora vamos ao que há de mais velho e permanente e teimoso do mundo: Números – disse teimoso porque nada consegue modificá-los. Não há nada para atrapalhar-lhes a carreira, através dos tempos, numa semântica. O número é como o destino, sim, um desafio a tudo. Ele simplesmente é. Não há nascimento, nem vida, nem morte do número. É uma norma, uma lei, um ritmo.

Para Pitágoras o número é esta ordem, esta coerência que transmite a idéia de uma tensão de um todo, o kosmos oposto ao kaos, embora este termo não deva ser entendido no seu sentido vulgar, mas no do que ele é um pré-kosmos, onde estão contidas todas as possibilidades do vir-a-ser-kosmos. Todas as coisas, pelo menos as que são conhecidas, tem número, pois não é possível que uma coisa qualquer seja pensada ou conhecida sem número.

Já lhe disse hoje que o número possui duas formas próprias: o ímpar e o par. A combinação dessas duas formará uma terceira: o par-ímpar. A paridade é infinita à nossa volta e através dela podemos com-parar. Ao passo as coisas ímpares são menos incom-paráveis. Aqui estamos em pleno caminho para descobertas maravilhosas. A unidade suprema – o um, que não é número, pois nele não há participação...
(*El hacedor*, de JLB).

Obviamente, el texto no es de Borges, ni siquiera de JLB, personaje emparentado, por su laconismo, con GH. El texto es absolutamente clariceano y nos ilustra que lo propio del número es distribuirse en el espacio liso, que ya no se divide sin cambiar de naturaleza o sin cambiar de unidad, lo cual representa una distancia y no un tamaño, una lateralidad y no una literalidad. *Numero Deus impare gaudet*—decía Virgilio (*Eglogas*, VIII, 75). Deleuze y Guattari nos enseñaron, en ese sentido, que el número es articulado, nómada, direccional, ordinal, un número numerante que remite al espacio liso, de la misma manera que el número numerado remite al espacio estriado. Clarice lo sabe y por eso activa un texto multifocal: lo hace diciendo que esa versión ya es número, es numero dos, pero todavía es unidad. Es otra pero enuncia lo mismo. Aunque no sea el *mismo* número en las dos versiones, ni la *misma* unidad, ni la *misma* manera de dividirse esa hipotética unidad. Es decir que el ejercicio de Clarice es una suerte de manifiesto de la *literatura menor*, aquella que, según sus creadores, “no cesará de enriquecer la mayor, comunicándole su intuición, su trayectoria, su itinerancia, su sentido y su atracción por la materia, la singularidad, la variación, la geometría intuicionista y el número numerante”.

Pero hay más. No se trata de oponer, linealmente, las multiplicidades lisas o no métricas, a las métricas, preguntándose cómo puede una determinación ser capaz de formar parte de otra sin que se le pueda asignar tamaño exacto ni unidad común, ni diferencia ante la situación.

Hay otro aspecto de la cuestión, quizás más importante aún, y es que el propio acontecimiento de existir dos determinaciones diferentes, aunque híbridas, excluye su mútua comparación.

Podríamos asociar esa situación con el espacio que, en física, se llama riemaniano y que se caracterizaría como radicalmente *rapsódico*. En su inquisición Borges pretendía “puntualizar la desemejanza insuperable” que media entre *Borges* (“el carácter verdadero del criollo”) y *yo*, el sujeto descriollado. La disimetría es pues el indicio de pasaje de la disciplina moderna al control como caos. Del mismo modo, el filósofo matemático Albert Lautman, autor de un pionero estudio sobre simetría y disimetría en el pensamiento científico (tema también muy caro a Roger Caillois, autor de un texto de 1970 con ese título⁵), Lautman, decíamos, escribe, en 1942, a pedido de François Le Lionnais, una colaboración para un volumen sobre matemática y filosofía, cuando Le Lionnais aún se encontraba en el campo de concentración de Dora, texto que recién logra publicarse en 1948, en la revista de poesía *Cahiers du Sud*.

François Le Lionnais y Raymond Queneau eran dueños de un restaurante, el *Vrai Gascon*, donde nació el OULIPO, como brazo del Colegio Patafísico. Pues bien, Le Lionnais no dudó en invitar a su socio a colaborar en ese dossier sobre matemática y filosofía, de modo que no es fortuito entonces que, en “Une traduction en joycien”, ensayo recogido en *Batons, chiffres et lettres* (1950), Queneau parta de una frase banal, digna de un *restaurateur* (“Drôle de vie, la vie de poisson”) para brindarnos de ella un espacio riemaniano, el del campo de

5. CAILLOIS, Roger – “La disymetrie” in *Coherences aventureuses*. Paris Gallimard, 1973. El mismo Caillois señala que sus ideas en ese texto reescriben la noción de lo sagrado y la transgresión, como aspectos de la teoría de la fiesta, que él mismo había desarrollado en sus libros *El mito y el hombre* y *El hombre y lo sagrado*. Este último había sido anticipado, fragmentariamente, en las páginas de *Sur* y, en gran medida, obedecía a un entrevero con Borges a respecto del hipertexto. Cfr. ANTELO, Raul - “Notas performativas sobre el delito verbal” in *Variaciones Borges*, nº 2, Aarhus (Dinamarca), 1996.

concentración, donde nos deparamos con la vida desnuda, “Doradrôle de vie, la vie de poisson”.

Antes de la guerra, sin embargo, en *Les schémas de structure* (1938), ya nos aclaraba el común amigo Albert Lautmann que

los espacios de Riemann están desprovistos de todo tipo de homogeneidad. Cada uno de ellos se caracteriza por la forma de la expresión que define el cuadrado de la distancia entre dos puntos infinitamente próximos. (...). De donde resulta que dos observadores próximos pueden referir en un espacio de Riemann los puntos que están en su entorno inmediato, pero sin una nueva convención no pueden referirse el uno con relación al otro. Cada entorno es, pues, como una pequeña porción de espacio euclidiano, *pero el enlace de un entorno con el entorno siguiente no está definido y puede hacerse de infinitas maneras. El espacio de Reimann más general se presenta así como una colección amorfa de fragmentos yuxtapuestos sin estar unidos los unos a los otros.*

Deleuze retoma esa bella descripción de Lautman, la cita (la liquida), en *Mil mesetas*, para decir que es posible definir esta multiplicidad independientemente de cualquier referencia a una métrica, por simples condiciones de frecuencia o más bien de *acumulación* válidas para varios entornos, condiciones completamente distintas de las que determinan los espacios métricos y sus respectivos cortes, lo que le hace concluir que el espacio riemaniano es un puro *patchwork*.

Tiene conexiones o relaciones táctiles. Tiene valores rítmicos que no se encuentran en otras partes, aunque pueden ser traducidos a un espacio métrico. Heterogéneo, en variación continua, es un espacio liso, en tanto que amorfo, no homogéneo. Así pues, nosotros definimos un doble carácter positivo del espacio liso en general: por un lado, cuando las determinaciones que forman parte la una de la otra remiten a distancias englobadas o a diferencias ordenadas, independientemente del tamaño; por otro, cuando surgen determinaciones que no pueden formar parte la una de la otra, y

que se conectan por procesos de frecuencia y acumulación, independientemente de la métrica. Son los dos aspectos del *nomos* del espacio liso.

Digamos, entre paréntesis, que la tactilidad, desde Carl Einstein en adelante, es característica del arte negro, *crioulo*, totalmente Otro. Pero agreguemos, asimismo, que Deleuze también nos advertía que si bien hay una necesidad disimétrica de pasar de lo liso a lo estriado, hay también compulsión simétrica de pasar de lo estriado a lo liso, lo cual implica admitir que, si de un lado, la geometría itinerante y el número nómada de los espacios lisos no cesan de inspirar la ciencia real del espacio estriado, inversamente, la métrica de los espacios estriados (*metron*) es indispensable para traducir los extraños elementos de una multiplicidad lisa. Y en ese punto el filósofo nos da la clave de la traducción infinita.

Pues bien, traducir no es un acto simple: no basta con sustituir el movimiento por el espacio recorrido, son necesarias una serie de operaciones ricas y complejas (y Bergson fue el primero en decirlo). Tampoco es un acto secundario. Traducir es una operación que sin duda consiste en someter, sobrecodificar, *dominar* el espacio liso, neutralizarlo, pero también proporcionarle un medio de propagación, de extensión, de refracción, de renovación, de crecimiento, sin el cual tal vez moriría por sí solo: como una máscara sin la que ya no podría haber ni respiración ni forma general de expresión.⁶

Es esa máscara de lo neutro, ese soplo de vida desnuda, esa prótesis, motivo de reflexión para el nietzscheanismo francés de entreguerras, llámese Bataille o Duthuit, Caillois o Leiris, aquello con lo que Clarice viene a suplementar la queja (neurótica) de la identidad nacional notoda. Allí se juega la aventura del pasaje de una modernidad lisa y

6. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix - *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, Pre-Textos, 1988, p.492-494.

homogénea a otra modulación, estriada u heterogénea, es decir, a una hipermodernidad, la de nuestro ineludible presente.

NOMINALISMO INFRAPOLÍTICO

En un estudio clásico, Jaime Rest trazó las coordenadas que vinculan la poética de Borges a la tradición nominalista. Más recientemente, Jon Stewart ha leído “Funes el memorioso” como una refutación de ese pensamiento.¹ La referencia borgiana a Locke, postulando y desdeñando un idioma imposible en que a cada particular le correspondería un nombre propio, justifica la impugnación con el argumento de que la tarea de forjar tal idioma era tan interminable como inútil. Sin desechar la hipótesis crítica, se podría pensar, en cambio, en la coexistencia paradójica de ambos razonamientos, considerando que el nominalismo es un modo de tomar distancia en relación a lo real. Es el modo ambivalente por medio del cual una mediación inmediata, un *arkhé anypothetos*, le permite al lenguaje separarse de los discursos y depararse finalmente con lo Real, el lenguaje él mismo, en su insistencia negativa hacia la representación.

Sabemos que, en la *República*, Platón argumenta que los objetos se ven pero no se piensan mientras las ideas se piensan pero no se ven. Es por eso que el esfuerzo nominalista desarrollado por el filósofo en el *Crátilo* consiste pues en buscar una precisión distinta a la imagen, una vez que el nombre es un instrumento de instrucción que sirve para distinguir lo fundamental de lo accesorio. El mismo Platón alude al carácter textual, efecto del eximio tejido del trenzador, indispensable

1. STEWART, Jon – “Borges ‘Refutation of Nominalism in *Funes el memorioso*” *Variaciones Borges*, n° 2, Aarhus, 1996, p.68-86.

para hacer pasar el hilo del discurso por el punto de tensión óptima. Quiere que los nombres, en la medida de lo posible, sean semejantes a las cosas aunque sabe, sin embargo, que es indispensable servirse de la grosería de la convención para explicar la precisión de los nombres.²

En su expresión más elemental, el cratilismo evalúa la significación del lenguaje como la mimesis discursiva de un objeto dado. Su expresión lacónica sería la nomenclatura, aún con el eco de censura política que la palabra connota. Pero en un sentido más amplio y moderno, el cratilismo consiste en encontrar un resto resistente a la significación, el núcleo de extrañamiento de un discurso que funcionaría como un paraíso perdido del lenguaje y al mismo tiempo ofrecería un motor utópico a la proto-historia. Es la línea que, de Mallarmé o Valéry, pasa por el formalismo ruso y desagua en Benjamin.

En efecto, la definición mallarmeana de que la poesía remunera los defectos de las lenguas³ se apoya, en verdad, en la noción de que ella existe para multiplicar, más que para reproducir, para fijar vértigos más que para adecuar imágenes y, en última instancia, para extraer del carácter no-mimético del lenguaje la energía suficiente, el mimetismo, para que la poesía exista como diseminación del mismo lenguaje y, en consecuencia, de la propia verdad.

Tomemos un ejemplo. Se podría decir que “Funes el memorioso” es una reescritura de “La Mémoire glorifiée” de Valéry⁴:

Si sólo hubiera en el mundo cinco o seis personas que poseyeran el don del recuerdo, lo mismo que hay quienes tienen visiones sobrenaturales y percepciones extraordinarias, se diría de ellas: estos son los seres admirables en

2. PLATON – *Cratyle*, Ed. L. Méridier, 3ª ed. Paris, Les Belles Lettres, 1950 (VIII, 389 e XLI, 435.)

3. “Seulement, sachons n ’existerait pas le vers: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.” Cf. MALLARMÉ, Stephan – “Crise de vers” in *Oeuvres Complètes*. Ed. Jean Mondor & G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1945, p.364.

4. Cf VALÉRY, Paul - “Choses tués VIII” in *Oeuvres Complètes*. Ed. Jean Hytier. Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p.501.

quienes permanece aquello que fue. Nos explican tantas cosas sobre nosotros que carecen de cualquier utilidad actual. Nos enseñan lo que fuimos, y por tanto, lo que somos...Estos videntes serían colocados por encima de los profetas; y la pura memoria, por encima del máximo genio. Una amnesia general transmutaría los valores del mundo intelectual. Se pondría de manifiesto que es más prodigioso el hecho de reproducir que el de producir.

Es sabido, además, que para subrayar, justamente, que más prodigioso que producir es reproducir, el relato de Borges puntúa la experiencia por medio de una acción obsesiva, la del recuerdo. Nos dice el narrador: *lo recuerdo* con una pasionaria en la mano; *lo recuerdo* la cara aindiada y remota; *recuerdo* sus manos de trezador; *recuerdo* un mate; *recuerdo* una estera amarilla en la ventana; *recuerdo* su voz pausada y nasal, de orillero antiguo; hasta que fija una de esas imágenes, “mi primer *recuerdo* de Funes es muy perspicuo”. Sin embargo, lo que se dice, con precisión obsesiva, está refutado por cómo se lo dice. *Recuerdo* es tanto una acción performativa, noble, recuerdo mientras enuncio, cuanto el resto anquilosado de esa experiencia, un simple recuerdo, un *souvenir*, una cosa. Y el narrador es consciente de ello porque el primer recuerdo del texto merece una acotación significativa: “yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto”.

Es decir que el martilleo del *recuerdo* implica la transgresión de usar una palabra *sacer*, ambigua y ambivalente, pura e impura al mismo tiempo. Del mismo modo, cuando Mallarmé dice que la poesía remunera los defectos del lenguaje sabe que el *munus* implicado en esa acción de remuneración, en ese intercambio, es un *don* pero también una *obligación*, es decir, un regalo normativo pero asimismo una letra de crédito. Por eso hablaba Mallarmé del *double état de la parole*⁵, la

5. “Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d’attributions différentes le double état de la parole, brut et immédiat ici, là essentiel”. Cf. MALLARMÉ, S. – *op. cit.*, p. 368.

función transitiva de la lengua convencional, meramente arbitraria, y la función poética o intransitiva del lenguaje que, como último refugio mimético de la historia, especula sobre los efectos concretos de la lengua en las facultades sensibles del hombre.

De esa tradición se alimentó la crítica moderna del texto. El caso de Roland Barthes es esclarecedor. En *Crítica y verdad* (1966) refutó, por ejemplo, la idea historicista de que cada momento histórico detentaba el monopolio de la interpretación textual y defendió, en cambio, la noción de que todo sentido singular devenía plural y la obra se transformaba así en texto. “La literatura es la exploración del nombre: Proust sacó todo un mundo de unos pocos sonidos: *Guermantes*. En el fondo el escritor conserva la creencia de que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa: los escritores están del lado de Crátilo, no de Hermógenes. Ahora bien—concluye—*debemos leer como se escribe*: es entonces que glorificamos la literatura”.⁶ Reaparece en esa metáfora la idea de que sólo puede existir lo sagrado a través del sacrilegio, idea que, no en vano, Baudelaire anota en su *Mon coeur mis a nu*, cuando exige glorificar el culto de las imágenes, entendida como su única, exclusiva y primitiva pasión.

Pero Barthes no abandona fácilmente el filón nominalista. Retoma sus ideas sobre cratilismo en el texto dedicado a *Erté* (1971) donde, por lo demás, replica la escansión que había aplicado, poco antes, a *Sarrazine*, una vez que, rescatando las consideraciones de Valéry sobre jeroglifos y literatura⁷, va a ver en la letra S a una mujer sinuosa,

6. BARTHES, Roland – *Oeuvres Complètes*. Ed. Éric Marty, Paris, Seuil, t. II, p.38.

7. “Notre langage est entièrement comparable à un texte égyptien où tous ces partis sont employés à la fois, l’usage et la commodité réglant leur emploi. Un serpent—peut signifier 1° un serpent; 2° danger/ ruse-- -- /; 3° la lettre S; 4° un dieu. En tant que S pourrait aussi symboliser une intégrale.” Cf VALÉRY, Paul – *Cahiers I*. Ed. Judith Robinson. Paris, Gallimard, 1973, p. 399. En su *Teoría estética*, Adorno definirá la literatura como un jeroglifo, una escritura hermética de una cultura desaparecida cuya reconstrucción sería concomitante con la lectura del enunciado-resto. Es así que la lectura hace nacer el pasado como un presente que dura en

enroscada en el contorno tipográfico, aunque evanescente gracias a la efervescencia del color rosa, tal como un cuerpo joven que nadara en una substancia primordial, algo completamente diferente al carácter adusto, invertido y anguloso de la letra Z, de donde, concluye, ambas forman un par disjunto: S/Z.⁸ Además, en los *Nuevos ensayos críticos* (1972), analizando la teoría proustiana del Nombre, el crítico vuelve a conectar ese debate con la motivación del signo, separando, sin embargo, las atribuciones del narrador de las del novelista. Aunque ambos estén inscriptos en el mismo sistema motivado, apoyado en una relación de imitación entre significante y significado, cuyo lema bien podría ser la noción cratilista de que el nombre tiene la propiedad de reproducir la cosa, sus tareas, sin embargo, no se confunden: mientras el primero decodifica, el escritor codifica. “A los ojos de Proust, que se limita a teorizar el arte general del novelista, el nombre propio es un simulacro, o como diría Platón (aunque con cierta desconfianza) una *fantasmagoría*”.⁹

Por otra parte, en su lectura de la *Vida de Rancé*, Barthes nos ofrece una contribución más al cratilismo contemporáneo. Señala que la obra de Chateaubriand fue compuesta de manera irregular y hasta barroca, siguiendo el modelo del anacoluto. Lo ejemplifica con el episodio de la muerte de Marcelle de Castellane, ahogada *sur des grèves*, y atada a las *algues*, en un gesto que recuerda los guantes (*gants*) con que el jesuita Caussin pretendió ocultar el texto a la lectura. A partir, entonces, de una poética de la distancia, Barthes concluye que la palabra literaria es siempre un destrozo inmenso y suntuoso, como resquicio de una Atlántida perdida, en que las palabras, saturadas de cualidades y no de

su transformación. Del mismo modo, Foucault va a definir a la literatura, en su ensayo sobre *Raymond Roussel*, como un *rebus*, es decir, una figura cifrada y hermética cuyo sentido está disociado de la forma.

8. BARTHES, Roland – *op. cit.*, p. 1239.

9. IDEM—*ibidem*, p.1372-3.

ideas, brillarían como esquilas de un mundo sin mediaciones, en que todo se entregase al sentido pero donde nada, al fin y al cabo, tendría ningún sentido. Esa, en fin, sería la función de la Retórica: descubrir el funcionamiento simultáneo de dos valores ambivalentes, *le double état de la parole*. En ese sentido, la literatura tendería a substituir una verdad particular y contingente por una recepción eterna de modo tal que el texto que ambicione conquistar el tiempo deberá, antes que nada, perder su propia duración y, para producir verdad, tendrá que acudir a los tropos.¹⁰ O como diría Valéry, una obra resiste en cuanto es capaz de parecer en todo distinta a como su autor la concibió. La obra dura por haberse transformado, así como la imitación que de ella se haga la despoja, a su vez, de todo lo imitable.

De esa vertiente cratílica acaba Barthes por extraer la idea de que no es el hecho que preexiste a la imitación sino que el lenguaje precede al hecho, infinitamente. La escritura nada debería así al estilo, a la acumulación, y sí al dispendio, al exceso significativo que se lee en los márgenes de la representación, como es el caso de la onomastomancia que representa, al mismo tiempo, dos valores: la letra y el origen. Así, en “Hoy, Michelet”, viéndose a sí mismo *ver* (leer) a Michelet, es decir, tomando distancia de su libro sobre el historiador romántico, Barthes rescata el juego onomástico del apellido de Napoleón. *Buona parte* es así la dicha, la fortuna, una marca significativa en la vida del sujeto. En ese sentido—argumenta—Michelet asocia el héroe nacional al azar del juego y la lotería, figura fantasmagórica que es, sino el origen histórico o político del caso, al menos el comienzo literal de una derrama que tiene la estructura del sueño.¹¹

Ese gesto, que supera la disciplina contenida en los límites de la nación, inaugura asimismo el control global por medio del lenguaje.

10. IDEM—*ibidem*, p.1362-5.

11. IDEM – *ibidem*, p.1377-8.

No en vano, para Michelet, el lenguaje le hace añorar la palabra *Pueblo*, a la que ve como Edén prometido, y temer a la *mob* como el populacho execrable e innominable, como si el discurso atravesase el mundo, de lado a lado, hasta el infinito, haciendo que esa separación social de los lenguajes, más que trazar una división entre la tierra prometida por los nacionalismos y el purgatorio post-1945, diseñase, sin embargo, la demarcación de un problema que, oriundo de Michelet, “tal vez sea el problema de mañana”.¹²

No parece coincidir con esa lectura política del nominalismo propuesta por Barthes su colega Gerard Genette, para quien el valor mimético del lenguaje, como privilegio real o ilusorio de la tropología y, en consecuencia, la idea de la connotación como contrapeso ante la arbitrariedad lingüística se habrían transformado en una Vulgata de la modernidad, lo cual, a su juicio, “it already belongs to history— which means, perhaps, to the past”.¹³ Al contrario, cabría pensar que el supuesto débito del nominalismo al pasado sería desmentido en los años venideros y muchas veces gracias a la mediación borgeana. Tomemos el caso de Valéry, que es ilustrativo a ese respecto.

A Valéry, como sabemos, le choca en la literatura el sentimiento de lo arbitrario, por eso busca elaborar una teoría general de la literatura atacando, en primer lugar, la ilusión realista, que termina por ofrecer

12. IDEM – *ibidem*, p.1583. Para la actualidad de ese debate, cf. VIRNO, Paolo – *Grammatica della moltitudine*. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. Catanzaro, Rubbetino, 2001, así como los artículos de Josefina Ludmer, Nicolás Casullo y Federico Galende incluidos en el dossier “Lo popular (pueblo, masa, gente, multitud)” de *Revista de Crítica Cultural*, n° 24, Santiago de Chile, jun. 2002, p.6-36 o el ensayo “Jugar con fuego. Los usos de la gente peligrosa” de Graciela Montaldo in *milpalabras*, n° 4, Buenos Aires, primavera-verano 2002.

13. GENETTE, Gerard – “Valéry and the Poetics of Language” in HARARI, Josue V. (ed.) - *Textual Strategies. Perspectives in Post Structuralist Criticism*. Cornell University Press, 1979. Esas ideas habían sido anticipadas en “Avatars du cratylisme” *Poétique*, n° 11, 1972, p. 367-394 y “L’Éponymie di Nom ou le cratylisme de Cratyle” in *Critique*, n° 307, dic. 1972, p.1019-1044, textos fundidos en su *Mimologiques* (Paris, Seuil, 1976). Michel Pierssens se inspira en esas nociones, así como en las de Borges y su mediador, Caillois, al componer, ese mismo año, *La tour de babil*.

la impresión del más desconunal y deliberado artificio.¹⁴ Combate asimismo la noción de autor, una de las categorías más enraizadas en el pensamiento historicista de la filología, postulando que “il ne faut pas donc jamais conclure de l’oeuvre à un homme—mais de l’oeuvre à un masque—et du masque à la machine”.¹⁵ Más que la verdad filológica original, mera chapuza de un mal químico, a Valéry le interesaba reencontrar “le langage à l’état naissant”, es decir, su forma Ur-histórica o primordial que no sería otra cosa sino “le chef d’oeuvre des chefs d’oeuvre littéraires”, ya que toda obra se reduciría así “à une combinaison des puissances d’un vocabulaire donné, selon des formes institués”.¹⁶

Esa, que sería la tarea del buen químico, es la que Mendeleiev emprendió en el campo de la *physis*. Valéry hace lo suyo en el de la *poiesis*. Lo secunda Caillois quien, a partir de la convicción de que “l’homme est un animal comme des autres (...) il est soumis à toutes les lois de l’univers, celles de la pesanteur, de la chimie, de la symetrie”¹⁷, diseña un modelo de antropomorfismo, el mimetismo, que descansa en tres funciones, el travestimiento, el camuflaje y la intimidación.

Ahora bien, son estas ideas de Caillois, junto a un poema de Valéry, “La Jeune Parque”, que detonarán, en Lacan, una teoría de la imagen y de la mirada, entendida como disimulación antilogocéntrica y, en última instancia, nominalista. Caillois, de quien conocemos su problemática relación con Borges, llena de préstamos y desplazamientos, estaba

14. Borges lo secundaría en el prefacio que escribe a *La invención de Morel*, cuando afirma que “la novela ‘psicológica’ quiere ser también realista: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil”. Cf BROY CASARES, Adolfo – *La invención de Morel*. Buenos Aires, Losada, 1940, p. 10.

15. VALÉRY, Paul – “Cahier B 1910” in *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 581. Es digna de señalar la paronomasia implicada en tal definición. Nos dice Valéry que el crítico en general es “un mauvais chimiste” y señalarnos que su objetivo debe ser “un masque” y, en última instancia, “la machine”.

16. IDEM – “L’enseignement de la Poétique au Collège de France” op. cit., vol. I, p. 1440-1.

17. CAILLOIS, Roger – *Méduse et Cie*. Paris, Gallimard, 1960, p.20.

persuadido de la unidad del universo y aceptaba que las cosas se comportasen como si todo aquello que, aun muy lejanamente, había surgido de estructuras primarias discontinuas debiera ser por efecto de ese pecado (o virtud) original, de alguna manera y a cierto nivel, numerable y homologable.¹⁸

Inspirado en parte por esos textos “borgeanos” de Caillois, Lacan desarrolla una dialéctica de la mirada que está, al mismo tiempo, tan conectada con el poder como con la impotencia. Hay así una mirada-héroe, que denota el poder deseado, porque toda mirada nos faculta a controlar una situación dada pero, simultaneamente, hay una mirada-traidora, que revela, al mismo tiempo, una impotencia indeseable, ya que todo héroe al que se contempla no pasa de mero testigo, absolutamente pasivo, de la acción del otro. Como ya había anotado Valéry, “le langage me subit et me fait subir. Tantôt je le plie à ma vue, tantôt il transforme ma vue”. En ese sentido, la teoría lacaniana de la mirada, que es antirrealista, no trabaja con lo que se mira sino con lo que se ve. Es más, parte de la identificación imaginaria hacia una figura ideal, el héroe, en que nos gustaría reconocernos, para discriminarla de la identificación simbólica, que se articula en el lugar mismo desde el cual somos observados, el lugar de la delación y la traición de la verdad. En todo caso, interesa subrayar que, para Lacan, todo valor o toda imagen (lo que se ve) es una construcción que se da de uno a otro de esos lugares, unidos al estar separados e implicados aun cuando estén discriminados.

Esa propuesta antirretiniana, por lo demás, no es diferente, en grandes líneas, del esquema con que el mismo Lacan, tras haber leído la *Dialéctica del iluminismo*, propone superponer a Kant con Sade. Gracias a esa operación, el valor visible, legible, de un texto como “Franceses, aún un esfuerzo” sería la verdad oculta de la *Crítica de*

18. IDEM – *Intenciones*. Trad. José Bianco, Buenos Aires, Sur, 1973, p. 78-9. El original, *Cases d'un échiquier*, es de 1970.

la razón práctica. En la medida en que la Revolución, valor bisagra que se instala entre ambos textos, había rearticulado al derecho y a su revés, Lacan argumentaba que el mal sadeano era la inversión puntual del bien kantiano. Tanto Kant como Sade hablaban, de hecho, de la sumisión del sujeto a la ley pero donde éste hacía aparecer al Otro en la figura del torturador, el filósofo secuestraba al objeto en nombre de una teoría de la autonomización del sujeto por medio de la ley. Uno mandaba gozar, mientras otro pedía reprimir todo goce.¹⁹

Recapitulando, de ese esfuerzo valeriano por captar “le langage à l’état naissant”, como una energía que se reduce “à une combinaison des puissances d’un vocabulaire donné”, deriva la teoría anamórfica de Caillois, fuertemente impregnada por la práctica de las ficciones borgeanas; de ella luego extrae Lacan el estímulo para sus ideas en relación a la estética (la mirada) pero también a la ética (la ley). Ahora bien, el punto de llegada de Lacan se transformaría, más tarde, en punto de partida de lo que Rosalind Krauss denominó, con palabras de Benjamin, el inconsciente óptico.

En efecto, a partir de un cuadro semiótico, tributario de las ciencias diagonales de Caillois, la crítica de arte propone un esquema completo del modernismo, leído ya no como historia evolutiva (del impresionismo al fauvismo, y de éste al cubismo hasta alcanzar la abstracción) sino como una máscara o una máquina. El esquema de Krauss opone así figura a fondo, no-figura a no-fondo pero también figura versus no-figura y, asimismo, fondo versus no-fondo. Se propone con ese recurso eliminar la visión empírica en provecho de la precondition misma del objeto ante la visión, algo más elevado y, en suma, más abstracto o formal que la teoría orgánica de la percepción. Se trata entonces de algo de carácter maquínico, en fin, que revelaría la estructura del

19. LACAN, Jacques – “Kant avec Sade” in *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, p. 765-792.

campo visual en cuanto tal.

Así como Mallarmé quería huir del *universal reportage*, así como Borges se separa del realismo, así como Lacan rechaza la biología y la psiquiatría penal, del mismo modo, Krauss entiende que

La estructura del campo visual no es, y no puede ser, del orden del campo perceptivo. Después de todo, éste se encuentra detrás de sus objetos; es su trasfondo, su soporte, su medio. Empero la modalidad del campo visual—de la visión como estructura, de la visión “como tal”—no tiene ese carácter trasero posterior, sucesivo. Pues, como matriz de la simultaneidad absoluta, su estructura debe señalarla con la perfecta sincronía que hace de la visión una forma de conocimiento. Más allá de la figura y el fondo del espacio empírico, debe haber una globalidad inmediata y simultánea que reestructure la sucesividad en visión.

Es decir que la visión, como forma de conocimiento, reelabora la propia idea de fondo. No es éste un mero bastidor de los acontecimientos sino la materia misma en que la visión consiste. Pero también la figura, el nombre, queda reelaborada ya que la percepción la categoriza como exterioridad infinita, la recorta del campo y, sobre todo, la separa del observador. El modernismo, al valerse de la visión como conocimiento, capta así a la figura (al nombre) en su pura inmediatez, así como hace del no-fondo una nueva instancia de la figura, reconfigurándola, por tanto, en el interior de una lucha simbólica, la pertinaz resistencia de los pintores a la división del trabajo que, a partir de la emergencia de las técnicas de reproducción, amenazaba la hegemonía ya secular de la pintura.²⁰

Krauss opta por la ciencia diagonal del esquema semiótico, a un mismo tiempo heredero de Valéry, de Borges, de Caillois y de Lacan, por varias ventajas: prescinde de la narración, libera una energía diseminante

20. DE DUVE, Thierry – *Kant after Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 1998, p. 176.

en su aplicación de la lógica modernista, posee concisión ahistórica y revela, en último término, la implicación de la enunciación (la mirada) en lo enunciado (la visión). Por lo tanto, la idea de inconsciente óptico reivindica una dimensión opaca y repetitiva del modernismo, cuya lógica sale así atacada en su mismo núcleo para, a continuación, deshacerlo y reconfigurarlo. No es otra la lógica del cratilismo que opera en Borges.

Mallarmé había establecido que “*penser étant écrire sans accessoires*”, la diversidad de lenguas (de figuras, de verdades) no impedían sino que hacían más rica la vida porque imponían el suplemento de la poesía. Valéry anotó en sus *Cahiers* que “*si le langage était parfait, l’homme cesserait de penser*”²¹. Pensar es perder el hilo.²² “Pensar—leemos en “Funes el memorioso”—es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”.²³ Pero aunque haya que olvidar, hay también que conservar porque “*pensée sans langage. Sans langage du tout n’ est rien*”.²⁴ Lo cual conduce a “Pierre Menard autor del Quijote”, face sádica de la infalible memoria kantiana, donde se admite que

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.²⁵

Menard, como contracara de Funes, ha sido visto como una forma de responder al *cómo* de la narración.²⁶ Pero la doble moneda ilustra

21. VALÉRY, Paul – *Cahiers I*, op. cit., p. 400.

22. IDEM – “Cahier B 1910” in *Oeuvres Complètes II*, op. cit., p. 579.

23. BORGES, Jorge Luis – *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 490.

24. VALÉRY, Paul – *Cahiers I*, op. cit., p. 394.

25. BORGES, Jorge Luis – op. cit., p. 450.

26. SARLO, Beatriz – *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 73-82. Incluso en este tópico orillero la sombra valeriana se hace sentir. Valéry estudia el método compositivo

asimismo el aspecto oblivionista del lenguaje²⁷, que puede cualquier momento suspender, por amnesia, las reglas de juego. Por lo tanto, ese “Zarathustra cimarrón y vernáculo” de Funes puede ser entendido también a la manera en que Bataille evaluaba al personaje de Nietzsche. No como una crítica a la *Realpolitik* porque, es verdad, el libro no se define como antibelicista. Su importancia, de hecho, no radica en ese punto, meramente “anecdótico”, sino en su rabiosa exaltación del azar y del juego, es decir, en el desprecio de la razón instrumental. Hagamos, a título hipotético, una intervención crítica y leamos “Funes” donde Bataille escribió, previamente, “Zarathustra”:

Zarathustra [Funes] no es un libro filosófico y tampoco puede contener una filosofía del juego. Una filosofía del juego no podría existir sino cuando la filosofía misma pudiera estar en juego.(...) Zarathustra [Funes] cuestiona todo lo que funda el orden humano y el sistema de nuestros pensamientos. Zarathustra [Funes] abre un mundo donde sólo el juego es soberano, donde se denuncia la servidumbre del trabajo: es el mundo de la tragedia.²⁸

De aceptar la atribución errónea habría que recordar que ella no es fortuita porque Borges, coincidentemente, entendía que el Zarathustra reunía “la máxima energía y la máxima vaguedad”, era un “libro para todos y para nadie” y ese su *double état de la parole* se debía al hecho de que todo lo que se le señalaba como defecto (el tono apodíctico, inapelable; los infundados anatemas, los énfasis, la ambigüedad,

de Leonardo, superhombre previo al famoso M. Teste, poco después de una decisiva visita a Génova, que marcaría su vida. Este viaje al *midi*, de donde es oriundo Menard, lo pone a Valéry en contacto con la *italianità*, uno de cuyos méritos, leemos en *Tel quel*, es “la position en marge”. Cf. *Oeuvres Complètes*, II, *op. cit.*, p.600.

27. “Le langage est étourdi—oublieux. Les significations successives d’un mot s’ignorent. Elles dérivent par des associations sans mémoire et la troisième ignore la première”. Cf. VALÉRY, Paul – “Tel quel. Rhunbs” in *Oeuvres Complètes*, II, *op. cit.*, p. 621.

28. BATAILLE, Georges – “Zarathustra y el encanto del juego” in *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p.406-7.

la sintaxis arcaica, la omisión de citas y referencias a otros textos, las soluciones de continuidad, las metáforas y su pompa verbal²⁹) funcionaba, como exceso, en el sentido de transformarlo en un libro sagrado, que en la tradición de Mauss o Durkheim, sería tan puro como impuro, tan soberano como sujeto a servidumbre, tan ajeno al derecho humano como al divino. Percible e insacrificable, Zaratustra superaría así el sistema de la producción. Ya no sería una materia sino simplemente una imagen y, como tal, un índice de la sociedad espectacular integrada en que los nombres ya no remiten a cosas sino a puras imágenes.

Esa sociedad fue prevista por la tradición nominalista de Valéry, Duchamp, Benjamin y Borges. Es sabida la deuda que Benjamin contrajo con Valéry para la elaboración de su famoso ensayo sobre la obra de arte. En *Pièces sur l'art*, uno de los textos más consultados en el famoso ensayo sobre la reproducción, el poeta francés defiende la identidad entre leer y escribir, o sea, la idea menardiana de que todo hombre, como Zaratustra, debe ser capaz de todas las ideas, experiencia volcada a lo virtual y porvenir; en ese sentido, argumenta que

pouvoir choisir le moment d'une jouissance, le pouvoir goûter quand elle est non seulement désirable par l'esprit, mais exigée et comme déjà ébauchée par l'âme et par l'être, c'est offrir les plus grands chances aux intentions du compositeur, car c'est permettre à ses créatures de revivre dans un milieu vivant assez peu différent de celui de leur création.³⁰

En ese ensayo pionero, Paul Valéry vaticina que no será sólo la reproducción o la transmisión de las obras que saldrá modificada con

29. BORGES, Jorge Luis – “El propósito de Zarathustra” in *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 211-218.

30. VALÉRY, Paul – “La conquête de l'ubiquité” in *Oeuvres Complètes II, op. cit.*, p. 1286. Daniel Link parte de ese mismo texto para cuestionar el estatuto actual de la obra de arte Cf “Orbis Tertius”: La obra de arte en la época de la reproductibilidad digital», *ramona*, n° 26, Buenos Aires, oct. 2002.).

las transformaciones técnicas en curso. Se alterará, básicamente, “le système de sensations, -ou plus exactement, le système d’excitations” que hacen posible hablar de arte. Es decir que la condición nominalista de esta teoría de la mirada y de la escritura acarrea una consecuente definición an-artista del arte, captado por un más allá de la mezcla sinestésica, es decir, por una condición an-estésica. Valéry imagina entonces que

Comme l’eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quase nul, ainsi seront-nous alimentés d’images visuelles ou auditives, naissant et s’évanouissant au moindre geste, presque à un signe.³¹

Dijimos antes que el sistema semiótico del inconsciente óptico es desentrañado por Krauss a partir de las especulaciones estereoscópicas que Duchamp desarrolla en Buenos Aires. Más específicamente en la Costanera. De espaldas para aquello que aparecía nimbado con el aura *azul* del arte modernista³², la fuente de las Nereidas de Lola Mora, inaugurada mientras él reside en la ciudad. Es, en efecto, desde la orilla del balneario, de espaldas al rubenismo oficial, que Duchamp *cubifica* la ciudad y para ello saca unas fotos del río sobre las que practicará estereoscopías portátiles, su primer ensayo del *Gran vidrio*. Pero volvamos, ahora al ensueño valeriano de ubicuidad de las imágenes. Nos dice Valéry que ellas llegarán *comme l’eau, comme le gaz, comme le courant électrique*. Si recordamos que, tras la experiencia del *Gran vidrio*, proyección en tres dimensiones de una realidad que tiene cuatro, Duchamp se aboca a encontrar el pasaje de la segunda a la tercera dimensión,

31. IDEM – *ibidem*, p.1284-5.

32. Así la califica, por ejemplo, la revista *Caras y caretas* al ser inaugurada. Recordemos que, en “Ejecución de tres palabras”, Borges se expide claramente a ese respecto: “Apareado a nombres abstractos el adjetivo azul nada dice. La indecisión que suelen mostrar esos nombres no ha menester las adiciones neblinas con las cuales el suso mentado epíteto las borrona”. Cf *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 157. Es el modo borgeano de cubificar la experiencia urbana moderna.

a través del concepto de infravele, es bueno tener presente también que el más acabado ejemplo de infraveledad es su última obra, *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*; 2. *le gaz d'éclairage*, donde Duchamp, retomando los fluidos valerianos, perseguía esa peculiar fusión de Funes y Menard, de escribir y de leer, que es la ubicuidad anestésica. Es en ese sentido que su estética puede ser encuadrada como nominalista. Basta tener presente lo que leemos en sus *Notas*:

Nominalismo [literal] = No más / distinción genérica / específica / numérica / entre las palabras (mesas no es / el plural de mesa, comió no tiene nada en / común con comer). No más adaptación / física de las palabras concretas; no más / valor conceptual de las palabras abstractas. La / palabra pierde también su valor musical. / Sólo es legible (en tanto que / formada por consonantes y vocales), es legible / por los ojos y poco a poco adopta una forma / con significación plástica; es una realidad / sensorial una verdad plástica en igual medida / que un trazo que un conjunto de trazos.

Lo importante, en último análisis, es que el nominalismo duchampiano es “independiente de la interpretación” y así, desde esa perspectiva posretiniana, se transforma en un suplemento del olvido. Valéry nos había definido el lenguaje como *oublieux* porque, a su criterio, las sucesivas significaciones de una palabra, obedeciendo a *associations sans mémoire*, se ignoran mutuamente. Duchamp, paralelamente, observa que tres palabras diseñadas por alguien no obtienen su significación de conjunto ni de la sucesión, ni del sonido de sus letras, pudiendo ser enunciadas o escritas en cualquier otro orden por cualquier otra persona:

el reproductor / en cada reproducción, *expone* / de nuevo, sin interpretación / (como / en cada audición musical de una misma obra) / el conjunto / de las palabras y ya no expresa *en fin* una / obra de arte (poema, pintura o música).³³

33. DUCHAMP, Marcel – *Notas*. Introd. Gloria Moure. Trad. Ma. Dolores Díaz Vaillagou. 2ª ed. Madrid, Tecnos, 1998, p.161.

Además, Valéry observa en sus *Moralidades* que lo que distingue un billete falso de otro auténtico depende sólo del falsificador. Y para ilustrar la idea narra la anécdota de un hombre que era juzgado por falsificación de moneda. Sobre la mesa del juez había dos billetes con la misma numeración, lo cual hacía del todo imposible distinguirlos. El falsificador, petulantemente, desafiaba al juez inquiriéndole de qué se lo acusaba, si al fin y al cabo, no había cuerpo del delito.³⁴ Esa fantasmagorización del *corpus delicti*³⁵ es lo que mueve a Menard pero también a Duchamp, en su *Étant donnés*, como ejemplo superior de nominalismo pictórico.

Su ideal de una lengua universal, que fuese a la vez eterna, descansa, en efecto, en el tópico menardiano de que “todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será”. El *ready-made* le ofrece la posibilidad de alcanzarla. Pero obsérvese, también, que, al mejor estilo Funes, la elección de un *ready-made* no obedecía, para Duchamp, a ningún deleite estético sino a “una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa”. Para Duchamp por tanto un recurso como ése no podía ser indiscriminado. Era imposible salir haciendo apropiaciones a tontas y a locas porque, para el espectador, más que para el artista, “el arte es una droga de hábito”.

Paradojalmente, el mismo Duchamp comprende que la réplica de un *ready-made* transmite idéntico mensaje que el “original” de donde el nominalismo es tan sólo una forma de hallar, al fin y al cabo, la condición anoriginal del arte. Así como los tubos de pintura son objetos industriales, toda tela no deja de ser, en ese sentido, un *ready-made* ayudado y un mero trabajo de acoplamiento.³⁶ Un *ready-made* ayudado

34. VALÉRY, Paul – “Moralités” in *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 530.

35. Cf. KRAUSS, Rosalind – “Corpus Delicti” in *October*, n° 33, verano 1985, p. 31-72.

36. IDEM – “À propos des ready-mades” in *Duchamp du signe*. Ecrits. Ed. M. Sanouillet. Paris, Flammarion, 1994, p.191-2.

al estilo Menard y un trabajo de acoplamiento al estilo Funes.

Un ejemplo elocuente es su *Peigne* de 1916: un objeto instrumental, un peine metálico, que es sin embargo “una obra de arte” de nominalismo pictórico. *Peigne* (*peine* pero también *yo pinto* o mejor aún, en imperativo, *Pinta!*, usado a la manera en que el escultor puede desafiar a la obra mimética, exhortándola a que hable) es el desliz infraleve en el nombre de ese *ready-made* al que es imposible (*l'impossibilité du fer, l'impossibilité du faire*) llamarlo pintura. Duchamp dice, ambivalentemente *pinto* pero dice también *no-pintura* como si dijera “yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto”. Pero, simultáneamente, más allá de toda solemnidad, como *peigne* es un *mordant physique*, resulta natural *classer les peigns par le nombre de leur dents*, con lo cual Duchamp está admitiendo que la pintura es tan posible como imposible. En el nominalismo pictórico de Duchamp su *Peigne* desempeña la misma función que el recuerdo en Funes: es una bisagra en el tiempo.³⁷

Cuando constatamos que la literatura postula algo más que una simple indecisión entre *son* y *sens*, como quería Valéry, o un vaivén entre

37. Un efecto diferido de ese nominalismo a la Funes lo tenemos en Angélica Inés y su portaplumas recuerdo en la macedoniana *Respiración artificial* de Piglia. Se podría, además, pensar que la noción de fuerza aplicada a la forma, según la cual la tradición deviene extradición, es algo que Duchamp vivenció en su permanencia en Argentina. Extranjero que casi no hablaba el castellano, fue interlocutor de otro extranjero, el antropólogo Lehmann-Nitsche, cazador furtivo de epigramas corraloneras, recordado por Borges en el *Evaristo Carriego*, quien, en su *Textos eróticos del Río de la Plata, en español popular y lunfardo*, publicado con el elocuente seudónimo de Victor Borde (Leipzig, F. S. Strauss, 1923), recogió abundantes ejemplos de *mordant physique*, como ciertas pegas (Un Herr/ Dos Herr/ Tres Herr/ Cuatro Herr/ Cinco Herr ...) o rebus (S.P.Q.R. que, además de evocar al senado y pueblo romanos, un tópico de la institución escolar y del *ius romanum* estatalista, tenía una lectura eclesiástica, San Pedro quiso reinar/ Reinar quiso Pedro santo, y otra más infiel, Señoras putas, queréis rábanos?/ Rabanos querenos, putas serenos. Véase que tales ejemplos de nominalismo obedecen a una energía diseminada en el lenguaje que reencontraremos en el erotismo de Duchamp y, más tarde, en el de Bataille, como juego y dispendio.

je y jeu como auguraba Caillois, cuando somos conscientes de que la apuesta pasa por la radical ambigüedad de predicar que ella misma es o no es un concepto, entramos, entonces, en una zona de agotamiento de la autonomía del arte y, por consiguiente, de la energía modernista ella misma. Como demuestra Thierry de Duve³⁸, decir que algo es arte no se basa en ningún concepto racional con respecto al arte sino en un sentimiento o *sensación* artística. Pero, por otra parte, ese mismo juicio asume el concepto de arte como Idea artística y a partir de ella juzga. Si admito, entonces, que el arte no es un concepto, practico un explícito nominalismo estético: afirmo que el arte es tan sólo un nombre propio. Si, por el contrario, predico que el arte es un concepto, su contenido sólo puede ser la Idea de arte como nombre propio.

En la primera perspectiva permanezco moderno, tanto cuando deseo que, individualmente, todo hombre sea capaz de todas las ideas y auguro que en el porvenir lo será, como cuando exijo “la imaginación al poder” colectivo. En la segunda, en cambio, irrumpe lo posmoderno en la medida en que estamos ante un nominalismo reconfigurado después de Duchamp pero también después de releerlo a Kant, después de Duchamp. Un encabalgamiento brutal, como si dijéramos, Kant con Sade, o mejor, Kant con Borges, lo cual no quiere decir otra cosa sino Kafka y sus precursores—Borges que, a lo Pierre Menard, relea a Kant, pero Kant releído después de Borges, que relea a Kant. Funes como la ubicuidad de las imágenes, la literatura como un nominalismo de nuevo estilo. Pasa así a ser una exigencia de la razón infraleve suponer una creatividad compartida por todos los hombres para salvar las utopías modernistas, por más reduccionistas u ontologistas que hayan podido ser, de la condición de fantasmagoría descartable, y asimismo devolverle a las fuerzas desestabilizadoras de lo moderno una energía que no se

38. DE DUVE, Thierry – *Au nom de l'art. Pour une archeologie de la modernité*. Paris, Minuit, 1989, p. 67-106. En la versión ampliada americana, *op. cit.*, p.283-326.

confunda con devaneos peligrosos u optimismo irresponsable.

Como resultado de esa operación, comprendemos ahora más cabalmente que, con Borges, la escisión kantiana entre literatura pura y literatura social³⁹ pierde totalmente sentido en la medida en que el nihilismo de vanguardia coincide, paradójicamente, en su caso, con la autonomización del Estado, su pasaje a la posición de sujeto.

Tanto Josefina Ludmer como Alberto Moreiras han recientemente subrayado que Borges lleva a una fusión y a un punto crítico dos fuerzas diferentes, tanto la historia del estado nacional-popular argentino, como la historia de la autonomía literaria y por ende la historia de la idea misma de autor, de obra y de ficción. Como dice Ludmer, salir de Borges, sacarle el nombre y la autoridad a Borges, no quiere decir no nombrarlo, sino disolver la unidad orgánica de su obra, quitarle estabilidad y monumentalidad. La operación consiste pues en disolver una unidad orgánica autonomizada y romper asimismo la unidad de sus textos para construir con ellos otro espacio textual no regido por su nombre.⁴⁰ Y Moreiras concluye su ensayo diciendo que la literatura de Borges, en su práctica apática, o podríamos decir, a la manera duchampiana, anestésica, es literatura de lo infrapolítico contra el rapto biopolítico de la política⁴¹. Tales lecturas vuelven a postular la radical ambivalencia del nominalismo de Borges quien, enpeñado

39. Kant, según Borges, “no dio con otra distinción entre los sueños y la vida que la legitimada por el nexo causal, que es constante en la cotidianeidad y que de sueño a sueño no existe”, por eso ensalza el escritor argentino la aventura narrativa de Joyce, en la cual “ la conjetura, la sospecha, el pensamiento volandero, el recuerdo, lo haraganamente pensado y lo ejecutado con eficacia gozan de iguales privilegios en él y la perspectiva es ausencia “. Cf BORGES, Jorge Luis – “El *Ulises* de Joyce” in *Inquisiciones*, op. cit., p. 22.

40. LUDMER, Josefina – “Cómo salir de Borges” in ROWE, William et al. (ed.) – *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p.289-300.

41. MOREIRAS, Alberto – “The Villain at the Center: Infrapolitical Borges” (mimeo). Hay una versión en <http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/contentso2-2.html>. La versión en castellano, “El villano en el centro”, se lee en Sanchez Prado, Ignacio. Puebla, Universidad de las Américas, 2006, p. 245-265.

en descubrir irrealidades que confirmen el carácter alucinatorio del mundo, las encuentra “en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón”⁴², allí mismo donde Barthes, ese discípulo de Mallarmé y Valéry, encontraría las aporías de la lectura.

42. BORGES, Jorge Luis – *Obras Completas*, *op. cit.*, p.256.

LENGUAJES

LA REALIDAD Y LA TORRE

Uno de los intelectuales con que más estrechamente convivió Francisco Ayala en su exilio de Rio de Janeiro fue el austríaco Otto Maria Carpeaux (1900-1978). “Era un vienés de origen judío, escapado de esa que luego ha sido caracterizada como ‘la Viena de Wittgenstein’, ya en las postrimerías, cuando Hitler amenazaba anexionarse Austria; la Austria designada con el nombre de Kakanía por Musil; la Áustria de Kafka, de Rilke, de Hoffmannsthal, de Werfel, de Freud, de Schönberg, de Schnitzler”¹. Las ideas de ese crítico vienés acerca de la literatura barroca española nos ayudan a iluminar las posiciones sesentistas en torno al realismo y los caminos del neo-barroco que entonces sólo se insinuaban en América Latina. Para entender mejor ese debate propongo un rápido examen a un conjunto de textos a partir de los cuales se articula esa discusión.

A partir de 1942, Carpeaux comienza a pensar el barroco español como una bisagra de modernidad que concede una dimensión global a los problemas políticos del orden imperial. Frente al paganismo laico y libertario del Renacimiento, el barroco de la Contrarreforma habría repuesto el impulso jerárquico medieval en un mundo al que el más allá le era cada día más vedado. De ese modo, según las tesis de Benjamin respecto del drama calderoniano, a la exploración activa renacentista habría sucedido la alucinada exploración del mundo como laberinto

1. Cf. AYALA, Francisco – *Recuerdos y olvidos*. 2. *El exilio*. Madrid, Alianza Tres, 1982, p.84.

y biblioteca; a la polivalencia del símbolo, que prolonga la estabilidad natural, le sobrevendría la cristalización alegórica, y a la vitalidad pagana, la introspección melancólica en un esfuerzo condenado por su misma caducidad.²

Instalado, por tanto, en esa paradojal lógica de inmanencia histórica, al analizar, por ejemplo, la rehabilitación contemporánea de Góngora, Carpeaux observa que “toda a poesia moderna –simbolismo, ‘poésie pure’, ‘surréalisme’, e neo-tradicionalismo e o ‘chorus for survival’ revolucionário dos anglo-americanos—é gongorista”.³ Destaca, sin embargo, que la reivindicación contemporánea de Góngora fue hecha, exclusivamente, por medio de análisis formales de su lenguaje que rescataban su valor sintético-conciliatorio.

Dámaso Alonso, que reconheceu no gongorismo “la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento”, descubriu os elementos “alusión” e “elusión” como principios da metáfora gongorista; “elusión” do mundo real, e simultânea “alusión” ao mesmo; revelou a perfeita unidade estilística entre um romance popular espanhol como *Angélica y Medoro* e uma obra intensamente condensada, como as *Soledades*; chama a Góngora “síntesis española de la tradición poética greco-latina”. Lembro-me da definição da época barroca, por Borkenau, como irrupção de forças brutais e amorais, e ocorre-me a frase de Lanson: “Pour bien juger la préciosité, il faut la regarder comme une discipline imposée à de fortes natures, grossières, brutales”. Palavras que melhor esclarecem o papel de Góngora na poesia culta, posrenascentista: gongorismo não significa, como se acreditava sempre, decadência, mas o contrário. Góngora —diz Gerardo Diego—deteve uma decadência; numa época em que o sentimento de composição se perdeu e o vocabulário se tornou convencional, ele criou novo equilíbrio.

2. Cf. BURUCÚA, José Emilio – *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p.44-7.

3. CARPEAUX, Otto Maria – “Góngora e o neo-gongorismo”. *Revista do Brasil*, nº 58, Rio de Janeiro, jun. 1943, p.17, incluído, ese mesmo año, en su libro *Origens e fins*.

Carpeaux destaca que aquello que la poesía de Góngora elude de toda expresión realista y denomina, en cambio, por medio de alusiones inéditas, no es escapismo, sino el proceso mismo de la poesía moderna, “no dizer de Ortega y Gasset, a revivificação mágica das coisas, conferindo-lhes novos nomes”. Y agrega:

No processo de criação poética gongorista —que é o processo de toda a poesia moderna—revela-se claramente o papel criador da metáfora, análoga à tarefa de Adão, dando nomes às coisas, continuando a criação divina. Transforma a floresta selvagem das *Soledades* em jardim culto, em paraíso poético, aplicando-lhe a disciplinada *poésie pure*, elusão do mundo real, como em Mallarmé e Valéry.

A partir de esa constatación del barroco como primera modernidad que lo lleva a afirmar que “Góngora é o mais moderno dos poetas” se obtiene una importante conclusión, la de que

o gongorismo não é um fenômeno limitado ao século XVII; é um fenômeno que sempre volta na história da poesia. Aplica-se-lhe o conceito do barroco que Werner Weisbach expôs pela primeira vez e Eugenio d’Ors retomou: os “gongorismos”, como os “barrocos”, sempre se repetem na história. Houve um gongorismo na Antiguidade, em Píndaro, tão “incompreensível” e “hermético” como certos versos de Dante e sonetos de Mallarmé. Góngora justifica a poesia mais velha e a mais moderna. O neo-gongorismo não é uma moda de “modernistas” balbuciantes, e sim um fenômeno de renovação. Houve “ressurreições de Góngora” antes de Góngora, e haverá neo-gongorismos em futuros ainda indeterminados.

Con ese razonamiento, Carpeaux afianza su modelo historicista en que gongorismo y neo-gongorismo aparecen como fenómenos históricos, más allá de los límites de la poética, confirmando así el concepto de Benedetto Croce de unidad de todas las expresiones humanas. Eso muestra, de paso, que el análisis formal ya no es suficiente para

explicar el fenómeno de los recurrentes neo-gongorismos. “É preciso investigação mais profunda para explicar porque em determinadas épocas a atitude de ‘elusión’ do mundo real e da ‘alusión’ a ele se torna necessidade de expressão poética, humana”—dice Carpeaux.

Una de las salidas para ese *impasse* es, a su juicio, la ofrecida por el crítico americano Kenneth Burke, en sus estudios sobre retórica simbólica (“um poema seria sempre um ato simbólico, enfrentando uma situação dada por meio duma ‘estratégia poética’, cujas estratagemas são os ‘master tropics’, as armas da metáfora. No uso das metáforas revela-se a atitude do poeta perante o mundo”⁴). A partir de esas técnicas de análisis, Carpeaux puede entonces interpretar que

A poesia de Góngora, como a de Donne, é poesia duma época de crise, “de toda suerte de reveses, catástrofes, descalabros y fracasos”. Por isso, tal poesia aparece independentemente em todas as partes da Europa, como raios na “noche negra”, de que Góngora fala, e que ele exorcizou com o verso memorável: “Infame turba de nocturnas aves”. Por isso, e não por espírito de evasão, faz a “elusión” do mundo real, e a sua “alusión” dirige-se a um outro mundo, ainda inhabitado, de “soledades”, paisagem utópica, iluminada pelo verso brilhante que abre as *Soledades*: “Era del año la estación florida”. (...) O que parece evasão nessa “poésie pure”, é, na verdade, alusão à vida futura. A escolha da fábula de Polifemo, por Góngora, lembra-me estranhamente—ninguém ainda percebeu o fato—o papel significativo dos ciclopes, como representantes do direito natural, na sociologia barroca, até nas especulações de Vico. As próprias *Soledades* parecem conter um secreto sentido político-utópico; sabemos, aos menos, que a terceira e quarta parte do poema, que nunca foram escritas, deveriam tratar da economia e do governo no estado natural do homem. Com isso, a analogia formal entre a poesia gongoriana e a poesia moderna, e todo o neo-gongorismo, aparecem à luz duma nova compreensão. Voltando aos termos técnicos de Kenneth Burke, podemos dizer: a atitude é análoga, porque situações análogas exigem a mesma estratégia poética.

4. IDEM – *ibidem*, p.19.

En ese sentido Carpeaux consigue que la poesía barroca y la poesía moderna se iluminen mutuamente para la materialización de una *Aufgehoben*, tan hegeliana como utópica, en que

Góngora reaparece no popularismo do *Romancero gitano* e no hermetismo da *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* de García Lorca, na angelologia angustiada e nos gritos revolucionários de Rafael Alberti. Donne reaparece na dialética complicada entre cepticismo e ortodoxia que constitui a mentalidade conservadora e o papel revolucionário da poesia e da crítica de T. S. Eliot. A poesia moderna não pode deixar de ser assim, numa “noche negra” de “reveses, catástrofes, descabros y fracasos”. Como Góngora, estamos exilados em “soledades”. Mas a própria “noche negra” da “infame turba de nocturnas aves” anuncia, com a força própria da dialética histórica, “la estación florida”, a aurora futura.⁵

En 1947, año cervantino, Carpeaux le envía a Ayala, para su revista *Realidad* de Buenos Aires, un ensayo sobre el poder que, a partir de *La vida es sueño* y el drama *La Torre* de Hugo von Hoffmansthal, reitera, confiante en esa aurora futura del realismo, el recurso comparativo y el método genealógico historicista. No debía desconocer Carpeaux la lectura de Walter Benjamin, publicada en *Die Literarische Welt* (1928), que sostiene que *La torre* marca el pasaje de los mitos sanguinarios pre-shakespeareanos hacia el *pathos* cristiano que ya supone el *Hamlet*, así como no debía ignorar tampoco “Concepto y tragedia de la cultura” de Georg Simmel, que se alimenta de la misma tensión. En ese sentido, Carpeaux abre su ensayo, “La Torre”, ponderando que la cultura española creó dos símbolos universales con inagotable capacidad de reinterpretación, Don Quijote y Don Juan. A esos mitos identitarios del individualismo permanente, el hombre-poeta y el hombre-sexo, se sumaría un tercer mito nacional. Es el Segismundo calderoniano, el

5. IDEM – *ibidem*, p. 21-2.

menos popular, que Hoffmansthal, justamente, reescribe a partir de Calderón. Menos conocido que D. Quijote y D. Juan,

el príncipe, prisionero en una “torre encantada” para prevenir el cumplimiento de siniestras profecías astrológicas, las justifica inmediatamente después de su liberación, revelándose tirano; encarcelado de nuevo, y engañado por la mixtificación de que todo hubiera sido un sueño, aprende la naturaleza onírica de la existencia terrestre; nuevamente libertado por la revolución, vence sus instintos, porque ahora sabe que “todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende”. Será un buen rey, y el drama es algo como una “educación de príncipe” —tema predilecto de la literatura barroca—realizada por el “desengaño”, otro concepto típico de la mentalidad barroca. De este modo, el destino de Segismundo parece indisolublemente ligado a la fase barroca de la vida española, sin que haya posibilidad de acomodar la solución estática del problema a la historia dialéctica de los siglos futuros. Y el “mito político” de la literatura española, sin continuación en el tiempo y espacio, se llegó a transformar en “torre encantada”, ruina misteriosa que todos admiran “aunque ninguno la entiende”.⁶

Ahora bien, hay, sin embargo, diferencias: *La vida es sueño* es una comedia, mientras *La Torre* es una tragedia. El detalle no es menor y no habría pasado desapercibido ni siquiera para von Hoffmansthal. Walter Benjamin, reseñando la pieza, observa que de las diferencias entre la primera y la segunda versión se concluye que el objetivo del escritor austríaco había sido el de componer no exactamente una tragedia sino un *Trauerspiel*. Para Carpeaux, sin embargo, la sustitución del desenlace feliz por el desenlace trágico sugiere una inversión de la ideología calderoniana, de modo que, a pesar de la identidad del enredo, no habría verdadera relación entre las dos obras. Para Carpeaux, *La vida es*

6. CARPEAUX, Otto Maria – “La Torre” in *Realidad*. Revista de ideas, nº 2, Buenos Aires marzo-abril 1947, p.214-5. Ayala mismo ya había publicado un ensayo sobre Cervantes, en el suplemento de *La Nación* de Buenos Aires que ambiguamente se asocia a la conmemoración de la Hispanidad (“Notas sobre un destino y un héroe”, 13 oct. 1940).

sueño sería así una obra típica del barroco, sin significación actual, mientras que la *Torre* pretende reflejar la situación histórica contemporánea e incluso predecir los nuevos órdenes del futuro, con cierto anacronismo deliberado. “A la pregunta: ‘¿Cuál será el nuevo orden de las cosas?’ no se encuentra respuesta en el *mito político* del Barroco español –y ese habría sido el motivo secreto por el que Hofmannsthal dio a la obra *moderna* el desenlace trágico: no sabía ‘alejar del alma asustada la muda caída de longícuos astros’”.⁷

El decisionismo político de Hoffmansthal coincide con la lógica de lo *Unheimlich* de tal modo que, en su análisis, Carpeaux subraya que el Segismundo de Calderón ya había anticipado esa sabiduría individualista, sacando al personaje de la seguridad del reino interior y, mediante el radicalismo propio del Barroco, concluía por la inutilidad del reino exterior. Así resolvía Calderón el problema de la ambigüedad del símbolo, mirando hacia el cielo católico y reconociendo que el reino de este mundo es *vanitas vanitatum*, como en el sueño del mendigo (“Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandando, / disponiendo y gobernando; / y este aplauso que recibe / prestado en el viento escribe; / y en cenizas le convierte / la muerte...”).

Así, nos dice Carpeaux, el hombre barroco creyó encontrar la seguridad en la torre de su alma y pagó el precio de la desvalorización del mundo exterior, desenmascarado como sueño o *vanitas*. Esta teología apolítica era, precisamente, la contracara de la política teológica del absolutismo barroco: el individuo, excluido del mando en las altas torres del Estado, se retiró a la torre de su alma. Se recluyó en breve cárcel, pero ese confinamiento le permitió también observar el desmoronamiento de los “excelsos muros” de la otra torre. El luto patriótico de los poetas barrocos se neutraliza, en consecuencia, por una suerte de escepticismo

7. IDEM – “La torre”, *op. cit.* p. 218.

religioso que desvaloriza el ruido de la política, “full of sound and fury, signifying nothing”, como diría el nihilista Macbeth.⁸ De allí Carpeaux deriva que, en la poesía inglesa y francesa del siglo, será difícil, sino imposible, encontrar expresiones valederas de semejante escepticismo religioso, sólo registrables en experiencias políticas propias del espacio español-austríaco. Del análisis comparativo de esa representación política del orden social concluye Carpeaux, justamente, que

El orden social heredó —“herencia” es término marxista— el universalismo. Queda la Torre, la torre en que el hombre fue prisionero y esclavo y ahora es “señor y rey”. Una vez más, el símbolo cambió de sentido: el nuevo problema de la Torre —el equilibrio entre la autoridad y la libertad, entre la liberación material y la libertad espiritual— todavía no fue resuelto. El “mito político” de la España antigua todavía tiene significación para nosotros, “aunque ninguno lo entiende”. Cayó la torre de los Austrias de España, de los Habsburgos de Austria, de los *homines ex plebe* de Viena. Pero, “Dad testimonio: yo estuve presente. Aunque ninguno me reconociese”.⁹

En consecuencia, la problemática de la torre está vinculada a la del soberano que Schmitt, traducido por Ayala, definió como el que decide sobre el estado de excepción, abriendo así toda una problemática de Teología política latinoamericana, del Canudos de Euclides a las *Cabezas cortadas* de Glauber Rocha, que constituye el núcleo de la reflexión de autores como Giorgio Agamben o Massimo Cacciari. Pero volvamos a Carpeaux. Ese ensayo suyo es casi contemporáneo de

8. IDEM — *ibidem*, p.224-5.

9. IDEM — *ibidem*, p.228. En *A Cinza do Purgatório* (Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942), Carpeaux incluye su ensayo “Hoffmannsthal e o seu *Gran Teatro del Mundo*”; más tarde, en *Respostas e perguntas* (Rio de Janeiro, Serviços de Documentação do MEC, 1953) se publica, como epílogo, una segunda versión de “A Torre”, diversa de la enviada a Ayala, lo que comprueba la relevancia que le concedía al ensayo donde se unían la literatura comparada y la teoría política.

una lectura de Cervantes publicada en *Letras e Artes*¹⁰, en que el crítico austríaco se concentra en el episodio llamado *El último punto y extremo adonde llegó y puedo llegar el inaudito ánimo de Don Quijote*. Es ése, a su juicio, el punto culminante de la obra, pero donde los comentadores, no obstante, fracasan sistemáticamente en comprender. A partir de la retórica simbólica de Burke, dice Carpeaux que

Interpreta-se geralmente o *Dom Quixote* como expressão de humorismo doloroso em face da vitória da dura realidade prosaica dos tempos modernos sobre o romantismo poético e irreal dos tempo idos. Mas aquele leão não é bem o símbolo da realidade triunfadora; ao contrário, é um bicho covarde e banal que prefere à luta a vida cômoda, fosse mesmo na jaula. Lembra a frase de Ortega y Gasset, escrita quando os arqueólogos no Egito escavaram o corpo da Esfinge, desnudando o tronco de um leão comum: em vez do enigma milenário, só ficou *en el desierto un león más*.

Carpeaux entiende que la de Cervantes no es la última visión de un romántico impenitente. Pero, contrariamente al lugar común, que ve, en el *Quijote*, una superación del estilo idealista de las obras de mocedad, el crítico vienés se basa en

as análises estilísticas de Helmut Hatzfeld, discípulo de Vossler, [que] abrem outra perspectiva: a de uma evolução contínua durante a qual o estilo idealista de *Galatea* e das primeiras *Novelas Ejemplares* não foi abolido, e sim purificado. Na primeira parte do *Dom Quixote*, Cervantes não zomba de todo do romantismo; apenas acaba com o falso romantismo de feudalismos antiquados e já ridículos. Na maior parte das *Novelas Ejemplares*, Cervantes admite outro idealismo, o “moderno” e polido da Renascença italiana.

10. Además del ensayo de Carpeaux, el suplemento del diario *A Manhã* de Rio de Janeiro publicó el 19 de octubre de 1947, en un número de homenaje a Cervantes, una serie de colaboraciones, entre otros, de Augusto Meyer, Murilo Mendes, Cecília Meireles y Joaquim Ribeiro. Particularmente interesantes son las ilustraciones, firmadas por Goeldi, Portinari, Clovis Graciano, Santa Rosa, reproduciendo, además, los grabados de Salvador Dalí.

Tampouco, isso é verdade, ignora o reverso desse romantismo aristocrático: aí estão o camponês Sancho Pança, os “menores abandonados” Rinconete e Cortadillo, e os comoventes cachorros Cipión e Berganza, aos quais a misericórdia do poeta outorgou a fala humana, durante uma noite, para eles interpretarem a miséria de todas as criaturas –depois voltaram *a la sombra del silencio* quando cantaram os galos.

O estilo da segunda parte do *Dom Quixote* já é diferente: nessas páginas sempre se observou certa elevação quase religiosa que se acentua em *Persiles y Segismunda* (...) Para resumir: Cervantes não abandonou certo estilo, adotando outro, recaindo depois; percorrendo uma evolução dialética, superou a oposição dos dois estilos antagônicos, escolhendo a nuance estilística conforme o aspecto que a vida, composta de realidade e ficção, lhe apresentou, preferindo uma vez a prosa, outra vez a poesia, revelando uma e outra face da sua sabedoria prosaico-poética, à qual nada do que é humano, infra-humano u supra-humano estava alheio. Essa atitude filosófica, que admite a verdade parcial em todas as perspectivas diferentes da vida, chama-se perspectivismo. É uma filosofia moderna.

Apoyado en lecturas de Hatzfeld y Spitzer, Carpeaux da el ejemplo del *baciyelmo*, que él interpreta, en la trilla de Musil, como un objeto desprovisto de marca, algo sin-carácter, informe, marginal, que apuntaría a una potencia pasiva, a lo Bartleby, reuniendo

as duas perspectivas: a poesia do *yelmo* e a prosa da *bacia*. Mas há mais uma terceira perspectiva, representada pela opinião de Sancho Pança: este não quis briga física nem luta ideológica; por isso preferiu tirar-se da discussão perigosa, chamando aquele objeto de *baciyelmo*. E esta expressão engraçada resolve o problema do leão que, evitando a batalha heróica, voltou à jaula. Quem é este leão? Será o bicho heráldico dos cavaleiros medievais, o leão da poesia? Não, este não se esconde covardemente em jaulas para ser mostrado, ingresso pago, ao público. Ou então, será o leão domesticado que, nos quadros dos pintores da Renascença, dorme pacificamente aos pés do erudito São Jerônimo, simbolizando a sujeição das forças da Natureza pela ciência? Este seria o leão do Realismo, o leão da prosa, preferindo os professores a El-Rei e as bibliotecas à jaula dourada da corte? Na verdade, a

fera do capítulo XVII da segunda parte do *Dom Quixote* não é o grandioso leão da poesia e do *yelmo*, nem o leão razoável da prosa e da *bacia* e sim o leão do *baciyelmo*: o símbolo do comodismo, da banalidade. Este leão não é aliado poético de *Dom Quixote* nem seu adversário prosaico; também representa um aspecto inegável da realidade, mas não devora ninguém. Só cuida de sobreviver, comer e dormir entre as quatro paredes da sua jaula, caminhando não sabe como nem por que pelos caminhos poeirentos da Mancha e da vida. Não devorou a *Dom Quixote*; e este também continua a caminhar pela Mancha assim como Doumier o pintou, montado no cavalo faminto do deserto da prosa e a cabeça desaparecendo nas nuvens da poesia.

Foi verdade: *en el desierto un león más*. Os olhos insubornáveis de Cervantes descobriram, porém, atrás da sombra pseudoleonina a realidade misteriosa. O romance de *Persiles y Segismunda* não é uma série incoerente de aventuras nem um *Dom Quixote* às avessas. (...) Os olhos insubornáveis de Cervantes descobriram atrás do deserto da Mancha os mares tenebrosos do Norte: atrás do *león en el desierto* a esfinge da vida. *Per realia ad realiora*, dizia o poeta russo Biely, falando de Tchekhov, continuando: “Riu-se dos seus heróis banais que não conhecem outra vida senão conversar, comer e dormir entre as suas quatro paredes, caminhando não sabem como nem por que pelos caminhos poeirentos da existência inútil –mas aqueles caminhos cinzentos levam para espaços incomensuráveis onde já não existem quatro paredes; no fim da viagem há para todos, até para os banais, ridículos e inúteis, um crepúsculo que às vezes se assemelha a um reflexo da vida eterna”.

Frente a esa perspectiva de mirada cabizbaja (los *downcast eyes* de Martin Jay), algunos críticos interpretarán que, “*puesto ya el pie en el estribo, sólo se sienten las ansias de la muerte; mientras otros antes de regresar a la sombra del silencio, oyen cantar el gallo*”.¹¹

Al año siguiente, Carpeaux envía una segunda colaboración a Ayala, abordando aquello que permanecía en las entrelíneas de su anterior ensayo: el problema del realismo. La reflexión es suscitada

11. CARPEAUX, Otto Maria – “Cervantes e o leão”. *Letras e Artes*, nº 42, suplemento de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mayo 1947, p.1-4.

ahora por una nueva estrategia metodológica, la opción crítica de Erich Auerbach, en curso de traducción al castellano, quien se habría propuesto zanzar la valla entre formalismo y materialismo. Dice Carpeaux que esa brecha, en la literatura del Siglo de Oro español, revela bien los aspectos metodológicos del problema:

esa literatura parecerá barroca a la interpretación sociológica y parecerá realista al análisis estilístico. Tal análisis condenaría —ya lo hizo Joseph Nadler— al romanticismo como barroco resucitado; pero esa tesis no puede ser discutida antes de que se sepa si el romanticismo fue una reacción realista, anticlasicista de la burguesía (como los franceses afirman) o fue una reacción antirrealista, antiburguesa de los intelectuales abandonados por sus patrones aristocráticos (así lo afirma el marxista Edgar Zilsel). De ahí deriva inmediatamente la dificultad de trazar una frontera firme entre el romanticismo y el realismo moderno —caso de Balzac, caso de Zola—; ahí también el estilo y el “contenido social” ofrecen aspectos contradictorios. Lo único que sigue siendo cierto es la importancia del problema “realismo” para la comprensión de toda la evolución literaria del mundo moderno.¹²

Auerbach, según Carpeaux, pretende reconciliar esos métodos contradictorios. Juzga por lo tanto que el análisis estilístico de cualquier texto debe revelar la realidad de la época en que el texto fue escrito, es decir, la manera de concebir ese contexto.

El lector piensa en un Taine, “doblado” de un Leo Spitzer. El resultado es un cierto totalitarismo historiográfico, subordinando todas las expresiones de determinada civilización a un centro inconsciente regulador. Ahora, el lector piensa en Spengler. No quiero decir con esto que Erich Auerbach sea splengleriano. Me refiero tan sólo a su método de exposición: como si se tratase de civilizaciones impermeablemente separadas, desistió de una historia coherente del realismo en las literaturas occidentales, prefiriendo

12. CARPEAUX, Otto Maria — “La tragedia del realismo”. *Realidad*. Revista de ideas, nº 11, Buenos Aires, set-oct 1948, 173-4.

yustaponer los análisis de los textos escogidos. Pero la elección de los textos no deja de ser significativa.¹³

Para el crítico austríaco, los conceptos fundamentales de *realidad* y de *mímesis*, como representación de la realidad, iluminan, de manera inédita, la historia intelectual de la cultura occidental; y, aunque aprueba que Auerbach no haya tratado de definir tales conceptos, no deja de pensar que no hubiera sido del todo inútil el análisis epistemológico de los mismos.

Auerbach coordinó dogmáticamente a la “Realidad” el atributo “social” y a la “Mímesis” el atributo “estilístico”; su método se basa en esas adjetivaciones. Pero no son irreversibles. El estilo, medio de expresión de la “Mímesis”, es él mismo una “realidad social”. Y las realidades sociales no existen como material informe que el arte organiza “imitando”; se presentan ya “estilizadas”. La frontera entre los dos conceptos y entre los objetos correspondientes es variable; y esta frontera es lo que constituye el criterio del realismo. No siempre el espacio real y el espacio del arte están ligados; no siempre están estrictamente separados.¹⁴

Para ilustrar que arte y realidad no siempre se confunden, aunque casi nunca se discriminan, Carpeaux recuerda que la literatura barroca, fundamentalmente la española, confunde deliberadamente los espacios, desapareciendo la frontera que regulaba el estilo clásico: “La literatura barroca española es una estructura completa de elementos estilísticamente tan heterogéneos como el pastoril, el heroico-épico, heroico-cómico y el picaresco. Lo que los reúne es el estilo específico de ese mundo, es la tensión dialéctica entre los elementos, tensión que

13. IDEM – *ibidem*, p. 174.

14. IDEM – *ibidem*, p. 184.

caracteriza al Barroco”.¹⁵ Por ello, Carpeaux valora *Mimesis, la historia del realismo occidental*, como uno de los ejemplos más espléndidos de historicismo, esa teoría de la historia que hizo de todo por acentuar el carácter específico de los objetos históricos, por dar de ellos una dialéctica de lo concreto. Y agrega:

El éxito del método en este terreno no es mera casualidad. Existe relación íntima entre realismo e historicismo: son casi conceptos recíprocos. En este sentido —el autor estaría seguramente de acuerdo— la propia obra de Auerbach pertenece a la historia del realismo en su calidad de consecuencia del historicismo. Sólo que Auerbach se quedó en la conclusión, despreciando la premisa. Su obra saca todas las consecuencias del historicismo sin ser histórica, y hasta sin la pretensión de dar historia. Es estática. De ahí la impresión de “piétiner” de los siglos. Los textos quedan aislados. Verdad es que cada uno de ellos suministra una realidad completa, pero sólo en relación con todos los otros textos. Y esa relación es de naturaleza dialéctica.¹⁶

A partir del perspectivismo (barroco) y la parataxis (contemporánea), Carpeaux defiende en su lectura no sólo el realismo, sino, fundamentalmente, el método genético-histórico de Auerbach, incidiendo, claramente, en la recepción de esas ideas en el ámbito hispanoamericano. Ahora bien, poco después de publicar esos ensayos de Carpeaux en *Realidad*, Francisco Ayala le solicita a un joven escritor argentino la reseña de un texto que hasta entonces no había merecido, excepción hecha de González Lanuza en *Sur*, casi ninguna evaluación meritatoria.¹⁷ Se trata de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, que Julio

15. IDEM— *ibidem*, p.184-5.

16. IDEM — *ibidem*, p.185-6.

17. Recuerda Ayala en sus memorias que la novela del peronista Marechal “era, sin duda, una obra de consideración, y por serlo su publicación constituía un acontecimiento literario que no podía dejar pasar sin comentario una revista como la nuestra, si había de ser fiel a su compromiso intelectual. Pero he aquí que Marechal resultaba personaje antipático (yo lo había conocido sólo de manera muy superficial; en su físico —actitud y atuendo— me pareció responder al

Cortázar estudia entonces como “una autobiografía, mucho más reca-tada que las corrientes en el género (aunque no más narcisista), cuyas proyecciones envuelven a la generación martinfierrista y la caracterizan a través de personajes que alcanzan en el libro igual importancia que la del protagonista”.¹⁸ Cortázar, que parece aplicar los preceptos de Auerbach-Carpeaux, discutidos, poco antes, en esas mismas páginas, evalúa que la decisión teórica más relevante de Marechal fue poder representar el contexto inmediato sin caer en las trampas del realismo.

Para alcanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas; vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecua a su contenido. Siguen las pruebas: si el “Cuaderno de Tapas Azules” dice con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro un laberinto de amor en el que sólo faltan unicornios

prototipo del compadrito porteño); antipático, digo en más de un aspecto, pues por entonces había asumido posiciones políticas de tendencia totalitaria y fascista que en aquella coyuntura histórica no eran cuestión de broma; y en la novela misma hacía una caricatura feroz de Victoria Ocampo. Pero, con todo, se trataba obviamente de una obra importante, llamada a ejercer alguna influencia literaria (yo estoy convencido de que Martín Santos, el autor de *Tiempo de silencio*, debió de leerla con provechosa atención cuando en España—pues era, en efecto, un tiempo de silencio—no se estaba al tanto de lo que se publicaba fuera); y me propuse vencer la resistencia que había en nuestro consejo de redacción para que *Adán Buenosayres* recibiera el debido reconocimiento. Dejé que se extinguieran, inconclusivamente como siempre, las prolongadas discusiones de costumbre, y encargué el comentario que ninguno quería hacer ni dejar que se hiciera a Julio Cortázar, un joven escritor amigo mío de quien por aquellas fechas nadie hacía caso. Yo tomaba café a veces con Daniel Devoto, Luis Baudizzone y algún otro, y Cortázar se nos sumaba, apresurado, jovial, irritado, asertivo. Julio se hizo cargo de la tarea encomendada y escribió la nota crítica sobre el libro de Marechal...”Cf. AYALA, Francisco – *Recuerdos y olvidos*, op. cit., p.118.

18. CORTÁZAR, Julio – “Leopoldo Marechal- *Adán Buenosayres*”. *Realidad*. Revista de ideas, n° 14, Buenos Aires, mar-abr. 1949. El artículo fue exhumado en la revista *El escarabajo de Oro* (n° 30, Buenos Aires, 1966) en plena polémica sobre el realismo sesentista. Puede leerse como estímulo para la lectura de Luis Guzmán (“*Adán Buenosayres*. La saturación del procedimiento” in *La ficción calculada*. Buenos Aires, Norma, 1998, p.181-200). Cito el texto de Cortázar a partir de su *Obra crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid, Alfaguara, 1994, vol. 2, p.170.

para completar la alegoría y la simbólica, el velorio del pisador de barro de Saavedra está contado con un idioma de velorio nuestro, de velorio en Saavedra allá por el veintitantos. Si el deseo de jugar con la amplificación literaria de una pelea de barrio determina la zumbona reiteración de los tropos homéricos, la llegada de la Beba para ver al padre muerto y la traducción de este suceso barato y conmovedor halla un lenguaje que nace preciso de las letras de “Flor de Fango” y “Mano a mano”.¹⁹

Es decir que, contra el símbolo y a favor de la alegoría, el realismo a que Cortázar se aplica, como discípulo de Marechal, pero dialogando, fantasmáticamente, con Auerbach-Carpeaux, es el de una desgeograficación deliberada y un anacronismo no menos inevitable. Es sintomático que, allí donde Carpeaux veía, aunque estática, una conciliación, sin duda paradójica, entre el espacio real y el espacio del arte, que están ligados, aunque no siempre estén estrictamente separados, Cortázar vea un sospechoso término aséptico que lo inclina hacia la mezcla modernista, *rapsódica*, que es la clave que hacia mediados de los 30 resolverá el *impasse* que se le planteara a Mário de Andrade, con *Macunaíma*, al intentar la primera escritura experimental de la vida urbana en América Latina.

El juicio crítico de Cortázar parece entonces sintonizar con la lectura del *Quijote* que Borges, también a pedido de Ayala, había publicado en *Realidad* en 1947.²⁰ La idea de que Sancho y Quijote no son abstracciones, sino construcciones “individuales y complejísticas”, ayuda a en-

19. IDEM – *ibidem*, p. 172.

20. El quinto número de *Realidad*, en septiembre-octubre de 1947, incluye “La estructura del Quijote” de Américo Castro; “Matrimonios cervantinos” de Marcel Bataillon; “La invención del Quijote” de Francisco Ayala; “La composición del segundo Quijote” de Joaquín Casaldueiro; “Don Quijote y Fichte” de Francisco Romero; “Nota sobre el Quijote” de Jorge Luis Borges; “El misterio del Persiles” de Mack Singleton; “Don Quijote y Moby Dick” de Harry Levin; “Cervantes y la literatura inglesa” de Edwin B. Knowles; “El Quijote y sus ilustradores” de Jorge Romero Brest; “Cervantes anecdótico y esencial” de Guillermo de Torre y “El Persiles, versión barroca” de Julio Caillet-Bois.

tender con qué concepto de realismo se está relejendo a Cervantes en América, un concepto alegórico, por lo demás, emparentado con ciertas observaciones de Walter Benjamin. En efecto, hacia fines de 1934, Benjamin había ya asociado Kafka y Sancho Panza entre sí, como las dos imágenes que componen el *milagro secreto*, teoría escindida del relato que mostrará vitalidad en la literatura de los márgenes—baste pensar en las ficciones de Borges y de algunos sucesores, entre ellos el mismo Cortázar, pero no menos en textos como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, de Alejandra Pizarnik, donde el *baciyelmo*, antes sintético, se renueva en fórmulas analíticas como TOTAL, ESTOY=TOLSTOY—pues bien, en ese artículo para el *Jüdische Rundschau*, cuenta Kafka, y copia Benjamin, que Sancho manda adelante al caballero, así como Bucéfalo sobrevive al compañero:

Sancho Panza, quien por lo demás nunca se ha jactado de ello, en el curso de los años, alcanzando a su demonio—al que dio el nombre de Don Quijote—, en las horas nocturnas, muchísimas historias de caballería y aventuras, logró trastornarlo de tal modo que éste se dedicó a cumplir desenfrenadamente las acciones más locas, las cuales sin embargo, por falta de un objeto predestinado que debería haber sido Sancho Panza justamente, no hacían mal a nadie. Sancho Panza, hombre libre, seguía imperturbable a Don Quijote en sus correrías, quizás por un cierto sentido de la responsabilidad, y extrajo de ella un alivio útil y grande al fin de sus días.²¹

“Hombre o caballo—acota Benjamin—no es cosa ya tan importante, con tal de haberse sacado el peso de encima”. El personaje alegórico, ese *baciyelmo* informe, alcanza la soberanía a través de la acefalidad. Vale recordar que, en diciembre de 1943, el recién llegado Carpeaux, traduce en Río algunos aforismos de Kafka, a quien presenta como alguien “próximo de Pascal e Kierkegaard”. Lo hace de manera pionera

21. BENJAMIN, Walter – “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte” in *Ensayos escogidos*. Trad. H.A.Murena. Buenos Aires, Sur, 1967, p.76.

("publicados postumamente, ainda não foram traduzidos para nenhuma língua"). De esa fuente los toma Clarice Lispector, quien los aprovechará en sus apólogos. Uno de ellos sintetiza, ejemplarmente, el desafío del método que el lector vienés aplica a la literatura contemporánea y que, a través suyo, prefigurando las lecturas de Marthe Robert, se prolonga en el debate latinoamericano en torno al realismo.

Ele tem dois adversários: o primeiro combate-o por trás, da Origem; o outro barra-lhe o caminho para a frente. Ele luta contra os dois. Para dizer a verdade, o primeiro, propulsando-o, ajuda-o contra o outro, e, do mesmo modo, o outro, repelindo-o, ajuda-o contra o primeiro. Mas isto só em teoria. Pois não há só os dois adversários: existe, também ele próprio—e quem conhece as próprias intenções? É o seu sonho que num momento inesperado—e deveria ser uma noite, tão escura como nunca houve igual—abandona o campo de batalha, elevado que foi, graças à sua experiência na luta, à condição de juiz dos dois adversários.²²

22. КАФКА, Franz – "20 aforismos". Trad. Otto Maria Carpeaux in *Revista do Brasil*, a. 4, nº 56, Rio de Janeiro, dic. 1943, p.33.

LECTURA IDEAL Y LECTURA PASIONAL

La lectura ideal

Como sabemos, el régimen signifiante es el régimen trágico de la deuda infinita que se inscribe en el circuito de un don. En él el sujeto es, al mismo tiempo, deudor y acreedor. Sufre la impotencia de un signo des-territorializado, que se desliza y remite a otro y otro, indefinidamente, pero también se potencia en el superpoder despótico del signifiante.

Las mujeres, en especial, las críticas de la modernidad periférica, nos ofrecen buenos ejemplos de lecturas ideales pautadas según ese régimen signifiante. Puedo ilustrarlo con el caso de una crítica argentina bastante olvidada, María Rosa Lida.

Durante la guerra, en 1943, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, esa réplica del forum de Frankfurt que Felix Weil recrea en Buenos Aires, María Rosa Lida lee el teatro de Sófocles.¹ Destaca allí el conflicto del sujeto que sucumbe ante el poder del Estado, la potencia inhumana creada por el mismo hombre. Su heroína es Antígona, el sujeto trágico que se discrimina de otras mujeres, de “la sabiduría biológica del individuo normal”, la de su hermana Ismena o aún de “la sana Crisótemis”. Antígona es la representante de una autonomía extrema, una ley primordial, “la ley de la familia, más primitiva que la del Estado (...), más santa”, que no se identifica con una herencia pasiva

1. LIDA, María Rosa – *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Losada, 1944. Todas las citas remiten a esta edición.

sino con un linaje antiestatal al que Antígona quiere devolverle poder. Es ella el mal que le da la espalda al imperio (feliz) de los sentimientos ya que siente particular “horror a la ficción sentimental, aún a la ficción generosa” (p.63).

Es la suya, además, una opción juvenil, cuando no *parvenu*, enfrentada a la de los más viejos. Dice Maria Rosa Lida que “la Antigüedad, como la voz popular, exalta la sabiduría de la vejez y aunque las tragedias de Sófocles sean obras de vejez, subraya en *Antígona* como en *Filoctetes* el saber del joven” (p.69), o como diría Macedonio Fernández, el saber de reciénvenido.

Por todo ello, hay en Antígona un conflicto primordial (sujeto impotente versus Estado omnipotente) que se articula, según la crítica, a una serie de conflictos secundarios, “justicia e injusticia, el mandatario y la voz popular, la autoridad de los viejos y la sabiduría de los jóvenes” (p.36), en otras palabras, un debate sobre relato y experiencia.

Otra crítica cultural, muy activa durante la guerra e igualmente asimilable a esta posición, la brasileña Lúcia Miguel Pereira, lo expresa claramente en su reseña de *The wound and the bow* de Edmund Wilson, cuando toma esa metáfora, que sale justamente del *Filoctetes*, la de alguien que llevaba un arco “que nunca errava o alvo, mas que o não podia usar, porque, mordido por uma serpente, ficara mais ou menos inválido, com uma chaga incurável”. Uno de esos llagados es Kipling, quien se identifica con la ley del Estado (“tomou o partido dos mais fortes, foi o poeta do Império”), un escritor de la salud que no pudo rescatar la ley primordial, “a significação humana que seus primeiros contos prometiam”.² Kipling, una

2. PEREIRA, Lúcia Miguel – “Letras Norte-americanas”. *Revista do Brasil*, nº 44, Rio de Janeiro, feb. 1942. Otro tanto se podría señalar en artículos como el que dedica a la Marquesa de Alorna, una auténtica Antígona portuguesa del siglo 18 (cf “Letras portuguesas”, *ibidem*, nº 38, ago 1941) o a André Gide, escritor que “cultivando metodicamente a insatisfação, ostentando uma sinceridade amoral que não destruiu inteiramente o formalismo da sua educação protestante, dominado por uma sensibilidade aguadíssima, fruto de uma complexidade a que se abandona com delícia, [o autor do *Immoraliste*] está constantemente pondo em revisão todos los valores—exceto os artísticos—examinando a vida em suas fontes” (cf “André Gide et notre temps. N.R.F. Paris, 1835” in *Boletim de Ariel*, a. 5, nº 1, Rio de Janeiro, out. 1935, p.8-9.).

Antígona renegada.

Pero si en el caso de Lúcia Miguel Pereira estamos ante una crítica cultural de estirpe liberal, en el caso de María Rosa Lida, como es sabido, nos encontramos ante una lectura filológica que encierra mayores paradojas. Es, en efecto, en esa tradición de lectura que la autora aísla la figura discursiva que sostiene la *hybris* de su acto. Esa figura es el *oxymoron* o aguda necedad que se manifiesta en la terca opción de Antígona, la de un santo delito, *hossia panourgessas*, una obra pía interpretada, pero a sabiendas practicada, como crimen: “el santo delito es la palabra clave de Antígona quien, por su reverente desobediencia, será enterrada viva, mientras el cadáver de su hermano se pudre insepulto” (p.45).

Conocemos también el corolario de la tragedia. En el desenlace, Creonte trae en sus brazos el cadáver de su propio hijo, un “insigne monumento”, una “insigne tumba”, que es paradójicamente la realización de su misma prohibición que no pasa así de profecía.

En ese eterno retorno, el signo sobrevive a su significado, crece, se expande y recurre, postulando un régimen de significantes fluctuantes siempre al acecho. Pero más allá de esa recurrencia circular, el régimen signifiante debe también asegurar un sistema auxiliar secundario, el retorno del signifiante al centro del sistema para que los antiguos círculos sean así revitalizados. Ese sistema circular es aquel en que la parte excesiva—la falta—se capitaliza como centro o potencia del sistema. En este caso, María Rosa Lida toma el santo delito de la tragedia y, al pasar al plano de la interpretación infinita, el oxímoron se transforma en llave de su mismo método de lectura, enfatizando siempre la sobrevivencia de la tradición —esa traición— en el corazón mismo de un desvío que es original pero, simultáneamente, originario. Es lo que leemos en su clásico estudio sobre la *Celestina*.

El recurso de la alegoría, por otra parte, nos permite pluralizar el

mismo mecanismo y así podremos ver en Antígona a la recién llegada que es fiel a la ley primordial (es la lectura antiliberal de Marechal en 1951). A la recíproca, cabrá asimismo afirmar que una interpretación que enaltezca el desvío original, la superioridad periférica y la tradición por venir, como ejemplos del santo delito, no es entonces otra cosa sino una lectura “de mujer”. Es justamente ese tipo de lectura la que, cuatro años después, en el mismo escenario, el Colegio Libre de Estudios Superiores, nos va a proponer Borges con su reflexión sobre el escritor argentino y la tradición occidental.

Podríamos entonces decir que una lectura es “de mujer” cuando experimenta la inaccesibilidad a lo político, cuando demanda *ouk allo-trian atén*, el desastre del otro, o sea, una catástrofe que no tiene otro lugar sino un más allá de sí misma.

Creo, sin embargo, que sería oportuno, a esta altura, establecer una distinción entre lectores y lecturas, entre Lida y Borges. Podríamos decir que Antígona es la figura que tenazmente persigue un más allá de la *até*, un más allá del límite, que se sitúa entre dos muertes. De ese más allá del límite, se puede dar una versión visual o una versión nominal. Creo que Lida se orienta por la visual mientras Borges se inclina por la nominal.

Lo visual y lo nominal

En la respuesta visual a la apuesta más allá del límite, la *até* es visible. Todos los espectadores son testigos de esa trasgresión, todos han presenciado el santo delito de Antígona. Es una mujer bella cuya catástrofe va incluso más allá de lo visible. Ese más allá de la *até* se contiene, en esa interpretación, en el binarismo de una ley que sólo conoce un más acá y un más allá del límite. Antígona es bella. Antígona no es fea. Por lo tanto su apariencia queda atrapada en un sistema binario

de evaluación.

Del mismo modo su santidad, por lo tanto, tampoco puede quedar aislada. Debe hacer sistema. Antígona, dice María Rosa Lida, propone “un sentido moral humano, en el mejor sentido de la palabra y, antes del Evangelio, evangélico, como es evangélica la moral de Platón en el *Gorgias* y en la *República*, 361-2” (p.62). Piedad evangélica de base versus totalitarismo implacable. Occidente contra el mal.

En la resolución nominal, en cambio, diríamos que el más allá de la *até* es meramente señalable, un simple efecto de *deixis*. Es lo que es, punto. La abyección (algo que se sitúa más allá de lo bello y lo feo, algo que inaugura el entrelugar del terror) consiste en que para Antígona su hermano no es ni héroe ni traidor, es decir, su acción no puede ser capturada por un sistema dual del tipo verdad/falsedad. Su hermano es lo que es y por lo tanto su opción, el santo delito, se sitúa en la neutralidad activa del entrelugar. Es indecible. Antígona desconstruye el humanismo, vacía la universalidad retórica y señala una política de las singularidades.

Samuel Weber sostiene que esta línea de análisis a nada conduce si no es a leer de otra manera e ilustra esa otra manera con las palabras pronunciadas por el coro al final de la tragedia “que por lo menos en la traducción de Hölderlin parecen tomar partido, *avant la lettre*, por una lectura de estilo lacaniano y contra la interpretación oficial y universitaria. En la edición Budé del texto estas palabras se traducen: *La sabiduría es por mucho la primera de las condiciones de la felicidad* (p.122). En Hölderlin, por el contrario, leemos: *El pensamiento es mucho más que la felicidad*”.³

La primera frase, *la sabiduría es por mucho la primera de las condiciones de la felicidad*, coincide con la idea que Lida ve en Antígona de un

3. WEBER, Samuel – “El Polinomio” in VARIOS AUTORES – *Lacan con los filósofos*. Trad. Eliane Cazenave Tapie. México, Siglo XXI, 1997, p.58.

saber no santo opuesto a la sabiduría biológica del *nomos*. Es la idea de una experiencia confundida con la vivencia. Sin embargo, la segunda, *el pensamiento es mucho más que la felicidad*, ilustra la teoría textual borgeana o una experiencia disociada de la vivencia e identificada, en cambio, con el choque. Ya en una de sus primeras *Inquisiciones*, “Exámen de metáforas”, Borges citaba precisamente una de Hölderlin, “el puente como un pájaro vuela encima del río”, para ilustrar un tipo especial de *até*, la de “la metáfora que desata el espacio sobre el tiempo”⁴, su mismo esfuerzo, sintomáticamente, que en la conferencia de 1947, donde el lugar, ese más allá de sí mismo, es potenciado por el tiempo o, en otras palabras, por el mismo lenguaje.

En la interpretación visual de María Rosa Lida, Antígona desacata y transgrede porque cree ver su *até*; en la lectura nominal de Borges, es la *até* la que nos mira y constituye, sin imagen, exactamente como el dios judaico. Por eso a esa neutralidad del entrelugar se le aplica, como un guante, la pregunta que se dirige a la mujer: *Che vuoi?*

La nominalidad postsignificante

Josefina Ludmer podría servirnos para ilustrar esa lectura nominal que quiero confrontar con la de María Rosa Lida. Fundamentalmente en “Tretas del débil” (1984) o en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), Ludmer sostiene el carácter inmaterial de la *até*. Ni Sor Juana, ni los gauchos tienen un lugar propio y previo sino que construyen su lugar a partir de agenciamientos discursivos. El esfuerzo de ambos es deíctico: éste es mi lugar de enunciación, éste es mi nombre, más allá del límite.

La neutralidad activa del entrelugar es, en ambos casos, verbal y la

4. BORGES, Jorge Luis – “Examen de metáforas” in *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925, p.73.

actitud del analista, esa Antígona, consiste en melancólicamente soñar como mujer un lugar ante la *polis*, que es un lugar ante la ley. De allí que Ludmer oiga. Oye voces. Oye tonos, el del lamento y el del desafío. El lamento contempla las promesas perdidas. El desafío, en cambio, las promesas por venir. El lamento goza en la melancolía; el desafío, en la utopía.

La Antígona de Ludmer se llama Emma Zunz. A diferencia de la Antígona evangélica de Maria Rosa Lida, la lectura de Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual* (1999) revela una posición judaica, la de un Dios más allá de lo sagrado o anterior a los mismos dioses. Ese dios excluye la dimensión de lo sacro; no es un dios filósofo organizador de la República, sino un dios omnímodo que veda el éxtasis como medio de comunicación con el más allá, tomándolo tan sólo como una señal del abismo o del deseo del Otro. Esa otra forma de lo divino nos propone un enorme vacío, que enmascara su atracción fenomenal hacia la sacralidad, aún viva en la infamia.

Emma Zunz, la judía, no logró ser domesticada ni por el sacrificio ni por la devoción amorosa. Por eso cuenta cuentos. Es voz. Su santo delito es lo opuesto a la función sacerdotal, o magistral, del evangelizador. Así como el sacerdote no pasa de un funcionario, una pieza del gran engranaje de lo sagrado, que organiza el mito en rito, Emma, la santa, (santa Eva), vino a ocupar, por el contrario, el lugar del puro deyecto, el de un anormal o infame que padece súbita destitución subjetiva. No desempeña ritual más allá de lo visible, ni conjura lo invisible: sólo hace persistir el mal con su presencia inoperante, *desoeuvrée*, como diría Jean-Luc Nancy.

Esta otra Antígona no es sacerdotisa ni evangelizadora: es santa en lo que esto connota de contenido *sacer*—indomable, perturbador, inhumano, monstruoso—que impide, o al menos obstaculiza, la identificación y la sublimación. Combina, sin embargo, el sistema ideal signifiante con el sistema pasional postsignifiante.

La lectura pasional

Esto nos lleva a pensar en qué consiste la lectura pasional en régimen postsignificante. Se trata de una lectura en que el signo, lejos de vincularse a un conjunto de otros signos con los que, circularmente, establece significación o contrasignificación, se pone a actuar por cuenta y riesgo, como si se precipitase en abismal insignificancia. Su visión es la profecía; su ley, la moratoria ilimitada, en que un significante tan sólo representa el sujeto para otro significante. Podemos tal vez ejemplificarlo mejor con la obra de otra crítica brasileña, Flora Sussekind. Su último libro, *A voz e a série*, nos propone un régimen mixto donde se combinan el aspecto paranoico de la voz con la proliferación pasional de la serie.

El principio serial es para Sussekind una manera de aproximar lo disjunto para así probar un absurdo que, según nos dice con palabras de Foucault, “arruina o *e* da enumeração, afetando de impossibilidade o *em*, onde se repartem as coisas enumeradas. (...) Enumerações visualizadas, ainda, tanto como manifestação de uma recorrente estruturação em abismo, como diz Beatriz Sarlo em *A writer on the edge*, de um esforço paradoxal de figuração de uma `infinidade espacial num espaço não infinito`, de uma `divisão infinita do tempo num determinado lapso do tempo`, de uma combinação de elementos irreconciliáveis, heterogêneos, oxímoros desdobrados vertiginosamente; quanto, de acordo con John Sturrock em *Paper Tigers*, como resultado de um processo ficcional pautado, dentre outras coisas, na consideração do tempo como espaço e uma reversão do emprego épico tradicional de catálogos e listagens. Pois estes passariam, a seu ver, do efeito de exaurir, de dar conta da realidade, nos textos clássicos, a sinal da arbitrariedade, do absurdo, de sequer tentar enumerá-la, nas listas auto-anulatórias de Borges”.

A esto se le agrega un régimen dual, que Flora Sussekind detecta en Sylvia Molloy, capaz de contemporizar la vocación para lo cambiante con un deseo tenaz por lo estable, señalando así algo que es de Molloy sin dejar de ser también de Sussekind, “o prazer continuado de um parágrafo cujo acúmulo de detalhes cancela toda antecipação possível e propõe, com cada novo elemento na série, a possibilidade de se desviar da continuidade da história’. Dados em comum: a discordância interna, o desdobramento vertiginoso, a importância das omissões como elementos característicos às séries borgeanas. A que se pode acrescentar— dice Sussekind de Molloy, (de Borges) y de ella misma— ao lado desse movimento simultaneamente auto-anulatório e proliferador das suas enumerações, o seu efeito de ruptura digressiva em meio à fluência dos relatos, o seu tensionamento, via interpolações, duplicações, variações, de uma compreensão (...) da ficção como ‘concentração reveladora’, o seu redimensionamento temporal da composição, contrastando às noções de continuidade sintática e sucessão linear, uma estruturação paratática, um movimento de justaposição contrapontística, a instauração de um contraste rítmico, de um contratempo lexical no interior do andamento narrativo”⁵

Esta minuciosa caracterización de la serie y con ella de la lectura pasional puede ser a menudo encontrada en la escritura misma de Sussekind. Tomo, a título de ejemplo, *O Brasil não é longe daqui* (1990), donde la autora se preocupa con la relación entre ficción e historia a partir no ya de un régimen paranoico-metafórico, aún territorial y progresivo, sino a través de un régimen autoritario-metonímico, des-territorializado y digresivo. El texto inicial de ese libro fue sintomáticamente incluido por Florencia Garramuño y Adriana Amante en *Absurdo Brasil*(2000). Podríamos a esto agregarle sus propias enume-

5. SUSSEKIND, Flora - *A voz e a série*. Rio de Janeiro, Sette Letras; Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1998, p.138-140.

raciones auto-anulatorias, como las de *Literatura e vida literária* (1985) o de “Escalas e ventríloquos” (2000).

He sumariamente caracterizado la lectura de Ludmer como un más allá del límite significante. He mostrado asimismo que el régimen post-significante, con que Sussekind imagina una genealogía cultural brasileña, expande una red de textos que desmaterializan la autonomía. Adaptando la respuesta a una pregunta que Ludmer misma se plantea, “¿Cómo salir de Borges?”, que así como la de un ensayo anterior, “¿Quién educa?”, se podrían tomar como meras variantes del *Che vuoi?*, diríamos que, tanto en sus ensayos como en los de Sussekind, el *quid* se encuentra en la intersección de una serie de historias culturales nacionales que la autonomía modernista llevaría a su misma culminación. Esas historias estarían ligadas entre sí, en serie, y la literatura escribiría ese lugar, un lugar entre dos muertes, o como diría Silviano Santiago, un entrelugar: “el punto culminante de todas estas historias (...) sería a la vez un punto crítico, el momento de *el fin y el imperio*”.⁶

Lecturas pasionales como las de Ludmer o Sussekind escriben con y contra Borges, con y contra el modernismo, con y contra “una máquina generadora de enigmas que gira alrededor de la descomposición verbal de la cultura legítima y de la ambivalencia perpetua del texto indescifrable y de la forma misma del secreto en literatura”(p.293-4).

De lo que se trata, en suma, es de romper la autonomía de sistemas de signos nacionales y, al mismo tiempo, disolver la jerarquía de valores canónicos de génesis o género, la galería o panteón de Creonte, a través de una estructura alternativa, la de la serie o red primordial. Fin de la revelación religiosa o magistral en nombre del santo delito, la santa reliquia de la literatura. Pero preservación, asimismo, de la ficción como el no-más-allá, el *pas au-delà*, que vincula las varias series

6. LUDMER, Josefina – “Como salir de Borges?” in ROWE, William et al. (ed) – *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p.291

y nos permite exceder el canon.

Por tanto, los puntos a partir de los cuales Ludmer o Sussekind leen la autonomía modernista están contenidos en ese mismo concepto: primero, porque disuelven la autonomía con la historia de una idea que es una escena —el entrelugar— y a la vez un enlace y, en segundo lugar, porque rearmen tradiciones nacionales combatiendo, simultáneamente, al canon. Es decir, elaboran una apropiación crítica de las respectivas tradiciones nacionales. Se ve claramente este esfuerzo, en Sussekind, cuando reúne la correspondencia entre João Cabral, Bandeira y Drummond y observa que, en las cartas, hay ensayos, “pequeños fragmentos críticos minando a ênfase subjetiva própria aos epistolários”.⁷ En el caso de Ludmer, la cuestión emerge cuando, en relación a Borges, marca su lugar: “me quedaría con una posición de lectura borgiana, de utilización y de crítica. Y transformaría a Borges en tradición (...) Al leerlo como tradición, saldría de Borges desde dentro, con su posición de lectura crítica de las tradiciones culturales, haciendo de esta posición una tradición nacional” (p.299). Esa posición elige la neutralidad activa del entrelugar colocándose entre la nación y algo situado más allá de la misma nación, el imperio. Es, en ese sentido, postsignificante.

Habla y deshable

En “Edipo o el mito racional” (1932), Benjamin observa que entre el Edipo de Sófocles y el de André Gide, el héroe trágico aprendió a hablar.⁸ Para confirmar la idea, Benjamin se vale de Nietzsche, en especial, de su confianza de que todo héroe trágico actúa más de lo que

7. SUSSEKIND, Flora – *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p.13.

8. BENJAMIN, Walter – “Oedipus, or Rational Myth” in *Selected writings*. Voil 2: 1927-1934. Trans. R. Livingstone. Ed. M. W. Jennings et al. Cambridge, Harvard University Press, 1999, p.578-581.

habla, lo que nos remite, incluso, a un escrito juvenil suyo, inmediatamente posterior a la guerra, en que ya notaba que la tragedia del hombre pagano era constatar su superioridad en relación a los dioses, aunque ese conocimiento le retire la palabra y lo deje mudo.⁹ Ese saber, dice Benjamin, aún sin declararse, busca secretamente recoger sus fuerzas; no coloca culpa y castigo en dos platos de la balanza sino que los agita y confunde. No se restablece así el orden ético del mundo pero, al menos, el sujeto trata de elevarse— aunque menor, aunque mudo— en la inquietud de ese mundo atormentado.

Ese paradójico nacimiento del héroe, en medio de la incapacidad moral de hablar y del balbuceo pueril, señalaría lo sublime de la tragedia. La postsignificación, en cambio, al suspender esa consoladora resolución sublime, nos enfrenta, en fin y crudamente, con el balbuceo como pura deshabla. Sería ilustrativo recordar, a título conclusivo, un poema de Rimbaud. En 1870, el poeta compone un soneto a Venus anadiómena, la Venus emergente. La significación clara y grabada en las ancas de la diosa se corresponde con la lectura ideal que emerge también de un bautismo y se sueña libre del pecado original, aunque no llegue a ocultar *des déficits assez mal ravaudés*, las carencias mal disimuladas. En cambio, la lectura pasional emerge de a poco, fragmentada. Venus, nos dice Rimbaud, deja ver primero su *tête / de femme* y luego su cuerpo, que sale de las aguas en forma *lente et bête*. Esa rima de *tête* y *bête* nos proyecta al fondo del laberinto, al espacio del enigma y el Minotauro, ese ser con *tête de bête*, gratuito, anómalo. Lo que la lectura pasional nos presenta, en pocas palabras, es tan luego *un ulcère à l'anús*.

9. IDEM – “Destino y carácter” in *Ensayos escogidos*. Trad. H. Murena. Buenos Aires, Sur, 1967, p.131-7.

RAMA Y LA MODERNIDAD SECUESTRADA

Nada parecido a la felicidad de estar entre los estudiantes en una reunión de trabajo (un seminario cordial, amigo) porque ambos estímulos funcionan conjuntamente: la fraternidad juvenil, fresca, alegre y fervorosa; la pasión intelectual, ese leve paso hacia el conocimiento que es, sí, (la fórmula bíblica) otra forma del desvirgamiento. Esa conjunción se torna oscuramente excitante, mide el ejercicio verdadero del magisterio.

Angel Rama, *Diario*, 12 oct. 1974.

Capitalismo, democracia y secularización son prerequisites de una escena común de la modernidad latinoamericana, atravesada, sin embargo, por dos focos divergentes, responsables, en última instancia, por las tensiones entre juego y trabajo, entre soberanía y servidumbre.

Al iluminar la racionalización económica y política de lo social, la mirada marxiana nos propuso superar tanto las fronteras económicas, a través de la abolición de la propiedad privada de los medios de producción, como las fronteras políticas, por medio del internacionalismo revolucionario. El foco de Nietzsche, entre tanto, priorizó iluminar la servidumbre del trabajo, última rémora de un ser cautivo por atávico temor a la muerte. Afirmó la vida como juego y la definió como chance de acceder a una soberanía que, aún no siendo universal, permitía distribuir afectos y armar enlaces comunitarios electivos y efectivos.

En Angel Rama, la absoluta dominancia del primer foco le hace a menudo desdeñar el segundo. Juego y soberanía pagan así el alto

precio de una racionalización eficiente de las fuerzas productivas de modo tal que el valor cultural de *lo joven* es uno de los más evidentemente secuestrados en sus análisis.

Quisiera demostrar esa hipótesis a partir de una escena emblemática. En 1971, en una de las sesiones de la Quinta Muestra del Cine Latinoamericano de Génova, el crítico uruguayo pudo apreciar una película decisiva de la estética 68, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Sentado a su lado, como guía teórico e ideológico certero en las contradicciones de la secularización latinoamericana, estaba Antonio Candido. Tal como antes con su *Formação da Literatura Brasileira*, suerte de guión o esbozo de la muy posterior *Transculturación narrativa en América Latina*, Candido vuelve a ser, en esa ocasión, una suerte de apuntador de Rama, a quien la película sólo le llama la atención como *documento*, ya que en ella “errores y aciertos se combinan por partes iguales”, y le interesa tan sólo por obtener así una obra parricida e iconoclasta, la obra de un héroe festivo y furioso, desmesurado y violento, un héroe a quien el crítico no duda en apodar un Prometeo latinoamericano.¹

Tras resumir el argumento, no sin antes destacar que el milenarismo sertanero y su noción de catástrofe, el “desgraciarse”, es una mera variante de la violencia circular del banditismo pampeano de *Juan Moreira*, Rama considera que la película tiene “insoportables imitaciones

67. En carta a Cacá Diegues (5 jul.1972) el mismo Glauber se compara a Prometeo: “eu não estou mentalmente fraco, estou sabendo de tudo mas as estruturas sociais se fecham, parece até que roubei o fogo; virei Prometeu” Cf. ROCHA, Glauber – *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.447. La imagen es retomada por David Oubiña en *Filmología*. Ensayos con el cine. Buenos Aires, Manantial, 2000,p.61. Ver también STAM, Robert – *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham, Duke University Press, 1997.

2. Bragaglia, impulsor de técnicas fotodinámicas en el futurismo italiano había visto en el Moreira el fermento de una alegoría política en sintonía con el teatro de Jarry o Max Reinhardt. Mucho tiempo después, Rama observa: “La obra, compuesta a partir de una canción popular – lo que llamarían los españoles un romance de ciegos – historia, sin fijarlo exactamente en el

del estilo Eisenstein (en *Iván el terrible*) y un diálogo engolado entre Montherlant y Sartre, sobre el destino, la crueldad y la muerte” que de modo alguno se puede compartir.

Glauber Rocha estaba allí y juntos participamos en una discusión que nos pidió Aristarco para *Cinema nuevo*.³ Viéndolo se comprenden muchas cosas: en primer lugar su increíble talento futuro, porque Glauber Rocha tiene 26 años, y su film fue hecho—y producido por él mismo—entre los 23 y 25 años. A esa edad debe atribuirse en buena parte los errores de una mimetización demasiado evidente sobre las grandes obras del cine extranjero, incluyendo Pudovkin, Eisenstein y los films japoneses de Kurosawa. La primera parte sobre la vida religiosa, que evoca varias secuencias famosas de Eisenstein en su film sobre México y en sus “tomas” de las formas superstitiosas de la vida rusa, son extraordinarias. Luego el “tempo” del film

tiempo, pero evocando una época de comienzos de siglo, después de la derrota de la famosa revuelta de los “cangaceiros”, los distintos y errados caminos que sigue un sertanero, Manuel, a la búsqueda de su salvación y la de su gente. Después de “desgraciarse”, como nuestro Juan Moreira, por una injusticia, es decir, después de matar a un patrón porque le ha negado lo que era suyo, comienza esa búsqueda, torpe, erróneamente, tal como corresponde a su ignorancia y a su ardiente afán de una vida mejor, menos miserable (y hasta qué extremos llega esa miseria es imposible transmitirlo por escrito; sólo las imágenes pueden ilustrarlo), que encuentra primero en uno de los profetas populares, aquí Santo Sebastiano, que arrastra a las masas con el anuncio de un milagro que transformará el “sertao” en mar, y dentro de él surgirá una isla con ríos de leche donde beberán los niños. Fracasado este camino ante el horror del sacrificio de los inocentes que el Santo exige para rescatar la sangre de Jesús, encontrará otro camino en una banda de cangaceiros, dirigida por Corisco, discípulo de Lampiao, donde también verá repetirse la crueldad hasta extremos verdaderamente intolerables (la castración y la lenta muerte inflingida a un coronel en venganza por un castigo que su padre ejecutara sobre el cangaceiro cuando niño) para por último comprender, en los últimos segundos del film, tal como canta el romance popular que acompaña su carrera, que la tierra no es de Dios ni del Diablo, que la tierra es del hombre y para el hombre.” Cf GUNDIN, Antonio (pseud. Ángel Rama) – “Los jóvenes testimonian la verdad”. *Marcha*, n° 1244, Montevideo, 19 feb 1965, 2ª sección, p.3-4. (Quero registrar mi agradecimiento a Nicolás Gropp por la copia de los textos de *Marcha*.) Leído como héroe popular de la modernización, a la manera de Moreira, se lo puede juzgar, como dice Ludmer, como “una pura fuerza de confrontación porque combina violencia con posiciones contrapuestas (...) puede representar todas las pociones posibles en el interior de la violencia en ese momento y puede representar también su lógica circular”. Cf LUDMER, Josefina – *El cuerpo del delito*. Un manual. Buenos Aires, Perfil, 1999, p.234.

3. Se refiere al editor de la revista *Cinema nuovo*, Guido Aristarco, autor de *Marx, le cinéma et la critique du film* (1972).

se ralentiza, los diálogos suplen las imágenes y Glauber Rocha se entrega gozoso a los virtuosismos; cuando la cámara comienza a girar alrededor de una pareja que se besa se alcanza una verdadera incandescencia estilística, cuando el miserable Manuel se opone a correr sobre las áridas tierras del sertão y el ciego cantor entona en el más alto y repetido registro su melodía popular, el espectador se siente penetrado de la profunda emoción del desenlace. Estos aciertos son los que deben considerarse, vista la juventud del realizador, para compensar los errores del montaje y de la técnica lenta y barroca de la elaboración.⁴

Rama no firma la reseña; lo hace su otro, Antonio Gundin, nombre que suena como apellido de banquero brasileño, suerte de alter-ego del líder nacionalista Gondim da Fonseca, autor de una historia del periodismo carioca, aunque también evoque al personaje Gondim de Gracialiano Ramos (*São Bernardo*). Pero, simultáneamente, en ese Gundin pulsa también lo bajo y transgresivo, el peringundín, el burdel. Esa tensión entre lo alto y lo bajo, lo viejo y lo nuevo, alimenta pues toda la argumentación de Rama. Podríamos decir que, en su evaluación del caso Glauber Rocha, el crítico reproduce la tensión entre dos modelos de estética revolucionaria, Eisenstein x Brecht.

Retomemos a ese respecto el razonamiento de Jacques Rancière. Brecht superpuso en su estética la figura del observador cínico y la del crítico comprometido, la pedagogía dialéctica y los atléticos juegos del cabaret dadá-surrealista. Pero esa modernidad irónica, observa también Rancière, sobrevivió al comunismo, con lo cual la opción brechtiana, tan corrosiva en su momento, terminó, más tarde, por ser integrada a las instituciones sociales, de modo tal, diríamos, que la banalización amenazó pero, al mismo tiempo, preservó la opción de Brecht. El caso de Eisenstein es distinto. Su revulsión no es ya ideoló-

4. GUNDIN, Antonio (pseud. Ángel Rama) – “Los jóvenes testimonian la verdad”. *op. cit.*, p.3-4. Para un estudio de Rama en esa publicación, ver ROCCA, Pablo – *35 años en Marcha. Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974*. Montevideo, Intendencia Municipal, 1992.

gica sino estética. Eisenstein (y podríamos decir, Glauber) nunca quiso instruir, enseñar a ver, poner distancia. No pretendió depurar un arte corrompido sino devolverle potencia. No puso el cine a servicio del comunismo sino que sometió al comunismo a la prueba de un arte joven. O como dice el crítico francés:

Un art communiste n' était pas pour lui un art critique, visant à une prise de conscience. Il était un art extatique, transformant directement les connexions d' idées en chaînes d' images, pour instaurer un nouveau régime de sensibilité.⁵

En ese régimen de sensibilidad de nuevas imágenes, jóvenes y ansiosas, imágenes que Rimbaud no hesitaría llamar “poesía en movimiento”, se materializan valores inoperantes, que aún no existen o que ya no producen efectos, lo cual genera un caos o dispersión de cosas o personas, ni condenados ni santificados, que vagan en busca del acontecimiento.

Vale la pena observar aún de qué modo la proclamada controversia Brecht x Eisenstein se desdobra en la referencia de Rama a Sartre. Mientras Glauber se inclina a ver a Sartre como el eslabón antimimético, barroco y exasperado, situado entre Mallarmé y Guy Debord⁶, Rama, por el contrario, ve en Sartre a “un autor cuya más alta virtualidad creadora está en su penetrante inteligencia discursiva, y en cuanto sus personajes son seres que se revelan siempre por el lenguaje, más que en una acción discordante con las palabras”.⁷ El crítico uruguayo, en suma, ve en Sartre a un maestro.

Racionalista, Rama pide reposada ponderación y lamenta los errores

5. RANCIÈRE, Jacques – “La folie Eisenstein” in *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001, p.40. El texto fue anticipado por la *Folha de S.Paulo*, 22 mar 1998.

6. Cf. LÉVY, Bernard-Henri – *El siglo de Sartre*. Barcelona, Ediciones B, 2001, p.82.

7. La opinión se la suscita el montaje que tres representantes del *maduro* Teatro Brasileiro de Comédia, Adolfo Celi, Tônia Carrero y Paulo Autran hacen de *Huis clos*. Cf RAMA, Ángel - “Despedida brasileña: un Sartre ejemplar”, *Acción*, Montevideo, 29 set. 1960, p. 4. De hecho, nada más distante del *cinema novo* que el *Teatro Brasileiro de Comédia*.

barrocos de elaboración, cuando en realidad tan sólo la cultura juvenil tiene esa posibilidad de agitarse ante lo contradictorio. Pero es por ese mismo motivo que, aunque suspire por elegir y esté además anclado en rigurosos principios de honradez, el joven se ve siempre obligado a diferir su deseo hasta poder recuperar no sólo la gracia de lo sagrado sino también la de lo impuro. “La juventud—decía Benjamin— confía en que se revele lo sagrado y lo condenable en el instante en que su voluntad común de elección se oriente hacia lo más elevado”⁸.

Esa también es, en suma, la concepción, modernista y pedagógica, de Rama, que no deja de pedirle a un maestro como Antonio Candido, presente a su lado, que lo auxilie a él mismo, como “joven” ante la alteridad brasileña, para la correcta comprensión del film. Pero es bueno no olvidar que el verdadero ejercicio del magisterio, como específicamente lo admite Rama, es una conjunción *oscuramente excitante*, casi *Unheimlich*, de fervor irreverente y pasión aplicada.

No hay duda de que, para esa concepción ilustrada de lo nuevo, para la correcta discriminación entre lo sagrado y lo condenable, para la eficiente claridad en cuanto a lo *oscuramente excitante*, lo más elevado, en fin, es fruto de una conscientización sartriana o *nacional*, la misma, por lo demás, que llevaban adelante, en Brasil, los Centros Populares de Cultura (CPC) con los que en algún momento polemiza Glauber. Pero ese proceso de síntesis connota asimismo una paradoja ya que, al alcanzar la madurez ambicionada, el juicio crítico habrá perdido consecuentemente su virtud fundamental, la irreverencia juvenil.

No obstante, Rama intuye que el nudo del problema no está en mostrar el conflicto sino en que éste se exhiba por sí mismo. Deriva de allí su apuesta a la categoría de *testimonio*.⁹ El régimen pedagógico

8. BENJAMIN, Walter – “La posición religiosa de la nueva juventud” in *La metafísica de la juventud*. Trad. L.M. de Velasco. Barcelona, Paidós, 1993, p.115.

9. Es a través del concepto de testimonio que, en última instancia, Rama recupera a Glauber. Pondera en su reseña que “con todos sus errores, sus defectos, su mimetismo, no creo que haya

de la modernidad letrada se revela así, tal vez más claramente, en la posición de Rama acerca del nuevo/viejo género. Para la modernidad letrada y autoconsciente, el testimonio sería un (nuevo) valor documental acumulado por la vivencia. Pero en función de la tensión antes señalada, el mismo concepto de testimonio pasa a mantener una relación inestable con la historia que, a la postre, hará que se lo discrimine de las duras premisas verídicas para inclinarse hacia la esquivada verosimilitud, con lo cual el testimonio deja de ser contemporáneamente pensado como mimesis de lo existente y pasa a ser, en cuanto hecho ficcional, un mero mimetismo del lenguaje.

En efecto, la literatura de testimonio, que en aquellos años reivindicaba un contenido de verdad superior a la simple y gratuita literatura, no debería, en rigor, confundirse con el relato de un mediador cultural (la función que ejerce Candido ante Rama, y la que Rama mismo cumple ante el público de *Marcha* o ante los jóvenes a quienes educa), es decir, un tercero, un *testis*, que salvaría a la verdad de esa coyuntura difícil y problemática de no explicarse por sí misma. Pero tampoco debería ser el relato de alguien como el *superstes*, un intérprete que juzga haber conocido algo en profundidad y, por tanto, acumulado legítimas vivencias a ese respecto, vivencias que a su vez él mismo transmite como sobreviviente de la experiencia amenazada.

Por el contrario, el testimonio no es una forma sino una fuerza y el sujeto de ese tipo de relato es siempre alguien que asiste y es igualmente afectado por un proceso de desobjetivación, alguien que atraviesa

hoy, en toda América, ninguna cinematografía que pueda compararse (...) y en buena parte es la obra de gentes muy jóvenes, que están pasando su etapa de experimentación que es, al mismo tiempo, la de una toma de consciencia nacional. Antonio Candido que estaba a mi lado durante la proyección de *Deus e o diabo na terra do sol* me daba su preciso testimonio sobre la verdad histórica, geográfica, religiosa e ideológica de la película. Pero todo el cine brasileño es hoy cine testimonio; sus jóvenes realizadores sienten, por encima de todo, que a ellos se les reclama, como alguien más grande, más humilde y más sabio que todos nosotros dijo, dar testimonio de la verdad, y ésta es la atroz verdad de la tierra brasileña. De la ultrajada tierra latinoamericana.”

una experiencia del afuera y practica una transgresión a los valores consolidados, ya que el testimonio ocurre siempre en un peculiar no-lugar, el de la articulación del lenguaje.

El testimonio es entonces circular: es un acto de lenguaje y en esa medida está sujeto a todas las paradojas de la enunciación. Es el acto de un autor (*auctor*: el que encuentra, el que da fe) pero, en consecuencia, es doblemente un acto de potencia y de impotencia narrativas, ya que no se puede definir al sujeto del testimonio a partir de lo que observa (su vivencia enunciada), sino a partir de su puesta en relato (la enunciación misma del testimonio), lo que presupone siempre algo pre-existente a sí mismo, un campo de fuerzas discursivas atravesado por lo fortuito (lo que puede no ser) pero también y sobretodo por la necesidad (lo que no puede no ser).¹⁰

En esa redefinición que la separa de la observación y la aleja, asimismo, de lo trivial, la literatura de testimonio configura una peculiar experiencia biopolítica, que es crítica de lo institucional y obedece a un régimen discursivo antiretórico. El cine de Glauber así lo demuestra. Menos interesado por la forma que por la anatomía de un conflicto cuyos agentes son siempre permutables, su testimonio es frecuentemente desviado, descarrilado, desconstruido, de modo tal que la dispersión incidental funciona siempre como un análisis de las fuerzas políticas enfrentadas en el evento.

Sin embargo, no era así como, en general, se lo evaluaba al testimonio, cuando éste irrumpió, con toda fuerza, hacia fines de los 60.¹¹ El

10. Retomo las ideas de Giorgio Agamben en *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p.11-36.

11. Aunque, en el caso del cine, se pueda hablar de una institucionalización del testimonio a partir de 1968, en el de la literatura, el hito es 1970, cuando la *Casa de las Américas* inaugura la modalidad testimonio como rubro de sus concursos anuales. Como afirma Carmen Ochando Aymerich ("Hacia la institucionalización del testimonio", en DE PAPE, Christian et al. (eds.) *Literatura y poder*, Leuven University Press, 1995, p. 163-170), a partir del premio a Maria Esther Gilio por *La guerrilla tupamara*, la política cultural cubana institucionalizó una expresión des-

género era entonces visto bajo premisas historicistas de adecuación a la realidad. En ese sentido, la opinión de Rama es significativa. Muestra que el crítico no puede ver, o sólo ve como defecto de una “técnica lenta y barroca”, la peculiaridad iconoclasta de Glauber Rocha: su reivindicación de una cultura de la violencia. Y aunque esa cultura del hambre fuera la única capaz de suscitar, a los ojos del colonizador, la existencia del colonizado¹², Rama, sin embargo, no dejaba de sorprenderse y se preguntaba, motivado por el IV centenario de Góngora,

¿Qué joven poeta español o qué joven poeta uruguayo se ha acordado de la celebración? Si es lícito inventarles opinión, sería más o menos como sigue: “Sí, es un gran poeta, y si habláramos de otra cosa?” Habrá que disculparles, don Luis, porque están tan ocupados con la temática existencial o con la temática político-social—que las dos los comen y el tiempo es breve— que no pueden atender a tu deslumbrante oficio.

El arte como un oficio vedado a los jóvenes, he ahí toda una definición

tinada a condensar las expectativas estéticas de las nuevas prácticas revolucionarias. Comentando el hecho en la revista *Casa de las Américas* (nº 64, La Habana, ene.-feb.1971, p. 172-173), Joaquim Pedro de Andrade destacaba que la comunicación era una necesidad de la toma de consciencia. “No negamos—decía— que en la ficción (cuento, novela) el escritor puede, él también, hacer militancia revolucionaria. Pero es en el testimonio donde se recogen los elementos que se encuentran en la sociedad, prontos para entrar en el linotipo y ser divulgados masivamente”. Como relata en entrevista a Jorge Ruffinelli (*Marcha*, nº 1555, Montevideo, 6 ago.1971, p. 30-31), es entonces cuando Galeano abandona la ficción y de ese gesto deriva *Las venas abiertas de América Latina*, concebido a partir de la idea de que escribir era una forma posible de la acción. A pesar de su defensa del testimonio en la reseña sobre el cine de Glauber, esa literatura de actualidad, conversación y sencillez, tomadas como sinónimo de madurez, al tornarse hegemónica, despierta prevenciones en Rama, quien alerta contra el peligro de la *puerilización*. Refiriéndose a *Diario del cuartel* de Carlos María Gutiérrez, periodista de *Marcha* y premio *Casa* de poesía en 1970, el crítico denuncia la tarea escolar que “comienza a merodear el arte del gusto de los funcionarios y que es, para los adultos, como esos poemas que encantan a las nodrizas y éstas trasladan a los niños”. Debo buena parte de estas informaciones a Claudia Gilman

12. ROCHA, Glauber - “Una estética de la violencia: nuestra originalidad es el hambre”, *Marcha*, nº 1374, Montevideo, 13 oct.1967. La primera edición del manifiesto “Una estética da fome” fue publicada en *Revista da Civilização Brasileira*, nº 3, Rio de Janeiro, jul.1965, p.165-170. Lo recoge luego el primer número de una revista crítica del modernismo, *Arte em revista* (São Paulo, mayo 1981, p.15-17).

programática de la modernidad pedagógica. Podríamos argumentar, por el contrario, que, en el caso del cine, no estamos ante un modo profesional de producción de imágenes, ni ante el uso expresivo de una técnica y un soporte material. El cine, el arte, es ante todo una idea acerca del arte; por eso sorprende que, en el caso de Góngora, Rama reivindique una *política de la sirena*, para usar la expresión con que el mismo Rancière aludió al hermetismo mallarmeano, y lo haga por coincidencia con los atributos de Glauber, a quien, no obstante, se censura sin piedad. Paradojalmente, Glauber se vuelve así, en el discurso de Rama, un mero heterónimo de Góngora¹³, no un exquisito, sino un “bárbaro y atroz, dueño de un alma inculta (...), un bárbaro que no se puede tolerar a sí mismo, diríamos, y se aferra, hábil, superficial combinador de baratijas llamativas a los productos de una cultura lejana y decadente”¹⁴, es decir, la cultura americana de lo nuevo.

Podríamos pensar que se da con Rama lo que más tarde Haroldo de Campos señalará en Antonio Candido, el secuestro del barroco en la formación de la literatura transculturadora.¹⁵ Por eso es bueno observar que la modernidad letrada, por ser pedagógica, trabaja con modelos y antimodelos. En ese sentido, Rama es lo suficientemente sensible como para detectar la condición alterna del artista rebelde e inconformista en otro artista *anestético*, Chico Buarque de Hollanda, a quien no duda en calificar de infantil¹⁶, aunque, a diferencia de Glau-

13. Ida Vitale reseña en la misma página de esa evocación gongorina la traducción (de Rodolfo Alonso) de los *Poemas* de Pessoa, un marco de la literatura de desubjetivación que, en última instancia, marca al testimonio tal como lo concibe Agamben.

14. RAMA, Ángel – “Góngora sin lágrimas”, *Marcha*, n° 1080, Montevideo, 20 oct. 1961, p.31.

15. CAMPOS. Haroldo de – *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O Caso Gregório de Matos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. Se podría apuntar la génesis del argumento barroquizante en su ensayo previo, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

16. “Este joven que canta como un niño la alegría de descubrir la alegría, en su primera y famosa melodía, “A Banda” (...) es sin embargo el mismo que ha hecho una experiencia de musicante de poesía (...) Me refiero a su versión del bellísimo poema “Morte e vida severina” del mayor poeta

ber, vea en Chico a un auténtico transculturador. Por eso cabe pensar que, si juzgamos a Glauber como un caníbal, un radical que deglute sin piedad a Eisenstein, Welles, Visconti, Buñuel, Godard o Rosellini, es difícil justificar las restricciones de Rama ya que, en último análisis, su modelo de la transculturación narrativa latinoamericana no es otra cosa sino la actualización de la antropofagia oswaldiana de la cual, mejor que cualquier otro artista, deriva Glauber Rocha.

No es pues por el prisma de un populismo urbano de vanguardia que se puede entender la distancia entre Glauber y Rama. Todo lo une. Salvo que el brutalismo de Glauber no es mero primitivismo y no sólo no lo es *per se* sino porque el primitivismo presupone una superioridad ética que lo catalogue como tal, una relación colonial por parte de quien rotula, y no hay, al menos conscientemente, en el caso de Rama (o, diríamos de la tradición letrada desde la cual juzga), cualquier tipo de superioridad en relación a la desmesura de la estética del hambre.

Sin embargo, a Rama le cuesta aceptar la indisciplina de los nuevos. No admite que lo joven o incluso lo infantil jueguen como reivindicación pública contraria a la pedagogía modernizadora. Esos valores apuntan, en efecto, a la repetición, al crear *ex novo*, y esto lo había comprendido agudamente Benjamin cuando detectó la anfibología de *Spielen* (jugar, pero también, contar). El crear de nuevo de Glauber o Chico está en el origen de la experiencia técnicamente reproducible, es decir que sus fragilidades son, en su abierta indeterminación operativa, una forma de amortiguar los golpes del acaso y de domesticar la contingencia. El imberbe o el bárbaro que ambos representan se comportan en ese punto como el habitante de la ciudad: repiten para

de la generación brasileña del 40, João Cabral de Melo Neto, y a la adaptación de un poema del *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, 'un poema de ritmo liviano, simple y popular, martiano', que lo llevan a afirmar, parafraseándolo a Vaz Ferreira, que 'es asombroso que meramente comprenda lo que ha escrito tratándose de un joven, casi un 'garoto''

diluir el impacto y orientarse hacia lo más seguro.¹⁷

Hay por lo tanto un punto en que Rama se comporta como joven. Parte, como de cero, de la tradición, juega con ella, la cuenta una vez más pero desde otro punto de vista. Quiere, legítimamente, descolonizar la literatura y toda su crítica puede interpretarse, en efecto, como el pasaje de los estudios literarios a los culturales. Pero Glauber le gana la apuesta: detecta con agudeza que ya no es posible optar entre formas canónicas, como un típico vanguardista (*tupy or not tupy*, estetización de la violencia o politización del arte) y por lo tanto su salida es poner a las fuerzas antagónicas en transe. Tal vez sea ésa una diferencia que cuente. Tal vez sea *la* diferencia. Rama está fatigado por la modernidad letrada. Glauber, en cambio, es el artista pura y simplemente *agotado* por la modernidad.

Recordábamos hace poco a Walter Benjamin cuando nos decía que el niño perfora la pared ilusoria de la superficie de las imágenes y, carnavaquizando su discurso, se convierte a sí mismo en un director de escena que no se deja censurar por el sentido consabido. Hay así en Glauber el deseo de una lengua adámica transformada en un archivo de semejanzas, una máquina narrativa funcionando como arabesco gozoso y proliferante.

En esa línea de pensamiento, observa David Oubiña, el lenguaje de Glauber se caracteriza por una sintaxis trabada, entrecortada, fragmentaria y explosiva, que suena, a primera vista, como un vaciamiento de la lengua nacional, como una lengua extranjera.¹⁸ A través de los

17. Si en el caso de Glauber, lo joven era indicio de desprolijidad y rebeldía, en el de Chico, la ingenuidad se convierte en astucia revolucionaria, martiana, ya que hace pasar un valor poético superior, "nuevo", a través de formas musicales populares y tradicionales. Chico es, para Rama, un transculturador.

18. "Inventón de palabras, juegos con el sentido. Caligrafía desordenada de Glauber, desmeleada, caótica. Leer como en traducción. Leer, por ejemplo, *obrakynomatographyka, cineterceyromundista, ymperyalizmo, xo-byz* (donde ya es casi imposible descifrar *show-biz*, es decir *show-business*). Ortografía de Glauber: anormal, oblicua, sesgada. Escribir PH en vez de F, o Z en vez de S; pero sobre todo Y en lugar de I, o K donde debería ir C. En sus textos teóricos y críticos, Rocha recupera la K y la Y que la lengua portuguesa sólo conserva para vocablos extranjeros. Palabras reescritas, encrespadas, hirsutas. Un ripio, ahí donde antes había una fluidez. Cierta

distanciamientos epifánicos de una dicción *menor*, como la llamaría Deleuze, Glauber pone las representaciones en transe y el transe no deja de ser, asimismo, transición, pasaje, devenir y posesión. Se trata, no olvidemos, de un concepto vinculado a la noción de experiencia que concomitantemente desarrollaba Foucault a partir de la obra de Roussel.

Pues bien, estamos, evidentemente, ante un atravesamiento, un sesgo en las ficciones que arman las redes de sentido.¹⁹ De allí que Glauber pueda ser visto, como quería Murena, como alguien que desconstruye la antinomia euclidiana, republicana, de *Los sertones*, colocando el par naturaleza / cultura en transe, es decir, transformando beatos, santulones y asesinos a sueldo en agentes de la Revolución²⁰.

¿Como evaluar el transe? Ivana Bentes ha destacado esos rasgos como *sádicos*— en el cine de Glauber, el beato Sebastião impone penitencias a los fieles; el *cangaceiro* Corisco fusila a los pobres para que no se mueran de hambre; Antonio das Mortes siembra la muerte en nombre de la Revolución futura—pero tales rasgos, una vez más, no le son exclusivos. Remontan a ensayos clásicos de Georges Bataille sobre la modernidad como dispendio²¹ y, por lo demás, se los encuentra, asimismo, en la obra contemporánea de Pasolini (basta pensar en *Salò*).

dificultad para leer, cierta violencia sobre el lenguaje. Proust: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”. Las palabras y las imágenes deberían volverse inubicables, tender a lo irreconocible. Solo así podrán encontrar una formulación nueva”. Cf ΟΥΒΙΝΑ, David. *Filmologia*. Buenos Aires, Manantial, 2000, p.61.

19. Cf. ROCHA, Glauber – “Afryka 70: realidade e...ficção” *Folhetim*, n° 10, *Folha de São Paulo*, 27 mar. 1977,p.3-4. IDEM – “Acabou o MBD cultural! Vamos dar nome aos bois!”. *Folhetim*, n° 152, *Folha de São Paulo*, 16 dez. 1979, p. 3-4.

20. Es el argumento que desarrolla Murena en *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires, Sur, 1962: lo humano no figura en la obra de Euclides; se oye en cambio la voz de un “pessimismo abominável”, semejante al de la generación de Glauber o Murena. El escritor Guillermo Piro, autor de *Versiones del Niágara* (2000), ha reunido, recientemente, una antología del pensamiento de su antecesor, más recordado por las pioneras traducciones de Benjamin que por sus irreverentes intervenciones. Cf MURENA, Héctor A. – *Visiones de Babel*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

21. Pienso en “El valor de uso de D. A.F. de Sade” o “La estructura psicológica del fascismo”. Cf. BOTTING, Fred & WILSON, Scott (ed.) – *The Bataille Reader*. Oxford, Blackwell, 1997, p.122-159.

Pero Rama no se siente a gusto ante esa disponibilidad ambivalente.

Aunque el desparpajo del fervor juvenil, aliado a la pasión intelectual, sean el pasaje indispensable hacia el saber, que es una forma del desvirgamiento, Rama necesita separar los conceptos inequívocamente. Lo alto y lo bajo, lo nuevo y lo viejo, lo masculino y lo femenino.²² Le cuesta entender, por ejemplo, que convivan en Oswaldo Trejo su “parte secreta”, el obsesivo administrador público, y la ya conocida, el mundanismo diplomático. La paradoja le hace pensar, al mejor estilo Bourdieu, si no hay un vínculo lógico entre “la función del diplomático dentro de la estructura burocrática del poder y las afinidades homosexuales”²³, paradoja que se desdobra en la asociación entre crítica diletante y género²⁴, paradoja que a él lo incluye en la medida en que implica lo “viejo”, la tradición francesa.²⁵

22. Es lo que se ve, de modo especial, en el capítulo III de *Las máscaras democráticas del modernismo*. Aunque, como allí argumenta, “el erotismo que entonces adviene al mundo se caracteriza por una raigal incapacidad para manifestarse y alcanzar su intensidad más alta, si no es mediante el travestido”, no deja de denunciar la ceguera de Martí ante el *Calamus* de Whitman o el silencio sobre Rimbaud que se lee en Darío o, mas indicativo aún de la aldeana condición del continente, la literatura de Vargas Vila, João do Rio o Alberto Nin Frias no pasaría de pastiche periférico de D’Annunzio, Wilde o el mundo clásico. Cf *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Angel Rama, 1985, p.79-106.

23. De las que extrae un programa de filosofía futura en que “habría que interrogarse sobre los procesos de adaptabilidad de los seres humanos a las distintas funciones de la administración y el uso que estas hacen de condiciones de la personalidad, del carácter, de la sensibilidad, de las más íntimas costumbres, requiriéndolas al servicio de otros fines, ellos de naturaleza funcional y burocrática. Porque no sólo pide la administración, inteligencia, honestidad y eficiencia, sino que requiere más hondas adaptaciones de la personalidad humana, prestaciones mucho más íntimas. Expropia lo que llamábamos alma” Cf. RAMA, Ángel – *Diario 1974-1983*. Ed. Rosario Peyrou. Caracas, Trilce/ La nave va, 2001, p.40-1.

24. En Damián Bayon ve *un semblable, un frère*, a través de “la típica tarea esforzada de los autodidactas argentinos, girando en torno a la cultura europea, manejando con voracidad los libros que llegaban llenando sus agujeros e improvisando una crítica” pero, no obstante, denosta a Bayon como un “viejo esteticista (más agudizado por la naturaleza homosexual) que dio tantos amables diletantes a nuestra cultura rioplatense, esos delicados ‘causeurs’ del arte que ahora me parecen tan, tan antiguos, y que hicieron una contribución, no hay duda, pero de la que no quisiera saber nada”, cf. *Diario, op. cit.*, p.76-7.

25. Analizando la condición del profesor universitario norteamericano, dice Rama que la diferencia con América Latina “no responde sólo a la que mide país desarrollado y país subdesa-

Es necesario, entonces, resignificar la posición de Glauber Rocha ante Rama y su concepto de modernidad. No podemos verla, de manera simplista, como una rebelión del individuo Glauber sino como una manifestación de los jóvenes, de la cultura joven, que es también la expresión de la industria cultural contra las estructuras letradas y dogmáticas del Partido. Es, en suma, la emergencia de un nuevo tipo de intelectual, el disidente. Como confiesa, en una carta, el director brasileño:

O PC [Partido Comunista] acredita e prega uma revolução orgânica, talvez sem sangue—o que parece impossível—, enquanto toda a juventude indisposta deseja uma ação terrorista total contra regimes escandalosos.²⁶

Inscrito, pues, en la tradición de ambivalencia de lo sagrado, inaugurada por Bataille en los años 30, Glauber se depara con el valor *sacer* (Agamben) que es el del pueblo en falta (Deleuze), el de la multitud inorgánica. Y esa falta no se hace visible por su completud, materialidad o tipicidad orgánicas, como quiere la tradición del realismo²⁷, sino

rollado, visto que la concepción del profesor-intelectual-escritor que encuentro en América Latina responde con mucho a la influencia de los modelos franceses, y marca por lo tanto una diferencia de culturas, no sólo de niveles de especialización más complejos y desarrollados. Y es significativo que los lazos de comunicación siempre resulten más prestos y vivaces con los latinoamericanos que con los profesores americanos. Así ahora con Sylvia Molloy”, con quien de inmediato reconstruye redes regionales de fidelidad y afiliación. Cf. *Diario*, op. cit., p. 136.

26. Cf. BENTES, Ivana – “O devorador de mitos” in ROCHA, Glauber – *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 29.
27. Es ilustrativo releer el diálogo entre Glauber y Nelson Pereira dos Santos, mediado por Alex Viany (“Cinema novo: origens, ambições e perspectivas”, *Revista da Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 1, 1965, p.185-196) y más interesante leer, en secuencia, el ensayo de Roberto Schwarz sobre (contra) *8 ½ de Fellini* (reunido en *A sereia e o desconfiado. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p.168-183) que es una reflexión sobre el infante extraviado y la industria. Schwarz, como Rama, no es sensible al argumento de que la perturbante puerilidad de la sociedad del espectáculo, al pedir una vez más, ocho veces y media más, lo mismo, exige a su modo una praxis pública que, rearticulando la conexión entre contingencia y repetición, sepa recoger la oportunidad y traducir políticamente esa pobreza de experiencia como el deseo de algo auténticamente nuevo. Al contrario, lo joven, como en Glauber, es sinónimo, a su juicio, de irreversible extravío.

por medio de lo que Benjamin supo llamar el *inconsciente óptico*, una impresión anestésica que genera la apatía o inoperancia de los circuitos convencionales de discurso. Es elucidativo entonces ver que Glauber era consciente de ese régimen compositivo de inconsciencia óptica ya que, en una revisión del proceso de elaboración de *Deus e o diabo na terra do sol*, no duda en oponerlo a la mirada lukacsiana, “madura”, de *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, película que Rama también ve en el festival de Génova. Aunque no se anima a criticarla públicamente, formula, de hecho, sus reservas a la obra de Nelson Pereira, a través de la reivindicación de lo inconsciente en la imagen.²⁸

28. Dice Glauber en una entrevista que “as origens neo-realistas russas, dos grupos que vêm formando o cinema novo, produzem subitamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um objeto inteiramente não identificado dentro do processo cinematográfico. Você identifica as raízes, mas justamente você vê, por exemplo, o *Vidas Secas*, um filme que se integra na tradição expositiva, crítica do neo-realismo, quer dizer, um tremendo cuidado, seriedade do real, quer dizer, querendo argumentar apenas com aquilo que é produzido pelo real ao nível do consciente, quer dizer que é um discurso perfeito nesse sentido, mas que se identifica, tem ainda uma semelhança expressiva com o neo-realismo. O *Deus e o Diabo* rompe com isso, quer dizer, salta como objeto não-identificado, quer dizer, recuperando uma espécie de síntese do cinema mundial no momento, mas utilizando todas as armas e instrumentos do cinema em função de apenas um objetivo, que tem que acabar com o capitalismo; um objetivo revolucionário claro, quer dizer, “o sertão vira mar, a terra é do homem” tal, aquele discurso ali. O filme aliás é uma descurtição, uma descodificação, é uma espécie de liberação da violência através dos seus fantasmas, uma liberação do inconsciente coletivo, do camponês brasileiro, do Terceiro Mundo, através dos seus fantasmas mais expressivos que carregam em si inclusive os seus traços, os seus caracteres mais agressivos do arcaísmo bárbarico que ainda perduram nos povos subdesenvolvidos, que perduram também nos caras que bombardeiam o Vietnã. Mas eu tenho escalas diferentes, você pode fazer medidas para isso. Então os monstros aparecem, quer dizer, há um corte naquela estrutura racional, lukacsiana, que marca o Nelson em *Vidas Secas*, que não é um defeito, é uma qualidade, que é o vigor do realismo crítico, mas em *Deus e o Diabo* tem uma ruptura em que é admitida a comunicação do inconsciente. Então existe uma dialética entre a relação do consciente e do inconsciente, quer dizer, do que a realidade lhe oferece mediante análise e o que você percebe através das energias do inconsciente e de outras percepções, inclusive de raios que você tem para ver outras coisas e que vêm marcar o meu cinema e que justamente dão a atipicidade do meu cinema” Cf. GERBER, Raquel – “A comunicação do inconsciente e o processo da inconsciência. Entrevista com Glauber Rocha, fev. 1973” in IDEM – *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, Vozes, 1982, p.180. Ver también el ya citado diálogo que mantuvieron Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Alex Vianny, “Cinema novo: origens, ambições e perspectivas”, *Revista da Civilização Brasileira*, nº 1, Rio de Janeiro, mar. 1965, p. 185-196.

Esta reivindicación de los poderes de la imagen, obtenidos gracias al montaje, es decir por medio de la repetición y el corte²⁹, lo lleva a Glauber a concebir una mística estética ultranihilista, la del Atlántico. Cuenta así en un manuscrito disperso que, estando en la playa con unas chicas que discutían las ideas de Valéry, se le ocurre plasmar en un texto la metáfora que uno de sus colaboradores le arrima y le pide entonces a Luis Carlos Maciel que lo ayude a materializarla. Es sintomático el pedido de esa “revisão filosófica do texto, que poderíamos publicar com assinatura dupla, tendo esse sinal (&) dividindo (&), unindo os nomes”. Rama, para hablar de Glauber, se esconde en el pseudónimo; Glauber, imaginando la transculturación, opta por el nominalismo de un semblante compartido. Del mismo modo en que el concepto, por lo demás contemporáneo a ése, de *entre-lugar* (Silviano Santiago) articula al discriminar y diferencia al reunir, como verdadero *double-bind* de memoria y rememoración, el signo & remite a la cultura misma del Atlántico que, a la manera del Mediterráneo en relación a Europa³⁰, define un marco supra-nacional de liberación regional. Glauber reivindica así, nietzscheanamente,

a mágica barroca do Atlântico (...), descoberta das origens numa terra de sol, raízes deste sangue passionnal que nos leva aos extremos, como cimento final de uma significativa luz que desperta o sono e daí o sonho de taman-

29. AGAMBEN, Giorgio – “Le cinéma de Guy Debord” in *Image et mémoire*. Paris, Hoëbeke, 1998, p.65-76.

30. “La naturaleza mediterránea, los recursos que ofrecía, las relaciones que ha determinado o impuesto se encuentran en el origen de la asombrosa transformación psicológica y técnica que, en pocos siglos, ha distinguido tan profundamente a los europeos de los demás hombres, y los tiempos modernos de las épocas anteriores. Los mediterráneos dieron los primeros pasos ciertos para precisar los métodos, indagar la necesidad de los fenómenos mediante el uso deliberado de los poderes del espíritu, y comprometer al género humano en esa especie de aventura extraordinaria que vivimos, cuyos desarrollos nadie puede prever y cuyo rasgo más notable, más inquietante, quizás, es el alejamiento más marcado de las condiciones iniciales o naturales de la vida” Cf. VALÉRY, Paul – *Miradas al mundo actual*. Trad. José Bianco. Buenos Aires, Losada, 1954, p.259.

ha energia que não pode iluminar impunemente a Miséria e a Injustiça”.³¹

Rama, como sabemos, también aludirá al Atlántico como área de fusión / difusión transregional pero, como no comparte con Glauber la idea de que los elementos de la ficción modernizadora sean puras fuerzas de confrontación que, por obedecer a una lógica circular, representen todas las posiciones posibles en el interior del sistema de la violencia, habrá siempre en sus juicios, a pesar de la plasticidad cultural reivindicada, el contrapeso de la mediación racional de la “ciudad letrada”, que verticaliza las opciones, haciéndolas homogéneas y disciplinadoras.³²

A su juicio, la atención que los narradores de la transculturación prestaban a los “arquetipos del poder de la sociedad regional” era una mera consecuencia del vigor y fijeza de los componentes culturales tradicionales, de donde, para Rama, tanto mayor sería la revulsión social cuanto más consolidada fuese la tradición cultural.³³ Mientras los transculturadores son traductores bien plantados en un determinado lugar, sujetos que saben capitalizar la diferencia, el mesianismo nómade de Glauber nos empuja, por el contrario, hacia la irreductible intraducibilidad de los mensajes. El sertão=mar de Glauber es como el sertão=no lugar o el sertão=espera de Guimarães Rosa, señales de confrontación de dos economías discursivas: la economía restringida y la economía generalizada, la mimesis y el mimetismo, la realidad y lo Real.

31. ROCHA, Glauber - “Mística do mar Atlântico” in GERBER, Raquel - *op. cit.*, p. 211.

32. Esa fuerza es anunciada por la Romanidad o Latinidad sarmientina que Rama reivindica en dos textos inmediatamente divulgados en Brasil, “Um processo autonômico: das literaturas nacionais à literatura latino-americana”. *Argumento*, nº 3, São Paulo, ene. 1974, p.37-49, y luego, con el auxilio de la tipología socio-antropológica, en “Transculturização na narrativa latino-americana”, *Cadernos do Opinião*, nº 2, Rio de Janeiro, s.d. (1975), p.71-82. Ocupa, finalmente, el centro de la escena en los dos capítulos iniciales de *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

33. Cf. *Transculturación narrativa en América Latina*, *op.cit.*, p.98.

En última instancia, en esa incomprensión de Rama hacia Glauber, en esa intolerancia hacia lo joven o imberbe, adjetivo que más tarde se oirá del mismo Perón para desautorizar la militancia “barroca” de montoneros, se perfilan dos políticas culturales, una residualmente mimética y otra emergente, antimimética, que recién adquirirá visibilidad en los años 90. La cada vez más residual es la política letrada de afirmación populista que, en última instancia, es afirmación del Estado como agente de redistribución simbólica. La posición emergente, en cambio, es la de la multitud recalcitrante a la obediencia estatal, que funciona ambivalentemente como sujeto renegado de la modernidad y soberano del despojo postindustrial, lo cual genera, a su vez, una aporía inherente a la modernidad periférica: la de la presencia concomitante y contradictoria de una multitud en busca de la afirmación de los muchos y un poder supremo cuyo máximo objetivo es el gobierno de uno sólo.³⁴

34. Cf. BEASLEY-MURRAY, JON – “Peronism and the Secret History of Cultural Studies”. *Cultural Critique*, n° 39, primavera 1998, p.189-217 y “Hacia unos estudios culturales impopulares: la perspectiva de la multitud” in MORANA, Mabel (ed.) *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina*. El desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile, Cuarto Propio; Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, p.149-167; LUDMER, Josefina – “La multitud entra en acción”. *Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, 19 ene. 2002, p.2, refutado por CASULLO, Nicolás – “Y ahora quienes somos?” *Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, 27 ene. 2002, p.2 (ambos recogidos y ampliados en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, jun. 2002); MONTALDO, Graciela - “Entre la masa: la dinámica de sujetos en el siglo XIX” (Reunión de la Latin American Studies Association, Washington, 2002) o “Iconografías bastardas. Masa y multitud; interlocución del Poder en el Estado moderno” in ROWE, William Rowe & ANDERMANN, Jens - *Images of Power: National Iconographies, Culture and the State in Latin America*, Londres, Berghahn Books (2006). En ámbito general, el compendio clásico es HARDT, Michael & NEGRI, Antonio – *Empire*. Harvard University Press, 2000, apoyado por Hegri, Antonio – *Arte y multitud*. Ocho cartas. Ed. Raúl Sanchez. Madrid, Mímina Trotta, 2000. Para una crítica de esas ideas ver SARLO, Beatriz – “Épica de la multitud o de la consolación por la filosofía”. *Punto de Vista*, n° 73, Buenos Aires, ago. 2002, p.4-9. Ver también SLOTERDIJK, Peter – *El desprecio de las masas*. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. Trad. G. Cano. Valencia, Pre-textos, 2002; VIRNO, Paolo – *Grammatica della moltitudine*. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. Catanzaro, Rubbettino, 2001. Al menos en Brasil, ese conflicto cultural se insinúa, en los 70, entre los partidarios (populistas) de Chico Buarque de Holanda y los defensores (multitudinarios) del Tropicalismo. A partir de

En pocas palabras, Ángel Rama, gracias a su programa cultural de inclusión progresiva, toma distancia de la economía generalizada, el mimetismo y lo Real, es decir, del ideal de felicidad. Cabría pensar así que, a la cultura “joven” de un Glauber Rocha, que es la cultura imágica y fabuladora de un director de escena que no se deja censurar por el sentido consolidado, se le puede aplicar aquello que Benjamin desarrolla, al final de su vida, en el “Fragmento político-teológico”.³⁵ Sólo hay trasgresión cuando lo profano tiene que erigirse sobre la noción de felicidad y cuando ésta se articula a lo mesiánico. A partir de ese punto de confluencia entre lo profano, lo mesiánico y lo gozoso, se determina una concepción histórica mística cuyo problema se expondría en una imagen: el ritmo de la inclusión excluyente, ritmo mesiánico por su misma fugacidad, es el objetivo político, sino del nihilismo, al menos del bajo materialismo. Por el contrario, con su defensa de la economía restricta, la mimesis y el testimonio, Rama busca, sin embargo, consolidar el materialismo idealista, al precio de sofocar su sensibilidad y no lograr detener la perturbadora amenaza de decadencia.³⁶ De allí deriva,

los 90, éstos ocuparían el lugar de los primeros y, dando visibilidad al soberano *sacer*, tendríamos películas como *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (Marcelo Luna & Paulo Caldas, 2000), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002; basado en la novela homónima de Paulo Lins, 1997) o *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Ver HERSCHMANN, Micael – *O Funk e o Hip-hop invadem a Cena*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2001 y de ese autor e Ivana Bentes – “O espetáculo do contradiscurso” (*Mais! Folha de São Paulo*, 18 ago. 2002, p.10-11) donde ambos evalúan que “a cultura rap tem conseguido não só produzir um contradiscurso como também traçar novas fronteiras sócio-culturais (e espaciais) que oscilam entre a exclusão e a integração (...) Trata-se de um vigoroso discurso que se afasta da lógica estatal e midiática de reforço das fronteiras, do enclausuramento e do *apartheid* social, discursos de ‘exclusão’ e repressão (...) que promovem o medo do ‘outro’”, lo que en última instancia configura “um discurso sociopolítico forjado na própria cultura da periferia e ‘traficado’ crescentemente pelo mercado”.

35. BENJAMIN, Walter – “Fragmento político-teológico” in *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1982, p.193-4.

36. “Una gran foto mía ilustra el reportaje en *El Nacional (Papel Literario)*; la miro como a un extraño poco atractivo. Cuando algunas amigas hacen referencias elogiosas a la foto, o sea cuando se me hace evidente (con la dificultad de siempre) que mi percepción desvalorativa no es enteramente justa, me invade la vergüenza y la consternación. Es casi peor que vivir en el

en buena medida, la tensión de su crítica hacia lo anestético, lo joven, lo corporal, es decir, el más allá de lo letrado.

convencimiento constante de que ese rostro es el de un viejo arrasado por la edad, la cual lo ha tornado ridículo y grotesco como el de un payaso de mal circo. La calvicie, los ojos sin pestañas casi, los dientes sostenidos apenas por sus prótesis, la flojera de la carne en el cuello, cómo empiezan las bolsas bajo los ojos, tan marcados los días de fatiga, la mirada blanca, alucinada e inquisitiva, este bigote enulado que no sé llevar, ni cortar, ni cuidar, el movimiento erguido del cuerpo como hendiendo los aires con una cabeza pronta a volar. Así soy, Dios, así soy, es inútil luchar contra el huracán con que se mueve el tiempo. Las fotos son engaños, las miradas ajenas también: sólo es verdad esta constancia". Cf *Diario*, *op. cit.*, p. 58.

DELECTACIÓN MOROSA

“Y a nuestros pies un río de jacinto
Corría sin rumor hacia la muerte”.
Leopoldo Lugones - *Delectación morosa*

«La *delectatio morosa* s’offre exactement comme un exercice spirituel inversé: car matériellement parlant, elle consiste précisément à cultiver le souvenir des sens frustrés de leur objet, à convertir ce souvenir en un faculté évocatrice des choses absentes, à tel point que l’absence même des objets devient la condition *sine qua non* de cette faculté de représentation de la sensibilité frustré».

Pierre Klossowski - *Sade, mon prochain*

I. Arte y vida

Escribe Vladimir Yankelevitch que sobre nuestra modernidad pesa todavía, de hecho y aunque de ello no se hable, el inmenso holocausto como un remordimiento invisible, crimen ése que, a fuer de imprescriptible, es además incontrovertible. El Shoah no se presta, en efecto, a la disputa banal entre un «por» y un «contra» y mucho menos a la mezcla de uno y otro argumento, tal como puede ocurrir en una mesa de debate universitario. La sola idea de confrontar el pro y el contra del holocausto connota, simultáneamente, algo

de irrisorio y ominoso: la banalidad del mal.¹ Sin embargo, y seguramente como inequívoco indicio de la apatía generalizada de los tiempos que declinan, estos últimos meses, a partir de un hecho estético, una película, *La vita è bella*, lo incontrovertible se volvió controverso y de ese modo el mandato de sacralidad que pesaba sobre la experiencia del holocausto prescribió, pudiendo así lo siniestro convertirse en objeto inestético y opinable.

Es curioso y al mismo tiempo aleccionador repasar el debate provocado en Brasil por la película de Benigni. Posiblemente haya merecido esa atención de la prensa por ser un film “enemigo”, el que arrebató el premio de mejor película extranjera a *Central do Brasil*, pero mucho más por reconocerse en esa obra una alegoría de nuestra misma condición. No debe sorprendernos por lo tanto ver en el relato de Benigni, desdoblados como en espejo, los mismos valores que solemos encontrar al criticarse la escena neoliberal que, en Brasil justamente, ha asumido aspectos tan agónicos en los últimos tiempos. Podemos, entonces, rearmar el debate, alineando, de un lado, aquellas lecturas que enfatizan lo estético para mejor eludir los efectos éticos allí implicados. En una de ellas, “Regras de vida e morte”, el filósofo y presidente del CEBRAP, José Arthur Gianotti, opta por naturalizar la excepción histórica, destacando que, en el campo de concentración,

Guido inventa então um jogo, mediante o qual traduz a regulamentação para o trabalho escravo e para a morte numa competição, em que os vencedores reafirmam sua vontade de viver e ganham de presente um verdadeiro tanque de guerra transformado em brinquedo.²

Buscando entonces reducir el holocausto a escala controvertible, Gianotti necesita valerse del recurso lúdico (el tanque es un juguete, una broma inconsecuente) mediante el cual puede concentrarse en el com-

1. YANKELEVITCH, Vladimir - *Lo imprescriptible. ¿Perdonar? Con honor y dignidad*. Trad. M. Muchnik. Barcelona, Muchnik Editores, 1987

2. GIANOTTI, José Arthur - “Regras de vida e morte”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 53, São Paulo, mar 1999.

promiso ético de las vanguardias históricas y así camuflar las connotaciones éticas de una historia retrógrada, la de su misma recepción. Destaca pues, con insólito idealismo, a maneira pela qual o acaso fende a rotina para dar lugar ao amor, ressaltando o ridículo daqueles que se tornaram os autônomos da ordem”. Reprochable como opinión, el juicio es igualmente inaceptable como diagnóstico. Cabe preguntarse, en pocas palabras, ¿cómo se puede hablar de amor en el mal y la abyección más absolutas? Es imposible de hecho rescatar cualquier tipo de racionalidad, y mucho menos sobrevivir, si se acata, aun de manera solapada, las reglas de un campo. Desconociendo no sólo la lección de Primo Levi sino los inequívocos indicios de la decomposición social, Gianotti se aferra al signo paternal de la homogeneidad universal. Es más, ve inclusive una estrategia típicamente modernista, la del *castigat ridendo mores*, justamente donde no hay ni sátira ni moralización y donde “o exagero como forma de fazer rir e denunciar a perversidade daqueles que fazem funcionar o sistema” sirve solamente para una denuncia anacrónica, cuando no secundaria, la de que la pintura metafísica (la llegada del tren al campo de concentración sería, a su juicio, una cita de los espacios vacíos a lo de Chirico) na medida em que procura o sublime, não deixa ao homem qualquer escapatória”. Adoptando el partido de la estética de la homogeneización universal, la de lo bello kantiano, Gianotti se vale así de las viejas tretas del yo: sacrifica al sujeto empírico para salvar al ego trascendental.

Sería conveniente, en cambio, recordar la profunda inversión propuesta por Lacan al argumentar que no existe imperativo categórico de privación sin goce, o sea, que hay que leer a “Kant con Sade”³ para no aniquilar al sujeto a fuerza de querer salvar el saber (o aun, el no saber) heredado de la tradición. Pero, asimismo, sería importante resca-

3. LACAN, Jacques - *Escritos* 2. Trad. T. Segovia. Mexico, Siglo XXI, 1975, p.337-362.

tar, en esa elaboración de Lacan, la traza de Bataille y su propuesta de un valor-de-uso de la obra de Sade como fermento heterológico póst revolucionario, capaz de escindir, de un lado, la organización política y social unificadora, amorosa, de la sociedad industrial y, del otro, “una organización antireligiosa y asocial cuyo objetivo sería la participación orgiástica en toda forma de destrucción” de consenso. Es bueno por lo tanto subrayar que la heterología de Bataille se discrimina así no sólo del asimilacionismo dominante sino también del pluralismo integrador.⁴ Contra ese pluralismo integrador, Bataille nos propone una hibridación transculturadora, semejante a la que Alfred Métraux encontrará en el vudu haitiano o Pierre Verger en el candomblé de Bahía, lo cual en nada debe sorprendernos porque la primera expresión de estas ideas se lee, precisamente, en un texto que, a pedido de Alejo Carpentier, Bataille redacta en 1931 y en el que pronostica como muy “posible, (y aun bastante verosímil) que las costumbres de nuestra vida política se transformarán a punto de no diferir mucho de las de América Latina”⁵. De aceptar el argumento heterológico, somos forza-

4. “Il faut donc largement tenir compte dans une telle prévision de l’intervention probable dans la culture commune des éléments de couleur. Dans la mesure où de tels éléments participeront à l’émancipation révolutionnaire, la réalisation du socialisme leur apportera la possibilité d’échanges de tous ordres avec les éléments de race blanche, mais dans des conditions radicalement différentes de celles qui sont faites actuellement aux nègres civilisés d’Amérique. Or les collectivités de couleur, une fois libérées de toute superstition comme de toute oppression, représentent par rapport à l’hétérologie, non seulement la possibilité mais la nécessité d’une organisation adéquate. Toutes les formations qui ont l’extase et la frénésie pour but (mise à mort spectaculaire d’animaux, supplices partiels, danses orgiaques, etc.) n’auraient aucune raison de disparaître le jour où une conception hétérologique de la vie humaine serait substituée à la conception primitive; elles peuvent seulement se transformer en se généralisant sous l’impulsion violente d’une doctrine morale d’origine blanche, enseignée à des hommes de couleur par tous ceux des Blancs qui ont pris conscience de l’abominable inhibition qui paralyse les collectivités de leur race. C’est seulement à partir de la collusion d’une théorie scientifique européenne et de la pratique nègre que peuvent se développer les institutions qui serviront définitivement d’issue, sans autre limite que celle des forces humaines, aux impulsions qui exigent aujourd’hui la Révolution par le feu et par le sang des formations sociales du monde entier.”

5. IDEM - «Conocimiento de América Latina». *Imán*. n.º 1, Paris, 1931, p.199.

dos a concluir que *La vita è bella* es tan sólo una alegoría de la historia latinoamericana más reciente en la que, en todo caso, y volviendo así a la argumentación de Gianotti, si hay en ella espacio para el amor, no será por cierto el de la *charitas* cristiana ni siquiera el del *amour fou* bretoniano sino el del *erotisme* sadiano de Desnos o Bataille.

Pero pasemos a otra lectura de la película. Arnaldo Jabor, director cinematográfico, autor de *Tudo bem* (1978), *Eu te amo* (1978) y *Eu sei que vou te amar* (1986), se concentra también en la estética de *La vita è bella* pero, a diferencia de Gianotti, arranca de las normas del artificio sensible el enigma de la apatía ética que a través de él se nos propone. Su lectura parte de la constatación de que la película es, antes que nada, mercadería:

Com os mercados nacionais já conquistados, eis o sinal da influência cultural invencível – os “nacionais” terão de fazer filmes que caibam nos códigos e repertórios que o americano adotou para o seu próximo milênio: realismo na trama, identificação projetiva com os personagens, princípio, meio e fim, final feliz (de preferência) ou, se tristonho, com uma mensagem de redenção (“redemption”) qualquer, que provoque esperança nas platéias. Sem isso, não há negócio. (...)

Nada mais remoto do que o neo-realismo, Godard, cinema de autor; nada mais morto que a esperança do modernismo, Brecht e seus filhos; nada mais velho que o sonho de um cinema influenciando o “bem” do mundo. Hollywood, mesmo com seu dourado passado e seus gênios solitários, matou o diretor para sempre, transformando-o em guarda de trânsito de atores. Hoje, quem escreve e dirige é o computador, com “softwares” de roteiros, enquanto os produtores, ovantes, celebram o fim dos chatos “artistinhas”.

A tradição de “arte” do cinema europeu virou uma lenda e só serve para alimentar um novíssima tipo de baixo comercialismo, este que o Benigni adota: o filme que finge que é “de arte”, “europeu”, de “autor”, com causas “sociais” ou libertárias. *A vida é bela* é isso.⁶

6. JABOR, Arnaldo - “A vida é bela’ não passa de um abacaxi sedutor”. *Folha de SPaulo*, 2 mar 1999.

Por su parte, la psicoanalista y escritora Maria Rita Kehl nos ofrece una lectura extremadamente pertinente, quizás la más aguda de las recientemente publicadas. Procede como Jabor a comparar la comicidad de la película con el humor satírico del alto modernismo. Admite que el héroe cómico, al no dejarse engañar sobre el estatuto de la castración, circula por las hendijas del orden fálico, armando sentidos a partir de las brechas de la ley dominante. Pero eso no basta ver en Benigni una suerte de Chaplin posmoderno pues “enquanto os heróis chaplinianos fracassam, revelando que é impossível a um homem de boa-fé ganhar o jogo da vida sob as regras do capitalismo selvagem da América da primeira metade do século, os personagens de Benigni se dão bem, porque fazem suas próprias regras, ignorando - esperta ou ingenuamente- todas as conveniências. O truque, que funciona tão bem nos outros filmes do comediante, revela um sério limite ético ao ser transposto para o contexto do mal absoluto que *A vida é bela* tenta relativizar.”⁷

Esa diferencia crucial reabre la cuestión del juego (el arte, la religión) implicados en la película. No se trata del azar liberador de la modernidad heroica sino más bien de un concepto ominoso de acaso generalizado. Maria Rita Kehl argumenta:

A idéia do ‘jogo’ é macabra; o desafio dos mil pontos que um, e somente um, há de conseguir completar para ganhar – o quê? um “panzer”/a sobrevivência– me fez pensar, a certa altura do filme, se a intenção do comediante não terá sido a de nos despertar para a brutalidade da vida nas condições atuais. Entretanto, envolvidos no ambiente ficcional de *A vida é bela*, nada nos resta senão torcer –pelo quê? Para que essa criança seja salva, quando todas as outras foram exterminadas? Somos poupados de sofrer pelas outras crianças; quase não as vemos –são figuras distantes. Ninguém mais nos interessa, aliás. Sabiamente, os outros prisioneiros são fotografados como

7. KEHL, Maria Rita - “Um jogo macabro”. *Folha de SPaulo*, 7 mar 1999.

parte do cenário, massa, sempre em planos gerais, de modo que só a família do protagonista tenha rosto, história, subjetividade. Os outros, os não-eus, não são ninguém. Seu sofrimento não conta para o espectador. Mas essa criança -uma criança amada por um pai com o qual o público se identifica-, uma criança que poderia ser o filho de vocês!, se essa se salvar, estará tudo bem. Torcemos para que Josué: vença seu jogo imaginário, apostando na sobrevivência do último . valor inquestionável no quadro do individualismo contemporâneo: a unidade familiar, a pequena célula narcísica mãe-filho, na qual projetamos uma solução para nosso próprio desamparo, sem nos dar conta de que o rompimento dos vínculos coletivos - e não do vínculo familiar- é que agrava a forma contemporânea desse desamparo. Nem mesmo uma criança protegida pelo amor paterno deixaria de sentir, à sua volta, a angústia de seus semelhantes.

Otro psicoanalista, Contardo Calligaris, insiste en la idea de que la fabulación de Guido no protege la infancia de Josué sino la del propio padre en su asombroso egoísmo, idea que, de haber sido desarrollada, contrariamente a las intenciones de Benigni, habría producido efectos por cierto más interesantes, como una amarga reflexión sobre la violencia de ese supuesto amor paterno que no duda en transformar al hijo en instrumento del narcisismo ilimitado del padre.⁸ Calligaris destaca asimismo que la película, aún a contragusto, se inscribiría en la tradición del más pesado estereotipo italiano⁹. Habría, sin embargo, que observar que, inclusive en esa tradición, el principio moralizador satírico, aunque rebajado, todavía actuaba en tiempos relativamente recientes. Baste recordar un episodio de *I Monstri* (1963) de Dino

8. CALLIGARIS, Contardo - "A vida não é tão bela assim". *Folha de SPaulo* , 21 mar 1999. En un debate sobre "El arte y su ética" (*Clarín*, Buenos Aires, 28 feb 1999) Juan Carlos Volnovich defiende lectura semejante.

9. En "Itália esconde história pouco conhecida da tragédia". *O Estado de São Paulo*, 27 feb 1999) el profesor Andrea Lombardi deconstruye la estereotipia bipolar alemán cruel-italiano cordial y recuerda asimismo un episodio, recuperado recientemente por Enrico Deaglio (*La Banalità del Bene. Storia di Giorgio Perlasca*), en todo semejante al de Schindler, la historia del filo-franquista Perlasca, que en 1944 fingió ser cónsul español en Budapest para poder salvar rehenes judíos.

Risi. Cine en el cine, vemos a unos espectadores siguiendo los pasos de un grupo de tareas que penetra en una casa, arrebata a una familia del orden doméstico y, disponiéndola contra la puerta de entrada, la fusila sin decir palabra. En el silencio de la proyección, la cámara se detiene entonces sobre uno de los espectadores, Ugo Tognazzi, que tras un silencio adicional, y cuando todos esperábamos una previsible condena humanista, aunque banal, del exterminio, cuchichea a su mujer que podrían aprovechar un detalle arquitectónico del escenario del crimen en la casa que construyen para sus fines de semana. Aun cuando la risa banalice el horror, todavía hay un resquicio satírico en el epíteto de personajes como éstos. Son monstruos. Nadie, sin embargo, lanza hoy día esa acusación impunemente contra Benigni. Al contrario, se lo premia.

La monstruosidad (invisible) de Benigni reside en haber construido una fábula en función de una doble imposibilidad egoísta: negar el horror y no poder decir nada a ese respecto. Es esa misma doble limitación, por lo demás, la lección que el personaje Guido impone a su hijo y que todos saludan como himno al amor: ver sin mirar. Es ese déficit de fábula de la película lo que la transforma, en opinión de Jacques Rancière, no ya en una obra indigna sino en un film mediocre. Incapaz de fabular la desobjetivación, el actor Benigni es idéntico al director Benigni (lo que no ocurre con Chaplin en *El gran dictador*) y sus imágenes del campo son malas no porque el holocausto pueda o no deba ser puesto en imágenes, sino porque son gratuitas e intercambiables con las que las anteceden¹⁰. En esa su pobreza discursiva, la película de Benigni se mimetiza con los relatos bajos de una época que carece de relatos y nos muestra, incluso, la debilidad estructural del *pensiero debole*. En efecto, *La vita è bella* nos persuade que el mundo es

10. RANCIERE, Jacques - "Teologia da imagem". *Folha de SPaulo*, 21 mar 1999.

un casino especulativo y, como el amo capitalista, nos impone trabajar por él. Normalizamos esa representación. Negamos toda percepción angustiosa. Deseamos que Josué se salve. Minimizamos el costo social de dicha salvación y, finalmente, racionalizamos, de manera cínica, el desastre implantado, resignándonos a que la vida, homogénea y hegemónica, sea consensualmente bella. El círculo se cierra sobre sí mismo. En ese sentido, *La vita è bella* opera, justamente, en las antípodas de *Salò*, la película de Pasolini. Nos expropia el pensamiento de la muerte, nos propone el habla charlatana, la baba adhesiva, la misma, como dice Girondo, que contempla el desastre a través del bolsillo, y por eso mismo, al disuadirnos de la pérdida y desinteresarnos por toda experiencia interior, nos confisca la pregunta por la identidad, el proceso y el afuera, es decir, la pregunta por el lenguaje y por la vida. Cabría entonces, a ese respecto, rescatar aquí la reflexión de Blanchot, nunca más pertinente:

Campos de concentración, campos de aniquilamiento, figuras en que lo invisible se hizo visible para siempre. Todos los rasgos de una civilización revelados o puestos al desnudo ('El trabajo libera', 'rehabilitación por el trabajo'). En las sociedades donde se exalta precisamente como el movimiento materialista por el cual el trabajador toma el poder, el trabajo se convierte en el sumo castigo ya no con explotación y plusvalía, sino que es el límite en que se deshizo todo valor y el 'productor', lejos de reproducir al menos su fuerza de trabajo, ni siquiera es aún el reproductor de su vida. El trabajo deja de ser su manera de vivir para ser su modo de morir. Trabajo, muerte: equivalentes. Y el trabajo está por todos lados, en todo momento. Cuando la opresión es absoluta, no hay más ociosidad, 'tiempo libre'. El sueño está bajo vigilancia. Entonces el sentido del trabajo es la destrucción del trabajo en y por el trabajo. Pero si, como ocurrió en algunos *kommandos*, trabajar consiste en llevar a la carrera unas piedras a tal sitio y apilarlas, para luego traerlas de vuelta al punto de partida (Langbein en Auschwitz, el mismo episodio en el gulag, Soljenitsin)? Entonces, el trabajo ya no puede destruirse con algún sabotaje, ya está destinado a anularse él mismo.

Sin embargo, guarda un sentido: no sólo destruir al trabajador sino, por de pronto, ocuparlo, fijarlo, controlarlo y quizás, a la vez, darle conciencia de que producir y no producir es lo mismo, igual es trabajo. Pero, también, de este modo, esa nada, el trabajador, ha de tomar conciencia, de que la sociedad que se expresa a través del campo de trabajo es eso contra lo cual hay que luchar, aun muriendo, aun sobreviviendo (viviendo pese a todo, por encima de todo, más allá de todo) supervivencia que es (asimismo) muerte inmediata, aceptación inmediata de la muerte en su rechazo (no me mato porque esto les gustaría demasiado, me mato pues como ellos, me quedo en vida a pesar de ellos).¹¹

La vita è bella es la muerte del arte o su afirmación como deshabela y mercadería. Su contracara se encontraría en un lenguaje enigmático que sólo pudiese ser copia, reescritura o reinstalación de la pasividad, un discurso del que hubiese desaparecido ya toda posibilidad positiva de producción pero que, sin embargo, pasase, casi sin percibirlo, de la pasividad cotidiana, reproductiva, de lo homogéneo al más allá de lo pasivo, aquello que no hace de la muerte una salida sino un elemento más de vitalidad de lo sensible. Podría ejemplificarlo no con una imagen-movimiento, como la de Benigni, sino con una imagen-tiempo, la de una instalación llamada *Identidad*.

2. Identidad y memoria

Estamos en una sala grande, blanca. A la altura de los ojos, una faja, estrecha, de imágenes. Fotos de hombres y mujeres. Pocas veces, hombres con mujeres. En epígrafe, casi monótonamente, las circunstancias de la desaparición: Niño que debió haber nacido tal día de 1977. La madre, embarazada de tantos meses, fue secuestrada en ese o aquel

11. BLANCHOT, Maurice - *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Avila, 1990. p.73.

momento...” Más que sorprendente, la instalación *Identidad*¹² era conmovedora porque, tras esas imágenes fotográficas de archivo, de grano grande y, muchas veces, de previsible extracción policial, la faja, estrecha y lisa, se volvía un espejo donde nosotros, los espectadores, nos asomábamos al abismo abyecto del ayer y el hoy, el de una ausencia nunca más presente y el de una presencia siempre tan esquiva. *Identidad* cuestionaba así, casi sin buscarlo, al sujeto que pasivamente se enfrenta a un objeto de arte y le pedía, en cambio, que le pusiese el cuerpo y se incluyese en la sucesión infinita de ausentes que nunca cesa. En esa metáfora visual de la desobjetivación, en ese “mal de archivo”, como diría Derrida, no eran sólo los rostros que se multiplicaban a medida que nos acercábamos; eran los espacios, también, la misma virtualidad combinatoria la que no paraba de desdoblarse indefinidamente.

Estaban allí, quizás involuntariamente, Borges y sus innominales espejos pero también Duchamp y sus estereoscopias porteñas, sus ensayos del *Gran Vidrio*; estaba allí Godard y su teología de la imagen, la reencarnación pero sobre todo la resuscitación (en lo que esto tiene que ver con citar, cortar y montar) de una ficción diseminada. Borges, Duchamp y Godard, todos dispuestos a rearmar el gran teatro de la memoria, la negación de la *moria* y la afirmación, en cambio, de una identidad peculiar cuya materialidad irrisoria deriva de distanciamiento y fusión con el lugar vacío del sujeto.

Todas las trampas habían sido allí colocadas para que la instalación sucumbiera al arte ideológico. Era, ostensivamente, obra de encomienda (de las Abuelas de Plaza de Mayo, en primera instancia, y del mismo Centro Cultural, en último análisis). Era asimismo programática, de intervención. Sin embargo, los artistas fueron lo

12. ALONSO, Carlos; ASLAN, Nora; BAGLIETTO, Mireya; BIANCHEDI, Remo; DOWEK, Diana; FERRARI, León; FUERTES, Rosana; GORRIARENA, Carlos; NIGRO, Adolfo; NOÉ, Luis Felipe; ONTIVEROS, Daniel; ROMERO, Juan Carlos y SCHVARTZ, Marcia - *Identidad* (instalación). Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 19 nov 1998-31 ene 1999.

suficientemente sensibles como para abolir la función autor (ya que no había allí estilemas, rasgos, marcas personales) y potencializar así al lector en su soberanía.

En el programa de la muestra, uno de los artistas, Luis Felipe Noé, aludía a las cuestiones del conocimiento y la verdad que estaban allí implicadas : “las criaturas robadas ya no son criaturas pero continúan robadas. El delito no pasó, continúa ocurriendo”. A partir de esa matriz bergsonian-deleuziana del acontecimiento, Noé extraía su imperativo específico: cuando ocurren atrocidades a nuestro alrededor el artista es un testigo más del horror. Simple en su formulación, la idea plantea, sin embargo, un interrogante que articula desastre y testimonio. Al fin de cuentas, ¿qué es un testigo? En su último libro, *Quel che resta di Auschwitz*¹³, Giorgio Agamben avanza algunas hipótesis a ese respecto.

Podemos ver en el testigo (en latín, *testis*) a alguien que tercia e intermedia en un diferendo, colocándose como *testis*, es decir, tercero en la disputa. No hay mayor interés, se puede suponer, en un tal testimonio de mediación. Vale la pena entonces considerar que, más que mediador, el testigo es fundamentalmente un *superstes*, alguien que, al incorporar una vivencia, puede articularla en forma de narración. Pero esta salida tampoco es neutra. Conocemos los argumentos desarrollados por Walter Benjamin contra la vivencia como saber administrado y en favor de la experiencia de ruptura vanguardista. Es más: a partir de ellos, Georges Bataille acuñó su concepto de experiencia interior como algo del orden de lo imposible, de ese saber que se le arranca a la muerte. Experiencia= *ex perire*. La experiencia no es así el saber del perito sino el del peligro. Habría pues una tercera manera de concebir el testimonio y ella coincide con la no menos problemática noción de autor. El *auctor*, nos dice Agamben, es el testigo cuyo relato, el testi-

13. AGAMBEN, Giorgio - *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio e il testimone. Roma, Bollati Boringhieri, 1998.

monio, presupone algo anterior a su misma enunciación y por lo tanto configura un acto, al mismo tiempo, de potencia y de impotencia, en la medida en que el sujeto del testimonio es siempre sujeto de una desubjetivación. El testimonio adquiere forma, entonces, en el no-lugar de la articulación del lenguaje y más aún, como acto de lenguaje, que legítimamente lo es, el testimonio es regulado por las paradojas del mismo lenguaje.

3. Paradojas del testimonio

Una primera paradoja consiste en la idea de que, mucho más que la restauración de un sentido dañado, anterior al desastre, el testimonio señala siempre una transgresión del sentido heredado, en la medida en que la sobrevivencia no se refiere tan sólo a un otro a quien se sobrevive sino a un sujeto (un sí mismo) y a la vida que éste era capaz de imaginar con anterioridad al evento. Sobrevivirlo implica entonces un ir más allá (y a través) de la misma vida que era posible vivir antes de la catástrofe. El testimonio escinde, en consecuencia, todo consenso cultural de que la vida sea bella y señala la vacancia de su mismo lugar.

La segunda paradoja, que es constitutiva de los valores éticos y estéticos del testimonio, subraya que en ese relato conviven, ambivalentemente, una imposibilidad y una necesidad. Es sabido que la tradición de autonomía estética descansa en una posibilidad (la libertad de poder ser), asociada a una contingencia (el riesgo de poder no ser); pero sabemos además (y las heterotopías de Borges así como los heterónimos de Pessoa nos ayudan a entenderlo) que para que un sujeto sea destituido, es imprescindible contar con una imposibilidad (el rechazo de lo posible), articulada a un imperativo (que niegue aquello que puede no ser). De esa paradoja se concluye que el sujeto, esa “identidad” que el arte insiste en instalar, no es más que un campo de fuerzas anta-

gónicas, desde siempre atravesado por la potencia y la impotencia. Esa fuerza ha recibido varios nombres en la teoría cultural. Bataille la llamó lo *imposible* y, en el prefacio a *El azul del cielo*, llegó a definirla como el medio de alcanzar esa visión lejana esperada por un lector cansado de los límites inmediatos, impuestos por las convenciones, señalando así el vacío de ese mismo cielo, ajeno por completo al amparo sideral (anterior al des-astre) y opuesto por lo demás a toda sacralidad natural. Lacan, a la zaga acefálica, llamó a esa fuerza lo real, “ce qui ne cesse pas de ne pas s’écire”, en otras palabras, aquello que nunca podrá escribirse o aquello que, como Bartleby, preferiríamos no hacer.

Diríamos entonces que si el hombre sobrevive al mismo hombre en ese desastre que postula un más-allá de la vida, cabe pensar que humano y no-humano, potente e impotente, se vuelven, por lo tanto, intercambiables, de donde se impone llamar humano (y bello) tan sólo a aquel sujeto cuya hominidad está, a rigor, destruida. Pero, por otro lado, como la identidad entre humano y no-humano nunca llega a ser perfecta, ya que hay siempre una brecha que instala, en ellos y entre ellos, la diferencia, jamás se alcanza a destruir integralmente lo humano porque siempre sobra algo y es a ese resto, justamente, a lo que llamamos testimonio. Sólo por su intermedio se nos impone la belleza de la vida. Radicalizando pues las ambivalencias destacadas por los teóricos póstrcolonialistas, Agamben va más allá incluso de una *location of culture* (Bhabha) y razona que el orden sin localización de los regímenes de arbitrio ha sido substituido hoy día por una localización sin orden aparente.¹⁴ A falta de mejor rótulo, denomina a ese

14. No es sólo Menem quien se mezcla con la farándula o Fernando Henrique Cardoso el que saca provecho de la candidatura de *Central do Brasil* como estrategia unionista y unanímista en torno de una política, la de su moneda, que ha perdido toda centralidad nacional. En la misma ceremonia de la industria cinematográfica, la guerra se inmiscuye a través de dos políticos soldados (Colin Powell y John Glenn) que subrayan, precisamente, la ausencia de fronteras, no ya entre lo local y lo universal, sino entre el evento y su imagen. Más que en el repudio sesentista a Elia Kazan, he allí el síntoma inequívoco de una localización dislocante, la misma que días

espacio *campo* y lo concibe como una localización dislocante, substitutiva del viejo trípode estado-nación-territorio y reencontrable, no sólo en los no-lugares de Marc Augé, sino en las periferias de toda gran ciudad, esas auténticas tierras-baldías del fin de siglo.

El campo se vuelve entonces el *nomos* político de la modernidad y el habitat mismo del *homo sacer*. Recordemos que, en la antigua Roma, el *homo sacer* era quien no podía ser tocado sin mancharse o sin manchar. Si alguien cometía un crimen, ya fuera contra la religión o contra el estado, la sociedad pasaba a repudiar por completo al criminal viendolo en él a un *homo sacer*. De allí en más, si el matarlo siempre comportaba un riesgo (*nefas est*), el que lo mataba, en cambio, era inocente en lo que respectaba al derecho humano, no pudiéndoselo condenar por homicidio. En *Homo sacer*, primer volumen de su trilogía, Agamben ya profundizaba observaciones de Foucault sobre la infamia y de Deleuze sobre las sociedades de control, argumentando que cuando la vida es decidida por la política y se la transforma en biopolítica, todas las categorías de nuestra reflexión (la belleza, el amor) atraviesan un proceso de agotamiento y desplazamiento gracias al cual se vuelven enigmáticas (o apenas irrelevantes) ante una mirada menos atenta. Es así que, retomando la categoría de Bataille, Agamben llama *soberana* a la esfera en que se puede matar sin cometer asesinato y sin celebrar sacrificio, así como, de manera complementaria, podemos concebir lo sagrado como lo asesinable e insacrificable sin castigo, es decir, la vida desnuda.¹⁵ En *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (1996) prosiguió la investigación que ahora concluye en *Lo que resta de Auschwitz*, postulando al campo como el espacio de una experiencia insuficientemente pensada, la del vacío intestimoniable de los que eran conocidos como “musulmanes”. De haber recorrido la muestra *Identidad*, Giorgio

después estalla en guerra formal.

15. IDEM - *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi, 1995.

Agamben habría podido refrendar su concepción de que el testimonio señala un más allá de todo cuanto se escribió sobre los exterminios e insinúa los umbrales borrosos de una nueva dimensión ética, la del arte no ya “ideológico” (ese traspié verista de la modernidad), aunque sí político. A partir de esa premisa, concluimos, no cabe entender a lo político como un fin en sí mismo, ni como una técnica subordinada a determinado fin, sino como una medialidad pura y sin fin, el hacer que un medio, en cuanto tal, se vuelva visible, lo que nos retrotrae a las paradojas de la misma visibilidad. Tomándolas en consideración, sería posible en fin un juicio más certero sobre el carácter crítico de las obras que venimos considerando. Así como es innegable la estatura crítico-testimonial de *Identidad*, difícilmente se le podría atribuir a *La vita è bella* ese mismo carácter, ya que crítico es tan sólo aquel enunciado que deja ver hasta que punto es invisible la visibilidad de lo visible. La película de Benigni, en cambio, nos exhorta, astuta o cínicamente, poco importa, a soportar la muerte inoportuna y a aceptar el regreso del desastre, aquello que, como dice Blanchot, todo lo arruina dejándolo todo como estaba.

HAROLDO DE CAMPOS, FONDANE Y LA ARISTOCRACIA BOMBÁSTICA

En matière littéraire, je ne partageais pas toujours ses goûts. Il m'avait recommandé avec insistance le *Shakespeare* de Victor Hugo, livre à peu près illisible, et qui me fait penser au mot don't s'est servi récemment un critique américain pour qualifier le style de *Tristes tropiques*: *the aristocracy of bombast* –l'aristocratie de l'enflure. L'expression est frappante, bien qu'injuste en l'occurrence.

E.M. Cioran – *Benjamin Fondane*: 6, rue Rollin

En ese *Ejercicio de admiración* redactado en 1978¹, el filósofo rumano E.M. Cioran tributa un homenaje a su compatriota, el poeta Benjamin Fondane (1898-1944), a cuya escritura se le aplicaría, como a la de Lévi-Strauss, el rótulo de *aristocracia de lo bombástico*. Dato curioso: tanto uno como otro desarrollaron parte sustantiva de su obra en un vaivén trasatlántico, Lévi-Strauss en San Pablo, Fondane en Buenos Aires, a tal punto que no es riesgoso llamar, con Silviano Santiago, *Tristes tropiques* de libro *brasileño*, así como no es exagerado calificar *Ulysses* de poema *argentino*, lo que, *en passant*, ilustra los peculiares modos que se ensayaba, en los márgenes de Occidente, durante los años de la guerra, para salir de la modernidad.

Pero la admiración de Cioran por Fondane es tan esclarecedora de

1. CIORAN, E.M. – *Ouvres*. París, Gallimard, 1995, p. 1602.

uno cuanto de otro. A propósito de Cioran, Peter Sloterdijk llega a cuestionarse cómo es posible abandonar una negatividad inimitable, entendida en forma de compromiso revolucionario, crítica radical, anarquismo estético o subversión reconstructiva, y decantar, sin embargo, un negativismo inimitable, tan idiosincrásico como universal. Ese negativismo inimitable, que Sloterdijk asocia a los anacoretas, verdaderos atletas de la desesperación, es también el de Fondane. Él se diferencia de los atletas de la lucha, los monásticos, remarcando así que acumulación y dispendio marcarían los extremos economiméticos del negativismo contemporáneo.²

Pensatori come Lyotard, Derrida e Serres sottolineano il carattere letterario della filosofia, cercando di dimostrare che la filosofia è meno astratta di quanto tradizionalmente si pensa. Il loro modo di scrivere si trova al limite tra letteratura e filosofia. Essi rivendicano l'impossibilità di indicare all'interno di un testo, dove incomincia il testo filosofico e dove quello letterario. Il motivo di questa loro impresa consiste nel voler rendere la filosofia più figurale, più corporea, più legata alla percezione.

Questa iniziativa è comprensibile come reazione alla filosofica cartesiana, troppo razionale e troppo dualistica. Tuttavia, non c'è nessun dubbio che per Fondane sarebbe stato un modo d'approccio sbagliato. Nello stesso modo in cui egli contrappone pensiero razionale e pensiero esistenziale, egli oppone pensiero filosofico e pensiero poetico. Fondane distingue la filosofia dalla poesia dichiarando che la prima è pensiero pensato, mentre la poesia è pensiero vissuto.³

En *Baudelaire et l'Expériencia du gouffre* (1947), Benjamin Fondane sustenta, de hecho, a la manera en que más tarde leeremos en el maestro de la gramatología, la tesis de que el arte muere al alcanzar

2. SLOTERDIJK, Peter – “Le revanchiste désintéressé. Note sur Cioran » in *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*. Trad. Olivier Mannoni. París, Calmann-Levy, 2000, p. 151-161.

3. SEVENANT, Ann van – *Il filosofo dei poeti. L'estetica di Benjamin Fondane*. Milano, Mimesis, 1994, p.48.

la autonomía, aunque Ann van Sevenant, su principal comentadora, separe, hasta cierto punto, la reflexión de Fondane de la deconstrucción de Derrida. La autonomía no remitiría, entonces, a la transgresión de la experiencia poética por el pensamiento, que es la tesis de Fondane, sino a la elevación del arte al nivel de la razón, lo que es un modo de congelar la dicción en un *status quo*.

“La poésie s’est voulue “autonome”; elle s’est émancipée de la réalité affective, imaginative, corporelle, historique, elle a banni de son contenu le rire, le pleur, le mystère, la fable, elle a aboli jusqu’à l’objet –et autorisé le poème à s’engendrer lui-même, avec le seul concours de l’esprit”.⁴

Ann van Sevenant considera que ese es el motivo por el cual Fondane jamás aceptó la primacía de la razón, de la ética, de lo social o de la economía para definir lo poético. La filósofa holandesa argumenta, en consecuencia, que

À tout considérer, il n’était aucunement indifférent à la place qu’occupe l’art dans la société, car il considérait que la raison, l’éthique, le social et l’économie se transformeraient mais ne feraient jamais défaut, bien au contraire. Il savait que l’art doit se battre pour se faire accepter, qu’il ne reçoit souvent que l’étiquette d’imagination, comme s’il se situait hors du réel. Fondane n’a en outre jamais compris comment l’art, tout en étant taxé de non-réalité, demeure l’instance à laquelle l’homme moderne recourt lorsqu’il étouffe dans “la vie réelle”. Pour lui, en revanche, si l’on ose se permettre cette formule, *il n’y a pas de hors-réel*. Il perçoit un détour révélateur dans la conception de l’art fondée sur l’opposition réel/imaginaire. Pourquoi en effet ne pas admettre au départ que l’art ne se situe pas hors du réel, que les arts sont aussi réels que ce qu’on appelle “la vraie vie”?⁵

4. SEVENANT, Ann van – “L’esthétique de Benjamin Fondane” in FONDANE, Benjamin – *Faux Traité d’esthétique*. Paris, Ed. Paris Méditerranée, 1998, p.17.

5. IDEM – *ibidem*, p. 17.

Por ese mismo motivo, Fondane se interesa, en los años 20, por los estudios de la mentalidad primitiva de Lucien Lévy-Bruhl. En ellos encontraba apoyo para su tesis de que el hombre primitivo no sabría “inventar” por la simple razón de que “no hay para el hombre primitivo otro real que lo real, ni cosa o ser situada *fuera de lo real*, y que le sirva de ornamento”. No proclamaba, con su tesis, un retorno romántico a lo primordial sino que señalaba que

le principe de la participation devait montrer que la crise de réalité du XXe siècle se décrit en effect en termes d’ “absence de réel”, de la “réalité devenue transparence”, situation qui conduit à une volonté d’ “épaissir le réel”. Mais Fondane savait qu’ on ne peut pas épaissir le réel, renforcer la réalité si elle ne subsiste que sous une forme instrumentalisée; les poètes, victimes de cette évolution, ont cherché en vain à y parvenir à l’aide de “procédés externes d’intensification du réel tels que les drogues, ou à des excitants internes”. La seule possibilité de sauver l’art est de le concevoir comme réel au départ.⁶

Para compensar ese “poco de real”, el poeta era forzado a encontrar la razón de ser de la poesía en diversos factores. Podía encontrarla ya sea en lo nuevo de Baudelaire, ya sea en lo desconocido de Rimbaud o hasta en el hallazgo de Apollinaire.

Cette “crise de réalité” domine de loin de XIXe siècle. Pour être obscure, elle n’en est que plus poignante. Car il ne peut subsister de doute : c’est pour renforcer la réalité, devenez transparente, trouver *un équivalent aux participations affectives du primitif*, que les poètes du XIXe siècle, aveuglément, ont eu recours à des procédés externes d’intensification du réel tels que les drogues, ou à des excitants internes: le dérèglement de tous les sens, l’ascèse, le délire, voire la folie. C’est pour épaissir le réel qu’il ont appelé de tous leurs voeux le “nouveau” (Baudelaire), “l’inconnu” (Rim-

6. IDEM – *ibidem*, p. 18.

baud), la “trouvaille” (Apollinaire); c’est pour la même raison —une raison d’être!—qu’ils ont plus tard brisé l’art-imitation, fait de la “pataphysique”, et finalement abouti au “rejet de l’objet”. Et c’est parce que le “peu de réel” semblait ne pas vouloir changer de niveau, que nous avons assisté à l’ouverture d’écluses condamnées (“épancher le songe dans le réel” de Gérard de Nerval), et finalement à une *transfusion de sang* délibérée qui devait sauver la poésie par l’incorporation massive de réalités nouvelles, vierges, telles que le rêve, le subconscient, l’hallucination consciente. Et cependant, malgré ses efforts opiniâtres, désespérés, cette folie n’aboutit à rien qui vaille; l’art piétine sur place, il est aussi vide qu’auparavant; il finit par se demander s’il rime a quelque chose, s’il a un sens; il prêche le chaos et le suicide. Il n’arrive pas à recouvrer ces ténèbres, ce silence, et ce mystère dont il a besoin tout comme le medium et la voyante. Dès lors, il manque de nécessité, c’est clair; et manquer de nécessité, c’est mille fois pis que manquer de “solidité”, comme le lui reprochait Platon. Car manquer de “solidité” par rapport à la pensée rationnelle, c’était témoigner de la vérité et de la réalité même de l’acte poétique.⁷

Fondane, tiene, por lo tanto, un juicio muy severo respecto de la vanguardia, operación fallida en que el arte permanecía vacío como antes, a excepción del dadaísmo, que veía como un movimiento en que la vanguardia se afirmaba a sí misma. Por ello, de algún modo, interpreta la obra de Lévy-Bruhl como contribución decisiva a la teoría de la poesía moderna porque, en relación al pensamiento primitivo, el antropólogo activaría estrategias del *ready-made*. En su estudio, Fondane argumenta que

En lugar de apoderarse del objeto de su estudio y de reducirlo en seguida a las leyes universales del espíritu humano, se interesó desmesuradamente en el objeto mismo —por él mismo, en tanto que él mismo —y comprobó que no se dejaba reducir, que toda reducción lo empobrecía de lo esencial. En una palabra, que obedecía a leyes y estructuras diferentes de las que rigen nuestro entendimiento lógico. Este enorme descubrimiento

7. FONDANE, Benjamin – *Faux Traité d’esthétique.op. cit*, p.104-5.

iba a marcar para toda la vida al joven filósofo. Observó primero que el primitivo, mientras pensaba, no podía darse cuenta de su pensamiento, que su pensamiento no era discurso, dialéctica, que se formaba muy diferentemente de nuestros conceptos, que no concordaba con nuestro principio fundamental: *es verdad*, principio sin el cual no podría subsistir nuestro pensamiento lógico. Sin embargo este pensamiento “primitivo” no era puramente arbitrario; no alcanzaba a lo “general” por medio de ideas, pero, ¿existe lo “general” sólo en las ideas? Una cierta identidad de reacción, una cierta uniformidad de sentir, que estimulan una misma respuesta del individuo a provocaciones semejantes, ¿no es una clase de “general” a pesar de todo? Es lo que Lévy-Brühl, oponiéndose ya entonces a Aristóteles, pero respetuoso de su terminología, llamó de un modo nuevo que conservaba enteramente los derechos del pensamiento lógico: la *categoría afectiva de lo sobrenatural*. Este primer descubrimiento arrastraba otros consigo: que era imposible atribuir a los primitivos las categorías kantianas de tiempo, de espacio, de causalidad, que estas categorías no eran por sí mismas tejidos uniformes, formas del entendimiento, sino cosas concretas cualitativamente desiguales, porciones de tiempo, de espacio, absolutamente *privilegiadas*. Asimismo, sin ignorar en sus asuntos corrientes la frecuencia, la secuencia de los fenómenos, y teniéndolos en cuenta en sus diferentes técnicas, el primitivo *descuidaba* el principio de contradicción en cuanto intervenía su categoría afectiva de lo sobrenatural. Si Kant tenía razón al definir la abstracción como una operación que “*desatiende*” las diferencias para interesarse sólo en las semejanzas existentes en los fenómenos, “*desatender*” a su vez las semejanzas y el principio de contradicción para *interesarse en las diferencias* era también una manera de abstraer. Además, el primitivo desconocía tanto el mundo físico puro como el mundo psíquico y el mundo sobrenatural separados o aun emancipados; actuaba como si esos mundos se interpenetrasen mutuamente. Todavía el “como si” tiene en nuestra boca un empleo abusivo: no hay “como si”, según Lévy-Brühl, en el pensamiento del primitivo.

Una vez en este caos, Lévy-Brühl se abandonó. Notó que el primitivo estaba imposibilitado de concebir el tiempo, el espacio, la causalidad como categorías innatas y de un tejido uniforme, o aun simplemente como leyes inmutables extraídas por nuestro espíritu del residuo de los fenómenos y en cambio extremadamente sensible a lo irregular, a lo insólito, al acontecimiento excepcional, extraordinario. Una penetrante aplicación le hizo

distinguir que lo regular y lo uniforme tenían de común el estar vacíos de significación, mientras que los fenómenos insólitos se hallaban provistos de ella en alto grado. En lugar de lo general, lo causal, lo necesario, que gobiernan la mentalidad lógica del civilizado, debía admitirse que el primitivo hacía intervenir una categoría nueva: el principio místico (*maná*, *bugari*, *ungud*, como se quiera). Principio místico, bien entendido (a falta de un nombre mejor), pero es necesario desconfiar de nuestras definiciones, porque en el primitivo el *maná* no es un símbolo (recuérdense nuestras disputas teológicas de la Edad Média y de la Reforma sobre la realidad del cuerpo divino en la eucaristía) sino una realidad y aún más, es al mismo tiempo, ciertos animales, ciertos hombres, por ejemplo ciertas partes del hombre o ciertos instantes del hombre, están más o menos provistos de ella y más o menos *eficazmente*.⁸

Lezama Lima abre su ensayo “A partir de la poesía” con la declaración perentoria de que “es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, nunca sea ilógica”.⁹ De la misma forma Fondane, como analiza van Sevenant, “non entendeva l’inferiorità o il prelogico, né come antilogico, né come alogico”. Para el poeta rumano, el pensamiento primitivo era tan racional como la razón y de lo que se podría hablar en su caso es de un reino de la imagen, como en el caso del poeta cubano, o de una *suma ateológica*, en términos batailleanos. Por otra parte, un compañero de Bataille, Roger Caillois, reseñando *Homo ludens* de Huizinga, ya había señalado al *Trickster*, cuya conducta, “imbecil y trágica”, se asemeja a la de la mujer, apuntando en dirección a la muerte. De él, más todavía que del *potlach*, la parte maldita batailleana, se podría sacar provecho - sintetiza Caillois – para una teoría de lo lúdico en la cultura.¹⁰ De ese

8. IDEM – “Lévy-Brühl o el metafísico a pesar suyo”. *Sur*, n° 57, Buenos Aires, jun. 1939, p.67-8. El mismo ensayo, con el título “Levy-Brühl et la métaphysique de la connaissance”, fue publicado en la *Revue Philosophique de la France et de l'étranger* (n°129, p.289-316 e n°130, p. 29-54) en 1940.

9. LEZAMA LIMA, JOSÉ – “A partir de la poesía” (de *la cantidad hechizada*) en *El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas, Ayacucho, 1981, p. 313.

10. CALLOIS, Roger – “J. Hizinger- Homo ludens”. *Sur*, n° 108, Buenos Aires, oct. 1943, p. 75-8.

origen proviene, entre otros, la *Morfología* haroldiana y un volumen como *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias indianas*. En ese sentido, observa van Sevenant que

L'osservazione "il loro pensiero si colloca su un altro piano dal nostro", era per Fondane una rappresentazione interessante che lasciava a supporre che anche Lévy-Brühl condivideva sempre considerato i tentativi di conciliazione come un approccio sbagliato. Inoltre, egli ammirava l'opera di Lévy-Brühl, nella quale trovava, in una descrizione del momento della partecipazione, un paragone con l'estasi di Plotino. Al proposito Fondane osservava che quello che Plotino aveva vissuto quattro volte e con il massimo sforzo, i primitivi riescono a viverlo spontaneamente e naturalmente, perché non devono più superare l'antinomia tra soggetto e oggetto.¹¹

Ello nos coloca, en última instancia, el problema de la relación entre poesía y pensamiento. Ahora bien, el poema, para la tradición platónica obstaculiza la *dianoia*, i.e. la discursividad. No es conocimiento sino simple furor divino (*theia mania*). En ese sentido, se ofrece como un propuesta sin ley, como un no pensamiento, en todo asimilable a la disponibilidad sofisticada, que se manifiesta como potencia de falsedad de un pensamiento posible. Fondane entendía así que la confusión surrealista entre las finalidades de la filosofía y las de la poesía, que es una fusión del deseo de ética y la voluntad del pensamiento, hecha en nombre de una subjetividad expurgada de pulsión, manifiesta las "verdades del super yo ético, cruelmente armado para la destrucción del yo insensato, afectivo, imaginativo, real, que cree que la imaginación le es un principio más vital, más verdadero que la rectitud de interpretación".¹²

Fondane juzgaba, contrariamente a Breton, que "lo irracional no

11. SEVENANT, Ann van – *Il filosofo dei poeti, op. cit.*, p.69-70.

12. FONDANE, Benjamin – "El poeta y la esquizofrenia. La conciencia vergozosa" i. *Sur*, n° 38, Buenos Aires, nov. 1937, p. 48. *El poeta y la esquizofrenia* fue el primer título atribuido al *Falso Tratado de Estética*.

precede a lo racional; la experiencia hace ver que le sigue. No se obtiene lo irracional, la irresponsabilidad, lo subconsciente sino por el agotamiento voluntario de lo racional, de la responsabilidad, de lo consciente”.¹³ Traza de este modo un linaje preciso – Heidegger, Paul Nizan, Raymond Queneau, Bataille, Blanchot – que rechaza la dialéctica de la naturaleza porque toda negación es una rebelión pero también es un *nonsense*.¹⁴

Leer, para los primitivos significaba cambiar de religión¹⁵: los libros eran para ellos un espejo, un instrumento para hablar del porvenir. Esa peculiaridad de la participación afirma, por lo tanto, una singularidad cualquiera, una singularidad que se ama y se conoce, indiferente al género o a la especie bajo la cual se aprende conceptualmente pero al mismo tiempo disociada de lo habitual a punto tal que cabe pensarla como una paradoja. En una obra reciente y bellísima, *L'arcaico e l'attuale: Levy-Bruhl, Mauss, Foucault*, la filósofa italiana Mariapaola Fimiani parte, como Fondane, de las ideas de Lévy-Bruhl y Marcel Mauss acerca de la magia, del mito, del símbolo, del sacrificio, del don y de lo sagrado, para recuperar el concepto de “ontología de la actualidad” y así rescatar también la pretensión de construir una etnología de la sociedad contemporánea, tal como pretendía Michel Foucault.

En efecto, en los textos de Lévy-Bruhl y de Mauss, Fimiani constata que no se podría hablar de magia, de mito o aún de símbolo, sin imaginar una cadena de significados procedentes del pasado pero confluyendo, sin embargo, en una tipología de significantes discursivos y rituales que se actualiza a cada

13. FONDANE, Benjamin – “El poeta y esquizofrenia. La conciencia vergozosa del poeta”. *Sur*, n° 38, Buenos Aires, nov. 1937, p. 48.

14. La misma patafísica, como fenomenología del monstruo, es una heterología radical. Cf FASSTO, Juan Esteban – “Alfred Larry y el Colegio de la Patafísica”, *Letras y línea*, n° 4, Buenos Aires, jul. 1954. Ver también “Patafísica, ciencia de las soluciones imaginarias” in *Artefacto*, n° 3, Buenos Aires, 1999.

15. LEVY - BRÜHL, Lucien - *La mentalidad primitiva*. Trad. Gregorio Weinberg. Buenos Aires, Lautaro, 1945, p. 360.

momento. Al analizar, por ejemplo, el pensamiento de Mauss acerca del carácter “mezclado” o “intermedio” del tiempo sagrado, dice Fimiani que existe hoy en día una evidente tendencia al uso del tiempo sacro en una vertiente conservadora, defensora de los hábitos, de las creencias, de los sistemas instituidos por un grupo, de manera tal que refuerce la dominación del período-forma, o la duración rítmica abstracta, sobre la efectiva práctica ritual, i.e., sobre la duración materia.

Le riflessioni etnologiche ci dicono che la coscienza arcaica è una dimensione antitetica alle funzioni epistemico-identificative ed esprime sempre un sapere delle differenze; ma lasciano anche distinguere due possibili modi di pensare – l'uno *partecipativo* e l'altro *semiologico-relazionale* – cui corrisponde un duplice modo di intendere il differire.

Le tesi di Lévy-Brühl sulla “mentalità primitiva” affermano, infatti, che il sapere arcaico è indifferente alle distinzioni e ai legami di connessione, è un sapere “partecipativo”, mistico, intuitivo e immediato, in cui sentimento e affettività, da momenti integranti del conoscere, divengono luoghi privilegiati di avvertimento di forze e poteri “fluenti”. Per esso s'impone l'idea di un mondo assimilato a un amalgama, a un “mastiche”, in cui semplicemente si rapprende una polvere di eventi: l'essere è la differenziazione estrema di punti infinitesimi equivalenti, un luogo di differenze indifferenti incluse in una fonte unica che infinitamente si moltiplica e si sottrae. Di questa unità originaria non si può che accogliere l'interminabile mostrarsi e l'innocenza di un divenire sostanzialmente rovesciato nell'immobilità del tutto. Il sapere partecipativo delle differenze appare, così, compatibile con la nozione di una singolarità pregnante, carica, insolita, sostanzialmente autoriferita e autolegittimata, che oscilla tra l'irrepetibile desideratum e l'assolutamente permutabile, tra la dispersione dei molti e l'annichilimento nell'uno: un modo di pensare il differenziarsi dell'essere che conserva di una certa tradizione romantica l'accoglienza di un puro trapassare e la doppia istanza estetico-religiosa e nichilista, per certi versi alla origine delle direzioni dissolventi, antitragiche e conciliative del pensiero contemporaneo.¹⁶

16. FIMIANI, Mariapaola – *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Brühl Mauss Foucault*. Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 19-20.

El pensamiento de la participación de Lévy-Bruhl, retomado por Fondane para una crítica drástica al surrealismo y su consecuente celebración del objeto, sirve, todavía, para una reivindicación de la singularidad, de la soberanía, como antídoto contra la indiferencia de la diferencia, pero también, como afirmación de la multiplicidad de las mezclas. En ese sentido, constataríamos una convergencia entre “el héroe sin ningún carácter”, fuertemente modelado a partir de Lévy-Bruhl, y el *pasticcaccio brutto* de Gadda o aún el hombre sin atributos de Musil. Haroldo de Campos, que señaló esa coincidencia entre Musil y Mário de Andrade, recordó también la interpretación de Blanchot, en el *Libro por venir*, en el sentido de que la singularidad cualquiera, el hombre sin particularidades, no sólo “el héroe libre que recusa toda limitación y, rechazando la esencia, presiente que es necesario negar del mismo modo la existencia, sustituida por la posibilidad. Es, desde luego, el hombre cualquiera de las grandes ciudades, el hombre intercambiable, que no es nada y no tiene aire de nada, el “Se” (On) cotidiano, el individuo que no es más un particular pero se confunde con la verdad congelante de la existencia impersonal”.¹⁷ En ese sentido, como subraya Famiani,

Riflettere sulle possibilità d'uso e sugli spostamenti di significato dell'indifferenza può avviare a farci capire, alla distanza oramai di decenni dal nascere di un pensiero della differenza, come la dissoluzione del vincolo tra il molteplice e l'uno, che ha indubbiamente sorretto la direzione liberatoria dell'indifferenza, condivida, con il pensiero del medesimo, il rischio dell'*indifferenza tra le differenze* e di una reale espulsione dell'altro, nella sconsolata autoaffermazione del singolo e nello spegnersi di ogni ragionevole tensione a legare.

Oltre il miracolo permanente e la trasfigurazione del banale, va forse pensato, con l'affermazione multipla, un *molteplice della mescolanza*, per il quale

17. CAMPOS, Haroldo de – *Morfología do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p.94.

rammemorare non è solo ripetere la traccia, ma legare la presenza a una provenienza senza archetipi che sia anche solida memoria degli antagonismi e attivazione del cambiamento. “Numerosi sono i pericoli di richiamarsi a delle differenze pure, liberate dall’identico, divenute indipendenti dal negativo”, avvertiza Deleuze: qui si tratta di liberare, in qualche senso, una “potenza ... di selezione” che distrugge quell’ “anima bella” per la quale convivono solo “differenze conciliabili”. Le differenze inconciliabili, le differenze tra le differenze, aprono uno spazio di manovra dentro individuabili e fragili confini di conflitto. La genealogia come archiviazione, memoria e attivazione delle lotte, misura di un movimento reale, di un mutamento prossimo e venturo, certamente non di un futuro lontano e progettato, resta, per queste questioni, un compito ancora attuale, forse una pratica preliminare per un’etica che non si esaurisca nella sterile ripetizione dell’eco.¹⁸

Ese recurso a la dimensión participativa del pensamiento de Lévy-Bruhl no abre, por lo tanto, la dimensión de una poesía redefinida a partir de las prácticas reales del rito, que son, en su enorme mayoría, prácticas mixtas, formas de actuar colectivo que no se limitan, por su propia materialidad histórico-concreta, a reproducir mecánicamente las creencias, ni a satisfacer las expectativas, pero reactivan, de forma implosiva, desde adentro, ciertos puntos de deformación y de mudanza de las representaciones dadas, potencialidad encaminada a reabrir las tensiones del movimiento en dirección a una práctica simbólica igualmente efusiva.¹⁹

Se redefiñe, en consecuencia, la práctica, el rito, al que llamamos de *poesía*, a punto tal, diríamos, que el poema pasa, por lo tanto, a ser la propia lengua que, en oposición a la comunicación coercitiva, se aísla, de manera solitaria y densa, para garantizar un pensamiento

18. FIMIANI, Mariapaola – *op. cit.*, p.17.

19. Fimiani es autora de *Marcel Mauss e il pensiero dell’ origine* (Napoli, 1984); *Lévi-Brühl. la différence et l’archaïque* (Paris, L’Harmattan, 2000); *Foucault et Kant. Critique Clinique Éthique* (Paris, L’Harmattan, 1998, traducido como *Foucault y Kant. Crítica clínica ética*. Buenos Aires, Herramienta, 2005).

infinito. Hay conocimiento cuando un sujeto se enfrenta a un objeto, i.e., cuando lo real se ofrece al conocimiento en forma de objeto. Se lo ve, se lo mide. Cuando no es así, se dice, por el contrario, que el enunciado es hermético, lo que implica una evidente censura, como si poesía y régimen escópico racional fuesen meros sinónimos.

Sucede, sin embargo, que el poema moderno no presupone ni describe nada exterior a sí mismo y, por lo tanto, no mantiene ninguna relación con la objetividad. Ello no significa que no tenga objeto: él lo destituye, precisamente por medio de la diseminación. El poema es, así, una máquina de negatividad que somete el objeto a la prueba de su ausencia. En la diseminación, entonces, el objeto pierde completamente su valor acumulado, no por una falta intrínseca sino por un exceso que lo disuelva y distribuye, anagramáticamente, de forma plural y recurrente, a través del lenguaje.

La poética de Fondane, pero también la aristocracia de lo bombástico, a la cual, a pesar de ese rótulo, también llamamos de neobarroca, nos persuaden de que el poema es, de un lado, lenguaje sin conocimiento pero también, pensamiento autoconsciente. No es la forma de lo sensible de una idea sino lo sensible, en acción, inoperante, de la propia idea poética.

Busca, como diría Bandeira, hacer ver la palabra, lo que la libera de sus mortajas. Haroldo de Campos, que evocó esa actitud deconstelizadora en un artículo de 1966²⁰, decía que podía reconocérsela en un poema como “O Nome em si”, mera declinación del nombre totémico de Gonçalves Dias en la constelación de la página mallarmeana. En homenaje a otro poeta, pero también a Fondane, una tumba sin nombre, me gustaría concluir con un pequeño testimonio. Guardo en mi biblioteca un ejemplar de *Historia de la*

20. CAMPOS, Haroldo de – “Bandeira, o Desconstelizador” in *Metalinguagem*. 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1970, p. 99-105.

Literatura Hispanoamericana, de Julio Leguizamón, que perteneció a Manuel Bandeira. En el capítulo referido al Romanticismo, el autor evoca la opinión de Eugeni d'Ors, brillante teórico *De lo barroco*, en el sentido de que el romanticismo no sería sino la forma que el barroco – constante histórica – adopta en el siglo XIX.²¹ La frase, que debe haber sido leída a fin de los años 40, fue destacada a lápiz por Manuel Bandeira y funciona como el retorno de lo Real, una palabra de orden de la aristocracia de lo bombástico, a partir de la cual desleer el *sermo humilis* del modernismo hegemónico.

21. LEGUIZAMÓN, Julio – *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1945, tomo 1, p. 459.

LA VERDAD DEL TIEMPO REVERSIBLE

La poética etnológica y el bajo materialismo

Oswaldo Lamborghini sostenía que “en estos pobres momentos de pobres intentos, de tanta poesía bajamente etnográfica”, con tantos “carriegos huérfanos de la lectura de Borges”, Arturo Carrera estaba elaborando “una poética etnológica”, que proponía, sin duda, un exceso, el de “devolverle al trabajo poético su carácter de modelo sobredeterminante de las demás funciones del lenguaje”¹, para así inscribirlo en el terreno del más puro materialismo. Esa poética etnológica tiene, sino una historia, al menos, eso sí, una arqueología bastante precisa que podemos aquí puntualizar.

Podemos remontarnos a Alfred Métraux, especialista en antropofagia tupinambá y director del Instituto de Etnografía de la Universidad de Tucumán, quien registraba en su diario de 1931, al atravesar el altiplano boliviano, que recién en Chipaya logró comprender la íntima

1. LAMBORGHINI, Oswaldo – Contratapa de CARRERA, Arturo – Oro. Buenos Aires, Sudamericana, 1975. Lamborghini, como apunta Tamara Kamenszain, describía de la libertad (al menos, la del humanismo) y eso lo transformó en un “maldito”, es decir, un antimoderno. Pero no hay que confundirse, nos alerta Tamara, porque Lamborghini no entendía la lengua “como aquel archivo clausurado que endiosaron sin igual teóricos y escritores de los setenta. Para que no queden dudas, él apela al oxímoron de un *archivo que no cesa* donde escribir ya no tiene nada que ver con la estética. Nada, entonces, de mistificaciones textualistas, ninguna reflexión sobre la escritura a lo Octavio Paz (*los que escriben la escritura*). Nada, tampoco, de avatares propios del sujeto de la enunciación” sino la sospecha, como en los últimos poemas barceloneses, de que, “en el exilio, para poder rajarse de la cruz, hay que rajarse a fuerza de rima”. Cf. KAMENSZAIN, Tamara – “La cárcel del lenguaje” in *Radarlibros*, *Página 12*, Buenos Aires, 6 jun 2004.

cohesión económica que vincula a toda la humanidad, irreversiblemente inscripta en una esfera mundial unitaria. Aún en ese recóndito paraje, la crisis de superproducción del 30 había afectado también, y de modo tan profundo, a esos indios paupérrimos, aislados del mundo y casi perdidos en su desierto inaccesible, que no se podía negar, sin embargo, su inclusión en un todo que sin cesar los ignoraba.

En efecto, a pesar de la crisis, los lamentables Uro-Chipayas habían conseguido mantener sus fiestas rituales, su orden simbólico, que luego, en un ensayo de 1935, el mismo Métraux asociaría a las estrategias económicas del *potlatch* o don. En el trueque y en la obligación creadora de vínculo, Métraux reconocía, junto a su amigo Bataille, un poder de singularización, un modo de participación e incluso, anticipando los argumentos de Derrida, un pensamiento del ser que es, en verdad, un pensamiento acerca del tiempo. A partir de esas concepciones, Métraux quedaba en condiciones de dar un paso más allá e interpretar un enigma pertinaz en su libro posterior, dedicado a la isla de Pascua. Se depara allí con esas misteriosas inscripciones en tablas de madera, esos signos parlantes llamados *kohau rongorongo*, que durante largos años intriguaron a viajeros y etnógrafos, concluyendo que no se trataba de una auténtica escritura—el umbral de la historia—sino de simples fórmulas mnemotécnicas que sólo más tarde adquirieron valor sagrado.² En realidad, Métraux llegaba a esa conclusión porque, a la manera mimológica de Mallarmé o Valéry, leía las inscripciones a partir de una muy precisa concepción del lenguaje, la de un “puro espacio de la ficción”.

Como ciertos poetas atravesados por el luto y el trauma, Métraux veía en el olvido el ritual de fundación de la literatura, como si esta buscarse, a través de la amnesia, reanudar los vínculos con el improbable

2. MÉTRAUX, Alfred – “Un mundo perdido: la tribu de los chipayas de Carangas”, *Sur*, n° 3, invierno 1931, p.98-131; IDEM – “Arribo a la isla de Pascua”, *Sur*, n° 84, sept. 1941, p.39-52 e IDEM - *La isla de Pascua*. Trad.Emili Olcina. Barcelona, Laertes, 1995, p.184-200.

origen y como si la palabra no dispusiese, en rigor, de ninguna *archè* capaz de afianzar sus fundamentos. Si los etnógrafos funcionalistas interpretaban la hipotética escritura de las maderas grabadas como remedio ante el olvido, la tesis del lenguaje como memoria, adoptada por Métraux, busca, sin embargo, en el olvido, un remedio contra la falta de fundamento de la literatura. Diríamos así que, en la primera perspectiva, el mito actúa para que la pérdida del origen no sea completamente obliterada y pueda ser conmemorada como formación de una literatura en busca, precisamente, de origen. Pero, según la concepción mnemónica, aquello que define a la literatura, al carecer, pues, de un marco fundacional es, por el contrario, la infinita oscilación en su indecibilidad.

Una de las cabezas más lúcidas de la vanguardia rioplatense, Xul Solar, con una aguda (y mallarmeana) comprensión del lenguaje, también llegó a escribir que lo más original y oneroso de esa costumbre, el *potlatch*, era

la destrucción de bienes para humillar a la otra parte, la que debía hacer otro tanto, o más, para no quedar en la vergüenza; mientras que, si el huésped ganaba de mano al anfitrión que no podía “retrucar”, era éste el que perdía rango, quedando como descalificado, tal que mejor era desaparecer o a veces suicidarse. Se conservan descripciones de tales fiestas sádicas en que el orgullo de sí y el desprecio y burla hacia los otros se expresan sin ningún pudor, de parte de protagonistas triunfantes; pero no se sabe qué pensaba de ello el pobre vulgo que no podía jactarse de nada.

Xul no dejó de reparar que en la puja entre soberbias—al fin de cuentas, la estrategia de toda vanguardia—era común “regalar cosa de valor, en la poca variedad, aunque bella, que se hacía en casa, y lo más por mujeres”. No se podían rechazar esos regalos, “sin mortal ofensa al seudogeneroso dador”, ni dejar de retribuirlos, con usura desmedida, “sin mortal ofensa al propio prestigio, casi equivalente a excomunió,

que tal era el general desprecio con mote de pobre o avaro”. Todo lo cual conducía a una paradoja que ya existía en tiempos primordiales—“y debe haberla todavía, después de *civilizarse*”—como el mismo Xul acota:

con estas manifestaciones de rumbosa generosidad, que pugnaba por batir su propio record, se acompañaba una usura en préstamos (o regalos), de cien por cien, o más, anual, es decir devolviendo el doble de lo recibido, que no era dinero, sino objetos. (En realidad una forma de dinero había: como en muchas otras partes, para transacciones usuales, es decir de poca monta, había conchas univalvas de moluscos marinos).³

La lengua que falta en su lugar

Podríamos decir, entonces, que si en comunidades primitivas, como las del nordeste americano (los Haida, Bellakula, Nutka, Kwakiutl...las mismas culturas que influyen en la obra de Barnett Newman o Jackson Pollock) o los Chipayas bolivianos o aún en Pascua, el origen de la palabra no constituye en sí un problema, eso se debe a que el lenguaje circula allí como un hecho de lengua, de la cual cada enunciado es tan sólo un anillo del don. La lengua de la literatura, en cambio, falta en su lugar: *rien n'aura eu lieu que le lieu*. Sin embargo, en relación al lenguaje, el poeta moderno se encuentra en la situación aporética de tener que pronunciar una palabra, sostener un habla, cuya lengua le es desconocida o ausente. De allí deriva una de las más agudas paradojas de lo moderno: la de tener que conciliar, en la obra, su contemporaneidad, es decir, su pertenencia a los actos de habla del presente y, al mismo tiempo, su procedencia de remoto origen, que la

3. SOLAR, Xul – “Una vieja forma paranoica de publicidad, el *potlatch*” in *Publicidad Argentina*, a.2, nº II, Buenos Aires, oct. 1958, p. 34-6. Recordemos que esta reflexión entronca con la mejor tradición de vanguardia. El ensayo de Borges sobre “El idioma infinito”, dedicado a Xul, sale en la revista *Proa* en 1925 y son poco posteriores las reflexiones de Salvador Dalí a respecto del método paranoico-crítico, que a su vez sostienen la relectura lacaniana de Freud, es decir, la instancia de la letra.

hace inspirada por el pasado de la lengua⁴. Por eso observaba Lamborghini que, en Arturo Carrera, el olvido del atributo histórico es deliberado, en tanto su poesía quiebra “la mitomanía de la sucesión, el origen, el fin y el progreso”, para dejarse marcar por “la verdad del tiempo reversible”. Oro.⁵

No es fortuito entonces que, en la actual poesía argentina, Arturo Carrera sea quien mejor ilustre la conciencia de esa paradoja poetológica. Autor, entre otros, de *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría* (1973), *Oro* (1975), *La partera canta* (1982), *Ciudad del colibrí* (1982), *Mi padre* (1983), *Arturo y yo* (1984), *Animaciones suspendidas* (1986), *Teoría del cielo* (en colaboración con Teresa Arijón), *Nacen los otros* (1993), *La banda oscura de Alejandro* (1994). *El vespertillo de las Parcas* (1997) y *Noche y día* (2005), Carrera retoma y explicita esa paradoja en una charla con un poeta más joven, Ariel Schettini⁶, argumentando que

el poeta hace sus propios gestos fósiles, como el gato que esconde excrementos que no hizo ante congéneres que no tiene y con tierra que no hay. El gesto fósil de las patitas tapando en un lugar incierto. Ese gesto fósil, esa voluntad de tapar o revelar un universo medio desconocido; y por ese

4. En un ensayo sobre el exotismo en Segalen, Agamben observa que toda palabra literaria es exótica ya que proviene “da un’origine remota; ma per questo stesso motivo (...), la parola letteraria è fatalmente *abolita*, nel senso etimologico del termine, cioè: venuta di lontano (aboleo). Ecco il senso del gioco di oblio e rammemorazione che Segalen assegna come luogo allo scrittore: come per il mimo, del quale Mallarmé ci dice che agisce “entre la perpétration et son avenir: ici, devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent”, così si può dire che lo scrittore “installe, ainsi, un milieu pur, de fiction”. Cf. Agamben, Giorgio – “L’origine e l’oblio” in Masini, Ferruccio e Schiavoni, Giulio (ed.) – *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*. Palermo, Sellerio, 1974, p.161. El ensayo fue recogido en el último libro de Agamben, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza, Neri Pozza, 2005, p.191-204.

5. Observa César Aira en su *Diario de la hepatitis* (Buenos Aires, bajo la luna nueva, 1993) que “el oro que son Góngora, Racine, Shakespeare, Balzac, se hacen con el barro deleznable de García Márquez, Marguerite Yourcenar, Isabel Allende... Más que eso: Lautréamont se hace con Sábato”, argumento que retoma la tesis de Valéry de que el león es cordero digerido.

6. Ariel Schettini (1966-) es autor de *Estados Unidos* (Buenos Aires, La Marca, 1994) y *La guerra civil* (Buenos Aires, Norma, 2000), libro que concluye con el poema “Arguedas y el mito de Inkarrí”: “Sólo tengo un mito para contar: / un Dios perplejo, inca, del siglo dieciocho / cuya cabeza fué enterrada profunda / carneada por el otro Dios, católico y tremendo. / Y a partir de ese duelo perdido se reconstruye el inca / bajo la tierra / como un Terminator Dos”

movimiento se va produciendo la búsqueda, qué sé yo, de una verdad de la poesía, de la arqueología: su fuerza de anhelo. Su poder de invención. Yo la llamé “animación suspendida”: así se denomina la vida de un pecesito del Nilo. Cuando el río se seca, el pez queda en el barro, viviendo de una mínima obtención de oxígeno.

En una burbuja. Una prótesis de vida. *Rien, cette écume...* “Nina, Nani, Mimí, Mimí”, los gatos en la glicina, se reproducen y desdoblan como la mimesis, “esa breve ilusión de eternidad”, “esa perenne querrela sin lugar”⁷. Esa espuma verbal, inversión del orden natural en el corazón de la misma naturaleza, exaspera los intercambios entre agua y aire produciendo un “temblor de cielo” (Huidobro), que define la modernidad como la organización de una oleada de embates contra las actitudes bienpensantes y contra categorías tales como forma, contenido, imagen, obra o incluso arte. En sus tratados de esferología, Peter Sloterdijk ha señalado que, así como la vanguardia y el modernismo agresivo, al declararle la guerra a lo convencional, rompen con el respeto hacia las tradiciones (aun cuando vean, en los hábitos cotidianos, un escondrijo de inercias antimodernistas que se resisten a la reconstrucción de valores primordiales), el arte emergente está también imbuido de una excitación por lo nuevo, que se manifiesta en sus modos miméticos del terror, muy análogos a la guerra. El artista de vanguardia, llámese Gironde o Huidobro, se encuentra así en la encrucijada de elegir entre tomar la delantera en calidad de salvar las diferencias o posicionarse como guerrero de la innovación contra la opinión pública. En vista de esa ambivalencia inherente a la agresión vanguardista, la poesía de los 80, llámese neobarroca, posmoderna o

7. Cf. SLOTERDIJK, Peter – *Esferas I (Burbujas)* y *Esferas II (Globos)*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid, Siruela, 2003-4; IDEM – *Écumes (Sphères III)*. Trad. O Mannoni. Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005.

de la sensibilidad, se define, en cambio, a sí misma como una reacción contra las tendencias explícitas y extremistas del terrorismo estético de la modernidad. Su búsqueda de nuevas redomas o esferas, su atención a lo nímio y a la arruga, su colección de calcos e inscripciones son, de hecho, producto de intensas cooperaciones de trabajo humano. Constituyen el resultado inmaterial y, sin embargo, el más real de todos, por volver infraléve un esfuerzo que sólo se lleva a cabo por medio de resonancias. Como resume Sloterdijk, no es la compartición del trabajo la que ha estimulado el proceso de la civilización, sino la compartición de esferas. Esa es la sintonía primordial de la sociedad en sí misma y sobre sí misma. Hay un reportaje en que Arturo Carrera nos brinda un elocuente testimonio a ese respecto. Recuerda un poema de Juanele Ortiz en que una niña sostiene a su gato. Relee ese poema de Juanele—“el más querido por mí, y el más desconocido”—y observa que

La niña —como el niño Graves mimado por su abuelo—, es sostenida “lealmente” por él, —sí, el gatito—, y asomada a la ventana para contemplar, como el pájaro de las Upanishadas, el esplendor del Vacío. Y, como él, y siendo acaso “su madre”, ella ve y retiene apenas un mundo desconocido, hechizado por la táctil respiración de una escritura. Estatuilla de sonido duradero, de silencios e intervalos tan deliciosamente indiferentes como gemelos, todo allí está hecho de verosímiles anuncios y voces de otros niños y de otros pájaros que bajan por urdimbres de ríos de miniaturas como *nilos*, dice, que suben y bajan a través de ella, en la detallada felicidad de sostener a un gatito.

Todo lector, y ojitos, y toda mirada, ella, a las pocas líneas ya no es sino un camaleón en una rama pintada, una lagartija invisible en el chapuzón de arena. La aparente disposición de unas sílabas como gorgoteos, como susurros de síes y noes, como microscópicas téselas de un mosaico *cantabile* en la sombría precisión con que la lengua de Juanele acaricia a ese animalito cada vez más pegado a ella. Pues tiene razón Freud: “el encanto de un niño reposa en gran medida sobre el hecho de que se basta a sí

mismo, sobre su inaccesibilidad. Lo mismo sucede con el encanto de ciertos animales que parecen no preocuparse de nosotros, como los gatos...”⁸

Por eso la estética de Carrera no deja de situar la experiencia del lenguaje en lo que él mismo llama “sorpresa” o “asombros”, que más tarde se transforman, como una Gradiva de la dicción poética contemporánea, en obstinada búsqueda epistemoflica, idéntica a la de Cristina Bayón y Gustavo Politis, al narrar las investigaciones en el sitio Monte Hermoso I—una monografía académica publicada en la revista *Arqueología*, muy similar por lo demás al prototexto de *Campo nuestro*, el cuaderno “Expedición Quilmes”, de Oliverio Gironde—experiencia copiada, ahora, por el escriba Carrera, en epígrafe a su “Primera laguna”, es decir, la primera diferencia, la primera amnesia, en *El vespertillo de las Parcas*, “como un habla visible en lo invisible”. En la charla con Schettini, Carrera nos da su versión narrativa de esas experiencias:

La primera, un día que recorría el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, cuando veo un sector dedicado a un descubrimiento reciente: una exposición de fotos y la reproducción de un paleoesenario en torno a una viejísima laguna cercana al mar. Allí me sorprende la imagen de la huella del pie de un niño y la de su madre cercana, y comprendo, por el informe de los arqueólogos, que esa huella y otras, como demostraban las pruebas radiocarbónicas, tenían más de seis mil años de antigüedad. Habían sido halladas por un estudiante de geología, Rodolfo González, a unos pocos kilómetros del balneario de Monte Hermoso, en la provincia de Buenos Aires. A este sitio me llevaban todos los veranos durante mi infancia, poco tiempo después de la muerte de mi madre. El otro asombro, menor, si es que hay una tipología de los asombros, fue la lectura de unas páginas en un libro de René Thom, el semiofísico francés, cuando habla del papel que representan esos dedos índices de las mujeres de nuestra infancia. René Thom dice que si no existieran esos

8. CARRERA, Arturo – “La mesa de luz”. *Babel*, a.1, n° 4, Buenos Aires, set. 1988, p.32.

señalamientos de un asombro, esos “mira allí”, “acá”, “allá”, etcétera, no existiríamos como sujetos pensantes. Seríamos eternamente “niños salvajes”. De modo que empecé la escritura de *El vespertillo de las Parcas*, así, con la idea de la perduración de toda huella, aun de las más frágiles, como las huellas sobre la arena, al lado del mar. Y después con estas mujeres, que inmediatamente asocié a las parcas de la mitología –las cuales tejen y destejen la vida de los hombres –, dándoles la forma de mis tías, quienes sustituyeron a esa madre desaparecida.

Por otra parte, en reseña a una ficción de César Aira, su gemelo literario, Arturo Carrera nos dice que toda reproducción, paradójicamente celibataria, es monstruosa porque de ella se obtienen traducciones y amnesias que apelan a una belleza de indiferencia para poder devolvernos el sueño imposible del arte.⁹ Instalado en ese *children's corner* de lo real, Carrera asocia el trabajo del poeta al del asombro sin voz, pura *deixis* del lenguaje, completamente alejada, entonces, del palomar disciplinado, y nos propone en cambio nuevas derivas cartográficas, como en “Huellas de los niños-kuitca” (2003), una conferencia suya sobre la representación de la infancia en la pintura de Guillermo Kuitca. O como en su pequeño libro *El Coco*, de ese mismo año.¹⁰ Es

9. Dice Carrera, al analizar *El congreso de literatura*, que la escritura de Aira sería pues “una traducción especial que me atrevería a llamar la *traducción vidente*, contraria a la *traducción ciega*, que es la que se hace trasponiendo mecánicamente las lenguas, sin pasar por el contenido. La traducción vidente estaría emparentada con las metamorfosis, dado que en ellas hay, como lo sabía el poeta Ovidio, un gesto mítico y meditable, “el gesto soberbio de la propia naturaleza artificial cuando opera el cambio”, “un arte, una estética de indiferencia sutil que parece contornear o subrayar cada acción, cada transformación, con inexplicable olvido: con amnesias”. Por eso el olvido, las amnesias, son la matriz de la posibilidad, de la poesía. Aunque el narrador odia las *neblinas poéticas*, trabaja la materia de las infinitas invenciones, y el modo no finito de la reencarnación. Y así, el contenido de cada traducción vidente practicada por Aira, a cada capítulo, a medida que vamos leyendo la novela, vuelve *meditable* cada cambio; cada *pensamiento* pasa a la acción, pasa al sueño imposible del arte. Cf CARRERA, Arturo – “Fábula y delirio”. *Clarín*, Buenos Aires, 4 abr. 1999.

10. IDEM – *El Coco*. Ilustraciones de Alfredo Prior. Bahía Blanca, 2003. En “Herir sólo Sebastianes”, un pequeño texto sobre San Sebastián, escrito para una exposición de fotografías de Sebastián Freire, Carrera observa que la imagen no sostiene nuestro pensamiento. “Sólo retiene un instante la sonrisa en que crecemos. Nos hace suponer, que al *mirar* Sebastianes, en

que para Carrera pensar acerca del niño o, más aún, devenir niño es

rechazar al estímulo del que obtenemos algo así como la emoción pura: las pasionales furias de Fourier en métricas series o las lágrimas ignacianas: “Las de este día me parecían mucho, mucho diversas de todas otras pasadas, por venir tan lentas, internas, suaves, sin estrépito o mociones grandes, que parece que venían tanto de dentro, sin saber explicar...” (Loyola, *Diario Espiritual*).¹¹

Así como Nietzsche veía, en la metáfora, el fenómeno originario del lenguaje, del que era imperioso deshacerse porque sólo a través del olvido de su abigarrado mundo primitivo, sólo a través de la creencia imbatible en la singularidad, aquí ahora, de *este* objeto, el hombre se olvida, en cuanto sujeto, de su determinación y puede aspirar a un cierto reposo, así también Carrera se depara, pues, con el *enigma*, que no es otra cosa no es sino la reunión de cosas imposibles. En ese sentido, Agamben nos confirma que la definición aristotélica de enigma como conmesura de imposibles (συνάψι τὰ ἀδύνατα) no es una relación de manifestación entre significante y significado sino un hiato, una burbuja de sentido, una presencia lacunar.

Un niño es un modo de ver lo imposible. Así veía a los niños, sobre todo a las niñas, Lewis Carroll. Los niños son una locura, son un modo de ver y entrar en lo misterioso del mundo. Y están emparentados con los gatos,

su apariencia luminosa somos el mismo sacrificio que hizo el fotógrafo al retratarlos”. En ese sentido, “la escena fotográfica se transforma en el martirio de la Belleza misma considerada como flecha. La mirada, el cuerpo recibido, lo que Yukio Mishima no podía excluir de la sensación de su Sebastián. El *fascinus* de la muerte que dice otra vez yo. Vacío...” ¿Qué es la flecha de San Sebastián? Carrera, apoyado en Borges, “el búdico Borges”, responde que es “la idea del yo, de todo lo que llevamos clavado”. Y agrega: “El Buda dice que no debemos perder tiempo en cuestiones inútiles. Por ejemplo: ¿qué es la fotografía? ¿qué es un santo? ¿es finito o infinito el deseo? ¿Qué es la muerte? Todo eso es inútil, lo importante es que nos arranquemos la flecha que nos clava Sebastián, el fotógrafo. Se trata de un exorcismo. De una obvia ley de salvación”. La imagen es potlatch.

11. IDEM – “La mesa de luz”, op. cit., p.32.

con los felinos en general por esa reticencia, esa imposibilidad de acceder a ellos directamente. Son la imposibilidad misma, la interrupción, la belleza, el juego de lo fragmentario. La cosa discontinua del afecto, la maquinilla de luz estroboscópica del amor: no devuelven menos que un beso o más que un enjambre de besos: el beso y la cachetada loca al mismo tiempo. Te tiran el pelo te hablan, con una ternura infinita. Reyes del oxímoron. La idea de haberme quedado en la infancia me permite explorar el universo poético. Pero yo creo que la tematización de la infancia puede llegar a confundir. A veces la gente me dice: “Amás a los niños”. No sé. Pero desde un punto de vista poético, todo se estructura en los pequeños límites de un poema, en el que los ecos de una palabra resuenan en otra, como un pequeño reloj, o si se quiere, como en un cuadro. Trato entonces de volver, diezmar o colonizar períodos de la infancia que he fabricado, como todos fabricamos nuestro propio tratado de las sensaciones. El campo me sirve para hacer esta especie de epopeya o viaje sentimental.

En uno de sus últimos libros, un tratado de las sensaciones, la poesía se nos presenta como un substituto ético post-funcional¹². Y más adelante, en “Dinero-eco”, poema de *Potlatch*, leemos: “Buscó imprimir en el dinero / la sensación, / su resumen de enigma”. La sensación viene pues a ocupar la vacancia de sistema de lo bello, una vez que “ningún poeta utiliza el sistema poético como algo para comunicar. La poesía no comunica nada más que un alerta: el poeta es la antena de la raza, dijo Pound. Pensándolo bien, me gustaría decir, es la antena del planeta”. Su consideración lee, en consecuencia, el vacío

12. Carrera justifica el uso recurrente de la palabra *estética* porque piensa que todo poeta, a partir de Mallarmé, es un ser profundamente ético. “Cuando Mallarmé decía que el poeta debía devolver más puras las palabras a la tribu, se estaba refiriendo a la responsabilidad de dar al lector la posibilidad sagrada de pensarse con palabras nuevas. Me encanta esa frase que dice que la ética es arremeter contra los límites del lenguaje. ¿Qué otra cosa es la poesía? El poeta (cuando existe) y la poesía (su señorío) no pueden desdeñar las ciencias, sino acicatearlas con su mismo deseo. Aunque no sepa cuál es o qué es el deseo. Todo el asombro está contenido en la poesía. En el origen. Y lo que se llama hoy, con Freud, pulsión epistemofílica, no es más que esa voluntad de ir hacia el origen, hacia la curiosidad por todo”.

de universo. No en vano, Carrera admite haber empezado su poesía con la oscuridad—“escribí con blanco en páginas negras, en el cielo nocturno”—para después llegar al campo y entrar en Pringles, su ciudad natal, que como dice Delfina Muschietti, es un “microscópico cosmos, estrella o faro como el Combray de Proust o la Casarsa de Pasolini”, pero que el mismo Carrera ve como “una pequeña ciudad que cabe en una lata de sardinas vacía”, casi un *ready-made* del universo.¹³

Don, oro: dinero

De ese descenso infernal cotidiano se extrae una teoría del poeta en la ciudad, es decir, una teoría del poeta en la circulación contemporánea de valores, porque para Arturo Carrera lo urbano consiste en el pasaje al dinero. Lo insinúa su anagramático libro de 1975, *Oro*, donde la verdad del tiempo reversible—como el significante *oro*, ese mero lujo del ojo—se abre con una teoría de lo sublime compactada en una cita del Inca Garcilaso.¹⁴ Lo explicita más adelante el prólogo al *Tratado*

13. En un dossier sobre Goytisolo, Carrera dice que San Juan de la Cruz es el misterio. “La realidad del misterio. Y el misterio es la música. La música está sostenida por el misterio. Eso dice V. Yankelevitch al oponer el secreto al misterio. Mientras el secreto tiene una decodificación posible—Ravel, su música la tiene-, el misterio, Debussy, es lo indecifrable, lo indecible...” En ese *children’s corner* concluye la llamada del deseoso, “el *potlatch* sin nombre ni realidad del deseo”. Cf. “Goytisolo en Buenos Aires”. *Babel*, a 2, n°13, Buenos Aires, dic. 1989, p.23.

14. El Inca Garcilaso así define lo sublime: “El año de mil quinientos cincuenta y seis, se halló en un resquicio de una mina, de las Callahuaya, una piedra de las que se crían con el metal, de tamaño de la cabeza de un hombre; el color propiamente era color de bofes, y aun la hechura parecía, porque toda ella estaba agujereada de unos agujeros chicos y grandes que la pasaban de un cabo a otro. Por todos ellos asomaban puntas de oro, como si le hubieran hechado oro derretido por cima: unas puntas salían fuera de la piedra, otras emparejaban con ella, otras quedaban más adentro. Decían los que entendían de minas que si no la sacaran de donde estaba, que por tiempo viniera a convertirse toda la piedra en oro. En el Cozco la miraban los españoles por cosa maravillosa, los indios la llamaban huaca, que, como en otra parte dijimos, entre muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros” Cf. CARRERA, Arturo – *Oro*. op. cit., p.7.

de las sensaciones (2001), cuando admite “buscar en las economías del parentesco, en la línea de los varones de la familia, la ilusión de una hipótesis exhaustiva: la sensación como sentido de los afectos”, preguntándose a continuación, a la manera spinozista de Deleuze,

¿Qué son acaso los afectos sino el fluir continuo invisible, cortado por la sección del amor, los juegos, las muertes y hasta por el libre albedrío de figuras de sensación-destino? Pero cada poema es también un “problema afectivo”. Es inseparable de las metamorfosis, de las generaciones y filia-ciones. Intenta incluso superar o conjurar cada obstáculo afectivo. Padres, hijos, abuelos, tíos, primos, etc., son mi prole de extensión y continuo problemático similar quizás a la prole de madres, abuelas, tías en *El vespertillo de las parcas*. Pero el poema estratifica para medir. El poema mide para ocupar la lisura de la poesía (que ocupa el espacio y el tiempo sin medirlos).¹⁵

Por ello Carrera se cuestiona si es posible leer o vivir en la desmesura de la sensación, sin acotarla con el murmullo de un poema secreto que conservase la hibridez del monstruo.¹⁶ Sabe que el desplazamiento metafórico no se da, en efecto, entre lo propio y lo impropio sino como disloque de la estructura metafísica del significado. De la mútua exclusión entre significante y significado deriva entonces la diferencia original sobre la que, en última instancia, se asienta el sentido. En la entrevista concedida a Schettini, Carrera ya aludía a la sensación de desmesura que supone la ruptura (o *rotura*, mero anagrama de Arturo, un significante que rota).

15. CARRERA, Arturo – “Prólogo” a *Tratado de las sensaciones*. Valencia, Pre-textos, 2001, p.7-8

16. La tarea del artista contemporáneo es mostrar. Mostrar su amor por esos artistas que hacen. Como dice Valeriano Bozal, a respecto de Saura en su *El tiempo del estupor*, como quiera que sea, eso es lo único que hay. Recordemos que, recientemente, Arturo Carrera publicó *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. (Selección y prólogo de Arturo Carrera. Presentación de José Tono Martínez. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica / Instituto de Cooperación Iberoamericana, 2001). Cf. ANTELO, Raúl – “La Arturiada” *Radarlibros, Página 12*, Buenos Aires 2 dic 2001. Daniel Link retoma la potencialidad del monstruo en *Clases. Literatura y disidencia* (Buenos Aires, Norma, 2005).

Tal como la doble moneda de oro. Tal como la máquina de chocolate de Duchamp¹⁷ (porque cada artista soltero se hace su propio chocolate).

En la naturaleza, en el eco del sentido, no necesitamos dinero. En la urbe, sí. En Roma antigua se decía: “Cuando en los baños alguien no tiene el dinero para pagarse al masajista, se hace el masaje por sí mismo, frotándose la piel en la pared de las termas”. Esto es lo inmemorial del dinero; no basta con que podamos hacer trueque, también pone en juego nuestra compañía o nuestra soledad. Por eso digo: voy hacia el *spleen*, la catástrofe poética, el final, la necesidad del dinero, la incompletud. ¿Pero qué fin tendrá todo eso? ¿Próspero o adverso? Ciudad y campo son entonces dos percepciones, dos experiencias sensoriales opuestas.

Para confirmarlo, recuerda entonces un ensayo de la poeta boloñesa Cristina Campo, “In medio Coeli”¹⁸, nombre que designa también la última parte de *El vespertillo...* Gran admiradora de Simone Weill, Cristina Campo observó que vivir en el campo, a diferencia de la ciudad, suponía tener una idea diferente de los límites, porque el terreno permitía ver un horizonte lejano, la lectura de la entrada y la salida del sol, las nubes, el pasto que se interpone al paso, el rumor de ciertos sonidos muy primordiales. Y Arturo evoca entonces la anotación de la autora de que

un día paseando por el campo, vio que los niños experimentaban una gran alegría al ser puestos cerca del terreno. Evidentemente, los niños recordaban un sentido primero, el contacto con la tierra mojada. De modo tal que hay una percepción diferente. La infancia del niño citadino es más cautiva,

17. En el epílogo a su último libro de poemas, *Noche y día* (2005), César Aira denomina a la poesía de Carrera *neodadaísta* o aún *neoinventorista*. Incluyéndose a sí mismo en esa descripción, Aira puntualiza que, cuando jóvenes, ambos perseguían ingenierías visionarias totales, “máquinas solteras de crear efectos sin causas”, o viceversa, que los transportasen en saltos discontinuos de las soluciones imaginarias a los problemas reales y de las soluciones reales a problemas imaginarios. Así, pondera Aira, “todos los nudos gordianos de la práctica fueron delicadamente abiertos con las tijeras del ensueño”. Cf. AIRA, César – “Epílogo” in CARRERA, Arturo – *Noche y día*. Buenos Aires, Losada, 2005, p.161.

18. in *Sur*, nº 277, Buenos Aires, jul-ago 1962, p.30-40.

aunque un chico frente a una pantalla de televisión pueda ver un paisaje. Los espacios arenosos a los bordes del mar son para mí el espacio poético por excelencia, porque están ligados al fracaso.

Campo y, tras sus huellas, Carrera parten de la tierra mojada, del *limo*, como lodo de los márgenes del río, para proponernos el *limes*, que en realidad es un sendero entre dos campos, una línea demarcatoria del linde. Un deslinde. Pero cabe aquí discriminar. El *limes* (límite) es el contorno que circunda una *forma*, lo cual nos remite al debate idealista en torno a las normas. El *limen* (o umbral) es, en cambio, el pasaje, una instancia que no es conclusiva e incuestionable sino penúltima, ya que nos obliga a reabrir la serie, estimulando, de hecho, no ya la línea evolutiva o sucesiva, sino la espiral recurrente. El *limen* nos permite en consecuencia abandonar la cronología y aspirar al anacronismo, la verdad del tiempo reversible. Como señala Jorge Panessi, bajo la forma de pisadas inmemoriales y arqueológicas, Carrera descubre la cifra de la perdurabilidad.

Las huellas son un extremo de la memoria o la posibilidad de la memoria misma. Nada más familiar que unas huellas humanas milenarias, porque nos escriben, nos mandan señales de un antiguo paseo de niños y mujeres alrededor de una laguna. (...)De las lagunas solemos decir, amparándonos en la metáfora coloquial, que son accidentes de la memoria, tropiezo de inconscientes. Carrera afirma en cambio la unión que potencian las lagunas, como partes constitutivas de la memoria que ligan, juntan, trazan un círculo que, como la escritura o las huellas milenarias, mantiene junto lo destinado a separarse. El lugar de la poesía es un borde lacunar, al que podemos llamar como queramos, pero sin olvidar su lugar de extremidad, una extremidad que une o liga a través de los bordes: naturaleza, inconsciente, olvido, blanco, laguna, silencio. Desde ese lugar errático de imposibilidad, se empecinan en hablar todos los bordes posibles.

No sólo porque el sentido aparece con la intensidad del desastre, es decir, aquello que va a borrarse o está a punto de desaparecer, sino

porque el devenir niño señala algo más, no tanto un cuerpo sin órganos, sino una meditación, una atopía donde el pensamiento amoroso funciona, alternativamente, como *continuum* y como lejanía vital, justamente por ello, Carrera explicita ese enfoque circular de la estética en las páginas iniciales de *Potlatch* (2004), cuando confiesa que, más allá de las filiaciones perseguidas en otros libros, como *Mi padre* o *Arturo y yo*, hacía falta ahora encontrar

esa amalgama de representaciones que une, liga los órdenes que simulan la gran indiferencia de la infancia. Y ese *pega-pega* es el dinero. Y sobre todo ese aparente apagón de sentido: el dinero en la infancia. Cuando no sabíamos lo que era –cuando era sólo el eco de un valor que pudo llamarse música. Y cuando no se había esclerosado bajo ninguna denominación donde juntos, la palabra y el dinero, son forzamientos, “inequidades metafóricas”.

Más allá de la dádiva, entonces, del presente o regalo; más allá de los bienes naturales o sobrenaturales que tenemos respecto a un Dios y más allá de la simple gracia o habilidad que aceptamos para hacer algo, ¿qué es un “don” –ahora –si no el restablecimiento de su propio enigma, de su no definición, del consentimiento de una voluntad de entrega y de intercambios a veces ruin y casi siempre imposible en relación a objetos que se truecan, que se dan, que se prestan, que se pierden, que se fingen como entregados, desaparecidos o consumidos en un flujo espiritual desgarrador y decisivo entre donatarios y donadores?

En el ir y venir de objetos, de dones y contradones que sólo en apariencia se guardan o se pierden, ¿qué lugar le asignaríamos a ese dinero en relación con la poesía como don? ¿Es todavía la poesía, como lo insinuó George Bataille, un sinónimo de *consumo*, dado que significa de la manera más precisa: “creación por medio de la pérdida?” ¿Su sentido se acerca al sacrificio y a la noción de cosa sagrada precisamente por ese gasto inevitable?

Pero Bataille, como nos recuerda el mismo Arturo, ciñó el don al derroche, al *potlatch*, y lo definió como algo estrechamente vinculado al pensamiento, aunque la contradicción del *potlatch* no se revele

únicamente por el pensamiento—dice Bataille y repite Arturo— porque, en el sacrificio o el *potlatch*, en la acción (la historia) o la contemplación (el pensamiento), lo que buscamos siempre es aquella sombra que llamamos vanamente poesía, profundidad o pasión. Hay que recordar, sin embargo, que el significante derroche (*dépense*) presupone al pensamiento (*pensée*), no como positividad sino como su declinación o dispensa. Por eso, el *potlatch*, además de derroche y “destrucción productiva”, además de “liberación del camino”, también es, para Carrera, “ese oro de la duración y ese oro de la no intención, ese oro que sube del dolor y ese oro que sucumbe al dolor. Ese oro del viento en las ramas y ese oro lleno de materia de los poetas del pasado; el oro de no durar, de no tener, de no saber, de hacer el signo con absoluta humildad. Aunque el tiempo imprevisible de los niños también haya sido oro”. Oro, justamente, es el título de la primera parte de *Potlatch*, donde el poeta es un escriba que lee y relee, escribe y reescribe las primeras letras (oro perro ahorro) y los mitos primeros— la Nueva Argentina, los niños como únicos privilegiados, la Caja Nacional de Ahorro Postal...

Tonos, ritmos

Carrera provoca así curiosos encuentros. La página del poema se presenta como una mesa de operaciones, o “Moneda viviente”, que precipita el diálogo entre Pierre Klossowski y Macedonio Fernández. Oímos a Klossowski: “gratuidad es gozar con lo que está fuera de precio / y es gratuito el acto de la procreación / y también la voluptuosidad o sensaciones / previas al acto de procreación; / la vida gratuitamente recibida / en sí misma no tiene ningún precio, / sin la voluptuosidad no vale nada / tampoco la voluptuosidad tiene precio”. Y, acto seguido, oímos a Macedonio: “ ¿si no existiera impotencia a dar / tampoco

habría aumentación del que da / para no recibir? / Y quien da para no tener que recibir / toma a cada paso / posesión de quien habiendo recibido para ser / no puede dar”.

Aquello que, en otras circunstancias, parecería solemne o vacío se vuelve, entonces, en su dicción, juvenil o fluido, estableciendo incluso un ritmo, un paso, con otros poetas de su tiempo.¹⁹ La recurrencia de la niñez y de las Parcas anima pues, en animada danza, los cánticos e historias, que saltan de un libro a otro, de uno a otro poeta. “Ahorro, derroche, / ¿qué se va de tu boca como palabra y / entra en tus manos como plata, monedas, / oh, / eco de un niño?”, nos pregunta Carrera en “Sobornable, entregado”. Así también, el primer poema de *El vespertillo de las Parcas*, “No fue en Sicilia, no fue aquí”, entona, como dice Panessi, palabras imposibles para la sombra, que ganan un sentido aún más perturbador en la voz de otra poeta. Más específicamente, en el poema “Solideo”, uno de las piezas de *El ghetto* (2003), de Tamara Kamenszain.

No es Toledo
ni siquiera está en España
no conozco esa ciudad
donde sin cajón enterraron a Buber.

para luego repetir

camino ahora
por el barrio de las cien puertas
—no es Toledo
ni siquiera está en España—

19. Delfina Muschietti describe la mirada de Carrera como la de alguien que aprendió a cortar y parcelar el flujo de la experiencia, flujo que el poema vuelve a desplegar en todo su caudal incontrolable, en cada palabra *raptada del sueño* y presentada, en semipenumbra, para con ella armar de a poco lo que se ha olvidado, lo vivido o imaginado a través del relato bordado e interrumpido de las abuelas. Cf. MUSCHIETTI, Delfina – “*El vespertillo de las Parcas. Arturo Carrera*” *Magazin literario*, n° 6, Buenos Aires, 1997.

y redundar aún que

corren por su idioma
como cucarachas de Nueva York
—no es Toledo
ni siquiera está en España—

hasta que el fantasma se vuelve, por fin, imposible

desconozco esa ciudad
—España no
Nueva York menos—

Decíamos antes que, desdeñado el deslinde, la instancia inconclusa del limen reabre la serie de los enunciados y nos permite abandonar la cronología en beneficio del anacronismo, la verdad del tiempo reversible. Se diseña así, entre Carrera y Tamara, una comunidad entre campos que nos retrotrae a una idea de Fernández Moreno, *el Viejo*. El poeta que, con sus grillos pampeanos de absurda facultad mimética, le revela a Carrera un “secreto a las violencias de lo invisible / que enfrentan en su placer pasivo lo visible”, es el mismo Fernández Moreno que, en su libro *Buenos Aires* (1941), decía: “tarda mucho en ser campo el campo hacia el oeste”. Más tarde, en *Campo nuestro*, Oliverio Girondo agregaba, en clave baudelairiana, “ritmo, calma, silencio, lejanía...hasta volverte, campo, melodía”. Melodía secreta que toca, afecta e inscribe a los cuerpos en filigrana, ese flujo produce, de hecho, estésias renovadas que pasan, inesperadamente, por Raúl González Tuñón, ese amigo de Brecht y Tzara, que en “Poema del campo de los muertos vivientes” (*Primer canto argentino*, 1945) fija la fórmula que, luego, Giorgio Agamben ha de desarrollar para definir

el siglo. No es la ciudad sino el campo—el campo de concentración, el estado de excepción—lo que marca a nuestro tiempo. Aunque defensor de una estética realista muy distante de la que ahora nos ocupa, González Tuñón, sin embargo, glosa en ese texto una imagen anestésica de noticiero aliado. Entre noches y neblinas, a la manera de Resnais, Tuñón también admite:

Yo los he visto entre cadáveres de hermanos
en los galpones grises que golpearon inviernos,
y veranos y otoños, ¡ay! primaveras tristes.
Es de los vivos, de los que sobreviven, que ahora hablo.
Pero ¿ellos sobreviven?

Sus ojos parecían a un cielo de cuervos infinitos.
Pero ¿veían un cielo?
Sí, una vez lo entrevistaron
y después, la mazmorra, el látigo y el hambre.
¿Y después?...
¡Camaradas! Oíd el grito profundo que sale del silencio
¡Oíd el grito profundo que sale del silencio
de estos sobrevivientes!
Preguntaréis: ¿No hablas de los muertos?
No, porque no los ví... tan muertos eran.
Tan muertos, tan cadáveres en su ruina profunda. (...)

Dulces muertos, celestes de tanto haber sufrido,
mientras tanto, vosotros, regresáis a la tierra
No a la luz del hogar que tiembla en la ventana
ni al paisaje que visteis en viejos años idos,
pero a la tierra madre donde, sobre vosotros,
crecerán los rosales más puros de los tiempos.

Esa idea de que “tarda mucho en ser campo el campo hacia el oeste”, el campo que mira hacia Occidente, retorna, más adelante, en una obra

teatral de Griselda Gambaro, *El campo* (1967). En el espacio saturado de la representación, la protagonista, Emma, del linaje de la Zunz, evoca remotos conciertos de piano, que suenan como un dislocado grillo, mientras constata: “No hay barro, no se ve la tierra, todo pasto verde, césped bien cortado. Usted seguramente pensó en el barro. Vivimos en el campo, pero son otros tiempos”. Es decir que, de “No fue en Sicilia, no fue aquí” hasta “No es Toledo / ni siquiera está en España”, de Emma a Tamara, el campo es un ritmo, una distancia, una nada. La nada externa-interna o presente-eterna. La nada en que se construye la identidad. Una *nada* que es un colmo y que no significa *nada poder* sino, al contrario, busca asociar el poder a esa nada que es el carácter no-trascendente y no-fundamental del lenguaje. El colmo—la soberanía—es, por tanto, esa excepción a partir de la cual se puede volver a pensar, *ex nihilo*, a partir del campo, un mundo y sus fábulas. “En un divino mapa que viaja otra vez / hacia la guerra de Oriente, / hacia otra escollera inmaterial / de indolente paciencia...” (“Cara”, en *Potlatch*).

“El peso global del mundo en la mano del dios / y el contrapeso/ la moneda levemente gastada / en la mano de un niño”. En ese panorama de “Usura”, el nuevo estado de excepción, en que la suma (del oro) se instala en la cumbre (del poder) realiza, como acto, lo infinito de la acumulación, desdeñando fronteras e historias locales o fragmentando las fábulas colectivas, hechas de lugares comunes. En “Trueque”, Carrera nos pregunta: “¿Qué es lo que no cesa de entregarse / como trueque de apariencias, / haciendo estremecer en cada uno / el indicio de lo real?”. No es Toledo, ni siquiera está en España, Nueva York menos, Pringles ya no más. Y al comienzo del último poema, “Potlatch”—que nombra al conjunto y, con el mismo gesto, lo borra, ya que resulta imposible unificar lo particular y lo universal porque nunca habrá, entre ambos, una relación estable de materia y forma, de

significante y significado—en ese último fragmento, pues, que señala lo singular, Carrera declara:

No es creíble ese canto del gallo,
tan nítido ahora, a las 5 A.M.
Ni el ruido del chorrillo del aguamanil
en el vaho de las buenas noches

Ni son creíbles la simple apariencia
ni la cargada complejidad, ni
la forma barroca de la flor de la aquilegia,
que te hace anhelar por un instante
la memoria de una Abuela del Mundo;
tanta maravilla no es tanto temor

y ese es también el rostro,
la cara movida en la bruma
y el infinito y secreto valor
hundiéndose poco a poco
en la rebosante luna alcancía...

Y concluye la tercera parte del poema imponiéndose

no interceder
esperar
no hablar de la poesía
ignorar
la potencia de su falta

Aquel faunito de von Stuck, apartado,
que caminaba vacilante en la nieve
sangrando, por caer,
ahora parece renacer a las risas
en el poema de la extinción.

Cada palabra que se estropeó
se ovilla en el olvido de su mínima verdad.
Hace del mundo precario
su blanca calera trabajando
aunque es de noche.

En su primer libro de ensayos, *El texto silencioso* (1983), incorporado, desde 2000, a *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* Tamara Kamenszain²⁰, que no rechazaría la noción de autor como gesto, definió a la poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte. Gracias a esa experiencia de fantasmática correferencialidad entre voz y autor, el poeta se depara, como diría Gironde, *con mi yo en mí*, con un *yo antropoco solo* que, a despecho de ensayar otras posiciones, no puede abandonar la primera persona gramatical. Y eso tiene una significación inequívoca: la de que no se puede no morir.²¹

Escribir en verso, nos dice entonces Tamara, supone siempre escribir en forma de diario: “extremando en cada escansión, en cada suspensión del sentido, en cada parálisis narrativa, lo que se está por terminar”. De allí que Tamara hable de una *lirica terminal* que reconoce en poetas que suspenden su decir, en cada corte de verso, para volver

20. Tamara Kamenszain publicó *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango bar* (1998) y *El Ghetto* (2003). Como ensayista, es autora de *El Texto silencioso* (México, UNAM, 1983), *La edad de la poesía* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1996) e *Historias de amor* (2000).

21. En un ensayo sobre Enrique Pezzoni como lector de Vallejo, Kamenszain afirma que, de perplejidad en perplejidad, Pezzoni persigue a “un sujeto que se afirma y se niega”, como en aquel verso que a Pezzoni le gustaba repetir: “hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé”. Esa máquina argumentativa que avanza sobre toda la poesía es el reaseguro permanente de la materialidad. Al captar en las rupturas de palabras, en las letras sueltas, en los juegos tipográficos, los ecos de esa argumentación, dice Tamara que Pezzoni lo encuentra a Vallejo dialogando con Mallarmé, “aquel Mallarmé que, reescrito por Paz, se especializaba la página para que Pezzoni enfocara sus preocupaciones hacia el ojo del lector”. Cf. KAMENSZAIN, Tamara – “La lírica y sus voces” *Babel*, a.4, n°22, mar. 1991, p.26. Antes incluso de ese texto, la misma Tamara, cuestionándose sobre la subjetividad poética, se preguntaba quién era ese yo que se comía los bizcochos de la infancia pero ahora hechos con la harina de los huesos de la madre. Cf “La mesa de luz”. *Babel* a.2, n° 11, Buenos Aires, set. 1989, p.32.

a sí y decirse necesariamente, en el confín más extremo de la relación vida-escritura, como seres que *se suceden* a sí mismos.

Inmanencia de lo poético

A ese respecto, tratando de definir la inmanencia absoluta de lo contemporáneo, Giorgio Agamben se detiene en un acto casi fallido, la emergencia de un ladino *pasearse* en la voz de Spinoza.²² En ese *pasearse*, sujeto y objeto de la acción coinciden. Inmanencia absoluta. Ninguna trascendencia. Hay allí, simultáneamente, una marca de actividad y de pasividad, de escritura y de lectura, de inscripción y de borrado. Doble lanzadera negativa que, como diría Carrera, no borra, no roba, el trabajo del *potlatch*. Muy por el contrario: lo reafirma. ¿Qué somos?—se pregunta el poeta en el “Potlatch del numismático”: “¿Cuántos años hace que no podemos olvidar a Europa? / No importa la marca de la biblioteca / de la que leí”. Desdén que se lee, asimismo, en las palabras de Kamenszain:

Restringidos a su condición de lectores, los talmudistas confiaron en la capacidad almacenadora de la memoria, y transmitieron el fruto de sus lecturas en forma oral. Cuando las guerras y la dispersión arrasaron esos almacenes, se decidieron a convertirse en escritores anónimos. Sin embargo, apoyados literalmente en otro texto, no accedieron jamás al nivel de la autoría. La primera firma en la que se define una escritura judía proveniente del Talmud es, justamente, la de Spinoza. Pecador por excelencia, saltó el círculo de tiza para acceder, a través de su nombre, a la universalidad. Del mismo modo, tentarse a poner sus disquisiciones por escrito podría haber llevado a los talmudistas a otra tentación más grande: la de firmar. Quizás no fue por alejarse de esa “verdad” bíblica que se acusó a Spinoza de herejía (acercarse y alejarse de esa verdad era un peligroso juego que los talmudistas –escritores

22. Cf. AGAMBEN, Giorgio – *La potencia del pensiero*, op. cit., p.377-404.

al fin –no desconocieron). Spinoza comió otra manzana prohibida: la del goce de firmar.

Firma, universalidad, traducción: Spinoza, por fin, volvió traducibles Las Escrituras.

Como esos artesanos silenciosos que tamizaron la materia de su lengua para que otros la volvieran universal, los talmudistas ya prefiguraron la aparición de Spinoza. Transmisión oral, escritura anónima, firma, traducción: cadena que, sin ser progresiva, convive en ese claroscuro que es la tradición escrita. Si los talmudistas o los poetas silenciosos trabajaron en el ala oscura de la casa, negándose a transparentar, Spinoza *aclaró* Las Escrituras. Así devino filósofo y fundó –como Borges para la literatura argentina –la universalidad. Refinada por un trabajo anónimo, aquella materia gramatical puede ahora salirse del gueto y viajar más allá de los límites de su propia lengua. De la mano de una firma –Jorge Luis Borges –hará también el camino de vuelta y acercará, al claro de la casa, el irresistible gusto por lo ajeno.²³

En su último libro, *Solos y solas* (2005), Tamara Kamenszain retoma, en una suerte de recogimiento rapsódico, en la tercera parte del volumen, las voces que fue desarrollando a lo largo del libro. Está todo allí, en un único poema, “La alianza”, de inocultable eco político (así se llamó el bloque progresista que gobernó la Argentina antes de estallar la crisis). Tan indecible como ese pacto comunitario, es la unión de dos, diferida o esquivada, que no deja, sin embargo, de remitir al *potlatch* de un ciclo recurrente. Dice en fin el poema de Tamara:

Me quedé con la alianza de mi padre
en terapia intensiva se la sacó la enfermera
era un edema el dedo de la diálisis
la retuvieron con esfuerzo las falanges en crecimiento de mi hijo
hasta que resbaló y yo pude mirar
a través de ese círculo privilegiado

23. KAMENSZAIN, Tamara – *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 2000, p.216-7

¿qué veo cuando veo algo en el nombre del oro?
una esperanza desplegada en otro tiempo
toldo de dos que se apropiaron del desierto
dibujaron un techo nuevo sobre nada

Y esa unión primordial, que “son mis padres se casaron para tenerme”, genera apenas una certeza, la del artista celibatario,

y yo aquí me tengo entre los solos y solas
anillos de fantasía solitarios baratos
que en los salones relucen como oro
para que no me roben salgo corriendo
me meto de cabeza por la boca del subte
fecha tras fecha las puertas se clausuran
tras nacimientos tras bodas tras muertes atrás atrás
por alianzas imposibles y a contramano de los aniversarios
el tiempo de la familia conmigo se aleja
y lo que resta todavía de infancia
en el entretiempos de la literatura se pone cerca²⁴

Todo ello por una razón muy simple. Tan sólo porque esa alianza enuncia la voz de solos y solas, la verdad del tiempo reversible.

24. Cf. KAMENSZAIN, Tamara – “La alianza” in *Solos y solas*, Buenos Aires, Losada, 2005, p.46.

