

TERCER ESPACIO, LITERATURA Y DUELO EN AMÉRICA
LATINA.

Alberto Moreiras.

La insistente preocupación sobre si estamos de hecho trazando nuestro propio ojo puede suavizarse hasta cierto punto recordando que nuestro ojo es también parte del sistema mismo del Ser que es nuestro objeto de atención.¹

Introducción

I.

El proyecto original de este libro contemplaba la posibilidad de estudiar procesos de reflexión estética y crítica en la literatura latinoamericana desde perspectivas adquiridas por mí en el contacto relativamente asiduo con textos heideggerianos y derrideanos.² Mi intuición básica suponía una comunidad de intereses entre la postfenomenología y ciertos autores latinoamericanos a cuya obra cabía achacarle cierto parecido de familia con el empeño de deconstrucción de la metafísica, explícitamente enunciado en su dimensión filosófica y europea por Martin Heidegger en 1927.³ La escritura de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima, por ejemplo, a través de lo que yo veía como una forma de indagación poética o infraestructural de la cuestión del fundamento de la escritura, que es también, de acuerdo con el ontologocentrismo metafísico, la cuestión del principio de razón, parecía autopostularse, desde regiones intelectuales no del todo autónomas, como instancia perturbadora con respecto de la tradición ontológica occidental.⁴

La dimensión comparativa del análisis se centraba en dos problemas de rango epistemológico y político: el primero relacionado con la dificultad de integrar, desde un punto de vista crítico, reflexión filosófica y escritura literaria; el segundo, con la no menor de relacionar un proyecto de pensamiento nacido en Europa y una serie de efectos de escritura que, por producirse en el contexto histórico-social latinoamericano, debían ser leídos en tensión poscolonial con paradigmas metropolitanos. Pero dos consideraciones me permitían suponer que tales problemas no eran obstáculos insalvables, sino que podían entenderse como los propiamente constituyentes del fundamento teórico de la indagación crítica propuesta: la primera, que la complejización y subversión de las relaciones entre filosofía y literatura pertenecen esencialmente al proceso de deconstrucción entendido como intervención y corte en la historia de la metafísica; la segunda, que, en la medida en que la deconstrucción afirma fundamentalmente la imposibilidad de clausura ontoteológica de la metafísica, también revela la última determinación del interés de clausura como determinación condicionada por instancias políticas. La metafísica puede ser identificada por Heidegger y Jacques Derrida como siempre ya metafísica de la presencia a partir de una toma de distancia crítica con respecto del efecto de presencia. La articulación de tal efecto con las cuestiones poscoloniales de identidad y diferencia cultural parecía prometedora.

Por detrás de mi interés escolástico se daba la necesidad privada o singular de asegurar un campo de escritura crítica que autorizara mi propia inversión autográfica; que no pretendiera eludir, sino que tematizara, aunque mediadamente, lo que había venido a ser una extraña situación--y extraña precisamente por ser tan molesta como trivial: mi complejo desarraigo con respecto de la sociedad en que nací, su sustitución por una no menos compleja relación con la sociedad en la que vivo casi exclusivamente canalizada a través de la vida universitaria, mi duelo personal por ese doble desarraigo,

y su proyección simbólica en mi trabajo como intérprete o mediador de lo que para mí era y es el tercer espacio vital de la reflexión latinoamericanista en los Estados Unidos. Me parecía que esa misma característica o serie de características estaba ya al menos enigmática y parcialmente alegorizada en la relación interna que ciertos segmentos de la literatura latinoamericana--los que me interesaban más profundamente--mantenían respecto de su propio suelo de historicidad, a partir de las condiciones impuestas por la desagregación social de las formaciones poscoloniales. Si no realidad, tal fue al menos la topología o el delirio de partida para el proyecto mismo del libro--lo cual lo condenaba de antemano a ser idiosincrático, personal, controvertible, pero también le daba la coartada más o menos limpia de tener entonces que ser leído como ensayo de autoexpresión bajo esas condiciones. Este fue además el razonamiento que me llevó al Capítulo primero, donde justifico la necesidad de seguir estudiando autores canónicos, y en posición simbólica masculina, aunque en invocación explícita de otros argumentos.

Tratar de entender la dimensión metacrítica o autográfica del proyecto, que debía permanecer, si no secreta, meramente entrevisible por obvias imposiciones de género de escritura, me había llevado al estudio de aspectos teóricos y prácticos de la reflexión autobiográfica en Nietzsche y Derrida, en cuyas obras me encontraba ilusamente atrapado en cuasi-identificación fantasmática (salvando las distancias, en la misma medida que con respecto de Borges, de Lezama o de Julio Cortázar). El resultado fue lo que en ese momento me pareció un descubrimiento experiencial modesto, pero con implicaciones no meramente personales: no sólo que toda escritura es autográfica sino también que ninguna escritura lo es del todo, que la autografía no puede nunca constituirse a partir de sí misma, que siempre está implicada en la invocación de un otro que, al ser *escrita*, viene a reconstituirse como anticipación de un mismo, a su vez siempre entendida como entrada en la otredad. Esto parecía, como explico en el Capítulo octavo, dar confirmación de la intuición nietzscheana de que la escritura es una forma de pagar una deuda de vida o consumir un duelo, y que por lo tanto la escritura inscribe, antes que nada o después de todo, la problematicidad inacabable de una mimesis sin final, que es también un eterno retorno de lo mismo y de lo otro.⁵ La deconstrucción había venido a ser para mí, entre otras cosas, la cifra de la comprobación incesante de tal proceso de duelo y autoduelo en la escritura. Pero por lo pronto el fantasma de lo excluido--y entre otras cosas el testimonio, la posición femenina, lo indígena, lo no literario o filosófico--venía a marcar mi texto desde su concepción misma, y a proporcionarme dificultades tal vez invencibles.

Si mis necesidades pulsionales iban en cualquier caso a poder quedar abiertas al proyecto metacrítico de sostener una cierta demanda de consistencia *lógica*, el plan del libro debía permanecer sometido, al menos en uno de sus niveles de determinación esenciales, a una meditación concreta sobre la mimesis o práctica de duelo, en tres registros: el registro de la literatura latinoamericana a ser estudiada, el registro teórico propiamente dicho, y el otro registro, más difícil de verbalizar o representar, registro afectivo del que depende al tiempo la singularidad de la inscripción autográfica y su forma específica de articulación trans-autográfica, es decir, su forma política.

En la medida en que el eurocentrismo no era simplemente una dimensión de mi propia voluntad de lectura sino que estaba fuertemente inscrito en los textos a ser estudiados, la forma más simple y quizá más adecuada de hacerlo era mediante la creación de una perspectiva que me permitiera incluir el eurocentrismo como foco o instancia crítica de reflexión. Ahora bien, la crítica del eurocentrismo no podía en ese caso desvincularse del tema anterior del Eterno retorno como campo de duelo escritural. El eurocentrismo, en los autores estudiados, en su modulación filosófica como ontologocentrismo, es

precisamente lo que recurre eternamente.⁶ La cuestión del eurocentrismo tendría pues que decidirse en esos autores en relación con su posición respectiva respecto de la escritura, y en concreto en relación con la pregunta acerca de si su escritura ofrece o no ofrece una alternativa crítica al ontologocentrismo que parece constituir su demanda originaria o el suelo mismo de su constitución.

Práctica de duelo y ontologocentrismo se presentaban pues como apropiado campo temático de reflexión para intentar tramar un pensamiento sobre la historicidad de ciertos segmentos de la literatura latinoamericana a partir de lo que podría llegar a configurarse como una genealogía de lectura alternativa. En cualquier caso, y en la medida en que mi estudio de Borges y Lezama y Virgilio Piñera iba avanzando, me parecía que su tematización del Eterno retorno en tanto doctrina metafísica les ofrecía el campo justo para una crítica del fundamento de la escritura que si, por una parte, los colocaba en abierta sintonía con corrientes significativas de la estética transnacional contemporánea dominante, por otra, les permitía (o me permitía) encriptar una lectura de sus obras respectivas en clave de regionalismo crítico respecto de esa misma estética y de sus posibilidades epistémicas para el pensamiento y la práctica artística latinoamericana.

El ontologocentrismo en su dimensión metafísica, autorizadora de una forma de pensamiento que hace de la identificación del ser, entendido como principio de los entes, y de la razón, entendida como inteligibilidad de los entes, fundamento de la historicidad misma, se presenta, en relación con América Latina, como marca de historicidad dominante para sistemas de experiencia subalternizados por la colonización europea, pero también para las formaciones culturales de la élite criolla, que viene a percibir su dependencia con respecto de Europa como signo de alienación específica con respecto de su propio destino histórico. Por otra parte, el ontologocentrismo, como horizonte temático de mi proyecto, se ofrecía también como límite de mi propia inversión en el juego interpretativo. Así quedaron más o menos establecidos los espacios críticos en los que el libro trataría en general de incidir a partir de calas parciales. Tuve entonces que decidir la distribución respectiva de capítulos así como las dosis adecuadas de inversión libidinal en cada uno de esos niveles, en la medida en que esto último es en efecto decidible y no está siempre de antemano en cada caso decidido para el sujeto por instancias exteriores a la subjetividad misma: de todas formas, el problema era ya, podía pensarse, estrictamente económico.

II.

Si el eurocentrismo es precisamente lo que recurre sin cesar, en una u otra manera, a partir de la articulación histórica de América Latina a través de la dominación colonial y sus secuelas, el eurocentrismo está implicado como una de sus instancias centrales en la historicidad latinoamericana. Su presencia en la literatura latinoamericana, en la medida en que tal literatura se constituye en cuanto tal a través del aparato colonial mismo, es, en una de sus vertientes, la firma de su historicidad concreta; en otra, sin embargo, la firma de una historicidad ajena en tensión con la cual registra un proyecto contrario y por lo tanto la intención abismal de una ruptura de la historicidad, o de una apertura hacia una historicidad alternativa.

Pensar el eurocentrismo desde formaciones literarias latinoamericanas, y por lo tanto pensar desde ellas cualquier alternativa al eurocentrismo, permanece, como problema, extraordinariamente complicado. Por lo pronto nunca es cuestión de pretender que el texto latinoamericano, por su sola virtud en cuanto tal, marque ya una diferencia absoluta respecto de formaciones intelectuales europeas. Aunque no es extraño a la tradición literaria latinoamericanista sostener que el eurocentrismo es

precisamente aquello que una crítica no auténtica o propiamente latinoamericana, y por lo tanto ciega a su intrínseca dimensión ilegítimamente apropiativa, reintroduce, mediante propuestas exotópicas de lectura, en lo que Roberto Fernández Retamar, por ejemplo, llama algo pomposamente la “heroica creación” cultural de América Latina, se puede mostrar, como hago en el Capítulo primero, que las cosas son tal vez más complejas de lo que generalmente se presume.⁷

El manifiesto del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos advierte con razón contra la trampa, “dominante en previas articulaciones [culturales] de liberación 'nacional,' de considerar que la élite cultural del subcontinente pueda autoconcebirse como meramente “subalterna” respecto de la “hegemonía cultural metropolitana.”⁸ De hecho, la inteligencia poscolonial, a cuyo cargo ha estado la producción de la gran mayoría de los textos que forman el cuerpo canónico de la literatura latinoamericana, se apropia con frecuencia de la representación de subalternidad como medio de asentar su hegemonía intranacional y continental, es decir, como medio de legitimar su pretensión de poder social en cuanto inteligencia nacional y en el contexto transnacional. Este no es, obviamente, un problema menor, que baste con dejar enunciado. Pero lo cierto es que la tensión histórica entre centro y periferia, Norte y Sur, identidad y diferencia, canon y contracanon, imperialismo y descolonización, eurocentrismo y endogeneidad tiene también extrema complejidad en el caso de los escritores o escritoras pertenecientes a la élite culta cuyo gesto estético fundamental no pasa primariamente por la reivindicación de subalternidad.

Esas polaridades, en el caso de la escritura literaria latinoamericana, de ningún modo son una mera función de imposiciones críticas, sino que están frecuentemente dobladas en el interior mismo del texto primario: en la medida en que la escritura latinoamericana es en sí el producto discursivo de un largo proceso colonial una de cuyas más obvias consecuencias es la constitución de élites criollas con amplias raíces culturales europeas, las condiciones históricas que presiden su constitución alientan la reproducción intrínseca de ideologemas y posicionamientos que, dependiendo genealógicamente de articulaciones metropolitanas, vienen a reconfigurarse en el nuevo contexto inestable y contradictoriamente.

Lo que se plantea a partir de este hecho incontrovertible de las formaciones históricas latinoamericanas es el tantas veces discutido asunto de la naturaleza supuestamente artificial, imitativa, o incluso, según las formulaciones más descabelladas, “falsa” de la vida cultural de la región. En “*Nacional por subtração*” el crítico brasileño Roberto Schwarz se refiere a la formulación clásica del planteamiento como “una ideología en el sentido marxista del término, esto es, una ilusión apoyada en apariencias.”⁹ Schwarz nota que si, por un lado, los rápidos cambios en las modas intelectuales importadas que son rasgo común de la vida cultural de las élites latinoamericanas son en sí síntoma de una profunda inadecuación (“Hay una falta de convicción tanto de las teorías constantemente cambiantes como de su relación al movimiento social en su conjunto”),¹⁰ la solución más intuitivamente obvia, que sería abandonar el seguimiento de las ideas metropolitanas, no resulta en absoluto satisfactoria:

Nada parece más razonable . . . que irse al polo opuesto e imaginar que basta con dejar de copiar la tendencia metropolitana para lograr una vida intelectual de mayor substancia . . . Durante cierto tiempo [esta opción] anduvo en boca de nacionalistas de derecha y de izquierda . . . y, a través de su difusión, contribuyó a prestigiar un bajo nivel intelectual y crudeza ideológica.¹¹

Schwarz se refiere a los brasileños en su ensayo, pero su razonamiento puede aplicarse a toda América Latina. La absurda situación que llegó a desarrollarse, según la lapidaria formulación de Schwarz, fue que “ambas tendencias nacionalistas . . . esperaban encontrar su meta mediante la eliminación de todo lo que no fuera indígena. El residuo, en esta operación de sustracción, sería la esencia del Brasil.”¹²

La crítica dialéctica de Schwarz viene a afirmar que “el dolor de una civilización imitativa no es producido por la imitación . . . , sino por la estructura social del país,” es decir, por las consecuencias de la economía colonial que lo constituyó.¹³ “La inevitabilidad de la imitación cultural está ligada a un conjunto específico de imperativos históricos sobre los cuales las críticas filosóficas abstractas parecen impotentes.”¹⁴ La imitación no sería evitable hasta tanto no se produzca, si llega a producirse, un cambio real en las condiciones socio-económicas de vida que permita que las clases populares puedan redefinir los términos de su existencia básica, según viene a decir Schwarz en buena lógica materialista.

Pero “imitación” no es palabra que parezca convenir a la descripción de la obra de, por lo pronto, Borges o Lezama. Otra forma de interpretación debería pues imponerse. Si era cierto que la escritura borgesiana o lezamiana planteaban un cuestionamiento amplio de la razón occidental, insistiendo en sus límites no tanto como medio de retrazar una idea de modernidad de características de cualquier manera inevitablemente eurocéntricas cuanto como medio de abrirle terreno a posibilidades de pensamiento alternativas, entonces parecía viable explorar la hipótesis de que lo que hay realmente en juego en estas obras es la posibilidad o el inicio de un cambio de paradigma en la escritura poscolonial misma.

Ahora bien, tal idea resultaba contraria a una larga tradición crítica latinoamericana que ha preferido históricamente, como dice Schwarz, privilegiar o bien el excesivo encuentro con la modernidad eurocéntrica, o bien su rechazo asimismo excesivo. Desde el primer punto de vista, autores como Borges o Lezama son celebrados o condenados por su notorio acercamiento a modos de pensar previamente definidos como no “propia” o “auténticamente” latinoamericanos. Desde el segundo punto de vista, su escritura viene a ser ignorada sobre la base de no poder en ella, supuestamente, encontrarse rastro alguno de la subalternidad colonial cuya vindicación acaba entonces demasiado pronto por identificarse con la “diferencia” latinoamericana según patrones populistas. La insistencia de Borges o Lezama en la crisis de la razón no sería más que síntoma de su mala conciencia eurocéntrica, y prueba de su falta de compromiso con el sujeto latinoamericano de la historia, al que condenarían al abismo sin fondo de la irredención toda vez que la posibilidad de transformación social radical sigue asociándose con el triunfo de la razón ilustrada--por lo demás suficiente pero ahora inconfesadamente eurocéntrica.

Inevitablemente, las acusaciones contra Borges, Lezama o la específica posibilidad crítica de la razón occidental que ellos representan en la tradición literaria latinoamericana desembocan en la más o menos gallarda imputación de nihilismo. Su práctica literaria vendría a ser no más que la confirmación estética de la crisis endémica de unas clases dominantes siempre por otra parte subordinadas al capitalismo imperialista internacional, cuyo proyecto propio por lo tanto empieza y acaba en la necesidad de salvaguarda de su precaria situación intermedia en la formación hegemónica. El mismo Schwarz acaba por hacerse solidario de este tipo de crítica.

No puedo estar de acuerdo con la noción schwarziana de que “la dominación absoluta [de las clases populares por las élites solidarias del capitalismo internacional] implica que la cultura [que esas élites suscribirían] no expresa nada acerca de las condiciones que le dieron vida, excepto ese sentido intrínseco de futilidad sobre el que un número de escritores han sido capaces de trabajar.”¹⁵ Tal

“dominación absoluta” en cuanto concepto tiene un carácter de entelequia afín al de los ideogramas de centro y periferia destacados arriba. También ella es, en el fondo, una “ilusión apoyada en las apariencias,” toda vez que implica que la escritura latinoamericana está ciega e irremediablemente asociada con la élite dominante, y por lo tanto no puede pensar más allá de lo fútil o sicofántico excepto si, traidora a sí misma, piensa en términos próximos a la crítica dialéctica. Obviamente Schwarz apuesta a favor de la generalizada percepción de que la llamada alta cultura, en estos tiempos de máximo triunfo histórico de las lógicas de mercado, es efectivamente una instancia incapaz de penetrar apreciablemente el movimiento social. Comoquiera, parece injusto identificar sin más la relativa impotencia política de la práctica estética y su supuesta connivencia con las trampas o cegueras ideológicas impuestas por las formaciones hegemónicas.

Pero quizás la noción misma de “residuo” propuesta por Schwarz pueda continuar explorándose: quizá en el residuo o excedente esté, después de todo, en su sentido específico de resto o remanente irreducible al ontologocentrismo, la posibilidad de una cierta contribución latinoamericana a la crítica de la ideología, de la que depende en última instancia el valor ideológico mismo de la práctica estética y de la práctica crítica. Si, como bien reconoce Schwarz, las condiciones del pensar son en nuestro tiempo condiciones globales, en la misma medida en que el capitalismo es hoy un fenómeno global sólo modificado en cada caso por lo que José Joaquín Brunner llama “códigos locales de recepción,”¹⁶ y si, por otro lado, sólo se piensa globalmente desde una localización específica, ¿por qué no imaginar que la localización intermedia latinoamericana, es decir, ese tercer espacio ni realmente metropolitano ni realmente periférico constituido, en términos estrictamente simbólicos, por la escritura antiontológica del continente, pueda de hecho guardar una posibilidad de intervención global a la que no hay que descartar *ipso facto* como un intento penoso de “latinoamericanizar a las culturas centrales”?¹⁷ Trato de ahondar más en esta cuestión en el Capítulo primero y en el cuarto, donde se expone la noción de regionalismo crítico.

Desde este punto de vista no se trata ya de entender a Borges o a Lezama, por ejemplo, desde el campo eurocéntrico de deconstrucción, sino más bien de sentar la posibilidad de articular sus obras en alianzas pluritópicas con otras fuentes de pensamiento, que permitan la asociación intertextual de proyectos vinculados por un deseo crítico común, si bien desde posiciones geoculturales claramente delimitadas, desde su lugar histórico de enunciación y empezando por el idioma que usan, como diversas, y por lo tanto abiertas a diversas explicitaciones políticas y genealógicas. Con ello parece liquidarse el problema de la jerarquización de voces--filosófica y literaria, europea y latinoamericana, propia y de ellos--a favor de una posibilidad de lectura múltiple que garantiza también que la fuerza estética y crítica de los textos bajo estudio pueda trascender al tiempo que asumir localismos, y quede así abierta a una historicidad más amplia de la que comúnmente se le concede.

Quizá entonces pueda empezar a pensarse que el supuesto “nihilismo” latinoamericano, al margen de lo que quiera que hayan sido las intenciones formales de sus generadores intelectuales, guarda en sí más de lo que generalmente se ha entendido. Quizá incluso pueda entenderse que tal “nihilismo,” como afirma Paul de Man en su trabajo sobre Walter Benjamin, en su negatividad radical con respecto de la razón ontologocéntrica, guarda la posibilidad esencial de ser “preparatorio a un acto histórico.”¹⁸ Así lo observa por ejemplo Ernesto Laclau, que abre sus *New Reflections on the Revolution of Our Time* con palabras que, aunque sólo fuera por su optimismo, me gustaría dejar resonar a lo largo de este libro:

lejos de percibir en la “crisis de la razón” un nihilismo que lleva al abandono de todo proyecto emancipatorio, vemos en ella la apertura de oportunidades sin precedente para una crítica radical de toda forma de dominación, así como para la formulación de proyectos de liberación hasta ahora restringidos por la “dictadura” racionalista de la Ilustración.¹⁹

Será obvio para sus lectores que este libro no está todavía en realidad apostando fundamentalmente a favor de la formulación explícita de esos proyectos de liberación--su retórica es otra. Su campo de incidencia, incluso en el sentido político, reside a mi parecer en el intento mismo por exponer la connivencia teórica de los segmentos de literatura latinoamericana estudiados con la desestabilización del ontologocentrismo metafísico occidental según parámetros otorgados al fin y al cabo en primer lugar por la tradición occidental de escritura. En este sentido, Borges, Lezama, Piñera, Cortázar y los demás no están fundamentalmente interrogados desde un punto de enunciación dependiente en sentido fuerte de la teorización de la “subalternidad” latinoamericana, sino desde otra posibilidad enunciativa no exclusiva que cifro en la noción de tercer espacio.

Entiendo la práctica del residuo o del resto ontológico en la escritura, cuyo análisis incipiente o parcial este libro propone a través de una serie de lecturas de Borges, Lezama, Piñera, Cortázar, Salvador Elizondo, Estela Canto, Tununa Mercado, y el escritor gallego Xosé Luis Méndez Ferrín, no como un intento de alcanzar la esencia del Brasil, o de otro cualquier país del continente, o del continente mismo, sino cabalmente como una práctica de pensamiento y expresión que resiste tanto a la imitación cultural como a cualquier tipo de reacción identitaria: una práctica del entre de la imitación y su reacción identitaria, no demasiado distinta de la que describiré en el Capítulo tercero como práctica (rota) del entre de pensar poético y teoría. En ella, según creo, esos textos otorgan la posibilidad de ser pensados como intervenciones de amplio rango estético y político en el fin de la modernidad eurocéntrica, que es también un período de comienzo de una historicidad otra cuyas reglas de juego están lejos de haber sido ya escritas. ¿No es también una forma de crudeza ideológica postular como descabellada la noción de que la práctica crítico-estética pueda, en la medida que sea, contribuir a una desestabilización de las estructuras ideológicas de dominación constituidas? Pensamientos estos, al fin y al cabo, con pies de paloma y corazón de serpiente.

III.

Las lecturas que este libro presenta, así como los elementos teóricos aducidos como su justificación o fundamento de su necesidad, aun incidiendo en general en prácticas literarias desarrolladas por la élite poscolonial criolla y masculina, están todas ellas implicadas en la crisis de la expresión literaria en cuanto tal. Entiendo que la crisis de la expresión literaria en estos textos es sintomática de algo así como *una* (pero no *la*) condición cultural latinoamericana. Pero esa condición es también expuesta como determinadora de una región de reflexión crítico-cultural particularmente significativa. Los textos bajo estudio son usados o entendidos--aunque desde luego no en exclusión de otros textos, formulados desde otras perspectivas experienciales--como zonas de formación de lo que llamo un regionalismo crítico cuyo interés básico será articular, desde su determinación o singularidad histórica específica, una crítica general de la experiencia, y una crítica de la experiencia general, que es por lo tanto también necesariamente una crítica de lo singular en cuanto tal.²⁰ Ahora bien, entender que esos textos deben ser leídos como zonas de formación de la posibilidad de un regionalismo crítico no

implica necesariamente que en ellos el regionalismo crítico esté ya entregado. De hecho, la historia que este libro cuenta es radicalmente ambigua en ese sentido.

Los análisis de textos están comprometidos con los desarrollos temáticos e ideológicos que se intercalan y todos ellos aspiran a trazar una genealogía alternativa con respecto de paradigmas críticos dominantes en la tradición: de acuerdo con tal genealogía, los textos estudiados incidirían en un tercer espacio donde las relaciones entre figuralidad literaria y perspectiva teórica están radicalmente problematizadas a partir de la experiencia del fin de la promesa ontoteológica; consecuentemente, todos ellos, también, se constituyen como textos a partir de una experiencia básica o extrema de pérdida del fundamento que de una forma u otra tematizan; por último, todos ellos hacen del lugar de la pérdida el lugar de una cierta recuperación, siempre precaria e inestable, pues siempre constituida sobre un abismo. Esa recuperación, entendida como experiencia alternativa pero todavía propiamente poética de la existencia, que abre estos textos a lo real sociohistórico, dándoles rango potencial aunque negativamente fundamentador de una comunidad social al margen de criterios identitarios o imitativos.

En la cuestión del eurocentrismo ontoteológico, y en la posibilidad latinoamericana de producir segmentos de intervención estético-crítica con respecto de él, se juega parcialmente en tiempos de capitalismo tardío lo que quizá en última instancia no es tanto una descolonización del imaginario-- puesto que tal ideologema implica la posibilidad de un imaginario alternativo libre de contaminación colonizante, absolutamente propio, autónomo, y soberano, posibilidad que es también en cuanto tal un sueño de la ontoteología-- como un pensamiento de lo singular antiglobal, anticolonizante, heterológico.²¹ La escritura del residuo ontoteológico lleva la crítica del eurocentrismo hacia su rearticulación como regionalismo crítico, a partir de un concepto de historicidad ya no empeñado en la posibilidad de “modernización” latinoamericana según parámetros eurocéntricos, sino operante en una dimensión, como trataré de mostrar, alternativa.

La vinculación de ontologocentrismo e historicidad dominante permite pues releer a contrapelo de una tradición crítica que todavía hoy parece atrapada en ideologemas de identidad/imitación sin aparentemente percibir que identidad/imitación son ya una función del ontologocentrismo como historicidad dominante. Plantear una genealogía crítica alternativa, a partir de la pregunta sobre la desestabilización del ontologocentrismo en la literatura latinoamericana, es en alguna medida contribuir al latinoamericanismo crítico en forma potencialmente innovadora o al menos revisionista. Desde esta hipótesis fueron concretándose los Capítulos segundo, quinto y séptimo sobre Borges, y el Capítulo noveno sobre Lezama.

En esos capítulos me esfuerzo por interpretar la práctica estética de Borges y Lezama en relación con la doctrina nietzscheana del Eterno retorno de lo mismo, entendida desde la gran interpretación heideggeriana como la última doctrina ontoteológica, y así también como la posibilidad de acceso a una alternativa a la ontoteología. Como se verá, no se trata de interpretar los textos *a la luz de* la doctrina nietzscheana, es decir, desde un esquema de subordinación hermenéutica: al contrario, los textos mismos tematizan la doctrina en varias formas y acaban por postular una posición específica con respecto de ella. El subtexto que informa esos cuatro capítulos postula, entre otras cosas, que las prácticas estéticas en ellos estudiadas son también a la vez e indecidiblemente prácticas de pensamiento teórico, donde las fronteras entre las delimitaciones de literatura y filosofía se hacen objeto de desestabilización y cuestionamiento.

No cabe duda de que estas articulaciones de pensamiento son articulaciones de una vanguardia intelectual latinoamericana poco renuente a suscribir su calidad de tal y no avergonzada de serlo. La

crítica populista insiste en el carácter elitista de tales indagaciones, anunciando a la vez que el elitismo se produce a costa de falta de solidaridad con los amplios segmentos empobrecidos económica y culturalmente de la población continental. Es difícil rebatir tales argumentos, puesto que son ciertos. Comoquiera, lo que está realmente en juego es determinar, más allá de las responsabilidades políticas de las clases dominantes latinoamericanas, si su producción simbólica alcanza a amenazar esquemas de dominación cultural heredados de la historia colonial y de todas formas incesantemente fortalecidos por el presente panorama planetario. Si la literatura latinoamericana puede desestabilizar, en cuanto literatura latinoamericana, la razón ontologocéntrica, entonces la literatura latinoamericana contribuye a la crítica de la ideología y adquiere un componente propiamente antimistificador que quizá, por otra parte, sea más difícil de constatar en tantos esfuerzos subalternos por formar una identidad oposicional mesmerizada en sus mismas condiciones de constitución por un ontologocentrismo no reconocido como tal, y por lo tanto fácilmente reabsorbible. La dimensión de crítica política de la producción simbólica latinoamericana no se agota en sus proyecciones subalternas. En ese sentido permanece como tarea crucial extraer elementos antihegemónicos de la producción hegemónica misma que, a partir de su reconocimiento y puesta en uso, puedan quizás entrar en articulaciones anticolonizantes con movimientos sociales, por ejemplo en el sentido propuesto por Laclau y Chantal Mouffe, para quienes articulación es “una relación entre elementos tal que su identidad queda modificada como resultado de la práctica articuladora misma.”²²

La posibilidad de articulación propuesta para los elementos antiontologocéntricos en la práctica literaria latinoamericana no está en este libro fundamentalmente referida al sistema cultural autóctono, sino que hace relación fundamental a su inserción en el aparato global. Sin embargo, se hace necesario, preliminarmente, entender cómo la tradición historiográfica latinoamericana ha sido solidaria desde su constitución de un concepto de modernidad eurocéntrica que preside las condiciones bajo las que tal tradición ha pensado la historicidad latinoamericana misma. Esta es, en síntesis, la misión del Capítulo primero, que tiene un carácter preparatorio y enmarcador, y es en general más propiamente latinoamericanista que los restantes. Trata de mostrar que la tradición historiográfica latinoamericana, en su privilegio de un sujeto trascendental de la historia heredado de la modernidad eurocéntrica, hace crisis precisamente en su relación con la subalternidad a la que nunca puede llegar sin apropiación ilegítima. Además, ofrece una justificación teórica de mi propósito de tematizar los segmentos de literatura hegemónica latinoamericana bajo estudio a partir de la noción de práctica de duelo, entendida como duelo por el objeto perdido ontologocéntrico mismo.

Pretendo en él abrir el camino para las lecturas que le siguen, cuyo centro específico residiría en el estudio de los varios intentos de Borges y Lezama, pero también de Piñera, Elizondo, Méndez Ferrín, y Mercado, por llegar en su trabajo narrativo o poético a teorías de la escritura desestabilizadoras del sujeto trascendental de la modernidad eurocéntrica en su dimensión ontoteológica. Los límites de este tipo de crítica son los impuestos por el hecho de que sólo en el sistema literario hegemónico, por oposición a los sistemas literarios o escriturales de formaciones subalternas, es posible encontrar, precisamente en función de su deseo de saturación del campo de pensamiento en perspectiva nacional/continental, el despliegue explícito de una historicidad trascendental profundamente implicada en el discurso colonial--pero así también, las condiciones de su desestabilización y acabamiento. Esta es en parte la razón por la que mi selección de autores obviamente privilegia el estudio de elementos radicalmente canónicos en la tradición, incluso allí donde

parece abrirse al relativo margen que pueden ocupar por ejemplo Piñera o Mercado con respecto de Cortázar, Borges, o Lezama.

Desde el punto de vista de las metas crítico-teóricas de este proyecto, abrirlo a elementos anticánónicos o subversivos con respecto de la tradición dominante--por ejemplo, a escritura femenina en cuanto tal, o a la llamada etnoficción, o incluso a la crisis de la etnoficción en el proyecto literario de un José María Arguedas--resultaría suplementario con respecto de la economía restringida impuesta por consideraciones estructurales. Tal labor queda, pues, para un próximo libro, que he tratado de anunciar en los Capítulos décimo a catorce, donde una historia que ya no es simplemente la historia de los esfuerzos de la élite literaria latinoamericana por desestabilizar el ontologocentrismo empieza a contarse.

La desestabilización del ontologocentrismo en Borges y Lezama, efectivamente, agota *esa* historia y llega en sí a su propia desnarrativización. A partir de ellos no parecería ya posible entrar relevantemente en su gesto. El Capítulo décimo, sobre la empresa de reducción heterológica en Piñera, y el once, sobre la escritura sádica latinoamericana y su deconstrucción secreta en *Farabeuf*, inician el abandono de la historia contada en capítulos anteriores: o más bien, buscan el principio de una inversión alternativa. Abren el camino al estudio de “Apocalipsis de Solentiname,” de Cortázar, en el Capítulo trece, en el que trato de mostrar que la experiencia de límite de escritura que Cortázar describe o registra es también una experiencia historial a partir de la cual la literatura latinoamericana debe enfrentar el fin del duelo y abordar otros caminos políticos. Con él--pero en realidad con la noción de escritura posteórica, que el Capítulo catorce explora en el texto de Mercado--se cierra el ciclo del libro, en cierto modo renunciando al fantasma que lo asedia desde su mismo comienzo.

El Capítulo tercero tematiza las condiciones de lectura de los siguientes desde la formulación teórica de un “duelo del sentido” entendido como compromiso en la doble dimensión de introyección y superación de la pérdida de sentido ontoteológico. En referencia a *Finnegans Wake*, de James Joyce, trato de indagar la proposición de que en los enfrentamientos respectivos de pensamiento literario y pensamiento teórico la ontología encuentra un límite impasable y por lo tanto determinante de una ruptura o abismo de la reflexión. En tal ruptura se disuelve el principio de autoridad que ha impuesto siempre al lenguaje poético un cierto tipo de dependencia con respecto del filosófico. El pensar literario será entonces descrito, también a partir de la continuación de ese capítulo en el sexto, como práctica de duelo, cuya primera condición en cuanto tal es la de conmemorar la pérdida de toda posibilidad de apropiación. Capítulos tercero y sexto deben pues ser entendidos como fundamentaciones teóricas de mi propio acercamiento a la relación entre ontoteología y estética en la escritura desestabilizadora del ontologocentrismo latinoamericana. En ese sentido tienen una dimensión metacrítica, como también la tiene el Capítulo octavo, que es una indagación sobre autografía y deconstrucción a partir del pensamiento de Nietzsche y del de Derrida.

La otra dimensión metacrítica de este libro, en la medida en que yo mismo alcanzo a percibirla, queda confiada sobre todo al Exergo y al Capítulo doce: ambos tratan de explicitar el elemento autográfico de mi escritura en formas que espero resulten sugerentes en el contexto del libro. El Exergo, llamado “Al margen,” propone una definición de tercer espacio que entiendo como primera al menos en el orden de fundamentación. El Capítulo doce es un breve análisis de dos textos del escritor gallego Xosé Luis Méndez Ferrín, en el que trato de articular una crítica del ontologismo nacionalista, y una apertura a su resto.

El Capítulo catorce y último, a propósito de *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, encripta o cifra una resolución escritural de todos los conflictos del libro en la noción de escritura posteórica. La escritura de preservación de Piñera, el signo terrible de la apuesta estética de Elizondo, la imposible razón de la tierra en Ferrín, la heterología cortazariana de “Apocalipsis de Solentiname” y la escritura posteórica de Mercado son cinco experiencias tratadas en este libro a partir de las cuales el libro mismo entra en redundancia, y con él sus métodos y disquisiciones. Desde esos textos, desde su sombría o tenue determinación, también Borges y Lezama habrán de ser releídos en su insuficiencia, como meras anticipaciones eufóricas de un final hecho hoy irrevocable. Ahora bien, si lo conseguido es entonces haber indicado la traza de constitución de esa insuficiencia, y cómo esa insuficiencia ha venido a ser parte de lo propiamente legible en la historia literaria de la cultura latinoamericana dominante, me conformo, toda vez que hay también otras insuficiencias menos germinales.

“Hay primero de todo la grandeza de quien escribe para dar, dando, y por lo tanto para dar a olvidar el don y lo dado, lo que se da y el acto de dar . . . Es la única manera de dar, el único modo posible--e imposible.” La segunda grandeza es la de la escritura como “máquina hipermnésica” tal como por ejemplo el texto joyceano (o la textualidad dada en “El Aleph,” o más literalmente el cibertexto): “no se puede decir nada que no esté programado en este ordenador de milésima generación--el Ulysses, el Finnegans Wake--al lado del cual la tecnología actual de nuestros ordenadores y nuestros archivos microinformatizados y nuestras máquinas de traducción no son sino bricolage, un juguete de niño prehistórico.”

Capítulo primero

Literatura y sujeto de historicidad

I. El tercer espacio

Pensar el tercer espacio en la escritura latinoamericana es, por un lado, apartarse de la vieja tentación esencialista de postular que tal escritura conforma en su historia un archivo identitario de proyección continental. El residuo nunca lo es de identidad, puesto que la identidad no admite por definición ser pensada en términos residuales. El nacionalismo cultural latinoamericano--dominante entre la élite intelectual desde 1810 hasta el desarrollo de la narrativa del post-Boom, la poesía revolucionaria centroamericana, y el reciente discurso testimonial--produjo no sólo gran parte de las obras definidoras del canon latinoamericano, sino también la interpretación o el conjunto de interpretaciones críticas bajo el que esas obras y ese canon pudieron ser leídas. Tal nacionalismo estuvo siempre plagado de graves inconsistencias y silencios en los que posibilidades discursivas alternativas quedaron atrapadas: la abundante documentación ofrecida en los libros recientes de Martin Lienhard y Gordon Brotherston es quizá un primer acercamiento a la noción de que el nacionalismo cultural concebido desde parámetros fundamentalmente criollos y burgueses olvidó mucho y negó todavía más.²³ Ahora bien, la ampliación del archivo, por más exhaustiva que resulte, o su reconceptualización desde posiciones históricamente revisionistas, tales como las eficazmente propuestas por Roberto González Echevarría o Francine Masiello, seguirán sin satisfacer la necesidad de identidad que el nacionalismo cultural siempre de todos modos planteó más como utopía fundacional o redentora que como objeto práctico de consecución.²⁴

La identidad ha funcionado en la tradición latinoamericana como ideologema nacional o continental al servicio de reivindicaciones anti-imperialistas orquestadas por las formaciones hegemónicas, de cariz fundamentalmente criollo y burgués, que han dirigido políticamente los destinos de la región. Pero esos sueños de identidad nacional/continental encubren la pesadilla de la violenta homogeneización, uniformización y represión de sociedades múltiples y diferenciales: la sola existencia de los maya-quiché, de los hablantes de quechua, aymara o guaraní, de los descendientes de esclavos africanos en Brasil, el Caribe o la costa del Pacífico desmiente la potencialidad liberadora de la identidad nacional concebida como el primer espacio de la literatura latinoamericana desde la Independencia. También, por supuesto, la represión sistemática de la diferencia de género en el discurso de la identidad, cuyo sujeto ha sido siempre el hombre latinoamericano, con respecto del cual la mujer funcionaba como una simple marca lingüística en el sentido explicitado por Laclau.²⁵

Pensar el tercer espacio supone asimismo abandonar la noción de que lo que Edward Said ha llamado "teoría viajera," es decir, la mera importación al espacio cultural poscolonial de herramientas metodológicas de análisis desarrolladas en el ámbito metropolitano, pueda realmente ofrecer un paradigma de trabajo satisfactorio y resolutivo. Si bien es cierto que la metrópolis europeo-norteamericana, a través de su maquinaria académico-institucional, sigue produciendo poderosas articulaciones teóricas, además del marxismo, cuyo carácter no se puede sin seria simplificación considerar implicado en la vieja tarea imperial-colonial, también lo es que el desplazamiento geocultural de tales articulaciones, cuando estas son llamadas a servir de aparato hermenéutico para el análisis de la producción simbólica de otras latitudes, suele conllevar implícitas y no examinadas vertientes jerárquicas que reproducen la estructura de consumo que conocemos como propia del capitalismo monopolista: así, la materia prima latinoamericana, bajo la forma de producción novelística o plástica, resulta manufacturada y traducida críticamente a modos de lectura que, si reciben el beneplácito de la

modernidad metropolitana, no necesariamente iluminan la especificidad histórico-cultural que les dio origen.

Nelly Richard ha examinado el problema desde la precisa denominación de “transferencia cultural.” Para Richard, la pregunta es: “¿Cómo podemos hacer uso de conceptualizaciones teóricas internacionales, sabiendo que forman parte de la normativa sistemática del centro metropolitano, pero sin, a pesar de ello, ceder a su gramática de autoridad?”²⁶ La transferencia cultural, en la que el latinoamericanismo como discurso fronterizo y mediador donde se llevan a cabo múltiples negociaciones y naturalizaciones discursivas está desde luego fuertemente implicado, corre siempre el riesgo de jerarquizar discursos a favor de la posición central--y esto es así incluso cuando la posición central insiste en la teorización de los márgenes, o cuando persigue reivindicar heterologías periféricas: las heterologías son sólo revalorizadas en tanto en cuanto tal revalorización toma lugar en el centro homológico.

Por otro lado, es también claro que ningún rechazo al por mayor de la teoría metropolitana garantiza pureza interpretativa alguna. La oposición a la conceptualización teórica no latinoamericana sólo puede argumentarse consistentemente desde localizaciones de un nacionalismo cultural-identitario extremo, que asumen que en cualquier caso la posibilidad de utopía liberatoria no pasa por la construcción teórica sino por la mera explicitación de los signos enterrados en lo profundo de la memoria histórica de la comunidad.²⁷ Renunciar a la teoría es por lo tanto siempre un acto reactivo.

Pero haber abandonado el primer espacio identitario no supone necesariamente abrazar el segundo espacio teórico sin perspectiva crítica, o sin posibilidad de sustraerse a la combinatoria metropolitana y a sus mecanismos de apropiación imperial. Pensar el tercer espacio es salvaguardar el compromiso con la teoría, con la voluntad teórica, y al mismo tiempo colocarse más allá de los paradigmas reactivos de la identidad cultural, que implican reacción sistemática a lo exotópico. Pero es también renunciar a la jerarquización discursiva entendida según patrones clásicos: igual que el texto periférico no se produce como herramienta de captación y dominio del texto metropolitano, tampoco este último tiene derecho de colonización alguno sobre el texto periférico. El tercer espacio marca el ámbito en el que cualquier paradigma de aplicación hermenéutica entra en quiebra.

En la formulación de Homi Bhabha, “el Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, constituye las condiciones discursivas de enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen unidad o fijeza primordial; que incluso los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistoricizados, y leídos de nuevo.”²⁸ Para Bhabha lo que él llama la “contribución radical de la traducción de teoría” depende precisamente de que “no hay [en ningún caso] una comunidad dada o un cuerpo popular cuya historicidad inherente y radical emita los signos adecuados” para una igualmente adecuada y liberatoria construcción social.²⁹ Como Bhabha, Richard piensa que es no sólo posible sino necesario perseguir “operaciones teórico-discursivas orquestadas desde la periferia no sólo para que esta 'construya sus propias frases con sintaxis y vocabulario recibidos,' sino también para subvertir las interpretaciones codificadas por los pactos de lectura hegemónica, desviándolos hacia resignificaciones locales tan pedantes--e incluso perversas--como la revolución posmoderna misma.”³⁰

Pensar el tercer espacio, el residuo, el *resto* de las formaciones ontológicas es no tanto hacer una contribución al entendimiento cultural de la literatura latinoamericana como estudiar el modo en que ciertos textos reaccionan contra todo posible “entendimiento cultural” y lo desbordan porque meditan un *punctum*, una herida, una desgarradura interior de fuerza suficiente como para conmovier toda construcción académico-institucional que pretenda enterrar esa experiencia. La práctica del tercer

espacio supone renunciar a la apropiación del texto--supone dejar que el texto entre, en cuanto tal, en su muerte propia, oscuro goce.

En cuanto escritura propia o constituyente de una localización intermedia, la escritura latinoamericana guarda la posibilidad de constituirse como lugar de un pensamiento ya no condicionado exhaustivamente por la demanda de sentido identitario. Necesitamos una práctica interpretativa que interrogue ciertos textos de la tradición como lugares determinados esencialmente, en su especificidad de práctica simbólica, pero de forma no desvinculada de su especificidad sociopolítica, por la ruptura del entre de práctica identitaria y pensar poético. El texto latinoamericano que se atenga a esas condiciones, capturado por la fisura misma entre la promesa filosófica y el silencio de la figura poética, es un texto híbrido, intermedio, cuya determinación fundamental viene a ser pensar la ruptura--ruptura interior, ruptura del texto mismo, desgarradura a partir de la cual la inmensa polémica entre identidad y traducción que cruza toda la historia de su constitución puede revelarse--y no sólo en el sentido apuntado magistralmente por Schwarz--un no menos inmenso malentendido.

Supongamos que “identidad” defina, en la historia de la práctica cultural latinoamericana, nada más (nada menos) que la máscara bajo cuyo reverso se esconde el resto inteorizable, el residuo, la figura. Supongamos que “traducción” defina, en la historia cultural latinoamericana, la máscara encubridora de una promesa siempre diferida de sentido. Supongamos, entonces, que se hace posible interrogar el texto latinoamericano siguiendo el rigor de una genealogía alternativa--una genealogía del tercer espacio, o a partir del tercer espacio, que no rechazaría, por cierto, las genealogías previas, dado que “*nought that is has bane. In mournenslaund*” [“nada de lo que es está excluido. En la tierra del duelo”],³¹ sino que las asimilaría introyectivamente, como en labor de duelo. La escritura latinoamericana se haría entonces explícitamente interpretable como la figura de una exterioridad que el discurso no puede interiorizar como significación; la figura de la diferencia absoluta, marcada y marcante de una negatividad que la reflexión no puede encerrar dentro de sí; la figura del límite de la reflexividad, de la medida de sinsentido que encierra todo sentido; figura de la singularidad y de la contingencia, viviente en el renunciamiento y en el abandono a lo posible; lugar de chantaje del pensamiento, *black/mail*, carta de duelo, anunciadora de una deuda siempre de antemano encriptada en el campo teórico. Pero también, punto por punto, figura de lo opuesto: porque incorpora el conflicto, porque es el conflicto mismo, como sitio singular y contingente de una ruptura inmemorial que sin embargo condiciona toda memoria, incluyendo la memoria del futuro.

No se trata, sin embargo, de argumentar que tal práctica crítica convenga a *la* escritura latinoamericana, puesto que es tal entelequia homogeneizadora la que ha dado pie a las trampas de la razón identitaria y de la constitución de una inteligencia que extraía su poder a cambio de autoerogarse representación continental: más bien a cierta escritura latinoamericana, a alguna escritura latinoamericana, a la que no ha tenido más opción que seguir el camino marcado por esa forma específica de entender su propia relación, tan ambigua como doblemente contradictoria, con lo metropolitano y con lo subalterno, con lo nacional y lo intranacional, con el cosmopolitismo teórico y con la extrema singularidad poética.

II. Espacio literario y modernidad eurocéntrica

Refiriéndose a la obra del filósofo argentino Rodolfo Kusch, Walter Mignolo hace depender la posibilidad misma de encontrar un “tercer espacio” de pensamiento de la constitución de una “hermenéutica pluritópica” cuyas primeras preguntas atienden ya a la formación de sentido ínsita en la

formulación misma del proyecto de trabajo:

¿Cuál es el locus de enunciación desde el cual el sujeto de entendimiento comprende la situación colonial? En otras palabras, ¿en cuál de las tradiciones culturales a ser entendidas se sitúa el o la sujeto de entendimiento al construir su locus de enunciación?
¿Cómo pueden repensarse el acto de lectura y el concepto de interpretación dentro de una hermenéutica orientada pluritópicamente en la esfera de la semiosis colonial?³²

Para Mignolo, si la “posmodernidad” y la “poscolonialidad” son nombres de dos maneras o espacios de pensamiento para “contrariar a la modernidad,” “deconstrucción” designaría la operación asociada a la primera manera, y “descolonización” la operación asociada a la segunda.³³ Tanto una como otra de esas operaciones, sin embargo, en la medida en que buscan romper la dominación del sujeto trascendental universal de la modernidad eurocéntrica, habrán de ejercer su deseo desde la proyección de regiones interesaciales, o espacios del entre, concebidos como lugares *desde* los que pensar, por oposición a lugares *sobre* los cuales pensar:³⁴ espacios, pues, híbridos de pensamiento, como los ensayados por Kusch, que no son propiamente espacios para pensar lo híbrido, sino espacios donde la condición de entre-lugar afecta ya interesadamente la serie de determinaciones críticas; en otras palabras, espacios concebibles en sí mismos como relaciones epistémicas específicas, y no como forma de pensar sobre relaciones epistémicas desde un supuesto más allá de lo social dado en la producción pura de conocimiento.

Esta última opción de pensamiento depende en realidad de la postulación de un sujeto de conocimiento trascendente a las relaciones sociales que lo constituyen. En cuanto tal, organiza desde antiguo una empresa de conocimiento basada en la reducción y asimilación apropiativa del objeto cuya relación con la empresa colonial misma no puede ser pasada por alto. Mignolo remite a la determinación de Enrique Dussel del concepto mismo de modernidad como concepto nacido en la experiencia europea de encuentro y colonización del otro americano. En la medida en que el pensamiento latinoamericano siga presa de tal hipóstasis epistemológica, no tendrá más remedio que seguir autoconciéndose en referencia fundamental a la razón metropolitana. Creo que es este problema el que ha hecho depender a la tradición crítica e historiográfica de la literatura latinoamericana de la doble articulación de su propia tarea en términos de identidad y diferencia, o autenticidad e imitación, con respecto de una concepción inevitablemente eurocéntrica de la literatura y de la tarea literaria. Ahora bien, tal concepción sigue viva e incuestionada, y amenaza hoy con paralizar o dificultar grandemente la reflexión crítica misma sobre el espacio literario como espacio de emancipación cultural en el subcontinente. En efecto, en la medida en que la literatura siga interrogándose, como es tradicional, desde parámetros críticos inadvertidamente condicionados por concepciones “modernas,” esto es, concepciones basadas en la aceptación previa de un sujeto trascendental de la historia, la literatura habrá de ser desechada como región fructífera para el pensamiento crítico y habrá de ceder el paso a otras prácticas culturales menos sedimentadas, donde al menos es más obvia la irrupción de subjetividades alternativas y así la doble posibilidad de deconstrucción/descolonización con respecto del sujeto universal de la modernidad.

Urge pues mostrar, mediante la articulación de un tercer espacio crítico donde no se trataría ni de entender la literatura como el fundamento de la historia (explícitamente como tal o bajo el pretexto de hacer precisamente lo contrario, como veremos), ni de abandonar la interpretación propiamente literaria por mor de un acercamiento más adecuado o menos eurocéntrico al entendimiento de la cultura de América Latina, lo que en la literatura la lleva a su crisis autorreflexiva como forma contradictoria de

expresión histórica. En otras palabras, urge encontrar las maneras en que la literatura latinoamericana sirve a la tarea de desestabilización del eurocentrismo que le da su fundamento histórico, y abre así la posibilidad de espacios de pensamiento alternativos *en el espacio literario mismo*.

Asegurar la pluritopía dentro del espacio literario latinoamericano quiere decir, pues, que la posibilidad de pluritopía debe poder pensarse *desde* la literatura misma, y no, como suele hacerse, meramente *en relación con* la literatura, o *sobre* ella, como si fuera meramente cuestión de determinar, sobre el cuerpo inerte del texto, qué en el texto parece apuntar a lugares de subalternidad enunciativa o a silencios donde lo real extraliterario otorgaría una legitimidad contrahegemónica. En ellos la diferencia latinoamericana parecería abrirse paso siempre a despecho del aparato enunciativo que la constituye. Ahora bien, la tradición historiográfica latinoamericana ha tendido a seguir precisamente este último camino antiliterario. Encontrar la posibilidad renovada del primero supondrá, antes que nada, proceder a una crítica de tal tradición, y mostrar su agotamiento epistémico contemporáneo.

Dussel nos ha alertado a la oscura trampa de la razón desarrollista, profundamente implicada en un concepto de modernidad que no puede pretenderse neutro sino que es un producto directo de la empresa imperial europea. En una de sus más claras formulaciones dice Dussel:

El mito de origen que se esconde en el “concepto” emancipatorio de modernidad, y que continua subyaciendo a la reflexión filosófica y a muchas otras posiciones teóricas del pensamiento europeo y norteamericano, tiene que ver sobre todo con la conexión del eurocentrismo y la concomitante “falacia del desarrollismo.” La falacia del desarrollismo consiste en pensar que el camino del moderno desarrollo de Europa debe seguirse unilateralmente por todas las demás culturas. Desarrollo se toma aquí como una categoría ontológica, y no meramente sociológica o económica. Es el “movimiento necesario” del Ser para Hegel.³⁵

El peligro según Dussel es considerar que la emancipación cultural latinoamericana debe seguir caminos de desarrollo cuya concepción se retrotrae al concepto europeísta de modernidad. El problema adquiere enorme importancia, e implica a la noción misma de literatura, así como a la pregunta de quién en América Latina, y a través de qué instrumentos teóricos y culturales, estaría hoy en posición de llevar adelante un tipo de pensamiento radicalmente anticolonizante, capaz de suscitar una nueva utopía.

Una vieja tradición latinoamericana, cuyas primeras culminaciones, aunque de muy diferente sentido, pueden encontrarse en José Martí, José Enrique Rodó, o José Vasconcelos, y que llega hasta nuestros días en el pensamiento de Angel Rama, Roberto Fernández Retamar, Aníbal Quijano, o Néstor García Canclini, sostendría que las posibilidades emancipatorias latinoamericanas son una función de la característica mestiza o híbrida del continente como formación histórica específica. Desde este punto de vista, la literatura latinoamericana debería siempre encontrar formas miméticas de apropiación y representación del mestizaje constitutivo. Es por ello que Quijano, por ejemplo, reconoce en el realismo mágico, entendido como expresión de la experiencia histórica continental de la simultaneidad sincrónica de tiempos humanos diversos, el atisbo simbólico de una posibilidad utópica de reconstitución social.³⁶

Afirmar que la constitución simbólica de la utopía en América Latina pasa por la expresión mágico-realista, o por cualquier otra forma cultural resultante de la hibridización social del continente, no es necesariamente caer en la razón desarrollista de Dussel. Sin embargo, en la medida en que la expresión mágico-realista tiende a desarrollarse a partir del privilegio de formas estéticas de origen

europeo, tales como la novela, es cierto que estas formulaciones, a veces inadvertidamente, hacen caso omiso del hecho de lo que podríamos llamar la integración disimétrica de las matrices culturales dominantes y subalternas. Es decir, para seguir con el ejemplo del realismo mágico, en él el material cultural de procedencia indígena se integra en matrices europeas, con la consecuencia de que siempre recae en la representación mediada de elementos simbólicos subalternos desde un punto de vista hegemónico.

La propuesta de Quijano, quien está aquí citado como cifra de un amplio campo de opinión, hace depender la reconstitución de lo que él llama la utopía americana precisamente de la profunda asimilación al campo expresivo de lo que Johannes Fabian determina como uno de los mecanismos esenciales de constitución de la semiosis colonial: la “negación de equitemporalidad.”³⁷ Según Quijano, la relación entre tiempo e historia es [en América Latina] por completo diferente que como aparece en Europa o los Estados Unidos. En América Latina, lo que en esas otras historias es secuencia es una simultaneidad. No deja de ser también una secuencia. Pero es, en primer término, una simultaneidad. De ese modo, por ejemplo, lo que en Europa fueron las etapas de la historia del capital, aquí forma los pisos del capital. Pero no ha abandonado del todo su función de etapas. Pisos y etapas del capital en América Latina, aquí está activa la “acumulación originaria:” la acumulación competitiva, la acumulación monopólica inter y transnacional. No se podría decir que son sólo etapas, en una secuencia, cuando actúan en una estructura piramidal de pisos de dominación. Pero tampoco podría negárseles del todo su condición de etapas. El tiempo en esta historia es simultaneidad y secuencia, al mismo . . . tiempo.³⁸

Desde tal esquema, cuyo centro es la suposición de que las sociedades latinoamericanas se forman, como diría Brunner con cierta ironía, “en la superimposición de entidades históricas y culturales a la manera de capas geológicas que yacen una sobre la otra, y que de vez en cuando producen rupturas y grandes cataclismos telúricos,”³⁹ pasa Quijano a postular su proyecto utópico en la posibilidad de conciliación en una forma de “racionalidad alternativa” de las formas de pensamiento más hundidas en el magma social con las más superficiales o modernas.⁴⁰

América Latina, por su peculiar historia, por su lugar en la trayectoria de la modernidad, es el territorio más apto histórico para producir la articulación de los elementos que hasta ahora andan separados: la alegría de la solidaridad colectiva [que Quijano sitúa en “la experiencia de las comunidades andinas antes de su adaptación al mercantilismo”] y la de una plena realización individual [que es para Quijano la propuesta utópica del neoliberalismo de mercado actual]. No tenemos que renunciar a ninguna de ellas porque son ambas nuestra genuina herencia.⁴¹

En este sorprendente texto Quijano hace virtud de la necesidad para postular que es precisamente a través de la negación colonial de equitemporalidad, y de la consiguiente jerarquización de segmentos culturales a partir de su mayor o menor proximidad a lo moderno, que se puede pasar, por procedimientos más bien voluntaristas, al entendimiento de una “identidad latinoamericana” entendida como “utopía de asociación nueva entre razón y liberación.”⁴²

No estoy seguro de si Quijano ejemplifica en sus propuestas lo que Mignolo llamaría la “negación de la negación de equitemporalidad,”⁴³ o si más bien lleva la negación de equitemporalidad a su lugar más extremo y radical, donde acaba por hacerse afirmación absoluta. Su invocación de los ejemplos literarios de Gabriel García Márquez o de José María Arguedas como “antesalas de una posible liberación de la sociedad,”⁴⁴ sin embargo, permite entender cómo concibe Quijano esa integración utópica de temporalidades: a través de formas culturales claramente asociadas con la

modernidad avanzada. El mismo lo reconoce así, en la observación de que Arguedas, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, “de nuevo tuvo que optar por la estructura narrativa [y por una lengua] de los dominadores [la novela]. Pero, otra vez, a condición de que todas las necesidades narrativas de ese oscuro conflicto pudieran ser el contenido real del producto.”⁴⁵ Ahora bien, es quizá un poco tarde para continuar pensando de buena fe que las determinaciones formales y estructurales de cualquier texto dado no afectan esencialmente al llamado “contenido del producto.” Quijano cae en idealismo voluntarista, en el que Arguedas por cierto no cayó, al rehusar darse cuenta de que lo subalterno no queda respetado en su apropiación desde formas culturales hegemónicas. Tal apropiación sigue necesariamente caminos desarrollistas entendidos a la manera de Dussel.

El ejemplo de Quijano lleva a la afirmación de que en el mestizaje o la hibridización cultural los elementos diversos tienden necesariamente a integrarse según patrones de fuerza desigual. La agencia de integración incorpora por lo tanto prejuicios sociohistóricos a menudo inconfesados. Estos prejuicios tienden a estar íntimamente relacionados con el desarrollismo eurocéntrico dusseliano. En el caso concreto de la historia de la literatura latinoamericana, es fácil mostrar que la noción misma de literatura determina ya una matriz eurocéntrica extraordinariamente difícil de eludir. A partir de ella, como veremos, la falacia del desarrollismo permea la práctica histórico-crítica hasta constituir un profundo “prejuicio historiográfico,” como lo llamaría el manifiesto del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos.⁴⁶ Revelarlo como tal es el primer paso necesario para librarse de él--lo cual también será restituirle a la literatura latinoamericana un espacio de inserción cultural y de intervención crítica que el mismo prejuicio historiográfico había acabado por problematizar o poner en duda a pesar suyo.

III. Literatura e historia

La historiografía literaria latinoamericana moderna, que quizás inaugura el libro de Pedro Henríquez Ureña *Las corrientes literarias de la América Hispánica*,⁴⁷ parte en general de bases semejantes a las que sucintamente expone Domingo Milliani:

En la medida en que [la historia de la literatura latinoamericana] sea capaz de romper la concepción del universalismo metropolitano centrado en Europa y ahonde en las variantes diferenciadoras de la producción latinoamericana en tanto función de una literatura general, en esa misma medida la cultura intelectual de América Latina conquistará en forma endógena su espacio en la historia de la cultura, sin que ello sea concesión graciosa al buen salvaje que produce extraños textos, aceptados como curiosidad por los sumos sacerdotes del juicio universal.⁴⁸

Tres temas son particularmente importantes en la cita: evitar el eurocentrismo, localizar la diferencia, y afirmar la identidad endógena. En las palabras de Milliani se percibe también la necesidad de buscar la realización práctica de esos tres temas con alguna beligerancia activa, dado que debe ser ganada, por así decirlo, en la lucha contra la hegemonía intelectual metropolitana. En la medida en que la historiografía literaria latinoamericana no ha conseguido aun la satisfacción de esas metas temáticas, tal fracaso respondería a la existencia continua y persistente de un estado de cosas colonial, neocolonial o postcolonial.

Pero podríamos por un momento revertir la interpretación y postular que la enunciación de esas tres metas es en sí indicio de una mentalidad neocolonial no enteramente asumida por parte de la historiografía misma: al fin y al cabo la literatura llamada metropolitana, o aun la crítica de la literatura metropolitana, no funciona bajo la conscripción de tener que evitar influencia externa, localizar

diferencia específica, o endosar identidad endógena respecto al indefinido sistema de “literatura general.” Por un lado, en efecto, Milliani pide una liberación con respecto del universalismo eurocéntrico cuya fuerza es fundamentalmente anticolonial. Por otro lado, sin embargo, la apelación a esa “literatura general” cuyo estándar definiría el grado de endogeneidad y autocoincidencia cultural latinoamericana parece reintroducir subrepticamente una noción de dependencia extrínseca que Milliani quiere ostensiblemente negar.

En la medida en que Milliani hace depender la endogeneidad cultural continental de cifrar las variantes diferenciadoras latinoamericanas en el marco de una literatura general, su propuesta se agota o encuentra su horizonte de pensamiento fundamental en el concepto mismo de literatura. Por lo tanto, se trata de decidir si tal concepto depende siempre de antemano de una inconfesada concepción desarrollista como la que explica Dussel.

El fiel de la balanza está dado en la frase “las variantes diferenciadoras de la producción latinoamericana en tanto función de una literatura general.” Esas palabras parecerían implicar una aceptación renuente de la noción obvia, pero también obviamente comprometedora, según la cual la “literatura general,” aunque en principio propuesta como políticamente neutra, estaría en realidad más cercana o más íntimamente ajustada al universalismo eurocéntrico que a la producción literaria latinoamericana en su presente situación de auto-entendimiento. La “literatura general” constituiría un patrón o estándar universal dentro del cual la variante literaria latinoamericana tendría que articular su especificidad con vistas a establecer su diferencia respecto de “la concepción del universalismo metropolitano centrado en Europa.”⁴⁹

Aunque es claro que el sistema de literatura general que Milliani propone habría de poder subordinar a sí mismo el metropolitanismo universalizante y la especificidad o especificidades latinoamericanas, lo que permanece ambiguo es hasta qué punto tal sistema viene a ser algo otro que lo resultante de la combinación o suma de concepciones eurocéntricas y variantes diferenciadoras. En cualquier caso, la literatura general quedaría concebida como un campo de fuerza donde el primer deber de la literatura continental sería establecer su todavía indeterminada identidad consigo misma en relación con el universalismo eurocéntrico. Pero esto ata la reflexión latinoamericana a la necesidad de tener que producirse siempre en relación con el universalismo eurocéntrico.

Otra importante presunción de las palabras de Milliani es que habría algo así como un sistema orgánico de la literatura latinoamericana, capaz de constituirse en totalidad o unidad, incluso si tal unidad viene a ser concebida dialécticamente como unidad-en-diversidad o totalidad contradictoria. Para Milliani sería la totalidad de la literatura latinoamericana la que queda bajo la obligación de encontrar su lugar adecuado en el sistema general de la literatura o en la todavía más general historia de la cultura. La concepción de Milliani, por supuesto, está lejos de postular tipo alguno de organicismo esencialista para su hipotético sistema continental. Sin embargo, una totalidad específica sí queda postulada por recurso a “las variantes diferenciadoras de la producción latinoamericana.” Tal producción constituiría entonces un sistema unificado de diferencias.

La unificación no le viene a la literatura de la literatura misma, sino que es una función del campo histórico-social que condiciona su producción: “el proceso literario [es] un modo de producción ideológica de signos culturales verbales cuya historicidad es recuperable en el sistema social heterogéneo de las culturas, con sus diferencias regionales o nacionales.”⁵⁰ Como consecuencia, las “variantes diferenciadoras” de la producción literaria latinoamericana estarían en función de la historicidad latinoamericana pero no al revés. Sin embargo, dado que es un hecho histórico que la

historicidad latinoamericana está atravesada por su apropiación colonial, tenemos que concluir que las “variantes diferenciadoras” sólo lo son en relación con una historicidad determinada eurocéntricamente, a partir precisamente del concepto de modernidad cuya genealogía colonial ha mostrado Dussel.

Esto tiene varias implicaciones teóricas importantes. Como medio de entrar más eficazmente en ellas, conviene quizás todavía remitirse a la obra de Fernández Retamar, por cuanto en sus influyentes formulaciones encontramos no sólo el antecedente directo de la de Domingo Milliani, sino también expresión clara de lo que hoy, retrospectivamente, vamos entendiendo ya como sería paradoja y límite intelectual de una llamada a la liberación cultural de América Latina que encuentra en sí misma obstáculos drásticos para su propio desarrollo. Todo depende, como veremos, de la articulación específica que se le ha dado en la tradición crítica al por otra parte elusivo concepto de historicidad en relación con la formación histórica latinoamericana misma.

Las últimas palabras del ensayo de Fernández Retamar “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” (1974) son las siguientes:

[E]l que, como un paso indispensable para elaborar nuestra propia teoría literaria, insistamos en rechazar la imposición indiscriminada de criterios nacidos de otras literaturas, no puede ser visto, de ninguna manera, como resultado de una voluntad aislacionista. La verdad es exactamente lo opuesto. Necesitamos pensar nuestra concreta realidad, indicar sus rasgos específicos, porque solo procediendo de esa manera, a lo largo del planeta, conoceremos lo que tenemos en común, detectaremos los vínculos reales, y podremos arribar un día a lo que será de veras la teoría general de la literatura general.⁵¹

En el prefacio a la traducción inglesa de ese y otros ensayos de Fernández Retamar, Fredric Jameson señala lo positivamente esencial de afirmar la necesidad de “convertir el eslogan binario y sospechoso de la *diferencia* en la bien diferente llamada a fijarse en la *especificidad situacional*, a adoptar un posicionamiento que siempre permanezca concreto y reflexivo.”⁵² Ahora bien, para Fernández Retamar recuperar la especificidad situacional de la literatura latinoamericana permanece enmarcado, como para Milliani, dentro del proyecto de llegar a una “verdadera” teoría general de la literatura general. En ello, lo que le interesa a Fernández Retamar es, por una parte pensar historicidad en el sentido específico de historicidad propiamente latinoamericana, pero por otra parte sublimar la historicidad latinoamericana en un concepto general que la articularía como diferencia específica.

Fernández Retamar es explícito en cuanto al hecho de que tal marco teórico pasa por la afirmación clara y distinta de una serie de criterios de valoración o “tabla de valores” capaz de distinguir, dentro de “nuestra literatura,” “lo que en ella es peso muerto, *pastiche*, eco mimético de realizaciones metropolitanas” y “creación heroica, contribución nuestra verdadera al acervo de la humanidad.”⁵³ En ello se jugaría el logro de “puntos de vista descolonizados.”⁵⁴ El *pathos* retamariano sugiere ya un acercamiento extraordinariamente restrictivo a la fenomenología literaria, según el cual el criterio estético se hace depender exclusivamente de valoraciones identitarias. Aun así, veremos que Fernández Retamar, paradójicamente, a través de su mismo énfasis en la identidad, acaba por no ser nunca lo suficientemente identitario. En todo ello parece insinuarse ya uno de los problemas patentes de la posmodernidad, que quizás hace dos décadas no se había hecho tan visible: cómo el énfasis desmedido en la identidad tiene en su reverso la constatación inconfesada de que identidad es precisamente lo que recede o se problematiza hasta el punto de hacerse inasequible. Los condenables ecos miméticos acabarán revelándose siniestramente en el fundamento de las creaciones heroicas, y la

soñada tabla de valores acabará no teniendo más valor que el de ser en sí ella misma, indecidiblemente, o un eco mimético u otra de tantas creaciones heroicas: perplejidad para el bibliotecario de Babel, que no sabrá dónde archivarla.

Ahora bien, lo que entiendo como el límite del proceso descolonizador afirmado por Fernández Retamar aparece con meridiana claridad en su ensayo previo “Para una teoría de la literatura hispanoamericana” (1972). En él Fernández Retamar formula las bases de su noción de literatura general en la reflexión de Marx y Engels de que “la expansión capitalista europea había sentado las premisas para una literatura universal porque había sentado las premisas para la verdadera *mundialización del mundo*.”⁵⁵ Por lo tanto, observa Fernández Retamar, la literatura universal, y la teoría a ella aplicable, dependen de la culminación del desarrollo capitalista, expuesta por él como el inevitable paso al socialismo.

No interesa tanto aquí discernir si la verdadera culminación del desarrollo capitalista habrá de llevarnos al socialismo universal, o si por el contrario resulta en un capitalismo global cuyo triunfo planetario al menos preliminar desde 1989 el Fernández Retamar de 1972 no habría aceptado como inevitable. Lo interesante es notar la afirmada vinculación entre desarrollo capitalista y literatura universal. A partir de ella, en efecto, el desarrollismo modernizador se insinúa como horizonte fundamental del pensamiento de Fernández Retamar. Es por eso que adopta implícitamente la noción de que la literatura general, así como su variante concreta en Hispanoamérica, es siempre originalmente una posibilidad teleológica dada por la historia europea. De ahí las siguientes palabras:

La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma--y nada literaria--de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente. Mientras ella no es sino colonia española, es obvio que no hay literatura hispanoamericana, sino literatura de españoles en América, literatura provincial: en el mejor de los casos, con los naturales rasgos locales que ello supone, algunos de los cuales encontrarían desarrollo superior. A tal literatura claro que, subsidiariamente, le es aplicable la teoría que con pleno derecho corresponde a la literatura metropolitana.

La independencia de Hispanoamérica es, pues, la condición *sine qua non* para la existencia de nuestra literatura, de nuestra cultura.⁵⁶

La literatura hispanoamericana, o latinoamericana, sería pues no otra cosa que la concretización continental de un proceso teleológico iniciado con la presencia de las letras españolas en la colonia. Como consecuencia, entonces, la literatura latinoamericana sólo puede entenderse como variante especificadora de las letras europeas a partir del proceso de Independencia. La consideración eurocéntrica de la literatura general en Fernández Retamar queda así suficientemente demostrada, en la medida en que en su misma posibilidad no hay rasgo alguno de presencia constituyente de elementos no genealógicamente europeos, cuya incorporación sería en el mejor de los casos posible o contingente, pero nunca en realidad estrictamente necesaria. La disimetría integrativa con respecto de culturas americanas subalternas es función estructural del sistema de interpretación mismo, y un fuerte condicionamiento negativo de la noción de historicidad en juego.

El ensayo de Milliani, aunque fuertemente influido por la concepción de Fernández Retamar, percibe en él el problema de fondo, y como resultado representa una de las enunciaciones mejor articuladas que conozco de la necesidad de una nueva historia, originada en el hecho de que la historiografía existente ha seguido generalmente paradigmas eurocéntricos incluso cuando pretendía o creía hacer lo contrario. Milliani no llega sin embargo, como veremos, a resolver del todo el problema

por él detectado.

Escribiendo en 1982, Milliani pide una historia nueva en la que podría superarse el esquema clasista de la historia literaria donde sólo ingresa la literatura escrita (grafémica), entendida unilateralmente como literatura *culta*, por tanto excluyente de la literatura hablada (fonémica), subvalorada como “folklórica” o “popular,” es decir, analfabeta y marginada, pero cuya riqueza se explota en la otra literatura culta, como materia prima.⁵⁷

La invocación de una historia otra no es aquí por lo tanto meramente reiteración de la llamada a la relectura valorativa del canon literario para encontrar en él las más o menos heroicas variantes diferenciadoras latinoamericanas, sino que incluye como uno de sus más importantes elementos el estudio de textos subdominantes o subalternos, orales y escritos, en tanto que esos textos constituyen el estrato histórico sobre el cual la literatura tradicionalmente entendida se va articulando. Habría entonces una relación necesaria en el campo de prácticas literarias entre producción dominante y producción subalterna, incluyendo en la última a “las literaturas de habla no hispánica:” “Las recurrencias de un pasado colonial común y una voluntad de liberación unen destinos sociales, nutren la textualidad transverbal, están presentes y son recuperables en el plano semántico de la literatura.”⁵⁸

El “plano semántico de la literatura” parecería de nuevo apelar a la historicidad como a su más poderoso determinante. La historicidad sería el suelo heterónimo de la totalidad literaria (ampliada ahora explícitamente hacia las literaturas subalternas), como confirma la siguiente cita:

La historia literaria posible sería una historia de la producción de conceptos ligados por una visión del mundo, compartida socialmente, estratificada por las contradicciones de clase, singularizada por las abstracciones idiolectales de los autores, regida por leyes específicas, como vislumbró Marx en 1844. Sería una producción de conceptos expresados en signos literarios y transliterarios, de textos correlacionados a un contexto artístico más amplio referido al sistema cultural en su conjunto.⁵⁹

Que la literatura encuentra en la historia su fundamento de constitución parecería en principio una noción intuitivamente evidente, así como obviamente suscrita por Fernández Retamar. Sin embargo, desde los postulados de partida, tal noción se abre a un cuestionamiento de carácter fundamental, que alcanza igualmente a la noción paralela de un sistema de literatura general como patrón universal de regulación de los esfuerzos críticos de la historiografía. La siguiente observación de Antonio Cornejo Polar puede ayudar a entenderlo:

la reflexión sobre la literatura latinoamericana no puede soslayar el hecho de que esa misma reflexión está produciendo, de alguna manera, su propio objeto. Bien pudiera suceder entonces que la disgregación de una literatura tenga que ver más con las limitaciones del pensamiento crítico que con su desarticulación o que con el carácter desmembrado de su base histórico-social.⁶⁰

La crítica literaria, desde la luz propuesta por Cornejo, no es un aparato para la representación de una totalidad previamente dada, sea esta específicamente latinoamericana o la totalidad más grande de una literatura general. Por el contrario, la crítica es en sí parte interesada de aquello que trata de articular. Como dijo Angel Rama, en frase citada por Cornejo, “la crítica no construye las obras [pero] sí construye la literatura.”⁶¹ A esta luz, la crítica literaria misma resulta codeterminante de la historicidad que se supone habría de dar a la literatura su campo heterónimo. En otras palabras, dado que la historia sería interrogada desde la crítica como suelo o fundamento de la literatura, la interrogación crítica sigue necesariamente la perspectiva dada por el esfuerzo de entender un sistema literario

organizado en su historicidad. Pero entonces, de manera quizá no tanto subrepticia como meramente inadvertida, se da una reversión mediante la cual la literatura misma, representada críticamente, viene a ser la que establece el marco bajo el cual la historia debe ser interpretada y usada.

Lo hemos visto ya en la elisión por Fernández Retamar de cualquier posibilidad de consideración dentro de su teoría general de la literatura general de producciones indígenas o no fundamentalmente determinadas por una genealogía eurocéntrica. Lo vemos también en todo lo que en las últimas citas de Milliani revelan su carácter monotópico (“una visión del mundo,” “un pasado colonial común”), que en cuanto monotópico viene a ser también jerarquizador e integrador. Dentro del sistema de interpretación, precisamente porque la lectura crítica no interpreta una totalidad independiente sino que establece en el acto mismo de interpretación la totalidad que interpreta, la literatura se vuelve irreversiblemente el fundamento heterónimo de la historia. Este hecho, que alcanza en general a la producción crítico-literaria de cualquier cultura, tiene consecuencias particularmente importantes en el caso de una experiencia histórico-cultural como la de América Latina, donde “literatura” ha designado abrumadoramente la práctica específica de escritura en lengua colonial--y, se podría añadir, un sistema de crítica condicionado por el colonialismo eurocéntrico hasta en la determinación misma del concepto de historicidad que maneja.

En el esfuerzo por seguir los dictados de un sistema general de prácticas literarias que llevaría a determinar las variantes diferenciadoras de la producción latinoamericana, algo estaría condenado a ser siempre radicalmente olvidado: el llamado sistema general a la vez implica y está implicado en un concepto hegemónico y en última instancia eurocéntrico de la literatura y de la historicidad literaria. Según tal concepto, la literatura puede “recuperar” prácticas verbales o transverbiales no canónicamente literarias, pero no al revés: a esas prácticas a-canónicas no se les permitiría apropiarse la literatura. En el límite, la propuesta de Milliani incorporaría prácticas transverbiales no-hegemónicas en “el plano semántico de la literatura.” La literatura se convierte así en el plano general de juicio. Puede pensarse que es lógico si se trata de escribir una historia literaria, pero esta historia literaria debe entonces reconocer que está estructural e irreversiblemente condicionada a convalidar una historia de la cultura como historia jerárquicamente organizada: en ella, una literatura general que no abandonará su genealogía eurocéntrica ocupa una posición de privilegio.

No hay solución fácil a este problema estructural de la historiografía cultural latinoamericana. El precio a ser pagado es uno de los dos siguientes: o nos comprometemos a una historia literaria de América Latina cuya determinación misma nos fuerza a aceptar la literatura como suelo de la historicidad, con la consecuencia de que las prácticas verbales subalternas estarían también fundamentadas en una literatura general que pueda absorberlas y reinterpretarlas; o seguimos un modelo alternativo de lectura en el que a las prácticas literarias no se les concede la oportunidad de dictar el estándar hermenéutico. Pero en este segundo caso debemos quizá abandonar la posibilidad de hacer historia literaria en el sentido fuerte de la expresión, es decir, como metanarrativa capaz de expresar variantes específicas con respecto de un sistema general. Ahora bien, si tal paradigma, que ha sido desde quizás Andrés Bello el paradigma de privilegio en la historiografía latinoamericana contemporánea, entra en crisis, ¿qué concepto alternativo de historicidad literaria puede venir a sustituirlo?

A su respecto, convendrá en todo caso recordar que dentro de él la literatura no podrá autopostularse como fundamento heterónimo de la historia latinoamericana, ni siquiera bajo el pretexto de hacer lo contrario.

IV. Crisis del sujeto de historicidad

Si un escritor, como dice Milliani, es un “trabajador social que aplica fuerzas intelectuales a un medio de producción--el lenguaje--y produce un objeto heterogéneo proyectado sobre una sociedad en la cual el autor es signo de época y el mensaje signo que rebasa su historicidad inmediata,”⁶² la crítica debe imaginar estrategias mediante las cuales tal rebasamiento de la historicidad inmediata pueda ser comprendido. Pero entonces la crítica, que, como Cornejo diría, también es producto de escritura, debe ser interrogada en términos de su propia historicidad y en términos de su rebasamiento de historicidad. En este exceso la crítica a la vez encuentra y enfrenta sus propias inversiones ideológicas en la interpretación.

La capacidad crítica de crear parcialmente su propio campo de reflexión, lo que podríamos llamar su relativa autonomía, tiene como contrapartida necesaria la igual capacidad crítica de abandonar cualquier campo dado de reflexión. Nuevas corrientes de la investigación cultural latinoamericanista tienden hoy al abandono de la noción de literatura que es una parte esencial del proyecto historiográfico representado como ejemplo por Milliani. En la medida en que el concepto mismo de literatura ha perdido especificidad intuitiva tras el cuestionamiento crítico que podemos cifrar en las nociones posmodernas de texto o escritura, se hace cada vez más difícil sostener la idea previa de un corpus identificable de prácticas literarias que sería función de la crítica interrogar en busca de aquello en su estructura que podría asegurar su integración en el conjunto sistémico de “variantes diferenciadoras.” A ello se añade la dificultad de seguir pensando el sistema literario según criterios de historicidad rebatibles por particularistas y excluyentes, o bien por jerarquizadores y reductores. La producción literaria latinoamericana, bajo paradigmas críticos emergentes, ya no es tan interesante como lo fue una vez por su supuesta capacidad como repositorio de signos de una identidad continental que sólo debía ser propiamente leída, siguiendo lo que Antonio Candido ha llamado su “doble referencia” como mimesis metropolitana y apropiación poscolonial.⁶³ Pero quizá la responsabilidad aquí no competa tanto a la literatura, sino a la dificultad de reformulación de paradigmas críticos que restituyan a la literatura latinoamericana en toda la extensión de su problemática una nueva relación con la historicidad.

La crisis de la noción de literatura general para los estudios latinoamericanos tiene mucho que ver con el reconocimiento de que dicha noción no puede ser desligada del privilegio histórico concedido a prácticas culturales de élite colonial y poscolonial. En su doble deber como mimesis metropolitana y apropiación poscolonial, la literatura latinoamericana, en el entendimiento crítico dominante, queda presa en la incómoda situación de tener que producirse a sí misma por referencia inescapable--crítica o no--a la producción metropolitana. Como resultado, la literatura en cuanto práctica sociocultural pertenece a un campo de socialidad en el que sólo pueden situarse aquellos que, tras haberse asegurado acceso a la escritura grafémica, van a pretender medirse sobre la base de una serie de patrones cuyo referente último es exotópico. En otras palabras, el sistema de literatura general, aun entendido sobre la base de articular identidad y diferencia por relación a él, es siempre necesariamente un sistema de literatura de élite, o en todo caso un sistema organizado jerárquicamente en virtud de su necesidad de contrastarse con un patrón hegemónico.

Pero si lo que está en juego en las batallas de la historiografía literaria latinoamericana por acceder al reconocimiento universal es en gran medida el reconocimiento de su implicación exitosa en las prácticas culturales hegemónicas de la élite criolla, entonces parecería que evitar eurocentrismo, localizar diferencia, y afirmar identidad endógena son sólo tantas maneras de esconder las motivaciones

profundas de una práctica cuya meta real, de nuevo en palabras de Cornejo, parecería ser la de “[convalidar] el orden social latinoamericano y [reafirmar] sus condiciones de opresión y discriminación.”⁶⁴ Ante esta toma de conciencia, la crítica es llevada por la propia dinámica social a una revisión y expansión de su objeto disciplinario, que está hoy, en la emergencia de “estudios culturales,” más cercano al estudio de lo que Schwarz llama “el imaginario [social] verbalizado” que al estudio de la literatura como práctica estética.⁶⁵

La consiguiente crisis y pérdida relativa de atención crítica hacia la literatura en el contexto de las prácticas culturales latinoamericanas tiene como su otro lado el reconocimiento y la mayor presencia de una multiplicidad de acercamientos alternativos al texto cultural, desde “literaturas orales,” prácticas de identidad grupal, testimonio, historias orales, periodismo investigativo y creativo, a cine, producción de video independiente, radio, televisión, tiras cómicas, teatro popular, arte de performance, fotografía, y otras actividades que reciben hoy la atención sostenida antes reservada a la novela, a la poesía, o al cuento.⁶⁶ Ahora bien, aun en la bienvenida a tales nuevas prácticas críticas, en las que se deciden sin duda importantes cuestiones que atañen a la política cultural en su sentido más amplio, conviene observar que el abandono de la literatura llamada culta (o hegemónica o canónica) como categoría privilegiada o referente primario para la reflexión cultural latinoamericanista no significa que tal literatura pueda abandonarse sin más como campo de análisis crítico. Lo que sí significa es que han cambiado las condiciones de acercamiento a tal campo. Si bien ya no sirve postular prácticas de alta literatura como campo discursivo dominante para la emancipación cultural latinoamericana, o para la auto-afirmación endógena, como Milliani quizás diría, esas prácticas de alta literatura retienen con todo cierta posibilidad parcial de expresión de historicidad en la medida en que representan una clase específica de performatividad sociocultural. Schwarz hace la misma observación en el intercambio con Cornejo del que las citas anteriores están entresacadas a propósito de la llamada de este último al estudio de los sistemas literarios latinoamericanos producidos por grupos subalternos. Para Schwarz, si la identidad sigue siendo un tema de indagación apropiado para lo que él llama “literaturas en estado de formación,” hay otro proyecto literario posible: “la tentativa de interpretar con máxima energía conceptual, imaginativa, la actualidad tiene su lugar real en la literatura [llamada] culta. . . . [L]os otros sectores del imaginario social no viven [en la misma medida] bajo el signo de la historicidad [global].”⁶⁷

En el sentido implicado por Schwarz el “signo [literario] que rebasa su historicidad inmediata” sería precisamente el derivado de la reflexión sobre la historicidad misma en su carácter transnacional o global: la historicidad queda entonces rebasada a partir de la reflexión sobre la historicidad. A la vez, la reflexión sobre la historicidad retiene a la literatura en su carácter de “signo de época.” El agotamiento del paradigma identidad/diferencia, para las literaturas que ya no están, usando la expresión de Schwarz, “en estado de formación,” deja paso a una nueva posibilidad de lectura. Lo que se juega en ella es la forma misma en que la literatura se relaciona con la historicidad en el doble sentido estudiado: sea que la literatura se postule como suelo de la historicidad, dándole expresión, sea que la literatura responda a una historicidad heterónoma, lo cierto es que una forma específica de historicidad compete a la literatura llamada culta. En mi opinión, su reconocimiento crítico depende de entender lo que la crisis contemporánea de la literatura revela: que la literatura no debe tomarse como la proposición sintética de un sujeto universal trascendental, y por lo tanto que la literatura latinoamericana no aspira, ni ha aspirado nunca fundamentalmente no importa cuáles hayan sido sus intenciones explícitas, a ofrecer la variante latinoamericana del sujeto de la historia; que su relación con la historicidad está en función directa de su relación con la crisis del sujeto de la historia que cifra la historia de la modernidad misma

en su exclusiva formulación eurocéntrica y ontologocéntrica; y que su articulación fructífera con la historia latinoamericana así como con la historia que engloba a la historia latinoamericana pasa por su autodisolución como metanarrativa general y su autoentendimiento como fragmento o parte de un tejido más vasto.

La cuestión clave para la crítica literaria es, entonces, cómo articular un compromiso con su objeto que tendría simultáneamente que tener conciencia de los cambios habidos en su propia posición sociocultural y que prestaría atención adecuada a la función igualmente alterada de la literatura en el imaginario cultural. La cuestión de la historicidad, en el sentido apuntado por Schwarz, en la medida en que acota un campo de reflexión específico, remite a la necesidad de que la crítica de la literatura llamada culta insista en su inserción en el campo cultural desde nuevos parámetros.

Sólo desde ellos podrá hacerse caso a las preguntas formuladas por Mignolo y citadas al comienzo de la sección anterior. Esas preguntas remitían a la posibilidad de una hermenéutica pluritópica desde el cuestionamiento crítico del propio lugar de enunciación: en ese sentido, la pregunta “¿desde dónde escribe la literatura?” revierte en la pregunta por el lugar de enunciación del crítico que la interroga. Esta última no es una cuestión meramente personal o biográfica, sino que afecta fundamentalmente al interés político que la marca.

Si las producciones simbólicas latinoamericanas que pertenecen a grupos en estado de reformatión identitaria deben quizá ser examinadas de acuerdo a conceptos geoculturales que formen ya parte de una alternativa al ontologocentrismo europeísta, esos conceptos geoculturales sólo se harán disponibles a partir de una crítica de las producciones simbólicas cuya genealogía eurocéntrica permita ver lo que está en juego, y cómo han podido constituirse en la instancia ideológico-literaria dominante. En otras palabras, sólo la literatura canónica, al menos en un primer momento, permitirá una lectura que atienda a la deconstrucción del sujeto universal de la historia en su variante latinoamericana. Desde este proyecto, que abre el camino a la proliferación de subjetividades alternativas y lógicas culturales diversas hoy asociables con lo que se ha llamado la “política cultural de la diferencia,” la historiografía literaria latinoamericana acaba por revelar su compromiso identitario eurocéntrico allí donde creía eludirlo más fielmente.⁶⁸ La crisis de la historiografía literaria latinoamericana debe pues relacionarse con la crisis de metanarrativas trascendentales que diversos pensadores han identificado como rasgo del presente histórico.

De alguna forma esto será insistir en el desastre de la historiografía, y en su imposibilidad de darle un sentido no inmediatamente alienante a la sucesión de textos que forman el ilustre corpus de una tradición entendida monotópicamente. Pero el desastre, entendido desde el marco expuesto, está lejos de agotarse en su negatividad. Mediante la práctica del desastre, la literatura latinoamericana renuncia quizá a la voluntad de autoproponeerse como articulación efectiva de la liberación social, con la consecuencia aparentemente paradójica de que cede así el campo de fuerza a otras articulaciones. A la vez, sin embargo, tales posibles articulaciones alternativas no podrán sustraerse a la fuerza crítica del desastre literario que les deja el campo libre: en su libertad, están sometidas al poderoso efecto de negatividad que la literatura ofrece en su dimensión autocrítica.

Aun insistiendo en la inevitabilidad de entender las prácticas literarias latinoamericanas bajo estudio desde su obvia matriz cultural eurocéntrica, mi intención es entender también que hay formas de articulación crítica que permiten sustraerse a la razón desarrollista--en la que Dussel cifra el más insidioso avatar del eurocentrismo--y al mismo tiempo mantener vivo el interés analítico en la literatura llamada canónica. Por mi parte situo el foco de este interés en el campo de deconstrucción, entendido

como el proceso de lectura mediante el cual la literatura arroja la posibilidad de servir a la re-formación del imaginario en cuanto práctica antimonotópica, o entre-lugar desde el que pensar la ruptura de la dominación ontoteológica que es, en América Latina, herencia del discurso colonial.

Capítulo segundo

Escritura postsimbólica

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” el relato que abre *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, permite, entre otras cosas, una lectura basada en tres elementos: el primero tiene que ver con lo que llamaré el encriptamiento o neutralización del lenguaje; el segundo, con la utilización digamos potenciadora del efecto que llamaré de pérdida de mundo; el tercero, con lo que es reconocible como una vuelta de tuerca o torsión catastrófica de elementos alegóricos, que llevan la alegoría hacia el descubrimiento de las posibilidades epistémicas de una cierta alternativa postsimbólica.

Las tres características se relacionan en su raíz misma con la escritura de duelo. Con “neutralización del lenguaje” me refiero al efecto de des-trabajamiento mencionado por Maurice Blanchot en *La escritura del desastre*:⁶⁹ cómo, a partir de cierto momento, la descripción de la lengua de Tlön empieza a contaminar la nuestra y a llevarla hacia el fracaso; cómo la lengua de Tlön se hace la nuestra en el movimiento mismo que pretende conjurar su avance; cómo, en una palabra, la lengua común se encripta y hace ajena en virtud de una narrativa que encontrará en tal pérdida la fuerza suficiente para instalarse en una negatividad apenas contrarrestante, pero quizá suficiente: en la más peligrosa de las cercanías con respecto del destrabajarse de nuestro mundo, Borges acierta a paralizar el dominio del feroz antisimbolismo tlöniano mediante el recurso engañosamente simple de reconducirlo hacia su propio desastre. Lo que resta no es sin embargo una nueva afirmación triunfante del símbolo, sino meramente la negación de su contrario, y así, dialécticamente, la entrada en una nueva posibilidad de escritura: escritura postsimbólica, escritura de duelo, traducción de epitafios.

El narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” Borges, pretende que su reacción a la invasión de nuestro mundo por Tlön es continuar calladamente con su “indecisa” traducción del *Urne Buriall* de Thomas Browne--un estudio sobre epitafios. Pero de hecho su reacción es escribir “Tlön,” que es sobre todo traducir la disyunción tlöniana de su mundo, que es el nuestro, como los epitafios traducen la muerte y así articulan una especie de supervivencia. Borges responde, en y con su acto de traducción, a la escritura universal y totalizante de Tlön, a la “interioridad hipermnésica” de Tlön,⁷⁰ que está, en el momento de la escritura del narrador, en proceso de autoconstitución. Creo entender el acto traductor de Borges como un acto de resistencia a toda formación totalizante. Si por un lado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” puede ser interpretado como enfática denuncia de toda utopía racional, y así como asentimiento reactivo a lo que hay contra tendencias activas de construcción de mundo, por otro puede también entenderse como esfuerzo casi desmesurado y extremo por plantear una conceptualización resistente a toda metafísica productivista. Desde esta segunda perspectiva, el texto de Borges se abre a una experiencia básica del mundo como objeto perdido, cuya conmemoración aparece entonces como traza de positividad y resistencia y como instancia crítica de acceso a un conocimiento de la existencia siempre singular y localizable (aunque, en virtud de su singularidad, también singularmente irrepresentable).

Siguiendo la idea expuesta por Jameson de que la escritura posmoderna es la representación alegórica del movimiento del capital en su Tercer estadio, me gustaría exponer aquí que la relación entre Tlön y nuestro mundo es figura de la relación que media entre sociedades locales y sistema global.⁷¹ Incluso dentro de esta figura, que es una figura marcadamente alegórica, dado que aduce la representación de lo irrepresentable, las implicaciones del acto del narrador de “Tlön” están lejos de ser fácilmente pensables. Traducir una máquina universal de traducción: ¿desde qué sitio o qué abismo

puede contemplarse tal tarea? ¿Y cuál es el estatuto de la paradójica confirmación que Borges, el narrador, le da al poder de Tlön al mismo tiempo que anuncia su oposición incondicional a él?

“Tlön,” el texto, como contrafirma y legitimación abismal del mundo de Tlön, no es sólo un epitafio o postdata, sino también un prólogo a la inmensa labor de traducción en progreso. La traducción que Tlön está aprestado para llevar a cabo en nuestro mundo significará en su momento la instauración universal del “idioma primitivo (conjetural) de Tlön.”⁷² Con él, “desaparecerán del planeta el francés, el inglés, y el mero español. El mundo será Tlön.”⁷³ La multiplicidad de lenguas, de idiomas, cederá a una sola lengua, y ese proceso retrazará inevitablemente, pero a la inversa, el proceso narrado en la historia bíblica de la Torre de Babel.

Según *Génesis*, cuando había una sola lengua en toda la tierra, los hijos de Shem, que habían abandonado su lugar de origen, decidieron establecerse y construir una ciudad y una torre cuya cima habría de tocar los cielos. Querían, dice el texto, “hacerse un nombre,” hacerse únicos en la indistinción común, y así abandonar su errancia, y no estar más dispersos por la faz de la tierra. Pero Dios, ofendido, “confunde sus lenguas.” Dios proclama su nombre en la ciudad, Babel, que significa “Confusión,” y condena a los shemitas a diseminarse por toda la faz de la tierra.⁷⁴

La guerra de Dios, por el acto de dar su nombre a los shemitas, les quita el nombre que habían querido hacerse para sí mismos, y lo sustituye por un idioma, o por idiomas múltiples. Así el nombre de Dios está a la vez por y contra la diseminación. La guerra de Dios es un acto terrible de amor paterno. Con su nombre babélico, Confusión, Dios otorga intraducibilidad. Pero, al hacerlo así, otorga también la posibilidad misma de traducción. Lo intraducible, lo propiamente idiomático que rehusa dejarse hacer común posesión, es quizá la condición necesaria y suficiente para la tarea del traductor.

Como el proyecto babélico, la creación de Tlön es un acto político. La política implicada es estrictamente antipaterna, atea, y antiteológica. Tlön no es en principio sino la resistencia a la pérdida babélica del nombre, y a la ganancia babélica del idioma. Desde sus orígenes en círculos idealistas de la Inglaterra ilustrada, la Sociedad cuya extraña meta es crear un mundo autónomo entra en la clandestinidad hasta resurgir dos siglos más tarde en Memphis, Tennessee. Su proyecto es un proyecto trascendental. Buscan la immanentización de la trascendencia. Quieren crear el reino de Dios sobre la tierra. Se trata de un proyecto cosmopolita que, a su resurgimiento, se convertirá en un proyecto curiosamente norteamericano. Emerge en Memphis, Tennessee, traducción nominal del sitio de las pirámides, del *eskathon* faraónico, la tumba del logos, y por lo tanto el centro de la Significación trascendental. En Memphis, un millonario llamado Buckley patrocina la publicación de una llamada Enciclopedia de Tlön.⁷⁵ Mr. Buckley, nos cuenta el narrador, “quiere demostrarle al Dios no existente que los mortales son capaces de construir un mundo.”⁷⁶ Conviene reparar en la extraña estructura de tal apelación, en el agujero en el centro de la frase. ¿Sabía Buckley que la concepción de un mundo por los mortales era también por razones esenciales la destrucción del mundo? El narrador lo sabe, porque su melancolía depende de ese conocimiento. Pero Buckley, en realidad, ¿es un nihilista activo y lúcido, o un nihilista meramente reactivo?

Buckley es de cualquier modo una figura melancólica, en perpetua confrontación con un Dios no existente, pero un Dios que sin embargo se hace sentir en su *inexistencia*, esa privación cuyo don es la ineludible necesidad de una nueva alianza en el orden simbólico, aunque esta vez una alianza radicalmente posbabélica. Vuelve a ser, no ya posible, sino necesario “hacerse un nombre.” Siguiendo tal imperativo, Buckley, lo sepa o no, lúcido o ciego, sigue el principio de la introyección de duelo. El nuevo mundo de Buckley tiene el estatuto de un fetiche. Buckley es el prototipo del artista melancólico,

tal como lo presenta Julia Kristeva en *Le soleil noir*: “el artista consumido por la melancolía es al mismo tiempo el más esforzado en su lucha contra la abdicación simbólica que lo cubre.”⁷⁷

El proyecto de crear un nuevo mundo en abierto desafío contra el poder colonizador esencial, un Dios paterno que está ya quizás muerto, pero cuya ley impone póstumamente la necesidad de sacrificios y dones--ese proyecto obedece las leyes del duelo, el requisito psíquico de proyectar en el orden simbólico, como introyección defensiva, la pérdida decisiva del objeto primario. Borges nos muestra nada menos que el paradigma básico de la búsqueda latinoamericana de identidad, de todas las búsquedas de identidad, de hecho, dado que la identidad poscolonial es sólo un caso particular de una compulsión histórica universal.

Pero el objeto primario no es el objeto paterno. La pérdida de Dios, que cuenta aquí como la pérdida del “amor” metropolitano y de su capa protectora, es pérdida sustitoria, pérdida de segundo orden. ¿En qué sentido es entonces “Tlön” referencia a la pérdida del objeto primario? Veremos que la lucidez de “Tlön,” el texto, por oposición a Tlön, el mundo, es precisamente no postular una identidad simbólica como el sustituto de otra identidad simbólica. “Tlön” postula en cambio una identidad postsimbólica, que está, en cuanto tal, basada en un adquisición idiomática, idiota, posbabélica; pero no en la adquisición de un nuevo nombre propio, que no podría funcionar como signo de una renovada alianza simbólica en el momento en el que tales alianzas han sido declaradas imposibles.

En “Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*,” Paul de Man define el símbolo hegeliano como “la mediación entre la mente y el mundo físico del que el arte necesariamente forma parte.”⁷⁸ En esta mediación el arte tiene la función de conciliar conciencia y mundo. La conciencia se muestra a sí misma como “orgánica,” esto es, unificable con la realidad fenoménica en y a través de procesos simbólicos. La distinción kantiana entre experiencia y representación viene así a ser cancelada en el símbolo estético hegeliano. Para Hegel, la función del arte es utópica y mesiánica, en el sentido de que en el arte el espíritu y la naturaleza se responden el uno al otro, es decir, encuentran correspondencia. Así se hace posible la coincidencia de ser y significar, y de esta manera radical el símbolo viene a reemplazar a la alegoría como tropo privilegiado de representación estética. Con “Tlön,” sin embargo, el pensamiento de una correspondencia entre espíritu y naturaleza, entre experiencia y representación, entre ser y significación queda destruido, por lo menos en el sentido tradicional.

La nueva concepción del mundo que “Tlön” anuncia a punto de reemplazar al que todavía es el nuestro, la concepción tlöniana, es antiteológica, porque está basada en la pérdida del nombre propio, incluso si ese nombre es Babel, Confusión. Tlön pierde Babel, pierde todo nombre, todos los nombres propios, substantivos, donde Dios habría podido cifrar la ley de la eterna confusión de los mortales: “No hay substantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön.”⁷⁹ Este me parece un dato crucial, del que depende casi imperceptiblemente toda la estrategia textual: es porque Tlön rehusa toda substantivación que Tlön debe postular un mundo que debe necesariamente ser entendido antirrepresentacional y antisimbólicamente. Tlön aparece entonces como un intento radical de acercarse a, de crear, un mundo preobjetual, que es lo que Kristeva llama “la Chose:” “la Cosa [es] lo real rebelde a la significación, el centro de atracción y repulsión, asiento de la sexualidad de la que se separará el objeto de deseo.”⁸⁰ Porque en este mundo o en este proyecto de mundo el objeto de deseo es el mundo mismo, y no un objeto intramundano, esto es, un objeto en el sentido propio, para los habitantes de Tlön, como dice Borges, “el mundo . . . no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de hechos independientes.”⁸¹ En la frase de Borges, la heterogeneidad postula lo real primario, que es insignificable y por lo tanto inorganizable.

El texto de Borges, como el cuerpo de mamá, la cosa en sí, o la muerte de un ser querido, nos lleva a una región del pensamiento donde la razón sufre parálisis y se vuelve catastrófica. Requiere ser pensado, pero se hace a sí mismo impensable. Requiere ser pensado sobre la base misma de su impensabilidad. El conflicto es absoluto e insimbolizable. El texto de Borges habita un duelo aberrante, un escándalo, un desastre de una magnitud similar a la que lleva al peruano José María Arguedas a inscribir en su frente, a revólver, el punto final de su escritura; similar al que lleva a Rigoberta Menchú a la dolorosa decisión de no tener hijos; al que lleva a Luisa Valenzuela a cederle su firma al brujo López Rega en *Cola de lagartija*; o al que lleva a Alejandra Vidal, en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, a tirar gasolina en su dormitorio y quemarse al costado del cadáver de su padre loco.

El lugar de esos desastres es el lugar de la necesidad misma de postular un proyecto. Borges concibe expresar a Tlön, sabiendo que afirmar la heterogeneidad es homogeneizarla, proyectar lo irrepresentable es representarlo: nombrando a Tlön, Borges lo destruye. Si alegorizar es siempre autorizar, en este caso límite la alegorización, al substantivizar lo que se autoconcibe como no-substantivo, encerrando en ello la más violenta de todas las substantivaciones, desautoriza. Darse cuenta de eso, y mantener suficiente lucidez para habitar en su luz, ser capaz de escribirlo en su forzada y forzosa duplicidad hace al texto de Borges activo y no reactivo, histórico y no antihistórico, melancólico y alegre, nihilista pero también preparatorio. Todo depende de la distancia que Borges toma en relación con el proyecto de Buckley en el mismo momento en que lo repite, y precisamente por repetirlo, esto es, por escribirlo. En esa distancia se entrega una crítica absoluta de la identidad: la apertura borgiana al tercer espacio.

El acto fundamental y decisivo de “Tlön,” el texto, es narrar el proyecto de Tlön, el mundo. El narrador dice: “No hay substantivos en la *Ursprache* conjetural de Tlön.”⁸² Pero mencionar esta *Ursprache*, conjeturarla, postularla es ya substantivizar la carencia de nombres propios, y así un acto profundamente irónico al mismo tiempo que profundamente contradictorio e imposible: porque la *Ursprache* conjetural sería el lugar absolutamente propio a partir del cual los substantivos podrían delegar existencia. De la misma manera, y no casualmente, nos enteramos de que, en la lengua de Tlön, “el hecho de que nadie cree en el substantivo paradójicamente hace su número interminable.”⁸³ En otras palabras, si todo acto idiomático crea su propio objeto, como sucede en Tlön por definición, entonces todo acto idiomático construye un nuevo nombre propio. Un lenguaje absolutamente construido, esto es, un lenguaje que ha abandonado a conciencia todo anclaje en lo real referencial, es el acto substantivo más totalizante y brutal que la imaginación humana pueda concebir o hacer. En él el idealismo se convierte en el más atroz de los materialismos, pues revierte en su autonegación absoluta.

La pérdida de los nombres propios de las cosas en la caída babélica es la pérdida de la capacidad simbólica. Tras ella, sentido y ser ya no coinciden. Los tiempos posbabélicos son tiempos idiomáticos, es decir, tiempos asimbólicos, dado que la capacidad de producir símbolos ha sido destruida por Confusión. Cuando lo asimbólico se conoce a sí mismo, y se hace a sí mismo un proyecto explícito de formación de mundo, esto es, cuando Tlön aparece como idea, lo asimbólico se hace activamente antisimbólico. Borges explota radicalmente la fuerza antisimbólica de Tlön, que es la fuerza antisimbólica de todo idealismo. Todo idealismo, se puede decir, carece de substantivos. En 1940, el ominoso año bélico en el que “Tlön” fue (engañosamente) fechada, Borges sitúa la toma de conciencia de la fuerza paradójicamente antisimbólica de todos los sistemas totalitarios, una fuerza que necesariamente rompe la posible unidad de espíritu y naturaleza, abandonando a pesar suyo el mundo preobjetual, lo real, en favor de su propia capacidad autogenerativa.

Borges percibe y resiste eso, pero no en un retorno anacrónico o reaccionario a lo simbólico. Lo hace a través de la mera constatación, y de su compleja traducción a la escritura, del hecho de que lo antisimbólico en cuanto tal es, en el límite, en el punto de totalización, la más violenta sustantivación de la carencia del sustantivo. Los llamados *hrönir*, que son los objetos tlönianos que van apareciendo para colonizar insidiosamente nuestro mundo, no son sino la prueba siniestra del retorno destructor del sustantivo.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” como objeto que postula lo antisimbólico, como aquello que da nombre al proyecto heterotópico de Tlön, podría de hecho considerarse uno más de esos *hrönir*, excepto que en “Tlön” se dice que todo depende de sobrevivir a los *hrönir*, de traducirlos, de resistir su dañina sustantivación. Porque “Tlön” traduce la máquina absoluta de traducción universal, “Tlön” postula su propio carácter póstumo, postsimbólico.

La resistencia a Tlön en la escritura borgesiana, aunque alegoriza la necesidad de resistencia a lo simbólico metropolitano, es primariamente una resistencia a cualquier postulación en el orden simbólico: incluyendo, entonces, eminentemente, cualquier postulación a propósito de identidad cultural. Esta escritura postsimbólica, dado que preferiría siempre abrazar la pérdida del objeto primario, es una escritura melancólica y depresiva. La medida de su lucidez está dada en el modo en que puede mantenerse como escritura. Si toda escritura es voluntad de símbolo, si toda escritura es un símbolo fallido que debe construirse como alegoría, entonces la escritura postsimbólica vive en el duelo de sí misma. Sobrevive, en una indecisa labor de traducción cuya precariedad sin embargo acoge la alegría de saberse fiel a sí misma, siguiendo su propia ley. Su supervivencia atestigua una difícil posibilidad: las alegorías nacionales, las búsquedas culturales de identidad social, puede ser que no sean el destino último de la escritura latinoamericana contemporánea. Frente a ellas, otra escritura: escritura babélica, idiota, escritura de lo singular que no alcanza a constituirse como idéntico, conmemoración de lo local en resistencia a cualquier hipóstasis identitaria, escritura del signo contra el símbolo y, más que apuesta, asentimiento a una forma de comunidad aprincipial, que rehúsa la congregación substantivante en el duelo mismo por el sustantivo.

La escritura de Borges está comprometida en la indagación esencial de aquello que la contrarresta y limita. La positividad de su propuesta es no más que el resto de una conflagración textual que se libra fundamentalmente al margen de toda positividad. Escritura localizada entre lo negativo de su tensión crítica y aquello neutro que traspasa la negatividad y la asedia desde lo inmemorial, y que fisura incesantemente lo que en la negatividad hay de posibilidad redentora, busca mantenerse fiel a sí misma en el sentido definido por Maurice Blanchot: “Escribe para que lo negativo y lo neutro, en su siempre oculta diferencia--en la más peligrosa de las cercanías--, puedan recordarse mutuamente su especificidad respectiva, lo uno trabajando, lo otro des-trabajando.”⁸⁴ El des-trabajo de lo neutro: acción y tarea del tercer espacio. En él el sujeto identitario encuentra inestablemente lo que lo consume. Y precisamente: en el acabamiento del límite y la apertura a lo que siempre desborda, a lo que siempre específicamente desborda ese límite, se da la necesidad de ejercicio de una cierta posibilidad política a pesar de todo restaurativa, puesto que resiste esa otra positividad clausurante, ontoteológica, y en último término ilusa implicada en la ceguera de lo propio.

Traducir la máquina absoluta de traducción universal es en sí una “empresa trágica,” para usar una expresión que en Blanchot designa a la literatura, cuyo resultado estará en el mejor de los casos cruzado por la ambigüedad más precaria: el punto de constitución de tal empresa, situándose en una prevedad o exterioridad imposible, no puede nunca llegar a afirmarse. Sin embargo, tal empresa define

una de las necesidades de la escritura latinoamericana. Escritura de la localización intermedia, situada en el entre de lo metropolitano y lo periférico por razón de su historia tanto como por razón de sus posibilidades presentes de articulación, sus opciones genuinas están circunscritas a la exploración incondicional de la fisura que media entre el no poder afirmarse como absoluta exterioridad y el no poder afirmarse como absolutamente interior a sistema o proyecto alguno de sentido, puesto que también esta segunda tentación quedaría marcada por la pretensión de exterioridad con respecto de lo que es posible en tiempos de destitución. Escritura ni exterior ni interior, su espacio es el espacio tercero de una extraña posibilidad de traducción del mundo.

Lo postsimbólico, entendido como el residuo o ceniza de la conflagración entre una naturaleza siempre en retirada y una cultura cada vez más agresivamente colonizadora y apropiante, marca el último lugar de incidencia posible de la escritura como empresa de resistencia. Su procedimiento expresivo pasa por una crítica radical de la razón ontoteológica desde la figuralidad literaria misma: no hay recurso a la “imitación” de ningún principio de razón a partir del cual establecer firmes estipulaciones redentoras, sino cabalmente lo contrario.

Borges desmantela el principio de razón mismo a través de su crítica de la razón ilustrada o productivista, que revela como desastre toda construcción de mundo cuyo método presuponga la reducción sustitoria de lo real. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” anticipa y resiste el imperio del capitalismo transnacional como obra tlöniana en el siguiente sentido: si en las sociedades basadas en modos de producción previos al capitalismo tardío la naturaleza era la representación objetiva del inconsciente, y el inconsciente la introyección de la naturaleza, la posmodernidad transnacional vacía el inconsciente al circunscribir cada vez más estrechamente la naturaleza a una función no sólo tributaria sino pura y simplemente objetual, como el idealismo absoluto tlöniano.

Pero en Borges hay constatación y apertura de una posibilidad de escritura quizás tenue e inestable: una escritura para la cual la depresión teórica, la imposibilidad de promesa, acaba por constituir el suelo mismo de su manifestación; escritura figural, conmemoración testimonial de lo que, estando perdido, deja sin embargo traza, en ella puede escucharse todavía el rumor inmemorial de aquello que en la aflicción busca conjurar la aflicción; en el duelo busca consumir el duelo; y en la melancolía quiere salir de su abdicación. Ese rumor, ¿desde dónde llega?

Contra la cadaverina no hay resurrectina.⁸⁵

Capítulo tercero

El duelo del sentido.

En sus *Conceptos fundamentales* Heidegger entiende el *apeiron* de Anaximandro como una “resistencia opuesta a todos los límites.”⁸⁶ El *apeiron* sería lo indefinido neutro, en el sentido de aquello a partir de lo cual, y contra lo cual, los entes se dan. El decir inicial del ser en Anaximandro no se produce así como un nombre propio y apropiante, sino como su contrario, un radical desnombramiento. El desnombramiento que origina el pensar occidental concibe lo que hay, el ser o fundamento de los entes, como la perpetua resistencia a la fijación. A partir de ello, todo entendimiento posible ocurrirá no como apropiación sino como mimesis y, como la mimesis, vivirá en radical pérdida, en total desprotección. Pero también es obvio que tal entendimiento no puede sostenerse sin dolor, que se dolerá de su coyuntura, y que intentará reconstruir su paz en el duelo. El duelo contiene la explosión. El duelo busca darle sentido a la absoluta resistencia de lo real, que es pérdida pura de lo real. Ned Lukacher define la metafísica como “la resistencia violenta contra la resistencia absoluta [del ser, de lo real] a todos los límites.”⁸⁷ La metafísica es un violento proceso de duelo, pero el duelo antecede a la metafísica y organiza no sólo el destino sino también el sentido del pensar. Sentido y destino son anagramas recíprocos, y en esta casualidad idiomática se cifra enigmáticamente la dificultad de separar el sentido del duelo del duelo del sentido: ambos se constituyen en el duelo como destino. Toda experiencia límite es exacerbación del duelo, abierto enfrentamiento con la pérdida: la experiencia tecnológica no es en esto distinta de la experiencia poética o de la experiencia filosófica.

El pensamiento teórico apela a la posibilidad de nombramiento de aquello que rehúsa o resiste ser nombrado. Para la literatura lo crucial es la materialidad fenoménica del lenguaje, su opacidad resistente. En el cruce entre la materialidad del lenguaje, cifra del *apeiron*, y la voluntad de dominio de tal materialidad se libra la guerra por el sentido. O se establece el proceso de su demanda. Si cabe hablar de una ruptura inmemorial entre práctica poética y práctica teórica, tal ruptura desde luego afectaría las relaciones entre filosofía y literatura, pero en el sentido radical de que la ruptura debe ser entendida, primera y predominantemente, como una ruptura entre filosofía y literatura, teoría y poesía: una ruptura, si se quiere, del “entre” o en el entre que ha mantenido tradicionalmente esas dos prácticas en una cierta relación jerárquica quizás inestable pero efectiva. Por ruptura entre teoría y poesía entiendo la disolución de sus conexiones clásicas, que garantizaban el entendimiento de la literatura como actividad mimética en el sentido de actividad representativa, o que permitían que cuando se hacía cuestión de llevar el discurso teórico hacia la interpretación literaria todo se redujese a un simple problema de aplicación. Así esta ruptura del entre problematiza indefinidamente la pretensión teórica de dominio de lo literario, y no sólo como estética o como poética; a la inversa, la ruptura rompe también la pretensión literaria de ser puramente representativa de unas condiciones de existencia que el pensamiento teórico tendría como misión definir y categorizar.

Las relaciones entre filosofía y literatura han estado sometidas desde antiguo--desde Heráclito, desde Parménides, pero ellos son ya síntoma, más que causa, de una extraña situación--a una precariedad que, en la medida en que reclamaba ser pensada, fue siempre sistemáticamente reprimida. La metafísica, por definición, otorgándose una región de pensamiento más allá de la materialidad informe de lo físico, busca un sentido ideal que luego proyecta retrospectivamente al material rítmico, experiencial o imaginario que el arte literario busca organizar. A la vez, la empresa poética no se entiende a sí misma más que como salto infundamentado a una tarea de representación cuya garantía de

hecho, cuya legitimidad, dependería de la legitimidad más alta del saber primero, el saber crítico o dialéctico. Así es en Platón y Aristóteles, pero también en Tomás de Aquino y en Giambattista Vico, y en los pensadores de la Ilustración. Más marcadamente todavía, en los románticos: la estética hegeliana, con su determinación del fin del arte tras la fijación del sistema del saber absoluto, lleva a su consumación la derrota tendencial de milenios de pensamiento.⁸⁸

En *Finnegans Wake* la operación mimética ya no puede entenderse--como dos milenios y medio de historia occidental han entendido--como mimesis del poder racional, del logos, sino que se articula desde un campo abierto de participación cuyas condiciones--y entre ellas las condiciones de su proyección política--sólo están empezando a pensarse. *Finnegans Wake* será aquí usado como localización intermedia con respecto de la formación ontologocéntrica y de aquello que la formación ontologocéntrica domina y reprime: imagen, entonces, de cierta formación expresiva latinoamericana, al tiempo que posibilidad de articulación con ella, *Finnegans Wake* anticipa o cifra desarrollos historiales de la escritura del tercer espacio que Borges y Lezama repetirán al tiempo productiva e improproductivamente.

I.

En *Discours, figure* Jean-François Lyotard, en el contexto de una reflexión fenomenológica sobre la hiper-reflexión, desarrolla la noción de “lenguaje deconstruido.” Para Lyotard habría una negatividad en el lenguaje, un punto radical de flexión no muy distinto al implicado por la noción de *punctum* de Roland Barthes hablando de la imagen fotográfica en *La chambre claire*. Esta negatividad, más allá de la negatividad recíproca de *langue* y *parole*, le daría a la reflexión sus condiciones de posibilidad. Lyotard la llama “lo figural.”⁸⁹ Se anuncia por el lado del arte, de la literatura, pero se anuncia también como una cierta exterioridad con respecto del discurso: “La posición del arte es un desmentido a la posición del discurso . . . Indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir, una manifestación espacial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin desquiciarse, una exterioridad que no puede interiorizar como *significación*.”⁹⁰ Rodolphe Gasché en “*Deconstruction as Criticism*” señala que la negatividad de lo figural “toma su forma más radical para Lyotard” en el espacio de la poesía: no cualquier poesía, sino poesía radical, que es “lenguaje deconstruido por excelencia” en el siguiente sentido: “es un lenguaje que al retrasar la comunicación mediante la intervención de procedimientos extralingüísticos y al exhibir . . . el laboratorio de imágenes causante del poder seductor de la poesía, acomoda lo que impide su reflexión.”⁹¹ Gasché se refiere a lo que podemos llamar el límite de la reflexividad en la resistencia absoluta de la imagen poética, o de cierta instancia de la imagen poética, a la significación. Pero con esta determinación de lo figural no estamos muy lejos de la noción que Heidegger desarrolla en “El lenguaje en la poesía” de una “afirmación silenciosa” que sería el vórtice de cualquier producción poética dada.⁹² En la medida en que tal afirmación no puede nunca integrarse al lenguaje, en que permanece necesariamente como lo no-dicho, succiona al lenguaje hacia su propia cavidad, lo atrae hacia su muerte. Podemos llamarlo un lugar, o una región, de duelo.

En *Ciencia de la lógica* Hegel define diferencia absoluta como “la negatividad que la reflexión tiene dentro de sí.” John Llewelyn, en un artículo sobre las relaciones de la cuasinoción de *différance* desarrollada por Derrida con la diferencia absoluta hegeliana, interroga una lectura tardía de Jean Hyppolite según la cual “*absolute Unterschied*” designaría “la medida de sinsentido que reviste todo sentido.”⁹³ La cuestión para Llewelyn radicaría en averiguar si Hyppolite está haciéndole un favor o un

disfavor a Hegel pretendiendo leer en su *Lógica* la noción de que hay un algo o una nada que escapa a las determinaciones de la dialéctica. Pero ese resto, sea cual sea su estatus dentro del sistema dialéctico-especulativo, es lo que ha venido a convertirse en un objeto de rango decisivo para el pensamiento contemporáneo. Es, por ejemplo, lo que lleva a Adorno en *Minima Moralia* a invertir la frase de la *Fenomenología del espíritu*, “*Das Wahre ist das Ganze*” [la totalidad es lo verdadero], en la fase “la totalidad es lo falso.”⁹⁴ Pero es también la intuición esencial que lleva a Heidegger a nombrar la diferencia óntico-ontológica como lo esencialmente digno de reflexión. En el hecho de que la filosofía deba hablar del ser desde determinaciones ónticas (el ejemplo fundamental es la frase “el ser es . . . “) está dado el necesario olvido de una diferencia irreducible, de una otredad que, al mismo tiempo que otorga posibilidades originarias al pensar, también las desmantela, obligándolo a producirse en perpetua pérdida. La “negatividad que la reflexión tiene dentro de sí,” para usar la frase de Hegel, una vez tematizada como centro absoluto y límite irreducible del pensar filosófico, organiza un pensar de la pérdida, un pensar del duelo, en el que en mi opinión se decide la importancia de la literatura, o de un cierto concepto de escritura, para el discurso teórico contemporáneo.

El duelo en esa instancia de reflexividad, en ese límite textual de la reflexividad, es duelo por la reflexividad. La reflexividad se resuelve en lo opaco: y con ella, la filosofía, al menos en su sentido clásico, que está organizado alrededor del sujeto como reflexión y autorreflexión, o/y como lugar de significación. En su libro sobre Nietzsche Heidegger dice:

Todo a lo largo de la historia de la metafísica la esencia del hombre se fija continua y universalmente como *animal rationale*. En la metafísica de Hegel, la *rationalitas*, entendida en un sentido dialéctico-especulativo, se hace determinante para la subjetividad; en la metafísica de Nietzsche es la *animalitas* la que funciona como hilo conductor. Las dos metafísicas, consideradas en la unidad de su esencia histórica, llevan la *rationalitas* y la *animalitas*, respectivamente, a su validez absoluta.⁹⁵

Aceptar esta cita implica aceptar la lectura heideggeriana de Nietzsche como el pensador sistemático de la voluntad de poder, que Blanchot, Gilles Deleuze, Derrida (*Eperons*), Luce Irigaray y Gary Shapiro, entre otros, han cuestionado eficazmente.⁹⁶ Implica también aceptar la lectura de Hegel como pensador de la totalidad, y no como pensador del fin o de la ruina de la totalidad, alternativa legible sin embargo en ciertos aspectos de la lección heideggeriana sobre el concepto de experiencia en Hegel (“*Hegels Begriff*”), y en *Glas* de Derrida, así como en el “hegelianismo sin reserva” de Georges Bataille y en los artículos que De Man dedicó a la estética de Hegel.⁹⁷

Para Heidegger es precisamente porque la metafísica alcanza su validez absoluta en los pensamientos de Hegel y de Nietzsche que ambos consuman el fin de la metafísica. Llegar al fin de la metafísica es también abrir la historia del pensamiento occidental a un nuevo comienzo, un pensamiento de la negatividad, como querrá Adorno, o un pensamiento del acontecimiento de apropiación (*Ereignis*) que marca la retirada del ser de nuestro mundo para el segundo Heidegger; un pensamiento de la infraestructura deconstruyente de toda formulación de pensamiento en Derrida, o un pensamiento radicalmente volcado a la otredad como el de Emmanuel Levinas o el de Blanchot. Pero ninguna muerte queda sin más saldada con un nuevo nacimiento. Debe haber un período de luto, una vela por la metafísica, en la que todavía moran los pensadores mencionados, justo porque su pensamiento es un pensamiento antitético e incorporativo con respecto del pensamiento metafísico cuya muerte no cesa de obsesionarlos.

En *Le principe de l'anarchie* Reiner Schürmann argumenta que la obra heideggeriana sobre Nietzsche es materialmente un discurso sobre la economía tecnológica en el fin de la metafísica.⁹⁸ Zimmerman, en *Heidegger's Confrontation with Modernity*, corrobora la tesis de Schürmann. El Eterno retorno de lo mismo aparece así como el colapso de las diferencias binarias en el fin de la metafísica: un colapso ya anunciado en el olvido platónico de la diferencia ontológica entre el ser y los entes. El pensamiento cuantitativo de la Voluntad de poder, que el Eterno retorno confirma y afirma, es el pensamiento más propiamente tecnológico. A la vez, sin embargo, como dice Gasché en una reseña del libro de Schürmann, si la tecnología permite una mirada a la historia occidental del pensamiento como destino cerrado, el pensamiento ya se ha arriesgado más allá de la clausura metafísica (y así se puede decir de la tecnología que arruina los principios mismos que la sustentan). Con esta posibilidad de concebir la metafísica como pensar cerrado, la tecnología se presenta como una oportunidad--como la oportunidad de acercarse a la metafísica desde otro dominio del pensar en el que el pensar ya no está sujeto a principios.⁹⁹

Concebir este otro dominio del pensar como pensar diferencial, pensar de la diferencia post-tecnológica, supone la renuncia a los principios que articulan la diferencia pensada metafísicamente. Schürmann habla de un pensar de la singularidad y de la contingencia que vive precisamente del renunciamiento y del abandono a lo posible. Es un pensar de la resistencia de lo real a los principios que lo limitan. En la medida en que este pensar no se da más que en el puro acontecimiento fenomenal, en el “hay” (algo y no más bien nada), renuncia a todo entendimiento categorial y vive en su pérdida. La muerte de la metafísica no es su eliminación, sino precisamente la necesidad de su incorporación aberrante: “*for nought that is has bane. In mournenslaund*” [“pues nada de lo que es está excluido. En la tierra del duelo”].¹⁰⁰

La pregunta de los velorios, “¿qué pasa después del fin de la vida?,” está en realidad subordinada a una pregunta anterior, “¿qué pasa en el fin?,” la muerte que el velorio prolonga. La pregunta es apocalíptica y escatológica. El fin anticipa un comienzo, y la escatología es la doctrina de lo que quiera que empieza a suceder en el fin. *Finnegans Wake*, un texto sin lugar a dudas definitivo y definitorio de la ruptura de las relaciones clásicas entre filosofía y literatura, se presenta parcialmente como un libro de fines y comienzos, y de forma particularmente ebria, entusiasta, delirante, y por lo tanto poética, dado que se sitúa entre un “*barrowload of guenesis*” (“carretada de génesis, de guinness”) y un “*bockalips of finisky*” (“un bock de whisky, un apocalipsis de fin”).¹⁰¹ *Finnegans Wake* puede ser entendido como respuesta, o por lo menos es ciertamente una respuesta posible, a la pregunta que Derrida hace a Heidegger en términos de la “veille,” la vela, el velorio, que es también, por supuesto, la vigilia, la víspera:

¿Debe leerse a Nietzsche, con Heidegger, como al último de los grandes metafísicos?
¿O, por el contrario, debemos tomar la cuestión de la verdad del ser como el último sobresalto soñoliento del hombre superior? ¿Debemos entender la vela como la guardia montada alrededor de la casa, o como el vilo por el día que viene, en cuya víspera estamos? ¿Hay una economía de la vela? Quizás estamos entre estas dos velas, que son también dos fines del hombre.¹⁰²

Los dos fines del hombre, *telos* y *eskhaton*, se juntan en el momento apocalíptico de la revelación. En la vela, y en *Finnegans Wake*, pensamos ambos en ambos. Pero la revelación es un momento de verdad, y podría incluso implicar, desde una perspectiva metafísica, esa “verdad del ser” de la que hablan Heidegger y Derrida. Desde su comienzo en Platón, sin embargo, la metafísica ha

considerado a la verdad en términos de luz. La luz viene en revelación, al final de un período de oscuridad, en el fin de la noche, de la vela. *Finnegans Wake* es un libro de lo oscuro, como le llama John Bishop, pero eso no excluye su espera paciente por la aurora, la mañana, el fin del duelo: “*Soft morning, city! . . . when the moon of mourning is set and gone . . . And watch would the letter you're wanting be coming may be*” [“!Suave mañana, ciudad! . . . cuando la luna del duelo está puesta e ida . . . y mira por si viene la carta/letra que te falta/quieres”].¹⁰³

Primera proposición: El duelo organiza el “entre” de la literatura y la filosofía en el momento de la ruptura. *Finnegans Wake* interesa en este contexto como ejemplo privilegiado del tipo de poesía radical que expresa lo figural, el límite de la reflexividad, la radical exterioridad del sentido, y que por hacerlo se sitúa precisamente en el entre de literatura y filosofía. *Finnegans Wake* impone un nuevo tipo de práctica crítica, tanto como impone un nuevo tipo de práctica poética. Pero si esta última ha sido seguida por ciertos escritores como Arno Schmidt y Guimarães Rosa, Cabrera Infante y Haroldo de Campos, Samuel Beckett y Julián Ríos, la primera tiene en general el curioso destino de ser simultáneamente enunciada y reprimida, y esto desde el mismo comienzo de la historia de sus efectos, según podría demostrarse ya en el famoso ensayo de Samuel Beckett “Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce.”¹⁰⁴

II.

Finnegans Wake abre el “*heliotropical noughttime*” que es a la vez el tiempo de la noche y el tiempo de la nada, tiempo de nihilismo buscador de sol.¹⁰⁵ En ese tiempo viven dos personajes que el texto identifica como Shaun the Post y Shem the Penman. El capítulo llamado “*Colours*” muestra a *Shem the Penman* como aquel que quiere permanecer en lo oscuro, entregado a una práctica de lo oscuro que tiene al menos tres manifestaciones: el ennegrecimiento (“*blacking out*”) de todo lo potencialmente visible, la cancelación de todo trabajo de visión (“*gazework*”) y la producción de lo que el texto inglés llama “*blackmail*” en paronomasia intraducible, dado que significa obviamente “chantaje,” pero también “correo negro.” Shaun the Post, por el contrario, ama los heliotropos, los tropos y cambios del sol, y brilla en la asumida tarea de llevar y entregar misivas, mensajes, cartas, una misión eminentemente matutina. Post y Penman son tropos de filosofía y literatura.

La segunda proposición atañe a la posibilidad de una conciliación o reconciliación entre filosofía y literatura, entre el Post y el Penman, Shaun y Shem. La primera proposición estableció que la pérdida de reflexión en lo figural, en la poesía radical, inaugura un proceso de duelo. Este duelo, que comienza en el límite de la reflexividad como un duelo por la reflexividad, es la última cuestión filosófica en el sentido tradicional. Para Heidegger sería el duelo del nihilismo activo, un duelo radical que intenta pasar más allá de la reflexividad hacia una transvaloración que postula el descentramiento del sujeto autorreflexivo. Podemos considerar por un momento la compleja estructura del duelo, que es no sólo resistencia, sino también incorporación, y no sólo repetición sino también afirmación. El duelo es entonces no sólo la última cuestión filosófica, la cuestión del nihilismo, sino también la primera cuestión de nuestra época según Heidegger, la época de la pérdida de valores en el nihilismo activo. Es la cuestión de la literatura y la filosofía. Es la cuestión del sentido y la de la recurrente posposición del sentido, la cuestión del lenguaje deconstruido.

La segunda proposición comienza preguntando: ¿a qué intereses se sirve con la voluntad de conciliación de literatura y filosofía? O, lo que es lo mismo, ¿qué pérdida se aplaca? En *A la sombra de las mayorías silenciosas* Baudrillard expone que el deseo de sentido y el deseo de realidad son en

nuestro tiempo un deseo del poder. No de poder, sino del poder. Y es precisamente porque el poder no consigue del todo lo que quiere que el poder está, por decirlo así, perdiendo. Según Baudrillard,

Durante mucho tiempo bastaba que el poder produjera sentido (político, ideológico, cultural, sexual), y la demanda lo seguía; esta absorbía el abastecimiento y aun lo sobrepasaba. Se abastecía sentido escasamente, y así todos los revolucionarios se ofrecían a producir todavía más sentido. Hoy, todo ha cambiado: el sentido ya no es escaso, sino que se produce por todas partes, en cantidades siempre crecientes--es la demanda la que se debilita. Y es la *producción de esta demanda de sentido* la que se ha hecho crucial para el sistema. Sin esta demanda, sin esta susceptibilidad, sin esta mínima participación en el sentido, el poder no es más que un simulacro vacío y un efecto aislado de perspectiva.¹⁰⁶

“The Elephant in the Belly: Exegesis of *Finnegans Wake*,” de Clive Hart, comienza refiriéndose a cierta entropía histórica, cierto deterioro y descomposición en la explicación de *Finnegans Wake*. Hart quiere contener esa pérdida, y procede a ello estableciendo una axiomática. Cito sólo los axiomas 1, 2 y 5:

- 1: Cada sílaba tiene sentido. FW no contiene sinsentidos, y muy poca onomatopeya, etc. Joyce trata principalmente en semantemas.
- 2: Toda explicación que no tome en cuenta cada sílaba y justifique cada letra es defectuosa.
- . . .
- 5: La tarea más importante del explicador es establecer planos de sentido en un orden de precedencia.¹⁰⁷

El sentido debe pues postularse axiomáticamente. Hay una angustia irreducible y radical en el límite de la determinación objetiva del mundo que viene tomando lugar en las disciplinas empeñadas en la producción de un sentido fijo y cierto. Debe establecerse una axiomática para parar la angustia, y contener la incertidumbre. La postulación del sentido es la estrategia de contención tras todo deseo de conciliación del Post y del Penman. Segunda proposición: la conciliación del Post y del Penman, en otras palabras, la eliminación del entre de la literatura y la filosofía, es una formación reactiva que sirve los intereses del poder institucional.

III.

Mi proposición tercera y última vendrá enmarcada como un comentario al libro de Gerald Bruns, *Heidegger's Estrangements. Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*. Bruns establece una cierta inversión de Heidegger: Heidegger el Post, en cuanto opuesto por ejemplo a James el Penman, se convertirá en el análisis de Bruns en el post-Heidegger, el Heidegger de la posteridad, o de la posterioridad, de la filosofía, un Heidegger figural cuya relación con el lenguaje en los escritos tardíos queda mejor descrita siguiendo el modelo de la paronomasia, o de las palabras-baúl (que Julián Ríos llama “maletas”):

Heidegger nos propone imaginar una lengua cada una de cuyas palabras internaliza no tanto su propio sentido, su propia diferencia estructural con respecto de otras palabras en la lengua como los sonidos de todas las otras palabras de la lengua. . . Haga sonar una palabra y otras responden, como en la paronomasia.

El lenguaje en este sentido sería un vasto resonar-en-el-oído, una infinita práctica paronomásica en la que las palabras aparecerían recíproca e interminablemente cada una en la otra, con los cambios sonando el uno en el otro, con nuevas palabras inauditas sonando mientras las viejas mueren, dando y redando sus ecos al morir.¹⁰⁸

¿Piensa el Heidegger tardío fuera de la filosofía? ¿Ha desaparecido la diferencia entre su discurso y el discurso poético? Pero no: la concepción del lenguaje en el Heidegger tardío, post-filosófica si se quiere, explorada en el libro de Bruns, es todavía una concepción del lenguaje, y así diferente de lo que quiera que está sucediendo en *Finnegans Wake*. Esa diferencia tiene que ver con la estructura de una pro-mesa, de un envío, *Sendung*, el envío del ser que Heidegger el Postman nos ha anticipado, dispuesto a brillar, a entrar en la apariencia, a través de la transmisión, del porte y la entrega de mensajes, misivas, desde el claro, *Lichtung*.

En la historia heideggeriana del ser, el nihilismo activo se vincula hasta sus raíces en una cierta promesa, el envío del ser que forma e informa la metafísica. Ese envío tiene la estructura de *Ereignis*, que es paronomasia de Heidegger sobre el acontecimiento o adviento, y la apropiación. No se trata de reducir aquí, en traducción, la complejidad de *Ereignis*. Basta mencionar que incluye falta, falta-de-ser, entendida como retirada.¹⁰⁹ Con esta retirada del ser tocamos el límite absoluto de la autorreflexividad filosófica. Heidegger abre su obra al trabajo de lo figural, que resiste a la significación, en nombre de lo que en la significación retira la significación: *Ereignis*. Haciendo eso, es verdad, Heidegger se convierte, para usar la frase de Bruns, “en nada sino lío para el servicio postal.”¹¹⁰ Invocando y dejándose llamar por el lenguaje en su materialidad, en su figuralidad, dejando que el auto-rechazo del lenguaje se de, Heidegger se acerca quizá a una conciliación con el Penman. Pero en tal proximidad se esconde la más grande lejanía.

El Post puede prometer, o puede transmitir la promesa, de una conciliación. Pero el Pen no promete nada. Su chantaje no se acaba. Anuncia la muerte del sentido, y lo que solicita, *black-mail*, correo festoneado en negro, es duelo. La estructura de la promesa articula así el campo del entre de literatura y filosofía. La promesa será la respuesta del Post al chantaje del Pen. El chantaje, la misiva enlutada del Pen, no promete nada, sino que insiste en la transmisión y el anuncio de una deuda, la deuda de muerte. La deuda está encriptada en el campo filosófico, igual que la promesa responde a la demanda de lo figural.

¿Cómo escribir entre literatura y filosofía? Bruns expone con precisión el paradigma crítico dominante:

la tarea de la crítica es hacer a la literatura inteligible según las normas del pensar calculativo-representacional, de modo que la función de la literatura dentro de la *Ge-Stell* sería devolvernos una imagen del hombre . . . , o bien desvelar en sus articulaciones sistemáticas los códigos maestros de la cultura occidental en cualquiera de sus formas simbólicas, semióticas, ideológicas, logocéntricas, o textuales.¹¹¹

Con esta mediatización de la crítica se hace también de la literatura una función al servicio de un modo particular de conocimiento.

Enseñar literatura es enseñar una promesa. Pero la promesa, precisamente, difiere el cumplimiento de lo prometido. Establece ese diferimiento como el límite de su propia actividad. Tal límite es el fin de la reflexividad y la región de lo figural. La filosofía y la literatura se encuentran en el movimiento de succión de ese vórtice. Enseñar una promesa de desaparición en lo figural debe ser

también resistir la estructura de la promesa, y así no es ni ofrecer una nueva imagen del hombre ni dedicarse al análisis de los códigos maestros de la cultura occidental.

Sobre la producción crítica de una imagen del hombre--de la que se hace depender todavía la imagen de la mujer, siempre secundaria y subordinada para el humanismo clásico--tiene *Finnegans Wake* algo que decir en un pasaje ya parcialmente citado, que aquí vuelvo a mutilar ampliamente: “*In the heliotropical noughttime . . . nichilite . . . [a]mid a fluorescence of spectracular mephiticism there caoculates through the inconoscope . . . the figure of a fellowchap in the wohly ghaast.*”¹¹² En “*spectracular mephiticism*” se oye entre otras cosas metafísica especulativa como el fantasma o espectro de lo que está en descomposición, fosforescente como todos los fantasmas bajo cadaverina. Es precisamente esa luz menor, orgánica, de lo fluorescente la que nos permite ver en el tiempo de la noche/nada, el tiempo del nicho, el tiempo nihilita. Lo que vemos en la luz fantasmal de la metafísica es algo otro que el fantasma de la metafísica: alguien caocula. “Caoculate” refiere al término gaélico que significa “ciego,” y sin duda también al español “caca.” El tipo que caocula, al que Bishop entiende como “hombre representativo” en clara referencia al pensamiento calculativo-representacional heideggeriano, está aparentemente produciendo una escatología.¹¹³ Podemos contemplar esta actividad en cierto modo apocalíptica mediante un aparato peculiar llamado el “inconoscopio.” El inconoscopio es un aparato de visión probablemente similar al que Joyce llama en otra ocasión “pudendoscopio.”¹¹⁴ El narrador del pasaje donde esta segunda palabra ocurre está usando el aparato para mirar a alguien “con un drauma preposeyente en su pasado y una urgencia priápica de congreso.”¹¹⁵

El inconoscopio difiere del pudendoscopio en que debe consumir explícitamente tinta (“ink”), pero también en todo caso en que nos deja mirar “in cono,” por el canal vaginal, lo cual viene como relativa sorpresa a los que se figuraban estar metidos en un canal diferente. Este tercer o cuarto ojo del inconoscopio, que podría ser el ojo de la escritura, podría permitirnos expandir nuestra visión, re- visar la noción adquirida. Quizá no es el tipo el que está produciendo activamente algo así como una ciega caoculación, sino que está siendo él mismo caoculado, como los pequeños invitados que finalmente emergen en la acción maternal, hacia la luz, huéspedes heliotrópicos.

La escatología amenaza convertirnos en una teleología: el trágico residuo del hombre metafísico se vuelve resultado de una operación de parto y producción creativa. ¿Hay apocalipsis, y nueva producción de sujeto, en el inconoscopio? ¿Recupera *Finnegans Wake* una “nueva imagen del hombre”?

El sujeto de *Finnegans Wake*, HCE, *Here Comes Everybody*, tiene muchos nombres y así múltiples imágenes, ninguna propia. Una de sus encarnaciones es Hullo Eve Cenograph.¹¹⁶ El cenógrafo puede ser una nueva forma de escritura (“kainos”), pero también una escritura vacía (“kenos”). Hollow Eve Cenotaph sería el sujeto de una tumba (de mujer) que conmemora un cuerpo enterrado en alguna otra parte. Entre la escritura conmemorativa y el hueco de la memoria necesario para que la novedad se produzca estará mi última capitulación: el sentido se ha expropiado, está perdido en algún lugar inmemorable: nuestro duelo es usado para crear a partir de él demanda de sentido; la escritura crítica, si va a ser algo otro que la mera reproducción de la demanda del poder de demanda de sentido, debe romper el entre de la poesía y la teoría, y rehusar la funcionalización de la primera por la segunda. Eso no equivale a romper la diferencia entre lo llamado literatura y lo llamado filosofía. Se trata más bien de darle curso a la diferencia estructural de la promesa filosófica y del silencio literario.

El duelo absoluto por definición se consume a sí mismo y acaba desapareciendo en sus propias cenizas. El duelo aberrante es por una parte el que impone la muerte de la metafísica, que no puede ser

sin más eliminada, sino solamente incorporada en su calidad de pasado del pensamiento: “*for nought that is has bane. In mournenslaund.*” Al no haber opción, toda vez que el pensamiento encuentra en su límite la figuralidad opaca del lenguaje, en el pensar del duelo se decide la importancia crucial de la escritura poética para el discurso teórico contemporáneo. La ruptura del entre de filosofía y literatura es en resumidas cuentas una ruptura de los principios de autoridad que, desde el imperativo lógico, imponían al lenguaje poético un cierto tipo de dependencia con respecto del filosófico. No se trata ahora de invertir los términos de esa dependencia y afirmar que el lenguaje poético viene a asumir su dominancia final. Si el lenguaje poético puede llegar a emblematizarse en el silencio, ese silencio no es un silencio inerte, sino un silencio que reclama la palabra. Si el lenguaje filosófico, en el que todavía alienta la posibilidad de una utopía de la razón entendida como liberación de la deuda de lo opaco, puede aun ser entendido como promesa, esa promesa no es ya una promesa ciega, sino que conoce su origen en la impasable materialidad de la figura.

Capítulo cuarto

Localización intermedia y regionalismo crítico

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” hacia el final de la descripción de los progresivos y devastadores efectos de Tlön sobre nuestro mundo, cuando el narrador, Borges, menciona la inquietante duplicación de objetos perdidos en los terribles *hrönir*, introduce otra clase de objeto: “Más extraño y más puro que todo hrön es a veces el ur: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza.”¹¹⁷ Dado que el hrön se ha definido previamente como “objeto secundario,”¹¹⁸ un ur sería algo así como un objeto primario: como objeto de deseo, el ur es la cosa misma, lo real en tanto que elaboración y concreción imaginaria: objeto propiamente pre-ontológico, en el sentido de que es susceptible de fundar una ontología.

El ur es el objeto alrededor del cual la práctica historiográfica ejemplificada por Milliani o Fernández Retamar circula. Es el que identifica Severo Sarduy bajo el nombre de “signo eficaz” en referencia a su mentor literario Lezama:

Los personajes y la intriga [de *Paradiso*] no son sino excesos, desbordamientos, reverberaciones de ese signo eficaz que en cierto modo puede identificarse con las *supra verba* [sic] de que habla Lezama: una palabra que no se presenta en la página, en un plano neutro de dos dimensiones, denotativa y funcional, vehículo de una información más, sino al contrario, que posee “sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo.”¹¹⁹

Este signo eficaz de la escritura lezamiana es el signo que logra la presentación de lo impresentable: cabalmente, un signo que expresa ocultamiento. Refiriéndose a lo mismo en “Imágenes del tiempo inmóvil,” Sarduy habla de “la fiesta innombrable que no se llegó a realizar.”¹²⁰ El signo eficaz, el ur, lo innombrable son sin embargo causa fundamental y eficiente de escritura.

Pero Borges tiene otra manera de referirse a su objeto ur: el objeto que llama “joya” en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga,” o también “limpidez que no excluye lo impenetrable.”¹²¹ De esta “joya” dice al final de “Avatares de la tortuga:” “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso. visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.”¹²² Joya: un objeto tenue, una ruptura en lo real o mejor, una ruptura de lo real. Tal “joya” es el objeto ur considerado desde el tercer espacio, alrededor del cual circula, por ejemplo, la llamada escritura del post-boom, en la medida en que el post-boom es precisamente antisimbólico y opuesto a construcciones heroicas desde el punto de vista identitario.

Si el objeto eficiente organiza la presentación de lo impresentable, el objeto tenue insiste en la impresentabilidad de lo presentado: es decir, insiste en lo que no puede llegar a la presencia, puesto que es el objeto alrededor del cual la presencia se desvanece. Sarduy también lo encuentra en Lezama, en cuyo texto lo identifica con el objeto *a* lacaniano: “lo que escinde la unidad del sujeto y marca en él una falla insalvable: una ausencia a sí mismo.”¹²³ “*Paradiso* es como el paréntesis que encierra ese objeto *a*, la montura donde resplandece esa diminuta perla irregular y oscura,” la joya de Borges.¹²⁴

“Tenue” y “eficiente” marcan dos formas de acercarse al presentarse de la cosa misma, del objeto de la escritura. Lo eficiente en el objeto organiza una ontología, mientras que lo tenue la desorganiza o la deconstruye. Por eso Sarduy, que se llama a sí mismo “heredero,” puede decir “heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación . . . deconstruir, más que estructurar.”¹²⁵ Es entonces cuestión de escuchar, de oír, lo que separa, por

ejemplo, boom y post-boom: el “post-” es aquí la figura de una membrana, de un tímpano, lo que no debe romperse si va a cumplir su función.

Según esta hermenéutica, boom y post-boom no constituyen una secuencia temporal, sino una manera de interpretar el presentarse del objeto de escritura: del lado del boom, tenemos construcciones ontológicas, hipóstasis identitarias, alegorizaciones nacionales, en suma, un aparato ideológico que marca a la escritura latinoamericana como escritura fuerte del objeto ur. Tal sería el tipo de escritura que corresponde a la razón desarrollista dussleriana inspirada en el concepto eurocéntrico de modernidad: a la presentación de lo impresentable, donde la presentación presenta un objeto educido por la esperanza, pero que sin cesar elude captura.

El post-boom escucha la voz silenciosa del objeto ur en retirada: insiste en la impresentabilidad de lo dado, puesto que ha venido a reparar en el intersticio, la fisura, la brecha abierta a través de la cual se desvanecen construcciones ontológicas, formaciones de identidad y alegorías nacionales. El post-boom hace duelo por el fracaso de la concretización estética del modelo capitalista de desarrollo periférico, por su incapacidad de pasar más allá de la reificación de realidades nacionales y continentales en la fetichización estética del campo cultural. De hecho, el post-boom es definible como el momento sublime del boom: el momento en el que el boom debe confrontar su incapacidad para efectuar una presentación adecuada del objeto que había venido prometiendo; una antiestética, paradójicamente, en el sentido de que opera una crítica de la estética del boom: una antiestética de, y al final de, la modernidad.

En cuanto pulsión antiestética, el objeto tenue no puede sobrevivir al colapso del objeto eficiente al que siempre ha escuchado, al que siempre ha traducido. Si la traducción también aquí testifica de la muerte del original, la máquina traductora se rompe o se oxida cuando ya no hay más que traducir. No hay objeto tenue, es decir, no hay prácticas de objeto tenue, sin objeto eficiente que lo tenue deconstruya. A la inversa, por supuesto, tampoco hay objeto eficiente sin que la necesidad de lo tenue se haga sentir. En este sentido, cabe postular la necesidad de una tercera escritura, o de un tercer espacio crítico de la escritura, más allá de lo tenue y de lo eficiente, aunque no al margen de ambos: la escritura del tercer espacio viene a ser tanto la condición misma de existencia de las primeras como el lugar de su acabamiento y consumación.

La mentalidad desarrollista sostiene que la función de la crítica cultural latinoamericana, incluyendo en ella por supuesto la escritura literaria, es ayudar a que América Latina se moviera hacia la modernidad. No otro, sino meramente la otra cara del mismo gesto sostiene que de hecho no es necesario ayudar a América Latina a moverse hacia la modernidad, que lo que es preciso es que América Latina se mueva hacia sí misma en su variante diferenciadora, hacia su identidad entendida como el colapso final y el agujero negro de la reflexión crítica. Modernidad e identidad aparecen históricamente como las dos metas gemelas o complementarias de la reflexión crítica latinoamericana contemporánea, incluso cuando tal reflexión se orienta o cree orientarse hacia el desmantelamiento de los paradigmas de modernidad e identidad. Quizás hoy, sin embargo, modernidad e identidad han dejado de ser lo que fueron, porque algún intersticio en la razón, alguna fisura en el tejido crítico o en el tejido anterior de la construcción de poder/conocimiento que lo ampara, han mostrado que ambos ideogramas no son más que objetos ur sin mayor reivindicación de propiedad sobre lo real. Ahora bien, si modernidad e identidad han dejado de ser objetos eficientes en un sentido otro que el histórico, es claro que su crítica, la crítica históricamente entregada a la escritura del post-boom, crítica de objeto tenue, ha perdido su objeto. La deconstrucción de los paradigmas desarrollistas y modernizadores, al

menos en el sentido literario, se parece demasiado a apalearse a un muerto, y no puede por lo tanto ya cumplir la misión de dotar a la reflexión contemporánea de agenda crítica.

Jameson y Laclau/Mouffe mencionan el debilitamiento o la imposibilidad de historicidad, agobiada hasta la consumación por el poder simbólico del capitalismo transnacional, como el elemento central del impasse de la posmodernidad. Ambas teorías tienen cuidado en establecer una distinción entre la posmodernidad metropolitana y la posmodernidad en los países o zonas periféricas. La heterogeneidad periférica radicaría, no en una preservación de esencias culturales inspiradas en la diferencia, sino en el hecho de que en las zonas no metropolitanas coexisten diversos modos de producción; es decir, en esas zonas el capitalismo avanzado o, para usar una expresión de David Harvey, el capitalismo “de acumulación flexible,” esto es, en su fase más devoradora y globalizante, no ha conseguido todavía saturar totalmente el campo económico, aunque tendencialmente esa sea su meta.¹²⁶ Es la presencia residual de modos de producción alternativos lo que hace periférica a la periferia. Michael Taussig muestra en *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica* que la diferencia ideológica salvaguardada en y por la disyunción misma entre modos de producción permite resistir la creciente o absoluta fetichización del producto, y por lo tanto la reificación de las relaciones entre personas, y así permite mantener vivo el sentido de un cauce de la historia.¹²⁷ La historicidad, en su sentido más radical, benjaminiano, es aquello que los oprimidos tratan de salvar, y que los opresores borran. La posibilidad de historicidad estaría por lo tanto menos agotada en la periferia de lo que está en el centro. Hay que notar, sin embargo, que la periferia siempre desea su propia disolución como periferia: su destino es querer dejar de ser lo que es en cuanto periferia, y por esta razón la periferia es siempre esencialmente una periferia residual.

Centro y periferia son conceptos operativo-descriptivos, sin valor absoluto. Igual que no puede haber absoluta coincidencia de ninguna localidad específica con el centro mismo, en virtud quizá de la distribución fantasmática del capital, si no de la naturaleza misma de la cosa económica, tampoco hay absoluta coincidencia de la periferia consigo misma. El centro es de hecho un lugar utópico-distópico, de naturaleza irrepresentable y por lo tanto sublime, donde reina la pura intensidad del goce de la plusvalía, sin afecto, sin tiempo, sin espacio: un lugar extático definido como el apocalipsis de la historicidad, en el doble sentido de acabamiento de la historicidad y también de su revelación fulgurante. Pero precisamente porque el centro es un lugar donde toda posibilidad de historia está borrada, la ausencia de esa posibilidad se sustantiviza: la ausencia de historicidad viene a ser para el centro la revelación extrema de la historicidad como horizonte único de sentido.

En el centro, como reconoce Jameson, no habría naturaleza ni inconsciente, pues todo en él queda sometido al imperativo de la disolución descentralizante: es decir, de la pérdida pura de sentido.¹²⁸ Pero una pérdida total del sentido organiza su más extrema demanda. Llegamos así a una situación vestibular o límite, altamente paradójica, y definidora de otro impasse posmoderno al que quizá no se ha prestado todavía suficiente atención, o que simplemente no ha sido definido como tal.

La paradoja es: Si, como dice Taussig, el sentido humano de la historia depende fundamentalmente de la no-reificación, es decir, de la resistencia a la fetichización del mundo como mercancía, de la resistencia a la tecnologización del mundo como reserva disponible para la explotación, entonces parecería inescapable la conclusión de que, para decirlo de manera formulaica, a mayor periferia, mayor potencia de historicidad. En otras palabras, la historicidad, y con ella la presencia de sentido de la historia, subsiste hoy en lugares, reales o mentales, donde la acumulación flexible no ha tenido todavía recurso de entrada o ha sido resistida y rechazada, por más que

temporalmente. Por otro lado, sin embargo, y dada la apocalipsis reificante del centro inexistente pero concebible de la posmodernidad, la historicidad retorna como posibilidad con más fuerza allá donde puede percibirse su más extrema negación. En otras palabras: la falta de sentido de la historia organiza su más extrema demanda, esto es, reclama su absoluta restauración, y por lo tanto el centro matricial de la acumulación flexible, el vórtice de asimilación y diseminación en el corazón acumulante, el receso mismo de la historia y del sentido es el lugar donde se prepara una nueva apoteosis que no podrá menos de ser revolucionaria, en el sentido de que dará una vuelta radical a los prejuicios y modos de vida corrientes.

El impasse al que me refiero es el que parece darse en el punto de máxima divergencia entre centro y periferia: tal punto de máxima divergencia es imposible y paradójicamente el punto de coincidencia donde la falta de sentido se transmuta en su opuesto, y donde se prepara el nuevo advenimiento, el nuevo avatar histórico cuya precondition es la disolución del mundo como fetiche mercantil, el vencimiento de la alienación, y la ruptura de la angustia. En vista de la doble posibilidad recién descrita, se hace indecible si será el centro o será la periferia el lugar de tal renovación.

Laclau y Mouffe establecen una diferencia entre las condiciones de lucha emancipatoria para regiones cercanas al centro y regiones periféricas. Según ellos, en los países [avanzados], la proliferación de puntos de antagonismo permite la multiplicación de luchas democráticas, pero estas luchas, dada su diversidad, no tienden hacia la constitución de un “pueblo,” es decir, . . . hacia la división del espacio político en dos campos antagónicos. Por el contrario, en los países del Tercer mundo, la explotación imperialista y el predominio de formas brutales y centralizadas de dominación tienden desde el principio a dotar la lucha popular de un centro, de un elemento único y claramente definido. Aquí la división del espacio político en dos campos está presente desde el principio, pero la diversidad de las luchas democráticas es más reducida.¹²⁹

El centro, entendido como foco de sentido, y no como foco de ausencia de sentido, pertenece según Laclau/Mouffe a países tercermundistas, únicos lugares donde la lucha genuinamente popular, por oposición a múltiples (pero menores) luchas democráticas, es todavía posible. Para Laclau y Mouffe es el ámbito del capitalismo avanzado el que no tiene posibilidad de centro, y el que reacciona contra tal déficit en la multiplicación de luchas democráticas en las que lo que primeramente está en juego es la lucha por el establecimiento de su sentido mismo. Por supuesto esta división, reminiscente de la conocida tesis de Lyotard sobre metarrelatos y posmodernidad, debe permanecer también fluida y meramente regulativa para el pensamiento, y ello por una razón poderosa: si la modernidad está caracterizada por las metanarrativas, y la posmodernidad por la ausencia de ellas (y por una proliferación compensatoria de micronarrativas), entonces no habría posmodernidad en países del Tercer Mundo, por cuanto las “brutales y centralizadas formas de dominación” le darían al tercermundo un centro simple y claramente definido, alrededor del cual se hace posible y necesario tejer o sostener una narrativa emancipatoria.

La tesis misma, que da un centro a la periferia, que vuelve a la periferia un centro donde la lucha popular, y con ella el verdadero sentido de la historia, son todavía posibles, funcionaría para el primer mundo como una metanarrativa de enorme importancia, fundacional y determinante del campo intelectual. Desde la perspectiva del centro metropolitano, el centro de la historia, la posibilidad misma de historicidad se ha mudado al tercer mundo al mismo tiempo que el primero la ha perdido. Por otra parte, sin embargo, en la medida en que la acumulación flexible tiende hacia la saturación total del campo social, la periferia está perdiendo su centro también. Pero la periferia quiere perder su centro, en

la medida en que quiere poner fin a “la explotación imperialista y el predominio de formas brutales y centralizadas de dominación:” su metanarrativa central busca eliminar sus condiciones de posibilidad. Por lo tanto, la periferia quiere acumulación flexible y el final de una metanarrativa central, mientras que el primermundo quiere el fin de la acumulación flexible y la restauración de la posibilidad de sentido histórico. La restauración de la historicidad, cuya posibilidad, según vimos antes, estaría disponible, si bien residualmente, para el tercermundo, viene entonces a convertirse en una demanda imperativa para el futuro del capitalismo transnacional, mientras que la periferia sigue pudiendo desear sólo su propia muerte o desaparición como tal--y con ello la muerte de su propia posibilidad histórica.

Según Laclau y Mouffe, hay más centro en la medida en que hay menor descentralización del sentido. Hay más claridad de propósito en la medida en que hay mayor necesidad de resistencia a la explotación directa. Lo que está en juego es un modelo fluido de interpretación global. En tal modelo es la localización del agente en uno u otro punto de la serie de coordenadas lo que marca la necesidad específica de su posición crítica. Pero lo que permanece oscuro es la racionalidad específica para la acción respectiva.

Dada la máxima cercanía al centro capitalista, es decir, la máxima cercanía a la pérdida de sentido, la reacción crítica postula la necesidad de un rescate restaurativo de la historicidad allí donde todavía sea posible encontrarla (pero la historicidad está, siempre residualmente, en el más allá periférico, esto es, nunca aquí, siempre allí); por otra parte, dada la máxima lejanía del centro capitalista, es decir, la mayor perifericidad, habrá también mayor conciencia histórica, pero esta estará máximamente oscurecida por el deseo social de modernización y ajuste al modo de producción de acumulación flexible. La historicidad periférica es siempre el producto de una disyunción entre modos de producción que siempre ya quiere ser disuelta, borrada, eliminada en la medida en que tiende a su propia disolución, puesto que la periferia quiere desaparecer como tal, como periferia. Los extremos tienden a encontrarse imposible y conflictivamente.

Si el centro y la periferia, y las nociones mismas de centro y periferia, parecen llevarnos a un impasse en el que hasta las meras posibilidades de pensamiento y de acción se vuelven problemáticas, hay que explorar la noción de un tercer espacio, el espacio de las localizaciones intermedias. Las localidades intermedias son localidades de la zona de contacto. Estarían cerca de la posición vestibular entre luchas democráticas y luchas populares,¹³⁰ entre cultura significativa y cultura designificada. A mayor cercanía a la posición vestibular, mayor tensión dialéctica. El centro, entendido como el lugar de conflicto y superación de tesis y antítesis, no estaría entonces perdido en lo sublime irrepresentable (en la red global del capital en su tercer estadio), y tampoco en el lugar supuestamente substantivo donde la explotación imperialista se hace ocasión de verdad transparente, sino que en un sentido específico el centro es el lugar vestibular donde el capital encuentra la descapitalización, donde el sinsentido dominante encuentra sentido oposicional.

Si el triunfo global del capitalismo tardío consiste en la eliminación tendencial de modos previos de producción, y si esos modos de producción guardan no sólo profundidad histórica sino heterogeneidad cultural y capacidad de articulación de resistencia política a la hegemonía del capital en su tercer estadio, entonces el lugar privilegiado de resistencia a la globalidad homogeneizante y deshistorizante no es la más extrema periferia ni la mayor cercanía metropolitana, sino, cabalmente, la posición vestibular de las colectividades intermedias. Sólo en las colectividades intermedias o vestibulares es posible entender la simultaneidad de homogeneización transnacional y resistencia

nacional, de asimilación tendencial y de heterogeneidad de hecho. En ese sentido, estas colectividades intermedias guardarían el futuro mismo del pensamiento crítico.

El tercer espacio es el lugar donde la reforma del pensamiento procede y se produce en el límite vestibular: un lugar que, en cuanto lugar de encuentro, es también por definición y por necesidad el lugar privilegiado de lo real; no el lugar donde lo real está, sino el lugar donde el acceso a lo real adviene. Ahora bien, esa zona de contacto, esa zona vestibular entre países avanzados y países periféricos, ¿no tiene una existencia tan fantasmal como la del supuesto centro de la acumulación capitalista, o como la del centro tercermundista de sentido? El centro ha venido a ser, no un lugar concreto, no una configuración sociohistóricamente específica, sino meramente o bien el lugar del sentido, donde el sentido debe presentarse, o bien en lugar del máximo sinsentido, que por lo tanto reclama una absoluta restauración del sentido: un lugar, entonces, para la demanda de sentido, un reino mesiánico y fantasmal de historicidad.

Como posición vestibular, en cambio, ese tercer espacio entendido centralmente abdica de su categoría de centro mediante el simple recurso de no autoestablecerse como lugar privilegiado para la demanda de sentido: para hacerse más bien el lugar de su cuestionamiento, esto es, no sólo cuestionamiento de la demanda de sentido, sino también cuestionamiento de la demanda de demanda de sentido. Al fin y al cabo, es la localización del entre, lo intermedio, lo que se ha roto, lo que no espera ya servir como mecanismo de enlace o de conciliación entre las fuerzas históricamente hegemónicas y las fuerzas sin historia de la destitución.

El espacio literario latinoamericano, en su carácter de entre-lugar ni propiamente subalterno o residual ni propiamente metropolitano o hegemónico, conforma el espacio para un regionalismo crítico cuya fuerza de positividad epistémica faltaría entender. En él el sentido emergente de la posmodernidad metropolitana encuentra el sentido residual de la posmodernidad periférica, y ambos entran en determinación recíproca y precaria. Tal regionalismo crítico, desde su posición residual, estaría orientado en primer lugar contra la modernidad eurocéntrica cifrada por Dussel y Laclau en, por una parte, el concepto ilustrado de liberación, y por otra en su versión “burguesa” de desarrollo y modernización. Pero también por ello el regionalismo crítico, desde su lado emergente, compartiría con el posmodernismo metropolitano la posición sobre, en palabras de Jameson, “el fin de la vanguardia, lo pernicioso del utopismo, y el temor de una identidad u homogeneidad universales,”¹³¹ curiosamente los tres centros críticos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” como hemos visto. Según Jameson, el regionalismo crítico resistiría lo que él llama las “formas poscontemporáneas” del progreso modernizante, “modernización global, hegemonía corporativa, y la estandarización universal de los productos de consumo y los estilos de vida,” y lo haría desde una llamada “retaguardia” con “sobretonos de resistencia colectiva” encontrados en los fragmentos sobrevivientes del pasado, tercera forma del objeto *ur* borgesiano.¹³²

Así pues, el regionalismo crítico configuraría un “espacio de resistencia” a través de la tematización y el uso de materiales entregados por el presente histórico desde posiciones articulables en la propia historicidad intermedia. Frampton propone como centro del regionalismo crítico arquitectónico la categoría de “juntura,” en la que las dos fuerzas a las que se abre el trabajo encuentran engarce. Pero como correlato de la categoría de juntura está también la de disyunción o rompimiento: “el punto en el que las cosas se rompen la una contra la otra en lugar de conectarse: ese fiel significativo en el que un sistema, una superficie o un material termina abruptamente para cederle el paso al otro.”¹³³ Tal doble articulación de juntura y rompimiento elude por lo tanto una posición

meramente antimoderna, idealista en su misma pretensión de sobrevivencia en cuanto tal. Al mismo tiempo, en esa doble articulación se abre a su problema teórico fundamental, que es también un problema político: “¿cómo formular una estrategia progresista desde lo que son necesariamente los materiales de la tradición y de la nostalgia?”¹³⁴ práctica de duelo.

En la promesa de juntura y en el ominoso silencio del rompimiento, en la crisis de la dis-yunción en cuanto tal, en el mismo duelo mutuo de la dis-yunción de elementos, que es su resto vinculante, el espacio literario latinoamericano encuentra un espacio teórico de acomodación epistémica y pasa a intentar en él su apuesta, meramente hipotética, por una nueva historicidad, o por una nueva apertura al sentido pospromisorio.

Wie lieblich ist es, dass wir vergessen!¹³⁵

Capítulo quinto

Circulus vitiosus deus: El agotamiento teórico de la ontoteología en Borges

I. El hecho estético. Nostalgia y antinostalgia.

Lo real es experimentado como una lluvia o bombardeo de estímulos sobre la imaginación- pero la imaginación no puede responder con la presentación de un sentido. Así parece definir Borges en todo caso el hecho estético en “La muralla y los libros:”

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.¹³⁶

La escritura literaria no es el hecho estético, sino una respuesta a su inminencia no cumplida, que transmitirá entonces la impresentabilidad de lo real. Lo real está en su retirada, se manifiesta en el modo de su pérdida. Por eso no hay posibilidad de expresión, sino sólo de alusión: “Podemos mencionar o aludir, pero no expresar.”¹³⁷ La mimesis no se abandona: al contrario, como esfuerzo de acogimiento a la revelación, está radicalmente enfatizada. Borges parece presentar aquí una poética en consonancia con lo que Philippe Lacoue-Labarthe llama “mimesis general” a partir de una lectura de *Física B* 199a. Dice Aristóteles: “Por una parte, la *techné* lleva a término (cumple, perfecciona, *epitelei*) lo que la *physis* es incapaz de obrar (*apergasasthai*); por otro lado, imita.”¹³⁸ La mimesis general refiere a la primera parte del texto aristotélico: tal mimesis “no reproduce nada dado (no reproduce en absoluto), sino que *suple* cierto defecto de la naturaleza, su incapacidad de hacerlo todo, organizarlo todo, obrarlo todo--*producirlo* todo. Es una mimesis productiva, es decir, una imitación de la *physis* como fuerza productiva o, si se prefiere, como *poiesis*.”¹³⁹ La escritura *suple*, en el sentido de que reemplaza, pero también en el de que suplementa, la siempre inminente pero improductiva revelación. No reproduce nada dado, pero reproduce lo nodado, lo casidado. Reproduce lo que, estando, de alguna manera no está, o está perdido, lo que se da en el modo de una constante retirada. La definición borgesiana del hecho estético como “inminencia de una revelación que no se produce” encuentra a partir de esta conceptualización coincidencia con la definición de escritura por Maurice Blanchot como “revelación de lo que la revelación destruye.”¹⁴⁰

Estos rasgos de la poética de Borges están en aparente cercanía de los que Jean-François Lyotard, glosando la definición kantiana de la estética de lo sublime, establece como propios de la experiencia artística de lo moderno. El arte moderno es, según Lyotard, el que dedica su técnica a “presentar el hecho de que lo impresentable existe.”¹⁴¹ Dentro de esta versión general, Lyotard elige denominar “posmoderno” a aquello que procede a la representación de lo impresentable sin nostalgia. La nostalgia es el énfasis en la *incapacidad* de la facultad de representación. La escritura posmoderna, partiendo de tal incapacidad, pone el énfasis en “el incremento de ser y en la alegría que resultan de la invención” de nuevas posibilidades expresivas.¹⁴² Lyotard le da a esta distinción un valor afectivo que procede sin duda de cierto Nietzsche, o de cierta interpretación de Nietzsche. La distinción de Lyotard ayudará a definir la relación de Borges con su propia práctica artística.

En otra formulación Lyotard define lo posmoderno como “incredulidad respecto a metanarrativas,” ateniéndose igualmente a cierto nietzscheanismo.¹⁴³ Ya en *La Gaya Ciencia* Nietzsche reduce genealógicamente toda metanarrativa a impulso ético-nostálgico:

Para que lo que ocurre siempre y necesariamente, sin propósito y de forma espontánea, pueda aparentar ocurrir con algún propósito y afectar al hombre como racional y como mandamiento último, el maestro de ética sube a escena como maestro del propósito de la existencia; y con este fin inventa una existencia segunda y diferente y mediante su nueva mecánica desquicia la vieja existencia ordinaria.¹⁴⁴

La “existencia segunda y diferente” busca la fundamentación teleológica de lo real y es así una forma de resistencia a la incapacidad de la facultad de representación de conciliar, en el sentido kantiano, ideas y conceptos sensibles. La genealogía ética de esta resistencia, y por lo tanto su valor emocional, no solamente es destacada por Nietzsche. También Borges le da una fuerte importancia. En “La esfera de Pascal” definirá la “historia universal” como el conjunto de respuestas éticas a ciertas figuras del pensamiento susceptibles de originar una existencia “segunda y diferente” en el sentido nietzscheano. La conciencia del sujeto de conocimiento oscila entre afirmación y desdicha ante toda metáfora catacrética. Así, cuenta Borges, la proposición “la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna” es sentida como liberación por Lucrecio y Giordano Bruno entre otros, pero le parecerá “espantosa” (*effroyable*) a Pascal, nostálgico del conocimiento realista. En el breve ensayo Borges omite mención de Nietzsche, aunque la más famosa de las formulaciones de éste sobre el Eterno retorno, conocida desde luego por Borges, resuena poderosamente en esa frase clave: “En cada Ahora comienza el ser; alrededor de cada Aquí rueda la esfera del Allí. El centro está en todas partes. Curvado es el camino de la eternidad.”¹⁴⁵ En cualquier caso Borges concluye: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.”¹⁴⁶ La entonación, *Stimmung*, es también palabra de vieja raigambre nietzscheana. Habla de estados afectivos que rigen el pensamiento, que lo marcan y lo determinan. La entonación es el lenguaje del cuerpo, lo que de él queda en la construcción figural de la escritura.

La entonación desdichada es utilizada repetidamente por Borges, presumiblemente bajo la influencia de Schopenhauer, en varios de sus escritos teóricos y en los de ficción.¹⁴⁷ Pero es difícil determinar si tal desdicha es nostálgica o de carácter irónico. Uno de los textos más interesantes para este problema es el ya estudiado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” donde la inminente sustitución del mundo tal como lo conocemos, bajo la acción de los *hrönir*, es vivida con angustia por un narrador que ha manifestado su acuerdo esencial con la tesis de que “los espejos y la paternidad son abominables” porque multiplican y divulgan la ilusoriedad del universo.¹⁴⁸ La angustia del narrador aparece como meramente reactiva a la pérdida de un mundo en el que por lo demás no cree, o en el que no cree creer: la angustia, paradójicamente, nos devuelve ese mundo en cuanto productor de efectos, y así implicado en lo real en su misma presunta ilusoriedad. Si el mundo fuera realmente ilusorio, ¿por qué lamentar su pérdida o su cambio? La entonación desdichada, la constatación de pérdida o la afirmación de duelo, puede postularse en “Tlön” como artificio retórico para presentar la impresentabilidad heterotópica misma de cualquier condena o negación de mundo--tanto del mundo del narrador como de su presumible alteración en *Orbis Tertius*. En cierto sentido, pero fuertemente, es afirmable que Borges sustituye las metanarrativas lyotardianas por entonación desdichada--y esto no sólo en los textos mencionados, sino en general en la totalidad de su producción. Ahora bien, la entonación desdichada, ¿puede ella misma llegar a constituir o a implicar una metanarrativa alternativa, escritural, y así colocar a Borges después y a pesar de todo en el lugar de lo moderno lyotardiano? ¿Puede, por otro lado, establecerse una antilogía o contraposición estable entre la entonación desdichada borgesiana y la posición de Lyotard sobre el carácter antinostálgico de la escritura posmoderna?

El voluntarismo de raigambre idealista-pesimista--del cual, como ha mostrado Heidegger en *Nietzsche*, la doctrina del Eterno retorno, por su relación esencial con la Voluntad de poder, es quizá la manifestación más precisa al tiempo que su ruptura--es usado por Borges como forma de desarrollar una práctica de escritura en fuerte resistencia frente a él. La escritura de Borges explora minuciosamente las doctrinas centrales de Schopenhauer, y lo que Borges pudo entender como su continuación en Nietzsche y su prefiguración en Berkeley y Hume, no sólo para realizar su potencial literario, sino fundamentalmente para acabar insistiendo en su inviabilidad. Borges es veraz en su vasta utilización ideológica de esos filosofemas, pero su escritura no los prueba, sino que los pone al servicio de una teleología otra. La escritura de Borges tiene un valor gnoseológico que desborda el alcance del voluntarismo, y que viene en gran medida dado por su investigación sistemática del voluntarismo. No es trivial que, como recuerda Roberto Paoli, Borges aprendiera filosofía con su padre y con Macedonio Fernández, ambos idealistas radicales.¹⁴⁹ En este sentido, y en otros explorados por Didier Anzieu y Emir Rodríguez Monegal, es cierto para Borges lo que Jacques Derrida afirma de toda escritura: “La especificidad de la escritura estaría . . . ligada a la ausencia del padre.”¹⁵⁰ Borges acaba dándole la vuelta al voluntarismo, esto es, acaba llegando a su otro lado, y por lo tanto instalándose en un lugar afectivo que no coincide ni con el pesimismo nostálgico schopenhaueriano ni con el optimismo antinostálgico de lo postmoderno lyotardiano: un lugar otro, un tercer espacio, el espacio ilocalizable en el que el afecto de duelo mora cuando las instancias contrapuestas de conmemoración y vencimiento de la memoria se hacen indecibles en la experiencia.

Destacaré en lo que sigue algunos rasgos de “Funes el memorioso” desde varios otros textos de Borges. Me interesa la relación de Borges con la doctrina nietzscheana del Eterno retorno de lo mismo e intentar más tarde la formulación de un concepto de “repetición productiva” que podrá explicar algunos mecanismos de su escritura--y sin embargo, señaladamente, no otros. Así, si la mimesis productiva en el sentido definido por Lacoue-Labarthe (es decir, en cuanto procedimiento mediante el cual la imitación o reproducción del mundo “suple defectos de la naturaleza,” sustituye o suplementa a una naturaleza en la que a la vez se integra productivamente) puede entenderse también como repetición productiva del mundo, veremos que esta labor de mimesis productiva constituye todavía una actividad voluntarista en el sentido metafísico schopenhaueriano, por ejemplo, así como en el sentido ético definido por Nietzsche en su palabra sobre los maestros de una existencia segunda y diferente. Pero la escritura de Borges se abre secreta o figuralmente a otra posibilidad posproductiva cuya detección perseguiré aquí en relación con “Funes el memorioso,” y con “El Aleph” en el capítulo siguiente. Es en ella donde encuentro la apertura de Borges a una diferencia con respecto de la ontoteología, y por lo tanto la posibilidad que su escritura ofrece de una ruptura crítica frente a ella. En la figuralidad posproductiva el texto de Borges se articula en disyunción ontoteológica.

Tomo en serio la demostración de Heidegger de que Nietzsche, con su doctrina del Retorno, lleva a su acabamiento la tradición metafísica occidental que tiene sus orígenes en Platón. La rigurosa confrontación de Borges con el Retorno no es un vencimiento de la metafísica, en el sentido de que Borges habría conseguido trascender la determinación nietzscheana y pensar más allá del límite del pensamiento que hoy por hoy nuestro lenguaje puede contener. Pero Borges piensa y escribe en el límite. La figura del duelo parece apropiada para designar su escritura, o al menos los rasgos de ella que se esfuerzan en acoger el pensamiento de la muerte de la metafísica. Que la metafísica muere significa que el Ser de los entes--y la Doctrina del Eterno retorno es el último intento por nombrar el Ser de los entes--ya no permanece como fundamento del pensar. Si la estética de lo sublime quiere la

presentación de la impresentabilidad, tenemos impresentabilidad porque el Ser se retira, porque la presencia está en retirada. El duelo es la forma de lidiar con esa retirada: o incluso, es la forma de facilitar esa retirada, haciendo de todos los que escriben en duelo nihilistas activos. Esa facilitación duele con funesto dolor: pero el fin del dolor es dejar de tenerlo, duelo consumado.

Veremos que Borges pasa de un reconocimiento preciso, abismal, de las implicaciones íntimas del Eterno retorno a una conjuración de sus efectos. La escritura de Borges puede definirse como una escritura del desastre, quizás no porque el desastre prevalezca en ella, sino porque en ella el desastre es lo que más señaladamente se combate. Ahora bien, combatir el desastre, resistir sus efectos, ¿no es esa la más vieja tarea de la metafísica como resistencia a la “resistencia de lo real a todos los límites”? Localizar el límite de la ontoteología en Borges pasa por liberar el desastre en su escritura, o darle rienda.

II. Funes y el Retorno: Repetición productiva y revelación destructiva.

Del protagonista de “Funes el memorioso,” Ireneo Funes, se dice que era “un Zaratustra cimarrón y vernáculo.” La referencia es al Zaratustra de Nietzsche, el Doctor del Eterno retorno. La doctrina es presentada por Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra* y en otros textos como un gran acto de afirmación de la existencia. Asumirá una tonalidad ética y soteriológica, y por lo tanto contaminada todavía de la historia ontoteológica cuyo fin debería en principio consumir, en los escasos fragmentos publicados póstumamente que tratan directamente sobre ella. A la vez, sin embargo, de esa característica de salvación ética, la aceptación del Retorno conlleva asumir el llamado “peso más pesado,” que es la pérdida de la misma posibilidad ética entendida como justificación teleológica de la existencia y la pérdida de toda perspectiva de salvación o de redención¹⁵¹

Ireneo recibe un tremendo y misterioso don, que lo sujeta al retorno de afirmación en desdicha y de desdicha en afirmación, de salvación en pérdida y de pérdida en salvación. También Nietzsche interpreta como un don su concepción de la doctrina, y así lo dice en *Ecce homo*:

Contaré ahora la historia de *Zaratustra*. La concepción fundamental de la obra, el *pensamiento del Eterno retorno*, esta suprema fórmula de asentimiento jamás alcanzada--remonta al mes de agosto de 1881: fue anotada sobre una hoja, con este comentario: “A 6000 pies más allá del hombre y del tiempo erraba este día por los bosques al borde del lago de Silvaplana; al pie de una roca gigantesca de forma piramidal, no lejos de Surlei, paré. Es allí que este pensamiento me llegó.”¹⁵²

El don de Nietzsche, el don de Ireneo--¿son, y de qué forma, revelaciones semejantes a aquellas cuya inminencia se anuncia sin producirse en el “hecho estético” borgesiano? Y ¿de qué forma son distintas de la invención por los “maestros del propósito de la existencia” de una “existencia segunda y diferente” que de racionalidad y finalidad al vivir humano? La escritura que parte de ellas ¿es una escritura moderna o posmoderna? ¿Puede calificarse de escritura nostálgica, aunque sea nostálgica meramente con respecto del don mismo? ¿O de escritura orientada al “incremento del ser y la alegría” en la invención siempre creciente de siempre nuevas posibilidades expresivas? El modelo lyotardiano se probará insuficiente.

El don recibe un tratamiento constante en la obra de Borges, en entonación desdichada o afirmativa, como presencia, como inminencia, como ausencia y como mezcla de esas tres modalidades de ser. Por citar sólo ejemplos sobresalientes en sus obras de ficción, está en “El Zahir,” “El Aleph,” “La escritura del dios,” “El hacedor,” “Parábola del palacio,” “El espejo y la máscara,” “Undr,” y “El

disco.” “Funes el memorioso,” en cuanto hecho estético para el lector, se constituye en el esfuerzo por meditar el don revelatorio simultáneamente con su no-manifestación, con su ausencia faltante, esto es, su pérdida; por meditar, por tanto, el don como hecho estético, y como no-revelación; como anuncio de una revelación inminente que nunca llega a tener lugar; incluso, como esfuerzo por meditar el don como comprendido y comprendiente, esto es, como idéntico con el Eterno retorno de lo mismo.

El Retorno como doctrina filosófica en cuanto última palabra de la metafísica salvaguarda la relación entre manifestación y pérdida de lo real como relación de repetición. Esta relación de repetición, a la que llamaré “repetición productiva,” funda la práctica textual de Borges, o por lo menos de cierto Borges, y así en última instancia funda no sólo la estética, sino también la ética de su escritura. Ahora bien, tal fundamento postula también su propio abismo.

Ireneo Funes sufre un accidente:

Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.¹⁵³

Postulada la totalidad de percepción y la totalidad de memoria, el texto se limita en general a explorar algunas de las implicaciones. Por ejemplo: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero,” y se entiende que la reconstrucción había durado, precisamente, un día entero.¹⁵⁴ La reconstrucción precisa de un período de tiempo cualquiera, su exacto retorno en la memoria, es un modo de repetición activo y afirmativo, puesto que nada se excluye, nada se le ahorra a la conciencia: el proceso de represión que normalmente posibilita la actividad memorística, siempre selectiva, ha sido suspendido.

Pero en la medida en que tal reconstrucción supone un retorno voluntario, una actividad volitiva de memoria, cabe preguntarse si tal reconstrucción se constituye dentro y como parte del proyecto ontoteológico de formar una “existencia segunda y diferente.” Si así lo hiciera, inauguraría un *ethos* semejante al que encuentra el narrador de “La biblioteca de Babel,” cuando concluye su melancólico relato con la siguiente reflexión:

La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esta elegante esperanza.¹⁵⁵

El narrador de “La biblioteca de Babel” suscribiría pues la noción de Nietzsche implicada en el párrafo de *La Gaya ciencia* antes citado sobre la insoportabilidad de la hipótesis del mundo como fenómeno azaroso. Si los maestros nietzscheanos de la existencia conjuran la *effroyabilité* de lo real mediante la postulación alegórica de “una existencia segunda y diferente,” y obviamente la apuesta pascaliana puede ser el referente literal de la afirmación de Nietzsche, el narrador, a través de la noción de repetición ordenadora, encuentra igualmente una posibilidad de salvación ontológica. La repetición ordenadora, en la medida en que sólo pide un *retorno* del mundo como posibilidad otorgadora de sentido a la existencia, es por un lado una cita o intervención intertextual en apariencia aprobadora de la doctrina nietzscheana del Eterno retorno; por otro lado, sin embargo, la vuelve contra sí misma al implicar que con su concepción Nietzsche retrocede en sus parámetros, resiste la constitución arbitraria o azarosa de lo real, y recae en el voluntarismo autorredentor, por más que elegante. El mismo orden de reflexión es el elemento fundamentador de “Funes el memorioso.”

Las palabras del narrador de “La biblioteca de Babel” son consecuencia de la explotación textual de lo que puede llamarse versión cosmológica del Eterno retorno, repetidamente explorada por Borges en “Historia de la eternidad,” “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular:” brevemente, postulado un número limitado de átomos en el universo, o un número limitado de letras en el alfabeto, y dado además un tiempo o una página de extensión infinita, las combinaciones de átomos o de letras acaban por repetirse un número infinito de veces. La “hipótesis cosmológica” del Eterno retorno de lo mismo promete así un orden cíclico que contrarresta el azar de las supuestas primeras combinaciones: no hay ya primeras combinaciones, tampoco últimas, pero sí un Principio de razón que explica suficientemente, en el límite, la constancia última de lo real así como la singularidad de todos y cada uno de los acontecimientos cósmicos.

Tal orden puede sin duda adoptarse éticamente como justificación teleológica de la existencia. Por ejemplo, para citar un pensamiento estudiado en “El jardín de los senderos que se bifurcan” y parcialmente en “Los teólogos,” todo acto es justo, dado que todos los actos posibles serán perpetrados infinitas veces. Toda existencia, o toda intervención en la existencia, tienen la justicia de su absoluta inevitabilidad. La noción de justicia aquí implicada, ciertamente subversiva, no es sin embargo en esencia diferente de la enunciada por Anaximandro y adoptada por la tradición metafísica: lo justo es lo que se adecua a la realidad del mundo, lo que es correcto según su conformación, *orthotés*.

Pero Zarathustra, el Zarathustra nietzscheano, según la autointerpretación de Nietzsche, anuncia un cambio en la historia del conocimiento porque su doctrina no es equiparable a la de sus antecesores, los “maestros del propósito de la existencia.” Estos añaden a la serie heterogénea de acontecimientos vivibles un principio de interpretación que proporciona lo que Nietzsche llama “la atroz contrapartida de la risa” (*das schauerliche Gegenstück des Lachens*), que testifica de “el profundo [y, según Nietzsche, perturbador] impacto emocional sentido por muchos individuos ante el pensamiento: ‘Sí, merece la pena vivir.’”¹⁵⁶

El principio de interpretación es diferente de lo que se da en la doctrina del Retorno según Nietzsche en un sentido decisivo: lo primero postula un propósito añadido a la realidad en tanto que lo segundo es, en su esencia, una escueta y radical posición de mero asentimiento. Así, si toda *thesis* implica una perspectiva, el Retorno es puramente antitético, pues es la disolución de toda perspectiva en el puro asentimiento a lo que hay. En tanto asentimiento puro, el Retorno es pura repetición, pero el orden de la repetición no debe ser confundido con un orden teleológico. Por eso su descubrimiento, su advenimiento en Silvaplana, entendido con la consistencia que el texto póstumo de Nietzsche no siempre parece guardar, constituye una ruptura historial, a la que Borges saluda cuando en *Historia de la eternidad* cita con aprobación la frase nietzscheana “En el instante en que se presenta esa idea [el Retorno], varían todos los colores--y hay otra historia.”¹⁵⁷

“Sí, merece la pena vivir” no está fundado en Nietzsche en el reconocimiento o la representación de un propósito, sino en la mera estructura del asentimiento, del sí:

Quiero aprender más y más a ver bello lo que es necesario en las cosas--y así seré uno de los que hacen las cosas bellas. *Amor fati*: que sea ese mi amor desde ahora. No quiero pelear contra lo feo. No quiero acusar, tampoco acusar a los que acusan. *Apartar la mirada* será mi única negación. Y por fin y en general: quiero algún día ser sólo un decidor de sí.¹⁵⁸

La dificultad de llegar a esta posición de puro asentimiento, que cabalmente no es una posición, sino precisamente todo lo contrario de una posición entendida como lugar de postulación o de

fundamentación, estriba en la necesidad previa de asimilación del llamado “peso más pesado:” “La pregunta en cada cosa y en todas las cosas, ‘¿deseas esto una vez más e innumerables veces más?’ [yace] sobre tus acciones como el peso más pesado.”¹⁵⁹ El pensador individual, o Nietzsche en todo caso, orienta su existencia al vencimiento de tal gravedad, pero incluso esta orientación es sólo afirmación del Retorno entendido como don. La ruptura de la teleología es en sí el peso más pesado que conlleva la aceptación de la doctrina del Eterno retorno, pues supone abandonar toda perspectiva de salvación personal, y así toda ética. Cargar con ese peso es también el destino de Funes el memorioso.

En el ensayo “Historia de la eternidad,” cuya posición de partida es materialista y antiplatónica, Borges anota una de las posibles respuestas al problema de la temporalidad:

Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal--lo cual nos afantasma incómodamente.¹⁶⁰

Desde este punto de vista Funes lograría absoluta identidad personal en el acceso a la absoluta plenitud del tiempo, en la total memoria. La hipótesis de la memoria total es en realidad una versión alternativa de la intuición final del narrador de “La biblioteca de Babel,” porque la memoria total es el don susceptible de lograr un retorno infinito de lo real, donde lo azaroso de la multiplicidad de acontecimientos singulares encuentra un orden capaz de producir identidad y así dotar al mundo de estabilidad ontológica. Desde esta perspectiva Funes aparece como maestro del retorno teleológico, maestro del propósito de la existencia.

Pero no hay memoria sin olvido. La memoria total no es una mera imposibilidad fisiológica o psicológica o práctica, sino lógica. En el límite, la memoria total es indistinguible del total olvido. Si no hay olvido, no puede haber memoria. Ireneo descubrirá la necesaria función de la diferencia entre olvido y memoria en el devastador proceso de perder esa diferencia. También para él la realidad se anunciará últimamente en la retirada de lo real. El don de la totalidad de memoria y percepción, de la totalidad estética, en otras palabras, es así el don de la pérdida total de memoria y percepción, de *aisthesis*. Es el don de la impresentabilidad de lo real.

Ireneo, en la exploración de su don, llega a hundirse tan radicalmente en la unicidad del instante, de cada instante, de cada percepción, que pronto se encuentra incapaz de pensar: “Pensar,” comenta el narrador, “es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”¹⁶¹ La lucha de Funes por conservar el sentido toma lugar en la apenas comprensible y siempre desapareciente diferencia de ese “casi” borgesiano que separa la eternidad del instante de su absoluta imposibilidad, de la percepción de la sucesión.

Borges vincula en su relato totalidad de memoria y totalidad de percepción. Es verdad que ambos fenómenos no pueden postularse independientemente, pero también, de forma menos visible, que ambos son contradictorios en el siguiente sentido: la percepción total nos hunde en el instante y no hace lugar a la memoria; la memoria total, en cambio, excluye la temporalidad presentativa de la percepción. El “casi” de la narración--pues la narración de Borges sólo se hace posible en ese “casi” que separa imposiblemente ambas totalidades--pretende otorgar una mediación, una negociación entre ambas instancias. El “casi” es el lugar de la diferencia entre la temporalidad de la percepción --el instante--y la temporalidad mnemónica, que funde los éxtasis de pasado, presente y futuro en la imagen

de la eternidad. (El futuro está también en la memoria total como deseo, puesto que hay recuerdo de voluntad de futuro, además de estar como proyección de repetición, puesto que la memoria total, para existir, existe temporalmente también en el futuro. En palabras [nietzscheanas] de Borges: “Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad.”¹⁶²

La dificultad en la doctrina del Retorno, lo que hace de ella el “peso más pesado,” no es simplemente, como ha tendido a pensarse, que en el asentimiento afirmemos el dolor juntamente con el placer por el mero hecho de que ambos ocurrieron, de que ambos tienen la dignidad o la necesidad del acontecimiento, de que ambos tienen la incontrovertibilidad de un destino. En la versión caída o semitrivial que la tradición histórico-filosófica recoge, querer que la totalidad de la existencia retorne una y otra vez y siempre infinitamente pasa por ser una decisión difícil en la medida en que todos nosotros apreciamos los buenos momentos y odiamos los malos: por lo tanto, tiende a suponerse que no hay voluntad capaz de desear verdaderamente que lo malo también regrese. Esta es, a mi juicio, una interpretación de lo enunciado por Nietzsche como máxima dificultad de su doctrina excesivamente dependiente de la doctrina precursora estoica del *amor fati*, según la cual amar el propio destino tal como es es a la vez un desafío ético (querer que lo malo retorne afecta al propio ser, y también al ser ajeno, desde el punto de vista de la felicidad respectiva, que es en ambos casos amenazada) y una dificultad estética (donde la vieja asimilación de lo bueno con lo bello y lo malo con lo feo es de nuevo puesta en juego). Pero la máxima objeción contra el Retorno no tiene carácter ético-estético, sino estrictamente lógico. El Retorno, al llegar al “peso más pesado,” llega al límite donde el Retorno amenaza el Principio de razón, el fundamento racional mismo.

Reconocerlo es parte de la contribución filosófica de Borges. La dificultad “lógica” que acarrea el Retorno está localizada en el mantenimiento de la mediación entre experiencia afirmativa del instante y posibilidad del pensamiento. El pensamiento se constituye en la memoria anticipativa, e implica por lo tanto selección y olvido, es decir, teleología, en tanto proyección de deseo; la experiencia afirmativa del instante, en tanto puro asentimiento, no da lugar a la experiencia de proyección teleológica sin la cual el pensamiento es ingenerable. Esta dificultad sella el destino de Ireneo. La narración termina así: “Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años . . . me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides.”¹⁶³

El rostro de Ireneo está a la vez intemporalizado y profundamente marcado por el tiempo. Morirá dos años más tarde, en 1889. En enero de ese año Nietzsche era internado en el manicomio de Jena, sólo unos días después de haberle escrito a Peter Gast una nota que decía: “Cántame una nueva canción; el mundo se ha transfigurado y todos los cielos están llenos de alegría.” (Alguien recoge a Nietzsche enloquecido en las calles de Turín: llora mientras abraza a un caballo. Este caballo italiano, ¿no está cifrado en el azulejo redomón que voltea a Funes y lo deja “tullido, sin esperanza”?¹⁶⁴ El llanto de Nietzsche ¿puede estar tan lejos de su más profunda alegría? Podemos quizá imaginar que en algún momento inmemorialmente previo a la entrada en la ruptura del sentido Nietzsche consiguió resolver la dificultad planteada por el “peso” del dilema racional que el Retorno plantea. La razón, tras esa resolución, ya no pudo ser reconstituida como principio o fundamento de existencia.)

La asociación del fin de Ireneo con la catástrofe nietzscheana no es tan sólo un efecto irónico. Funes no tiene otra salida que la muerte entendida como ruptura de la posibilidad de existencia: la muerte para él adviene en cuanto el “casi” que lo separa de la total presencia desaparece; en cuanto se suprime la diferencia, podemos decir, entre sujeto y objeto de la mimesis. Lacoue-Labarthe comenta la paradoja de que el sujeto mimético, en la medida en que más se acerca a su propósito, más desaparece en cuanto tal. Esa paradoja “enuncia una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la mimesis: solo el 'hombre sin atributos', el ser sin propiedad ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente de sí mismo, distraído de sí mismo, privado de sí) puede presentar o producir en general.”¹⁶⁵ Pero no hay, por supuesto, sujeto sin sujeto, ser sin propiedad: en cuanto entes, son meramente inconcebibles, impensables. Las consecuencias de esta reflexión hacen de “Funes el memorioso” quizá el más fuerte modelo de literatura mimética de la modernidad. En efecto, el don de impropiedad que tiene el sujeto mimético Funes, al ser un don de nada, al no ser don, es un don de la cosa misma, de la totalidad, en la medida en que la totalidad es “pura e inagotable poiesis: fuerza productriz o formatriz, energía en sentido estricto, movimiento perpetuo de la presentación.”¹⁶⁶ Pero precisamente por ser el más fuerte modelo de la mimesis, por llevar la mimesis a su acabamiento, expone su paradoja y lleva a su ruptura. “Funes el memorioso” organiza el duelo de la mimesis. Para Funes, la inminente “revelación que nunca llega a producirse” se ha producido por fin, y se produce como revelación improductiva, esto es, cabalmente como algo otro y radicalmente diferente de la repetición productiva que la mimesis general lleva a cabo. “Funes el memorioso” es, en ese estricto sentido, crítica fundamental de la modernidad y apertura a su desastre.

III. Los dos énfasis de Funes. Disolución de la alternativa lyotardiana.

Para Ireneo lo real forzosamente se anuncia como pérdida, a pesar de haber recibido el don de la absoluta apropiación estética. La oscilación que caracteriza la posición de Ireneo es entre afirmación y desdicha, risa extática y su atroz contrapartida, que esta vez no indica, como en los maestros éticos, la postulación de un propósito, sino pura y simplemente la imposibilidad de postulación de sentido en la pérdida del pensamiento. La totalidad de percepción es ciertamente algo más que un hecho estético, o quizá algo más que la suma de todos los hechos estéticos. Cuando la revelación se presenta, Funes descubre que lo revelado es, con finalidad invivible, lo que la revelación destruye.

El regreso eterno vivido por Funes, “Zaratustra cimarrón y vernáculo,” encierra otra paradoja que una nueva cita del ensayo “Historia de la eternidad” puede dejar ver más claramente:

No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era “pampa,” y esos varones “gauchos.” Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, *que se toleran en gracia de lo anterior*.¹⁶⁷

En “De las alegorías a las novelas” Borges vuelve a pronunciarse antiplatónico, y considera su actitud propia de la modernidad. El platonismo es un realismo, en el sentido de que las ideas remiten a realidades plenas. El debate medieval entre realismo y nominalismo le parece a Borges un momento crucial en la historia del pensamiento, en el que se deciden siglos futuros:

El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa. Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres, sino la Humanidad, no los individuos, sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios.¹⁶⁸

Puede entenderse entonces que “Funes el memorioso” viene a marcar un momento de absoluta inversión del platonismo, incluso más allá de la inversión nominalista. “Funes el memorioso” decide el momento extremo del conflicto entre realismo y nominalismo por el procedimiento simple de postular la última y más radical consecuencia del nominalismo: la pérdida del nombre, en el acatamiento de la absoluta propiedad de cada nombre. A Funes lo amenaza, y lo deshace, la degeneración del lenguaje hacia una colección infinita de nombres propios: lo que podríamos llamar la preponderancia absoluta del elemento mimético en la disolución del elemento semiótico o gramático. En este relato se expresa una posición diametralmente opuesta a la que Borges expone para rescatar cierta verdad del platonismo que por otra parte condena en “Historia de la eternidad.” Si en este último texto se dice que “lo genérico puede ser más intenso que lo concreto,” “Funes el memorioso” descubre la intensidad contraria, la cegadora intensidad de lo concreto:

Nadie . . . ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico).¹⁶⁹

Pero la intensidad de lo concreto acaba siendo la insoportabilidad pura de la presencia. El lenguaje, sistema de diferencias, funciona en la pérdida de lo real, en su contaminación de ausencia. Confrontado por lo opuesto, Funes avanza hacia la pérdida del lenguaje:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).¹⁷⁰

Igual que la ausencia de olvido acaba resolviéndose lógicamente en la ausencia de memoria, la pérdida del lenguaje es, a fin de cuentas, pérdida absoluta de realidad; no entrada en la referencia, sino precisamente ausencia de referencia.

Desde la experiencia de Funes podemos volver a considerar la distinción de Lyotard a la que me referí al principio. Según Lyotard, si es verdad que la modernidad tiene lugar en la retirada de lo real y según la relación sublime entre lo presentable y lo concebible, es posible, dentro de esta relación, distinguir dos modos . . . El énfasis puede situarse en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de presencia sentida por el sujeto humano, en la oscura y fútil voluntad que lo habita a pesar de todo. El énfasis puede situarse, por el contrario, en el poder de la facultad para concebir, en su “inhumanidad” por decirlo así . . . El énfasis puede también situarse en el incremento de ser y el júbilo que resultan de la invención de nuevas reglas del juego, sean pictóricas, artísticas, o de cualquier otra clase.¹⁷¹

La distinción no es meramente formal, sino que puede tomarse como preliminar a una disyuntiva teórico-filosófica con consecuencias para la práctica estética. Tal disyuntiva está asociada con la

cuestión de la metanarrativa, y así con la alternativa nietzscheana entre la postulación de una “existencia segunda y diferente” de carácter teleológico-regulativo y la postulación del puro asentimiento ateleológico.

Tomemos el primer énfasis, que es énfasis en la nostalgia de presencia, en la impotencia de la facultad de presentación. Una concepción de la práctica estética condicionada por este énfasis hace del arte una práctica orientada a la producción de sentido de una forma específica: todo sentido derivado de ella tiene carácter de negatividad, si no se enuncia como meramente pesimista o nihilista. La negatividad funciona como instancia crítica e irónica: la nostalgia de presencia, si bien no puede presentar sus propios resultados positivos, articula al menos bajo el modo de la alusión el proyecto de una posición privilegiada donde coincidirían racionalidad y creación, y en la que sería posible asentar la relevancia emancipatoria del arte. No importa que esa posición no pueda ser más que pro-yectada. El vacío que crea la acción misma de proyectar es un vacío activo, creador de sentido o de posibilidad de sentido.

Como ejemplo de esta posición en Borges--y hay desde luego otros--puede citarse “El etnógrafo,” donde un estudiante, tras pasar cierto tiempo investigando ritos esotéricos de las tribus indígenas del Oeste norteamericano, aprende un secreto que no revelará:

Ahora que poseo el secreto podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso, y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad . . . El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.¹⁷²

Es verdad que “El etnógrafo” no postula explícitamente metanarrativa alguna en la medida en que no revela el secreto de lo aprendido. Sin embargo, la mera apelación a un secreto que corona el curso de una existencia al margen de la ordinaria es suficiente: lo invocado en el cuento, desde el punto de vista de su efectividad estética, es la pura posibilidad de un acuerdo entre lo concebible y lo presentable. Así, aunque la escritura de Borges esté aún dentro de la experiencia del desacuerdo y se formule desde él, tiende ideológicamente a la supresión de lo sublime en el rescate nostálgico: desprendida de lo teleológico, reclama lo teleológico y abre en ese reclamo la reivindicación de un sentido de la existencia.

El segundo énfasis, antinostálgico, o mejor, anostálgico, se pone sobre la capacidad creativa de siempre nuevas formas de alusión. Que este segundo énfasis esté también condicionado por la experiencia de lo sublime--desadecuación entre razón y sensibilidad--implica que no hay en él voluntad de liquidación, sino lo contrario: puro aumento de fuerza, renovación del estímulo creativo en la ruina del que lo precedió. Lyotard le da una obvia formulación nietzscheana, “incremento de ser y alegría.” Carlos Fuentes, sin embargo, habla del mismo fenómeno con retórica dialéctica:

Lo importante es que la síntesis nunca termine, que nadie pueda salvarse, nunca, de la contradicción de estar en un lugar y tiempo precisos y sin embargo pensar en un tiempo y un lugar infinitos, negando el fin de la experiencia, manteniendo abiertas las posibilidades infinitas de observar los infinitos acaeceres del mundo inacabado y transformarlos al observarlos: cambiarlos en historia, narración, lenguaje, experiencia, lectura sin fin.¹⁷³

La transformación del acaecer en lenguaje como práctica anostálgica, puramente poética, se explica con dura economía autográfica en “El hacedor.” Un griego joven no particularmente ocupado con la memoria vive abierto a los estímulos de la realidad. “Avido, curioso, casual, sin otra ley que la

frucción y la indiferencia inmediata, anduvo por la variada tierra y miró, en una u otra margen del mar, las ciudades de los hombres y sus palacios.”¹⁷⁴ Gradualmente pierde la visión y se hunde en la tristeza, pero una mañana siente la llamada de ciertos recuerdos:

¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente?

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana.¹⁷⁵

¿Cuál de estos dos énfasis es dominante en el relato de Funes? Funes, cogido en y por la experiencia del Retorno, no puede administrar sus énfasis: en él la nostalgia de presencia no actúa, porque vive en un presente cegador; pero Funes tampoco se permite articular su actitud en el alegre y libre sometimiento a su destino, dado que la entrega sin resistencia a la repetición afirmativa lo lleva a la pérdida de toda capacidad de articulación. Su nostalgia de presencia se formula como deseo de estabilidad, de descanso, al margen de la serie inacabable de repeticiones extáticas: “Hacia el Este, en un trecho no amanzanado, había casas nuevas, desconocidas. Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea; en esa dirección volvía la cara para dormir. También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente.”¹⁷⁶

Para Funes cada uno de esos dos énfasis ocurre como resistencia al énfasis contrario: pero ambos retornan, en espiral cada vez más estrecha. La experiencia de Funes en su arrabal sudamericano (y es precisamente aquí que tal determinación resulta crucial y constitutoria, por cuanto el doblamiento de la experiencia nostálgica y anostálgica es propio precisamente de la localización intermedia, abierta tanto a la demanda de historicidad como a su acabamiento), en última instancia condena la distinción de Lyotard a la trivialidad académica, al mostrar implícitamente que en la radicalidad consumada de la experiencia poética del don no hay dos, sino una y la misma posibilidad de aceptación, sin modalidades: lo cual pone a Funes tan irremisiblemente distante del protagonista de “El etnógrafo” como del joven Homero de “El hacedor.” Ahora bien, si eso vale como descripción de la experiencia de totalidad de memoria y percepción que Funes debe sufrir como experiencia en la que el “hecho estético” consuma desastrosamente su inminencia, también vale, a fortiori, para la experiencia nietzscheana del Eterno retorno de lo mismo, que es la anticipación o modelo de la primera.

IV. Un paso atrás: de la experiencia de Funes a su narrador. Experiencia y escritura.

Pero la experiencia de Funes no es sin más coincidente con la experiencia de Borges. Queda ahora dar cuenta del hecho crucial de que Borges es y se presenta en el relato como narrador, como lector de Funes. Desde la estructura narrativa de “Funes el memorioso” la experiencia de Funes es radicalmente la experiencia del otro. La confrontación de Borges con la doctrina nietzscheana del Retorno, y no tanto con la doctrina como con la necesidad histórica que lleva a ella, y así con el fin de la época ontoteológica, o con la época del fin de la ontoteología, es quizás después de todo una confrontación guardada, distanciada. El don le llega al otro, al Funes “cimarrón y vernáculo,” en forma de devastadora revelación de lo que la revelación destruye. Para Borges, en cambio, el hecho estético, en cuanto revelación, nunca llega a producirse, aunque sea inminente. Como dice Nietzsche, “la

aparición está con la mayor belleza entre los que son más semejantes, pues el abismo más estrecho es el más difícil de cruzar.”¹⁷⁷ Cruzar el abismo, tal como condenadamente hace Funes, es quizá lo que cierta versión de la práctica de escritura, legible asimismo en Borges, trata de impedir.

Otros personajes de la narrativa de Borges reciben el don de lo real, aunque nadie con la brutalidad con que lo recibe Funes: el sacerdote de “La escritura del dios,” el poeta de “Parábola del palacio,” el poeta y el rey de “El espejo y la máscara,” los *skaldas* de “Undr” y los narradores de “El Zahir” y “El Aleph.” El don para ellos es el universo cifrado en alguna forma de escritura: de las manchas en la piel de un jaguar a la pura coseidad de la moneda (“Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir,”¹⁷⁸ pasando por el punto del espacio que contiene todos los puntos, el Aleph,¹⁷⁹ y el poema de una sola línea o de una sola palabra, el universo se entrega mediado en inscripción. (Es verdad que incluso la aparente inmediatez, o pura presencia, del don de Funes es ilusoria--como hemos visto, un “casi” la desmiente, hasta el colapso final. Pero en el caso de Funes, la catástrofe estaba implicada en la necesidad de desaparición del “casi” que promueve su don específico. Aunque la catástrofe puede acompañar también en un sentido u otro a alguno de los otros beneficiarios del don, la diferencia entre ellos y Funes es decisiva, porque a Funes es la mediación lo que le falta: el don organiza para él la desaparición de la posibilidad misma de escritura, entendida derrideanamente como escena de la diferencia. Sin embargo, aun tematizando la desaparición de la escritura, el don de Funes tematiza la escritura.)

La narración en la que aprendemos el modo de experiencia revelatoria de cada uno de esos personajes es así escritura de escritura: doble mediación (aunque en “Undr” la mediación es triple). Esta mediación establece, desde el punto de vista del lector, la diferencia en la que se organiza el hecho estético, “la inminencia de una revelación que no llega a producirse.” Tal diferencia lleva al lector a repetir el texto también desde la experiencia de lo sublime. Porque el texto da noticia, alude, a un don posible para nuestra racionalidad pero no manifiesto a nuestra sensibilidad, porque el don presenta lo real en su figuralidad o retirada textual, el lector tiene ante sí la alternativa que para Lyotard debía encararse en la misma escritura: lectura nostálgica, desdichada, o lectura afirmativa, encaminada a un aumento de ser. Quizá la alternativa de Lyotard recupere su dignidad epistemológica estudiada desde esta perspectiva: la de la construcción textual de un lector implícito, la del modo de su constitución. Ahora bien, esta perspectiva es fundamentalmente regresiva desde la otra posibilidad contemplada en el texto de Borges.

A Borges le fascinaba tanto como le angustiaba lo que él llama la “afantasmación” de los agentes de la escritura--escritores o lectores. Su propia escritura, tan fundamentalmente preocupada por el problema de la mediación entre creación poética y realidad, es un esfuerzo constante por meditar--por evitar--esa afantasmación o pérdida de sujeto que es un rasgo esencial de la escritura melancólica. Ya “Pierre Menard” está íntegramente dentro de esa experiencia--lo inquietante de tal obra es precisamente la decisiva ambigüedad de la posición del sujeto de la escritura. Menard, que repite voluntariamente el *Quijote*, hace de su repetición no solamente un acto de pura pérdida de identidad, sino también de estricta recuperación de identidad--puesto que su aparente desapropiación en aras de la repetición exacta se realiza en la total apropiación de lo repetido.

El ensayo “La flor de Coleridge” glosa la situación de Menard. Después de un planteamiento inicial que pregunta si será cierto que “la historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura,”¹⁸⁰ Borges establece una afirmación que coloca la última obra de Menard en

el terreno de lo neurótico: “Quienes minuciosamente copian a un escritor lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia.”¹⁸¹ La repetición menardiana del *Quijote*, que es obviamente la obra de un lector, aparece así, en un primer momento, como compulsión motivada por el intento de no perder la razón.

Don Quijote es para Menard la literatura, la cifra de la historia del espíritu. Ningún escritor puede sustraerse al empeño de repetir la historia del espíritu. Y sin embargo toda repetición introduce una nueva clave de lectura. Por eso, más allá de la intencionalidad de Menard, la consecuencia de su acción es la siguiente:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. . . . Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?¹⁸²

La repetición renovadora es arte de lectura, y frente a ella fracasa la reducción de lo literario a juego meramente semiótico, a simple combinatoria de signos. Es verdad que Menard concibe su labor bajo esta última perspectiva: “Mi empresa no es difícil . . . me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo.”¹⁸³ Con ello Menard acepta su fantasmalización (o su simificación, si recordamos la frase de Aldous Huxley sobre los monos y la máquina de escribir). Pero independientemente de sus condiciones de producción, el *Quijote* de Menard encierra una diferencia esencial con respecto del *Quijote* de Cervantes: otro lector implícito. En esta figura textual cobra cuerpo el sujeto de la escritura como interlocutor concreto, y así desmiente su presencia ficticia (cf. “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”).¹⁸⁴ En el lector implícito se hace posible el desarrollo de lo que Walter Benjamin llamaba “facultad mimética,” que organiza la entrada del lenguaje en lo real por debajo del “portador semiótico” del discurso.¹⁸⁵ El lector implícito es el lugar propiamente textual de la mimesis.¹⁸⁶

La técnica de composición de Menard está basada, como acabamos de ver, en la versión cosmológica de la doctrina del Eterno retorno. Menard sólo tiene que escribir el suficiente número de páginas diferentes como para que entre ellas el necesario azar combinatorio haga surgir encadenadas viejas frases cervantinas. “La biblioteca de Babel” es todavía más el desrealizado universo en el que la combinatoria reina: “Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto . . . El universo estaba justificado.”¹⁸⁷ Pero pronto se impone la conciencia desdichada: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma.”¹⁸⁸ La alienación es una consecuencia precisa del Retorno cosmológico, es decir, del Retorno entendido como consecuencia de la hipótesis combinatoria, hipótesis originalmente griega de cuya resucitación Borges tiende a culpar a Nietzsche:

Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca.¹⁸⁹

Dejando aparte el hecho de que el extraordinario humor de este párrafo anuncia una simpatía más fuerte de la que Borges está dispuesto a reconocer explícitamente con la posición nietzscheana, Borges concluye en este ensayo que en Nietzsche actúa también, como en Funes, la desdicha. El modo nostálgico de Nietzsche se manifiesta como en Funes, como anhelo de dormir, de descansar de la serie de repeticiones extáticas que incrementan el ser y la alegría:

El no dormir (leo en el antiguo tratado de Robert Burton) *harto crucifica a los melancólicos*, y nos consta que Nietzsche padeció esa crucifixión y tuvo que buscar salvamento en el amargo hidrato de cloral.¹⁹⁰

Pero las críticas de Borges al retorno cosmológico se reformularán una vez más años más tarde, en 1951, en relación explícita con la cuestión de la lectura, en el artículo llamado “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw.” El artículo se orienta contra cierta forma presuntamente vanguardista de concebir la literatura, la que José Ortega y Gasset había popularizado en “La deshumanización del arte” llamando a la escritura de vanguardia “álgebra superior de las metáforas.” Ahora dirá Borges, con cierto desprecio sobre sus propias incursiones anteriores en el tema, “si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones.”¹⁹¹ El peligro de esta posibilidad no es desde luego la democratización de la escritura, sino el hecho de que la frase producida por juego combinatorio, dice Borges, carecerá “de valor y hasta de sentido.”¹⁹²

Aunque cabe entender estas opiniones como representativas del Borges más conservador o reactivo, Borges no está en ellas, a mi juicio, apelando a consideraciones ya en 1951 caducas a propósito de la existencia de la subjetividad cartesiana como fuente exclusiva de valor del mundo objetivo. Más bien, está insistiendo en que la escritura organiza una experiencia de realidad, lo cual supone la presencia de un sujeto constituido precisamente en la experiencia de escritura (la existencia de un sujeto previo es en todo caso irrelevante). Para que la frase “todo fluye” “tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque 'Heráclito' no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia.”¹⁹³ La literatura no es así un juego combinatorio, porque “un libro es más que una estructura verbal o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz, y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria.”¹⁹⁴ La literatura debe ser medida por su forma de intervención en lo real. Pero lo real literario no es otra cosa que la relación entre escritura y lector: “El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.”¹⁹⁵

La “manera de ser leída” es, presumiblemente, resultante de un número indefinido de variables históricas. Precisamente, sin embargo, porque la escritura es pura relación, su materialidad, su estilo, su forma particular de abrirse a la lectura codetermina esas variables. Por eso el libro impone una entonación, o mejor: es una entonación, en la que la escritura media entre lector y don poético, entendido como “inminencia de revelación,” nunca producida, pero abierta al juego de producción. Unas palabras del narrador de “Funes el memorioso” son o deben leerse como tropo de esta mediación de la escritura:

Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda. En aquel tiempo no había cinematógrafo ni fonógrafo; es, sin embargo, verosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes. Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable.¹⁹⁶

Estas frases no llaman solamente la atención sobre la fiabilidad del narrador. Su función principal es doble: por un lado, establecer una distinción entre repetición mecánica y repetición productiva; por otro, insistir en la diferencia entre ambas como diferencia temporal.

El don de Funes tiende a llevarlo hacia un modo tal de intensidad perceptiva que el “perro” de las tres y catorce pierde su conexión con el “perro” que vive un instante antes o después. El lenguaje, en cuanto repetidor de la experiencia, degenera hacia una imposible colección de nombres propios, porque está siendo privado de la mediación que da la diferencia en cuanto establecedora de una relación. Cuando la diferencia llegue a anularse en la pura autopresencia o autocoincidencia de la realidad consigo misma, no sólo las cosas dejarán de ser nombradas, sino que Funes mismo dejará de ser. Por implicación, la identidad es una función de la diferencia temporal: olvido y postergación son sólo las dos caras, una hacia el pasado y otra hacia el futuro, de la experiencia humana de la temporalidad. “Vivimos postergando todo lo postergable” porque, igual que Funes, no podríamos vivir en la autocoincidencia instantánea. El narrador de “Funes” vive, efectivamente, postergando todo lo postergable, quizá también nosotros, sus lectores. Pero Funes no: en esta opinión del narrador, que demoniza a Funes, encontramos una representación de la distancia decisiva que coloca al lector implícito al margen de la experiencia funesta.

Quizá por buenas razones: la escritura vive de la diferencia, y no de la repetición idéntica, o repetición pura. La pura repetición de la experiencia es alingüística o destruye el lenguaje, que no puede constituirse en sentido. “Pensar es olvidar, abstraer” Fonógrafo y cinematógrafo están en la cita anterior tomados como ejemplos de la posibilidad de pura repetición, que darían, se supone, la verdad de la experiencia de Funes, o de cualquier otro aspecto de lo real, puesto que en su límite no estarían mediados por la condición de escritura: son mimesis perfecta. (Por supuesto no es realmente así: para que el fonógrafo o el cinematógrafo funcionaran en el sentido descrito tendrían que ser instrumentos técnicos infinitamente precisos, y además ser usados por sujetos con total capacidad de percepción.) En esas palabras del narrador al lector, el narrador ofrece negativamente, sin embargo, un modelo de repetición: se ofrece a sí mismo como modelo de repetición de la experiencia de Funes, como lector de la experiencia de Funes: un lector guardado, cuidadoso, distante en su misma curiosidad, en su misma fascinación.

La repetición productiva engloba los dos énfasis de la distinción de Lyotard. Por el énfasis nostálgico es la continua búsqueda del sentido, la apertura a la posibilidad del don, aunque tal don sea sólo posible en el reconocimiento de su pérdida, de su retirada. Así, por el énfasis afirmativo, la repetición productiva organiza su estructura como asentimiento a lo real en retirada. El don es lo real en retirada porque lo real en retirada es lo real. Esta es la versión que Borges, entendido como narrador del relato, termina por aceptar del “peso más pesado” nietzscheano, su asentimiento particular, en la medida en que esté dispuesto a asentir, a la doctrina del Eterno retorno de lo mismo.

La repetición productiva es tanto la tonalidad de la escritura del Borges narrador como la misión de lectura que esta organiza. La escritura remite al don, envía al don, anuncia su inminencia, es su prólogo. Afirma el don de la doble manera que explica “El Aleph:” por una parte, es como esas personas “que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadoras y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro;”¹⁹⁷ por otra parte, el don está contenido en “El Aleph” como “el inefable centro de [el] relato.”¹⁹⁸ El don está en su propia remisión, envío, anuncio, porque esa es su estructura. ¿Cómo distinguir entre don y escritura? La escritura suple el don. La escritura es mimesis general del don.

¿Es posible ver una violenta contradicción entre el itinerario vital de Funes el memorioso, cuyo fin es el de la muerte por mimesis absoluta, y el proyecto regenerador que Borges entrega al establecer mediante su narrador interpuesto una distancia salvadora entre lector y escritura? Es obvio que el hecho de que la revelación no llegue a producirse, el hecho de que la revelación sea mantenida a distancia, y que esa distancia que nos separa de la catástrofe sea la misma escritura de Borges, hacen de esta misma escritura un lugar de resistencia irreducible a las implicaciones del Eterno retorno. La escritura de Borges es, por este lado, apotropaica, en el sentido de que nos acerca al abismo para mejor protegernos de él. Pero esta es precisamente la definición que da Julia Kristeva de la metafísica: “La metafísica, y su obsesión con la traducibilidad [del objeto primario entendido como Ser de los entes], es un discurso del dolor dicho y aliviado en razón de esa misma nominación.”¹⁹⁹ (La pérdida del objeto primario, fuente de melancolía, es conjurada, pero al mismo tiempo corroborada, mediante la postulación de su sustituto lingüístico, el Ser.)

La inmediatez del contacto de Funes con lo real, el hecho de que para Funes la revelación estética se produce, es lo que fundamentalmente organiza la escritura de Borges como escritura de duelo. Pero su narrador describe una experiencia para él inaccesible, y su descripción se establece como producción sustitutiva, como suplemento al defecto de la naturaleza. “El melancólico triunfa de la tristeza de estar separado de su objeto amado gracias a un increíble esfuerzo por dominar signos para hacerlos corresponder con experiencias originarias, innombrables, traumáticas.”²⁰⁰ Resistir a Funes, inventarse como mero lector de Funes, no es tanto asentir al retorno infinito de lo real cuanto, en el límite, encriptarlo. El narrador de Funes indica una experiencia domada, compensatoria: una recuperación metafísica de la caída de Funes.

“Funes el memorioso” se abre así a dos posibilidades de escritura: por un lado, describe en la experiencia de Funes la revelación de lo que la revelación destruye, de-escibe: apertura al límite figural, y escritura como empresa trágica. Al tiempo, sin embargo, “Funes el memorioso,” en cuanto repetición productiva de la experiencia de Funes, se limita a anunciar la inminente posibilidad de una revelación que, para el aliviado lector, no llega a producirse. Entre la atenta escucha al desastre que organiza el fin de Funes y su conjuración apotropaica en el narrador, es decir, entre la ruptura del suelo ontoteológico y su reconstitución precaria en la postulación de un propósito de la existencia en y a través de una práctica de escritura que le da, como decía el mismo Borges en su nota sobre Shaw, “valor y sentido,” quizás la traza de un tercer espacio, ni nostálgico ni alegre, ilocalizable, de extraño afecto: el espacio que, en la escritura, media entre la mimesis general del narrador y la absolutización de la mimesis en la entrega desastrosa a lo real de su sujeto narrativo. Si el narrador mimético predetermina o figura el espacio del lector implícito, ¿no abre el texto de Borges otro espacio de lectura, por lo demás suficientemente explícito, en el que la experimentación guardada y cuidadosa, elegante tal vez, del desastre deja paso a una experiencia de gasto irrecuperable, de desaparición y pérdida? Sería un espacio posmimético, puesto que se abre en el punto exacto de la ruptura de la posibilidad de mimesis, allí donde la mimesis se absolutiza y, por así decirlo, entra en lapso o caída. Tal es el espacio que figura “El Aleph,” en una de sus posibilidades, como procuro entender en el capítulo siguiente.

La escritura de Borges, por lo pronto, se nos ofrece como escritura de la tematización de una opción experiencial que vacila entre la reconstitución ontoteológica y su ruptura. En esta incidencia en una posible posteriorización de la totalización metafísica, no resuelta pero rigurosamente explicitada, Borges alcanza y solicita el fundamento simbólico de la historicidad eurocéntrica. Desde su localización latinoamericana, pues, la escritura de Borges mora en una región crítica del pensar ontoteológico e

inicia su desestabilización. Tal gesto (des)fundacional es lo que a mi parecer sitúa la obra de Borges en la zona de formación de una alternativa de pensamiento a la modernidad eurocéntrica: no meramente su negación, sino su deconstrucción interna y la prueba de su agotamiento teórico.

Capítulo sexto

La práctica del duelo

En la fenomenología hegeliana el siervo conoce el miedo, y en la anticipación de la muerte que es el miedo puede encontrar el paso hacia sí mismo. A través del trabajo el siervo se hace señor. Y hacerse señor es la liberación del siervo. El señor, para mantener su prevalencia teórica y así insistir en su ser, debe a su vez causar terror, y que ese terror llegue a ser conocido como su pensamiento puro. El señor, en cuanto señor, piensa en puridad solamente el terror del siervo, como dice Domingo Sarmiento que ocurría en Argentina: “El terror entre nosotros es una invención gubernativa para ahogar toda conciencia, todo espíritu de ciudad, y forzar, al fin, a los hombres, a reconocer como cabeza pensadora al pie que les oprime la garganta.”²⁰¹ Eso es la destrucción de la ciudad, concebida en Sarmiento como el lugar de la política. Pero no hay política si el señor es señor y el siervo es siervo. En ese reino antipolítico el siervo está condenado a pensar el terror del señor, el que el señor impone, y a ser así alienado de su pensamiento propio.

Pero ocurre que, en cuanto siervo, su pensamiento más propio es el terror. El terror es entonces la verdad del siervo. “El temor del señor es el principio de la sabiduría.”²⁰² El terror debe ser experimentado como poder absoluto, como total dependencia:

Esta conciencia [la servidumbre] no se ha angustiado por esto ni por eso ni en este o en aquel momento, sino en la totalidad de su esencia; entonces encontró el temor de la muerte, el señor absoluto. En esa experiencia se estremeció interiormente, tembló en todo su ser, y todo lo fijo fue agitado en ella.²⁰³

A eso le llama Hegel un “puro movimiento universal,” que opera una disolución de esencias. Solicitada radicalmente la esencia del siervo en el temor al señor absoluto, esta se abre a una posibilidad de inversión cuya actualización explícita adviene por medio del trabajo. Igual que el siervo experimenta la total alienación de sí mismo en el sometimiento a la realidad de la muerte representada por el señor, y en esa total alienación se manifiesta su ser siervo, en el trabajo lo hostil y negativo de la cosa, la alteridad de lo por-hacer, da paso a la autoconciencia del trabajador: “En este reencuentro de sí a través de sí se manifiesta su propio sentido, precisamente en el trabajo, que parecía dar sólo un sentido extraño.”²⁰⁴ Los dos momentos de sometimiento y servicio al señor, y de trabajo como actividad formativa, son esenciales para la llegada a la autoconciencia. En la dialéctica del señor y del siervo Hegel da los fundamentos de la gran subjetividad: la subjetividad del señor/siervo, en el fondo la única posible, la Misma, cuyos límites posibilitadores son el otro en tanto que negado y así hecho objeto y el mundo material objetificado en producto por el trabajo. Este cuento hegeliano es sin duda poderoso, con un poder que va más allá de su propia verdad para incidir precisamente en el cuento, en las condiciones de efectividad política de la narración, en el poder movilizador de la historia.

La dialéctica de señor y siervo presenta un modelo posible para el estudio de la relación de filosofía y literatura: cómo la teoría piensa en puridad el terror de lo figural; cómo lo figural piensa en puridad el terror de la teoría; cómo las posiciones de dominación respectivas entre la teoría y lo figural dependen del trabajo mismo entendido como escritura; cómo la experiencia de muerte, entendida como muerte propia, y su negación, entendida como muerte del otro, son el motor del trabajo mismo. (El tercer espacio: más que el sometimiento a imperativos dialécticos, el reconocimiento de lo neutro sobre lo que avanza la dialéctica misma: el residuo, la ceniza, el resto dialéctico entendidos entonces no como testigos de la existencia de lo neutro, sino como su muda precipitación inteorizable.)

Entendida en su presencia mínima como materialidad figural, la literatura es el lugar donde la promesa filosófica o teórica encuentra el temor de lo que Hegel llama el señor absoluto, la muerte. La literatura, por uno de sus lados, es un lugar de resistencia de lo real. Con respecto de ese lugar, la reflexión filosófica es a un tiempo resistencia violenta contra la resistencia absoluta de lo literario a todos los límites, según la proposición de Ned Lukacher antes citada, y también proceso de duelo en que esa resistencia absoluta es entendida y reconocida como tal. En el trabajo de duelo la reflexión teórica encuentra su sentido más propio como pérdida de sentido: así el siervo con respecto del señor.

Temor absoluto de la muerte: la fuerza de la paranoia radica en su incontestabilidad lógica, puesto que todo intento por rebatirla es entendido como una prueba más de la existencia de una amenaza universal y totalizadora. En su ensayo sobre el presidente Schreber, Sigmund Freud indica la proyección apocalíptica del síntoma paranoico.²⁰⁵ La paranoia insiste en el desastre. Esto es, la paranoia vive desde la perspectiva del desastre todo aquello que no está contenido--o mejor, atrapado--en la formulación misma del silogismo obsesivo. El silogismo paranoico es, precisamente, la última defensa contra el desastre: por eso necesita ser omnívoro y totalizador.

La dialéctica especulativa, sólo entendible como la consumación del pensamiento de la modernidad al mismo tiempo que como la consumación del terror de la modernidad al pensamiento, es, paralelamente, no sólo una gigantesca máquina paranoica, sino también, por el modo interno de su funcionamiento, un señalado mecanismo de resistencia a la máquina paranoide. Marx Horkheimer y Adorno observan que “la verdadera locura yace primariamente en la inmutabilidad, en la incapacidad del pensamiento de participar en la negatividad en la que el pensamiento--en contradistinción al juicio fijo--entra en sí mismo.”²⁰⁶ La negatividad en la dialéctica es la expresión del terror que descentra, es la muerte del pensamiento, el proceso de su corrupción. Por pensar su propia negatividad, la dialéctica especulativa incesantemente se resiste a sí misma: resistencia entonces paranoide--resistencia paranoide contra la máquina paranoide, el mecanismo está explicado por la dialéctica misma y por el modo de su funcionamiento--, cuya función elemental es evitar la “verdadera locura,” la parálisis, el desastre apocalíptico del pensamiento.

Pero el desastre nunca es experimentado. Figura límite y límite de la figuralidad, el desastre es aquello que, como dice en algún lugar Epicuro de la muerte, cuando está con nosotros, nosotros ya no estamos; cuando no está, estamos. Desde el punto de vista de su incidencia en el pensamiento, según Blanchot, el desastre “es lo que escapa la misma posibilidad de la experiencia--es el límite de la escritura. Esto debe ser repetido: el desastre de-escibe. Lo cual no significa que el desastre, como fuerza de la escritura, esté excluido de ella, esté más allá del alcance de la escritura, o sea extratextual.”²⁰⁷ Que el desastre de-esciba, o describa, no significa que esté del lado de la negatividad. O al menos: el desastre no está del lado de la negatividad si la negatividad se concibe dialécticamente, como aquello que, por facilitar el movimiento del pensar, desmiente la corrupción al tiempo que la afirma. El desastre es, en su expresión mínima, precisamente lo incualificable, porque permanece necesariamente fuera, libre del silogismo paranoico, libre de la máquina de escritura. Sin embargo, por estar fuera, es su apoyo, su razón: el principio de su razón. Y así está, también, dentro. Como la literatura en la filosofía, o el silencio en la promesa.

Si la dialéctica especulativa, entendida como la consumación del pensamiento moderno, es el pensar de lo negativo como medio de convertirlo en instrumento de producción, en cierto sentido entonces la dialéctica especulativa es una labor de duelo. Afirmar la pérdida de la posibilidad de consumir el duelo es hacer duelo de duelo. Este doble duelo--¿podría originar lo que Hölderlin antes

que Nietzsche llamó la posibilidad de la más alta alegría?²⁰⁸ ¿Es esa, todavía, la posibilidad del pensar literario, entendido como práctica de duelo? ¿Puede la literatura darle vuelta al límite del pensamiento, llegar al otro lado?

En el duelo de duelo se concebiría entonces la auténtica posibilidad de la formación literaria en América Latina de un regionalismo crítico, puesto que en él el ontologocentrismo caduca como suelo del pensar, o llega a su consumación. Quedó interrogado en Borges desde la perspectiva de su relación con la Doctrina del retorno. El eterno retorno abraza también la dialéctica especulativa. Llegar a su resto, entrar en su desastre: sin embargo, todavía ahí no se decide nada, nada queda resuelto. También hay una historia de la relación de la literatura con el desastre ontologocéntrico: un campo de historicidad abierto en el espacio que media entre su primera experimentación y la sucesión de sus repeticiones. Ahora bien, ¿hasta cuándo podrá soportarse la repetición indefinida del desastre? ¿Cuándo entra en crisis, cuándo se agota el desastre mismo como fuente de experiencia? ¿Cuándo se abre el campo de escritura al fin del duelo, en el agotamiento del duelo, que es también una nueva mañana, y el inicio de otra vida?

En “Literatura y el derecho a la muerte,” un texto escrito bajo la influencia de los trabajos de Alexandre Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu*, Blanchot define la literatura como “lenguaje volviéndose ambigüedad” y coloca el poder de la ambigüedad en la fuente misma de la literatura.²⁰⁹ Ahora bien, esa ambigüedad traduce la negatividad dialéctica misma, el proceso de *Aufhebung*. Blanchot la llama “esa vida que soporta a la muerte y se mantiene a sí misma en ella.”²¹⁰ Su carácter especulativo se hace explícito en la definición que marca la literatura como “el movimiento a través del que lo que desaparece continua apareciendo. Cuando [la literatura] nombra algo, lo que quiera que se designa queda abolido; pero lo que queda abolido queda también sostenido, y la cosa ha encontrado un refugio (en el ser que es la palabra) más bien que una amenaza.”²¹¹

Si la ambigüedad se entiende como la esencia o tesis de la literatura, al mismo tiempo que como la ley que rige el proceso de creación y manifestación del trabajo literario, hay en ella dos momentos constitutivos, contradictorios pero engendrados el uno en el otro, a los que Blanchot llama “laderas” o “vertientes.” Un lado de la literatura “mira hacia el movimiento de negación por el que las cosas son separadas de sí mismas y destruidas para ser conocidas, subyugadas, comunicadas.”²¹² Al otro lado, la literatura está ocupada “por la realidad de las cosas, por su existencia silenciosa, libre y desconocida; la literatura es su inocencia y su presencia prohibida, es el ser que protesta contra la revelación, es el desastre de lo que no quiere tomar lugar en el afuera.”²¹³ La negatividad que mina o desmiente la estabilidad de cada una de esas dos laderas, y que causa que cada una venga a ser el duelo de la otra, hace de la literatura lo que Blanchot llama “una empresa trágica:” “Convirtiéndose en la incapacidad de revelar nada, la literatura intenta hacerse la revelación de lo que la revelación destruye.”²¹⁴

La relación entre ambas vertientes de la literatura es una forma de mimesis recíproca. Mimesis es transacción, intercambio. Mimesis es pura posibilidad de apropiación mutua. La operación mimética es apertura al cambio, a la alteración, a la diferencia; a la copia, a la alteración, al simulacro. La operación mimética define toda relación simbólica igual que toda relación alegórica: operación en tanto que tal neutra, incalificable, podríamos por lo tanto decir, desastrosa, en la medida en que la operación en sí, dando el límite de toda experiencia de lo real, es por definición inexperimentable. Mimesis, pura posibilidad de afecto, no puede ser afectada. Para Vincent Guinto en ello radica el horror platónico de la mimesis: “El poder de mimesis es la posibilidad de intercambio sin reciprocidad, un intercambio que es unilateral, apropiativo, y ordenante.”²¹⁵

Es la mimesis, en tanto que operación, la que define lo que es propio (es decir, ni el objeto mimetizante ni el agente mimetizado lo definen). El espacio mimético, el espacio que el intercambio mimético mismo crea, la *escena* de la mimesis, viene a ser reconocida en la metafísica griega, y en la subsiguiente tradición filosófica, como el lugar político. Pero si el lugar político, el sitio de la comunidad, cae bajo la dominación de mimesis, y si mimesis, como efecto escenificante o espacializante, es el nombre de la apropiación no participante en la operación que designa, entonces mimesis es también el campo de determinación del poder: el campo lógico, el lugar del *logos*.

La cuestión es entonces saber si es en absoluto posible separar la mimesis de la fuerza dominante del *logos* como apropiación absoluta. De esta pregunta depende la posibilidad misma del duelo de duelo en la literatura. La mimesis aparece como el lugar de una ley--la ley que Lacoue-Labarthe llama "de impropiedad"--porque es el espacio donde la más radical desapropiación en el intercambio mimético es absorbida como apropiación absoluta.²¹⁶ Desestabilizar esta ley o encontrar una relación otra con ella, romper la paradoja total de la impropiedad apropiante, tal sería la tarea epocal de la reflexión latinoamericana en su apertura a una historicidad alternativa.

Si el duelo consiste en la recuperación tras una pérdida de objeto, ¿cómo opera esa recuperación? El objeto está introyectado, investido de deseo, de amor, de fuerza libidinal: el objeto nos constituye, en tanto no somos sino el producto de la introyección de objetos. El trabajo de duelo es trabajo de desintroyección: por lo tanto, trabajo de desapropiación. La ley del duelo dice que no hay retorno a lo propio a menos de desapropiarnos del objeto que, por estar muerto, impropriamente nos habita. La ley del duelo es una ley de impropiedad, cuyo modelo es el intercambio mimético.

La práctica de duelo, como necesario sometimiento a su ley, está sujeta a las mismas condiciones que regulan la espacialización política de la mimesis: todo dependerá de establecer hasta qué punto es posible separar mimesis del campo lógico que circunscribe y gobierna su operación. Todo dependerá de determinar si la instancia desastrosa, incalificable, inexperimentable, de la que emana la ley y su fuerza de dominación, es, en primer lugar, efectivamente el lugar señalado de reflexión sobre y sollicitación de la máquina paranoica (la paranoia no es sino mimesis aberrante: el resultado de un intercambio mimético específico), y, en segundo lugar, a dónde conduce desde ello.

La condición posibilitadora de mimesis está dada en uno de los pensamientos más antiguos de que hay noticia, el transmitido por Heráclito en su aforismo *ethos anthropoi daimon*, "el lugar de habitación es lo infamiliar para el hombre," "*ethos* es demonio," "carácter es destino." Walter Benjamin, en su ensayo "Destino y carácter," que es un diálogo implícito con el fragmento heraclíteo, establece lo que llama "insostenibilidad teórica" de la distinción entre ambas instancias, *ethos* y *daimon*, tal como la tradición las piensa. No sólo es imposible determinar en un caso particular qué deba finalmente ser considerado una función del carácter y qué una función del destino en una vida humana . . . ; el mundo externo que el hombre activo encuentra puede también en principio ser reducido, hasta cualquier grado deseable, a su mundo interior, y su mundo interior de manera similar a su mundo exterior; de hecho ambos pueden ser considerados en principio una y la misma cosa. Considerados de esta manera carácter y destino, lejos de ser teóricamente distintos, coinciden. Tal es el caso cuando Nietzsche dice, "Si un hombre tiene carácter, tiene una experiencia que constantemente recurre."²¹⁷

Pero el retorno de lo mismo lo hace infamiliar, extraño. La experiencia mimética es tanto apertura a lo infamiliar como intento de apropiación de lo extraño, y así perpetua refamiliarización. Así entendida, la experiencia mimética tiene una misión económica fundamental, en el sentido de que ella es la que regula

las relaciones entre el lugar de habitación, el *oikos*, y lo demónico. La mimesis, según esta determinación, es el lugar de la ley, y constituye el orden de la ley. ¿En qué sentido es entonces posible mantenerse morosamente en el intercambio mimético sin reproducir la voluntad de dominación que caracteriza la mimesis misma como apropiación pura, es decir, como apropiación no participante en la operación que designa?

Según Benjamin:

Equivocadamente, por confundirse a sí mismo con el reino de la justicia, el orden de la ley, que es sólo un residuo del estadio demónico de la existencia humana, cuando no sólo las relaciones entre los hombres sino también las relaciones entre los hombres y los dioses eran determinadas por estatutos legales, se ha preservado hasta mucho después del tiempo de la victoria sobre los demonios.²¹⁸

La disolución del vínculo entre ley y justicia reclama la restitución de un entendimiento alternativo de la ley, de lo que Benjamin llama “el orden de la ley” y al que se refiere como “residuo del estado demónico de la existencia humana.” Podemos entender esta afirmación de Benjamin en un sentido filogenético, por referencia a la especie hombre; pero también en un sentido ontogenético, por referencia a la constitución del individuo mismo. De ambas maneras, la búsqueda del orden de la ley, un orden residual, sólo puede llevarse a cabo en el orden de reflexión que he venido llamando de duelo.

La estructura del duelo incluye repetición y diferencia, incorporación y resistencia, pero es ante todo una manera de lidiar con la pérdida. La labor de reflexión teórica en el terreno de la literatura es la búsqueda de un orden de la ley que coincide con la pérdida del sentido del lenguaje, es decir, con su demonización o fantasmalización. La pérdida no es simplemente admitida, sino experimentada en las condiciones de duelo. Desde el entendimiento de la experiencia literaria como una experiencia de duelo, la reflexión teórica no tiene nada que ver con la mera combinación o mezcla de literatura y filosofía; ni con la aplicación de instrumentos teóricos a textos literarios; ni con la contaminación del discurso teórico por una cierta práctica textual que hemos venido asociando con la escritura literaria. La reflexión teórica es más bien la repetición reflexiva del lugar textual donde la muerte del sentido causa duelo. Morando en la mimesis, y sometido desde luego a las condiciones de apropiación que la mimesis impone, el pensar literario como práctica de duelo resiste fundamentalmente la operación mimética en tanto operación apropiante y dominadora porque su primera condición es la de conmemorar la pérdida de toda posibilidad de apropiación. El pensar de duelo es antes que nada también duelo de mimesis.

Cuando tal duelo pueda empezar a sentir su propio fin, el momento histórico de su acabamiento--será entonces cuando, propiamente, “cambian todos los colores--hay otra historia.” La hacemos depender de la posibilidad de una nueva relación con el orden residual de la ley, que es también una nueva relación con *logos*, con el Señor, con su orden simbólico. ¿Cómo llegar a tal nueva relación en la práctica literaria? ¿Es en absoluto posible, toda vez que la práctica literaria pertenece ya a la apropiación lógica organizadora de la experiencia de la mimesis misma? ¿Pasa tal relación por un abandono de la literatura misma? Ahora bien, ¿qué práctica literaria puede en sí incorporar fundamentalmente el abandono de la literatura misma? ¿Particularmente en América Latina, donde la práctica literaria misma es y ha sido siempre práctica del Señor?

Capítulo séptimo

Lugares privados en “El Aleph”

En “Funes el memorioso” Borges lleva a su radicalidad extrema la mimesis general o productiva como razón o lógica poética. En el límite, cuando la radicalización de la repetición productiva encuentra la necesidad de confrontación con el Eterno retorno de lo mismo, el texto se abre a dos posibilidades de lectura que son también dos posibilidades de experiencia: por una de sus caras, la lectura es apotropaica y terapéutica, y conduce a una experiencia reticente. En la reticencia con respecto del Eterno retorno la lectura entiende su peligro, y resiste su seducción. Por otra de sus caras, la inminencia de la revelación llama demasiado poderosamente: aceptar el “peso más pesado” es aceptar la seducción, e ignorar el peligro. Irene Funes es el lugar textual de una aceptación no-reticente de la absolutización de la mimesis.

En ese doble juego de la repetición (im)productiva Borges piensa el límite de la ontoteología. Si la ontoteología es el suelo de la historicidad eurocéntrica, Borges inicia en la tradición latinoamericana moderna la pregunta por el suelo del suelo, y revela así el suelo en su fundamento abismal en lo que constituye una desestabilización de la ontoteología sin precedentes en la tradición cultural de América Latina. A partir de “Funes el memorioso” la tradición literaria latinoamericana se abre a una genealogía crítica alternativa que lleva los viejos ideogramas de imitación/autenticidad, o identidad/diferencia, hacia su replanteamiento radical bajo el signo de una nueva concepción de la historicidad, entendida como práctica de duelo.

“Funes el memorioso” marca, en la obra de Borges, uno de los momentos de más rigurosa confrontación de las paralogías del pensar ontoteológico a través de la tematización de la doctrina nietzscheana del Eterno retorno de lo mismo. “El Aleph” investiga la ruptura ontoteológica a partir de otra formación filosófica de igual relevancia en la historia del pensamiento metafísico: la idea leibniziana del Principio de razón suficiente. “El Aleph” se hace región figural del Principio de razón: región de la ruptura del Principio de razón desde la figuralidad mimética, en la que resurge la alternativa encontrada en “Funes” a propósito de la reticencia o de la extremidad de experiencia. En la doble afirmación desestabilizante de tal alternativa--dado que uno de sus términos excede la polaridad y la conduce hacia su desastre--Borges tematiza juntura y disyunción ontoteológica y propone un tercer espacio de experiencia.

En la primera sección de este capítulo trato de asentar la relación entre Principio de razón, pensamiento analógico y realidad virtual como forma de introducir o anticipar mi propia lectura de “El Aleph;” en la segunda inicio el estudio del relato en comparación con el espacio cibernético; la tercera introduce la noción de escritura lapsaria, que la cuarta trata de fundamentar en el estudio de la curiosa relación genética que hay entre “El Aleph,” dos novelas de la escritora argentina Estela Canto, a quien “El Aleph” está dedicado, y la relación amorosa que unió brevemente a Borges y Canto; la quinta, por fin, vuelve a la noción de ruptura analógica y descubre en la posición del narrador de “El Aleph” la doble posibilidad de experiencia en la que se decide su estatuto ontoteológico. Como en “Funes,” Borges se hace fiel a su intuición más extrema: no hay, en “El Aleph,” resolución de las paralogías de la razón ontoteológica en su relación con la escritura. “El Aleph” vacila de nuevo entre la reconstitución y la ruptura. El tercer espacio borgesiano aparece así como el espacio de una vacilación, o de una oscilación.

Pero la implicación en la escritura misma de “El Aleph” de Estela Canto introduce en este relato un nuevo elemento, ausente o no explícito en la historia de Funes el solitario: “El Aleph” será

entendido como inscripción auto-heterográfica. Nada es simplemente personal: la inscripción auto-heterográfica de Borges, lograda a partir de su relación amorosa con Estela Canto, trasciende lo privado y se abre a la generalidad de la diferencia. El texto permanece en su dimensión privada, a través de ella y de toda su precariedad y tristeza, expuesto a una indagación teórica cuyas implicaciones en la desestabilización del suelo ontoteológico no podrán dejar de ser leídas histórica y políticamente.

I.

Octavio Paz notaba en 1967 que la cibernética se acerca a la poesía en su uso de la analogía universal.²¹⁹ La realidad virtual, basada en analogemas cuyo fin es producir una ilusión total de realidad, es una apoteosis de lo que los viejos metafísicos llamaban *analogia entis*, analogía del ser. Pero una ilusión total, en la medida en que se aproxime hacia sí misma en la satisfacción de su esencia, confunde lo real y rompe el fundamento analógico. La tematización del espacio que quizá impropriamente llamaremos cibernético en “El Aleph” sigue imperativos similares a la de la hipótesis de la memoria total en “Funes el memorioso.” El espacio cibernético es en “El Aleph” un espacio totalizador, cuya más profunda totalización, como vimos también en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” incluye la totalización de la totalización y así también su ruina.

Cuando la realidad virtual se acerque a la plenitud de su esencia, el juego consistirá en encontrar sus fallos, sus agujeros: la realidad será entonces más y más ruptura del tejido virtual, y se dará en la retirada de la ilusión, en su desquiciamiento. La realidad virtual en la cercanía de su esencia supondrá, como el hecho estético borgesiano, la “inminencia de una revelación que no llega a producirse.” La revelación estética, en la cercanía de su esencia improducibile (pero se produce para Funes y se produce también, como veremos, para el narrador de “El Aleph”), es, en una de sus vertientes, dadora de mundo; en la otra, revelación de lo que la revelación destruye, pérdida de mundo. Si lo inminente llama en el hecho estético en su totalidad hacia el desastre de la figuralidad, hacia la figuralidad como des-escritura, para la realidad virtual la inminencia es la absoluta equivocación de lo virtual y lo real, el momento final en que la ruptura del tejido virtual se retire dando paso a una posibilidad de experiencia afirmativa de lo virtual como real mismo. En ella, lo real virtual encuentra también su vocación de “empresa trágica.”

En la culminación de su esencia, la realidad virtual participa del “peso más pesado” nietzscheano. Si la dificultad lógica de la postulación doctrinal del Eterno retorno de lo mismo radica en el mantenimiento de la mediación entre experiencia afirmativa del instante y posibilidad del pensamiento, la dificultad lógica de la postulación de la realidad virtual en su esencia acabada consiste en el mantenimiento de la mediación entre total ilusión y no menos total des-ilusión. En el “casi” que en la cercanía de esa consumación de esencia se presenta al tiempo que se reduce y retira se abre la quiebra del entendimiento analógico, la falla del pensamiento.

La analogía debe estar fundamentada. En la tradición metafísica cristiana *esse*, el ser, fundamenta la posibilidad de la analogía universal de los entes. A partir del desarrollo de la filosofía moderna, el fundamento analógico es la razón físico-matemática. La realidad virtual, en cuanto posibilidad de réplica total, o réplica de la totalidad de los entes, incluye eminentemente la posibilidad de réplica del fundamento mismo de la analogía. La realidad virtual, en el límite, obliga a la pregunta: ¿es la analogía misma analógica? En cuanto analogía global de la analogía universal misma, la realidad virtual abre un abismo para la ontoteología al cuestionar radicalmente la esencia misma del fundamento en tanto que fundamento. En ese sentido, la realidad virtual, como futuro de la tecnología, siendo

apoteosis o consumación de la esencia del fundamento mismo en su postulación representativo-calculacional, o físico-matemática, guarda también la posibilidad de desfundamentar la tecnología. La realidad virtual amenaza la estabilidad del principio más alto del ser tecnológico, el Principio de razón suficiente, según el cual *nihil sine ratione*, nada existe sin razón, nada existe sin cociente, nada existe sin fundamento.

La cibernética, y su servoconcepto “información”, dependen en su posibilidad del pensamiento representativo-calculacional, esto es, el pensamiento que se entrega a “la demanda de dar razones suficientes para todas las representaciones.”²²⁰ En la realidad virtual, que podría definirse como realidad in-formada, el Principio de razón suficiente reina extremadamente. Así, la realidad virtual es también el lugar de la retirada más extrema de aquello que el Principio de razón suficiente no tiene oídos para oír. La pregunta es: en tanto lugar de la retirada más extrema de aquello que se sustrae al imperio del Principio de razón, ¿es también el lugar donde tal retirada podría finalmente hacerse oír?

Si la experiencia poética, como Paz pero también Borges establecen, es una experiencia de trascendencia analógica, entonces el pensamiento poético en la era de la realidad virtual puede ya no ser suficiente para distinguir el pensar humano de las capacidades procesadoras de información de la máquina cibernética. En un sentido crucial, en y por el desarrollo de la realidad virtual, el principio poético de la producción figural o tropológica está siendo absorbido por la cibertécnica. Si es cierto además que la realidad virtual amenaza la estabilidad del Principio de razón, entonces quizá la cibertécnica no se limita a poner la topología al servicio de la reproducción ontoteológica (de la autorreproducción técnica); quizás no está contenida, por lo tanto, dentro del modo reproductivo propio de la metafísica entendida como ontoteología; y quizás guarda en sí una posibilidad alternativa. Explorar esa posibilidad se ofrece entonces como tarea de un pensamiento no enteramente circunscrito por la razón representativo-calculacional: pensamiento de la ruptura analógica.

Si la realidad virtual debe ser definida como una transposición de lo real, una trans(in)formación de lo real a través del trabajo de producción analógica, entonces la realidad virtual es un modo metafórico, y su figura propia entendida como el mecanismo constitutivo de su funcionamiento es la metáfora. Pero lo metafórico, que depende de la división entre lo sensible y lo nosensible, “existe sólo dentro de la metafísica.”²²¹ Sin embargo, puede haber formas de habitar la realidad virtual que sean no-metafóricas, en la medida en que se acerquen al fin de la metáfora: formas de extrema figuralidad, o de figuralidad en el límite ontoteológico.

Como la literatura entendida por Blanchot, también la cibernética a través de la realidad virtual puede ser concebida empresa trágica a partir de sus dos momentos o laderas constituyentes. Por un lado, la realidad virtual, como la poesía, incorpora lo real como presencia aparente, objetificada; por otro, como total retirada. La cibernética, igual que la literatura, puede ser interrogada desde el punto de vista analógico. Por interrogación analógica me refiero al preguntar que se ocupa del punto de articulación de presencia y retirada en el sistema técnico de representación: lo que antes entendíamos como lugar fracturado del entre de teoría y poesía, donde la teoría reconocía el fin de la promesa, y la poesía el fin de su silencio. Punto de articulación de presencia y retirada: *punctum*, tercer espacio. Así como el tercer espacio es el espacio de la fisura entre filosofía y literatura, entre proyección teórica y pensar técnico, no capturable por uno u otro pensar sino precisamente por el conflicto entre ambos, o por ninguno, de la misma manera, en relación con la cibernética, la cibernética no puede pensar sobre sí misma, ni algo otro que la cibernética puede pensar sobre ella. Trataré aquí de pensar el ciberespacio como espacio poético, y el espacio poético como ciberespacio. Falta por ver si la analogía, si el punto

analógico de articulación entre lo real y lo virtual, entre lo real y lo imaginario, es el último principio de la poesía y/o de lo real cibernético, esto es, de la realidad virtual; esto es, falta por ver si la analogía guarda algo otro que el Principio de razón suficiente, y por lo tanto no está circunscrita a tal principio.

La pregunta acerca de si los límites de la cibernética coinciden o no con los límites ontoteológicos es obviamente una pregunta crucial, todavía no decidida. Por el lado siniestro, leemos las proyecciones distópicas de William Gibson y Bruce Sterling, quienes, en su novela *The Difference Engine* (1991), imaginan lo que llaman un Programa Modus, cuya virtud sería liquidar las limitaciones implícitas en el sueño leibniziano de encontrar una *characteristica universalis* en un sistema cerrado y autosuficiente de lógica. El Programa Modus, que incorporaría principios de cálculo transfinito, “formará la base de un metasistema genuinamente transcendental de matemática calculatoria.”²²² Su función básica será dotar a la cibernáquina de capacidad autorreferencial. Cuando la máquina sea lo suficientemente grande, lo que hasta entonces habría sido un ojo vicario consumará su transformación en sujeto. Gibson y Sterling juegan con la homofonía inglesa entre “eye” (ojo) y “I” (yo): “The Eye at last must see itself,” “el Ojo debe por fin verse a sí mismo,” y en tal autorreflexión lograrse como sujeto.²²³ Así, el panopticon final quedará constituido. La ontoteología habrá llegado a su total autoconsumación mediante un modo absolutamente extremo de simulación: la máquina de realidad, convertida ya en la matriz y no sólo en la teleología de toda ingeniería humana, asumirá su posición, largamente anunciada, de Primer sujeto. Tal consumación apoteósica, donde la mimesis del suelo de la analogía habrá llegado a su término, donde la analogía revierte en analogía de analogía, ocurrirá como reverso exacto del armagedón nuclear: no será preeminentemente una destrucción, sino una construcción totalmente in-formada.

Otras versiones, sin embargo, como la de Donna Haraway en “Un manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista en los años Ochenta” (1985), prefieren la expresión de un afecto eufórico y altamente celebratorio contra el afecto amargo y abyecto de Gibson y Sterling. La contraposición entre Gibson/Sterling y Haraway repite los dos modos de la experiencia del presente (pos)moderno expuestos por Lyotard. Para Haraway:

Desde cierta perspectiva, un mundo cyborg supone la imposición final de un estricto control sobre el planeta, la abstracción final de un apocalipsis bélico-galáctico proporcionado bajo el pretexto de la defensa, la apropiación final de los cuerpos femeninos en una orgía masculinista de guerra. Desde otra perspectiva, un mundo cyborg podría suponer realidades sociales y corporales en las cuales la gente no tendría que tener miedo de su comunidad con animales y máquinas, de sus identidades permanentemente parciales y localidades contradictorias.²²⁴

Para Haraway, la cultura “high tech” ofrece la posibilidad de desafiar el falocentrismo, aunque sólo si la decisión de morar en tal cultura se acompaña de un resuelto rechazo hacia narrativas de victimización de lo humano a manos de lo técnico; narrativas que, explícitamente o no, siempre advocan “una metafísica [entendida aquí esa palabra en el sentido de ideología] anticientífica, una demonología de la tecnología.”²²⁵

Todas las historias que comienzan con inocencia original y privilegian el retorno a la autoapropiación imaginan que el drama de la vida es individuación, separación, el nacimiento del yo, la tragedia de la autonomía, la caída en la escritura, la alienación; esto es, guerra, templada por alivios imaginarios en el regazo del Otro. Estos argumentos están regidos por una política reproductiva--renacimientos sin faltas,

perfección, abstracción. En ellos, se imagina que las mujeres [podrán estar] mejor o peor, pero siempre ocurre que ellas tienen menos subjetividad, una individuación más débil, más fusión con lo oral, con la Madre, y menos en juego en la autonomía masculina. Pero hay otra ruta para invertir menos en la autonomía masculina, una ruta que no pasa por la Mujer, lo Primitivo, el Punto Original, el estadio del espejo y su imaginario. Pasa por las mujeres y otros cyborgs ilegítimos de hoy, no nacidos de Mujer, que rechazan los recursos ideológicos de la victimización para poder llevar una vida abierta.²²⁶

Haraway rechaza el resentimiento, y su posición es activa y no reactiva. Su política de vida abierta “insiste en el ruido y advoca la polución, encontrando goce en las fusiones ilegítimas de animal y máquina.”²²⁷ Haraway sitúa su énfasis en “apareamientos provocativa y placenteramente estrechos,” apareamientos que estarían lejos de los coitos tradicionales, dado que se producen contra la metafísica de la cópula reproductiva.²²⁸ Haraway condena las nostalgias identitarias y toda forma de esencialismo redentorista, escapándose hacia el futuro, preservando en el futuro la posibilidad de una nueva alianza entre lo humano y lo no-humano que no pasaría ya por la subordinación objetificante y dominadora.

Sin embargo, el manifiesto de Haraway a favor de un mundo post-diferencia sexual y radicalmente antiesencialista en el ciberespacio parece olvidar algo que resulta potencialmente venenoso. La celebración de la subversión cyborg de identidades en la tecnología contemporánea y postcontemporánea olvida la marca esencial que el marco tecnológico mismo inscribe sobre cualquier afirmación antiesencialista interior a él. Haraway olvida que el cyborg está en sí producido por el productivismo fundamentante y fundamentado que ella condena. Suponiendo que tal falta de atención no sea una consecuencia del no-saber, sino más bien una ceguera activa, un olvido activo en el sentido nietzscheano, ¿podría lograr lo que se supone que quiere conseguir?

La cibertécnica, como presente y futuro de la tecnología, está enmarcada por el molde representativo-calculacional que el ontologocentrismo impone en el mundo; en cuanto tal, debe ser esencialmente entendida bajo los parámetros del Principio de razón suficiente. En su forma breve, el Principio dice: *Nihil est sine ratione*, no hay nada sin razón, nada es sin razón. Razón se entiende como fundamento, pero también, desde la fundamentación matemática que la ciencia moderna presta al fundamento mismo, *ratio* debe ser entendida como razón matemática, como cociente o proporcionalidad. La apoteosis de la razón analógica en la realidad virtual es tal que, en la realidad virtual, todo existe en virtud de una *ratio* entendida como proporcionalidad, esto es, analógicamente. La razón analógica, por cuenta de la matemática calculativa como espejo del mundo entendido ontoteológicamente, es el fundamento de la realidad virtual. Desde la perspectiva de la realidad virtual, nada es sin un analogema, no hay nada sin análogo, sin *ana-logos*.

La realidad virtual entrega lo real como mera posibilidad de réplica, y sólo espera el momento en el que la réplica pueda doblarse en réplica de sí mismo, autorréplica. Hay peligro en esto tal como lo ven Gibson y Sterling--el peligro, por otra parte, ya anunciado por el narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”--, puesto que la desaparición de lo real puede de hecho significar que lo real ha sido secuestrado. Pero también hay seducción, como lo ve Haraway, dado que, en un mundo sin original o con un original abyecto, queda sólo la efectividad retórica de la traducción, como también pensaba el Mr. Buckley del relato de Borges. ¿Es posible pensar más allá del peligro y de la seducción, o, mejor aún, afirmando a la vez la seducción del peligro y el peligro de la seducción? Y: ¿qué tendría Borges que ver con ello?

La realidad virtual desafía la capacidad humana para lograr entendimiento del ser de las cosas. En la realidad virtual, la inteligencia artificial, familiar a todos en su conspicuidad técnica como ayuda o útil para operaciones de cálculo u ordenación, revierte hacia la opacidad más ajena en la medida en que pretende o logra replicar el mundo de lo humano, precipitando en el proceso, incluso devolviéndonos, la intramundinidad del mundo como lo más obstinadamente familiar. Desde la total ajenidad de la realidad virtual entendemos el mundo como lo familiar, como aquello siempre de antemano ahí para nosotros. Dentro de la realidad virtual no hay un siempre-de-antemano, excepto, señaladamente, en un sentido privativo, esto es, como nunca-de-antemano. La realidad virtual, incluso en su forma aun no desarrollada y por lo tanto meramente teórica de éxito total en la representación replicante del mundo, no puede sino realizar el mundo como objeto perdido. Dentro de la realidad virtual, por tanto, la mundanidad del mundo sale de su ocultamiento acostumbrado, y se nos entrega si bien bajo la forma de ausencia. Borges naturalizó este pensamiento con la escritura de “Tlön.”

Preguntar si el pensamiento no-representacional, o pensamiento de la ruptura analógica, puede ayudarnos a comprender el fenómeno de la realidad virtual mejor de lo que esta se comprende a sí misma es también preguntar si la realidad virtual, como aquello donde lo real se da en su más extrema retirada, puede proporcionar una apertura hacia el pensar crítico-histórico, postontoteológico. No se trata sólo de preguntar si la realidad virtual puede ser experimentada como una posibilidad para el pensamiento del Afuera, sino también y sobre todo si, antes de eso, proporciona la posibilidad de imaginar una ruptura, una fuga. Tendría que ser una ruptura con respecto del pensamiento calculativo-representacional que la origina. Tendría también que ser una ruptura hacia una región de pensamiento en la que el marco representativo-calculacional no quedara meramente ignorado u olvidado, sino que pudiera ser traído a dar razón de sí mismo. Ahora bien, ¿bajo qué condiciones es posible pedirle al Principio de razón que de razón de sí mismo?

Se trataría por lo tanto de definir una tarea para el pensamiento que, pensándose a sí misma como una tarea al margen de la técnica, no por ello se creyera sobre o más allá de la técnica. Esta cuestión, que ha obsesionado a la filosofía contemporánea, puede también encontrarse señaladamente en el pensamiento poético, en la medida en que el pensamiento poético no se considere a sí mismo sobre o más allá de la reflexión teórica, sino en conflicto con ella.²²⁹ Recurre en varios relatos escritos por Borges en los años cuarenta, y particularmente en “El Aleph,” que ofrece uno de los tratamientos literarios más tempranos del espacio tecnológico que hoy venimos llamando ciberespacio.

II.

El espacio delimitado por el objeto llamado Aleph no es, propiamente hablando, ciberespacio, entendido como el lugar donde lo humano interactúa con máquinas de inteligencia artificial. Aun así, en el texto de Borges el Aleph se anuncia analógicamente como el sitio de encuentro donde el “hombre moderno” confronta el control automatizado de la realidad.²³⁰ Si “cibernética” viene de la palabra griega *kybernetes*, que significa piloto o comandante de un barco, y si designa la función conductora del cerebro dentro de la máquina, entonces el antagonista en el relato de Borges habla del hombre cibernético cuando observa que, para los modernos, “el acto de viajar [es] inútil.”²³¹ El viejo piloto de la nave puede ahora alcanzar el mundo desde su propio estudio, usando, dice Carlos Argentino Daneri, “teléfonos, . . . telégrafos, . . . aparatos de radiotelefonía, . . . cinematógrafos, . . . linternas mágicas.”²³² La acción a la distancia, la telepraxis, crearía el lugar del humano cibernético, el ciberespacio. Y es en cuanto transposición analógica del ciberespacio que el texto nos da el siniestro

aparato propiamente llamado Aleph.

Un Aleph es “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.”²³³ Según el texto, puede ser experimentado directamente, pero no puede ser traducido; puede ser indicado, pero no puede ser expresado. Es un lugar radical de disyunción, donde el lenguaje sufre y se retira. Borges lo llama “el inefable centro de [su] relato” donde su “desesperación de escritor” ocurre.²³⁴ En cuanto punto que sólo puede ser nombrado analógicamente, por lo mismo sienta la insuficiencia de la analogía. Es el sitio de lo real, donde lo real se anuncia en retirada. Es un *punctum*, en el sentido latino que Barthes enfatizó: un lugar donde la traza de la presencia se siente dolorosamente como falta convocante de presencia, un sitio de duelo, un lugar privado.²³⁵

El narrador está tumbado, solo, en el sótano de la casa (a punto de ser demolida) de su amada muerta, atravesando extrañamente una experiencia devastadora de encriptamiento en el análogo del cuerpo muerto de Beatriz. Entonces ve el Aleph. Cito sólo el final de su descripción, suficientemente conmovedora:

Vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, en un cajón del escritorio vi (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en La Chacarita [Borges se refiere a la tumba de Beatriz en un cementerio de Buenos Aires], vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, y vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún nombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.²³⁶

“Desde todos los puntos vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra.” en este doblamiento frenético de la analogía, en esta analogía de la analogía, o experiencia abismal en la cual el punto que contiene todos los puntos debe forzosamente contenerse a sí mismo y por lo tanto revelarse a sí mismo como lo incontenible, el suelo de la analogía se rompe por exceso. La analogía rompe en el enfrentamiento del Aleph consigo mismo, en el “casi” textual que todavía sí, pero pronto ya no, permite seguir hablando en extrema precariedad del Aleph como consumación de esencia y abre la quiebra del entendimiento analógico, la falla figural del pensamiento.

Borges menciona “inconcebibles analogías” al tratar de equivocar al Aleph con la experiencia mística de la divinidad, que Alano de Insulis había descrito llamándola “una esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.”²³⁷ La inconcebibilidad de la analogía funciona como la marca de un exceso respecto de la analogía. Este exceso connota una experiencia de lo real en retirada, una experiencia de tercer espacio que aquí voy a llamar lugar privado, lugar de duelo.

Privare es en latín privar, quitar, apartar, y consiguientemente significa liberar del uso común y asegurar para uso propio. Un lugar privado es un lugar en falta, donde lo que falta (al uso común) está al mismo tiempo protegido. Como lugar aparte, está por sí solo. Por sí solo, le falta aquello de lo cual ha sido protegido. Es un lugar de liberación donde no hay propiamente exceso, cabalmente porque en él el exceso se captura y asimila como receso. En receso, en retirada, lo privado está protegido, fuera de alcance. Oculto, siempre ocultante, un lugar privado es experimentado como lugar de pérdida. Dejo

resonar en la palabra castellana “privado” sus dos acepciones de “íntimo, mío-pero-no-de-otros” y de “falto, carente.”

La experiencia mística puede volverse hacia la divinidad, pero lo poético se atiene a la necesidad de expresión. En la expresión del Aleph como región privada el Aleph entra en receso. La insuficiencia analógica o la dificultad expresiva que por una parte marca y constata la propia inefabilidad de la experiencia del Aleph como experiencia privada e incompañable es la que hace del Aleph también un lugar de receso, de retirada, de fin de la analogía. Como abismo de la topología, como límite de o a la metáfora expresiva, el Aleph permanece como punto de fuga y no punto de advenimiento. A mayor inefabilidad, mayor resistencia a la revelación; a mayor inefabilidad, mayor constatación de la noción de que la expresión es siempre revelación de lo que la revelación vela o destruye. Porque el Aleph se desvanece, tanto en la palabra como en la memoria, Borges debe concluir: “el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.”²³⁸

En el fin de la analogía, cuando el lenguaje se abre hacia lo real en retirada, el pensar poético piensa la nada resultante como exceso en fuga. Si la nada como exceso en fuga se revela en la escritura, se revela como ruptura topológica, ruptura de lo figural. Pero la topología mienta la técnica literaria. ¿Cómo funciona en la cibertécnica? ¿Qué experiencia del pensamiento hace la cibernética posible, incluso necesaria? ¿Es la cibernética también el escenario de una empresa trágica cuyo fin último es pensar “la revelación de lo que la revelación destruye,” en las palabras de Blanchot?

“Hacking,” la palabra norteamericana que refiere al acto de irrumpir en sistemas informáticos cerrados, significa originalmente cortar mediante golpes de machete repetidos, aclarar despejando la vegetación. Un hacker cibernético hace un claro para sí mismo. La cualidad adictiva de tal actividad podría ser emblematizada en las palabras que uno de los implicados en el caso de espionaje llamado Proyecto Equalizer, Dirk-Otto Brzezinski, le dijo a su juez: “Nunca me interesaron los contenidos. Sólo los ordenadores mismos.”²³⁹ Tal comentario no es asimilable a la frecuente distinción retórica entre forma y contenido en un texto literario. Más bien, apunta a un ámbito diferente de experiencia. La distinción entre “contenidos,” la información real almacenada en un sistema informático determinado, y los “ordenadores mismos,” que refiere a algo otro que la mera máquina, levanta de nuevo la pregunta sobre el exceso y sobre el receso, sobre el lugar privado.

El hacker quiere entrar. Entrar es el principio adictivo de “hacking,” y la forma en la que el claro hecho posible por la empresa puede seguirse manifestando. Los “ordenadores mismos” son la máquina que hace posible el entrar. Más radicalmente, los ordenadores son, como la escritura, el claro. El ordenador como claro abre el ciberespacio como espacio transgresivo, espacio privado, espacio más allá de la entrada que irrumpe y rompe.

Howard Rheingold comenta en *Realidad virtual* que lo que está en juego es entender la forma específica de espacio o “lugar” que el ciberespacio constituye.²⁴⁰ En la famosa definición de William Gibson, que pasa por ser el origen del término, contenida en su novela de 1984 *Neuromancer*, el ciberespacio es:

Una alucinación consensual experimentada diariamente por miles de millones de operadores legítimos, en todas las naciones, por niños que aprenden conceptos matemáticos . . . Una representación gráfica de datos abstraídos de los bancos de memoria de todos los ordenadores del sistema humano. Complejidad impensable. Líneas de luz alineadas en el no-espacio de la mente, agrupaciones y constelaciones de datos. Como las luces de la ciudad, en receso.²⁴¹

El ciberespacio es un espacio en receso, un espacio en retirada, un espacio en cuanto receso. Entrar en la perpetua recesión es la adicción que sueña el ciberespacio como claro privado para sus usuarios humanos. Produce ansiedad, como toda adicción, y es un ejercicio melancólico en pérdida sin fin. La posibilidad misma de vivir en sobredosis perpetua tiene en su envés la presencia venenosa de la privación.²⁴²

El ciberexceso matará, como la escritura para Platón, la necesidad de memoria. El exceso como consecuencia o manifestación primaria vincula el ciberespacio y el espacio de la escritura. En “El Zahir,” otro relato de la misma colección de 1949, *El Aleph*, Borges recuenta el mito de Fafnir y el tesoro de los Nibelungos.²⁴³ La misión de Fafnir es ser centinela, y por lo tanto guardar la existencia del tesoro. Sólo se puede acceder al tesoro matando a Fafnir. Y lo que mata a Fafnir, la espada Gram, tiene nombre de escritura, o de letra. Gram abre el tesoro, da el tesoro, pero al mismo tiempo Gram mata lo que guardaba el tesoro. La letra libera lo que se suponía que debía guardar, el don de la memoria. La letra, como exceso, es también una forma de carencia.

Entrar en ciberespacio es usar una máquina de escritura. El ciberespacio no es letra, pero nuestra relación con él tiene la estructura de nuestra relación con la letra precisamente en el sentido que propone “El Aleph.” Entendido primariamente como entrada en la producción analógica, entrar en la realidad virtual es también al mismo tiempo una actividad excesiva que lleva la analogía a un punto de ruptura. En la ruptura, el ciberespacio es experimentado como un espacio en falta, espacio carente o privado. El ciberespacio--desde la experiencia de la realidad virtual--es un lugar de disyunción, donde la producción analógica viene a encontrar los límites de la analogía. La experiencia del límite que el ciberespacio proporciona es una experiencia ansiosa y adictiva en la que lo real aparece como retirada y pérdida. En ese sentido, es similar a la experiencia de la que Borges habla en “El Aleph.” La falta de la letra es en última instancia el tema de “El Aleph.” Un Aleph es “la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada,” y en cuanto tal un símbolo de “la ilimitada y pura divinidad.”²⁴⁴ Que esta divinidad, el Aleph, se da en su falta y retirada, que falta cuando se da, que se da en la falta, eso sería, a la vez, lo que el Principio de razón no puede justificar, y la experiencia más extrema transmitida en el relato de Borges.

La necesidad poética de reproducción ontoteológica se rompe a partir de cierto punto. Tal ruptura es una función de la escritura misma como técnica de figuralidad. Por lo tanto, podrá fundamentarse la analogía entre la escritura y la cibertécnica a partir de que ambas anuncian el fin de la analogía. Este fin de la analogía, lejos de ser un punto de disyunción última entre el pensar filosófico, el poético y el tecnológico, es un lugar de encuentro, donde el pensar puede quizá encontrar la posibilidad de ir más allá de lo privado.

III.

En “*Deux mots pour Joyce*” Derrida habla de “dos grandezas” o “dos maneras en este acto de escritura por el cual quienquiera que escribe trata de borrarse dejándonos cogidos en su archivo como en una tela de araña.”²⁴⁵ Una de ellas, de la que aparentemente no se da ejemplo, es la escritura del don: “Hay primero de todo la grandeza de quien escribe para dar, dando, y por lo tanto para dar a olvidar el don y lo dado, lo que se da y el acto de dar . . . Es la única manera de dar, el único modo posible--e imposible.”²⁴⁶ La segunda grandeza es la de la escritura como “máquina hipermnésica” tal como por ejemplo el texto joyceano (o la textualidad dada en “El Aleph,” o más literalmente el cibertexto): “no se puede decir nada que no esté programado en este ordenador de milésima

generación--el *Ulysses*, el *Finnegans Wake*--al lado del cual la tecnología actual de nuestros ordenadores y nuestros archivos microinformaticados y nuestras máquinas de traducción no son sino *bricolage*, un juguete de niño prehistórico.”²⁴⁷

Si la primera clase de escritura se coloca por definición en un lugar de gratitud paradójica que envuelve no sólo al escritor y al lector, sino también a la cosa misma, al objeto de la escritura, sea el que sea, la segunda clase de escritura envuelve, no gratitud, sino su opuesto, “resentimiento y celos” (“*je ne sais pas si vous pouvez aimer cela, sans ressentiment et sans jalousie*”).²⁴⁸ Derrida pregunta: “¿Puede uno perdonar esta hipermnesia que *a priori* te endeuda? De antemano y para siempre te inscribe en el libro que estás leyendo. Se puede perdonar tal acto babélico de guerra sólo si sucede siempre ya, desde todos los tiempos, con cada acto de escritura, suspendiendo así la responsabilidad de cada uno.”²⁴⁹ ¿Estaría el ciberespacio implicado, desde el principio del tiempo, en cada acto de escritura?

Ahora bien, si la máquina hipermnésica, ese ordenador de milésima generación, actúa con cada acto de escritura, debemos preguntarnos si la escritura del don también opera siempre. Y por lo tanto, ¿qué hay de su coimplicación mutua, y de la relación, en la escritura, entre gratitud y resentimiento? ¿Hemos de pensar que son escrituras excluyentes? Pero si no lo son, y si hay siempre una mezcla entre gratitud y resentimiento con cada acto de escritura, ¿no es la imposible--pero posible--combinación de ambos afectos la que organiza el estado melancólico? Y en la realidad virtual, ¿hay una “grandeza” sin la otra? ¿Hay un don en ciberespacio? ¿O hay sólo una negación del don? ¿Somos adictos del resentimiento, que amamos la deuda, y agradecemos aquello que nos castiga? Estas preguntas, y las que de ellas se siguen, también necesitan preguntarse a propósito de “El Aleph,” y de las clases de escritura que “El Aleph” contiene.

El narrador de “El Aleph,” al encontrar el Aleph, da un salto hacia la región excesiva de la presencia hipermnésica, total. Dar cuenta de tal experiencia organiza el campo de escritura del relato. Dado que el narrador no puede replicar en la escritura el “centro inefable” de su experiencia, debe entregarse a una clase de escritura que llamaremos lapsaria, escritura del lapso: escritura que sólo puede indicar o referir una caída que siempre ya excede sus posibilidades de expresión. La escritura de “El Aleph” indica la región de la caída en el receso en retirada de la expresibilidad.

En “El Aleph” la escritura apunta a lo que se ha escapado, esto es, a lo que se ha retirado y a lo que, al retirarse, se ha hecho obtrusivo, y así ha venido a cobrar una forma paradójica de presencia. La escritura, entendida de esa manera, no difiere esencialmente de la experiencia cibernética de la realidad virtual. La cibertécnica, en su forma extrema, abre la posibilidad de una experiencia del fundamento de la tecnología como fundamento en retirada--es decir, no el fundamento ontoteológico que asegura cada objeto en el cobijo de una fundamentación, sino el suelo en receso que libera lo real en tanto materialidad en fuga, más allá de la analogía, más allá de la memoria.

La escritura de Borges es siempre esencialmente metadiegetica, un decir del decir. Para Borges “podemos mencionar o aludir, pero no expresar.”²⁵⁰ Para Borges la escritura nunca es más, o menos, que una indicación. En “El Aleph” Borges compara la escritura crítica a la actividad de esas personas “que no disponen de metales preciosos . . . pero que pueden *indicar* a los *otros* el *sitio* de un tesoro.”²⁵¹ “El Aleph” es precisamente esa clase de gesto: indicación, y así precaria recuperación, de un centro inefable que no puede ser dicho como tal, sino sólo analógicamente. La descripción borgesiana del Aleph no da el Aleph: el Aleph no sucede en la escritura, pues la escritura es un lugar de lapso, región lapsaria. La escritura organiza la falta de la letra, y sólo puede dar lo que no tiene; como la

realidad virtual, dado que en la realidad virtual el mundo sólo puede ser experimentado como el objeto perdido de la analogía.

Dentro del sistema de “El Aleph,” la escritura ocurre, en cierto modo, a propósito del cuerpo muerto de una mujer. Dado que la casa de Beatriz acoge el Aleph, la casa de Beatriz es el lugar del don. Sin embargo, en la medida en que, después de ser experimentado, el Aleph sólo puede ya ser olvidado (tras una experiencia total, el recuerdo de la experiencia es siempre necesariamente menor que la experiencia misma), voy a proponer que la casa de Beatriz es también el lugar del resentimiento y de los celos. La escritura soporta celos y resentimiento al indicar su objeto perdido: un objeto que puede ser indicado o aludido, pero nunca apropiado, nunca poseído, pues permanece en exceso. La escritura de Borges es un intento de seducir tal exceso hacia su auto-expresión: un esfuerzo ansioso para transformar el lapso, la caída, en un perpetuo salto, para hacer que la retirada venga, en cuanto tal, a la presencia: duelo aberrante, atrapado en el ansioso deseo de restitución espectral de presencia. Al mismo tiempo, sin embargo, Borges da otra posibilidad de escritura cuya posibilidad paralela también podemos encontrar en el ciberespacio.

IV.

Antes de entrar en ella, sin embargo, se hace preciso contar una historia que tiene esencialmente que ver con la génesis de “El Aleph,” sólo conocida potencialmente desde la publicación de *Borges a contraluz* en 1989.²⁵² Borges había dedicado “El Aleph” a Estela Canto, autora del libro, con quien sostuvo una relación amorosa entre 1945 y 1946. Desde el recuento de esa relación en *Borges a contraluz* se convierte en necesario entender al menos parcialmente el relato de Borges como escritura autográfica, no necesariamente compensatoria o sustitutiva, pero sí desde luego comprometida en una autoinscripción en la que Canto juega un papel esencial. Quizá de la escritura autográfica pueda también decirse que se produce en tanto que gratitud o en tanto que resentimiento. De cualquier forma, en cualquiera de esas dos modalidades, la escritura autográfica es un acto de amor. Si amor es, en la famosa definición de Jacques Lacan, “dar lo que no se tiene,” como la escritura, el goce autográfico dependerá de esa extraña modalidad de intercambio.²⁵³

Entre 1945 y 1946 escribe Estela Canto sus dos novelas *El muro de mármol* y *El retrato y la imagen*. Ambas entran en relación intertextual con el texto de Borges. El análisis del intertexto llevará a postular en cada uno de sus elementos la existencia, no sólo de una inscripción autográfica, sino también de una inversión heterográfica específica. El duro combate simbólico librado entre Borges y Canto en su intercambio de escritura adquiere cierto carácter paradigmático, susceptible de permitir una mejor comprensión del modo en que la autografía, entendida como inversión de la propia vida en escritura, depende siempre de un registro heterográfico; es decir, de cómo la autoescritura no es más que un modo particular de apertura a la demanda de otro, o del otro.

No se trata de agotar el análisis de los tres textos bajo estudio en sus mutuas imbricaciones, sino más bien de referirse a algunos elementos compartidos que, en lo que aquí me concierne, derivan de la relación erótica iniciada entre Borges y Canto con un largo paseo por la noche de Buenos Aires a principios de 1945. La génesis de “El Aleph” está al menos parcialmente relacionada con el desarrollo del compromiso erótico entre Estela y Georgie. A pocas semanas de comenzado, relata Canto, Borges le informó de que “quería escribir un cuento sobre un lugar que encerraba ‘todos los lugares del mundo,’ y que quería dedicar[le] ese cuento.”²⁵⁴

Si un hombre es todos los hombres, según un modismo obsesivo en Borges, una mujer es todas

las mujeres. La historia aparece desde su gestación enmarcada en una singularización que es a la vez una proyección totalizante. Desde el principio, Estela reacciona con cierta incomodidad a esa particular despersonalización: “Yo tenía la sensación de que estaba tratando de halagarme, que empleaba uno de sus procedimientos destinados a atraer a las poetisas en ciernes.”²⁵⁵ Canto piensa, pues, que Borges utiliza su cuento, o la promesa de su cuento, como estrategia trivial de seducción. Comoquiera, a los dos o tres días, Borges llega a casa de Canto con un pequeño instrumento de regalo, del que afirma que se trata de un aleph. “El objeto en cuestión era uno de esos juguetes con una lente fijada a un tubo bajo el cual había una planchita donde se hacía girar unas virutas de acero. Es decir, un calidoscopio.”²⁵⁶ Estela, descuidadamente, deja que un niño lo destruya. Pero el regalo parece simbolizar la afirmación por parte de Borges de un régimen escópico en su propia relación con Estela. Borges le entrega a Estela un instrumento para mirar, advirtiéndole de que ese instrumento regirá simbólicamente la relación entre ambos en virtud de su identidad libidinal con el cuento cuya escritura comienza a ella dedicada. El regalo de Borges, que ya en las palabras que lo acompañan está no tan secretamente tomando el cariz de una referencia simbólico-sustitutiva al éxtasis sexual y a su propio papel en él, insiste en la capacidad seductora de la escritura como promesa o inminencia de una revelación que no llegará, sin embargo, lamentablemente, a producirse.

En el relato de Canto, siguen para Borges unos días de fiebre creativa en la relación del primer borrador de “El Aleph,” días en los que Borges telefona “todas las mañanas” y manda “notas y postales anunciánd[le]--redundantemente--que [se iban] a ver esa noche.”²⁵⁷ Canto describe a Borges en un estado de exaltación delirante: “Me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno. Cuando me apretaba entre sus brazos, yo podía sentir su virilidad, pero nunca fue más allá de unos cuantos besos.”²⁵⁸ Es difícil saber si la función liberadora que Borges le atribuye a Estela depende de la escritura de “El Aleph,” en el que como se sabe Beatriz (Viterbo) es la presencia femenina dominante; o si la carga libidinal que a todas luces el cuento va tomando está prestada de la anticipación de goce que siente Borges en la culminación física de su relación con Estela. Como vemos en las palabras de Canto, ambas opciones fueron consideradas. La ambigüedad en todo caso no se resuelve, sino que se complica, en la percepción de que Beatriz está muerta, y por lo tanto sólo aparece en el cuento como accesible en un más allá, tras el cruce extático de una frontera espiritual cuyo carácter tanto de límite como de liberación está suficientemente resaltado en “El Aleph” y en la *Divina comedia*.

Aunque por razones de espacio no puedo entrar aquí en un análisis que sin duda guarda extraordinarias sorpresas, quiero sin embargo citar unos versos glosados por María Zambrano: “*Io tenni li piedi in quella parte della vita di lá de la quale non si puote ire piú per intendimento de ritornare.*”²⁵⁹ El comentario de Zambrano, encaminado a mostrar cómo “el temor del éxtasis que ante la claridad viviente acomete hace huir del claro del bosque a su visitante, que se torna así intruso,” situa el texto de Dante en la escena de las bodas, “único momento en que Dante encuentra cara a cara a Beatriz [y] la ve burlarse . . . de la turbación que el enamorado sin par experimenta al verla de cerca y al poder servirla inesperadamente.”²⁶⁰ Una experiencia parecida acosa según toda evidencia a Borges ante Canto. Como Dante también Borges huye en turbación a la pieza vecina, en este caso la escritura.

Una noche Borges propone a Canto ir a cenar al Hotel Las Delicias de Adrogué. Caminan tras la cena hacia Mármol, mientras Borges, en estado de agitación, recita copiosamente versos de la *Commedia*. Cerca de Mármol se sientan a descansar en un banco, y allí Borges le propone a Estela matrimonio: “Estela . . . eh . . . ¿te casarías conmigo?”²⁶¹ Estela, sorprendida, le contesta con unas

palabras que provocarían una reacción “grave y patética,” de consecuencias dramáticas porque tendieron un laberinto que Borges nunca pudo llegar a cruzar: “No podemos casarnos si antes no nos acostamos.”²⁶² Según confiesa Canto, son palabras envenenadas para Borges, puesto que ella “sabía que era muy improbable que él quisiera seguir adelante.”²⁶³ Borges, como discusiones y acontecimientos posteriores revelarían con toda claridad, no podía acostarse con Estela si antes no se casaban.

La línea fronteriza está trazada. Canto entra ahora de hecho en su pleno papel de Beatrice, al otro lado de un borde quiasmático, y el desencuentro se hace tanto más abismal cuanto que por un momento su contrario pareció insoslayable. A media escritura de “El Aleph,” la reacción de Estela, posiblemente tan prevista por Borges como Canto prevee la suya, destruye en una de sus posibilidades la anticipación de “liberación del infierno” que sentía Borges. Canto y Borges permanecerán desde entonces en lados opuestos de la gran frontera que en el cuento separa a Beatriz del narrador, la misma que en la *Commedia* separa a Dante de Beatrice. En el momento de mayor proximidad con Estela, cuando Borges se decide a cruzar esa frontera pidiéndole específicamente, como en la obra de Dante pero más acá de la escritura, que le ayude a entrar en el paraíso, Estela impone una condición petrificante que Borges no puede cumplir. En palabras de Canto, “a partir de entonces él anduvo por terrenos no transitados antes. Sufrió profundamente y emergió aceptándose a sí mismo. Como el Orestes de Racine, su desgracia lo sobrepasó y lo convirtió finalmente en el Borges triunfal, el hombre que descubrió y aceptó su destino.”²⁶⁴ El objeto perdido emerge, en cuanto pérdida, como condición explícita de la escritura.

Entretanto, y como consecuencia de la crisis en la relación erótica, Canto se siente cada vez más distanciada. “Esa primavera obtuve el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por mi novela *El muro de mármol*. Nuestra relación ya no era lo que había sido. Supongo que estaba un poco harta y, a finales de noviembre, me fui al Uruguay. Pasé allí tres meses muy felices y escribí otra novela, *El retrato y la imagen*. Tuve cartas de Borges, pero no me acuerdo lo que contesté, en caso de haber contestado. Mi mente estaba en otras cosas.”²⁶⁵ Aunque, por desgracia, Canto no da la fecha de las cartas de Borges que reproduce en *Borges a contraluz*, es quizá por esta época, con Estela en Buenos Aires inmediatamente antes o después de su estancia en Uruguay, pero guardando un silencio desesperante, que Borges le escribe para decirle “He concluido, bien o mal, tu cuento.”²⁶⁶

El muro de mármol se publica, y es premiada con el Premio de la Imprenta López, en la primavera sureña de 1945. Al menos parte de la novela fue escrita en el período de relación con Borges anterior a la crisis. No quiero de ninguna forma reducir la novela de Canto al estatuto de dilucidación simbólica de la relación amorosa que venía desarrollándose, igual que no pienso que “El Aleph” sea totalmente explicable como oferta erótica a Estela, pero en mi opinión hay en la novela elementos cuya inversión autográfica es fácilmente legible. La novela de Canto anticipa que la relación con Borges estaba destinada al fracaso al menos en su resolución convencional, además de permitir la conclusión de que la experiencia fue mucho más dolorosa para Canto de lo que esta está dispuesta a admitir en *Borges a contraluz*.

El centro de la novela es la relación amorosa entre Marcos Mañé y Lucrecia Gallarte. Marcos propone a Lucrecia abandonar su casa e irse con él, pero Lucrecia, tras la intromisión de su hermana mayor Isabel, en papel de cabeza familiar luego de la muerte del padre, decide no hacerlo. Una lectura atenta de *Borges a contraluz*, cuyas particularidades no merece en todo caso la pena tratar de indicar aquí, permite entender que el triángulo erótico Marcos-Lucrecia-Isabel es al menos traducible, aunque

tal vez no reducible, al triángulo amoroso Estela-Borges-madre de Borges. Borges está divertidamente encriptado en Lucrecia por asociación con el apellido de la famosa envenenadora renacentista Lucrecia Borgia. Que Canto hace a doña Leonor responsable de las dificultades sexuales de su hijo es lo suficientemente explícito en el libro como para no dejar lugar a dudas. Canto también alude al hecho de que, en su opinión, doña Leonor la consideraba “rival” en la posesión del cuerpo de Borges.

Comoquiera, la escena de la novela más relevante para nuestra comparación es la del momento en que Marcos vuelve a casa de Lucrecia para recogerla tras haber concertado la cita de huida. Marcos, para su sorpresa, encuentra a Isabel, y no a Lucrecia, esperando. Isabel le dice: “¿Qué intenciones tiene usted? Si sus intenciones son honorables, ¿por qué entra de noche sin llamar como un ladrón?”²⁶⁷ “Intenciones honorables” en este contexto significa obviamente matrimonio. Marcos repite entonces, hasta cuatro veces en dos páginas de texto, “No tengo intenciones.” Marcos abandona la casa, hundido en la percepción de que el juego está perdido, y de que debe dejar la esperanza de conseguir a Lucrecia: “un arreglo era imposible. Comenzaba a levantarse un muro pesado, infranqueable. --Esos muros se fortifican con cualquier intento de vencerlos, pensó. Las palabras lo habían creado. Su vuelta sería siempre *con intenciones*, y él no podía tener intenciones.”²⁶⁸ Este extraño pasaje, en el que sin embargo se ventila la totalidad de la construcción dramática de la novela, establece la presencia de una estructura de resistencia a la relación erótica similar aunque opuesta a la que llevó a Borges a rechazar para su pesar la propuesta de mantener sin más relación sexual con Estela. Si Borges dependía fundamentalmente de la intención institucional garantizada en el matrimonio, Marcos (Estela) debe mantenerse al margen de tal intención. Toda teleología debe para él/ella borrarse. Ahora bien, una vez insinuada la posibilidad teleológica, la frontera impasable--el muro--se fortificará con cualquier intento de vencerlo, dado que cualquier intento de desbancar la intención no puede menos que entenderse como orientado por una intención. La relación entre Marcos/Estela y Lucrecia/Borges queda entonces enmarcada por una doble estructura quiasmática: si la condición de encuentro para Marcos/Estela reside en la anti-intencionalidad espontánea del amor, para Lucrecia/Borges el amor sólo puede ser consumado en el paso de la frontera matrimonial, entendido como autorización materna.

Si es correcto, como creo, interpretar este pasaje de *El muro de mármol* a la luz de la relación Canto-Borges (recuérdese lo que es tan obvio que corre el riesgo de no notarse: que en el lugar bonaerense de Mármol Borges pidió a Estela relación, y allí quedó por primera vez verbalizado el muro impasable entre ellos), si este pasaje es traza de una fuerte inversión autográfico-libidinal en la novela, ha de constatarse también que al mismo tiempo el pasaje es respuesta e imagen especular de la actitud de Borges. En la inversión autográfica Canto incluye la traza heterográfica de su otro, Borges, aunque dentro de la dimensión paradójica de que lo enunciado en esa respuesta y compenetración de actitudes es la imposibilidad de encuentro, la imposibilidad de relación sexual entre ambos. La estructura quiasmática que separa en lo real a Canto y Borges los vincula simbólicamente en el enigma de la inversión heterográfica, en la escritura. La dificultad de Borges no es sino espejo de la dificultad de Canto, y viceversa--y en esa especulación se trama y se destrama su relación amorosa.

Marcos deja para siempre la casa de Lucrecia tras su conversación con Isabel. Pasarán dieciséis años antes del reencuentro que marca el presente novelístico. Dieciséis años después, Marcos está todavía obsesionado con la relación inconsumada, y confiesa al joven Damián Carman: “No haré nada hasta que recupere lo que perdí aquella noche. Todas mis palabras, mis acciones no tienen sentido. Sólo esa noche cuenta, y la siguiente, la frustrada. *Ella vino a mi puerta como un ladrón, a apoderarse de algo.*”²⁶⁹ La vida de Marcos se ha sucedido en el duelo aberrante por la

pérdida de lo que nunca se llegó a tener, pero que había sido introyectado como el objeto más precioso.

Damián se entrega entonces a una acción mediadora que terminará trágicamente, tras nueva intervención de Isabel en papel de madre protectora y cabeza familiar, encargada de velar por la respetabilidad de intenciones de las personas a su cuidado, y de quienquiera se relacionara con ellas. El tema del objeto precioso reaparece al final del libro, en lugar de importancia prominente. Lo destaco a mi vez por su relevancia en relación con la posterior novela de Canto, y en relación también con “El Aleph.”

Damián, en la urgencia de su acción mediadora, alucina por dos veces sobre la existencia de algo que debe ser encontrado o recuperado. Sin duda se trata del mismo objeto cuyo robo está en juego tanto en las palabras de Isabel a Marcos (“entrar de noche sin llamar como un ladrón”) como en las de Marcos a Damián (“Ella vino a mi puerta como un ladrón, a apoderarse de algo”). Esta es la primera referencia: “Tocaba la joya buscada en el pozo oscuro, y aunque las manos sangraran y el dolor fuera en aumento, se trataba de una recompensa extraordinaria: poder ofrecer la joya recobrada por mí, a mi amigo, para que él me lo agradeciera.”²⁷⁰ Esta la segunda:

Confusamente recordé sólo una gran arca en un salón enorme, donde yo adivinaba cortinas. Algo irremediable, terrible, acababa de suceder, pero yo no recordaba qué. El arca tenía relación con aquello . . . Mientras el viento soplaba mi amigo estaba sólo en aquella frágil casita de ventanas estrechas y brasas en la penumbra. Pero, al abrir yo el arca, el marfil iba a brillar en lo oscuro, sin cortinas, bajo un techo de pizarra que el viento no arrancaba.²⁷¹

El tesoro brillante en lo oscuro es Lucrecia, o aquella parte de Lucrecia que Marcos anhela poseer para recuperar lo que una vez fue perdido. El terrible acontecimiento anunciado proféticamente en la segunda cita es la muerte de Lucrecia, cuyo cadáver es todo lo que Damián logra ofrecer a su amigo.

El muro de mármol narra la historia de un fracaso de relación, cifrado en la imposibilidad de “poder ofrecer la joya recobrada por mí, a mi amigo, para que él me lo agradeciera.” El agradecimiento ante la presencia del don deja paso a la escritura como resentimiento. *El muro de mármol* interviene simbólicamente, arrojando contra el cadáver iluminante de Beatriz el cadáver meramente yerto y vacío de Lucrecia. El brutal canje de cadáveres (cadáver de Lucrecia por cadáver de Beatriz) que Canto parece proponerle a Borges se constituye como auto/heterografía porque en él Canto inscribe resentidamente la respuesta a la heterografía borgesiana de la muerta Beatriz. Si en la asociación de Estela con Beatrice Borges había asesinado simbólicamente a Estela, Estela hará lo mismo en el personaje de Lucrecia, inversión femenina de Borges. *El muro de mármol* es parcialmente la recusación por Canto de la idea de que el cadáver de la amada muerta pueda todavía encerrar la joya más preciosa. Es por lo tanto una contestación a Borges, un contra-aleph, fuertemente cargado de rechazo, por el que Canto se niega a asumir la posición abyecta en la que Borges la había colocado.

Un segundo momento de respuesta en esta conversación escrituraria, o cruce de escrituras, ocurre en la siguiente novela de Canto, la que le ocupaba precisamente mientras llegaban cartas de Borges desde Buenos Aires cuya aparente contestación dice Canto no recordar, “en caso de haber contestado.”²⁷² En mi opinión Canto sí contesta las cartas de Borges durante su estancia en Uruguay, y las contesta precisamente mediante la escritura de *El retrato y la imagen*. La contestación toma la forma de lo que es ni más ni menos que una nueva reescritura de “El Aleph,” o bien la continuación de

la reescritura emprendida en *El muro de mármol*.

A la dedicatoria que Borges inscribe en “El Aleph” responde Canto con un epígrafe tomado de las obras de Carl Jung, que debe haberle sin duda parecido bastante explícito dadas las circunstancias: “La salvación no llega yéndose o huyendo. Tampoco llega para el que se deja arrastrar sin voluntad. La salvación llega a través de una entrega total, y nuestra mirada debe ser dirigida hacia un centro.” En esta cita resuenan poderosamente elementos ya encontrados en la relación Canto-Borges: el tema de la salvación, el tema de la resistencia a imperativos provenientes de la esfera familiar, y en especial el tema del don, asociado aquí al régimen escópico de la mirada centrada. En relación con esto último, cabe resaltar que la mirada es la metáfora dominante de salvación en *El retrato y la imagen*, ya desde el título mismo; además, que el régimen escópico de compensación libidinal en la escritura de “El Aleph” había sido claramente anunciado por Borges en ocasión de su regalo del calidoscopio. El gesto escópico es también el dominante en “El Aleph,” dado que el Aleph entra en Borges por sus ojos abiertos. El epígrafe de Jung a *El retrato y la imagen*, desde el punto de vista de la relación Estela/Borges, sólo puede entenderse como un grave y resentido reproche, cuando ya es en todo caso demasiado tarde.

Si en el mismo título *El muro de mármol* la referencia espectral a la relación con Borges estaba transparentemente encriptada, también el título de *El retrato y la imagen* parece hacer alusión a ella. La contraposición de retrato e imagen es desde luego un elemento central en la estructura de “El Aleph.” Los retratos aparecen en la primera página del cuento, cuando el narrador relata que, en sus visitas anuales a la casa de la calle Garay, se le pedía que aguardara “en el crepúsculo de la abarrotada salita.” Allí, nos dice, “estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos [de Beatriz]: Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico.”²⁷³ En cuanto a imágenes, Carlos Argentino Daneri, el Virgilio del narrador, lo lleva por fin al sótano de la casa de Garay y, tras recomendarle procedimientos para ver el Aleph, le dice: “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz.”²⁷⁴ Volveré a esta contraposición.

La protagonista de *El retrato y la imagen*, Ida Ballenten, ha pasado su vida “dominada por dos grandes fuerzas opuestas: el amor y el miedo.”²⁷⁵ Enamorada del pequeño Juan García, quien no parece corresponder a su interés, Ida, en un ataque de resentimiento motivado en realidad por malinterpretar como insulto un regalo de flores, le arroja una piedra con tan mala fortuna que provoca un accidente y causa la muerte del niño. El niño muerto Juan García cautivará la vida entera de Ida Ballenten, obsesionándola. “Huyó, perseguida por la imagen del rostro ensangrentado. En aquella mañana limpia, corriendo por los caminos de un parque conocido, empezó lo que Ida Ballenten creía el destino de su vida: ahogar el recuerdo, aniquilar la visión de la cara de Juan García.”²⁷⁶ En realidad, sin embargo, Ida vive su vida persiguiendo la recuperación posible de la imagen de Juan, perdida o borrada de su recuerdo en el momento infantil en que la piedra explota contra su cara.

Una de las revelaciones escandalosas de *Borges a contraluz* es el recuento de la conversación que Canto tuvo, a petición de Borges, con un Dr. Cohen-Miller, con quien Borges había iniciado tratamiento psicoanalítico. El Dr. Cohen-Miller le pide a Canto que acceda al matrimonio sin poner condiciones previas, dado que en su opinión lo que él llama “el problema de Georgie” se arreglará precisamente tras el matrimonio. Las palabras memorables del doctor a Estela son, por cierto, las siguientes: “Piense en su patria, piense en la literatura argentina. Se lo aseguro: no tendrá que

arrepentirse.”²⁷⁷

El supuesto problema de Borges, en la interpretación de Cohen-Miller tal como se la da a Canto, es una impotencia de carácter edípico, provocada o exacerbada por un episodio de su adolescencia. Su padre, preocupado porque el hijo no había aun perdido su virginidad, concierta una cita para él en un burdel de Ginebra, y allí lo manda. Aparentemente, Borges, nos cuenta Canto, obsesionado con el pensamiento de que si su padre le proponía acostarse con esa mujer era porque él, el padre, ya se había acostado previamente con ella, no puede funcionar en su encuentro como hubiera sido deseable. Se produce entonces un doloroso escándalo en el entorno familiar. “Sus padres pensaron . . . que estaban ante un caso de deficiencia física. Tónicos, reconstituyentes, medicamentos le fueron dados para fortalecerlo; tenía un hígado débil . . . ¿No sería el hígado la causa? En consecuencia, se le hizo un tratamiento por deficiencia hepática.”²⁷⁸ El trauma adolescente, posiblemente en sí memoria de otros traumas más lejanos, pervive en el Borges maduro y marca irremisiblemente, según Estela, su relación con Estela. No necesitamos aquí, por supuesto, admitir la verdad propuesta por Cohen-Miller, ni la legitimidad de la versión de Canto, ni siquiera que haya relación alguna entre el Borges real y su leyenda. Importa sólo que Canto cuente lo que cuenta tal como lo hace.

La historia de Ida Ballenten, perdida entre olvidar o recuperar la imagen del niño muerto, asesinado involuntariamente por ella, puede muy bien relacionarse con ese crimen humillante de la niñez de Borges. También Borges, nos cuenta Canto, sale de Ginebra pensando que su destino depende de olvidar lo allí ocurrido, cuando lo que está en juego es la recta memoria. “La actitud de Borges hacia el sexo era de terror pánico, como si temiera la revelación que en él podía hallar. Sin embargo, toda su vida fue una lucha por alcanzar esa revelación.”²⁷⁹

Andando el tiempo Ida consigue un trabajo como corredora de comercio. Su fin es vender un procedimiento de reproducción mimética mediante el cual simples retratos pueden convertirse en brillantes reproducciones en relieve y color de miembros de la familia. Ella y sus compañeras de trabajo parten del paredón del cementerio de Chacarita (otra obvia alusión a “El Aleph”), y van cubriendo sistemáticamente Buenos Aires, desde las afueras hacia el centro. Así hasta que un buen día Ida llega a casa de una mujer de luto, que pronto accede a dejarse hacer un retrato del difunto. En la fotografía que hubiera servido de modelo encuentra Ida el retrato de Juan García: “Vio, otra vez, un hombre flaco, de pie, con la mano apoyada en el respaldo de la silla. Lo reconoció como lo habría reconocido siempre, a través de años y de distancias, adivinó sus dientes desiguales y blanquísimos.”²⁸⁰ Su vida queda redimida entonces: “Sí; toda la humillación de Ida Ballenten había tenido un objeto. Los gritos de Estrella, la miseria de su pieza, los pronósticos de la señora de Pagés, los rechazos de algunas puertas, . . . tenían como objeto que Ida Ballenten pudiera mirar, a la quieta sombra de un gran pino, el rostro recobrado e intacto de Juan García.”²⁸¹ Ida entra en trance extático, y su visión es cabalmente una repetición limitada de la enumeración que ofrece Borges en “El Aleph.” Dice el texto:

¡Juan García, cuyo rostro la emocionaba como algunas veces el resplandor rosado del último sol crepuscular en los vidrios de una ventana oscura! Era otra vez la presencia del olor a madre selvas, y las brillantes noches de música y de marineros rubios, y el recuerdo del vestido más bonito que tuvo en su vida. Era la barranca, y los cadeneros, y los gritos de muchachos olvidados. Eran las estrellas de una luz de Bengala, vistas por primera vez, cayendo lentamente, como luciérnagas, en el agua oscura del estanque circular del parque, una noche de octubre, . . . Eran las flores con que Juan García . . .

le había golpeado el pecho. Era la voz de Fanny, cuando Fanny comprendía . . . Era la tiniebla del cine, con sus imágenes de cosacos, de árabes, de ruletas, de guerras, de palacios, . . .²⁸²

Las analogías estructurales entre esta historia y los elementos centrales de “El Aleph” son muy obvias, y es extraño que no se hubieran notado hasta ahora. De cualquier forma, el retrato del muerto Juan, como las imágenes de la muerta Beatriz entregadas a Borges en su visión del Aleph, representa para Ida el encuentro con el tesoro cuya pérdida había condenado su vida a la inanidad desorientada. A medida que Ida descende hacia un reencuentro regresivo con su centro sabe ya que el retrato de Juan García es también su propia imagen. En la Chacarita, delante de la tumba de Juan, Ida experimenta su última identidad: “Pero los ojos de Juan García la miraban e Ida Ballenten vió, más y más nítidamente, mientras todo se borraba alrededor, que en los ojos de él, como en un espejo, se reflejaba su verdadero rostro, por fin adquirido.”²⁸³

Que Ida asume su muerte y acepta mediante su total entrega a la llamada del retrato cruzar la frontera que la separa de su verdadera imagen es la diferencia fundamental entre “El Aleph” y *El retrato y la imagen*. Aquí la salvación está sólo en la aceptación de la total intensidad incodificada del don. De nuevo el intertexto arroja una carga o registro heterográfico, dado que en la posición asumida, que plantea total gratitud y sometimiento, se manifiesta también la estructura de resentimiento heterográfico con respecto de la posición integrada en “El Aleph.” Pero ¿cuál es esta? Si hemos visto la auto/heterografía cantiana respecto de Borges, falta por ver la borgesiana respecto de los textos escritos por su amiga íntima.

V.

La visión de Juan García es un falso Aleph. Ida percibe en él todos los momentos de su niñez, pero tal exceso es incommensurable con el portentoso proyecto de visión que el Aleph encierra, uno de cuyos momentos es por lo pronto, como ya hemos visto, la autovisión:

vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, y vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré . . .²⁸⁴

En la visión del Aleph se dan pasado, presente y futuro, así como otras percepciones temporales, con el resultado de que la experiencia de la propia muerte, o la de la identidad absoluta del yo con su historia, son, dentro del Aleph, experiencias parciales e insuficientes. El Aleph no se plantea como coincidencia, sino como puro exceso. Es un don, pero es un don en el que lo real es definido por su calidad de exceso con respecto de sí mismo, y por lo tanto no puede ser entendido más que como lo real en retirada. Entendido como lo real en retirada, es vivido y experimentado como su opuesto. En la pura inconcebibilidad de su presencia, el Aleph organiza una ruptura del campo expresivo, y por lo tanto, don puro, pura entrega de amor, exige no sólo la más profunda gratitud, sino también el más abismal resentimiento. En cuanto requeridor de gratitud, el Aleph pide una forma de escritura analógica siempre envuelta en la pérdida de su propia capacidad expresiva, a la que llamo, siguiendo una indicación de Jacques Lacan, “escritura lapsaria.” En cuanto proveedor de infinito resentimiento, el Aleph impone la escritura lapsaria como única, insuficiente posibilidad de lectura.

En la escritura lapsaria ofrecida por Borges a Canto, Borges escribe de antemano la posibilidad de respuesta de Canto. A la vez, sin embargo, es Canto la que ofrece originalmente la posibilidad de

escritura lapsaria. Borges planea gratitud y resentimiento en resentimiento y gratitud. Canto rechaza la experiencia lapsaria--para ella la recuperación de la imagen es una recuperación plena, igual que la experiencia erótica pasa por su recuperación himeneica. Borges registra las dificultades de su imaginario erótico también al proponer en su escritura una experiencia de salto o caída basada en la constatación de la imposibilidad de coincidencia. Para Borges, efectivamente, no hay relación sexual--porque no puede haberla. Para Canto, sin embargo, no la hay . . . porque puede haberla. Entre ambas posiciones se da un cruce heterográfico, o relación de amor en la escritura.

En “La fonction de l’écrit” Lacan repite su idea de que el lugar del Otro, designado con A (mayúscula), es un lugar de pérdida, de fisura, de falta (“*une faille, un trou, une perte.*”)²⁸⁵ El “objeto *a*” es lo que entra en funcionamiento en vista de tal pérdida. Pero *a*, dice Lacan, “no es sino una letra.”²⁸⁶ En cuanto tal, exige ser leída. La necesidad de lectura está ocasionada en la pérdida constitutiva que organiza el discurso:

De que los significantes se meten unos en otros, se componen, se telescopian, se produce algo que, como significado, puede parecer enigmático, pero que es lo que está más próximo de lo que nosotros los analistas . . . tenemos por leer--el lapsus. Es a título de lapsus que ello significa alguna cosa, es decir, que ello puede leerse de una infinidad de maneras diferentes. Pero es precisamente por ello que ello se lee mal, o que ello se lee de través, o que ello no se lee.²⁸⁷

El lapsus no es simplemente una caída, sino también una interrupción, una discontinuidad, e indica lo que se ha escapado, es decir, lo que se ha retirado y, al retirarse, se ha hecho obtrusivo, y así ha venido a darse en presencia paradójica. La escritura lapsaria, escritura del objeto *a*, por definición objeto ausente, es la escritura en juego en la inversión auto/heterográfica que marca la relación de escritura Canto-Borges. En ella Borges y Canto se dan mutuamente lo que no tienen: el objeto perdido, el objeto precioso, la joya en el fondo de un arca, el aleph calidoscópico, incluso los cadáveres entendidos como signos de un cuerpo reducido a su materialidad inalcanzable, más allá de la frontera del significado. Ahora bien, la escritura lapsaria, la relación con el objeto perdido, se abre ahora, como es habitual en Borges, a dos íntimas posibilidades.

Dentro del sistema de “El Aleph” la escritura ocurre sobre un cuerpo muerto de mujer. La casa de Beatriz alberga el Aleph, y por lo tanto la casa de Beatriz es el sitio del don. Pero como el Aleph sólo puede ser olvidado, porque todos los Alephs son falsos Alephs, la casa de Beatriz es también el lugar de los celos y del resentimiento. Al principio mismo de “El Aleph,” el narrador nos dice que sus visitas a la calle Garay el día del aniversario del cumpleaños de Beatriz eran una ceremonia de duelo. Al volver a la casa de Beatriz, el narrador puede entregarse a su memoria afligida: “ahora que estaba muerta, podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.”²⁸⁸ La muerte de Beatriz es por lo tanto inicialmente entendida como algo que da una cierta oportunidad, pero una oportunidad que implica un doble renunciamiento: por un lado, el renunciamiento a Beatriz como don; por otro lado, el renunciamiento de las torturantes posibilidades de los celos y del resentimiento. Esa oportunidad es la oportunidad de la memoria en cuanto consagración, esto es, como auto-ofrenda. Pero el narrador quiere que esa autoconsagración esté libre de todo dolor. Manteniendo a Beatriz de tal modo en su memoria, el narrador vivirá en memoria de Beatriz, auto-ofrecido, pero también libre de todo peligro. En esta estudiada ofrenda, que aparentemente resiste los celos y el resentimiento, el narrador está esencialmente sometido a los celos y al resentimiento, dado que renuncia a abrirse a la posibilidad amorosa del don de Beatriz.

Como vimos, cuanto al narrador de “El Aleph” se le pide que aguarde “en el crepúsculo de la abarrotada salita,” allí, nos dice, estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos [de Beatriz]. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico.²⁸⁹

En el vestíbulo, antes de ser llamado a las profundidades de la casa en cuyo sótano encontrará una relación muy diferente con las imágenes de Beatriz, el narrador escoge, explícita e intencionalmente, una forma de relación con esas fotografías consonante con su deseo de vivir en la memoria de Beatriz “sin esperanza pero también sin humillación.” La inversión consciente del narrador en la muerte de Beatriz se hace siguiendo una economía de gasto limitado: o más bien, una economía del ahorro libidinal, una economía aberrante de represión en la que, sin embargo, la labor de duelo sigue tranquilamente su proceso normal de consumación.

En esta estudiosa y estudiada relación con Beatriz ejemplificada en la contemplación calmada de sus retratos en el vestíbulo encontramos también el parangón de una de las posibilidades de experiencia que la realidad virtual puede ofrecer: una experiencia guardada en la que todo debe funcionar por analogía, a través de la memoria mimética, calculativa. En ella se observa una curiosa paradoja: esta memoria mimética, que aparentemente resiste la posibilidad de celos y de resentimiento, cede esencialmente a los celos y al resentimiento, puesto que rehusa mantenerse abierta a las angustiosas posibilidades del don.

Conviene referirse a los aspectos del texto borgesiano en los que tal estudiosa relación con el monumento se vincula a la práctica de cierta clase de literatura reproductiva. Los escritos de Carlos Argentino Daneri (quien actúa, a pesar de su nombre, como el Virgilio del narrador) ejemplifican una clase de literatura mimética regulada por la voluntad de expresar lo expresable, de saturar el campo de lo real. Contra ellos, la metadiegesis borgesiana opta por la ruptura de la mimesis: por la (no)expresión de lo inexpresable, por la fisura de la conciencia. Pero ambas posibilidades, la posibilidad mimética de réplica y la posibilidad propiamente lapsaria de la liberación, son también los dos lados de la interacción cibernética.

Daneri, el Virgilio del narrador, lo lleva al sótano de la casa de la calle Garay y lo hace echarse en posición de decúbito dorsal: “Baja, muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz.”²⁹⁰ En esta contraposición entre retrato e imágenes, similar a la que está anunciada en el título y tratada en la novela de Canto, se da la relación entre réplica mimética y mimesis lapsaria.

Es ahora que el Aleph se le va a dar al narrador, como punto que contiene todos los puntos, y como posibilidad esencial de romper radicalmente con la reproducción estudiosa de lo real. En el Aleph, lo real retorna como vuelve lo que está esencialmente fuera de alcance, más allá de toda apropiación. Beatriz, que aparece en la relación narrativa como la emisora de cartas obscenas y como cadáver atroz en el monumento funerario de La Chacarita, vuelve cegadoramente en tanto ocasión de celos y resentimiento infinitos, aunque su casa, su memoria, sea también la región del don lúcido e interminable.

Con él, con ellos, el narrador vive en la memoria de Beatriz, en su memoria como memoria total, ya no prudente, ya no estudiosa, ya no guardada, ya no libre de humillación o esperanza, ya no intencionalmente querida. Barthes comenta ante la experiencia de duelo por la muerte de su madre: “Podía vivir sin [ella] (todos lo hacemos, más tarde o más temprano); pero la vida que quedaba para mí sería, ciertamente, y hasta el final, *sin calidad*” [“*unqualifiable*”].²⁹¹ Cuando nuestro narrador sale

de su experiencia siente, curiosamente, y casi imposiblemente, no sólo veneración y lástima, sino también, durante un momento, “indiferencia.”²⁹²

Tras haber experimentado el Aleph, tras haber sufrido su trágica inmersión en infinita veneración y lástima, el protagonista del cuento sale en trauma profundo, y rehusa discutir su experiencia: “Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph.” En ese momento ha decidido ya aceptar el don, y lo ha usado para aplacar la envidia que siente por su rival Carlos Argentino. Pero el don se hace obsesivo: “Temí que no me abandonara jamás la impresión de volver,” dice algo enigmáticamente.²⁹³ También la imagen (perdida) de Juan García se hace para Ida Ballenten ocasión infinita de retorno.

Pero el olvido va venciendo, y el narrador puede entonces, en el receso de la memoria, vengarse de su propio resentimiento con respecto de la máquina hipermnésica llegando a la conclusión de que el Aleph era falso. En cuanto falso, regresa al ocultamiento, a “lo íntimo de una piedra.”²⁹⁴ El narrador queda entonces en libertad de experimentar nuevamente el mundo fuera de la experiencia analógica, en su realidad familiar, en su mundanidad habitual.

Parecería, pues, que el olvido, y no el Aleph, revierte en don. El olvido sería el don, puesto que es el fin (roto) del duelo. En palabras de Derrida antes citadas: “Hay antes que nada la grandeza de quien escribe para dar, dando, y por lo tanto para dar a olvidar el don y lo dado.”²⁹⁵ Pero el olvido tiene que ser ganado en la experiencia que lo hace posible, y es por lo tanto un olvido activo, posibilitador, en el sentido de una apertura activa hacia la labor del don.

Anunciando el fin de la analogía, la escritura lapsaria no quiere más de lo mismo: más bien, lo que quiere no puede tenerse. El salto, que no es el salto del narrador en cuanto personaje, sino el del narrador en tanto que narrador, esto es, en tanto que escritor metadieético, se da no hacia el tesoro, sino hacia el lugar donde el tesoro se desvanece, que es el lugar privado. El lugar donde el tesoro se desvanece es, sin embargo, el lugar de la más cercana proximidad al tesoro: la región de su receso; una región a la vez peligrosa y seductora; la región donde lo privado se abre a lo inconfesable. El salto hacia lo inconfesable también es la posibilidad más radical de lo humano cibernético. En ciberespacio se ofrecen dos experiencias: la experiencia mimética, que es la experiencia del ciberespacio como espacio de producción analógica; y la experiencia lapsaria, que viene al fin de la analogía. Como en “El Aleph,” también en ciberespacio ambas posibilidades pueden ser glosadas, desde la posición simbólica masculina que Borges ocupa, en referencia a la femenina.

Se ha usado la expresión “envidia del cyborg” para mencionar la inversión de la clásica “envidia del pene” como aquello que señaladamente toma lugar en todo deseo ansioso de ciberespacio. El modo cibernético, dice Allucquere Roseanne Stone, “comparte ciertas características conceptuales y afectivas con numerosas evocaciones en la ficción del deseo inarticulado de lo masculino por lo femenino.”²⁹⁶ En la “envidia del cyborg” anhelamos volvernos mujer. En el acto cibernético, continua Stone, “la penetración se traduce en envolvimiento. En otras palabras, entrar en el ciberespacio es *ponerse* físicamente el ciberespacio. Convertirse en cyborg, ponerse el seductor y peligroso espacio cibernético como una prenda, es ponerse *lo femenino*.”²⁹⁷

Las sugerentes palabras de Stone hablan sin embargo sólo de una posibilidad de experiencia ciberespacial: la posibilidad mimética. Entender entrar en el ciberespacio como el acto de ponerse una cosa u otra, algo o alguien, es todavía entender la experiencia ciberespacial como una experiencia esencialmente mimética en su naturaleza. Pero ya hemos visto que entrar en el Aleph no es convertirse en Beatriz. Entrar en el Aleph, y entrar en el ciberespacio, pueden sentirse como experiencias de ruptura, y por lo tanto experiencias de distancia y pérdida, que no tienen nada que ver con ponerse algo

(o alguien), con tal forma de mascarada o simulacro, puesto que son experiencias que ocurren en lo real, como el peligro, y como la seducción. Ponerse lo femenino, como experiencia mimética en el ciberespacio, es todavía estar del lado de la relación estudiada y cuidadosa con el duelo que el narrador de Borges experimenta en el vestíbulo, esto es, en el lugar fronterizo, que Borges llama “crepuscular,” entre el afuera y el adentro, lugar de “interface,” de la casa de Beatriz.

En la experiencia del Aleph, realizada desde la posición simbólica masculina, la mujer, o lo femenino, figura el fundamento del don, pero también figura el fundamento de la retirada infinita del don, que es el suelo de la memoria y del olvido. Para los “hackers” los contenidos informáticos son mucho menos interesantes que los ordenadores mismos, puesto que son los ordenadores, y no lo almacenado en ellos, los que dan el fundamento de la memoria, así como de la resistencia total a la memoria. Entrar en ciberespacio puede pues ofrecer la posibilidad de estar dolorosamente envuelto en la retirada autorrevelatoria de lo real: una experiencia de la pérdida de otredad que no resulta en la reapropiación de mismidad, sino en una disyunción que sin embargo opera una forma particular de unión, dejando, por así decirlo, que sea la unión la que entre en lo suyo.

La experiencia lapsaria antimimética es la experiencia más radical propuesta por el ciberespacio. Antimimética, porque llega al fin de la mimesis, puede o tiene que usar la máquina mimética hasta cierto punto. Si “ponerse lo femenino” significa para Stone, no simplemente replicar o subvertir la “envidia del pene,” sino comprometerse en una estrategia de réplica cuyo sentido es liberar la escritura lapsaria hacia lo suyo, entonces “ponerse lo femenino” también puede significar ir más allá del Principio ontoteológico, y falocéntrico, de razón, hacia una experiencia de lo real que, habiendo ya renunciado a la necesidad de apropiación del don, no permanece lo suficientemente ingenua como para creer que un ordenador de milésima generación puede realmente leernos del todo. Porque aunque lo quiera, no puede lograrlo. Y tal deseo desesperado es también un acto de amor, y razonable, aunque melancólico.

La medida en que el olvido necesita tener una razón es la medida en que el Aleph, y con él el ciberespacio, están siempre ya implicados en todo acto de escritura, y de lectura. El lapso, sin el que no hay salto, no es un mero abismo, no es una simple negación o inversión del principio de la razón, del fundamento de razón. La razón, el suelo, del olvido es también el suelo de la escritura lapsaria. El olvido olvida la analogía, y trae el fin de la representación a la cercanía de una llamada excesivo-recesiva del pensamiento.

La realidad virtual, como mera réplica de posibilidades intramundanas, proporciona fácilmente la posibilidad de ser usada como herramienta mimética para el agotamiento analógico. También la escritura. En la realidad virtual, podemos ponernos lo femenino, o podemos ponernos también cualquier cosa que tengamos o que no tengamos. En ese juego estamos plenamente dentro del espacio abierto por el marco calculativo-representacional propuesto por el Principio leibniziano de razón suficiente. Pero el ciberespacio, como la escritura, también se abre a la experiencia lapsaria: en el fin de la analogía que (des)fundamenta toda analogía, el ciberespacio guarda un don para el que nunca podremos encontrar, o dar, una razón.

Podemos sin embargo elegir el modo de nuestra relación con él: guardada, apotropaica, terapéutica, mimética, o bien, lapsaria, abierta, arriesgada, abrazando tanto gratitud como resentimiento infinito en la imposible absolutización mimética. No es una cuestión de ser valiente o no, como no lo era para Funes, y tampoco para el narrador de “El Aleph.” Es más bien cuestión de optar, si es que es cuestión de optar, por aquello que, en la tradición que rige la relación entre práctica teórica y

experiencia poética, es meramente (re)productivo; o por lo que, en la misma tradición, afirma un resto improductivo del que la tradición enigmáticamente depende.

Capítulo octavo

Autografía: Pensador firmado (Nietzsche y Derrida)

Desde el punto de vista de su posibilidad llamada trascendental, la lógica de la autobiografía se fundaría en un momento de radical reflexividad. Según la concepción idealista, la empresa autobiográfica está condicionada por una teleología de la autopresencia en la que lo buscado es la coincidencia del sujeto consigo mismo mediante una doble representación: representación de vida en escritura, pero también representación de escritura en vida. Para que la vida--la vida propia--pueda representarse en escritura, está supuesto que la escritura como sistema de representación encuentra una analogía estructural del lado de la vida, que permite que ésta se abra al registro autográfico.

Se postula entonces una representabilidad generalizada de la vida, que se debe tomar como la figura fundamental de la empresa autobiográfica. El tropo de la representabilidad deriva de la representabilidad como fundamento del tropo: el lenguaje representa porque tiene fuerza figural, porque puede postular equivalencias mediante la cópula y la aserción apofántica, mediante el “es” y el “como” o el “en cuanto.” La figuralidad es la condición de posibilidad de la reflexividad. La cópula, como espejo, asegura la repetición del mundo en la representación; asegura el proyecto autográfico. Al mismo tiempo, sin embargo, y este es el límite de la concepción idealista de la autobiografía, lo desestabiliza y lo condena al desastre: partiendo de la figuralidad elemental de la vida, de la vida como prosopopeya, la distinción entre la autobiografía y la ficción se hace, como dice De Man, indecible:²⁹⁸ y ello es así desde la necesidad de figuralidad en la base de una y otra operación. La figuralidad, una vez puesta en marcha, es irreprimible.

La pregunta pertinente es entonces: ¿qué hacer de la figuralidad autobiográfica, y de forma particular, de la figuralidad más propiamente suya, la figuralidad de la experiencia personal, única, intransferible: la figuralidad del nombre propio? ¿Cuál es su juego en la autobiografía? El proyecto autobiográfico es y ha sido siempre interesante porque tiene que ver con la inscripción de una unicidad en el código general de la lengua. Borges vierte la unicidad de su experiencia con Canto en “El Aleph,” igual que esta lo hace con la suya en *El muro de mármol* y *El retrato y la imagen*. ¿Qué es lo que esta necesaria inscripción del otro en el corazón de la escritura autográfica puede enseñarnos?

De Man describe el discurso autobiográfico como un discurso de autorrestauración.²⁹⁹ En la medida en que lo es, entra en el universo discursivo de la autobiografía una instancia extralingüística: su límite. Tal instancia puede ser definida como la negatividad misma implícita en la figuralidad del lenguaje: el otro lado del lenguaje, la presión de lo real. A esa presión responde la pulsión de escritura, que hace de la autobiografía no tan sólo autorrestauración sino sobrevivencia. En ambas nociones está registrado el pensamiento de que la presión de lo real es amenazante, porque instaura una falta que el sujeto debe cubrir para no perecer en su reclamo. La falta de sujeto es deuda del sujeto: lo que el sujeto adeuda a la presión de lo real es su muerte. “La muerte es el nombre desplazado de un conflicto lingüístico, y la restauración de la mortalidad en la autobiografía (la prosopopeya de la voz y de la muerte) priva y desfigura en la precisa medida en que restaura.”³⁰⁰ A la indecibilidad de la inscripción autográfica añade De Man, pues, cierta indecibilidad. La autobiografía es indecible porque la falta es, en un sentido fuerte, su hecho sustancial. La unicidad que debe inscribirse en el código general no se tiene de antemano. Este es el riesgo y el terror de la experiencia autográfica: en ella se juega el nombre propio sobre la base de su posibilidad más propia, es decir, su imposibilidad, su impresencia.³⁰¹

A tal falta, que reclama en su negatividad toda inversión de conciencia, le llama Barthes *punctum*: lugar de duelo, presión de autorrestauración y sobrevivencia, herida a la que responde la

escritura en un sentido general, también como afecto y autoinscripción en toda representación contemplada. En “*Les morts de Roland Barthes*” Derrida llega a sugerir que el *punctum*, ya entendido como lugar de una “irreemplazable singularidad” para cada cual, es decir, entendido como lugar del nombre propio, donde el nombre propio es originalmente ex-apropiado, es el lugar de una “reserva esencial” que induce la cadena metonímica, y así motiva el lenguaje.³⁰² El sujeto está en falta: de ahí la importancia de la práctica de la prosopopeya, en el sentido de permitir que los muertos nos hablen tanto como de permitir, prosopopeya invertida, nuestra interrogación del *punctum* como lugar de la muerte: “¿No es ridículo, ingenuo, y sencillamente infantil presentarse delante de un muerto para pedirle su perdón? ¿Hay algún sentido en eso? ¿A menos que eso sea el origen del sentido mismo?.”³⁰³ Para una práctica no-trascendental de autobiografía el problema no es la indecidibilidad entre ficción y verdad, sino la mera decibilidad del nombre propio, como nombre único y únicamente heredado.

El *punctum* es el lugar de “la ciencia imposible del ser único,” el lugar del “idioma,” desde donde lo que llamaré a partir de aquí la inscripción autográfica--dado que esa expresión registra mejor que “autobiografía” lo que quiera que toma lugar en “El Aleph,” y por extensión en los otros textos estudiados en este libro, incluyendo el libro mismo--organiza toda práctica de escritura, y aun de lectura, como práctica bio-tanatográfica.³⁰⁴ Trato aquí de mostrar cómo este lugar puntual de la inscripción del sujeto irradia hasta afectar el proyecto filosófico mismo de la deconstrucción. La deconstrucción aparecerá estrechamente vinculada al pensamiento nietzscheano del Eterno retorno de lo mismo, explicitando una toma de partido con respecto de la historia de sus interpretaciones. El Eterno retorno marca la posibilidad autográfica en Nietzsche y en Derrida, y abre el campo filosófico de la deconstrucción.³⁰⁵

II.

Señalar simplemente que la deconstrucción entraña una crítica de la autografía es tan engañoso como la proposición contraria, según la cual todo movimiento deconstructivo supone una inversión autográfica. En cierto sentido la deconstrucción, como incisión en la historia de la filosofía, parte de un cierto fracaso de la posibilidad autográfica, porque parte del fracaso de la filosofía moderna, centrada en el estudio del fenómeno de la autorreflexividad: la autorreflexividad, en su límite, sería la total inscripción de la conciencia, sin pérdida ni residuo, en el sistema general de lenguaje/pensamiento. Pero en otro sentido, precisamente porque la metafísica llega a una de sus culminaciones en el Saber absoluto hegeliano, que se entiende como sublación del sujeto autoconsciente, la crítica deconstructiva de la metafísica, que no se autoconcibe sino como continuación de la empresa de pensamiento heredada de la tradición filosófica, depende para su posibilidad misma de lo que Derrida ha llamado “otro estilo de autobiografía.” Este estilo otro, que toma radicalmente en consideración los elementos que en la escritura inscriben lo figural e incontrolable, haría saltar “la unidad del nombre y de la firma”--entendida esta unidad como sinónimo de autoconsciencia transcendental--fijándose en los acontecimientos textuales que restan olvidados por el estilo del pensar metafísico, esencial, cautivado en el deber de pensar el *logos* como totalidad de los entes.³⁰⁶ El *logos*, en el sentido etimológico tratado por Heidegger de “colecta” y “recolección,” está desde Heráclito prendido en la comprensión del Uno y lo Mismo.³⁰⁷ Que la unidad se haya interpretado en la historia de la ontología en el sentido de totalidad de los entes, y así como nombre del ser de los entes, obedece sin duda a una necesidad del pensamiento cuya época puede mostrarse consumada en el pensamiento de Nietzsche, y en particular en su Doctrina del eterno retorno de lo mismo. Heidegger, como ya se ha indicado, mostró esta

doctrina como acabamiento y consumación de la metafísica, y así como apertura a una nueva ley del pensamiento.³⁰⁸

En la “Lettre à un ami japonais,” precisando algunos sentidos del término “deconstrucción,” Derrida remite a su carácter aproximadamente autográfico: “todo ‘acontecimiento’ deconstructivo permanece singular o, de todos modos, lo más cercano posible a algo así como un acto idiomático o una firma.”³⁰⁹ En el mismo texto declara: “una de las principales cosas de lo que se llama en mis textos ‘deconstrucción’ es precisamente la delimitación de la ontología y sobre todo de la tercera persona del presente de indicativo: S es P.”³¹⁰ La función copulativa, que organiza e instituye el pensar filosófico desde la pregunta inaugural por el predicado de un sujeto, “¿qué es . . . ?,” estaría delimitada por la singularidad del acontecimiento de inscripción cuya cifra en la firma amenaza la estabilidad epistemológica de toda relación de sujeto y predicado. La firma, digamos, interviene. El acto autográfico, lejos de ser un mero acto neutral dentro de la representación, solicita, en el sentido de “conmover” (*solus citare*), toda representación. Y así la autografía cuestiona, o desmiente, la estructura axiomática de la metafísica, constituida en torno al deseo de unidad en la cópula.

Ecce Homo, la autobiografía de Nietzsche, alcanza por este razonamiento un estatuto muy peculiar en la historia del pensamiento filosófico y en la historia de la destrucción del pensamiento filosófico. Que “la biografía, la autobiografía, la escena y los poderes del nombre propio, de los nombres propios, las firmas, y demás” hayan tenido en la historia de la metafísica un estatuto de secundariedad y hayan ocupado una posición inesencial remite a la necesidad de una pregunta para la que Nietzsche será el lugar historial:

Además de Kierkegaard, ¿no fue Nietzsche uno de los pocos grandes pensadores que multiplicó sus nombres y jugó con firmas, identidades y máscaras? ¿Que se nombró a sí mismo más de una vez con varios nombres? ¿Y qué si eso fuera el corazón del asunto, la cosa, el *Streitfall* [lugar de disputa] de su pensamiento?³¹¹

Derrida disputa aquí ciertos aspectos de la interpretación heideggeriana de Nietzsche como último pensador de la metafísica y de la unidad de la metafísica. Heidegger afirma en *Nietzsche* que *Ecce Homo* no es una autobiografía sino la culminación de la modernidad occidental, en el sentido de que lleva la metafísica de la subjetividad a su acabamiento y consumación, e implica por lo tanto que *Ecce Homo* sería la representación de una totalidad y de la consumación de esa totalidad. Para Derrida, sin embargo, la historia es otra. La interpretación heideggeriana sólo puede sostenerse desde cierto concepto de representación, que Derrida demuestra ya amenazado en la misma lógica de la autobiografía nietzscheana.³¹²

Antes de ver tal destrucción, sin embargo, y con el propósito de aclarar el sentido de la crítica derrideana al concepto metafísico de representación, conviene prestar atención a un malentendido común sobre el proyecto deconstructivo. Se piensa a veces que la deconstrucción es el procedimiento mediante el cual las polaridades que constituyen la forma privilegiada de pensamiento metafísico--lo sensible y lo inteligible, lo concreto y lo abstracto, el error y la verdad, por citar algunas--son sometidas a una crítica cuya principal función es la de dismantelar el fundamento de su diferencia. Según esta concepción, la crítica deconstructiva al concepto de autobiografía no tendría más que demostrar la indecidibilidad entre autobiografía y ficción para tener éxito. O alternativamente, se supone que la demostración de que la representación está necesariamente constituida sobre la radical irrepresentabilidad de lo real bastaría para relegar el proyecto autográfico al limbo de la ilusión. Pero ambas versiones de tal operación crítica son totalmente insuficientes.

En primer lugar, la deconstrucción no es una simple disolución del fundamento de los opuestos. Esto es lo que ya Hegel condenaba como neutralización romántica, para darle contestación en su filosofía especulativa, en la que la disolución de opuestos era el paso necesario y siempre ya supuesto para el logro de una síntesis que llevaría a una más profunda fundamentación.³¹³ Si la deconstrucción es una incisión en la historia de la filosofía, lo es en el sentido de que toma en cuenta la solución hegeliana para ver en ella su propia ceguera. La operación deconstructiva es efectiva al nivel de crítica de la síntesis especulativa, no al mero nivel de crítica de la inestabilidad por mutua implicación entre tesis y antítesis.

En segundo lugar, la deconstrucción no se entiende como mera exploración de la negatividad del pensamiento. Es cierto que los a veces llamados “indecidibles” en la escritura de Derrida--temas tales como “traza,” “gramma,” “différance,” “pharmakon,” “parergon,” “glas,” etcétera--apuntan a una fuerte negatividad que previene o deshace toda parada prematura en el orden del discurso teórico, y que en particular impide la universalización de cualquier concepto privilegiado en términos de presencia. Pero esos mismos indecibles también impiden la mera universalización de la supuesta ausencia de fundamento del pensar (su *Abgrund*). Los indecibles o, para usar un término puesto en circulación por Gasché con buena fortuna, las “infraestructuras,”³¹⁴ son preontológicas, en el sentido de que sirven para organizar y dar razón de la relación entre presencia y ausencia en toda operación filosófica, y por lo tanto de todos los filosofemas constituidos sobre la línea jerárquica de mayor o menor presencia, una línea que desde Parménides determina la historia de la ontología.

En este carácter de dar razón, *logon didonai*, reside por supuesto la mayor problematicidad de la deconstrucción como tal: su positividad digamos tachada, dado que da razón de la posibilidad de la filosofía precisamente en el movimiento de demostración de que todo “dar razón” está cazado en la necesidad de interrogar su propia infraestructura. Esto llevará a Derrida a investigar la in-constitución de la ley en general, y de la ley del pensamiento en particular. “La deconstrucción es la ley. Es una afirmación, y la afirmación está del lado de la ley.”³¹⁵ El pensar de la ley afecta radicalmente la exploración derrideana de la autobiografía de Nietzsche, entendida como reflexión sobre la ley del pensar. En un sentido semejante, y de hecho dependiente, puede decir Jean-Luc Nancy que *Ecce Homo*, por confrontar radicalmente “la imposibilidad de adscribir a la humanidad o al pensamiento humano cualquier acto de *Selbstbesinnung* que no le negase al mismo tiempo toda base, todo apoyo, todo fundamento y todo *selbst* a tal *Selbstbesinnung*,” precisamente por eso acaba dejándonos “el primer ‘ser humano *decente*’,” con este adjetivo, *anständig*, aludiendo a la *Redlichkeit*, “probidad,” nietzscheana. En la probidad se formula una referencia radical a la ley del pensar que, bien entendida, está más allá de toda posición ética.³¹⁶

III.

Hay leyes, dice Derrida en “*Otobiographie*,” que regulan la frontera o el borde entre el nombre propio, la firma de un filósofo, y el lugar de sus filosofemas: entre el cuerpo textual y el cuerpo biográfico de una producción.³¹⁷ Las leyes son en parte de naturaleza económica: se presentan en primer lugar bajo la apariencia de una deuda. Nietzsche sabe cuando escribe su autobiografía que “viv[e] bajo [su] propio crédito.” Nadie lo conoce, sospecha que su existencia es todavía “un prejuicio,” aún debe probarla, y por eso siente “una obligación,” la de decir: “¡Escuchadme! Soy tal y cual. Sobre todo no me confundáis con otro.”³¹⁸ Su deber, en cuanto tal, supone el pago de una deuda, la respuesta a esa deuda que se ha dado a sí mismo al dejarse vivir “bajo su propio crédito;”

porque otros no conocen el valor específico de lo que se halla bajo su nombre, escondido en su firma.

En el exergo situado entre el prefacio y el principio propiamente dicho de *Ecce Homo*, Nietzsche identifica la deuda que paga con el relato de su vida: el “don” del último cuarto del año 1887, que incluye parte de *Zaratustra*, *El crepúsculo de los ídolos* y *El Anticristo*. “¿Cómo no iba a estarle reconocido a toda mi vida? -Y así me conté mi vida.”³¹⁹ Derrida nota esa reflexividad del acto de contar, contarse la vida a uno mismo, como el rasgo distintivo del “auto” en la biografía nietzscheana.³²⁰

Contarse la vida a uno mismo como forma de pagar una deuda de vida: la autobiografía está así inscrita en la deuda de vida. La vida no es inmediatamente presente, autopresente, y el mecanismo autográfico tiende a contrarrestar esa falta, a pagar esa deuda. Lo hace postulando, en el caso de Nietzsche, un remitente y un destinatario que son aparentemente el mismo: “me conté mi vida.” Pero ¿qué implica esa mismidad de remitente y destinatario en la inscripción autográfica? Antes que nada, la constatación de una diferencia previa, en la que radica el problema de la firma. La firma es lo que tiende a cubrir la separación entre remitente y destinatario cuando ambos están unidos por la mismidad del nombre propio. La firma es entonces la marca del retorno de la identidad de lo mismo. La autobiografía nietzscheana inscribe desde su exergo la problematicidad del Eterno retorno.

Dos consecuencias: la primera, la firma es en sí el signo, o la traza, de una diferencia antes que de una identidad; la segunda, la firma sólo retornará a la identidad en el momento de su recepción por el destinatario. En este sentido la autobiografía no puede ser otra cosa que heterobiografía, dado que está escrita por el otro. Pero a la vez este “otro” es una anticipación de lo mismo.

En la mesa redonda que siguió a la presentación de “Otobiographie” en Montreal, y cuya transcripción es parte de los documentos contenidos en *L'oreille de l'autre*, Derrida contesta a una pregunta de Christie McDonald sobre el “género” del yo autobiográfico de la siguiente manera:

La firma de Nietzsche no toma lugar en el momento en que escribe, y él lo dice claramente, tomará lugar póstumamente según el crédito infinito que él se ha abierto, cuando el otro venga a firmar con él, a hacer alianza con él, y para eso, a entenderlo [*l'entendre*, entenderlo y oírlo]. Y para entenderlo, hace falta tener la oreja fina. Dicho de otra manera, es la oreja del otro la que firma . . . Es la oreja del otro la que me dice, y la que constituye el *autos* de mi autobiografía.³²¹

Pero no hay que apresurarse a entender en este otro un otro meramente empírico. El otro es de naturaleza estructural-una estructura peculiar, ciertamente, que incluye en sí la inscripción de la muerte del uno, y que así es también tanatográfica, y no solamente biográfica; una estructura que, como toda la segunda parte de “Otobiographie” se esfuerza en demostrar, está constituida de parte a parte por fuerzas políticas, dado que depende de la apertura y/o cierre del oído del cofirmante, y de la modalidad de su grado (oreja pequeña, oreja grande, oreja institucional, oreja libre, etc.). La estructura del otro heterográfico está quizá más claramente expresada en la respuesta de Derrida a una intervención de Pierre Jacques: “Cuando [Nietzsche] se escribe a sí mismo *se escribe al otro* infinitamente alejado que se supone deba reenviarle su firma. No hay relación consigo mismo que no esté obligada a diferirse, pasando por el otro, y bajo la forma precisamente del eterno retorno.”³²² El Eterno retorno está aquí entendido desde la fórmula nietzscheana *amor fati*, como mecanismo de afirmación y aceptación absoluta. Pero Derrida recoge, sin discutirlo explícitamente, que tal afirmación es la afirmación a algo, un don, que viene forzosamente desde lo distante, el lugar del otro:

Amo lo que vivo y deseo lo que viene, estoy agradecido y deseo que eso revenga

eternamente, deseo que lo que me llega me llegue, me revenga eternamente. Cuando [Nietzsche] se escribe a sí mismo, no hay presencia inmediata alguna de sí mismo a sí mismo, hay la necesidad de este desvío por el otro bajo la forma del retorno eterno de lo afirmado.³²³

Esta es la temática del doble sí que Derrida ha desarrollado en otros lugares: el sí es siempre un sí al sí, porque el primer sí no es inmediatamente presente, sino diferido por la constitución misma de su posibilidad.³²⁴ Es, digamos, el asentimiento a un envío a cuya recepción hay que asentir previamente.

No hay ninguna diferencia desde este punto de vista, no hay distinción posible si ustedes quieren, entre la carta que yo escribo a cualquier otro y la carta que me envío a mí mismo. La estructura es la misma; en esta estructura común habría ciertamente todavía una diferencia . . . Pero es una “sub”-diferencia. La estructura fundamental del envío es la misma.³²⁵

El don que Nietzsche recibe--un don del otro--le lleva a otorgarse un crédito, una credibilidad que sin embargo debe pagar con la inversión autobiográfica. Esta inversión es en primer lugar inversión porque invierte al sujeto de la escritura haciéndolo constituido por la necesidad de cubrir la deuda, la falta, impuesta por el otro. La deuda está abierta por un crédito que viene de la producción dada y que lleva a Nietzsche a darse a sí mismo una firma como forma de asegurar el pago: la idea fundamental bajo la que se produce la inscripción autográfica de Nietzsche empieza a circular. El Eterno retorno hace de la firma una necesidad de autoproducción como respuesta al “don” y de “don” como consecuencia de la heteroproducción. Deuda y crédito se encuentran en el lugar de la firma: “me conté mi vida.” El don de la vida lleva a la necesidad de recontar la vida, de reafirmarla, para que revenga eternamente: la afirmación es así siempre doble, puesto que el primer sí, la aceptación del don, requiere el segundo sí, la afirmación de tal aceptación. No hay sí sin sí. No hay uno sin otro. En “*Women in the Beehive*” se dice “recibir un don en el sentido nietzscheano es decir 'quiero que empiece otra vez,' que suceda otra vez, no que reproduzca. . . El 'sí' del don debe ser repetible desde el comienzo.”³²⁶ Pero ese 'sí' tiene la estructura de una firma contractual, de una alianza que, al producir por primera vez la relación heterográfica, y al producirse por primera vez en ella, engendra y es engendrada por la ley: “Es por el don que la ley se produce.”³²⁷

Digamos que en cierto sentido el segundo sí da razón del primero, pero sólo porque el primer sí da razón del segundo. La vida de Nietzsche está coimplicada en su obra, y viceversa. Ambas no son idénticas, en el sentido de que el recuento de la vida no coincide sin más con la elaboración de la obra. Pero *Ecce Homo*, en cuanto intervención autobiográfica, es la señal de un retorno selectivo de vida en obra y de obra en vida cuya lógica obedece a una ley no comprensible por la determinación metafísica del “dar razón.” La dificultad, el riesgo del gesto que yo esbozo aquí, es una vez más relacionar la firma autobiográfica, de la cual se espera siempre que sea idiomática, singular, aventurera, etc., a algo tan esencial como el eterno retorno.³²⁸

El concepto tradicional de representación llevaría a pensar que la autobiografía nietzscheana debería trazarse sobre la posibilidad de que la escritura de Nietzsche indujera una repetición simple, ya mimética, ya interpretativa, de un itinerario vital concluyente en el pensamiento que para Nietzsche llegó a ser el hecho crucial de su existencia: el Eterno retorno de lo mismo. Pero las cosas se complican, su complicación, digamos, se dobla, cuando el pensamiento del Eterno retorno, en cuanto tal, se postula como lo precisamente no exterior a la escritura autográfica.

En cuanto filosofema, entendido todavía a la manera heideggeriana como “último nombre del

ser de los entes,” el Eterno retorno tiene un estatuto único, del que precisamente depende su importancia decisiva para la posibilidad de un estilo otro de autografía que sería también un estilo otro de pensar filosófico: el Eterno retorno no es otra cosa que la inscripción auto-heterográfica en todo acontecimiento de pensamiento; o mejor dicho, empieza por ser eso. La ley del pensamiento en Nietzsche aparece así como la ley del borde autográfico.

A partir de eso, la inscripción autográfica de Nietzsche no es ya un acto de representación. Antes bien, condena al abismo, arroja sobre la falta de fundamento toda posible representación autobiográfica: “la firma individual, la firma de un nombre propio, si quieren, desde el momento en que está atravesada por el motivo del eterno retorno, ya no es más simplemente una empiricidad fundada sobre otra cosa que ella misma.”³²⁹

El terreno está preparado para pasar a establecer la inscripción auto-heterográfica como otra de las infraestructuras que dan ley al pensamiento. El caso de Nietzsche permite a Derrida determinar la inscripción auto-heterográfica como algo hasta Nietzsche no ciertamente ausente--los comentarios de Eugene Vance sobre las *Confesiones* de San Agustín en 111-15 de *L'oreille* lo muestran--sino inaudito en la historia de la filosofía: en la medida en que inaudito, requiere el desarrollo de una nueva modalidad de oído.³³⁰ La “otobiographie” es la autobiografía que escucha dentro de sí la inscripción autográfica, y que concibe el desarrollo de la firma como radicalmente implicado en “el problema paradójico del borde:” borde entre corpus filosófico y cuerpo biográfico, borde entre sí y sí.³³¹

Esta es la ley del borde autográfico: la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación. La vida no puede determinarse por referencia a la obra, igual que la obra no es la alteridad de la vida. La obra está radicalmente marcada por la autografía, incluso en los casos en que la obra se autopostula como un intento de vencimiento y derrota, de reducción, de lo autográfico en la escritura. Pero esto no es decir que toda obra es meramente idiomática, y que su idiomática hace de ella un avatar relativo al conjunto de circunstancias “empíricas” que determinan la vida del pensador. Al contrario, la ley, o la estructura, de la inscripción autográfica inscribe una doble exigencia, semejante a la que Claude Lévesque, en un texto también recogido en *L'oreille de l'autre*, reconoce en el nombre propio:

De un lado, una exigencia de intraducibilidad y de ilegibilidad, como si el nombre propio no fuera sino referencia pura, fuera de la significación, fuera del lenguaje, y, de otro lado, una exigencia de traducibilidad y de legibilidad, como si el nombre propio fuera asimilable al nombre común, a todo vocablo tomado en un nivel lingüístico y genealógico, donde el sentido contamina ya el sinsentido y donde el nombre común absorbe de alguna manera lo propio expropiándolo.³³²

Podría bien decirse que esta doble exigencia del nombre propio, de la idiomática de lo propio en el texto de pensamiento, es la doble exigencia del eterno retorno. La firma en Nietzsche tiene una curiosa necesidad a-idiomática, porque está impuesta por la verdad dada, el “don,” de la experiencia filosófica, y no solamente alucinada, del eterno retorno de lo mismo. En cuanto a-idiomática, la firma en Nietzsche está forzosamente diferida, y sólo retrospectivamente puede ser entendida, cuando retorne en el destinatario que hará de la primera, e imposible, idiomática una experiencia común.

Nietzsche es el pensador que quiere firmar porque en su obra no hay cuestión de pensar, como parecería Hegel querer que pensáramos, que en tanto que filósofo . . . y en tanto que enseñante, en el fondo, . . . no solamente es posible, sin pérdida, que su firma o su nombre propio desaparezcan, caigan

fuera del sistema, sino que eso es incluso necesario, en su propio sistema, porque esa será la prueba de la verdad y de la autonomía del sistema.³³³

Derrida ha demostrado en *Glas* que Hegel también firma, advirtiendo por otra parte que esa demostración “supone una reelaboración de toda la problemática de lo biográfico en filosofía.”³³⁴ A la inversa, es precisamente la instancia del Eterno retorno la que impide que en Nietzsche la firma se consolide--y ello no sólo atendiendo a lo que vengo exponiendo sobre la heterología de la inscripción autobiográfica, sino más precisamente atendiendo a la temática nietzscheana de la doble identidad paterno-materna, de la doble herencia de vida y de muerte, cuyo análisis constituye una parte importante del ensayo de Derrida pero que aquí no puedo más que mencionar.³³⁵

El pensamiento del Eterno retorno borra toda posibilidad de estabilidad en la firma, igual que borra toda posibilidad de fundamentación metafísica de lo biográfico: “El eterno retorno convoca siempre diferencias de fuerzas que no se dejan quizás pensar a partir del ser, a partir del par esencia-existencia, a partir de las grandes estructuras metafísicas con las que Heidegger querría relacionarlas.”³³⁶ En el lugar del ser, permanece la noción de “máquina programatriz, que engendra el texto del que es parte en la medida en que . . . la parte es más grande que el todo:” lógica de la infraestructura.³³⁷ En *Ecce Homo*, el exergo es el lugar de tal máquina: ni dentro ni fuera del texto “propriadamente” dicho, el exergo vincula vida y producción filosófica bajo la figura de un don que sin embargo otorga deuda. Tal es la poderosa máquina textual, que “en un conjunto dado . . . programa a la vez los movimientos de las dos fuerzas contrarias y que los apareja, los conjuga, los casa como la vida la muerte [sic].”³³⁸

Tal máquina, tal inscripción programática en el origen, no es ya una máquina “en el sentido clásicamente filosófico,”³³⁹ porque no se ajusta al imperativo de *logon didonai*, dar razón. No produce ni constituye el texto, sino que antes bien lo programa remitiendo a la imposibilidad de su producción, de su constitución, en el sentido de que ningún texto es posible si debe ser autoproducido, autoconstituyente.

IV.

La inscripción auto-heterográfica es la infraestructura del proceso autográfico. La versión trascendental de la autobiografía--según la cual la vida es representable en escritura más o menos perfectamente, atendiendo al grado de autorreflexividad alcanzada, toda vez que la autorreflexividad funciona y puede funcionar como una reducción de lo figural--fracasa porque no hay posibilidad de constitución autónoma de la firma, porque la firma depende siempre de lo firmado y no es meramente exterior, ni meramente interior, a ello. Dejando al margen las implicaciones de esta posición para una teoría de la autobiografía--pero esta “posición” no es una mera “posición,” sino antes bien la expresión de las condiciones de posibilidad de toda posición con respecto de lo autográfico--, su importancia deriva, a mi juicio, de cómo afecta a la generalidad de la escritura teórica.

Tras *Ecce Homo*, y en particular tras la interpretación derrideana de *Ecce Homo*, puede decirse que toda escritura, tanto autográfica como teórica, no puede ya sustraerse a la necesidad de inscribir en sí el imperativo implicado en las palabras de Nietzsche ya parcialmente citadas:

Bajo estas circunstancias hay una obligación, contra la que en el fondo se rebelan mis hábitos, y todavía más el orgullo de mis instintos, que es la de declarar: ¡Escuchadme!
*Pues soy tal y tal. Sobre todo, no me confundáis con otro.*³⁴⁰

Las circunstancias a las que Nietzsche responde son cabalmente las que imponen la deuda del no-

reconocimiento por parte del otro (no me reconoces, y por lo tanto me obligas a decirte quién soy). Nietzsche quiere decir quién es porque el otro no reconoce su unicidad, y por lo tanto la cita recuenta la doble exigencia de intentar la inscripción del nombre único (ya sin embargo siempre multiplicado, o doblado: “tal y tal”) en el momento en que el nombre único se pierde por obra de la deuda esencial que obliga a su repetición. La escritura es así el síntoma de una compulsión de repetición en la que lo único repite su pérdida en un esfuerzo desastroso por conjurarla. La misma cita de Nietzsche, como la totalidad de *Ecce Homo*, deben entenderse como un momento más de ese proceso inacabable de repetición. El nombre propio no quiere solamente inscribirse en el momento “propiamente” autográfico, sino que, al contrario, el momento “propiamente” autográfico no es sino la cifra de un proceso generalizado de heterografía en el corazón de la escritura. Y el Eterno retorno, en cuanto doctrina filosófica, y en cuanto apertura a algo que trasciende toda doctrina y todo hecho doctrinal como nombre propio o como propiedad del pensamiento, es la cifra de la inscripción heterográfica en el corazón del pensamiento.

Hemos visto la escritura autográfica como un intento de restauración, o sobrevivencia del sujeto al duelo por su falta. Toda escritura, y aquí habría que retomar la dialéctica especulativa y su voluntad de inscripción totalizadora, inscribe la muerte, y por lo tanto el momento vacío en que la totalización se hace imposible. La ley del pensamiento es así el paso a la heterografía--el paso a la inscripción del otro en el uno. Con ello el nombre propio se abre a la comunidad del nombre, en el mismo momento en que pretende conjurarla.

“Todo lo que yo escribo es terriblemente autobiográfico,” dice Derrida.³⁴¹ Lévesque se pregunta: ¿por qué “terriblemente”? En esa afirmación del terror hay una afirmación del exceso que implica, dice Lévesque, “un pasaje en el límite.”³⁴² El pasaje es hacia cierto “afuera,” y consume la entrada de la escritura en el lugar del desastre, del desbordamiento. El pensamiento queda desvinculado: en su lugar se instaure un secreto. Pero el secreto no guarda nada, excepto que guarda nada, el lugar de la desaparición, de la pérdida del pensamiento. La escritura es duelo por la pérdida del pensamiento. ¿Cómo conciliar esta conclusión con el hecho de que Nietzsche presenta en *Ecce Homo* el Eterno retorno como doctrina de la más absoluta afirmación de lo que hay?³⁴³

Varios de los capítulos que preceden han tratado de explicitar posibles relaciones entre corrientes varias del pensamiento teórico--las más influyentes en este texto--y la práctica de duelo que el libro estudia fundamentalmente en relación con la escritura literaria latinoamericana. Este capítulo, sin embargo, tiene una posición suplementaria, puesto que remite al exergo llamado “Al margen,” y lo define en su propia posición como exergo, que es una posición por otra parte radicalmente impropia. “Al margen” aludía a mi propia inversión autoheterográfica en la escritura de este libro. Su necesidad teórica queda aquí, espero, justificada. A la vez, sin embargo, tanto “Al margen” como este capítulo desarrollan la postulación teórica de una necesidad de inversión heterográfica en toda escritura. El ejemplo de “El Aleph,” si es que “El Aleph” puede tomarse como ejemplo, revela tal inversión al tiempo que la problematiza en su doble posibilidad de inversión estudiosa y guardada y de inversión sin guarda, abierta al salto que es también caída y pérdida.

Quiero hacer notar lo que tal vez sea obvio: que la necesidad de inversión heterográfica en su doble dimensión también hace relación a un entendimiento de la práctica literaria alternativo al representado en el Capítulo primero como propio de la tradición historiográfica latinoamericanista. La preocupación de esta tradición con la formulación de una historia de “lo propio” en su variante

diferenciadora acabó revelándose como represora de experiencias heteróclitas de historicidad: por una parte, represora, desde el concepto de literatura general, de tantas posibilidades entregadas por la pluritopía histórica del campo de enunciación geocultural en América Latina; por otra parte, represora también de una posibilidad de pensamiento latinoamericano con respecto del eurocentrismo en su modulación como ontologocentrismo. El desarrollo de esta última posibilidad fue lo que propuse como meta para mi estudio de las obras de Borges y Lezama como “zonas de formación” de una desestabilización ontológica susceptible de originar un movimiento crítico con respecto de la modernidad eurocéntrica en su dimensión global o planetaria en la era del capitalismo tardío. El concepto de heterografía, o de inversión autoheterográfica, puede ahora proponerse como central para esa empresa, por varias razones: en su implicación de unicidad o singularidad enunciativa; en su propuesta de apertura radical a la doble afirmación de destino histórico desde lo que hay, que es lo que retorna siempre; y en su fundamentación abismal del pensar de duelo como modo de, desde la pérdida, liquidar la pérdida.

Ahora bien, quiero también hacer notar que la heterografía debe desarrollarse como concepto central para la crítica de la literatura latinoamericana en su dimensión dominante precisamente porque encierra en sí el imperativo de inclusión de aquello sobre lo cual domina, desde una perspectiva no dominante o apropiativa. Es en este sentido que toda “zona de formación” de una desestabilización ontológica debe acoger la necesidad y la articulación explícita de modos concretos de heterografía de la otredad subalterna. De otro modo no resolvería apropiadamente su posición como localización intermedia, y su tercer espacio quedaría excesivamente vinculado a la crítica del primer espacio de dominación, sin preguntarse por su propio papel en la represión mimética. Estas eran las cuestiones planteadas en el Capítulo sexto, a propósito de la posibilidad de encuentro de una práctica de mimesis que pudiera desvincularse internamente de su identificación con el poder del *logos*.

Si la escritura de Borges pertenece a una “zona de formación,” es porque en ella no está resuelto el problema recién indicado. Algo semejante pasará con la obra de Lezama, como trato de mostrar en el capítulo siguiente. También en Lezama su voluntad de totalización de totalización, que es duelo por la pérdida del suelo ontoteológico, culminará en una doble afirmación autoheterográfica excesivamente inclinada del lado de la mimesis apropiativa.

Capítulo noveno

Escritura y repetición de lo indiferente en Lezama

La traducción cultural entendida ya como imitación de Europa, ya como transculturación, ya como traducción aberrante en uno de los sentidos del término “hibridización,” ha constituido uno de los pilares fundamentales de la reflexión latinoamericana sobre la práctica de creación estética. Es este mismo esquema transposicional el que ha permitido empezar a liberar el marco mismo de reflexión cultural en la atención a elementos semióticos no reducibles a la transposición misma. Los capítulos anteriores han tratado de sacar a la luz ciertas modalidades de escritura en el texto de Borges que no se dejarán interpretar como meros efectos de traducción de elementos constitutivos u orgánicos de la experiencia histórico-cultural metropolitana. Están, sin embargo, igualmente alejados de tentaciones identitarias, entendidas como esfuerzos por reconstituir el espacio cultural latinoamericano a partir de ideogramas basados en la inversión del paradigma mimético. Los textos de Borges se abren a un tercer espacio intelectual que no es meramente autónomo con respecto de mimetismo e identidad, sino que los tematiza radicalmente para encontrar en su absolutización posibilidades alternativas de experiencia. La absolutización mimética desemboca en Borges en fuertes intervenciones intelectuales cuyo carácter crítico con respecto de la tradición europea dominante, el pensar ontoteológico, se ha hecho, espero, perceptible. Ahora bien, el pensar ontoteológico no viene a ser sustituido por la postulación de un nuevo fundamento del pensar, que sería por definición meramente reconstitutivo: incide, en cambio, en la pérdida del fundamento. El pensar de pérdida se sostiene en la pérdida del fundamento del pensar, que al mismo tiempo guarda y conmemora, y vence, en labor de duelo.

El presente capítulo intenta comprender la difícil teoría poética de José Lezama Lima, igualmente basada sobre un pensar de pérdida anti-identitario y anti-imitativo. La obra de Lezama, una de las más grandiosas construcciones epistemológicas de la literatura latinoamericana, repite en sus estructuras más básicas la apertura borgesiana a la escritura lapsaria, comprometida en una forma de ruptura ontológica que no llega sin embargo a resolver sus propias paradojas. Presentarlas, dentro de cierta medida crítica dura de mantener en el enfrentamiento con el texto lezamiano, es mi propósito. Su función dentro del contexto de este libro es también teórica. Aunque no me interesan las dimensiones prescriptivas de la poética lezamiana--es decir, la insistencia de Lezama en que de su poética puede derivarse la posibilidad de un espacio de escritura propiamente americano--, me interesa su incidencia en la formación de paralogías desestabilizadoras de la escritura precisamente a partir de su postulación del espacio poético americano.

En el fondo pienso que la escritura de Lezama, en su mismo desbordamiento y exceso, marca un final histórico en la misma medida en que se anuncia explícitamente como un comienzo. La repetición (im)productiva, ya estudiada en la obra de Borges, encuentra en Lezama un raro paroxismo terminal. Pero su diferencia con respecto de Borges, es decir, su insistencia en el compromiso de su teoría con el espacio simbólico latinoamericano propiamente dicho, es lo que nos va a permitir llevar hacia adelante el argumento que este libro propone: la escritura de Lezama está pues interpretada como un elemento genealógico determinante en la zona de formación de una desestabilización latinoamericana del ontologocentrismo a partir de la literatura. En ella, como he observado repetidamente, se juega la proyección de futuro de la literatura hegemónica latinoamericana, en su dimensión global, como empresa productiva, y no meramente reproductiva.

El capítulo está estructurado en tres secciones (aunque hay una sección adicional de carácter intermedio): la primera estudia brevemente la noción lezamiana de eras poéticas, con el fin de preparar

mi interpretación sobre la forma en la que Lezama ve su propia intervención en ellas, en la creación de una nueva era poética que será lezamiana. La segunda sección trata de entender la ambigüedad entre gramática y dialéctica, a partir de la cual Lezama desesperadamente trató de encontrar un suelo consistente de justificación para su propia actividad de escritura. La tercera sección es intermedia. La cuarta ofrece tal teoría de la escritura en su precipitación específica en *Paradiso*.

I.

La sabiduría poética, y con ella el comienzo de la sociedad humana, se constituye para Giambattista Vico en el terror del trueno--pero el trueno es sólo la representación jeroglífica o metafórica de lo que para el hombre primitivo funciona como radicalmente otro. Para Vico la sociedad humana nace en el terror. Georges Bataille amplía la fuerza de esta noción anotando que “en la práctica de la vida . . . la humanidad actúa de manera que pueda satisfacer necesidades desarmantemente salvajes, y parece capaz de subsistir sólo en los límites del horror.”³⁴⁴ En Bataille el horror queda vinculado a la práctica de la muerte, la propia y la ajena, a través de la categoría económica del gasto improductivo, o *pérdida*. El gasto improductivo es una actividad hipertélica, para usar la palabra con la que Lezama define a la poesía en *Paradiso*: no tiene fin más allá de sí misma. Igual en Bataille, la poesía es gasto improductivo: “de hecho significa, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es por lo tanto cercano al del *sacrificio*.”³⁴⁵

La asociación de gasto improductivo y sacrificio puede hacernos cuestionar la hipertelia de lo primero, pero sólo si no reparamos en que el sentido del sacrificio, la hecatombe, no es otro que la pérdida pura. En el sacrificio se conmemora, como explica Freud en *Totem y tabú*, la pérdida del principio de autoridad. Lejos de reafirmar el “modelo servil de las relaciones paterno-filiales,”³⁴⁶ el sacrificio abandona toda capitalización y conservación para abrazar consumo y dispendio--para sacralizarlos. La noción de pérdida o gasto improductivo sirve para entender no sólo la concepción lezamiana de la poesía, sino la proyección socio-histórica que da Lezama a su práctica de escritura. En esta sección pretendo llegar a una delimitación de la política poética de Lezama a través de su concepto de “posibilidad infinita.”

A Lezama no le es fácil distinguir entre actividad poética y praxis política. Quizá por influencia de Vico, Lezama vinculó siempre estado social y lógica poética.³⁴⁷ En Lezama la práctica de la poesía tiene como finalidad adecuar el lenguaje a un nuevo orden institucional cuya hora histórica él daba por llegada, muy a pesar de las dificultades en que pronto se vio metido en su relación con la Revolución cubana de 1959. Lezama identifica este nuevo orden con el retorno a una primera edad del mundo, siguiendo el ciclo espiral viquiano. Por eso en *Oppiano Licario*, en las páginas en que se recomienda el recurso a una escritura primitiva, al jeroglífico, al enigma y al emblema, dice que hay que volver a los “tiempos en que la poesía fundaba la casa de los dioses o aquellos otros en que luchaba por la belleza a la orilla del mito.”³⁴⁸ La economía de la escritura lezamiana es “salvaje” en el sentido de que quiere volver a la primitividad expresiva de los descubridores del lenguaje. También es salvaje, como veremos, porque su modo de operación asume el gasto sacrificial ilimitado, poniendo en él la esperanza de una transfiguración redentora. “Hay que llevar la poesía a la gran dificultad, a la gran victoria que partiendo de las fuerzas oscuras vengza lo intermedio en el hombre.”³⁴⁹

Vico divide en tres las edades del mundo, divina, heroica y demótica. Si la edad divina es el nacimiento y desarrollo temprano del grupo social, en la edad heroica se avanza hacia una madurez que será compartida por los momentos principales de la sociedad demótica, antes de la inevitable

decadencia, el progreso del caos, y la disolución que traerá el recurso de una nueva edad teológica. La noción lezamiana de “lo intermedio” refiere a la tercera parte del ciclo histórico viquiano. Vivir en una época intermedia quiere decir vivir al final de un ciclo y en el comienzo de otro. De su relación con la época intermedia extrae Lezama su propia determinación de un tercer espacio de escritura, que él insistirá en llamar espacio propiamente latinoamericano.

La expresión americana puede ser resumida así: en Latinoamérica, lo que Lezama entiende como sociedad teocrática primitiva queda destruida por la llegada de los “héroes” de ultramar. En el paso de sociedad heroica, o sociedad de la Conquista, a sociedad demótica coloca Lezama al gran señor barroco y su lenguaje heráldico, que determina cierta madurez esencial de la cultura latinoamericana. Pero la sociedad demótica se descompone: José Martí es ya el profeta de un *ricorso* necesario. Fomentar tal *ricorso* es la teleología poética lezamiana. A Lezama la teoría de las eras imaginarias--debe incluirse en ella *La expresión americana*--le importa y le sirve como fundamentación de su propia actividad de escritura. “La historia de la poesía,” dice, “no puede ser otra cosa que el estudio y la expresión de las eras imaginarias.”³⁵⁰ Las vicisitudes de la imagen a través de la historia, cuyo estudio constituye como en Vico una tropología, sirven para intentar una recuperación de la imagen apropiada al momento histórico que Lezama cree vivir. La poética lezamiana es así una política al mismo tiempo que una gnoseología, y debe ser leída como tal.

La epistemología poética de Lezama coincide con el principio viquiano *verum ipsum factum*, según el cual el criterio de conocimiento es la capacidad que tiene el cognoscente de *producir* aquello de lo que tiene conocimiento.³⁵¹ En “La imagen histórica” Lezama hace de este principio de Vico una fuente de su propia teoría de la imagen:

Frente al mundo de la *physis* ofrece Descartes el resguardo de sus ideas claras y distintas. Frente a los detalles “oscuros y turbios” de los orígenes, Vico ofrece previamente a las platónicas ideas universales, la concepción de sus universales fantásticos o imaginarios.³⁵²

El universal imaginario de Vico es previo a la idea platónica y su concepción realista de la relación entre intelecto y mundo porque depende de la primera constitución del lenguaje en la transposición metafórica. La lógica poética es la lógica del “hombre primitivo,” y difiere de la de los hombres reflexivos e irónicos de la edad moderna en la dirección que toma el pensamiento al hacer afirmaciones sobre la realidad. Vico distingue específicamente el primer lenguaje, el lenguaje de los poetas teológicos, del lenguaje sagrado de Adán, dotado por Dios del poder de onomatesia, es decir, el poder de dar nombres según la naturaleza de la cosa.³⁵³ El pensamiento platónico procede sobre la misma pretensión de poder onomatético. Pero el primer lenguaje de los gentiles procede de acuerdo a la lógica metafórica. En glosa de Hayden White, en los tiempos primitivos, la dirección tomada por el pensamiento es de lo familiar a lo infamiliar, y de lo concreto a lo que llamaríamos lo abstracto, así que las 'formas por las que las cosas se significan' en tiempos primitivos deben siempre interpretarse como proyección sobre lo no-familiar de los atributos que se supone caracterizan lo familiar.³⁵⁴

A partir de ese procedimiento, *verum ipsum factum* es el principio de análisis histórico que nos permite examinar críticamente la pretensión de todo conocimiento (excepto, para Vico, el conocimiento hebreo-cristiano, que queda al margen de su categorización, en situación de excepcionalidad). Pero también es el principio que permite a Lezama extrapolar la noción de conocimiento poético como “posibilidad infinita.” El conocimiento poético renace como posibilidad infinita al término del ciclo viquiano, cuando la ironía ha deshecho la relación entre literalidad y figuración y el lenguaje vuelve a

quedar, como en su alba, expuesto al silencio y al terror de lo radicalmente otro. La recuperación de la pobreza radical del hombre primitivo, esto es, la recuperación de la pérdida de la palabra como instrumento de conocimiento, es lo que paradójicamente, en el comienzo del nuevo ciclo, otorga la nueva capacidad de poesía. En “Preludio a las eras imaginarias” Lezama dirá:

la poesía había encontrado letras para lo desconocido, había situado nuevos dioses, había adquirido el *potens*, la posibilidad infinita, pero le quedaba su última gran dimensión: el mundo de la resurrección. En la resurrección se vuelca el *potens*, agotando sus posibilidades.³⁵⁵

Veremos cómo, para Lezama, en 1959 la resurrección toma un contenido explícitamente político sin abandonar su infinita capacidad de agotación, de gasto.

El juego metafórico de lo familiar a lo no-familiar es definido por Lezama ya en “Preludio” como el producto de una tensión dialéctica entre la causalidad y lo incondicionado: “Con ojos irritados se contemplan la causalidad y lo incondicionado. Se contemplan irreconciliables y cierran filas en las dos riberas enemigas.”³⁵⁶ Las cadenas metafóricas van estableciendo una forma de causalidad que siempre permanece, según la lógica del *verum factum*, en la orilla opuesta de lo incondicionado. Lo incondicionado es la cosa en sí, aquello que reclama a la poesía pero que permanece fuera de su alcance. Cintio Vitier, en el capítulo sobre Lezama de *Lo cubano en la poesía*, lo llama “sustancia poética,” es decir, lo que subyace al trabajo de la poesía. Vitier define así esas relaciones esenciales:

Hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y la sustancia poética. No olvidemos que el hombre es, por definición, en todas las intuiciones primigenias, el expulsado. Pero hay también una atracción irresistible entre la criatura y la sustancia poética. Ese cuerpo enemigo, siempre a la misma distancia, no cesa de mirarnos. Su mirada fija . . . significa un desafío y un llamado.³⁵⁷

Enemistad y atracción cifran la relación económica entre poesía y mundo. La irreconciliabilidad de lo causal y de lo incondicionado no excluye su mutua relación, y la creación de una dialéctica en la que lo incondicionado aparece en cuanto tal, con fuerza de negación. De aquí deriva Lezama su idea de “posibilidad infinita:” “lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud.”³⁵⁸ Lo posible nombra la capacidad topológica o poética, la capacidad de establecer transposición entre hombre y cosa, o entre cosa y cosa. Lo imposible es la opacidad pura de lo incondicionado, lo real en cuanto *physis*. La infinitud es el inacabamiento de las relaciones topológicas entre lenguaje y mundo. En este inacabamiento se proyecta la hipertelia de la poesía, que pasa de ser un intento por familiarizar lo siniestro a ser la celebración sacrificial de la desfamiliarización radical de la pérdida. La negación de lo incondicionado, el elemento de resto opaco que Lezama siempre opone a la causalidad metafórica, organiza la pura pérdida de la poesía. La necesidad de la resurrección es para Lezama la necesidad de entrada en una dimensión en la que el *potens*, la potencialidad poética, “agote sus posibilidades.” La resurrección es el momento de pura improducción en el que la poesía recobra lo que Bataille llamó “la función insubordinada del gasto libre.”³⁵⁹ En él se articulan, como veremos, gnoseología y política.

Dos párrafos de “A partir de la poesía” están quizá entre los más claros sobre la asimilación de práctica poética y práctica del gasto improductivo. En el primero Lezama comenta que el asombro poético tiene una estructura repetitiva, y que lo que se repite es precisamente la devolución del asombro, el gasto de lo previamente incorporado, dice, en esa región donde vamos ya de asombro en asombro, pero como de natural respiración, a una causalidad que es un continuo de incorporar y

devolver, de poder estar en el espacio que se contrae y se expande, separados tan sólo por esa delicadeza que separa a la anémona de la marina.³⁶⁰

El “continuo de incorporar y devolver,” presumiblemente entre lo causal metafórico y lo incondicionado, es una forma de intercambio. Pero en este intercambio, también de acuerdo con Bataille, lo esencial no es el rédito acumulativo, sino al contrario, la pulsión de pérdida. El concepto de imagen lezamiano puede entenderse como la institucionalización poética de la pérdida de lo real. El “continuo de incorporar y devolver” es llamado, en la misma página, “continuo de la imagen,” y a él se asocia el dominio del “contrasentido.”

Así, la poesía queda como la duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de la imagen. Aunque la poesía sobre su causalidad metafórica se integra y se destruye, y apenas arribada a la fuente del sentido, el contrasentido golpea al caudal en su progresión.³⁶¹

El “continuo de la imagen” es un poder esencialmente negativo que guarda en su negatividad la pura potencialidad de la lógica poética. Como en los universales fantásticos de Vico, la imagen sirve siempre, y de hecho fuerza, a un nuevo avance de la serie tropológica. Digamos que es la muerte de la imagen, o un poder de muerte dentro de la imagen, el mecanismo mediante el cual el lenguaje asegura su progresión en siempre renovados, y siempre perdidos, avances.

El tercer ciclo viquiano en el desarrollo del lenguaje, la ironía, es precisamente consecuencia de la toma de conciencia metapoética de que hay una fisura básica en el proceso de identificación tropológica: “la ironía representa un estadio en la evolución de la conciencia en el que el lenguaje mismo se ha convertido en objeto de reflexión, y la sentida inadecuación del lenguaje a la plena representación de su objeto se percibe como un problema.”³⁶² Este problema, un problema de ausencia, de muerte en el corazón del lenguaje, lleva a la necesidad de la resurrección. La resurrección sólo se da en la muerte.

Para Lezama, escribiendo a comienzos de los sesenta, la Revolución cubana es el gran cambio que abre y restituye la posibilidad infinita. Desde el punto de vista poético, la Revolución crea la posibilidad de una poesía que retorne a las condiciones no dilapidadas de la primera edad de los hombres. En el rícorso y entrada en un nuevo ciclo histórico la posibilidad infinita gana la resurrección. Lezama lo explica:

La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu.

. . . .

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos, y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección . . . El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza, han vuelto a alcanzar entre nosotros una plenitud oficiante.³⁶³

La imagen viviente y morir en la imagen, y en la pobreza irradiante ganar sobreabundancia: más que paradojas, son estas proposiciones en las que la ambigüedad del hecho poético se rompe o parece

romperse en una dialéctica esperanzada. Pero ¿cuál es el estilo de esta esperanza?

Morir en la imagen viviente del nuevo estado y enriquecerse en la pérdida, en la destitución, son voluntades asociadas desde antiguo con la Revolución, y en particular con el momento revolucionario llamado el Terror. “Los conjuros negativos,” dice Lezama, “han sido decapitados.” En la guillotínación de toda negatividad, y en el flujo sanguíneo que escapa de la herida abierta, está la nueva producción, el nuevo oficio que Lezama llega a establecer como “reino de la imagen en un tiempo absoluto.” Pero entonces tanto imagen como absoluto se constituyen en la negatividad, en la pérdida: negación de la negación. El ricorso viquiano se consume en la radical intensificación del nihilismo irónico. La vinculación esencial de poesía y revolución queda establecida por Lezama en el recurso a un tiempo fabuloso y mitológico, el tiempo absoluto de la tropología que otorga la posibilidad infinita y abre el paso a la producción de un nuevo y verdadero *factum*. En la Revolución, dice Blanchot, la libertad aspira a realizarse en la forma *inmediata* del *todo* es posible, todo puede hacerse. Un momento fabuloso--y nadie que lo haya experimentado puede recuperarse completamente, dado que ha experimentado la historia como su propia historia, y su propia libertad como libertad universal. Estos momentos son, de hecho, momentos fabulosos: en ellos, la fábula habla; en ellos, el lenguaje de la fábula se hace acción.³⁶⁴

Si la literatura está esencialmente asociada al terror revolucionario ello es porque “su ideal es . . . ese momento de la historia en que 'la vida soporta a la muerte y se mantiene en ella' para ganar de la muerte la posibilidad de hablar, y la verdad del habla.”³⁶⁵ Pero en esta nueva “verdad del habla” no hay recuperación de ninguna positividad firme ni abandono de la perspectiva del terror. “Todo tendrá que ser reconstruido,” dice Lezama, “invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido.”³⁶⁶ Teniendo la posibilidad infinita ganada en el Terror revolucionario, habiendo accedido al absoluto de la imagen, habiendo ganado la pura negatividad, un contrasentido viene a golpear. Y así se desarrollan nuevas cadenas metafóricas, desde la pérdida de lo real que impone la mirada de lo incondicionado.

II.

El grandioso texto de Lezama, orientado a lograr la resurrección del saber poético y el éxtasis paradisiaco, es también un texto desbarrado y disparatado, al que le cabe la designación de máquina célibe desarrollada por Michel de Certeau: la máquina célibe “señala las operaciones de una escritura que constantemente hace una máquina de sí misma, y nunca encuentra nada sino a sí misma.”³⁶⁷ Para la máquina célibe no importa lo que se dice, ni siquiera el decir mismo entendido como estilo, como forma, sino “la transformación, y la invención de mecanismos insospechados que permitan multiplicar las transformaciones.”³⁶⁸ La capacidad tropológica del texto lezamiano agota toda identificación de referente, y ha llevado a suponer que es un texto autoscópico, que sólo puede interpretarse a sí mismo. Pero ya esta posibilidad de autointerpretación quebranta la pureza maquinica: en el límite, la pura gramática se revela posible sólo como negación y subversión del conocimiento, y así como forma alternativa de conocimiento. Igual que, en su límite, la pura dialéctica es voluntad obsesiva de rechazo de lo que la amenaza. No hay pureza, sino contaminación. Y sólo en la mutua contaminación encuentran gramática y dialéctica su región respectiva. De ella depende la propuesta lezamiana de un espacio de escritura latinoamericano--a partir de la cual Lezama contribuye a la “zona de formación” de un latinoamericanismo crítico de la modernidad eurocéntrica global.

Rosario Castellanos encuentra en la escritura barroca americana un quebrantamiento de la ley

dialéctica cuyo valor es apotropaico y terapéutico: “La palabra aquí no es el instrumento de la inteligencia ni el depósito de la memoria, sino la ‘fermosa cobertura’ con que se apacigua el horror al vacío, el talismán con el que se conjura la angustia.”³⁶⁹ Sus cultivadores son “amanuenses atareados en el menester de construir un soneto que sea legible de arriba para abajo y viceversa, de izquierda a derecha y al revés; un acróstico acrobático; una silva en la que la selva se petrifique en mármoles helénicos.”³⁷⁰ Castellanos objeta a este tipo de escritura desde una posición obsesivamente dialéctica: a las palabras “lo que ya no les está permitido volver a ser nunca es gratuitas. Las palabras han sido dotadas de sentido y el que las maneja profesionalmente no está facultado para despojarlas de ese sentido, sino al contrario, comprometido a evidenciarlo, a hacerlo patente a cada instante, en cada instancia.”³⁷¹ El énfasis de Castellanos en la economía del lenguaje, en su contradictoria misión a la vez reveladora y canceladora de una deuda, no le permite sin embargo evitar la ceguera de su mismo razonamiento. Si las palabras no pueden ser gratuitas porque tienen en sí el peso grave de una deuda que amortizar, es obvio que la máquina célibe, en cuanto cobertura del horror, de la carencia, de la deuda, usa su poder mágico también como forma de revelación y de pago. Por otra parte, la insistencia de Castellanos en que las palabras paguen en cada instante, en cada instancia, apenas encubre una teleología secreta cuya nostalgia es el ansia de final cubrimiento y liquidación de la deuda.

Desde una perspectiva diferente a la de Castellanos, Lezama expresa su fascinación por la posibilidad de lenguaje meramente gramático: “Nada más fascinante que el poema mudo, formado de figuras que se vuelven sobre sí mismas y se queman como la cera. Decir soldado y ya aludimos a dos prodigios: el sol y los dados. Se lee al derecho y al revés, por el centro de la esfera, en el túmulo.”³⁷² El túmulo: la cripta del lenguaje, que atrae a Lezama con la fascinación de la muerte. La fascinación es la entrada en el conocimiento gramático, “ser del no ser, existir del no existir,” que la máquina célibe otorga en su inmenso poder de transformación metafórica. Como dice Blanchot:

Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación y, a través del lenguaje, en el lenguaje, permanecer en contacto con el medio absoluto en el que la cosa se hace de nuevo imagen, donde la imagen, que había sido alusión a una figura, se hace alusión a lo que es sin figura, y habiendo sido forma bosquejada en la ausencia, se hace la presencia informada de esa ausencia, la apertura opaca y vacía a lo que es cuando no hay más mundo, cuando no hay mundo todavía.³⁷³

Lo gramático es redescubierto por Lezama como instrumento de resistencia poética a lo dialéctico. Pero esta resistencia a lo dialéctico no podrá plantearse nunca como su vencimiento o superación. La resistencia tiene aquí una estructura de carácter meramente diferencial o demónico, a la que Lezama le dará sin embargo un carácter histórico y político: la escritura lezamiana, según su propia reivindicación, es en sí la constitución de un nuevo y fuertemente paradójico sujeto poético: el sujeto del espacio de conocimiento americano.

La fundamentación de la noción lezamiana de sujeto ocurre en el ensayo “La dignidad de la poesía” (1956) a partir del *ethos* poético como conducta “simbólica” en sentido cuasi-etimológico. El acto de unión de las dos partes del símbolo es el acto poético por excelencia, que constituye y se constituye en la metáfora. La metáfora está entendida como configuración que obedece a un estímulo trans-subjetivo, o acontecimiento puro al que el hombre responde con su *tessera hospitalis*. Ahora bien, este acontecimiento puro tiene en sí el carácter de una ruptura institutiva del signo poético.

La forma en que el puro acontecimiento, o ruptura institutiva del lenguaje poético, se hace manifiesta--es decir, el “significado” de la ruptura como acontecimiento “significante”-- depende a su

vez, para Lezama, de una configuración cultural determinada, y tiene un carácter histórico. Establecer la clase específica de estos “significados” cambiantes es en el fondo el proyecto lezamiano de investigación de las “eras imaginarias.” Por ejemplo, dice Lezama, “en alguna de las más antiguas teogonías, cuando un dios copula, no con una diosa, sino con una representación humana, con su hieródula, comienza a llover.”³⁷⁴ Este es el tipo de acontecimiento trans-subjetivo históricamente encarnado que provocará quizás una respuesta engendradora del *ethos* poético: “Estamos en presencia de una serie o constante de relaciones que no podemos descifrar, pero que nos hace permanecer frente a ella . . . Es indescifrable, pero engendra un enloquecido apetito de desciframiento.”³⁷⁵

La pura capacidad engendradora de respuesta, de “enloquecido apetito de desciframiento,” es la “sobreabundancia” del “acto primigenio” de hierofanía--lo que llamo acontecimiento puro. “En esa dimensión el hombre aparece como una metáfora que se lanza a esa situación simbólica, es decir, un contrasentido, una contrarréplica.”³⁷⁶ Quedan así indicados los dos “puntos referenciales” de la constitución del sujeto metafórico: el acontecimiento llamado sobreabundante y la respuesta a su epifanía, que tiene un carácter configurativo:

Así como en toda extensión tiene que surgir el árbol, en aquel paréntesis que abarca acto primigenio y situación simbólica por una parte, y configuración o espacio hechizado por la otra, tiene que surgir fatalmente el acto del *ethos*.³⁷⁷

En la definición aristotélica la metáfora es el encuentro de lo semejante en lo disímil. También para Lezama el poeta es el “señor de lo semejante.”³⁷⁸ El sujeto metafórico avanza mediante la formulación de cadenas metafóricas consecuentes a su primera aventura simbólica, y en tal cadena se va tejiendo la posibilidad de la “participación en lo homogéneo” que define la era imaginaria según Lezama.

El sujeto poético se forma en un espacio hechizado, o gnóstico, cuya encarnación histórico-temporal es la era imaginaria. “La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias.” La era imaginaria es definible como la intersección de cadenas metafóricas y situaciones históricas. Las imágenes poéticas actuando sobre situaciones históricas las convierten en “viviente[s] causalidad[es] metafórica[s],” y así se instaura un “reino poético.”³⁷⁹

En *La expresión americana* Lezama estudia la era americana, en la que predomina, según dice, “un espacio gnóstico abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada.” Este “*sympathos*,” talante poético fundamental del americano, “se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza.”³⁸⁰ El espacio gnóstico americano delimita y define, según Lezama, una región de conocimiento en la que lo determinante es un modo particular de estasis teórica entre lo invasor y lo invadido. El lugar del espacio gnóstico es inestable y dinámico, y su economía es la que rige la relación entre la decrepitud de lo ya muerto para la historia, pero todavía dominante, y el espíritu naciente que quiere volver, o empezar, en la historia. Este entendimiento de la era americana es conflictivo y agónico.

La era imaginaria se constituye así, formalmente, como borde y punto fronterizo. Desde este borde la mirada descubre lo que Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* llama “intuición trágica.”³⁸¹ La forma socrática de conocimiento, conocimiento positivo, agoniza para el hombre fronterizo de Nietzsche como para el *sympathos* americano. La intuición trágica es fundamentalmente el reconocimiento de una destitución radical, que revela antes que nada el cadáver de lo precedente. En

uno de sus ensayos sobre Stéphane Mallarmé Lezama lo menciona. La poesía de Mallarmé proporcionaría el “trágico conocimiento del no ser, existir del no existir,” en la “decapitación” de la pretensión poética del correlato objetivo, y su corolario de que ciertas palabras son más verdaderas que otras:

Mallarmé creía nutrir sus recursos de lo que él consideraba como 'reflejos inversos' . . . Esa luz última de cada palabra sobre la otra, impedía la presunción banal de que hubiese una sola palabra, distinta, distinguida, diferente, si no una palabra que gira en la espuma propia y de su escala.³⁸²

La poesía de Mallarmé, entendida como precursora de la misma poesía de Lezama, resume para Lezama la situación de la poesía en el umbral de la nueva era imaginaria, cuya configuración histórica está dada por el fin de la metafísica occidental. Lezama tematiza el fin de la metafísica a partir de la conocida imagen nietzscheana de la muerte de Dios. En “Preludio a las eras imaginarias,” por ejemplo, la muerte de Dios organiza el último gran avatar de la poesía:

Al llegar el ser causal, el decidido dominador de toda causalidad, a causalizar, por la invasión de la Suprema Esencia, el mundo de lo incondicionado, adquiriría unos dominios tan vastos, que sólo la resurrección podía ser la guardadora de su ímpetu, que llegaba a las grietas por donde se esboza lo frío descendido. Sólo el poeta, dueño del acto operando en el germen, que no obstante sigue siendo creación, llega a ser causal, a reducir, por la metáfora, a materia comparativa la totalidad. En esta dimensión, tal vez la más desmesurada y poderosa que se pueda ofrecer, *el poeta es el ser causal para la resurrección*.³⁸³

La difícil lógica, a la que hay que acostumbrarse en Lezama, implica no sólo que la muerte de Dios--la invasión por el hombre de la Suprema Esencia--abre el espacio (gnóstico) de la resurrección, sino que el resurrecto no es ya precisamente el “decidido dominador de toda causalidad:” éste da el paso a un sujeto otro, al sujeto poético del nuevo espacio de conocimiento.

El énfasis mallarmeano en el “reflejo inverso” de las palabras borra la idea de un mundo expresable o de una naturaleza conocible. El *ethos* poético pierde aparentemente el antiguo carácter órfico de conmemoración y reencuentro:

al volverse sobre la identidad de su instrumento y olvidarse de las condiciones órficas del canto, la poesía tenía que alcanzar una segunda naturaleza, donde sus reducciones y sus secuestros mostrasen sus apoyos, las posibles reproducciones de una presencia que en su fuerza primigenia fuera inalcanzable e inaudita.³⁸⁴

La idea de “segunda naturaleza,” en la que se tiende a la reproducción de una nueva presencia que sin embargo resta inalcanzable, es clave para la poética de Lezama, ligada, como vamos viendo, a la constitución de un nuevo espacio gnóstico. En “Confluencias” Lezama hablará de la revelación que fue para él la frase de Pascal “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza.” En ella encontró una “terrible fuerza afirmativa” que lo decidió a “colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida. De esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida.”³⁸⁵ Pero observemos que la afirmación de la imagen desligada y libre de toda necesidad mimética no puede encubrir una nostalgia de base, constituida en la pérdida. La pérdida de la dimensión órfica--y hay que notar que el orfismo integra su pérdida en el mito de Orfeo y Eurídice también como una de sus necesidades--articula el *ethos* poético sobre la base de una

secundariedad irremediamente avocada a la “reproducción de una presencia . . . inalcanzable e inaudita.”

Como lugar simbólico, donde procede la actividad del símbolo, el nuevo espacio gnóstico de la imagen, en el que se integra la práctica poética de Lezama, no puede entenderse simplemente como el significante de un significado dado, ni viceversa, sino que es más bien un corte ideológico, instituyente, que hace posible toda producción de signo, porque organiza su ritmo y su sentido. En cuanto tal, el espacio gnóstico es un espacio fasto, en la etimología de que habla Georges Dumézil: “*fas* es . . . la fundación mística, que está en el mundo invisible, y sin la que todas las formas de conducta dispuestas o autorizadas por *jus* . . . son dudosas, peligrosas, e incluso fatales.”³⁸⁶ La alegría de Lezama ante la revelación de que todo puede ser (segunda) naturaleza, o sobrenaturaleza (“la penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza”),³⁸⁷ es la alegría fundacional de un ámbito nuevo de escritura revolucionaria. Pero si el acontecimiento puro que en épocas precedentes abrió eras poéticas pudo manifestarse como hierofanía, en la nueva era imaginaria tal acontecimiento se registra como pura pérdida, que da, es verdad, la posibilidad complementaria de la imagen pura. La imagen pura es el nuevo *ethos* poético, pero por su misma condición de constitución tal *ethos* guarda la “nostalgia infinita” que aparece en el poema “Un puente, un gran puente,” cuyo final recoge inquietantes intimaciones de retorno:

Un puente, un gran puente, no se le ve.
Sus aguas hirvientes, congeladas,
rebotan contra la última pared defensiva
y raptan la testa y la única voz
vuelve a pasar el puente, como el rey ciego
que ignora que ha sido destronado
y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna.³⁸⁸

El nuevo espacio gnóstico, era americana de Lezama, se constituye en la resistencia al conocimiento agonizante, y tiene por lo tanto un carácter conflictivo y dinámico. La afirmación del reino de la imagen en la sobrenaturaleza no excluye la presencia activa, aunque agónica o fantasmal, del modo antiguo de conocimiento. Al contrario, como hemos visto, la región americana de conocimiento se establece como relación de resistencia entre lo invasor y lo invadido. En este juego de resistencia lo que se juega es el establecimiento del sujeto metafórico americano, ya definido como el que responde a la pura pérdida de la dimensión órfica.

Aparentemente Lezama formula una teoría de la revolución como construcción de un espacio utópico en el que la aflicción dejaría de ser necesaria. Eso es lo que parece verse en su insistencia de que toda revolución incluya el imperativo de la resurrección de los muertos: “Golcia y Parusia, ciencias de invocación de los muertos y de la resurrección, he ahí donde deben dirigirse las llamas de una nueva revolución.”³⁸⁹ En realidad el movimiento lezamiano es el contrario, y lo que postula es la necesidad de una fantasmalización explícita de lo muerto, que lo mantenga como lugar de aflicción, al que oponer una resistencia:

Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes, que le dé el mejor trato a los muertos, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura de su transparencia, permitiéndole a los vivientes una navegación segura y corriente por ese tenebrario.³⁹⁰

El “reencuentro con nuestros padres”--pero bajo la forma de recuerdos, sueños e imágenes-- es una necesidad pragmática, porque sin él la revolución sería “solo desprendimiento sin fin” que “regalaría la victoria a la muerte.”³⁹¹ Orfeo canta y amansa a los animales, crea sobrenaturaleza, en la recuperación por la imagen de Eurídice perdida. La pérdida es así tan esencial como su conjuro en el *ethos* órfico: la dialéctica es tan esencial como la gramática.

La imagen se coloca en el sitio de la naturaleza perdida, dice Lezama, y da su plena potencia afirmativa y fasta. La práctica de escritura lezamiana es un complejo proyecto revolucionario, cuya representación comienza pero no acaba en lo que dice Michel de Certeau: “La revolución misma . . . representa el proyecto escritural al nivel de una sociedad entera que busca *constituirse a sí mismo* como página en blanco con respecto al pasado, escribirse a sí misma (es decir, producirse como su propio sistema) y producir *una nueva historia* en el modelo de lo que esta fabrica.”³⁹² Para Lezama, como para Mallarmé, esa página blanca produce antes que nada el terror de la pura pérdida, y la producción de la historia nueva sólo puede concebirse en la relación de resistencia/aflicción con la vieja. Tras la muerte de lo antiguo lo nuevo lo fantasmaliza, y el fantasma hechiza la nueva producción, que sin él quedaría doblemente cautivada por la muerte--“regalaría la victoria a la muerte” al ser “desprendimiento sin fin,” es decir, al continuar viviendo en la pura pérdida, caída pura.

La imagen en Lezama se entiende como fantasma, mejor, como correlato o transposición metafórica del fantasma--“la imagen penetrando en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza,” donde la imagen penetra en lo perdido o incluso donde la imagen causa la pérdida misma. Tanto se afirma en “Recuerdo de lo semejante,” largo poema sobre “la risotada crepuscular” en el que se enuncia de múltiples modos una pregunta instituyente para la misma posibilidad de espacio poético americano: “¿Cómo lo semejante puede crear la copia?.”³⁹³

Lo semejante es recordado, y por lo tanto se experimenta como reminiscencia. La reminiscencia es activa, quiere y busca algo: “Lo semejante añora su emparejamiento, reaparecer/ en el tizne del sucio nadado y que ese tizne/ despierte las participaciones del germen./ la antiestrofa golpeante de la primera luna del soplo.”³⁹⁴ La nada se ha consumado--y es así nada-da- -en la pérdida de lo semejante, que permanece como reminiscencia en aflicción, que exige su retorno. El retorno se producirá como mera traza, o “tizne” en lo consumado. Y el “tizne” en cuanto tizne, en cuanto marca de lo sucio en lo sucio, viene a ser el acontecimiento puro, golpe o soplo que introduce la primera luz en la noche poética y anuncia un nuevo nacimiento.

El tizne no reaparece como presencia plena, pero tampoco como mera ausencia--su modo de advenimiento es fantasmal. Lezama incluso dirá, demoníaco: “Todo lo que no es demonio es monstruoso/ . . . / pues todo lo que no es nosotros tiene que hacerse hiperbólico/ para llegar hasta nosotros, y penetrar lo ecuatorial.”³⁹⁵ El tizne marca nuestro *ethos* como demonio, y el poeta queda poseído en y por su recuerdo de lo semejante--lo demás es hipérbole que golpea y sopla. El poseso vuelve al agua y nadando recibe la contaminación del tizne, descrito ahora como “suspensión/ que volvió a tocar el cuerpo.”³⁹⁶ En la contaminación por el tizne el poseso recibe el advenimiento de lo hiperbólico-monstruoso, y adquiere la nueva “justicia metafórica:”

. . . la sobreabundancia / es un sacramento, ya no se sabe de donde llegó, tocaron alguien /a quien sin saberlo se dirigieron y le hablaron y de pronto / se emparejaron sin la interpolación de las aguas / El sobreabundante es el poseso que posee, muestra el sacramento / encarnado y dual . . . / El sobreabundante tiene la justicia metafórica, como el monarca /hereda y engendra el bastardo, se disfrazo y saborea el regicidio.³⁹⁷

El recuerdo de lo semejante se presenta así como un momento nostálgico que busca su

repetición, y demoniza al poeta. La repetición se produce en el reencuentro del poeta demonizado con lo semejante, reaparecido en una traza o tizne que toca el cuerpo del poeta en forma sacramental. La nada demonizada acontece como sobreabundancia donde se constituye la nueva era poética. La sobreabundancia implica, sin embargo, un peculiar modo de retorno de lo ido: el nuevo poeta-rey se hereda como disfraz de sí mismo, su *ethos* es la bastardía, que en un mismo movimiento regicida destruye la monarquía y la replica como copia monstruosa. Lo semejante ha creado, pues, la copia. Y el nuevo reino poético es manifiesto “entre el Ovalo del Espejo y el Ojo de la Aguja” por el que es posible la entrada en el difícil paraíso de la escritura, sobrenaturaleza, que es simultáneamente olvido y reminiscencia de la naturaleza.

Para Lezama la sobrenaturaleza se adquiriría en Mallarmé en el olvido de “las condiciones órficas del canto” al volverse la escritura “sobre la identidad de su propio instrumento.” Vamos viendo que la reflexión sobre el propio instrumento poético, la imagen, se produce en Lezama como reflexión sobre sus dos condiciones extremas, lo llamado aquí pura pérdida y la sobreabundancia, que produce la pura pérdida como puro acontecimiento “sacramental.” La sobreabundancia está ligada al esfuerzo o la necesidad del recuerdo de lo semejante, que retorna desplazado o demonizado. En “Recuerdo de lo semejante” Lezama introduce una frase como “sentencia burlesca” que puede dar una idea de lo implicado en la repetición desplazante, y en qué sentido esta guarda el olvido de las “condiciones órficas:” “Eurídice puede desear a Plutón y Proserpina pasear con Orfeo.”³⁹⁸ La reflexión sobre la identidad de la imagen poética se articula en el olvido de lo órfico. Pero el olvido de lo órfico tiene entonces, como podía esperarse, una peculiar estructura.

Identidad de la imagen: ¿en qué sentido es la imagen idéntica, y cuál puede ser el término de comparación? Lo que está en juego no es una determinación de la identidad de la imagen, sino una reflexión sobre su posibilidad de identidad. Lezama se preguntaba cómo podía lo semejante crear la copia. Su respuesta dependía de la noción de reminiscencia, para establecer desde ella un advenimiento sobreabundante que en su exceso hace posible el retorno, la repetición. Lo que se repite se repite como imagen: es la imagen la que sustituye a la naturaleza en sobrenaturaleza. La naturaleza está perdida. La sobrenaturaleza se ofrece, por la imagen, como objeto de conocimiento. La reflexión sobre la identidad de lo poético depende de la situación de lo poético en el espacio de conocimiento, espacio gnóstico. ¿Cómo puede esto implicar el olvido de “las condiciones órficas del canto”? ¿Cuáles son esas condiciones?

“Todo nuevo saber, utilizando sentencias de los coros eleusinos, ha brotado siempre de la fértil oscuridad,” dice Lezama en “Introducción a los vasos órficos,” y “saber su no saber es el nuevo saber.”³⁹⁹ El saber órfico demanda ignorancia, es el conocimiento de la ignorancia, la ignorancia es el requisito de entrada en la noche poética porque otorga disponibilidad. Por eso el saber órfico es opuesto por Lezama al saber parmenídeo, saber de la totalidad “bien redondeada” del ser: “la noche de Parménides se aísla siempre en un *es* de la noche órfica, que siempre se espera como ‘inacabada.’”⁴⁰⁰ El inacabamiento del espacio órfico es el ámbito de la “verdadera sabiduría” porque en él se hace posible el logro de la “justicia metafórica,” entendida en el sentido presocrático (cf. el *apeiron* de Anaximandro) como adecuación al ritmo universal:

Saber que por instantes algo viene para completarlos, y que ampliando la respiración se encuentra un ritmo universal. Inspiración y espiración que son un ritmo universal. Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera

sabiduría.⁴⁰¹

¿Qué es sin embargo lo que se oculta en la noche órfica? A ello accede la inspiración, que no puede quebrantar su ocultamiento. Y aquí es donde la relación olvido/memoria en el orfismo crea la pérdida de las condiciones órficas del canto como medio de encontrar su cumplimiento. Todo depende del fenómeno que Maurice Blanchot llama “contradicción” del *ethos* órfico.

En su ensayo “La mirada de Orfeo” Blanchot define del siguiente modo la inspiración órfica: “Mirar a Eurídice sin preocuparse del canto, en la impaciencia y la imprudencia de un deseo que olvida la ley--eso es *inspiración*.”⁴⁰² Eurídice se oculta en la noche órfica, y la ley de Orfeo es no mirarla para recuperarla. Sólo así puede Orfeo consumir su obra. Pero Orfeo olvida su ley, y la obra no puede ser llevada a cabo. Eurídice se disuelve en la sombra. Por eso el orfismo se desarrollará fundamentalmente en el mandato de constante rememoración de lo ordenado, como ley de la memoria:

En algunas hojas de oro conservadas en el Museo Británico se aconseja por los órficos en los himnos que allí se escribían que se huya en el Hades de la fuente del ciprés blanco, que produce el somnífero olvido, que se busque, por el contrario, el Lago de la Memoria . . . El fervor que cada cual conserva de esa reminiscencia traza la veracidad de su religiosidad.⁴⁰³

Pero hay que preguntarse ya si, en la medida en que el orfismo busca la repetición de Orfeo, el énfasis en la memoria de la ley, ley de la memoria, no está impuesto para endosar su quebrantamiento, olvido activo que, lejos de impedir la consumación de la obra de Orfeo, hace a Orfeo Orfeo, le da la contradictoria identidad de su destino. Esta es la posición descrita por Blanchot:

[La obra] se protege a sí misma diciéndole a Orfeo: “Sólo podrás conservarme si no *la* miras.” Pero este acto prohibido es precisamente el que Orfeo debe realizar para llevar la obra más allá de lo que la garantiza, y Orfeo sólo puede realizarlo olvidando la obra . . . La obra lo es todo para Orfeo, todo excepto esa mirada deseada en la que la obra se pierde, de forma que es también sólo en esta mirada donde la obra puede ir más allá de sí misma, unirse con su origen y establecerse en la imposibilidad.⁴⁰⁴

La inspiración, genuino saber poético, es la mirada en el olvido. También es la aceptación del profundo desconocimiento de las condiciones bajo las cuales la noche impone su ley. La ignorancia órfica posibilita la resolución de mirada en la que lo ganado se pierde--la mirada órfica es pura pérdida, sin la que la obra poética no podría originarse, pero en la que la obra poética impide su realización y queda constituida en el inacabamiento.

La inspiración y la pérdida de inspiración, la inspiración como pérdida es una de las preocupaciones esenciales de Mallarmé. Es la preocupación que Lezama identifica como reflexión sobre la identidad del instrumento poético, la identidad contradictoria de la escritura que Blanchot sitúa en la historia de Orfeo:

El acto de escritura comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el impulso del deseo que destroza la ocupación y el destino del canto, y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero Orfeo ya necesitaba el poder del arte para descender a ese instante . . . Para escribir hay que estar ya escribiendo. La esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración también yacen en esa contradicción.⁴⁰⁵

Lezama se refería a la mirada del americano como constituyente del espacio gnóstico en la comprensión de la agonía entre lo invasor y lo invadido. La mirada americana, como la de Mallarmé,

mira la mirada de Orfeo, y en tal reflexión se abre el campo especulativo que Lezama sitúa entre el Ovalo del Espejo y el Ojo de la Aguja: sobrenaturaleza, en la que el *ethos* poético se articula como secundariedad, como “reproducción de una presencia . . . siempre inalcanzable e inaudita,” que no es sólo la reproducción de la presencia de Eurídice, la fantasmalización de Eurídice, sino también la reproducción del gesto doble de Orfeo--en el que se funda la posibilidad (fasta) de escritura al tiempo que se blasfema de tal fundación en la destrucción (nefasta) de la posibilidad de la obra. En este sentido Mallarmé “olvida” la condición previa a la constitución del canto, repitiendo el gesto órfico. En este sentido el sujeto metafórico americano responde a la pura pérdida de lo órfico, y proporciona el conocimiento trágico del *no ser*, que subyace al *ser* de la obra. Pero el conocimiento, para ser trágico, precisa de la aflicción, que es resistencia, a la pérdida del ser.

El movimiento antiparmenideo en la descripción lezamiana de las condiciones órficas equivale a una disolución en el *ethos* poético entre pensar y ser. “Pues lo mismo es pensar y ser,” dice Parménides, estableciendo una cópula que organizará desde entonces el saber metafísico y científico. La mismidad parmenídea es lo semejante lezamiano, y por lo tanto lo que motiva el viaje órfico a los infiernos en la persecución del símbolo. Pero en la demonización resultante, que es la entrada en la sobreabundancia, en el exceso poético, lo semejante quedará roto, en virtud de la imposible articulación del predicamento órfico. Tal ruptura organiza, según Lezama, la misión misma del poeta, ser para la resurrección: “Lo semejante sólo se rompe con la resurrección./ ¿En qué forma allí se liberan nuestras efímeras sucesiones/ y el tedioso señalamiento de la causalidad operadora?”⁴⁰⁶ En la resurrección se libera la sucesión causal, y la liberación se entiende como ruptura de lo semejante. Esta liberación de lo semejante, ¿hay que entenderla como la sanción lezamiana de la pérdida de la perspectiva dialéctica? ¿Cómo entender esa ruptura, y salvar la hipótesis de que en Lezama lo dialéctico retorna en la aflicción por su pérdida?⁴⁰⁷

Todo depende de si el retorno de la dialéctica en la aflicción por su pérdida puede ser considerado como un momento más en la serie dialéctica, y por lo tanto últimamente una repetición de Parménides y una resolución de la contradicción órfica, o si, por el contrario, como he venido sosteniendo, la poética de Lezama apunta a la constitución de la poesía según un movimiento no-dialéctico, y no meramente antidialéctico, cuya posibilidad lógica depende del infierno del no-ser, y se da como conocimiento trágico, ruptura en el pensar, fundamento y abismo de una inspiración en la que toda ley, si toda ley es ley del ser, queda perdida. La resurrección de la poesía dependería todavía de la imagen, pero la imagen habría que entenderla como acontecimiento puro, en el que lo único que se da es la posibilidad misma de imagen:

Lo que aparece en ella es el hecho de que nada aparece, el ser que yace profundamente dentro de la ausencia de ser, el ser que es cuando no hay nada, que ya no es cuando hay algo--como si hubiera entes sólo mediante la pérdida del ser, cuando el ser falta.⁴⁰⁸

III.

Para Severo Sarduy Lezama es el signo de un signo eficaz, signo barroco, cuya operatividad, como la de los sacramentos tridentinos, está en el hecho mismo de su ejecución: la palabra del futuro está cifrada en Lezama en la potencia de un signo puro, de tal fuerza que su misma enunciación es su más rotunda presencia. En el signo barroco, el signo se agota en su propia materialidad, y así pertenece al orden absoluto de la Revelación. Citando al Lacan de “Du baroque” Sarduy aprueba la “obscenidad

exaltada” del barroco, de la escritura lezamiana: “el barroco es la regulación del alma por la escopía corporal . . . todo lo que chorrea, todo lo que delicia, todo lo que delira.”⁴⁰⁹

En este camino hacia el encuentro del porvenir--el signo pleno, autoscópico--Sarduy encuentra tres clases de escritura. Usa para ellas dos topologías. Una de ellas, desechada como pobre o insuficiente, es dialéctica. “Como el romanticismo . . . se ha relacionado, tradicionalmente, con la conciencia desdichada, el clasicismo podría ocupar el lugar del Amo y el barroco el del esclavo.”⁴¹⁰ Sarduy prefiere la topología lacaniana, según la cual al Otro (A) corresponde el espacio simbólico del clasicismo, al sujeto escindido (S) corresponde el espacio simbólico del romanticismo, y con el objeto *petite a* (*a*) “entramos en el apogeo del barroco.” El objeto *a*, “básicamente y por definición perdido,” no es el barroco, sino el que define su espacio:

Paradiso es como el paréntesis que encierra ese objeto *a*, la montura donde resplandece esa diminuta perla irregular y oscura. Apoteosis e irrisión del oro barroco y de su doble residual y nocturno, con una salvedad: el objeto implica por su propia definición esa caída en lo opaco, esa ocultación que es también su ilegibilidad. Es también lo que escinde la unidad del sujeto y marca en él una falla insalvable: una ausencia a sí mismo.⁴¹¹

El objeto *a* es siempre un objeto perdido, y por eso la escritura no puede ser más que el marco para su retirada, el lugar de su pérdida. La ilegibilidad de la escritura barroca emana de la opacidad necesaria de lo que está revelando: la ocultación. La escritura barroca, como obscenidad exaltada, pertenece siempre al futuro porque está siempre fuera de escena, proyectándose extáticamente en la perpetuidad de lo que, por siempre yéndose, siempre está por venir. Por eso la escritura barroca, como escritura de lo inmemorial, es la conmemoración de una ausencia: duelo.

Esa perla negra e irregular, la perla barroca, no está en posición dialéctica con respecto de sus contrapartidas en el espacio clásico y en el espacio romántico. Sarduy prefiere una topología estructural por razones esenciales: porque los tres espacios de la escritura se abren en simultaneidad, de modo que cada uno de ellos implica cada uno de los otros. No hay Gran Otro, el Otro del clasicismo, sin el sujeto desdoblado que postula su necesidad. No hay héroe romántico, “agitado por una opacidad, incapaz de transparencia con respecto de sí mismo,” sin una pérdida de objeto que lo constituya en su escisión.⁴¹²

Esa topología de Sarduy servirá a mi propia determinación de tres modos de escritura en *Paradiso*: como expresión de búsqueda o visión (espacio clásico), como conjuro de obsesión (espacio romántico), y como repetición de lo indiferente (espacio barroco, en el que las preguntas al fin de la sección anterior vienen a ser inestablemente contestadas). Quiero mostrar en lo que sigue que esta repetición de lo indiferente, en una u otra de las formulaciones que le dio Lezama, es, en su más exaltada obscenidad, la marca del duelo del sentido, y que preludia la totalidad de la respuesta lezamiana al problema de la escritura latinoamericana, en el que la relación entre lo que hemos venido llamando gramática y dialéctica, es decir, entre lenguaje poético y lenguaje irónico, en la determinación de Vico, o entre el silencio poético y la promesa teórica, resulta, para Lezama, definitoria.

Expresión de búsqueda o visión; conjuro de una obsesión; repetición de lo indiferente. En cuanto a lo primero, la escritura encaminada a la presentación mimética de lo que pertenece al campo de la experiencia, podemos establecer una doble versión de esa expresión: por un lado, la búsqueda de visión (no hay visión sin búsqueda; la visión es la teleología de la búsqueda) puede ser reactiva, si se trata en ella de articular un código que permita el dominio de determinado campo de experiencia; por otro lado, la búsqueda de visión puede ser activa, si de lo que se trata es, no de articular un código,

sino de establecer una nueva modalidad, o tonalidad, de experiencia. En el primer caso, se reacciona sobre una construcción experiencial previa, que se intenta interpretar o descifrar; en el segundo caso, la acción toma las características de un acontecimiento: la escritura se autocrea, no en interpretación de lo dado, sino en producción pura de un don--visión de lo nodado, que es por lo tanto creación de mundo. En sus dos formas más obvias, el realismo y la vanguardia corresponderían a estas versiones reactiva y activa de la escritura proyectada como expresión de búsqueda o visión. Decir que este es el espacio del clasicismo, o decir que esta es la escritura del Amo, o decir que este es el campo del Gran Otro, son sólo tres formas de aventurar que lo que está en juego aquí es la estrategia de apropiación del mundo en la expresión, y que la verdad como ideologema rige su destino. La escritura realista debe ser una escritura verdadera, en el sentido de que debe hacer concordar la cosa con el sujeto del lenguaje. La escritura de vanguardia es una escritura verdadera en el sentido de que la construcción de mundo que postula, que es por definición la de construcción de un nuevo “juego de lenguaje,” sólo se constituye en la autodonación de un valor de verdad en tanto autonomía poética. Tanto la versión reactiva como la activa, sin embargo, encuentran su fin en la expresión de su verdad: la verdad paraliza, o hace superflua la continuación de la escritura.

La escritura como conjuro de una obsesión podría también calificarse de escritura nostálgica. Implica una conciencia desdichada, en el sentido de que en ella la conciencia ha llegado al conocimiento de sí misma sólo a través de la obsesión que inmediatamente la aliena de sí misma. La obsesión no es sino un imperativo absoluto de autocoincidencia: el obseso persigue el momento en el que su conciencia logre una identificación tan absoluta con el objeto de obsesión que el dolor del deseo quede radicalmente apaciguado. Alternativamente, el obseso persigue librarse de su obsesión erradicando el objeto de obsesión. La escritura obsesiva o nostálgica es así escritura teológica en su versión reactiva, que es la que busca la obediencia del objeto de obsesión, imperativo absoluto que culmina en la radical identificación (“si hay dioses, ¿quién no quiere ser dios?,” decía Nietzsche); o es ateológica en su versión activa y catártica, que persigue la pura liberación del objeto de obsesión. La escritura obsesiva es conciencia desdichada porque es conciencia preeminente de su propia contradicción interior: el fin de la escritura obsesiva, activa o reactiva, es el fin de la conciencia constituida en la desdicha. La escritura obsesiva persigue su propia muerte, porque persigue librarse de la contradicción que la constituye. Como dice Jean Hyppolite glosando pasajes pertinentes de la *Fenomenología* hegeliana:

[la reflexión en la autoconciencia] considera la vida como esencia careciente, y contrapone a ella infinidad, o esencia. Al revés, esta infinidad separada, que trasciende la existencia, existe sólo en la especificidad de la auto-conciencia.⁴¹³

La escisión interna entre falta e infinidad, entre inesencia y esencia, campo simbólico de la escritura romántica, motiva una nostalgia de unidad plena que tiene una consecuencia paradójica. La conciencia escindida no sabe simplemente olvidar la falla que la obsesiona sino que convierte la falla en objeto pleno hasta el punto de dotarla con todos los atributos de la más única singularidad. El obseso cree que el objeto de su obsesión es el centro de toda posible significación: teológica o ateológica, la escritura obsesiva es siempre logocéntrica, aunque su logos sea el lugar de la más profunda alienación, o de la muerte. Toda poesía amorosa es aquí prototípica. También la literatura pornográfica, y la mística.

Lo indiferente no es lo idéntico. Tampoco es, sin embargo, lo diferente. Si lo activo busca la diferencia y lo reactivo busca la identidad, lo indiferente es aquello susceptible de ser repetido sin que la repetición promueva cambio. En toda repetición de lo indiferente, lo indiferente es aquello que, sin aportar principio alguno de identidad, tampoco se mueve hacia la diferenciación. Lo indiferente es la

materia del idiolecto, el lenguaje verdaderamente privado, allí donde linda con el radical trastorno, la afasia universal, entendida como la pérdida de toda posibilidad de lenguaje. Escritura deprimida, la que repite lo indiferente lo hace forzada por una forma particular de sabiduría: conoce el terror de la individuación, y se ve obligada a rechazar, como estrategia de supervivencia, tanto la posibilidad de expresión de una diferencia como toda posibilidad de identificación; vive en un nivel previo (o alternativamente, en un nivel póstumo), el indicado por la formulación de Bataille, “Lo que es, ES DEMASIADO.”⁴¹⁴ Ante el puro exceso de la identidad y de la diferencia, la repetición de lo indiferente se refugia en la necesidad imperativa de guardar tan sólo aquello que, siempre borrado por el exceso, hace el exceso posible. Escritura por lo tanto de lo que está para ser borrado o tachado, escritura de lo que es indiferente porque no da ni quita, sino que, simplemente, guarda o enmarca toda posibilidad de manifestación: escritura del límite que otros podrán o deberán cruzar, su fuerza tautológica es devastadora y disuelve toda ontología, todo intento de autoconfirmación, de fundamentación. En ella no hay dos posibilidades, no hay dos versiones, porque se establece en una determinación que es previa a los juegos del doblamiento y de la polaridad, que es previa a los excesos lógicos de la voluntad metafísica. O póstuma.

El par activo/reactivo, que marca una doble posibilidad teórica en la escritura de búsqueda y en la escritura obsesiva, fracasa en la escritura de repetición improductiva. Siguiendo temas ya introducidos en capítulos anteriores, me interesa entender tanto la doble posibilidad como su fracaso a partir de la Doctrina nietzscheana del eterno retorno, y ello por dos razones: la primera, porque el Eterno retorno juega un papel importante en la representación lezamiana de las tres modalidades de escritura que vengo comentando, que para él se concretan, como veremos, en la trinidad protagonista de *Paradiso*, Ricardo Fronesis, Eugenio Foción, y José Cemí.

La segunda, porque la fuerte conexión existente entre la escritura de repetición improductiva y lo que Heidegger llamó “el último nombre del Ser” en la tradición ontoteologocéntrica, esto es, el Eterno retorno, no es simplemente casual. El Eterno retorno quedó entendido, siguiendo la formulación nietzscheana, como una pura estructura de afirmación incondicional de lo existente en tanto que existente: por lo tanto, aunque está esencialmente relacionada con el gran tema metafísico de identidad y diferencia, supone una intervención radical en la posibilidad de pensamiento identitario-diferencial. Si el Retorno, en la interpretación heideggeriana, está todavía contenido en la tradición europea como su última y apocalíptica revelación, entonces el pensamiento latinoamericano sobre el Retorno supone una confrontación directa con el ontoteologocentrismo constituyente de la metafísica--y, por extensión, constituyente también del pensamiento identitario-diferencial que todavía hoy marca determinantemente la reflexión latinoamericana sobre la cultura.

Paradiso es una novela de formación cuya conexión con el obsesivo tema lezamiano de la búsqueda de una “expresión americana” quizá no se ha resaltado suficientemente. Para Fredric Jameson, el *Bildungsroman* europeo llegó a naturalizarse en el llamado Tercer mundo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Para Jameson el *Bildungsroman* tercermundista o poscolonial incide fundamentalmente en la adecuación superestructural, es decir, al nivel de expresión simbólica, de sociedades en trance de transformación desde modos de producción semif feudales al capitalismo industrial. La transformación de estructuras familiares, la constitución del sujeto individual según las normas míticas que rigen su evolución en sociedades de hegemonía burguesa, y la afirmación de una nueva temporalidad están entre los rasgos que resulta más urgente naturalizar en el discurso de la modernidad “desigual” poscolonial.⁴¹⁵ Es cierto que *Paradiso* está fundamentalmente implicado en

todos ellos, así como en la indagación de la memoria personal como constituyente de la identidad del sujeto. Todo ello colocaría a *Paradiso* en el terreno de la repetición productiva de estructuras simbólicas fuertemente condicionadas por la metafísica europea, en sí no esencialmente distinguible de la evolución del capitalismo hasta su conversión en fenómeno global. Pero en *Paradiso* hay además una especial vuelta de tuerca, quizá definible como el retorno del sujeto individual a posiciones desfamiliarizantes, heterográficas. A través de la escritura de repetición improductiva el sujeto novelístico emblemático en José Cemí no sólo lleva la novela de formación latinoamericana al ápice de su modernidad estética, sino que también la lleva, por así decirlo, a su fin. Después de *Paradiso* es ya difícil o imposible concebir un *Bildungsroman* latinoamericano en el sentido clásico. El entendimiento lezamiano de lo que debe ser la “expresión americana” se relaciona con este acabamiento de las posibilidades de novela latinoamericana de formación en el sentido de Jameson. Y ambos están íntimamente relacionados con la repetición (im)productiva como posibilidad y necesidad de escritura.

Allen Weiss ha tratado de interpretar el Eterno retorno de lo mismo según las categorías retóricas de Roman Jakobson a propósito de los trastornos afásicos. Para Jakobson, las dos formas básicas de afasia siguen las leyes de la metáfora y de la metonimia. La afasia en la que dominan los desórdenes de similaridad, afasia metonímica, afecta “la selección léxica de las unidades lingüísticas y sus posibles sustituciones e intercambios. En tales desórdenes, el sentido de una palabra depende de su contexto, de la sintaxis: una palabra fuera de contexto no tiene sentido.”⁴¹⁶ En otras palabras, lo afectado negativamente es el nivel paradigmático. La otra forma de afasia, o afasia en la que dominan los desórdenes de contigüidad, es la afasia metafórica, que “afecta las reglas sintácticas para organizar palabras en frases. En tales desórdenes, las palabras llevan sus propios significados, y el orden sintáctico tiende a desintegrarse.”⁴¹⁷ En ella, el orden sintagmático está averiado, y en consecuencia el sujeto tiene dificultades para establecer asociaciones metonímicas.

Para Weiss, la experiencia del Eterno retorno es en última instancia una experiencia muda e inexpresable, y parece aparejar una forma concluyente de *aphasia universalis*.⁴¹⁸ Sin embargo, en la medida en que, en cuanto pensamiento filosófico, es comunicable, presenta una aporía que Weiss desarrolla a partir de los apuntes de Nietzsche, donde puede leerse alternativamente que el Retorno es “una recurrencia infinita de casos idénticos” o bien “un principio selectivo.” Desde la primera determinación, el Retorno sería “el signo reactivo del Ser, implicando presencia, limitación, determinación, continuidad, totalidad, e identidad. Es vivido como cuerpo enfermo, neurótico.”⁴¹⁹ Desde la segunda determinación, el Retorno es afirmación de diferencia a través del olvido, “un pensamiento poético, antimetafísico” que marca “el signo activo del Ser, implicando azar, transgresión, exceso, discontinuidad, fragmentación y diferencia. Es vivido como cuerpo saludable, perverso.”⁴²⁰

La afasia que implica desórdenes de contigüidad está del lado del Retorno entendido como “recurrencia infinita de casos idénticos.” Reactiva, esta experiencia del Retorno está fundada en la representación excesiva de presencia paradigmática. La afasia que implica desórdenes de similaridad está del lado del Retorno entendido como “proceso selectivo.” Activa, esta experiencia del Retorno está basada en un “movimiento excesivo hacia la ausencia.”⁴²¹

La repetición de lo indiferente marca una tercera forma de experiencia del Eterno retorno, que no coincide con la suma ni con la mezcla de las otras dos, sino que es heterogénea con respecto de ellas. Esta tercera forma no está caracterizada por movimientos hacia la presencia ni hacia la ausencia; no comprende desórdenes metonímicos ni metafóricos; no es reactiva ni activa; no es neurótica ni

perversa. Al contrario, en radical transversalidad con respecto de la experiencia activa y de la reactiva, la repetición de lo indiferente se sitúa en un espacio liminal que es el espacio de la escisión entre activo y reactivo. La repetición de lo indiferente no solamente hace posibles las dos experiencias metafísicas del Retorno que Weiss define, sino que las critica y las deconstruye desde el que podríamos llamar su otro lado: no propiamente su origen, sino la región, nefasta, en la que la diferencia entre activo y reactivo no importa todavía, o bien ha dejado ya de importar; región melancólica, región depresiva, región en la que la conciencia filosófica no se ha abierto paso todavía, o bien ha cedido su lugar a una conciencia desvelada por la imposibilidad de hacer otra cosa que velar su propio acabamiento y consumación.

La repetición de lo indiferente, por lo mismo que no es activa ni reactiva, tampoco puede ser calificada de nostálgica o afirmativa; no es teológica ni ateológica, pero tampoco está determinada por la necesidad constructiva de expresión poética. Su posición es la de conmemorar la pérdida de objeto, estableciéndose en el límite abismal en el que el objeto ha entrado en la ocultación. Escudriñar esa ocultación, leer la ilegibilidad a la luz negra de su propia presencia: esa es la estrategia posible de la escritura como repetición de lo indiferente. En todo ello, sin embargo, se juega un modo particular de revelación, una revelación sin duda obscena, cuyo carácter fundamental intentaré descifrar en lo que sigue.

IV.

Al comienzo del capítulo X de *Paradiso*, José Cemí, el protagonista que tiene en Ricardo Fronesis y en Eugenio Foción sus contrapartidas o complementarios respectivamente activo y reactivo, entra en un cine en el que se proyecta “una variante de la Isolda puesta al alcance de los hijos del siglo.”⁴²² Utilizando una expresión a primera vista caprichosa, Lezama escribe que en ese cine están también Fronesis y Lucía “en el eterno retorno de sus posturas.”⁴²³ Cintio Vitier, en nota a su edición de *Paradiso*, precisa un dato importante, en cuanto revelador de un motivo de fondo susceptible de pasar en general desapercibido. La película en cuestión es *L'éternel retour* de Jean Delannoy y Jean Cocteau, “estrenada [probablemente en 1943 o 1944] . . . en el teatro Encanto de La Habana, a pocas cuadras de la casa de Lezama en Trocadero 162.”⁴²⁴ La mención cifrada del Eterno retorno al mismo tiempo esconde y revela un nódulo textual cuyo desmadejamiento se probará iluminador para entender la teoría lezamiana de la escritura, y el tipo particular de entrada en la escritura que Lezama busca para su protagonista Cemí.

La escena que Lezama presenta es la siguiente: mientras Fronesis y Lucía persiguen sus juegos amorosos Cemí se entrega a un voyeurismo un tanto avergonzado y renuente. Mientras, Isolda y Tristán, en la película, desarrollan sus propios rituales a la orilla del mar. Cuando Tristán, en plena tensión erótica o, como dice Lezama, con su cuerpo “ya ejercitado para luchar con el dragón,”⁴²⁵ se acerca a Isolda, y cuando la cámara enfoca una entrepierna donde “la piel rosada se ha trocado en una estribación retorcida como una tripita de apéndice intestinal,”⁴²⁶ Cemí mira a Fronesis y a Lucía, y observa cómo Fronesis hace una mueca de asco que pone a Lucía a sollozar. En la misma mirada descubre Cemí a Foción entre los espectadores, y lo nota “sentado con inquietud que se desataba mirona hacia la pareja.”⁴²⁷ Bajo el juego de sombras de la pantalla cinematográfica y su imagen abismal del dragón en la vagina los tres amigos participan de una misma confrontación imaginaria. La mirada de Cemí es comparada y contrapuesta con el obrar al tiempo temeroso y osado de Fronesis y con la negatividad demoníaca de Foción. Acontecimientos posteriores en la narración mostrarán que en esta escena está preliminarmente puesta en juego la resolución del miedo a *vagina dentata*, es decir, la

resolución simbólica del incesto. No sé si podría en todo caso defenderse hasta el final la idea de que es la resolución simbólica del incesto la que determina en toda la amplitud de sus implicaciones la relación del texto lezamiano con la vieja idea mítico-filosófica del Eterno retorno de lo mismo, pero el pensamiento merece entretenerse.

La evolución novelística de Foción, Fronesis y Cemí, la trinidad protagónica lezamiana, está mediada por la resolución de sus conflictos libidinales: el retorno de lo reprimido es una permanente amenaza para los tres, como veremos. Lezama cifra en las distintas mediaciones de tal retorno las tres posibilidades de escritura--escritura de búsqueda, la de Fronesis, de obsesión, la de Foción, y de repetición improductiva, otorgada a Cemí--que eventualmente vendría a haber asumido José Cemí si el proyecto inconcluso de Lezama hubiera llegado a su término.

Con la escena del cine comienza un capítulo que termina con Cemí contemplando agradecido la mirada de su madre, en restablecimiento postoperatorio. Rialta acaba de sufrir una intervención cuyo objeto era librarla de “un fibroma de diecisiete libras” alojado en el interior de su cuerpo. Gustavo Pellón ha sido quizá el primero en llamar la atención al poderoso carácter de emblema de ese fibroma alojado en el cuerpo materno. Para Pellón el pasaje del capítulo X sobre el fibroma es “la más fuerte y completa proposición de estética novelística de *Paradiso*.”⁴²⁸ Estoy de acuerdo con Pellón a condición de entender en el pasaje del fibroma sólo la culminación de un difícil y sinuoso avance simbólico que nos llevará a ver la misma posibilidad de escritura como dependiente de la consumación apotropaica de un sacrificio sexual. El objeto de ese sacrificio es la otra cara del parricidio primordial del que habla Freud en *Totem y tabú*. En Lezama, no es el padre el que debe ser asesinado sino, primordialmente, la madre la que debe ser sublimada e incorporada sin ruptura productora de monstruos. La consumación simbólica del incesto permite la entrada en la escritura, que es entonces, no el elemento libre del deseo, sino la trasposición del deseo a un elemento donde su repetición, si desesperada y melancólica, es sin embargo permitida.

No quiero mantener con esto que la escritura de Cemí, y menos aun la teoría lezamiana de la escritura, dependan enteramente de la resolución de lo que en términos psicoanalíticos sería el duelo por la pérdida del objeto primario. Lo que intentaré justificar es que la peripecia de Cemí en el capítulo X apunta al desarrollo metatextual de la escritura de repetición de lo indiferente, así como los otros dos tipos, escritura de búsqueda o visión, y escritura obsesiva, aparecen representados en las personas textuales de respectivamente Fronesis y Foción. Mantengo además que a través de esta tipología escrituraria Lezama desarrolla un entendimiento particular de la doctrina del Eterno retorno. La experiencia de Cemí en el capítulo X de *Paradiso* inaugura una visión del Eterno retorno que no es activa ni reactiva, sino heterogénea con respecto de ambas posibilidades, que son las que marcan a sus amigos y alteregos Fronesis y Foción.

El capítulo X incluye explicaciones precisas sobre los orígenes familiares de Fronesis y Foción. En estructura quiasmática, Foción cuenta de Fronesis una historia cuya radical alternativa leeremos después en la historia que Fronesis cuenta de Foción. Así como Fronesis es hijo de dos madres y un padre, Foción lo será de dos padres y una madre. La complejidad de las historias familiares respectivas, legibles en las páginas de *Paradiso* pero que no puedo resumir aquí por razones de espacio, creará en ambos jóvenes un terror primordial a la madre fálica, indicado en las varias referencias textuales a *vagina dentata*. Fronesis consigue resolver su miedo a la entrepierna femenina y consumir el coito con Lucía. Al hacerlo “decapita a la serpiente” y entra, como Tristán, en el elemento dragón, pero no sin que el episodio provoque en él una alucinación cósmica en la que el cuerpo de

Lucía, asimilado al mar, es devuelto por la luna como cuerpo de sus dos madres, la bailarina austriaca y su hermana María Teresa.⁴²⁹ Fronesis reacciona a este brote paranoide entrando en una fuerte regresión:

El extenso muro entre la noche que avanzaba hacia el mar y el oleaje que volvía siempre hacia la tierra, y el puntico grotesco que él ocupaba en esa zona divisoria, lo llevó como si hubiese sufrido una mutilación reciente, a hundir la cara en las dos manos juntas, con los codos apoyados en las piernas. Era la postura de algunas momias del período copto, encontradas con el encogimiento placentario. Empezaba a sentirse protegido cuando comenzó a llorar.⁴³⁰

El encogimiento placentario de Fronesis en el retorno de su temor al incesto permite diagnosticar en él lo que llamábamos, siguiendo la exégesis de Allen Weiss, un trastorno de similaridad. Su alucinación de incesto es signo de su dificultad para mantener en la vida un orden paradigmático que le permita una articulación adecuada con el elemento femenino. En su alucinación “la imagen de Lucía, que se mantenía en momentáneos círculos de fósforo, . . . se trocaba en un medallón barroco vienés . . . ocupado por una bailarina” que habría a su vez de trocarse en la imagen de “María Teresa Sunster, su guardiana legal” y madre vicaria.⁴³¹ Como indica esa cita, Fronesis demuestra una capacidad patológica para establecer representaciones metonímicas en serie de igualación demente, cuya base es lo que puede considerarse una catexis excesiva hacia lo ausente. El reto de Fronesis, en su relación con Lucía, es romper la repetición de lo idéntico y entrar en la diferencia selectiva. Su coito con Lucía queda consumado en el terror, y a pesar del terror.

La afasia que implica desórdenes de contigüidad, como decíamos, está del lado del Retorno entendido como “recurrencia infinita de casos idénticos.” Fundamentalmente reactiva, esta experiencia del Retorno está fundada en la representación excesiva de presencia paradigmática, y organiza una pulsión obsesiva. La afasia que implica desórdenes de similaridad, y que hemos visto amenazando a Fronesis, está del lado del Retorno entendido como “proceso selectivo.” Eminentemente activa, esta experiencia del Retorno está basada en un “movimiento excesivo hacia la ausencia,”⁴³² organizador de una pulsión de búsqueda de cuya continuación textual dará fe la posterior evolución de Fronesis en *Oppiano Licario*. Para Fronesis la sintaxis funciona, aunque descabelladamente, y su imaginario corre en el desplazamiento. Para Foción, en cambio, funciona excesivamente el paradigma. Pero la condensación paradigmática no da lugar a los desplazamientos sintácticos.

Foción, obsesionado siempre por la locura de un padre perdido en reflejos miméticos, sufre el trastorno opuesto o complementario al de Fronesis: sus trasposiciones son de carácter totalizantemente metafórico, estando dañada su capacidad de desplazamiento en el eje sintagmático. Hundido en sí mismo, “su verbo de energía sexual ya no solicitaba el otro cuerpo, es decir, ya no buscaba su encarnación, . . . sino, por el contrario, . . . lograba la *aireación*, la sutilización, el neuma absoluto del otro cuerpo.”⁴³³ La energía de Foción permanece trabada en el orden sintagmático porque su desorden fundamental insiste en el eje paradigmático: incapaz del salto hacia lo disímil, prendido en sutilizaciones verbales, su salud mental sufrirá un colapso cuya característica expresa, en palabras lezamianas, una experiencia del Retorno como repetición innumerable de lo idéntico:

Al lado del álamo, en el jardín del pabellón de los desrazonados, vio un hombre joven con su uniforme blanco, describiendo incesantes círculos alrededor del álamo agrandado por una raíz cuidada. Era Foción. Volvía en sus círculos una y otra vez como si el álamo fuera su Dios y su destino.⁴³⁴

Igual que Fronesis conseguía en su comunión con Lucía decapitar a la serpiente y entrar en el elemento dragón, Foción está atrapado en la figura lezamiana del Ouróboros, la serpiente que se muerde la cola, y su imaginación neurótica tiene el signo reactivo del logocentrismo y está por lo tanto cerrada al intento de “lo más difícil.” Intentar “lo más difícil” --esa es la tarea que Rialta le da a su hijo Cemí, el destino y la posibilidad de Cemí, pero no de Fronesis o de Foción: “Óyeme lo que te voy a decir: no rehuses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil.”⁴³⁵ Lograr la repetición (im)productiva, como modalidad suprema de escritura en Lezama, es esencialmente la tarea que Rialta le da a Cemí.

Con acierto Pellón relaciona el pasaje del fibroma con el pasaje del capítulo IX en el que Cemí escucha las palabras oraculares de su madre Rialta, que también incluyen las siguientes:

El paso de cada cuenta del rosario, era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que siguieses un punto, una palabra, que tuvieses siempre una obsesión que te llevase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscase en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure.⁴³⁶

Son estas palabras las que deben efectivamente guiar la interpretación del episodio del fibroma. El fibroma alcanzará el estatuto de un objeto emblemático no sólo en cuanto producción perversa del cuerpo materno, y así oscuro doble del mismo Cemí, sino también, y sobre todo, en cuanto para Cemí la extirpación del tumor supone una explicitación literal del misterio implicado en las palabras de su madre.

En la cita es fácil reconocer el mandato que alcanza a dos de las modalidades de escritura antes apuntadas: escritura de búsqueda (“que una voluntad secreta te acompañase . . . , que siguieses un punto, una palabra”) y escritura obsesiva (“que tuvieses siempre una obsesión . . . que nunca destruyese las cosas”). No lo es tanto ver también en ella oculta mención de una tercera forma de escritura, la que vengo llamando escritura de repetición de lo indiferente.

Esta tercera forma no está caracterizada por movimientos hacia la presencia ni hacia la ausencia; no comprende desórdenes metonímicos ni metafóricos; no es reactiva ni activa; no es neurótica ni perversa. Al contrario, en radical transversalidad con respecto de la experiencia activa y de la reactiva, la repetición de lo indiferente se sitúa en un espacio liminal que es el espacio de la escisión entre activo y reactivo. La repetición de lo indiferente, por lo mismo que no es activa ni reactiva, tampoco puede ser calificada de nostálgica o afirmativa; no es teológica ni ateológica, pero tampoco está determinada por la necesidad constructiva de expresión poética. Su posición es la de conmemorar la pérdida de objeto, estableciéndose en el límite abismal en el que el objeto ha entrado en la ocultación.

El fibroma aparece cabalmente en el texto lezamiano como síntoma de la pérdida de objeto. El objeto que cae en lo opaco, el objeto oculto en su manifestación y manifiesto en su ocultación, ese es el objeto secretamente transferido en las palabras de Rialta a Cemí del capítulo IX, cuyo simulacro material Rialta ha engendrado ya para presentar en el capítulo X a la mirada atónita del Cemí que contempla los frescos hilillos de sangre de la masa cancerosa:

El organismo lograba emparejarse con el monstruo que lo habitaba. Para conseguir una normalidad sustitutiva, había sido necesario crear nuevas anormalidades, con las que el monstruo adherente lograba su normalidad anormal y una salud que se mantenía a base de su propia destrucción. De la misma manera, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo

que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndoles prestadas sus garras a los grandes vultúridos y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas. El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso.⁴³⁷

En el pasaje se establece una vinculación explícita entre fibroma y cuerpo de imaginación, es decir, obra de arte. Sin duda esta vinculación no es inmediatamente comprensible, en la medida en que tendemos a concebir todo tumor como cuerpo opaco y sin sentido, si no primordialmente como cuerpo destructor del sentido. Sin embargo Lezama establece una fuerte equiparación entre fibroma y escritura. En mi opinión, a pesar de los acercamientos de Pellón, Brett Levinson y Leonor Ulloa, tal equiparación no ha sido aun convenientemente dilucidada.⁴³⁸

En las palabras de Lezama, fibroma y cuerpo de escritura tienen en común los siguientes rasgos esenciales: ambos establecen una normalidad sustitutiva o supletoria; tal normalidad es una “normalidad anormal” o monstruosa, puesto que ambos son presencia destruyente en el organismo que los aloja; y ambos imponen la sustitución del llamado “elemento serpiente” por el llamado “elemento dragón:” el elemento dragón es la ruptura de lo que en numerosas ocasiones Lezama llama el Ouróboros, la serpiente que se muerde la cola, que viene a simbolizar la esterilidad, el Retorno en su carácter reactivo. Por último, tanto fibroma como escritura son un “signo eficaz” según la definición tridentina invocada por Sarduy: “Se decreta que el sacrificio de la misa es el memorial y la representación del sacrificio de la cruz, con el mismo sacrificador y la misma ofrenda; los dos sacrificios no se diferencian más que en el modo de otorgar la ofrenda.”⁴³⁹

Pero la actividad dragónica, siendo productiva, está muy lejos de significar en Lezama la mera posibilidad de apertura al otro o de redención por medio de la imagen poética. Tampoco me parece posible aceptar que, como dice Pellón, el dragón sea meramente imagen de escritura descriptiva-digresiva, es decir, en sus términos, escritura barroca para oponer a la escritura lineal cuya imagen es la serpiente. Obsérvese que el elemento dragón toma prestadas garras de buitres y cabeza de Cancerbero, con ello acercándose gravemente o incluso presidiendo la entrada en el reino de la muerte.

Tanto fibroma como cuerpo de escritura llevan al organismo a un peligro mortal cuya única posible conjura está dada en la posibilidad de adquirir “un equilibrio más alto y más tenso.” Sobrevivir en ese equilibrio alto y tenso, más alto y más tenso--esa y no otra es la tarea asignada a Cemí por Rialta. Eso es “lo más difícil,” entendido ahora al modo intensificativo, en confrontación con una monstruosidad amenazante que aumenta a medida que aumentan nuestros medios de asimilación y respuesta. Cemí busca la entrada en una posibilidad de existencia cuya clave le viene dada no sólo en las palabras de su madre en el lecho postoperatorio, sino también, alegóricamente, en la producción misma del fibroma por el cuerpo materno. La “salud que se mantiene a base de su propia destrucción” es una salud basada en el principio dinámico del vencimiento de la enfermedad, precisamente el principio que hace afirmar a Nietzsche en el prólogo de *La Gaya ciencia*, escrito tras haber concebido por primera vez la idea misma del Eterno retorno como suprema doctrina ontológica, que “la filosofía no ha sido nunca otra cosa que un malentendimiento del cuerpo.”⁴⁴⁰ La nueva filosofía que Nietzsche propone es una filosofía material porque afirma el principio mismo del vencimiento de todo síntoma de decadencia como *ultima ratio* de un pensamiento ahora entendido como pensamiento del cuerpo.

A la intensificación exacerbada del principio selectivo en la concepción activa del Eterno

retorno le dio Nietzsche el nombre de Voluntad de poder. La Voluntad de poder es la doctrina metafísica que acompaña en Nietzsche el postulado ontológico del Eterno retorno de lo mismo. Lezama parece acercarse a la experiencia nietzscheana de la Voluntad de poder en su concepción de una repetición asimilativa cuya misión es sobrevivir a la monstruosidad en el mantenimiento tan osado como precario de un equilibrio siempre más alto y más tenso. Pero todavía la Voluntad de poder, en cuanto doctrina metafísica, está atrapada en la polaridad principio activo/principio reactivo que la constituye. Hemos quedado en que en Lezama se da una posibilidad heterogénea con respecto de lo activo y de lo reactivo, de la búsqueda y de la obsesión: la repetición de lo indiferente; en Lezama la repetición de lo indiferente va más allá de la Voluntad de poder nietzscheana--esto es, consigue trascender la polaridad activo/reactivo que parece agotar en Nietzsche las posibilidades de un pensamiento corporal.

En la conclusión del capítulo X de *Paradiso* Cemí visita a su madre en estado postoperatorio:

Al entrar en el cuarto vio cómo los ojos de su madre caían sobre su rostro . . . Sólo las madres saben mirar, tienen la sabiduría de la mirada, no miran para seguir las vicisitudes de una figura en el tiempo . . ., miran para ver el nacimiento y la muerte, algo que es la unidad del gran sufrimiento en la epifanía de la criatura.⁴⁴¹

El “gran sufrimiento” es el duelo por la pérdida del objeto primario que la escritura como encuentro con la mirada materna memorializa y consume. Entre el nacimiento y la muerte la escritura que repite lo indiferente asume inconspicuamente el mayor peligro, que es la obediencia al mandato materno de apertura y confrontación con el dragón: escritura bajo las condiciones desastrosas impuestas por el “gran sufrimiento,” no excluye, sino que implica, las escrituras neuróticas y perversas de Foción y Fronesis.

La escritura que entiende y concibe Cemí, aleccionado por el destino de sus amigos bajo la impresión materna, es una escritura liminal, medida, cuya más grave amenaza es también su condición definitoria y su única condición de presencia: la posibilidad de total colapso simbólico, la afasia universal que borraría toda expresión, la muerte. En la resistencia a la muerte, la escritura como normalidad anormal, como repetición de lo indiferente, traza su trabajo de duelo.

¿Está el duelo más allá o más acá de la polaridad activo/reactivo? La labor de duelo es de hecho ejemplo de una tonalidad afectiva no subsumible bajo esas categorizaciones. El duelo no es activo ni reactivo porque es indiferentemente ambos. Está por lo tanto también más allá o al margen de los imperativos de identidad y mimetismo. Convoca una escritura ya no basada en la posibilidad de traducción--y por ello no basada sobre el principio ontoteológico de la copia. Escritura otra, escritura de semiosis pulsional y no de compensación simbólica, la escritura lezamiana de repetición de lo indiferente es una respuesta idioléctica al desastre desconstitutivo: mantiene el desastre, lo preserva, lo guarda, y en ello encuentra su misma posibilidad, su propia sobrevivencia. Con ello la noción de escritura como normalidad anormal, como mero intento de mantener un equilibrio sistémico bajo las condiciones desastrosas impuestas por el “gran sufrimiento” atestiguado en la mirada enterrada de mamá gana el derecho a llamarse escritura de repetición (im)productiva.

La escritura de duelo va hasta aquí acumulando nombres: escritura del tercer espacio, escritura de la ruptura entre promesa y silencio, escritura lapsaria, escritura que repite lo indiferente, escritura de la anormalidad ontológica. Todos estos términos mientan un mismo fenómeno, cuyo carácter fundamental es el intento de sobrevivir a una experiencia radical de pérdida de objeto. En tal intento la escritura de duelo no ignora las pautas marcadas por otras posibilidades de escritura: no ignora la escritura ética, por ejemplo, cuyo rasgo esencial es la articulación mimética con el mundo (Fronesis);

tampoco ignora la escritura demónica o teológica, escritura del fin del sujeto en la más amplia aceptación de la falla que, al cruzarlo, traza su total consumación (Foción). La escritura de duelo abarca esa doble posibilidad del espíritu-espíritu metafórico de la escritura mimética, espíritu metonímico de la escritura teológica--situándose más allá de ella, pero también más acá: cabalmente, en la región del “gran sufrimiento” donde la resistencia a la muerte sería para Lezama ya lo único posible, pero también lo único necesario. Escritura mínima, la escritura de duelo es la dimensión de la escritura que se define por la incesante asimilación de lo excesivo: de lo que excede, y que, precisamente por exceder, se pierde y falta.

En un artículo-reseña sobre *L'attente l'oubli* Emmanuel Levinas dice de la escritura de su autor Maurice Blanchot que “tiende a deshacer el nudo doble del sinsentido, la monstruosidad hasta él inexpresada de lo idéntico poniéndose a proliferar como una célula cancerosa, sin producir nada excepto repetición y tautología.”⁴⁴² El comentario de Levinas puede aplicarse literalmente a la representación lezamiana de la escritura como fibroma. Seán Hand, usando conceptos prestados de la fenomenología de Edmund Husserl, comenta que Levinas “lee la obra de Blanchot como el intento continuo de tener noesis sin noema.”⁴⁴³ El noema, para intentar una definición breve, es el objeto intencional que corresponde a la noesis como acto de intelección o pensamiento. En cuanto objeto intencional, el noema configura el sentido--es el sentido. El Husserl de *Ideen* va a radicalizar su visión del noema hasta el punto de decir que el objeto está incorporado al noema, y que no hay objeto sin noema. De ese modo, el sentido de lo vivido se da en el acto de captación, o acto noético, y ambos son una y la misma cosa. Siguiendo esta lógica, tener noesis sin noema, es decir, asumir la ruptura de la correlación noesis-noema, que es lo que Hand dice que ocurre en la obra de Blanchot, supone entrar en el pensamiento del objeto perdido. El acto noético excede lo dicho, de tal forma que el noema es siempre insuficiente, siempre careciente. De ello dice Hand: “El movimiento de este lenguaje poético es radicalmente opuesto al de la ontología: en lugar de confirmarse a sí mismo en el discurso, se desdobra como una espera y un olvido soberanos.”⁴⁴⁴ Para Hand, siguiendo a Levinas glosando a Blanchot, la escritura de la espera y del olvido (*L'attente l'oubli* es el título de la novela de Blanchot bajo comentario) es lo opuesto del movimiento autoconfirmador y autofundamentador que caracteriza el discurso ontológico. La escritura de la espera y del olvido destruye la ontología. En cuanto tal, el olvido es primordial, y la espera no espera nada, o espera nada.

Si la correlación noesis-noema era para Husserl la misma composición del tiempo entendido como duración para la conciencia, la ruptura de la correlación introduce una noesis abocada a la experimentación de la duración sin sentido. Como dice *Finnegans Wake* en el capítulo sobre mimesis, “Time: the pressant.”⁴⁴⁵ El tiempo presiona hacia la depresión: la presión busca su propio acabamiento. La repetición del acto noético o reflexivo, al no entregar contenido objetivo alguno, es pura autorrepetición, en la que lo objetivo siempre se excede. Ese exceso, sin embargo, es indiferente, puesto que su contenido es vacío. Su fuerza tautológica es devastadora y disuelve toda ontología, todo intento de autoconfirmación, de fundamentación. Como el fibroma, esta escritura vive sólo de sí misma: pero como el fibroma, si esta escritura no viviese, si el corazón dejase de irrigar su monstruosidad proliferante, tampoco la ontología de la que parte, el cuerpo pleno que le da nacimiento, podría vivir. Dice Lezama, las “células sobrantes, monstruosas” están “necesitadas también del riego que evita la putrefacción” que causaría la ruina del organismo total.⁴⁴⁶ La escritura de la espera y del olvido, la escritura que repite lo indiferente, es una necesidad que enmarca la ontología en un equilibrio más alto y más tenso. Por ello, si bien el término es radicalmente ambiguo, esta escritura puede ser llamada

escritura ontológica: no porque busque la ontología, sino porque su anormalidad ontológica permite que la ontología se de en su estela, en su anverso. Esta escritura traza el límite de la ontología, y vive en su duelo. Pregunta Levinas: “¿Es posible salir de este círculo de otra manera que expresando la imposibilidad de salir, que diciendo lo inexpresable?”⁴⁴⁷ Pero eso es, según Levinas, lo que se juega en el arte, entendido ya como el reverso de la ontología: “Quizás Hegel tenía razón en lo que concierne al arte. Lo que cuenta--llámese poesía o como se quiera--es que pueda proferirse un sentido más allá del discurso acabado de Hegel, que un sentido que olvide las presuposiciones de este discurso devenga *fable*.”⁴⁴⁸ “Esperar, olvidar aflojan el campo ontológico, sueltan una costura, deshuesan, desmoronan, descontraccionan, borran.”⁴⁴⁹ También Levinas, como Sarduy, sitúa esta escritura como sirvienta con respecto de su amo:

Cuenta, de manera consistente, las extravagancias del amo y pasa por amar la sabiduría. Encuentra victoria y presencia narrando los fallos, las ausencias y las fugas de aquel a quien sirve y espía. Conoce el inventario de los lugares secretos que ella no puede abrir y guarda las llaves de las puertas destruidas. . . . ¡Hipócrita maravillosa! Porque ama la locura que vigila.⁴⁵⁰

Ama su propio terror: mira y espía la acción del Señor absoluto, la muerte, y en ello encuentra el principio de su perversa sabiduría.

El último capítulo de *Paradiso* concluye con unas páginas escritas, según noticia de Vitier, cuando el manuscrito de la novela estaba ya en prensa, en 1966. En nota al dorso de la página final de la sección que antecede, concluida en 1953, Lezama escribió: “El ascendit en *Paradiso*.” Las últimas páginas son ese ascendit: el lugar donde *Paradiso* establece el destino poético de Cemí. En términos de Sarduy, el lugar donde *Paradiso* establece su propio precurso. Estas páginas ocurren en medianoche. La medianoche es el lugar más alto o el más profundo de la noche: una noche dentro de la noche. Cemí siente ambas: “Una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad, que aglomeraba sus tropas en el centro del puente para derrumbarlo.”⁴⁵¹ Cemí pasea por La Habana en “estado de alucinación.”⁴⁵² La atmósfera ominosa se acentúa a medida que Cemí se acerca a lo que para él será el centro de la noche:

Cemí siguió avanzando en la noche que se espesa, sintiendo que tenía que hacer cada vez más esfuerzo para penetrarla. Cada vez que daba un paso le parecía que tenía que extraer los pies de una tembladera. La noche se hacía cada vez más resistente.⁴⁵³

Cemí siente una llamada que lo obliga a seguir adelante, hacia una mansión iluminada, “lucífuga.”⁴⁵⁴ “La casa misma parecía un bosque en la sobrenaturaleza.”⁴⁵⁵ ¿Puede ser esta la misma casa que en un poema escrito veinticinco años antes, “Noche insular: jardines invisibles,” aparece llamada “mansión siniestra agujereada”?⁴⁵⁶ En ese mismo poema, donde lo lucífugo está bajo la forma de “verdes insectos portando sus fanales,”⁴⁵⁷ se dice: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,/ ya que nacer es aquí una fiesta innombrable.”⁴⁵⁸ La innombrabilidad nos acerca a la posible obscenidad de lo que está mentado: el nacimiento de los dioses. El “orden inmemorial” de la frase de Benjamin citada por Sarduy en “El heredero,” lo sagrado, que protege toda revelación, es lo que Cemí va a conocer en su noche resistente. Pero no sin ambigüedad.

La primera intimación de lo que está en juego le llega a Cemí al fondo del corredor de acceso a la casa lucífuga. Cabe una estatua del dios Término, vio dos espantapájaros disfrazados de bufones,

jugando al ajedrez. Uno adelantaba la mano portando el alfil, la mano se prolongaba en la oblicuidad lunar. Recordó que en francés los alfiles son llamados *fous*, locos, y que están representados en trajes de bufones. El otro espantapájaros estaba en la actitud de esperar la oblicuidad que avanzaba, la locura que como una estrella errante iba a exhalar la noche . . . Estaba escrito con un carbón en la mesa, el verso de Mathurin Régnier: *Les fous sont aux échecs, les plus proches des rois*, los locos en el ajedrez, son los más inmediatos a los reyes.⁴⁵⁹

La contigüidad en el juego de alfiles y reyes traza para Cemí el abismo más estrecho. De lo que va a ver y experimentar a continuación--el centro de la noche, la región de destitución más radical--depende su destino poético. Lo que ve es el cadáver de su mentor Oppiano Licario, que excita en él el recuerdo de una frase que su padre solía repetirle en juegos infantiles: “Cuando nosotros estábamos vivos, andábamos por un camino, y ahora que estamos muertos, andamos por este otro.”⁴⁶⁰ El rostro impenetrable del cadáver no refleja ya lo habitual, cuando en él “la columna de autodestrucción del conocimiento se levantaba con la esbeltez de la llama, se reflejaba en el espejo y dejaba su inscripción.”⁴⁶¹

En vida de Licario, la autodestrucción del conocimiento marcaba el camino de la vida. En su muerte, sin embargo, “lo que gravitaba . . . era . . . la ausencia de respuesta.”⁴⁶² Cemí llega a la medianoche de su noche. En el mensaje dejado para él por Licario la última línea lee: “Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, empieza.”⁴⁶³ En el manuscrito Lezama ha tachado la palabra “empieza” para superponer “tropieza.” Entre “empieza” y “tropieza” se juega el carácter del conocimiento autodestruyente. El palimpsesto ofrece nuevamente una obscenidad ininterpretable, porque cada interpretación borra su alternativa. Lo que resta es la tacha, “*raised on traumscript*.”⁴⁶⁴ Ese momento traumático y abismal de indecidibilidad, que es la cierta conclusión de *Paradiso*, oculta el objeto dando a leer su ilegibilidad. La traza del destino poético es lo que resta en la muerte de Oppiano Licario, a quien en otro lugar el texto llama “luciérnaga errante.”⁴⁶⁵ La marca desvaneciente del cocuyo en la noche insular: el precurso de Lezama.

En “*Le regard du poète*” Levinas glosa la “segunda noche” de Blanchot en los términos siguientes: “la que en la primera noche, fin normal y aniquilamiento del día, se hace presencia de este aniquilamiento y retorna así incesantemente al ser.”⁴⁶⁶ La literatura sería precisamente la constatación de presencia de la desaparición del mundo en el lenguaje poético. Conduce así “al error del ser--al ser como lugar de errancia, a lo inhabitable.”⁴⁶⁷ La literatura “retorna a lo insignificante.”⁴⁶⁸ Sea en cuanto expresión de visión poética o en cuanto conjuro de obsesión o respuesta a una inspiración demoníaca, la literatura retorna al lugar donde la resistencia a la significación se abre como destino más propio. La escritura repite lo que es ya indiferente porque sólo en esa repetición encuentra la segunda noche: en la región de la más fuerte destitución, también la huella de una errancia de luz; en la inhabitabilidad, la marca inmemorial de habitación; en la muerte del sentido, el duelo.

Por eso el destino poético de Cemí radica en la reconstitución del libro perdido de Oppiano Licario. El libro de Oppiano, que pervive como pura pérdida en la memoria y en el olvido de Frónesis, Cemí, o Ynaca, sacraliza la necesidad de su repetición: pero esta necesidad de repetición no es más que el mandato formal de constitución del sujeto poético, de reconstitución tras el desastre que ha velado lo antiguo. La metafísica entra en una segunda vida como metafísica de la copia por la imagen, metafísica poética, todavía orientada a restituir la presencia de lo perdido, aunque condenada a hacerlo como imposible reproducción de una presencia inalcanzable. Si bien es verdad que en Lezama la

nostalgia por lo dialéctico ha quedado desplazada por el reino de la imagen como irrupción afirmativa de un saber post-dialéctico, gramático, presuntamente vivo en el eros de la escritura, ¿no es cierto que ese saber vive en el texto de Lezama bajo la forma de la nostalgia? Es decir, a la nostalgia por el saber metafísico le sustituye ahora una nostalgia por un saber gramático que sólo puede testimoniar su secreta adscripción (a)teológica:

tú volverás a recorrer los caminos que él recorrió y lo que tú hagas será la reconstrucción de aquel libro suyo *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, que el ciclón arremolinó y perdió sus páginas quedando tan sólo un poema . . . Oye: tu vida será por ese poema . . . la reconstrucción de aquel libro que podemos llamar sagrado, en primer lugar porque se ha perdido. Y ya desde los griegos todo lo perdido busca su vacío primordial, se sacraliza.⁴⁶⁹

Capítulo décimo

Reducción afectiva: La demanda literaria en Piñera

Desde la cueva en la que Nicho Aquino de *Hombres de maíz* logra el reencuentro con su nahual y en él la identidad con la tierra hasta la caverna mágico-realista de *La campaña*, pasando por la gruta de Mackandal en *El reino de este mundo*, el antro de Melquíades en *Cien años de soledad* y el cuarto de los piolines en *Rayuela*, la caverna es para la tradición latinoamericana lo opuesto de la platónica: lugar de resistencia y redención, y no lugar de engaño.⁴⁷⁰ Contra la caverna latinoamericana el subsuelo de Virgilio Piñera: “Ya sabemos que mi personalidad está en el subsuelo,” dice el Sebastián de *Pequeñas maniobras*, queriendo simplemente decir que para él no hay tierra que pueda ser considerada suya.⁴⁷¹ Pero más que abominar de la superficie terrestre lo que está en juego aquí es un acto radical de recuperación: el compromiso con una áscesis específica de pensamiento y escritura en el que pocos en la tradición latinoamericana precedieron o han seguido al oscuro escritor cubano.

La extrañeza misma de los textos de Piñera presenta una demanda que yo entiendo que no es tanto de interpretación como de asentimiento, o incluso de asentimiento previo. La estructura de esa demanda es quizá coyuntural, pero eso no reduce su extraordinaria complejidad. Para mí, está estrechamente vinculada a otra demanda, antigua, difícilmente atendible, que es la demanda literaria entendida como demanda de lo “neutro” inmemorial: demanda del tercer espacio.

En “demanda literaria” no miento demanda estética sino lo que en el hecho literario nos requiere extraestética y también extraideológicamente. Aunque en este terreno el éxito de cualquier definición sería al mismo tiempo su fracaso, la demanda literaria no es ética ni estética, sino que su especificidad refiere a lo que funda la posibilidad ética y la posibilidad estética, que es la estructura del afecto. Hay más en la demanda literaria, pero la demanda literaria abre el afecto como lugar teórico, es decir, abre la posibilidad de pensar los afectos, más allá o más acá de su lugar psicológico, como estructuras de conocimiento por un lado, pero por otro también como estructuras sin las que no hay conocimiento posible. La escritura de Piñera es escritura del afecto en un sentido particular: más que expresar diversas modalidades de afecto, investiga la estructura del afecto mismo. En Piñera el afecto aparece entendido como el condicionante mismo de nuestra relación con el mundo.⁴⁷²

En *Cuentos fríos, Presiones y diamantes, Muecas para escribientes* o *La carne de René* Piñera establece una armadura onto-poética en la que lo decisivo no es tanto el seguimiento de este u otro avatar temático o línea argumental, sino, por encima o por debajo, la exploración resuelta e incondicional del modo de estar en el mundo que la tonalidad afectiva entrega.⁴⁷³ Y la tonalidad afectiva, para Piñera, está siempre comprometida con el terror: su narrativa, en particular, es un registro de estados de ánimo vividos en el permanente terror sin nombre y sin palabra.

No me interesa tanto proponer que Piñera sea nada parecido a un escritor de escritores como proponer que en el texto de Piñera la preeminencia del afecto como lugar fundamental de indagación literaria le otorga cierto privilegio epistemológico: este privilegio no tiene nada que ver con elitismos hegemónicos como los frecuentemente promovidos por la llamada literatura del boom, por ejemplo. Al contrario, Piñera es todo lo contrario de un escritor del boom.

Si el boom constituyó una práctica de objeto basada en la presentabilidad de lo impresentable, en el sentido de que su construcción de sentido giraba alrededor de la alegoría nacional/continental a base de la postulación de hipóstasis identitarias, tampoco el post-boom configura un modelo en el que Piñera pueda cómodamente integrarse: el post-boom insiste en la impresentabilidad de lo dado, pues es una práctica de objeto que ha venido a reparar en el intersticio, la fisura, la brecha que alienta en el

corazón de toda construcción ontológica, de toda alegorización nacional, de toda formación identitaria. Si el boom es perfectamente relacionable con el paradigma de desarrollo y modernización que construía la otra cara de la teoría de la dependencia (la escritura del boom anuncia y alegoriza el desarrollo desde la dependencia), el post-boom, como decíamos, hace duelo por el fallo del boom de constituirse en la concretización estética del desarrollo, por su incapacidad para traspasar la fetichización de realidades nacionales y continentales en vista de la promovida estetización máxima del campo cultural.⁴⁷⁴

Piñera no participa ni en la estetización del boom ni en el llanto desestetizante del post-boom: su producción textual, descuidada por razones quizá esencialmente históricas e históricamente esenciales hasta fecha muy reciente, apunta hacia una región reflexiva diferente y alternativa: en su práctica singularizadora y descomprometiente, en su radical afirmación del terror previo, en su áscesis de la de-subjetivación y de la fuga, Piñera puede entenderse implicado en la elaboración de una lógica del sentido susceptible de ser reivindicada hoy como nuevo fundamento de la práctica literaria. El texto de Piñera conforma un objeto genealógico cuya índole afectiva no desmiente, sino que confirma, su relevancia teórica. Trataré de apoyar estas afirmaciones en un breve análisis de *Pequeñas maniobras*, de 1963.

Pequeñas maniobras, al contrario de los textos fundacionales del boom que estaban por aquella fecha siendo escritos, no registra voluntad de identidad ni voluntad de diferencia. Hay en él, en cambio, una voluntad de singularización cuya relación con la experiencia de comunidad, de cualquier posible comunidad, incluida la comunidad que vendrá, la comunidad futura, se hace eminentemente pensable desde coordenadas similares a las que veremos después rigiendo el mismo pensamiento en Julio Cortázar y en Tununa Mercado.⁴⁷⁵ Pero hay también serias diferencias: la singularización en juego en el texto de Piñera no tiene características psicológicas, sino que circula más bien en el terreno ambiguo de la de-subjetivación: lo que Piñera busca representar no es la constitución del sujeto individual, pero tampoco la disolución del sujeto. En su negativa fundamental a toda trascendencia, el texto de Piñera, que comienza afirmando “no trato de ir más allá. Estoy cansado de querer ir más allá”, ejerce un tipo específico de pasión singularizadora cuyo horizonte es la sistematización del descompromiso.⁴⁷⁶ Me gustaría tratar de entender en qué sentido esta pasión singularizadora se relaciona por un lado con lo que he llamado la demanda literaria; y cómo, por otro lado, la sistematización piñeriana del descompromiso, al menos en *Pequeñas maniobras*, no tiene en absoluto, contra toda apariencia, talante antipolítico.

El sujeto de *Pequeñas maniobras* no puede estar más lejos del sujeto metafórico lezamiano, ducho en puentes y asimilaciones. Si para Lezama la sustancia del sujeto de la escritura es el “protoplasma incorporativo,” para Piñera lo esencial es la áscesis de la extroyección. Como dice el narrador principal en uno de los momentos metaficcionales del texto, “la mercancía que vendo está averiada; los granos están secos, la carne es dura, la sal se ha mojado . . . Sin embargo, tengo que salir de ella, darla por nada. Si no lo hiciera, muy pronto el repugnante hedor de lo podrido apestaría todo el almacén. Quedaré así limpio de culpa y mancha.”⁴⁷⁷ El carácter de expiación catártica que Piñera atribuye a la expresión literaria es aquí engañoso, porque el objeto de la pequeña maniobra de la escritura piñeriana, como veremos, no es limpiarse-de, sino limpiarse-para.

A través de este gesto Piñera servirá para modificar radicalmente la genealogía del tercer espacio crítico de la literatura latinoamericana, e indicar otra apertura. Borges y Lezama permanecen atrapados en un limpiarse-de cuyo carácter en última instancia limitante ha sido sugerido en los capítulos anteriores. Con Piñera trato de moverme hacia un registro de historicidad alternativo. El

descompromiso piñeriano es ante todo un descompromiso con respecto de la implicación ontoteológica. La fuga de Piñera permite indicar que la desestabilización ontoteológica en Borges y Lezama no es la única posibilidad de posicionamiento crítico por parte de la “alta” literatura latinoamericana con respecto del eurocentrismo literario y sus repercusiones en la experiencia.

Empezamos a entender la estructura de limpiarse-para en Piñera al notar que la extroyección catártica del contenido de la conciencia se entiende en Piñera no como confesión, sino al contrario, como aquello que resiste toda confesión y toda estrategia confesional. La confesión, cuya presencia abrumadora en la novela como aquello de lo que hay que escapar la determina como un importante nudo textual, está vinculada con la muerte: “Sentir que nos arrancan una confesión es algo más grave, es como la pérdida de un ser querido, Teresa, es tomar contacto con la muerte . . . Confesarse es morir.”⁴⁷⁸ Para Piñera la confesión es aquello que hay que resistir fundamentalmente porque la confesión implica un limpiarse-de cuyo contenido objetivo es el restablecimiento de lazos comunitarios desde la abyección nostálgica o melancólica. Para Piñera, la búsqueda de un limpiarse-para en la escritura no rehuye la labor de duelo, sino que trata de proyectarla, no en pérdida, sino en preservación singularizadora. No hay precedentes literarios, en mi conocimiento, para este singular afecto piñeriano.

La extroyección catártica piñeriana es anticonfesional: es cabalmente un eludir toda posibilidad de confesión. Uno escapa de lo confesional porque es lo confesional mismo lo que crea la “culpa y mancha.” Piñera busca la preservación de inocencia afectiva en la elusión confesional como medio de evitar la conversión del afecto en pasión abyecta. Empezamos con esto a detectar la paradójica y anticonvencional lógica del sentido piñeriano: más que creación ontológica o destrucción ontológica, que son los procedimientos literarios que han conformado nuestro entendimiento de una literatura latinoamericana demasiado centrada en la fuerza del ontologocentrismo y sus secuelas, Piñera entrega la posibilidad, anunciada quizá antes que en él en César Vallejo solamente, de concebir la entrada en la escritura a partir de un mecanismo ascético de reducción radical: pasión singularizadora que se juega en la negación sobre la base de un asentimiento siempre ya previo que la dirige. Aquello a lo que se da asentimiento permanece enigmáticamente enlazado con la fuerza afectiva. La fuerza afectiva debe entenderse, no como voluntad de afecto, sino casi al contrario, como voluntad de desafecto--en donde el afecto queda preservado como el resto de la reducción, lo que siempre todavía sobrevive a las estrategias reduccionales.

La extroyección no es confesional, sino que toma el sentido de un riguroso descompromiso de carácter táctico con todo aquello que puede suponer un vínculo o plantear una demanda de afecto. Sebastián va desplazándose de trabajo en trabajo y de año en año en lo que él llama “vida escapatoria,”⁴⁷⁹ puesto que, dice, “no hay que hacerse ilusiones: he sido puesto en el mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar a toda costa, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada.”⁴⁸⁰

Habría que intentar entender estas líneas en relación con las antes citadas: “No trato de ir más allá; estoy cansado de querer ir más allá.” Si escapar no puede entenderse como un ir más allá de aquello que plantea la necesidad escapatoria, si escapar no es, en otras palabras, una estrategia de trascendencia o de fuga, entonces escapar sólo puede ser entendido estáticamente, es decir, como un “ocultarse” en el miedo. El miedo guarda y preserva aquello de lo cual es necesario ocultarse: “en el fondo . . . nada.” El ocultamiento, como ocultamiento de la nada, responde a la nada, también en el sentido de que no va más allá: ocultamiento entonces hacia nada, hacia la nada, donde lo que sobrevive es la estructura misma del ocultamiento singularizador.

Escapar, sin embargo, y con ello la voluntad de singularización en el descompromiso, es afirmado explícitamente como preservación de la vida: “!La vida! Sepan que me encanta y que no encuentro deporte más apasionante que vivir. Ocurre, sin embargo, que las reglas del juego varían de acuerdo con la concepción vital del jugador: algunos la exponen locamente, otros la preservan. Yo soy de estos últimos.”⁴⁸¹ La preservación de la vida como tarea ocurre en la posibilidad escapatoria: “[Mi derecho] es el de escapar, esto me ha sido concedido, esta es mi fuerza.”⁴⁸² Y ocurre desde una experiencia de acoso registrada en las siguientes palabras: “En general la vida se hace más dura a medida que la vamos viviendo. El día de hoy es más atroz que el de ayer y el de mañana más atroz que el de hoy.”⁴⁸³

¿Cómo entender entonces un escapar entendido como la preservación de un don contra el movimiento temporal? No se escapa hacia el futuro, porque el futuro es intensificativamente atroz. Si la vida debe ser preservada en el escapar, si la fuerza escapatoria reside en el ocultamiento, y si uno se oculta de nada y para nada, parecería entonces que la vida está entendida como pura experiencia de ocultamiento. La vida en Piñera es una actividad antimimética sostenida en el repetido ocultamiento. La repetición piñeriana repite una resistencia pura, en la que ni identidad ni diferencia parecen estar en juego. No se repite por voluntad de identidad ni se repite por ansia de diferenciación: sólo la preservación rige. Pero en la preservación, ¿qué es lo preservado?

El narrador principal de *Pequeñas maniobras* se esfuerza por transmitir una experiencia básica de la existencia cuyo carácter permanece por el momento opaco, aunque anclado en el terror. En la huida, en la resistencia a toda confesión, en la resistencia a todo vínculo afectivo, en la áscesis del descompromiso singularizante, en la extroyección sistemática de todo contacto comunitario, parecería de hecho que el proceso de singularización en el texto fuera puramente reactivo, puro intento de representación de una alienación neurótica y antisocial, negatividad girante en el vacío. Pero ¿cómo entender entonces el hecho de que todo ello se afirma como preservación de la vida, y voluntad activa de enfrentamiento con lo atroz? De notar esta aparente inconsistencia depende, a mi juicio, la recta interpretación de lo que Piñera va planteando. De nuevo se trata de estar alerta a la diferencia entre limpiarse-de y limpiarse-para. El énfasis piñeriano en esta segunda estructura de experiencia hace de su escritura una literatura preparatoria.

Según mi forma de entenderlo, el texto de Piñera culmina en la viñeta del viejo de las fotos. Hacia el final del relato, el narrador principal, Sebastián, ahora fotógrafo ambulante, recibe un día tras otro la visita callejera de un viejecito que insiste en ser retratado siempre en la misma posición. Por fin explica el enigma. Dice que está enfermo, se va a morir, y ha decidido darse el gusto de retratarse todos los días hasta que le llegue la hora: “Paso las horas metido en mi casa comparando las fotos. No vaya a creer que todas son iguales. Hay diferencias que sólo yo soy capaz de apreciar.”⁴⁸⁴ El viejo de las fotos es emblemático de la maniobra que voy a llamar de reducción ontoheterológica en el texto de Piñera, para cuya comprensión cabal es a mi juicio necesario alterar el orden normal de nuestra lógica del sentido temporal en forma semejante a la que propone cierto pasaje de la obra de Lewis Carroll: en un momento en el que Alicia empieza a crecer desmesuradamente alguien le dice, “Alicia, !te estás haciendo más grande a cada segundo!,” a lo que ella contesta, “Al contrario, !cada segundo me vuelvo más pequeña!”⁴⁸⁵ De forma semejante, el viejo de las fotos encuentra en las pequeñas diferencias de las fotos cotidianas la traza de una presencia más plena en una vida que gira con rapidez hacia la muerte. Lo que el viejo compara, y aquello en lo que encuentra su placer, no es, digamos, la diferencia de la primera foto con la segunda, para encontrar en la creciente decrepitud señales de muerte, sino la

diferencia de la segunda con la primera, y así decrepitud decreciente.

Quizá podamos vislumbrar entonces, a partir de esta parábola del viejo de las fotos, hasta qué punto la experiencia básica de la literatura piñeriana, tal como viene a ofrecerse en *Pequeñas maniobras*, depende de una mera traza en el recuerdo. El viejo de las fotos repite cotidianamente su gesto porque para él en la repetición sobrevive la vida como preservación singularizadora. La compulsión de repetición está determinada por la vivencia extrema de una simple posibilidad de preservación, donde preservación marca un objeto intransitivo. No hay objeto de preservación, o alternativamente: la preservación es en sí su propio objeto. La preservación es una traza imperativa siempre amenazada por el terror. Al mismo tiempo, sin embargo, sólo en el terror alienta la posibilidad de preservación.

Este es el sentido último de las pequeñas maniobras de Sebastián en el texto de Piñera: llamar la atención a la posibilidad de una escapatoria hacia delante, en la que, lejos de dilapidarse la posibilidad del afecto, el afecto quedaría preservado en su pura posibilidad; en la que, en el aparente desconcierto de la negatividad frenética, se encuentra la traza de una positividad nunca contrariada, porque el movimiento de negación no ha tenido (aun) lugar ni oportunidad de ocurrir.

Preservación es el nombre que daría Piñera al don que, en palabras de Sebastián, le ha sido concedido: preservación singularizadora de una demanda secreta e inconfesable, que no es otra que el espacio literario como lugar del afecto teórico, como lugar de la teoría del afecto. La reducción ontoheterológica es entonces la preservación, en la negatividad, de aquello siempre todavía incontaminado de negatividad. De una forma de hecho apenas planteada en la historia de la literatura latinoamericana, Piñera pone su dialéctica de la negación al servicio de un “siempre todavía,” y no de un “siempre ya,” en el que se descubre la posibilidad de una preservación del objeto incontaminada de duelo. Esta es quizá la experiencia básica, o una de las experiencias básicas, de la literatura piñeriana.

Si la máquina boom insiste en la presentabilidad de lo impresentable, yendo hacia una construcción ontológica que conforme, en palabras de Sarduy, un “signo eficaz” sustituyente y compensatorio de una pérdida de objeto;⁴⁸⁶ si la máquina post-boom insiste en la impresentabilidad de lo dado, oponiendo al signo eficaz la absoluta ineficiencia del signo, que es ahora siempre ya post-compensatorio, la máquina Piñera se mueve al margen de toda estrategia de presentación: máquina heterológica, el texto de Piñera renuncia a la posibilidad misma de pérdida y atiende a la preservación incondicional del objeto afectivo. Tal preservación sólo se hace posible desde el ocultamiento sistemático: esto es, desde una negación de presencia que no se reduce en absoluto a una afirmación de ausencia.

El ocultamiento piñeriano, que es una sustracción y reducción sistemática de la traza afectiva desde el terror, encierra sin embargo una extraordinaria positividad: en él se entrega la posibilidad de una escritura alternativa. En cuanto escritura alternativa, encierra también un proyecto otro de comunidad: ya no la comunidad identitaria del boom, pero tampoco la comunidad diferencial post-boom formada por aquellos que han perdido la posibilidad comunitaria. La comunidad piñeriana, concebida desde y para un futuro intensificativamente atroz, es la extraña comunidad librada del duelo por la preservación afectiva. Como para César Vallejo en el dolor,⁴⁸⁷ para Piñera en el terror mismo está dado el principio de una esperanza.

Como saber de la irrupción de lo otro en lo mismo, la heterología es el saber de lo que afecta. El proyecto de singularización abismal en la existencia de Sebastián es un proyecto de preservación del saber heterológico. Santo intelectual, Sebastián se mantiene fiel a la demanda que él solo puede seguir

escuchando en el rechazo de todo compromiso, porque el compromiso comprometería la demanda en su positividad pura. Descomprometerse para Sebastián no tiene el sentido negativo de liberarse de todo compromiso, sino el sentido esencial de apertura a un asentimiento previo, que en cuanto previo y fundante reclama absolutamente.

En esta estructura del asentimiento previo encuentro la radical posibilidad política del texto piñeriano: el asentimiento previo responde a la demanda literaria, y la demanda literaria otorga la posibilidad de una fundación política al margen de toda estructura reactiva. No se trata, por supuesto, de afirmar que la estructura reactiva deba permanecer al margen de la práctica política, sino de decir que la comunidad no se funda en prácticas reactivas. La “previedad” piñeriana, el “siempre-todavía” que la escritura preserva en atención a la demanda literaria, otorga una posibilidad comunitaria de carácter activo, pero también de carácter inmanente: principio a-principial, o principio anárquico, porque nunca llega a trascenderse como pura posibilidad, mantiene al pensamiento a salvo de agotarse en el cálculo identitario y también a salvo de consumarse en el duelo por lo perdido.⁴⁸⁸

Si la caverna latinoamericana ha sido siempre una caverna antiplatónica, concebida como lugar de redención o como lugar de resistencia preparatoria, el ocultamiento piñeriano no es redentor ni resistente: en todo caso, su resistencia no es resistencia transitiva (resistencia a o resistencia de), sino resistencia preservadora, donde lo preservado es la preservación misma, su pura posibilidad. Piñera ensayó una escritura de la traza afectiva que nunca fue leída ni atendida. La cuestión ahora es saber si podrá serlo, o si ya se ha hecho demasiado tarde: si, como decía Sarduy, lector de Piñera, antes de su muerte, “ya todo es póstumo.”⁴⁸⁹

Capítulo once

Ekfrasis y signo terrible en *Farabeuf*

Que la escritura tenga una “misión fundamental de *des-alienación*,” como dice Sarduy en uno de los textos críticos más influyentes de su generación, *Escrito sobre un cuerpo*,⁴⁹⁰ es sin duda uno de los ideogramas fundacionales del boom: en realidad, uno de los que mejor permiten entender la distancia experiencial que separa su época, todavía vanguardista, de la nuestra, que ha dejado de serlo. La frase misma quizá no pueda hoy leerse más que como síntoma de un modo particular de alienación estética. Pero cabe argumentar que el boom, al menos en alguno de sus segmentos, y no sólo en el constituido por el postboom, llega ya tardíamente a la aventura que simultáneamente propone; en otras palabras, que la escritura como desalienación es, para ciertos textos del boom, apótrope de su sentida ineficiencia. Por eso Sarduy, en su controvertida celebración de la escritura sádica, comienza postulando su carácter “fantasmático,” es decir, la absoluta inalcanzabilidad de su objeto.⁴⁹¹ Paradójicamente, sería su carácter fantasmático lo que organiza la auténtica radicalidad de tal escritura:

la aventura del marqués se desarrolla en un nivel *fantasmático*, en ese plano, inasimilable aun para la sociedad, de la *escritura*. Su desenfreno es textual . . . [P]oco llevó a lo que se considera la realidad, poco *tradujo* la verdad de sus fantasmas. Por ello su revolución es, aún hoy día, intolerable.⁴⁹²

Entre la postulada inalcanzabilidad del objeto de escritura y la también postulada misión de desalienación se abre un dilema no tanto estético como intelectual y práctico-político. Quiero explorarlo en el examen de la tensión entre desalienación e inalcanzabilidad del objeto de escritura en uno de los textos inspiradores de Sarduy, que constituye por otra parte uno de los ejemplos más perturbadores de escritura sádica latinoamericana: *Farabeuf, o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo.⁴⁹³

La escritura sádica sarduyana, en cuanto escritura de la desalienación, halla su límite en la constancia paradójica de que no puede darse más que como repetición de sí misma: “la búsqueda de ese objeto para siempre perdido, pero siempre presente en su engaño, reduce el sistema sádico a la repetición . . . El código preciso de la invocación . . . no es más que la prescripción de las condiciones óptimas para que una presencia, la divina, venga a autenticar la intervención de los objetos, venga a encarnarse, a dar categoría de *ser* a lo que antes era sólo *cosa*.”⁴⁹⁴ Lo paradójico es precisamente esa desesperada confianza en que la inversión libidinal en la escritura pueda, bajo el pretexto de la desalienación, desembocar en la fetichización absoluta de la práctica estética como forma de entrada en el ser. El ejemplo que funciona paradigmáticamente en “Del Yin al Yang,” primer ensayo de *Escrito sobre un cuerpo*, es Bataille, y en especial dos de sus textos, explicitados como representación ekfrástica de fotografías: la glosa de *Les larmes d'Eros* a la fotografía del Leng Tch'e; y “una de las últimas páginas que escribiera” Bataille (en *Ma mère*) fantaseando la contemplación por el narrador de su madre en “repugnantes posturas:” “La alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixió. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. *Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas.*”⁴⁹⁵ Bataille expresa con concisión el misterio de un goce libidinal de carácter estético y estéticamente extremo, formalmente definible como ekfrástico, cuya expresión literaria tiene a su vez la curiosa función mimética de proveer a su lector de la posibilidad de experiencia que lo genera.

Ekfrasis es una vieja figura que tiene que ver con la representación verbal de la belleza, y más concretamente, aunque originalmente usada como tropos retórico determinante en los discursos panegíricos, ha llegado a referirse a toda reproducción verbal de obras artísticas perceptibles mediante el sentido visual, y también mediante el auditivo. Según Russell Berman, fundamentalmente de acuerdo

con Sarduy, “ekfrasis transmite el deseo de un objeto ausente.”⁴⁹⁶ Para Berman, el juego de presencia y ausencia en la representación ekfrástica depende de una dialéctica doble, dado que la ekfrasis invoca como presente un objeto que falta, y dado que se apropia del habla en escritura para producir, o suscitar, una imagen visual.⁴⁹⁷ La conjuración ekfrástica de una representación visual en el campo literario es ya suficientemente enigmática de por sí. En cierto sentido, suspende o difiere la referencia: toda representación visual a su vez remite a aquello que representa, y esta mediación está comprendida por la ekfrasis misma; si el sentido de la ekfrasis depende del sentido de la obra plástica reproducida en palabras, la ekfrasis, al mediar el sentido, posterga o complica la manifestación de sentido.

Por otro lado, sin embargo, y de forma incluso contradictoria, la ekfrasis parece liquidar el clásico problema literario de la referencia, dado que, en la representación ekfrástica, el signo visual se toma, por así decirlo, no como signo, sino en su propio derecho, como objeto significado. Es decir, en la ekfrasis el signo representado es a la vez signo de algo y ese algo mismo. Por lo tanto, la ekfrasis, lejos de postergar la manifestación del sentido, es una especie de atajo al sentido. La referencia del texto no depende ya de la interpretación, sino que está inmediatamente dada, décticamente dada, en la apelación a la obra plástica verbalizada, que es o se toma como signo de sí misma. Es este segundo aspecto de la ekfrasis el que puede intensificarse como escritura sádica.

La contradicción ekfrástica es la siguiente: en el procedimiento ekfrástico hay a la vez una postergación del sentido, puesto que la literatura refiere a la mediación de sentido dada en otra representación estética, y un adelantamiento del sentido, dado que la ekfrasis refiere, no ya al mundo en general, sino al mundo interpretado en otra representación, y por lo tanto a un sentido ya manifiesto. Hay una forma simple de mediar esta contradicción del objeto ekfrástico, que es decir que ekfrasis traduce una literatura sin objeto, una literatura donde el objeto se ha retirado para dar paso a la alegoría infinita. Ekfrasis, o por lo menos la forma particular de ekfrasis que Sarduy usa sin teorizarla como tal, es escritura alegórica, y el *allos* a donde conduce, siempre el enigma de un jeroglífico. El sentido opaco del jeroglífico es el sentido que la ekfrasis a la vez difiere y revela. El lugar de esa opacidad, de esa carencia sustantivada de objeto, es el lugar del signo terrible: el lugar donde signo y referente se encuentran como mutua destrucción. Tal sería el lugar del placer sádico que propone Bataille y suscribe Sarduy. Pero Elizondo elude la contradicción ekfrástica al llevarla a un tercer grado de reflexión o metarreflexión mediante la intercalación en su texto de una representación visual que permanece secreta aunque legible, solamente indicada o aludida: *El desollamiento de Marsias*, de Tiziano.

La fascinación que la fotografía del Leng Tch'e representa para la escritura del *boom* motiva el texto de Sarduy, que es a su vez glosa ekfrástica de dos instancias novelísticas: una contenida en *Rayuela* (1963), de Cortázar, y otra afectando a la totalidad de *Farabeuf*. La formulación teórica que alcanza a esbozar Sarduy de estas instancias de escritura va más allá del tema de la escritura como instrumento de desalienación y desemboca en una noción que sólo posteriormente, en un texto sobre Lezama, llegaría a articular como propio de la escritura neobarroca latinoamericana: que la escritura es “signo eficaz,” es decir, que efectúa aquello que anuncia.⁴⁹⁸ En tal apoteosis se daría para Sarduy la gran transgresión escritural del *boom* en su límite, el momento propiamente revolucionario de la modernidad estética que le era contemporánea: “Lo único que la burguesía no soporta, lo que la 'saca de quicio,' es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino escriba algo*.”⁴⁹⁹ Lo que se escribe es, sin embargo, bajo esta invocación, signo terrible, ekfrasis sádica. “Mientras más me aterrorizaba, más gozaba:” terror y goce de la imagen en la escritura, pulsión de muerte del sujeto de la

escritura dada la inalcanzabilidad fantasmática de su objeto.

La idea de que la escritura puede en algún momento límite vencer sus bordes convencionales como sistema de representación y pasar a *crear su propio objeto* tiene fuertes resonancias en la historia de la vanguardia literaria latinoamericana. En la versión de Sarduy tal transitividad adquiere una particular complejidad, puesto que el objeto que la escritura crea es siempre de antemano objeto perdido. De ahí la importancia emblemática del procedimiento ekfrástico. Como veremos en el análisis que sigue, el procedimiento ekfrástico articulará, en al menos un ejemplo de escritura del *boom*, *Farabeuf*, una meditación estético-filosófica de largo alcance, empeñada en una indagación límite de los límites del sentido.

Que la obra de arte pueda crear su propio objeto, en lugar de simplemente representarlo, es un ideograma consistente con el postulado metafísico de la razón productiva o de la extrema subjetividad cartesiana del fundamento de conocimiento. Sarduy es consciente de la raíz metafísica de lo que maneja. Su propósito es alcanzar lo que él denomina una inversión o conversión metafísica a partir precisamente de la práctica sádica:

En “*Kant avec Sade*” Jacques Lacan ha señalado cómo el héroe sádico, por alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto, es pura búsqueda del objeto. El héroe kantiano, si existiera, sería justamente lo contrario: para él no habría ningún objeto a que dar alcance, lo único que contaría sería la moral sin finalidad, sería sujeto puro. Sujeto moral sin objeto, el kantiano sería un héroe sano; búsqueda del objeto sin sujeto, el sádico es un héroe perverso.⁵⁰⁰

Conviene notar lo que es por otra parte ya obvio, pero no ha sido suficientemente explicitado. El héroe sádico sarduyano, que es para Sarduy, glosando a Cortázar y a Elizondo, el héroe de la vanguardia escritural del boom, es una inversión del héroe autocreacionista de la metafísica moderna. En cuanto inversión, sin embargo, permanece dentro de su paradigma, que no alcanza a afectar. La desalienación propuesta no es por tanto más que un juego en el límite de la alienación: es, sin embargo, también nada menos que un juego en el límite. Si la “misión fundamental de desalienación” atribuida a la escritura, aquello que para Sarduy en su momento guarda la última potencia desestabilizadora de la práctica estética, fracasa en su misma autorreflexividad, no es menos cierto que el fracaso guarda dimensiones historiales que no conviene desestimar o abandonar demasiado pronto.

En *Farabeuf* la ekfrasis es al menos triple, aunque siempre multiplicada por un juego de espejos enfrentados. Pero el texto circula en apariencia alrededor de tres representaciones visuales fuertemente enfatizadas. Una es el cuadro de Tiziano *Venus sagrada y Venus profana*, donde dos mujeres hacen frente al espectador en la encrucijada de tener que decidir entre ellas [Figura 2]. Entre las mujeres hay un sepulcro en cuya pared un bajorrelieve representa, según *Farabeuf*, forzando quizá la interpretación del motivo tizianesco, una escena de “connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita” o “flagelación erótica” [Figura 3].⁵⁰¹ Del fondo del sepulcro un niño trata de extraer algo. Lo que el niño trata de extraer se describe así: “Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma” [Figura 4].⁵⁰² El objeto en el fondo del sepulcro es el objeto perdido a propósito del cual la novela se escribe, o la escritura se produce.

Otra representación ekfrástica es la conocida fotografía del Leng Tch'e, tomada en 1905 por Louis Carpeaux en Beijing, y posteriormente reproducida en el segundo tomo del *Nouveau Traité de Psychologie* de Georges Dumas, en donde puede haberse inspirado Bataille para su inclusión en *Les larmes d'Eros* [Figura 5].⁵⁰³ Leng Tch'e (o Leng-Tché) era un método de tortura aplicado a los

magnicidas en la China imperial, que consistía en su desmembramiento sistemático y público. La fotografía, que produce una extraña fascinación, está también entendida por referencia al enigma: “una imagen imprecisa en la que se representaba, borrosamente, un hecho incomprensible,” una fotografía, le dice el narrador a su interlocutora, “que amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas.”⁵⁰⁴ Esta segunda representación está incorporada al libro no sólo en calidad ekfrástica, sino también en reproducción fotográfica.

El tercer gesto ekfrástico es un garabato escrito sobre un cristal empañado: “Era un nombre o una palabra incomprensible--terrible tal vez por carecer de significado--un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado.”⁵⁰⁵ Pero de ese signo olvidable se dice también que “tenía un significado capaz de trastocar nuestras vidas.”⁵⁰⁶

La alegoría de Tiziano tiene una larguísima tradición iconográfica que Erwin Panofsky entre otros ha estudiado.⁵⁰⁷ En la tradición neoplatónica, las dos Venus representan la doble vía del conocimiento, el conocimiento material y el conocimiento espiritual, cuya alternativa sale al paso de todo iniciado en los saberes gnósticos. La reproducción fotográfica de un momento de la tortura de Leng-Tché, en la glosa de *Farabeuf*, también implica ese doble camino. El supliciado es un criminal que sufre justo castigo o bien es un santo que en el momento de su muerte se abre a la contemplación extática del supremo placer. El supliciado alcanza en la tortura un supremo conocimiento negativo de su cuerpo o bien es radicalmente desalojado de su cuerpo en la máxima intensificación del dolor que lleva a la muerte. Por último, la novela acabará por revelar que el garabato en el vidrio es un hexagrama chino, *liú*, y que “la disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado.”⁵⁰⁸

Las tres ekfrasis hacen alusión al tema del Hombre Desollado (la de Tiziano, en la escena del sepulcro). Pero el Hombre Desollado es también la figura adivinatoria que recurre en las preguntas que la mujer en *Farabeuf* hace al *I Ching*, y cuyo referente es el siguiente: “He aquí a un hombre que sufre de una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres *yin* en el sexto lugar, tal vez comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante: *Cesa el llanto, llega la muerte.*”⁵⁰⁹ El Hombre Desollado viene a ser en *Farabeuf* la figura ekfrástica de la experiencia artística, jeroglífico cuyo sentido, como veremos, se agota en su propia figuralidad. El Hombre Desollado es la representación en Elizondo del héroe sádico sarduyano. Pero también su comentario crítico, como veremos.

De esas tres representaciones ekfrásticas, la fotografía del Leng-Tché está privilegiada hasta el punto de que su reproducción gráfica viene inserta en el texto. Se dice: “En la contemplación de ese éxtasis estaba figurado mi propio destino.”⁵¹⁰ La obsesión con la fotografía del supliciado en su suplicio es una obsesión erótica. Toda la trama textual se orienta a la presentación del suplicio como fuente de máximo placer al tiempo que como lugar del máximo horror: “Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?”⁵¹¹ En la foto como jeroglífico y lugar de absoluta fascinación abismal, figura de la violencia dolorosa y placentera, en la violencia que organiza el campo de deseo está también la cualidad irónica y enigmática del jeroglífico del Hombre Desollado: el jeroglífico en tanto tal difiere la revelación que guarda, pero al mismo tiempo revela la infinita posposición de su sentido (“*Cesa el llanto, llega la muerte*”).

La totalidad de la novela de Elizondo puede entenderse como ekfrasis de la fotografía del

Leng-T'ché. La fotografía es el lugar de un jeroglífico donde el horror confluye con el placer. Signo ambiguo en su profunda brutalidad, la fotografía remite a la problemática del sentido en la encrucijada: ¿debemos leer la foto como mera constatación de una crueldad histórica, resistiendo así radicalmente su poder de fascinación,? ¿o debemos dejarnos llevar por esa fascinación, y decidir entonces si ella depende de nuestra identificación con el verdugo o con la víctima, o con ambos? ¿Es esa fascinación de la foto emanación de su cualidad de objeto artístico, de objeto bello, o es cabalmente la belleza aquello que precisamente no podemos admitir como presente sin depravación? ¿Es la foto un problema moral, o un problema estético? Por último, de la indecibilidad de las numerosas encrucijadas que el supliciado en la estaca plantea, ¿llega la foto a transformarse, misteriosamente, en un problema de signo teológico- y no sólo porque la imagen crística es también aquí obvia, y convenientemente resaltada en la glosa, sino sobre todo porque lo teológico es ya lo único que puede mediar nuestra perplejidad ético-estética en el momento de la abyecta contemplación a la que la foto nos obliga? ¿Cuál es en todo caso la fuente de la conexión entre lo erótico y lo teológico en la foto, si la hay? ¿Y cuál es la relación entre lo erótico, lo teológico y lo estético? De darse, se dará en la irresolución alegórica que el jeroglífico propone como límite del texto.

La exégesis que propone Sarduy del episodio de la aparición de las fotos de Leng-T'ché en el capítulo catorce de *Rayuela* apunta hacia esa conciliación supuestamente antimetáfrica de lo erótico, lo teológico, y lo estético en el sujeto de la novela. Para Sarduy, “*Rayuela* es una novela sobre el sujeto. La búsqueda de Oliveira (la de la totalidad gnoseológica) es la de la unidad del sujeto.”⁵¹² Parecería, pues, que *Rayuela* quebranta la perspectiva antikantiana, sádica, postulada por Sarduy para la escritura de objeto perdido. O precisamente: la quebrantaría, excepto por la aparición de Wong, poseedor de las fotografías de tortura al magnicida. Wong introduce en la novela, nos dice Sarduy, una referencia vacía. Y es el detentor del sitio vacío, el único cuya posición no está marcada por la expresión de una ideología (ni por expresión alguna), ese cuya señal es la ausencia, constantemente referido por los otros y constantemente en silencio, es ese portador de la nada quien posee la panoplia fotográfica en que Bataille había encontrado la conversión.⁵¹³

La “extrañeza” de “la aparición de Wong y su pensamiento” vacío, la aparición de las fotos, vendría a perturbar gravemente el relato sobre la totalidad del sujeto. Wong es el jeroglífico que en *Rayuela* marca la irrupción de la perspectiva sádica como teología negativa: “Que el acceso al vacío, que el 'camino' pase por la contemplación del suplicio.”⁵¹⁴

En tal contexto, *Farabeuf* debe ser interpretada como la radicalización sostenida de tal perspectiva: el intento de presentación de lo impresentable sádico, que Cortázar no pudo más que invocar. En cuanto impresentable, la presentación debe darse en técnica ekfrástica. “[T]oda la experiencia [relatada en *Farabeuf*] no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podía ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático.”⁵¹⁵ La búsqueda al límite de tal fundamento real, o fundamento en lo real, en su máxima intensificación libidinal, es lo que estoy entendiendo por búsqueda sádica en la escritura.

Farabeuf es para Sarduy “el libro de la literalidad sádica” porque el relato insiste en la (re)conversión en *real* de la experiencia ekfrástica o ideogramática registrada en el suplicio. “Así se va describiendo el rito, repitiendo la fórmula, escribiendo la crónica de ese instante cuyo significado último es la muerte y cuya metáfora es el *liú*. Metáfora que la praxis 'meticulosa' de Farabeuf va a invertir, va a devolver a su literalidad inicial.”⁵¹⁶ Y es así que la novela, la escritura, puede aspirar a abandonar su

condición ancilar respecto de lo real, y pasar de ser escritura sobre algo a escribir *ese algo mismo*: a fuerza de repetición fantasmática, reificación estética del límite en la experiencia sádica. Hasta aquí llega la interpretación que Sarduy realiza de la novela de Elizondo.

Quiero introducir ahora otra representación visual, nunca mencionada en la novela, pero que la domina hasta el punto de afectar cada una de sus páginas. De manera a mi juicio todavía más cierta que en lo que respecta a la fotografía del Leng-Tch'é, todo *Farabeuf* es ekfrasis del cuadro de Tiziano conservado en la Pinacoteca de Kromeriz, llamado *El desollamiento de Marsias*, o *Marsias scorticato da Apolline* [Figura 6]. En su monografía de 1962, *Titian: The Flaying of Marsyas*, Jaromír Neumann notaba que el cuadro, fechable entre 1565 y 1570, y perteneciente por lo tanto a la ancianidad del pintor, había sido relativamente poco atendido por la crítica: “El cuadro presentado en la literatura especializada en 1924 por el historiador de arte checo E. Dostál ha sido hasta el momento tema de comentarios breves y no ha sido usado en análisis más profundos.”⁵¹⁷ A pesar del relativo desconocimiento de la obra según Neumann hasta los años sesenta, la incorporación explícita del otro cuadro de Tiziano (*Venus sagrada* y *Venus profana*) a la novela, añadida a la evidencia formal que presento a continuación, es indicio suficiente a mi parecer para sostener que el texto de Elizondo refiere sutilmente al *Desollamiento de Marsias* como a su objeto perdido o carta robada, en un juego abismal de espejos en el que la foto es ekfrasis de tercer grado con respecto de la composición aludida pero no mencionada.

El cuadro relata el mito ovidiano del duelo entre Apolo y Marsias, que pierde Marsias, siendo condenado por el dios al desollamiento. Aunque en el mito las Musas actuaron como jurado, en la versión de Tiziano es Midas, el rey de los frigios, quien ocupa esa posición. Neumann detecta en la representación de Midas un autorretrato del maestro, lo cual resitua la composición tizianesca como meditación alegórica del artista sobre el destino humano.⁵¹⁸

Lo que actúa a mi juicio como evidencia formal de que Elizondo persigue secretamente una voluntad de glosa ekfrástica de *El desollamiento de Marsias* es la curiosa similitud estructural entre el cuadro de Tiziano y la foto de Carpeaux. En la foto, según *Farabeuf*, “la disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado.” También “los trazos que . . . forman” el hexagrama *liú* “recuerdan la actitud del supliciado.” *El desollamiento de Marsias* sigue la misma estructura, definida por las diversas figuras congregadas en torno al cuerpo invertido del sátiro: dos versiones de Apolo, dos ayudantes a la ejecución, Midas, y un pequeño sátiro cuya mirada está orientada hacia el espectador, así como dos perros. Para Neumann, “el sistema entero de composición se basa en una serie de triángulos que encajan entre sí por encima y por debajo y se unen en una forma deltoide que le da unidad al lienzo.”⁵¹⁹ La similitud con la composición fotográfica está realizada por la presencia en esta última de figuras que funcionan como contrapartidas de las presentes en la composición pictórica: no sólo el funcionario imperial y los verdugos, también el espectador del acontecimiento que mira hacia el espectador de la composición visual.⁵²⁰

En la interpretación renacentista del mito de Apolo y Marsias, el desollamiento se entendía como redención según la línea cristiano-platónica. Apolo descubría valores superiores en el interior del cuerpo del sátiro. El mito alegoriza, para los exégetas renacentistas, el triunfo de las artes superiores sobre las inferiores. Neumann suscribe tal entendimiento como propio de Tiziano, y lo consagra como entendimiento canónico para la tradición crítica:

La victoria de la lira de Apolo asumió un doble significado en el trabajo de Tiziano. Por un lado, estaba vinculada a la idea de la armonía del cosmos y del espíritu humano, y,

por el otro, se relacionaba con la idea de Redención [cristiana]. Esa interpretación depende de la idea simbólica del acto de castigo mismo. Tiziano no concebía el desollamiento como revelación de cualidades negativas, sino como descubrimiento de valores más altos ocultos en el interior del cuerpo, como proceso de purificación y promoción.⁵²¹

Según tal entendimiento del mito, lo que parecería estar en juego en *Farabeuf*, y aquello de lo que entonces dependerían las imágenes visuales mencionadas y su representación ekfrástica, es la victoria de lo apolíneo sobre lo dionisiaco en su sentido protonietzscheano.⁵²² Ese tema deberá ser entendido en relación con el tema del triunfo del amor espiritual--el amor místico--en el otro cuadro de Tiziano que Elizondo menciona y utiliza, *Venus sagrada y Venus profana*.

Pero no es exactamente de amor místico de lo que habla *Farabeuf*. El poder de la foto que *Farabeuf* glosa la constituye en signo sagrado: lugar del horror y de la muerte, la foto es también lugar del éxtasis místico donde el sentido puede manifestarse. La foto es ícono de una práctica extática del sufrimiento, en la que la destrucción sistemática del cuerpo, que es mimesis de la pérdida fantasmática del objeto primario, puede culminar en el instante de la muerte, instante de total negación y momento atroz de redención irónica. El epígrafe en *Farabeuf* tomado del *Breviario de podredumbre* de E. M. Cioran hace referencia a esta posible práctica antinostálgica del síndrome sádico: “La vida no tiene contenido sino en la violación del tiempo . . . la imposibilidad del instante es la nostalgia misma.”⁵²³ Pero paralizar el instante en la práctica extática es entrar fuera del tiempo, morir en lo sagrado. Elizondo parece querer volver a la mística negativa de Bataille, en la que la extrema intensificación de la voluntad de poder desemboca en una práctica de muerte alegre en la afirmación de la vida: “Sólo es feliz el que, habiendo experimentado el vértigo hasta el temblor de sus huesos, hasta ser incapaz de medir la extensión de su caída, halla de repente la fuerza inesperada para transmutar su agonía en una alegría capaz de helar y transfigurar a quienes la encuentran.”⁵²⁴

La ekfrasis es en esta novela una ekfrasis icónica, porque convoca la presencia de un signo inestable, cuya más peculiar característica es su tendencia a desaparecer como signo, a borrarse a sí mismo como signo, y a darse en la plenitud abismal de su materialidad o literalidad jeroglífica. Ahora bien, la autotachadura tendencial del signo en el ícono ekfrástico parece reproducir la primera condición retórica de la ekfrasis, cuya característica formal es presentar la ausencia, y por lo tanto testimoniar textualmente una pérdida de objeto. ¿Cuál es, en todo caso, el objeto perdido en esta escritura ekfrástica que remite al poder de un signo sagrado, que pretende literalizarlo?

Cuando Moisés le pide a Dios un signo de su existencia Dios se manifiesta como llama en el zarzal. Es decir, el signo que Dios da de sí mismo es un signo de autoconsumación, de autoconflagración. El dios terrible del Antiguo Testamento es el dios de máxima irrepresentabilidad porque en su existencia signo e imposibilidad de signo coinciden puntualmente. Dios permanece hoy como hipótesis de un signo terrible, cuya fuerza consistiría en ser a la vez signo de la totalidad y totalidad misma. La ekfrasis encuentra su fuerza más radical cuando es ekfrasis del signo terrible, que es el signo divino de la autoconflagración, de la autodisolución como signo: “Soy el que soy.” En la representación ekfrástica de la ausencia de la presencia plena se da en *Farabeuf* el Hombre Desollado como signo del signo terrible, y como entidad jeroglífica de la pérdida en cuya absorción, se piensa o se desea, quizá alguna ganancia máxima es todavía posible.

Si *Farabeuf* se subtitula *Crónica de un instante*, es porque la escritura sádica persigue siempre la posibilidad de que advenga un instante en el que la configuración del deseo se realice. Dentro

del sistema de *Farabeuf* tal instante estaría enunciado, anunciado y no cumplido, en las últimas páginas de la novela, en las que el narrador quiere que su amante llegue a *vivir* la muerte en la experimentación de las técnicas quirúrgicas del maestro Farabeuf, semejantes a las técnicas de los verdugos del Leng-Tché: “Recuerda que sólo se trata de un instante y que la clave de tu vida se encuentra encerrada en esa fracción de segundo.”⁵²⁵ Ese instante, la entrada en el cual preludia el fin de la novela, es el instante supremo, que el sadismo no puede sino ritualizar en la repetición, de recuperación de la experiencia del sentido: “¿Quién soy?,’ dirás, pero en ti misma descubrirás al fin el significado de esas sílabas que siempre habías creído sin sentido.”⁵²⁶

Ahora bien, es claro que si la novela de Elizondo debe ser interpretada en la clave proporcionada por la vinculación de escritura sádica y perspectiva neoplatónica, entonces la novela se reduce a reproducir la inversión del platonismo intentada por el marqués de Sade en la interpretación lacaniana. Esa sería la interpretación sarduyana. Pero la ekfrasis secreta de la novela, descubierta en la invocación de *El desollamiento de Marsias*, permite avanzar otra posibilidad de entendimiento, que a su vez depende de una reinterpretación de *El desollamiento de Marsias* como la propuesta por David Richards en *Masks of Difference* (y siguiendo posibilidades ya indicadas por Augusto Gentili). Tal posibilidad otra no excluye, sino que incluye la anterior: la novela es una y la otra, también en la medida en que ambas son recíprocamente dependientes; en la medida en que en su dependencia recíproca se ofrece la novela como indagación límite de los límites del sentido.

Para Richards el proyecto mismo del cuadro tizianesco debe ser entendido dentro del entramado de problemas al que remite la representación ekfrástica:

El cuadro es paradigmático de una 'crisis' recurrente de la representación que yace en lo profundo de la tradición platónica del arte y de la interpretación europea. El arte occidental se construye sobre este problema de representar aquello que no puede ser representado, mientras que a la vez olvida eficazmente el cuerpo en sí como un medio de escasa consecuencia para el fin de una representación imposible. . . La pintura de Tiziano está indudablemente sumergida en el lenguaje visual de la interpretación neoplatónica, pero de ese vocabulario emergen otras presencias significativas que demandan la atención del espectador hacia lo que el cuadro realmente muestra--el cuerpo--y no simplemente la espiritualización de sus valores.⁵²⁷

Richards encuentra en el lienzo un dialogismo radical en el que la ascendencia apolínea queda “subvertida (literalmente *invertida*) por su otro, un descenso insistente hacia el dolor del suelo de la ejecución silvestre.”⁵²⁸ Las estrategias compositivas de Tiziano, y su juego de insistencias rítmicas, encierran la revelación de que la estructura ascendente enfatizada en el entendimiento canónico “no puede *existir* sin la desestructuración de Marsias.”⁵²⁹ Por lo tanto, el cuadro, en su máxima tensión productiva, insiste en la otra cara del triunfo apolíneo, la “domesticación en la subyugación de lo salvaje.”⁵³⁰ Midas/Tiziano “no juega papel alguno en el triunfo apolíneo, su arte no viene . . . de la celebración del triunfo apolíneo sino del registro de la estructura que tal triunfo articula.”⁵³¹

Entender esa posición metaestructural de Midas/Tiziano, que en *Farabeuf* está ocupada por la presencia de *El desollamiento de Marsias* como ekfrasis secreta, genera a su vez una lectura modificada de la foto del suplicio. El poder de fascinación que guarda la tremenda fotografía del Leng-Tché, y que alcanza a toda la novela, puede también ser leído desde su dimensión estructurante o metarreflexiva. Así, depende del estatuto de la víctima como *pharmakos*, esto es, como chivo expiatorio y víctima propiciatoria del resentimiento social. Léida desde *El desollamiento de Marsias*,

Farabeuf no es simplemente escritura sádica (tal sería la lectura “canónica,” equivalente a la lectura que propone Neumann del cuadro de Tiziano en línea cristiano-platónica); también es constancia de la línea descendente que demanda atención al predicamento desestructurador del cuerpo en la escritura sádica, a su papel domesticador del afuera y sojuzgador de todo posible goce salvaje.

La víctima, que es víctima por haber sido magnicida, ha amenazado el orden social. El ritual de la tortura reproduce en el cuerpo el daño que el magnicida pudo haber causado en el tejido social: el desmembramiento. El poder de fascinación que guarda la fotografía del Leng-T'ché, y que organiza el tejido textual de *Farabeuf* no sólo como compulsión obsesiva de interpretación, sino también como recuento y teatralización de un gesto fundamental de repetición o puesta en práctica del rito del suplicio, tiene sin duda una dimensión sádica: el narrador de *Farabeuf* busca la repetición del gesto imperial en el cuerpo de su amante, y esta búsqueda está orientada a la producción última de sentido. El sentido está así entendido como apertura de la escritura a la inscripción del poder. Por otra parte, sólo el asesinato ritual del *pharmakos* lo convierte en *pharmakos*, es decir, en figura capaz de dotar de sentido el espacio social precisamente porque en el asesinato ritual se crea la distinción fundamentadora de un afuera y un adentro bajo el signo propiciatorio de lo sagrado. La instancia extática en *Farabeuf* no es por lo tanto simplemente una producción sádica. Antes al contrario, el éxtasis productor de sentido está entendido desde el punto de vista de la producción simbólica de la novela. La producción propiamente sádica, como violencia sagrada, viene del espacio extratextual, y es sólo acogida, pero también contestada, intratextualmente.

Del jeroglífico trazado en el cristal de la ventana desde la cual la amante del narrador y el narrador mismo ven al doctor Farabeuf acercarse a la casa con su instrumental quirúrgico se dice que interpretarlo daría sentido: constituye la respuesta a una pregunta olvidada. El jeroglífico es el carácter chino *liú*, que representa un hombre en la estaca, un hombre desollado: el *pharmakos*. En el pensamiento del *pharmakos* se cifra la intervención de *Farabeuf* a propósito de la constitución de la escritura contemporánea de la siguiente manera:

Las tres representaciones ekfrásticas en *Farabeuf* tienen que ver con la representación del *pharmakos*, el Hombre Desollado. Las tres son figuras, no de lo real, sino del artista. Las tres, en tanto representaciones ekfrásticas, son representaciones del objeto perdido en tanto que fetiche extático. La desollación, el suplicio, es el momento en que el objeto perdido puede retornar como signo terrible. El sadismo está aquí entendido como sometimiento siempre de antemano, siempre eternamente recurrente, al imperio paterno-teológico, pues este es en última instancia el que organiza la inalcanzabilidad del objeto. La desestabilización de la ontoteología, del régimen paterno kantiano-laciano, acaba pues revelándose simulatoria en el acto sádico.

Contra ella y en ella, en su otro lado que es también el mismo lado, el acto de escritura encuentra un pliegue ekfrástico en el que se juega su relativa potencia de desalienación dentro de la misma alienación que simultáneamente se crea: allí donde la repetición no es simplemente reproductora, sino que es productora, y lo que produce es un doblamiento reflexivo en el interior de la máquina metafísica; cuando el Hombre Desollado (o la Mujer Desollada, pues así acaba Elizondo por interpretar la figura humana del Leng-T'ché) no es ya la referencia última del terror/goce textual, sino que se dobla o especula en aquel que contempla tal terror/goce, y así innumerablemente. La escritura de la literalidad sádica, a la que Sarduy atribuía una potencia de desestabilización revolucionaria, queda a la vez afirmada y desmentida en la novela de Elizondo: afirmada porque tal parece ser la organización textual de la novela en su estructura superficial; pero desmentida porque en ella aparece secretamente, y

por lo tanto quizá también últimamente, en la medida en que el secreto fuerza la desestabilización radical de la estructura novelística aparente, una sumaria identificación autográfica del artista con el Midas de las orejas de asno que lleva la interpretación sarduyana a su abismo.⁵³²

Si bien todavía es cierto que *Farabeuf* llega tardíamente a la aventura de desalienación que simultáneamente propone, puesto que su inversión libidinal depende *siempre de antemano* de la alienación inaugurante, debe constatarse en su lugar secreto una pulsión o intento de des-inversión que no alcanzará a confundirse con el ahorro.

Capítulo doce

Nomadismo y retorno en Xosé Luis Méndez Ferrín

Hay por lo menos dos versiones del mito del paraíso: la primera lamenta la pérdida del padre en la adquisición de la ciencia por el pecado, versión irónica; la segunda lamenta el forzado abandono del vientre materno en el acontecimiento de nacer, versión nostálgica. En “Tlön” domina, como hemos visto, la versión irónica del mito, y no sólo para el millonario Buckley, cuya obsesión es “demostrarle al Dios no existente que también los mortales son capaces de crear un mundo,” y así confrontar paraísos tras la primera caída simbólica, sino también incluso para el narrador Borges, cuya “ciencia” traduce y pierde a Buckley mismo. En la narrativa de Xosé Luis Méndez Ferrín es la figura nostálgica la que domina, pero no sin que la ironía juegue en ella, dentro de ella, un papel implacablemente perturbador. Ferrín proporciona una forma de entender la crítica del primer espacio, espacio identitario, desde una perspectiva política que se juega a favor de la resistencia regional-nacionalista. La apertura ferriniana al tercer espacio sigue imperativos ético-políticos cuyo origen y desarrollo difieren marcadamente de los que concebiblemente determinan el texto de Borges. Veremos sin embargo cómo cierta vivencia básica del mundo como objeto perdido lleva en Ferrín a posiciones de escritura opuestas a la afirmación ontoteológica, y expuestas a la afirmación de una comunidad social aprincipial y desubstantivante.

El narrador de *Bretaña, Esmeraldina*, prisionero de por vida en las cárceles de la República de Terra Ancha, encuentra su existencia consciente constituida alrededor de dos obsesiones: la recuperación de su nombre perdido, y la observación de una ética de resistencia revolucionaria a favor de la independencia de la nación de Tagen Ata. Lo primero es figura obvia de identidad personal, alienada por una memoria de infancia drásticamente fragmentada. Su segunda obsesión es también nostálgica. El piensa en sí mismo como revolucionario internacionalista, nacido en Bretaña, pero ya desde antes de su encarcelamiento comprometido con la lucha independentista de los nativos de Tagen Ata, sujetos al poder de la opresora República. Su ética de resistencia contra las autoridades de la prisión es ahora su única opción de acción política emancipatoria. En la prisión conecta con otros miembros encarcelados del movimiento para la liberación de Tagen Ata, y sus esfuerzos conjuntos culminan en una insurrección penal que logra quemar la prisión. Mientras la prisión arde, el narrador, que piensa en su oscura identidad, concluye que “fuera, la revolución espera . . . y la continuación de la lucha hasta el fin, que es sin duda la independencia de Tagen Ata y el comunismo para todos. Bretaña, amiga mía, brillaba en la distancia como una estrella.”⁵³³ Esta estrella que brilla en la distancia es el lugar aparentemente identitario que cifra la nostalgia y el motivo de la acción del personaje.

La articulación de las dos obsesiones del narrador es suficientemente explícita en el texto, pero su sentido permanece por el momento oscuro. Por un lado, la conciencia de experiencia alienada del narrador, su pérdida de nombre, promueve resistencia política. La resistencia tiene como meta utópica independencia y comunismo. No se dice que el logro de estas metas políticas traerá consigo la autoapropiación identitaria del sujeto personal, pero se implica que la autoapropiación colectiva de Tagen Ata de alguna forma aliviará para el narrador el dolor de su *nostos*, su viaje a los orígenes de la identidad personal. Entender mejor la articulación de ambas obsesiones es crucial para una determinación de la relación entre resistencia política y resistencia personal.

En la narrativa de Ferrín hay un movimiento nostálgico hacia la recuperación de lo perdido. Sin embargo, la articulación entre ese momento regresivo y el impulso utópico permanece confusa y difícil. Ferrín intenta apuntar una dirección para tal articulación: “Bretaña sobre todo La razón y la dignidad sobre todo.”⁵³⁴ En esta frase, Bretaña, que es la tierra del nacimiento y de los mundos

fantásticos de la memoria y del deseo, la tierra mítica, la tierra del origen, es también el suelo de la razón y de la dignidad, el suelo del valor. Bretaña, en la memoria, es el suelo que suple al narrador con la fuerza necesaria para tratar de llevar a cabo sus dos tareas: colaborar en la independencia nacional de Tagen Ata, y continuar investigando su apenas parcialmente recordado origen personal.

Bretaña no es un estado, sólo una tierra mítica del origen. Y sin embargo Bretaña está en la razón, está por la razón. Así la razón, y la concurrente práctica revolucionaria de resistencia, son promovidas por el amor de la tierra como suelo matricial y fundamentador, como tierra cultivable o herrén. La memoria (fragmentada) de Bretaña hace que el narrador conciba su lucha política como racional al darle una teleología. La razón está teleológicamente orientada a la producción de libertad con respecto del estado de la República de Terra Ancha, por amor de la tierra sobre el que tal estado se impone, y por su asociación con Bretaña como tierra alienada. La solidaridad del narrador con los habitantes insurgentes de Tagen Ata está basada en la razón de la tierra, que es una razón contra el estado (opresor). ¿Cuál es el estatuto de la oposición de razón de estado y razón de la tierra? ¿Puede la razón funcionar sin el estado? La razón parece siempre articularse por o contra el estado. Una razón sin estado es siempre una razón privada, doliente, en necesidad de reapropiación. La razón de la tierra, en cuanto tal, no parece existir por sí misma, sin una razón de estado que refuerce o rechace. Quizás por eso todos los actos de constitución nacional, de fundación nacional, “*al mismo tiempo* producen y presuponen la unidad de una nación,” esto es, producen y presuponen el estado.⁵³⁵ La razón de la tierra está siempre comprometida con la razón de estado, aunque sólo sea porque es la erección de un estado la que primero otorga la posibilidad de resistencia desde la tierra.

El narrador le dirá a las autoridades penales: “No reconozco haber roto ninguna norma, ni siquiera la legalidad de las normas vigentes. Soy un opositor del régimen republicano de Terra Ancha, y defendiendo el derecho a la autodeterminación e independencia de Tagen Ata como nación oprimida.”⁵³⁶ El narrador tiene, obviamente, sus razones, y sus razones promueven el establecimiento de un *nomos* que tiene como precondition la destrucción del *nomos* constituido. Pero ¿cuál es el suelo de tal *nomos* futuro, su *physis*? ¿Qué clase de razón puede hacer a Bretaña imponerse “sobre todo”? Dado que no es la razón del estado opresor, pues de lo que se trata es de hacer que otra razón ocupe su lugar, la apelación debe hacerse aquí al lugar mismo en el que la razón puede en absoluto establecerse. La razón de la tierra sólo puede ser la tierra de la razón, el principio fundante de la razón, el fundamento o razón misma de la razón.

La razón de la tierra se opone a la razón de estado, pero al mismo tiempo la razón de la tierra es no solamente razón de sí misma, principio de razón, su propio fundamento, sino que también es principio y fundamento de la razón de estado, puesto que propicia la construcción de un estado alternativo. Por otro lado, como veíamos, es la razón de estado la que parece exigir un fundamento si es cierto que la razón se articula siempre por o contra el estado. El principio de razón es una construcción retrospectiva de la razón misma: la razón requiere su propio principio, y es por lo tanto principio de su principio. Así entonces la lógica binaria se cancela o entra en el desastre. Un demonio entra en la dialéctica.

Los criterios éticos del narrador dependen de la resistencia misma como acción contra el estado. La ética es aquí resistencia. En la medida en que la resistencia está fundada en el amor de la tierra original, podemos preguntar si es tal fundamento--la razón de la tierra, el principio de razón--lo que suscita la necesidad de resistencia.

La razón de la tierra está siempre esencialmente relacionada con el nombre propio. Para el

narrador de *Bretaña, Esmeraldina* la voluntad de recobrar el nombre propio está oscura pero fuertemente ligada a su voluntad de resistencia política. El nombre propio, dador de la identidad personal, constituye simbólicamente un mandato originario. El nombre se introyecta, desde el origen de la memoria, como deuda permanente, y siempre impagada: prosopopeya cierta por la que habla la sucesión de figuras parentales, la serie genética, los muertos. El nombre se vincula a la tierra a través de la serie genética, de los ojos enterrados que nos miran. Hablando del *daimon* socrático dice Ned Lukacher: “la famosa voz 'atópica' o 'sin lugar' con la que Sócrates tiene comunión le da acceso al mundo fantasmal del logos [cf. la “razón” ferriniana]. Anámnesis describe ese proceso de escucha interior. La 'atopicalidad' fantasmal de esa voz es una máscara u ocultamiento tras el que o a través del que habla la voz de los muertos . . . A través del logos el origen del yo, la encarnación absolutamente más temprana, permanece presente al yo.”⁵³⁷ En *Bretaña, Esmeraldina* la anámnesis del protagonista, la recuperación de su nombre propio, permanece vinculada a la resistencia nacionalista revolucionaria: la atopicalidad demoníaca está pues en búsqueda insistente de su topos. En el nombre quizá razón de la tierra y razón de estado puedan llegar a coincidir “ao lonxe como unha estrela.”

A esta fuerte tematización del nombre no es ajeno el propio nombre de Ferrín. “Ferrín” parece estar conectado con cierta clase de óxido, que los latinos llamaban *ferrugine* y los castellanos llaman *orín*. Pero la palabra “ferrín” tiene otra posibilidad en gallego, la que le da el latín *ferrago, ferraginis* en genitivo, que significa “herrén,” es decir, “tierra cultivada,” en otros términos, tierra usada para propósitos de cultivo, tierra abierta a la semilla, donde la seminación, como inseminación y como diseminación, ocurre. En cierto sentido, entonces, patria, tierra materna, quizá incluso patria, o ambas: una tierra abierta a la posibilidad de cultivo es también la tierra que otorga en sí razón de estado. La cuestión del *nomos* se convierte en Ferrín en una cuestión de *onoma*, una cuestión onomástica. Pero ¿qué hay de la otra posibilidad de su nombre, la posibilidad castellana, el “orín”?

Arnoia, Arnoia es un texto dedicado, y por ello dirigido, a los tres hijos de Ferrín, Oriana, Roi y Cristal. Se anuncia por lo tanto como don de un padre, como el nombre. Y como dar un nombre, *Arnoia, Arnoia* será también un intento de reinscripción postnatal de la semilla paterna. En el relato, un niño cuya madre ha muerto encomendándose a su memoria vive lejos de su lugar de nacimiento varias aventuras que a la vez le impiden la vuelta a casa y van trazando el camino de su retorno. Voy a comentar dos momentos de esta historia.

El primer momento es inaugural, en el doble sentido de que abre el libro y de que es profético:

-No olvides nunca que llevas contigo la estrella que en la tierra de Arnoia llamamos Libredón--me dijo mamá Loretta justo antes de morir . . . -No olvides, mi niño, la estrella Libredón que llevas en tu brazo derecho.

-Cuando estés muy cansado--mamá Loretta me dijo justo antes de morir en mis brazos--, cuando estés muy cansado, debes tratar de recordar, cosa a cosa, todo lo que sucedió en tu peregrinar, y por fin conseguirás tu vuelta a Arnoia . . . Libredón te guiará de súbito: en un relámpago oscuro. No lo olvides.⁵³⁸

El texto habla de memoria, de peregrinaje, y del mandato de una madre agonizante que otorga la necesidad del retorno del niño a su tierra natal. Tal necesidad ha sido inscrita en el cuerpo del niño, y la inscripción es una estrella en su mano que se iluminará en el momento de recolección--esto es, en el momento de un ejercicio total de memoria que el texto presenta como condición de la final vuelta a casa. Esta estrella, Libredón, brilla en el momento del retorno. Su brillo anticipa la apropiación de la patria celebrada en *Bretaña, Esmeraldina*: allí, cuando la insurrección penal triunfa y las fuerzas de la

prisión están a punto de abrirse, el narrador escribe: “fuera, la revolución espera . . . y la continuación de la lucha hasta el final, que es sin duda la independencia de Tegen Ata y el comunismo para todos. Bretaña, amiga mía, brillaba en la distancia como una estrella.”⁵³⁹

El segundo momento al que me quiero referir viene al fin del libro, cuando el chico, volviendo finalmente en el recuerdo, se encuentra delante del espejo de su propia habitación. Se da cuenta entonces de que “no hubo retorno a Arnoia porque nunca hubo ninguna Arnoia. La razón iba ahora a ser mi señora y mi libertad, y sonreí de nostalgia satisfecha.”⁵⁴⁰ Y cuando esta toma de conciencia ocurre, la estrella ya no brilla.

Sin embargo, esta razón, esta libertad que calma la nostalgia, sólo se alcanza en la experiencia del retorno, y como consecuencia de haber seguido el mandato materno, el camino de la estrella. Hay un retorno a la razón, que es también un retorno de la razón, cuando el niño despierta para encontrarse en su habitación. ¿Cómo puede conectarse esta razón a la extraña polaridad de razón de la tierra y razón de estado? ¿Es la total recolección del niño la culminación de la misma anámnisis que en *Breña, Esmeraldina* quedaba simbólicamente identificada con la revolución nacional-comunista? El logro de la razón aparece así en Ferrín ligado a la autopresencia, ligada esta a su vez a la consecución de la utopía revolucionaria.

Al final de *Arnoia*, *Arnoia* la razón es postulada en el vestíbulo del retorno, y en frente de un espejo, como anticipación del futuro y reconstrucción del pasado. Y produce un placer algo oximóricamente llamado “nostalgia satisfecha.” La razón es, en otras palabras, el resultado final de la autoapropiación mimética o reflexiva del sujeto en el espejo. La razón es especulativa, y produce la identidad del sujeto en el complejo movimiento reflexivo. En cuanto tal, la razón es, en el texto de Ferrín, función del doble mandato materno de separación y retorno. Este doble mandato es también lo mimetizado por Ferrín en la estructuración textual de la dedicatoria a sus propios hijos, en tanto él simultáneamente transmite y suspende un mandato materno.

La narrativa presenta la razón como el fin del retorno, pero simultánea y contradictoriamente como la consecuencia del retorno. Es decir, el retorno es entendido como total autorrecolección, como total autoapropiación en un momento de plena presencia del sujeto ante sí. Pero a la vez se dice que la razón servirá “de ahora en adelante,” es decir, a partir del fin del libro, a partir de ese momento ciego de total presencia. Remitida entonces hacia fuera de la textualidad desde la textualidad, va hacia los narrarios como función textual extrañamente desprovista de contenido: su contenido sólo puede ser alcanzado tras el despertar, tras el texto.

La estructura de la razón en *Arnoia*, *Arnoia* replica o simula, al nivel de retorno de lo familiar personal, la misma estructura al nivel de la comunidad nacional en *Breña, Esmeraldina*. En este último texto, el suelo de la razón nunca se daba, sino que se enunciaba o se anunciaba “ao lonxe como unha estrela” como razón de la tierra. Dado que la razón de la tierra se inaugura como resistencia al estado, como algo que aparece en tal resistencia pero que sólo entrará en lo propio tras la destrucción del estado opresor, y bajo las nuevas (y futuras) condiciones, también la razón de la tierra es una función de diferimiento. La estructura de la razón que es entendida como efecto del retorno es similar a la estructura de la razón de la tierra, mientras que la razón de estado es estructuralmente similar a la razón teleológica del retorno.

La razón, bajo el nombre de *logos*, es la palabra rectora de la ontoteología. El *logos* fundamenta la posición central de lo ontológico y lo teleológico abriendo el espacio mismo de la trascendencia. En los textos de Ferrín, por un lado, la razón abre la trascendencia al substituir y/o

suplementar la posibilidad misma de retorno. En cuanto tal, la razón termina o limita la textualidad y refiere a la extratextualidad y a la posibilidad de praxis. La razón se encuentra siempre en el paratexto: es, en sí, una recuperación de lo propio socio-político, no lograda en el texto, sino en la acción política directa. Pero, por otro lado, la razón permanece vacía. Es sólo invocada, en ambos textos, como punto final, punto fundamentador, pero también punto de extremo diferimiento y diferencia, en la medida en que marca el lugar del retorno absoluto, sin resto: la misma consecución de la utopía, que liquidará esencialmente la necesidad de texto.

La invocación misma de la razón hacia o en el fin teleológico de ambos relatos como algo todavía por venir, no alcanzado, impide la clausura narrativa al reenviar la textualidad hacia sí misma. En los textos de Ferrín, dentro de ellos, la razón no es tanto un significado trascendental como su cascarón vacío, vaciado por la misma imposibilidad narrativa de atraerla a la acción textual, de textualizarla efectivamente de otra manera que no sea su mención formal o profética.

La razón entendida como consecuencia del retorno es estructuralmente idéntica a la razón de la tierra, mientras que la razón que es el fin del retorno es igual a la razón de estado. Igual que la razón de estado, fundamentada en la razón de la tierra, daba en su fundamento la posibilidad de una resistencia contra sí misma, en el segundo texto comentado la razón del retorno se opone a la razón como consecuencia del retorno, y la razón del retorno da en lo que le sigue la posibilidad de una resistencia contra sí. La cuestión del fundamento, del principio de razón, la razón de la razón, es la cuestión que tanto en uno como en otro caso destruye la oposición polar e introduce en la dialéctica un demonio desastroso y mortalmente inquietante.

Ambos sistemas de razón tienen precisamente la estructura del nombre, la estructura del nombre de Ferrín. Igual que todo nombre encierra en sí la traza maternal y paternal a despecho de la apariencia, toda razón está doblemente marcada: según la primera marca, los sistemas de razón se abren como el ferrín, y se ofrecen al cultivo y a la inseminación. Entregan un mandato de autoconstitución, de identidad, de desarrollo, de desarrollo de identidad. Deben seguir la guía de una estrella, y promover su brillo, la luz de la presencia. Esta es la ley del retorno.

Pero, de acuerdo con la segunda marca, la estrella no brillará. La estrella se ha quemado durante el viaje teleológico, quizás, y todo lo que resta es el signo de una combustión metálica, un óxido o un orín. No hay retorno a Arnoia, igual que no hay posibilidad de recuperación de la tierra, de recolección de la tierra, después de que hayamos logrado la destrucción del estado. Este es el efecto que llamaré nómada, que es también una ley de la razón. El efecto nómada es el reconocimiento de la paradójica constitución del fundamento, que resiste captura, apropiación, y que permanece infamiliar, incesantemente resistente.

La paradoja no es nueva ni infrecuente, sino tan antigua como la metafísica misma, pero no por ello fácilmente superable por los intentos de pensar el post de la metafísica. Son sin embargo los textos mismos de Ferrín los que nos dan la idea de que la afirmación nacionalista no puede ser sino una afirmación de tal marca doble de la razón, y así una afirmación del doblamiento del nombre propio, que es también un acto de resistencia contra la fija identidad del nombre, un acto nomádico de resistencia, una desnominación. La paradoja es por lo tanto que la constitución de una identidad nacional no puede por menos que implicar la tachadura de la noción misma de identidad nacional. Es la misma paradoja que habita una vieja palabra de la filosofía occidental, el aforismo heraclíteo que dice “*ethos es daimon*” (*ethos anthropoi daimon*), es decir, traduciendo, lo familiar es lo infamiliar para el hombre, identidad es diferencia. Desde este punto de vista, toda determinación de otredad es exclusionaria, y efecto de la

razón de estado, de la teleológica razón del retorno. Contra ella está la necesidad nómada.

Si la escisión nostálgica, como ley del retorno, impone para Ferrín un corte en la atypicalidad constitutiva del mandato originario, la escisión irónica, o efecto nómada, establece un corte en la misma necesidad nostálgica de retorno. La marca doble de la razón ferriniana, como la marca doble en el nombre de Ferrín, implican la irrupción del tercer espacio: lo substantivo se diluye cuando lo propio mismo está irrefragablemente cruzado por su contrario.

Haber sabido hablarte hasta el final de mi dolor y de mis miedos--y de esa ciega rabia contra mi tiempo, cuando aún la rabia era tan sólo rabia y no esta fatigada convicción de ahora que me empuja sin retorno, que me lleva a desertar de todas esas palabras que siempre parecen darnos la razón.⁵⁴¹

Exergo: Al margen

En la foto (Figura 1), tomada en mayo de 1957, un niño de un año, sostenido en brazos por una mujer joven, mira un espejo decó que, como todo lo barroco, representa un sol cuyos rayos son el marco. Mirar ese espejo es un anticipo de lo imposible--de alguna manera, es mirar a aquello que, por garantizar en sí la posibilidad misma de la mirada, debe siempre eludir la mirada, bajo pena de que la mirada se pierda, dispersa en el exceso de visión. Pero el niño mira con mirada tan atenta como desenfocada aquello que, reflejado en el espejo, no es simplemente la mirada que mira atenta y desenfocadamente. Otros ojos confluyen, los ojos de su madre: y estos parecen también absortos en una mirada hipertrófica, una mirada que trasciende la posibilidad reflejante del espejo y que atiende a su vez a la distancia, a la cámara fotográfica que capta desde detrás la escena de este cruce de miradas que no se cruzan.

El niño mira con mirada ansiosa la elisión de la mirada materna en el mismo exceso de mirada, y así también el punto focal de esa mirada, los ojos desplazados a fuerza de visión, ausentes del lugar propio del encuentro. Ese niño, que todavía no lo sabe, aprende allí una lección en todo lo que le desborda, en todo lo que su mirada no llega a contener, que la fotografía rescata para un futuro entonces precario, ahora consumado. El espacio que la fotografía entrega no es cabalmente el espacio abierto por la mirada del niño, primer espacio, espacio del sujeto del enunciado, espacio propio; pero tampoco es el otro posible espacio, el espacio del sujeto de la enunciación, ocupado, en este caso, tensa y esencialmente, por el cuerpo femenino.

Hay un tercer espacio, definido por la fisura que separa las dos miradas y que bloquea su encuentro, definido por la fisura que, al postergar en ansiedad paciente la posibilidad de encuentro, vincula, pero sólo tentativa, hipotéticamente, el espacio primero y el espacio segundo--los vincula al tiempo que los separa tenue e infinitamente. Ese tercer espacio, que marca el lugar o el efecto de lo real en el texto fotográfico, lugar de encuentro y separación de tierra y mundo, lugar en el que la historia se hace posible (por primera vez), lugar en el que el fracaso del imaginario convoca la posibilidad negociadora de la sustitución simbólica, es el ámbito en el que se constituye una profundidad de visión cuya más peculiar característica es la de no poder ceñirse a estabilidad alguna: una profundidad sin fondo y sin inicio, una mera verticalidad desquiciada, por cuanto a través de ella la mirada se agota en un juego imparables de desplazamientos.

Roland Barthes escribió del *punctum* fotográfico como la instancia que revela la fotografía como desolado lugar de pérdida y duelo.⁵⁴² En esta foto, sin embargo, no hay *punctum* sino *puncti*: las dos localizaciones precarias de las miradas que, cruzándose, no se encuentran. Y entre ellas, el tercer espacio, el espacio inmaterial de un desvanecimiento, de una línea de fuga. Quizás hay *punctum*, pero simplemente está desenfocado, partido, y esa falta de foco, esa ausencia de coincidencia o identidad, que en otras circunstancias podría haber liquidado la consistencia estética de la foto y haber hecho de ella una foto fallida, es en estas circunstancias el lugar de su absoluta pertinencia, el lugar de su “verdad,” entendida como la lección para el futuro que la foto entrega.

En este texto la foto se desprivatiza y deviene no sólo lugar de escritura, sino emblema o alegoría fundacional. Antes de eso, fue objeto personal de obsesión o síntoma: representación recurrente de lo que debía ser explicado sin admitir al mismo tiempo explicación alguna; aberrante principio de razón; objeto parcial hasta tal punto centro de inversiones inconscientes que ha podido ser rescatado de la catástrofe que, según Theodor Adorno, es constitutiva del pasado de todo emigrado: “La vida pasada de los emigrados, como sabemos, está anulada”;⁵⁴³ o quizá, carnet de tal anulación y no más que índice o recordatorio de esa misma elisión o borramiento de memoria.

En cualquier caso por qué no usarla para hacer sentido, y por lo tanto desprivatizar, y abrir a una posible experiencia de comunidad, lo que siempre de todos modos amenaza como brecha del sentido, punto de fuga, vórtice de lo real y opacidad pantanosa. En la película *Arrebato*, de Iván Zulueta, se persigue la violenta posibilidad de confrontación con lo que, en la imagen cinematográfica, alienta entre fotograma y fotograma. La película intima que lo que que allí hay por ver, un tercer espacio necesariamente irrepresentable por cuanto autoriza la posibilidad misma de representación, y así queda fuera de ella, al margen de su ley, ese tercer espacio en la fisura de la imagen que es también el único lugar posible de su vinculación con otra imagen, es lo sumamente privado, la experiencia extática de la muerte propia. Sin negar esa posibilidad, trato de entender en el tercer espacio también la invitación a una crítica de la muerte, y así la instancia o región donde el paso liberatorio, y por liberatorio necesariamente implicado en una dimensión política, puede quizá prepararse.

Si no es mero despiste, hay pánico en los ojos del niño: algo se le escapa, y ese algo no es simplemente la devolución narcisista de su mirada. Casi al contrario, parece que el niño se dispone, en el momento de la fotografía, en los brazos de su madre, a abandonar ya todo narcisismo primario en la pura constatación de su inoperancia: lo que el niño pide, lo que al niño parece faltarle y producirle desazón, es una experiencia sólida de encuentro con lo ajeno, con lo diferente, en los ojos que (no) lo miran, y siempre más allá de ellos, en el espacio, segundo espacio, al que ellos se abren. Es como si, para el niño, la experiencia de diferencia en el choque producido por el descruzamiento de las miradas lo hubiera ganado hasta el punto de que toda mismidad, para él, ha quedado herida en la raíz. Habiendo diferencia, que el niño concibe y reclama, no hay encuentro con ella, sino cabalmente un desencuentro esencial, bajo la forma de herida pánica. En los ojos del niño certifico fuga de identidad, y nostalgia anticipada de una vivencia diferencial restaurativa.

Ese que fue niño pretende ahora dudar entre redactar sus palabras en la lengua que le compete pública y profesionalmente, dada su afiliación, o en la lengua que, a fuerza de distancia y desgaste, ha acabado por no hacerse suya, a pesar de su filiación, pero en cuya creciente extrañeza cree entrever a veces todavía una genuina posibilidad de escritura. Algo otro que indiferencia le impidió cuando era tiempo hacerse con una tercera lengua que hubiera podido ser natal y que, de haberlo sido, hubiera quizá (o quizá no) marcado eficazmente el lugar de su pertenencia. Ahora entiende ya que esa tercera lengua, en su ausencia, recobra sin embargo presencia a ratos abrumadora y total, y entiende también que esa tercera lengua es su instancia de exclusión, de emigración, de fuga: su tercer espacio, y el lugar del descruzamiento que lo marca. Tercera lengua como espacio alienatorio: lo más próximo en lo más lejano. Raíces perdidas, y por ello tanto más convocantes:

Quería seguir á miña tristura deica unhas cavernas que eu sabía que estaban alén, no máis alto e no máis fondo de min; lugares que eu vería suntuosos e mortais. Parecíame que, para acceder a ese reino da anestesia e da ausencia, tiña que me separar da língua igual que unha cobra se desprende da camisa ou a nai do fillo, e logo ollar ese meniño

ou esa pel, destinado un á independencia e á perpetuación do tristén, e a outra a se corromper na natureza--cousa que fora orgánica e que emigrou ao magma máis horrendo. Desexaba a Cripta.⁵⁴⁴

De ahí su imposibilidad de traducir y su necesidad absoluta de traducción: una vida traducida y una profesionalización implicada en la traducción son quizá pura sobrecompensación de lo que en última instancia no es más que una imposibilidad de hecho. En el interés teórico voluntad extática de entrada en lo que está más allá de la comprensión: el punto de oclusión narcótica, de densidad sedante, de abandono en lo neutro; en la implicación con la literatura latinoamericana, al tiempo rechazo y sometimiento a la primera lengua que siendo suya no es suya; en la posicionalidad de habla la traza múltiple e inapresable de lo que lo elude como espacio firme de afirmación y contraste; en sus temas la memoria sedimentada y así oculta e inestable de lo inmemorial que asedia, bajo el nombre cifrado de ese tercer espacio de dudosa representabilidad, espacio de duelo y conmemoración, espacio obsesivo. Y así, el resultado se constituye en series desparejas de lugares estancos, dudosa organicidad de ideas, y pulsiones teóricas contradictorias, y el lugar intelectual es a medias lugar filosófico y lugar crítico-exegético, lugar político y lugar privado, lugar poético y lugar de odio a lo poético, aunque el verdadero odio está en la narrativa, porque la narrativa no es aquí más que pretexto para buscar en ella los momentos constituyentes de desnarrativización, los momentos en los que la historia y las historias se hacen indistinguibles de su propio desastre: cuando la lengua común resulta ajena, oscuro goce, espacio crí

Capítulo trece

Producción heterológica en Cortázar

I. Violencia política y ruptura de mimesis

Si algunos segmentos del texto de Julio Cortázar parecen haber envejecido dramáticamente en los últimos años, el relato de 1976 titulado “Apocalipsis de Solentiname” no ha seguido el mismo destino. “Apocalipsis” es un texto político, probablemente uno de los ejemplos más sucintos y económicos de la literatura testimonial de solidaridad que se manifestó como respuesta a la brutalidad de los regímenes de contrainsurgencia centroamericanos de las décadas del 70 y del 80.⁵⁴⁵ “Apocalipsis” conmueve emocional y políticamente, del mismo modo que conmueven *Me llamo Rigoberta Menchú*, *Harvest of Violence*, *The Massacre at El Mozote* o *Unfinished Conquest*.⁵⁴⁶ Su efecto literario, sin embargo, no puede ser asimilado automáticamente al tipo de eficacia lograble por el texto histórico, periodístico, científico-social o testimonial.

“Apocalipsis de Solentiname” rompe un ideologema exhausto pero sorprendentemente persistente: la noción de que la alta literatura está estructuralmente condicionada a servir los intereses de formaciones sociales hegemónicas, dado que sólo puede, en el mejor de los casos, dar representación subordinante o vertical de los oprimidos desde una perspectiva siempre ya privilegiada. Es cierto que el relato cortazariano se ocupa central y sintomáticamente de tal ideologema: lo produce y repite sólo para mejor demolerlo en su presentación convencional. “Apocalipsis” no rechaza, sino que abraza, el hecho estructural de su forma privilegiada de representación, y lo abraza precisamente en virtud de su inevitabilidad estructural; no abdica de procedimientos retóricos y estilísticos asociables con la alta literatura, sino que al contrario los intensifica para ponerlos al servicio de una compleja forma de solidaridad; renuncia a la ilusión de compromiso directo e inmediato mostrando que el compromiso sólo puede ser mediato; y vuelve, por fin, a una auto-interrogación teórica de gran rigor, a través de la cual, y sólo por la cual, se abre la misma posibilidad de una praxis literaria. Cortázar, por así decirlo, acaba devolviéndonos la literatura, tras exponerla y rescatarla del basurero de la historia al que una cierta desesperación contemporánea pareció haberla consignado.

Cortázar, en “Apocalipsis,” avanza hacia la plena expresión literaria de algo que estaba ya vislumbrado en textos más tempranos, como *Rayuela*, “Las babas del diablo” o *Prosa del observatorio*, para mencionar sólo algunos: la idea de que la literatura debe proceder desde la constatación de que su esfera de efectividad es la de la inversión anaclítica en el objeto de expresión; una inversión que acabará revelando dicho objeto como siempre absolutamente opaco, siempre resistente a la apropiación.⁵⁴⁷ “Apocalipsis de Solentiname” procede desde una inversión primaria en un objeto percibido como originario hacia una inversión secundaria en el mismo objeto a través de la cual se enuncia simbólicamente la imposibilidad de recuperación del objeto de anáclisis. En ello el texto se mostrará traspasado por una pretensión ontológica rota. Lo que rompe el impulso ontológico es la materialidad heterológica de lo real. La grandeza de “Apocalipsis” reside en su capacidad de afirmar la cierta imposibilidad constituyente de la obra de arte para ofrecerse como construcción ontológica y, al mismo tiempo, afirmar que la obra de arte depende para su constitución de tal imposibilidad constituyente. Esto tiene serias consecuencias en relación con el efecto político de la obra de arte y la articulación social del trabajo cultural. Para Cortázar, como trataré de mostrar, la solidaridad no puede depender de la mimesis, igual que la comunidad no puede depender de la ontología. Serían más bien la ruptura de la mimesis, y el desastre de la ontología, las que nos entregaran, desde la destitución, la posibilidad de un suelo en el que puedan asentarse a la vez, por más que incómodamente, el

pensamiento, la literatura, y la política emancipatoria.

Este capítulo cierra el ciclo narrado en este libro y acaba tornando a la temática expresada en el Capítulo primero a propósito de la posibilidad de compromiso en la literatura latinoamericana con la expresión de subalternidad. Si la cuestión que se ofrecía allí con cierta premura era la de averiguar de qué formas podía la literatura hegemónica latinoamericana al mismo tiempo expresar su propia historicidad eurocéntrica y abrir el campo discursivo hacia una crítica del eurocentrismo, que permitiera posteriormente, o que abriera el camino, a posibilidades de articulación política expresa con lo que lo dominante excluye o subsume, “Apocalipsis de Solentiname” produce una respuesta particular. En ella se repiten soluciones ya estudiadas a propósito de duelo, mimesis, representación (im)productiva, escritura lapsaria, escritura antidialéctica y representación ekfrástica. Pero la desestabilización del ontologocentrismo en Cortázar adquiere un carácter distinto con respecto de todo lo visto en virtud de su posicionamiento explícito en relación con la subalternidad latinoamericana. Desde ella Cortázar logra efectuar una fuerte crítica de la localización intermedia misma del punto de enunciación que constituye su escritura, que él mismo concibe como fuertemente comprometida en un orden simbólico paterno-teológico.

II. Mentir la verdad

Al principio del relato dice Cortázar “el chacal aúlla pero el ómnibus pasa.”⁵⁴⁸ Omnibus: el vehículo que lo lleva todo, como la metáfora. Escuchar el aullido al paso de la totalidad de las cosas implica cierta telepatía o capacidad para sentir dolor a distancia, como en un sacrificio. Dice Cortázar, que es a la vez autor y narrador del relato, que la avioneta que lo lleva a la escena fundamental del texto, un Piper Aztec, lo lleva “derecho a la pirámide del sacrificio.”⁵⁴⁹ Allí se consume el dolor a la distancia. Todo momento sacrificial es necesariamente un momento telepático. El texto habla de la visita de Cortázar a una “vida rodeada de miedo y de muerte;” una visita, sin embargo, no a un corazón de tinieblas, sino hacia una “visión primera del mundo,” cuya consecuencia será “cruzar un límite” y entrar de lleno en la “idiotez” de la alucinación o del delirio.⁵⁵⁰ Es decir, en la idiotez del fantasma. Ese chacal del texto de Cortázar es ya anticipo de un acto extraordinario de traducción ectoplásmica. El chacal es el animal centroamericano cuyo aullido traduce culturalmente el aullido del lobo en otras latitudes: ominoso, portentoso.

Hay una oscura mención del lobo en “Apocalipsis,” hermética, críptica, y se pensaría que no puede pasar de ser una broma del lenguaje. Cortázar, al principio de su cuento, se imagina muerto, en las puertas del trasmundo, y piensa que allá San Pedro o su alternativa diabólica le harán las preguntas de siempre, y entre ellas: “¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?”⁵⁵¹ Se sabe que pueblo es “Volk” en alemán, y es cierto que Cortázar va a hacer de su experiencia en Solentiname una experiencia en cierto sentido folklórica, al representarse como turista que va al encuentro del arte popular de los campesinos de la comunidad cristiana de Solentiname, en Nicaragua, de visita. Ahora bien, “Volk” en ruso significa “lobo.” Más allá de la ocurrencia de que un cuento escrito parcialmente en La Habana y en vista e impaciente espera de la insurgencia sandinista podría estar abierto a ciertos préstamos soviéticos, se pensaría que Cortázar no tiene nada que ver con esa palabra rusa. Pero ¿por qué entonces esa manifestación delirante sobre las preguntas del guardián del trasmundo acerca del hermetismo y del pueblo, que puede hacer pensar que, efectivamente, algo esconde el pueblo, algo se oculta al pueblo? En cualquier caso, podemos plantear la cuestión de que en

la escritura hermética de Cortázar sobre el pueblo, sobre los campesinos pintores folkloristas de Solentiname, puede haber un lobo escondido, un chacal traducido al paso de lo real, y por lo tanto puede ser que “Apocalipsis de Solentiname” acabe revelando una experiencia radical de licantrópía, que sin duda excitará nuestro dolor catártico, telepático.⁵⁵²

“Entiendan por nihilismo cierta clase de conciencia crítica que no les permitirá hacer ciertas proposiciones afirmativas cuando esas proposiciones afirmativas van contra la manera en que las cosas son:” eso dice De Man, en un texto varias veces citado en este libro, comentando el ensayo de Walter Benjamin “La tarea del traductor.”⁵⁵³ En la traducción --la traducción entendida como “acontecimiento”-- encuentra De Man precisamente ese nihilismo activo, antimessiánico y antiutópico, del que dice que es “posiblemente preparatorio a un acto histórico.”⁵⁵⁴ Para De Man, interpretando a Benjamin, la traducción es una intervención política antimessiánica y antisagrada, cuyo acto fundamental es la descanonización del original. En tal descanonización se revela, comenta De Man, “todo lo que es idiomático, todo lo que es acostumbrado, todo lo que es cotidiano, todo lo que es *prosaico* en el original.”⁵⁵⁵ Esta revelación, esta forma particular de apocalipsis que Benjamin situaría en el ámbito del lenguaje puro (*reine Sprache*), es a mi juicio la referencia general de “Apocalipsis de Solentiname.” En el relato podemos encontrar un modo de literatura política de resistencia cuya táctica fundamental no es la proyección utópica, sino el pensar de duelo, el uso de la memoria y de la repetición mnemónica para constatar una pérdida e intentar sobrevivirla en resistencia a su atracción siniestra.

Dos años después de haber escrito el cuento, en 1978, Cortázar observa en una ponencia presentada al PEN Club de Estocolmo:

[“Apocalipsis de Solentiname”] narraba una visita clandestina que en 1976 hice a la comunidad de Solentiname, en el gran lago central de Nicaragua . . . ese relato fue . . . tristemente profético, pues un año después de haberlo escrito las tropas del dictador Somoza arrastraron y destruyeron esa pequeña, maravillosa comunidad cristiana dirigida por uno de los grandes poetas latinoamericanos, Ernesto Cardenal.⁵⁵⁶

El relato resultó profético. Si no hubiera sido profético, si las tropas somocistas no hubieran atacado Solentiname, el relato estaría igualmente escrito y disponible para la lectura, pero su lectura provocaría efectos notablemente diferentes. Si el cuento no hubiera sido profético en el sentido más terrible y elemental, la pregunta por la génesis intencional del relato podría plantearse hoy con más fuerza, y tendría quizá mayor resonancia: ¿por qué, de hecho, escribe Cortázar un cuento que postula la imaginaria destrucción de la comunidad teológica de Solentiname? Obviamente, Cortázar no quiere ser profético cuando escribe ese cuento. “Apocalipsis de Solentiname” no debería ser interpretado retrospectiva y anacrónicamente, a favor de su contenido lamentable y conraintencionalmente profético, como una narración político-realista en el sentido tradicional.

Desde el punto de vista de un hipotético lector de 1976, fecha de escritura del cuento, las frases pronunciadas por Cortázar en Estocolmo en 1978, frases que retrospectivamente leen el cuento como profético, son frases mentirosas: frases, esto es, que mienten la verdad, y que haciéndolo reconstituyen y apuntalan un mecanismo de ocultación y defensa ya presente de forma ambigua en el texto de 1976: en 1976, Cortázar se autopresenta como un extranjero que da testimonio de un acontecimiento atroz. Ahora bien, el testimonio, es decir, la verdad de lo que Cortázar ve, sólo podrá darla, en 1976, como proyección fantasmática, alucinatoria, sobre la pantalla libidinal que Cortázar instala en su casa de París. El testimonio de Cortázar, lejos de ser un testimonio realista, es en “Apocalipsis de Solentiname,” en 1976, una mera proyección libidinal. Al presentar en 1978 esa

proyección libidinal como genuinamente profética, y por lo tanto después de todo verdadera, Cortázar perpetra un fraude, que consiste en lo siguiente: darnos su producción simbólica como perteneciente, en un sentido fuerte, al orden de lo real. En su intervención de Estocolmo de 1978 Cortázar se encripta, por decirlo así, en lo real: este es el fraude y la ruptura fundamental en la mimesis cortazariana. El supuesto realismo de “Apocalipsis” se vuelve un importante mecanismo de ocultación superpuesto al texto: una cesura o fisura al nivel más esencial de constitución de sentido textual.

Ahora bien, ¿no es esta ruptura de la mimesis, esta cesura en el procedimiento mimético, en realidad consustancial a toda literatura?⁵⁵⁷ El fraude puede ser estructuralmente necesario para la literatura realista si es verdad que, como afirman Nicolas Abraham y María Torok, “el concepto metapsicológico de realidad remite, en el aparato síquico, al lugar donde el secreto está enterrado.”⁵⁵⁸ Abraham y Torok aluden al bien conocido hecho analítico de que “la noción de realidad aparece siempre [en el tratamiento] . . . de forma disfrazada, incluso irreconocible. Para nosotros en cuanto analistas son el disfraz y la negación mismos los que testifican, más que cualquier otra cosa, de la presencia de aquello que tiene el estatuto de realidad para nuestros pacientes.”⁵⁵⁹ No pretendo psicoanalizar el texto, sino proponer que el relato de Cortázar suscribe una noción analítica de realidad tal como la que acaba de ser citada.

¿Cuál sería entonces el secreto del texto cortazariano? “Apocalipsis de Solentiname,” entendido desde la clave del secreto, desde la clave hermética anunciada en el delirio sobre San Pedro o el diablo, sería una forma de hablar imposiblemente del secreto, de hablar callando. En ese “mentir la verdad” estaría de hecho la meta pulsional del relato de Cortázar. De acuerdo con eso, el relato, para seguir con el vocabulario propuesto por Abraham y Torok, debe ser considerado un relato “criptofórico.” Y para el criptóforo “un deseo, ya directamente saciado, yace enterrado, igualmente incapaz de salir a la superficie que de desintegrarse. Nada puede deshacer el hecho de que el deseo haya sido consumado o borrar su memoria. Este pasado está así presente para el sujeto como un *bloque/o de realidad*; es mencionado como tal en negaciones y desmentidos.”⁵⁶⁰ Tratemos entonces de desenterrar, como lectores, la destructiva revelación que “Apocalipsis” guarda, aunque no completamente. Una llave para el secreto está dada al menos formalmente en el aparato de traducción presente en el texto--un aparato preparado, como todo aparato de traducción, para una descanonización del original entendido como lugar de un secreto, esto es, de un deseo a la vez cumplido y oculto; un síntoma textual, por lo tanto.

III. Dos escrituras, y el fantasma semiótico

En el cuento, Cortázar, que es al mismo tiempo narrador y personaje, va de visita a la comunidad teológica de Solentiname y ve allí unas pinturas naïf hechas por los campesinos: casitas, vacas, maíz, campos de caña y arcadia. En ellas Cortázar reconoce o identifica, nos dice, la posibilidad de una “visión primera del mundo.”⁵⁶¹ Toma unas fotos, y al proyectarlas en su pantalla de diapositivas en París ocurre que las imágenes en que se ve inmerso no tienen aparentemente nada que ver con lo que creyó fotografiar: son imágenes de tortura, muerte y destrucción (somocistas contra campesinos). Entiendo en esto una referencia a dos posibilidades diferentes de escritura: por un lado, la escritura fundacional, órfica, dadora de mundo, escritura ontológica y poética en el sentido de *poiesis*, que es la representada en los lienzos de pintura campesina: una escritura comprometida en la equivalencia o unidad entre representación y ser; y, por otro lado, la escritura que podría llamarse sacrificial siguiendo una idea de Bataille: escritura de gasto y horror, nihilista, angosta, esencialmente destructiva, que es la

representada por el acto de traducción que la máquina de Cortázar lleva a cabo sobre el texto pictórico.⁵⁶² La relación entre ambas formas de escritura define la dimensión criptofórica del texto.

Esas dos formas de escritura no tienen una relación de equilibrio dentro del texto. No son homólogas, sino heterólogas la una con respecto de la otra. La traducción entre ellas, de la una a la otra, ostensiblemente aquello que constituye el tema fundamental del cuento, establece su heterología mutua. Mediante el obvio compromiso autográfico de Cortázar con la segunda forma, mediante la utilización de la metáfora fotográfica, metáfora de metáfora propiamente, y ya usada para fines semejantes en “Las babas del diablo,” Cortázar privilegia el segundo modo de escritura, escritura de gasto y destrucción, que es un modo de escritura hostil a toda apropiación por la buena conciencia, hostil a toda reinscripción domesticante. Ya en *Rayuela* Cortázar había intentado enmarcar “la poesía y la denegación de la poesía,” buscando no una escritura de suma--acumulación poética, construcción de mundo--sino “una *resta* implacable.”⁵⁶³ ¿Cuáles son las consecuencias políticas de una teoría, y una práctica, de escritura indomesticable, afirmadora de la pérdida, de la disolución, de la muerte? ¿Cómo entenderla como escritura de resistencia, de potencialidad emancipatoria?⁵⁶⁴

La segunda escritura de Cortázar, escritura de traducción, de resta, ejerce su acción sobre la primera forma de escritura, la escritura poética, y es así, no sólo resistencia frente a la formación de mundo, sino beligerancia activa contra ella. Estamos frente a una concepción de la escritura donde lo privilegiado es en apariencia el momento nihilista--una escritura antipoética, antisimbólica. Pero el hecho de que Cortázar no encuentre otra forma de representar su versión de segunda escritura que mediante la fantasmalización de la tortura y el asesinato somocista debe en mi opinión leerse así: en la lucha entre escritura fundacional y escritura destructiva, lo fundacional es aparentemente subordinado, pero en ello prepara su venganza. La segunda escritura es siempre traducción de la primera: la traducción se produce a partir de una carencia del original, pero la traducción--que es suplemento--tampoco alcanza en sí estatuto de suficiencia. La segunda escritura depende entonces esencialmente de la primera: la escritura *naï f*, fundacional, preinscribe lo depravado y abyecto, igual que lo depravado y abyecto remite siempre a su posibilidad *naï f*. La emancipación es siempre la posibilidad teológica y pastoral de la primera escritura, pero la lucha por su manifestación implica también necesariamente la posibilidad heterológica. La ontología que subyace a cualquier proyecto emancipatorio está siempre sujeta a crítica heterológica.

Hay dos sistemas semióticos en juego: uno encaminado hacia una epifanía original; el otro, traduciéndola. En su incesante enfrentamiento aparece el momento mimético, que los dobla siniestramente, y otorga su indecidibilidad. Esta duda es, finalmente, la cierta proyección heterológica del relato de Cortázar: una duda que pertenece al texto mismo, que *es* el texto, texto posmoderno, prendido en la imposibilidad de aceptar una ontología o una dialéctica, pero afirmando esa imposibilidad como constitutiva, paradójicamente. El texto es criptofórico precisamente porque en él el secreto, el deseo ontológico enterrado, “es igualmente incapaz de alzarse y de desintegrarse.”⁵⁶⁵ Está allí, pero siempre bajo la forma de un bloque de realidad, cuya misma posibilidad está generada por la escritura ontológica, presente en negaciones y denegaciones que la segunda escritura impone.

Voy a llamar fantasma semiótico a lo producido en la relación heteróloga entre esas dos formas de escritura.⁵⁶⁶ El fantasma semiótico es un efecto de traducción. Ocurre en la intersección entre texto original y labor de traducción--la intersección de dos sistemas de signos. Ocurre cuando la fractura simbólica en el original, la cripta del original, se extiende hacia su suplemento cosimbólico, su traducción; cuando el traductor, al traducir, toca la cripta del otro, y la experimenta, diríamos,

telepáticamente.

En el comienzo del cuento Cortázar desembarca en San José de Costa Rica, penúltima etapa donde tomará una avioneta que le llevará a Nicaragua. La avioneta es un Piper Aztec, y Cortázar no puede evitar pensar que de algún modo la avioneta le lleva a “la pirámide del sacrificio.”⁵⁶⁷ Durante la rueda de prensa en San José alguien le pregunta: “¿qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento?”⁵⁶⁸ Como se sabe, *Blow-Up* es la película que Michelangelo Antonioni rodó sobre o desde “Las babas del diablo.” Entre *Blow-Up* y “Las babas del diablo” no ocurre simplemente un proceso de traducción fotográfica o cinematográfica. El cuento tanto como la película tematizan la traducción fotográfica en general, y son por lo tanto reflexiones sobre metafotografía. Así “Apocalipsis” queda enmarcado desde su comienzo entre referencias a varios sistemas semióticos. La frase de “Apocalipsis” sobre *Blow-Up* y “Las babas del diablo” organiza una polisemiosis, una complicación ejemplar de la relación entre sistemas de signos. Tal complicación problematiza la relación de traducción entre ellos. En nuestro texto, prelude la aparición del fantasma semiótico. El fantasma semiótico es lo incontrolado, lo heterólogo, lo que el lenguaje, desde dentro del texto, excreta por pura tensión entre sus elementos significantes, dentro de un proceso de traducción que desde luego trasciende al sujeto traductor, pero que lo implica y reclama de él el pago de su deuda. Vamos a ser testigos de una producción heterológica.

IV. Mímesis heterológica e inconsciente óptico

La heterología tiene que ver con la relación de lo que Bataille considera dos impulsos humanos básicos y polarizados: la excreción y la apropiación. La producción sería según Bataille la fase excretora de un proceso de apropiación. La apropiación está subordinada a la excreción incluso en casos límite donde la apropiación parece tener prevalencia. Así es en la consumición sacrificial, dice Bataille, el caso elemental de la orgía, en la que “la incorporación en la persona de elementos irreduciblemente heterogéneos” tales como esperma, sangre menstrual, orina, o materia fecal sirve al propósito de provocar un aumento de fuerza para una expulsión más intensa.⁵⁶⁹ Podemos llevar este modelo a la traducción, considerándola como juego de apropiación y excreción.

La traducción no es meramente excreción de lo previamente apropiado, sino producción de un remanente específico, heterogéneo con respecto de lo apropiado y de todo acto de apropiación. Desde esta perspectiva, la traducción, como producción heterológica, es producción de lo diferente a partir de lo idéntico: es el desperdicio, la basura de lo idéntico; es, de hecho, la fiesta de lo mimético, en la que la ausencia o la carencia, la des-identidad, juegan un papel primordial. La traducción siempre se ejerce en traducir lo que no está allí. Fotografiar lo que no está ahí--y en el fondo la fotografía no hace otra cosa, sinónimo en esto de traducción--es como “leer lo que nunca fue escrito.” Benjamin usa esta última frase para referirse a la facultad mimética, una vieja facultad humana que estructuraría la percepción de lo que Benjamin define a su manera como “similaridades no-sensibles:” “Leer lo que nunca fue escrito.’ Tal lectura es la más antigua: lectura antes de todo tiempo, desde las entrañas, las estrellas o los bailes.”⁵⁷⁰

La noción benjaminiana de mimesis está radicalmente condicionada por su punto de partida en la irreducibilidad de la relación mimética a relación sensible. Si mimesis es para Benjamin la práctica de la similaridad no-sensible, la mimesis en Benjamin no organiza la homogeneización del mundo, sino lo contrario: su proliferación heterológica, en las brechas del elemento homogeneizador, que es el elemento semiótico. La mimesis viene en bruscos relámpagos de percepción, como el organizado por la

rápida apertura y cierre del diafragma óptico:

El elemento mimético en el lenguaje puede, como una llama, manifestarse sólo a través de alguna especie de portador. Este portador es el elemento semiótico. Así la coherencia de palabras y frases es el portador a través del cual, como en un flash, aparece la similaridad. Pues su producción por el hombre--como su percepción por él--está en muchos casos, y particularmente los más importantes, limitada a flashes.⁵⁷¹

En mi interpretación, “Apocalipsis de Solentiname” subscribe enteramente el concepto benjaminiano de mimesis. En la intersemiosis traductora, en el proceso de traducción de uno a otro sistema de signos, la ruptura de lo semiótico es, por decirlo así, congénita, y facilita, o incluso causa, la aparición fantasmal. La mimesis es cabalmente el fantasma dentro de la semiosis. El elemento semiótico, como simple portador, siempre incorpora la posibilidad de fantasma. El elemento semiótico lleva en sí su posibilidad de fantasma, captable en un fogonazo o en un disparo: el flash de Benjamin. Ahora bien, esta producción de fantasma es, para Benjamin, el momento propiamente epistemológico en la práctica artística. La posibilidad de conocimiento estético viene así afirmada en la recuperación de un momento antiestético, antisensible, el momento fantasmal en el que sin embargo la similaridad del mundo, y por ende su básica traducibilidad, queda constatada.

En su libro *The Optical Unconscious* Rosalind E. Krauss ataca lo que presenta como la ideología de opticalidad subyacente a la poderosa noción vanguardista de la autonomía del arte:

El mapeo del campo retinal sobre el plano pictórico del alto modernismo, que apareja la expectativa positivista de que las leyes del uno legislarían y subyacerían a la autonomía de las operaciones del otro, es típico de la forma en la que el alto modernismo estableció y consiguientemente fetichizó un reino autónomo de lo visual.⁵⁷²

Según Krauss, la vanguardia estética desarrolló una corriente antióptica o antivisual que sin embargo permaneció subterránea o escondida frente a la hegemonía de la opticalidad, que constituye la ideología más obviamente susceptible de fundamentar o legitimar la autonomía de la práctica estética. La fetichización de lo visible encontró a pesar de todo enfrentamiento en el trabajo de quienes, como Marcel Duchamp o Max Ernst, entendieron que la opticalidad no es un dato objetivo, sino un producto de la intervención del cuerpo en la percepción fenoménica. Estos artistas avanzaron hasta llegar “al vestíbulo del deseo-en-la-visión, es decir, a construir la visión misma dentro de la opacidad de los órganos y la visibilidad del inconsciente;”⁵⁷³ así “se propone la densidad y opacidad del sujeto de visión como la precondition misma de su acceso a la visión.”⁵⁷⁴

Krauss adapta la noción que Benjamin publica en 1931 de un “inconsciente óptico” para significar con ella “una [proyección] externalizada dentro del campo visual . . . de la manera en la que la visión humana puede concebirse inferior al control de todo lo que contempla, en conflicto como vive con todo lo que es interno al organismo que le da morada.”⁵⁷⁵ El fantasma semiótico, la producción del momento mimético como flash, como guiño diafragmático, es así no una apertura del campo visual, sino una ruptura retinal hacia la opacidad del deseo inconsciente. Por eso la fotografía siempre necesariamente fotografía lo que no estaba allí, y no podía estar--puesto que estaba siempre en otra parte. La fotografía siempre captura el fantasma de la semiosis. “Apocalipsis” trae desde ello a la luz la opción antióptica descrita por Krauss.

V. Disturbios visuales y tarea del traductor

Cuando Cortázar llega en su viaje a Las Brisas, finca de José Coronel Urtecho y última etapa antes de embarcarse en la lancha que le llevará a la isla de Solentiname, aparece una polaroid que le asombra e inquieta, forzándole a preguntar por el fantasma, el “ectoplasma inquietante:” “[¿]qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo[?];” “a mí ver salir de la nada, del cuadradadito celeste de la nada esas caras . . . me llenaba de asombro.”⁵⁷⁶ El “cuadradadito celeste de la nada,” como campo de escritura, es una pura membrana de probabilidad, normalmente el hímen de la similaridad convencional o semiótica entre modelo y traducción, original y copia. Pero ¿por qué “de la nada”? La aparición del fantasma semiótico--es decir, el fantasma de la mimesis en la semiosis--no desmiente la función del campo de escritura como campo de similaridad: al contrario, la producción del fantasma es la excreción pura de lo similar no sensible, heterogéneo, heterológico. Para Bataille la nada, o sus análogos lo absoluto y la infinitud, constituyen la excreción del pensamiento filosófico: aquello que el pensamiento no puede dotar de contenido positivo, y permanece así como escandalosa diferencia a duras penas tapada por la dialéctica.⁵⁷⁷ En la traducción mimética o fotográfica, la nada es el campo abierto para el sacrificio, para la incorporación y la pérdida sacrificial. La aparición del fantasma que introduzca la heterología en ese campo de escritura, el papel fílmico, asusta a Cortázar. Cortázar prefigura ya la heterología en esa nada del papel blanco, en blanco.

La preocupación por evitar la nada o el lugar de la nada es ominosa en “Apocalipsis” y recurre en otro momento crucial del texto. Viendo las pinturas de los campesinos de Solentiname, en las que Cortázar cree captar la expresión de una “visión primera del mundo,” decide fotografiarlas una por una “con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera.”⁵⁷⁸ Nada queda fuera. Lo importante es asegurar la total coincidencia de los diferentes sistemas semióticos, pintura y fotografía, para lograr una exacta traducción sin resquicios para fantasmas. La “pirámide del sacrificio” que aparece en la introducción del cuento cobra ahora el carácter tropológico de pirámide de la visión, a partir del centro óptico--y teológico--de la pupila fotográfica. La ansiedad que Cortázar experimenta en Solentiname en el momento de hacer las fotografías queda curiosa y fascinantemente confirmada en el relato testimonial de la visita que hizo otro de los que participó en ella, el escritor y político nicaragüense Sergio Ramírez. Contando que sostenía las pinturas para que Cortázar las fotografiara en la luz primera de la mañana pasa a un monólogo interior: “Julio,” le dice, “no te olvides del apocalipsis y déjate de joder con el folklore, las vaquitas . . . Lo que importa es el apocalipsis.”⁵⁷⁹

Expulsados del margen, privados de su lugar digamos natural de habitación, los fantasmas irritados harán su aparición en el único lugar que les queda libre, el centro mismo, llegando a dominar en su totalidad la pantalla de proyección, la base piramidal del triángulo óptico, en un principio supuestamente fiel reproductora de lo percibido en el momento original de la visión, en el tiempo de la fotografía. Este retorno de lo excluido es una obvia intromisión de la opacidad del cuerpo y sus pulsiones en la transparencia óptica buscada “con cuidado” por el fotógrafo Cortázar.

Pero no podía haber nada realmente sorprendente en tal aparición, por lo menos no para un Cortázar que define su mismo acto de traducción, la transposición de pintura a fotografía, como un robo y un raptó emprendido en vistas a la posterior liberación del objeto. Pero ¿liberación hacia dónde? De hecho, el traductor se limita a cumplir su tarea: “Es tarea del traductor liberar en su propio lenguaje ese lenguaje puro que está bajo el hechizo de otro, soltar al lenguaje apresado en la obra en su recreación de esa obra.”⁵⁸⁰ Así dice el narrador: “Cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba

lista, le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que estos, jodete.”⁵⁸¹ La proyección en la pantalla aparece así como una continuación natural de la proyección deseante que llevó a Cortázar al raptó de la imagen. Ese carácter erótico de la relación de traducción es precisamente lo que organiza su imposibilidad de acabamiento: el deseo de apropiación no puede ser satisfecho. La carencia del original, la ley que en todo original reclama el suplemento de la apropiación por otro, origina la deuda del traductor, pero la deuda, siempre contraída, debe ser pagada.⁵⁸²

Un texto de Freud citado por Krauss, “La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis,” puede servir para indicar el carácter libidinal o deseante del fantasma semiótico: para Freud, el ojo puede captar la atracción erótica de determinados objetos y no limita su función a percibir las modificaciones en la realidad que pueden amenazar la preservación de la vida. El conflicto óptico puede resultar cuando las pulsiones yoicas, que buscan la preservación, y los instintos sexuales entran en discordia: entonces el ego organizará la represión del ojo. Si la lujuria ocular “se ha atraído . . . la contradefensa de las pulsiones yoicas, de suerte que las representaciones en que se expresa su querer-alcanzar cayeron bajo la represión y son apartadas del devenir-conciente, queda perturbado el vínculo del ojo y del ver con el yo y con la conciencia en general.”⁵⁸³ La antiopticalidad, en el sentido definido por Krauss como especificativa de un cierto tipo de vanguardia artística, no es más que la aceptación de la sumisión del ojo a procesos de investidura libidinal.

La proyección en la pantalla de la casa de Cortázar en París es un acto de monumental excreción para el que el previo raptó apropiativo ha sido preparatorio. El acto de proyección es el momento puro o propiamente sacrificial o mimético, y lo producido en él es la expulsión y pérdida de la coincidencia semiótica entre modelo y copia. La pérdida de coincidencia es la revelación apocalíptica: pero lo oculto que la apocalipsis desvela es la similaridad heterológica. El momento que llamé epistemológico de la práctica artística es entonces producto de una represión del deseo, el lugar de un secreto. El término “represión preservativa,” adaptado de su utilización por Abraham y Torok, puede servir para indicar el procedimiento específicamente literario mediante el que, en la lucha entre dos formas de escritura, en la no coincidencia entre sistemas de signos, el fantasma logra su existencia mimética.

Hay que entender por un lado que la formación reactiva causada por la represión, esto es, el fantasma semiótico, está en relación mimética con lo reprimido. Pero esto todavía no explicará qué en las pinturas de Solentiname puede haber atraído, no sólo la lujuria del ojo cortazariano, sino más fundamentalmente la medida retaliatoria de su represión. Si Freud está en lo cierto, debemos elucidar un conflicto entre pulsiones yoicas e instintos sexuales. No hay que abandonar la perspectiva política, ni a mi juicio el trasfondo teológico que la sostiene, para llevar este análisis a su diana propia o impropriadamente teórico-literaria. El momento epistemológico en “Apocalipsis de Solentiname” no es, sino que coincide con la producción del fantasma semiótico: el fantasma semiótico se constituye como signo. En cuanto signo, su importe epistemológico está en su relación diferencial con los signos a los que sustituye o contra los que reacciona.

Las pulsiones yoicas habrían actuado contra el placer de ver que lleva a Cortázar a querer capturar las imágenes de la “visión primera del mundo.” El ego reacciona contra la catexis arcádica buscando su propia conservación. Pero la pulsión reprimida guarda su venganza:

Constituye la venganza, el resarcimiento de la pulsión reprimida, el hecho de que ella, coartada de un ulterior despliegue psíquico, pueda acrecentar su imperio sobre el

órgano que la sirve. La pérdida del imperio conciente sobre el órgano es la perniciosa formación sustitutiva de la represión fracasada que sólo se possibilitó a ese precio.⁵⁸⁴

La formación sustitutiva causará disturbios visuales en el sentido de que el instinto reprimido obtendrá poder sobre el trabajo de la visión.

VI. Fetiche fallido

Al final de su ensayo Freud se pregunta si este mecanismo psíquico es explicable por mera apelación al funcionamiento de las pulsiones yoicas o si por el contrario cabe postular la existencia de ciertas “constelaciones constitucionales” que predispondrían “a los órganos a exagerar su papel erógeno y de ese modo provocarían la represión de las pulsiones.”⁵⁸⁵ Para Freud tales constelaciones son parte de la constitución orgánica, no psíquica, del cuerpo. Organizan una “solicitud somática” de los órganos que anticipa y predetermina el trabajo de la represión.

Por nuestra parte no precisamos la reducción orgánica, sino que nos basta con adjudicar al mismo trabajo de la escritura el papel de solicitud somática de los órganos. Si el fantasma semiótico aparece dentro de la escritura como signo, su importe epistemológico depende de su relación con los signos que desplaza y afecta. Es la escritura la que fuerza al sujeto de la escritura a desatar la formación reactiva cuando lo amenazado es la supervivencia de la escritura misma ante el encuentro con lo propiamente monstruoso, el mundo primero de los orígenes.

¿Qué en las pinturas de Solentiname puede haber atraído no sólo la lujuria de Cortázar sino la medida retaliatoria de su represión? El ojo de Cortázar quedará perturbado por el trabajo de una formación sustitutiva que empieza a producirse en el momento en que el placer de ver las pinturas campesinas pide su apropiación en la reproducibilidad fotográfica. La traducción no será meramente reproductiva. Las pinturas campesinas, desde su transformación en imágenes de horror, deben ser entendidas como el lugar fallido de la construcción de un fetiche: el fetiche de la plena escritura poética, ontoteológica, creadora, dadora de mundo. Cortázar reformula desde esta perspectiva el *punctum* barthesiano de la imagen fotográfica. El *punctum*, cuya violenta manifestación en “Apocalipsis” es el resultado de la represión de una inversión libidinal, se ofrece como el lugar fallido o la fisura en el lugar de la construcción del fetiche de la escritura ontoteológica. Y esto es lo que hace de la escritura de Cortázar en “Apocalipsis de Solentiname” una escritura profundamente marcada por el duelo, abierta al relapso fantasmático.

Una larga cita de *Rayuela*, en la que Horacio Oliveira se entrega a su propio delirio ebrio, quedará posteriormente justificada:

No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio pero que al mismo tiempo--era cierto, era maravillosamente cierto--, en el suelo o el techo, debajo de la cama o flotando en una palangana había estrellas y pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardía la furia de sus especies, en la mezcla de basura y placas de jade de su lengua donde las palabras se trenzaban noche y día en furiosas batallas de hormigas contra escolopendras, la blasfemia coexistía con la pura mención de las esencias, la clara imagen con el peor lunfardo . . . Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. 'Ir del desorden al orden,' pensó Oliveira. 'Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más

insanable de los desórdenes? El orden de los dioses se llama ciclón o leucemia, el orden del poeta se llama antimateria, espacio duro, flores de labios temblorosos.⁵⁸⁶

En “Apocalipsis” también la blasfemia, bajo la forma de tortura y asesinato de los inocentes, coexistirá con la pura mención de las esencias, con la primera visión del mundo, y las hormigas lucharán contra las escolopendras. Los soles negros de antimateria refieren a la instancia contradictoria del ojo deseante, el foco de desorden, la fuerza antióptica y antiteológica que resistirá, desde la opacidad del inconsciente, la constitución de la escritura poética, fundadora, órfica, y la desplazará hacia el lugar de un desorden en el que se consume el orden insano del poeta.

En *Histoire de l'oeil* Bataille dramatizaba el foco del deseo en el impulso hacia la ruptura del ojo--una ruptura literal, violenta, coincidente con la voluntad sádica de destrucción: “El ojo, dijo ella, tenía forma de huevo. Me pidió que le prometiera que cuando pudiéramos salir al exterior, arrojaría huevos al aire soleado y los rompería con disparos de mi pistola.”⁵⁸⁷ Eso es exactamente lo que pasa en el cuento de Cortázar, donde se dramatiza la ruptura del ojo hacia una visión antióptica, fantasmática. Hay un momento semejante, dentro de esta lógica del delirio, en *Prosa del observatorio*, cuando Cortázar describe al sultán Jai Singh, constructor del observatorio de Jaipur. En la inquietante descripción de Cortázar, Jai Singh está empeñado en una lucha a muerte contra el ojo que lo mira. Primero se traduce el combate:

contra los husos de la altura destilando sus hebras para una inteligencia cómplice, telaraña de telarañas, un sultán herido de diferencia yergue su voluntad enamorada, desafía un cielo que una vez más propone las cartas transmisibles, entabla una lenta, interminable cópula con un cielo que exige obediencia y orden y que él violará noche tras noche en cada lecho de piedra.⁵⁸⁸

La opción antióptica es entonces expuesta como intensificación de lo óptico hacia el reino del deseo:

Erotismo de Jai Singh al término de una raza y de una historia, rampas de los observatorios donde las vastas curvas de senos y de muslos ceden sus derroteros de delicias a una mirada que posee por transgresión y reto y que salta a lo innominable desde sus catapultas de tembloroso silencio mineral.⁵⁸⁹

Pero lo innominable, que con más frecuencia Cortázar, siguiendo a Rainer María Rilke, llama lo abierto, es el lugar de entrada en la “verdadera revolución,”⁵⁹⁰ lugar utópico, entonces, donde la escritura poética se postula como posible, y región de una “imagen donde todo está esperando.”⁵⁹¹ Tal imagen estática aparece imposibilitada de antemano por el erotismo sádico que la postula, por la violencia recurrente “noche tras noche en cada lecho de piedra.”⁵⁹² La irresolución fundamental que organiza no sólo la estructura de *Prosa del observatorio* sino también su dramática textura, la cualidad de su prosa, que es también, en resonancia plena, la prosa antivisual del lugar del ojo, es una irresolución fundamental entre escritura poética y escritura destructiva.

Las pinturas “primitivas” de los campesinos de Solentiname, que otorgaban en Nicaragua el recuerdo de una “visión primera del mundo,” el pastoralismo de vacas y chozas de azúcar y prados de amapolas, se invierten en la pantalla gigante de Cortázar en París en imágenes desoladoras de muerte, sadismo y destrucción. La transposición fotográfica revela lo que no estaba pero estaba en su no-estar: el niño disparado en la frente por el oficial somocista, la escena de cadáveres tendidos boca arriba, la imagen de la muchacha con la picana entre las piernas, los pedazos de cuerpos y las carreras de mujeres. ¿Cómo esta producción de fantasmas ensangrentados puede proceder del pastoralismo inicial? ¿Qué traducción diabólica o qué diablo de la traducción ha actuado? Ha actuado la escritura

como sollicitación somática: y el resultado es una formación reactiva que sin embargo tiene el carácter de una formación sustitutiva; una similitud no-sensible, mimética, que actúa en las grietas de los sistemas semióticos, tomando ventaja del hecho de que sólo en la vulnerabilidad de la traducción puede intervenir el demonio del desplazamiento, de la transposición y del juego. La erogena es siempre ya la deuda marcada en el original mismo, pagada en anáclisis.

VII. Lobos escópicos

Cortázar no es el único escritor del Boom afectado por semejante constelación constitucional. También ella organiza parcialmente el trabajo de la escritura en *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. Bustrófedon, el gran creador de lenguaje e imagen encriptada del autor, funciona desde una lesión cerebral contraída en la niñez y que poco a poco va disociando escritura y pensamiento, es decir, poco a poco va abriendo el pensamiento a la labor de la formación reactiva. En la glosa de González Echevarría, la lesión cerebral de Bustrófedon es especial porque es la fuente del lenguaje, es decir, de un nuevo lenguaje cuya habilidad para nombrar depende de una negatividad fundacional, cuya hipóstasis es la lesión misma, el corte, o la muerte . . . El logos como ontología en este juego de lenguaje es el intervalo de la disfunción, el juego del lenguaje anunciando la disfunción en su proclividad a la malformación y al error. La malformación y el error son las brechas entre el yo y el mundo y entre el yo y su intencionada representación en el lenguaje.⁵⁹³

En esas brechas surge el fantasma semiótico, que en cuanto signo o conjunto de signos se inscribe topológicamente en las cadenas significantes que lo rodean, y otorga similitudes no-sensibles en las que se asienta el poder epistemológico de la escritura. En “Apocalipsis” el fantasma semiótico entrega imágenes de gasto y destrucción. Lo excretado en el proceso de traducción es en el cuento de Cortázar el doblamiento en el nivel de significado de la excreción misma, que es un proceso de carácter significativo: el contenido concreto de las imágenes que aparecen sobre la pantalla fotográfica es así el símbolo de los procesos de transposición semiótica señalados en el cuento, incluido el acto de traducción. En “La noción de gasto” dice Bataille que la literatura, que produce terror y horror en la representación simbólica de la degradación y de la muerte, “puede ser considerada sinónima del gasto; de hecho significa, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido está por lo tanto cercano al del *sacrificio*.”⁵⁹⁴ La lectura o traducción mimética de Cortázar extrae de las pinturas de Solentiname un oculto sentido sacrificial. ¿En qué consiste?

Cortázar no está escribiendo sólo sobre la represión somocista, y eso es lo más perturbador de su texto. Cortázar escribe también de la represión del ojo en la tarea del traductor. Ciertas analogías del texto psicoanalítico con el texto de Cortázar se imponen por sí mismas. Brevemente, el Cortázar narrador realiza en Solentiname una fuerte catexis o investidura de objeto que debemos entender como indicadora de una regresión hacia el narcisismo. Cortázar viaja, en otras palabras, hacia “el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa.”⁵⁹⁵ Ese pez que boquea en el fondo de las pinturas campesinas es la imagen--como en el cuento “Axolotl”--de un yo en estado de narcisismo primario.⁵⁹⁶ El intento de Cortázar por apoderarse de las pinturas mediante la cámara fotográfica corresponde a lo que Freud llama la etapa de la organización sádico-anal. El atesoramiento agresivo está atestiguado en las siguientes palabras: “Cuando vino Ernesto [Cardenal] a decirnos que la panga estaba lista, le conté lo que había hecho, y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectará en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que estos, jodete.”⁵⁹⁷

En “Pulsiones y destinos de pulsión” Freud menciona que en la posición libidinal sádico-anal las pulsiones yoicas “gobiernan a la función sexual” y “prestan . . . a la meta pulsional los caracteres del odio.”⁵⁹⁸ Esto explica la actividad de destrucción sádica en la alucinación de París: cuando Cortázar busca la proyección de lo previamente introyectado lo que se produce es la visión alucinada de un yo escindido en ambivalencia radical. Cortázar en París sufre el síntoma de una investidura narcisista de objeto que alcanza a penetrar la conciencia con implicaciones angustiosas. El texto de Cortázar nos acerca a la esquizofrenia entendida como psiconeurosis narcisista.

El texto de Cortázar cobra plena relevancia política en el difícil acercamiento de la labor literaria en su función mimética a la función sádica, en el que se constata la fuerza ambivalente de la representación literaria en un sentido específico. A ella no es por cierto ajeno el trasfondo apenas mencionado: Solentiname es una comunidad teológica--una comunidad de campesinos dirigida por Ernesto Cardenal, que los instruye en la palabra de Dios. La ambivalencia textual alcanza también a devorar la situación de concordia aparente dentro de la comunidad. El paraíso, parece decirnos, es siempre un paraíso dominado por montos afectivos de amor al padre. Pero el padre puede siempre convertirse en lobo y abrir las puertas del infierno mencionadas por Cortázar al principio mismo de la narración. El régimen escópico del texto de Cortázar, en el que vamos del placer de mirar y ser mirado al horror angustioso de lo mismo, es un régimen paterno-teológico.

Si la traducción es posible, si Cortázar puede fotografiar las pinturas de los campesinos de Solentiname, eso ocurre porque el original “no estaba allí sin falla, completo, pleno, total, idéntico a sí mismo,” como dice Derrida comentando el texto de Benjamin sobre traducción.⁵⁹⁹ La tarea de Cortázar es la tarea del traductor, que Benjamin define como “redimir en su propia lengua el lenguaje puro exiliado en la lengua extraña, liberar transponiendo este puro lenguaje cautivo en la obra.”⁶⁰⁰ El fantasma semiótico de la producción heterológica entrega como en un flash, para usar otra imagen de Benjamin, el lenguaje puro, que no es el lenguaje poético, ni tampoco el lenguaje sacrificial y destructor de la traducción, sino que es el lenguaje que dice de la profunda coimplicación de esas dos formas de lenguaje, o dos polos de la escritura.

Una frase tan enigmática como a primera vista repulsiva de Bataille en “El valor de uso de D. A. F. de Sade” puede considerarse en este contexto: “Sin un entendimiento sádico de una naturaleza torrencial e incontestablemente abrumadora no podría haber revolucionarios, sino una repugnante sentimentalidad utópica.”⁶⁰¹ Ese entendimiento sádico de Bataille es el que en primer lugar permite introyectar la “visión primera del mundo,” es decir, permite hacer en ella una violenta investidura libidinal. ¿Cómo conjurar después esa pulsión de destrucción? ¿Cómo escapar de esa voluntad de muerte?

El texto de Cortázar está profundamente comprometido en la tensión de esas preguntas. “Apocalipsis de Solentiname” contiene el conflicto de escrituras y da lugar a su expresión, pero no a su solución, excepto si se piensa que la irresolución es la solución misma. La escritura de Cortázar, al coimplicar irresolutivamente escritura órfica y escritura sacrificial, produce una heterología cuyo efecto no puede, y al mismo tiempo debe, ser controlado.

El texto de Cortázar ejerce su resistencia política en el duelo por la escritura teológica, órfico-poética. Este duelo distópico, al enunciar la pérdida de la función órfica de la escritura, y al estar abiertamente traumatizado por ella, se hace paradigmático de una cierta posibilidad de vanguardia cultural latinoamericana. Cortázar practica en “Apocalipsis de Solentiname” una escritura telepática, escritura de dolor a la distancia: escritura de solidaridad también, porque en ella la posibilidad misma de

solidaridad es interrogada radicalmente, y últimamente aceptada como expresión de un deseo mimético interrumpido. Al fin y al cabo, no son las pinturas de Solentiname las que realmente constituyen una visión primera del mundo: las pinturas sólo la alegorizan, al presentarse como lugar de encriptamiento de una realidad cuya posibilidad extratextual se da sólo en su ocultación incesante. De esa posibilidad, en su negación, Cortázar presta testimonio: escritura utópica, entonces, *porque* es escritura prosaica, sucia, traducida a la destrucción.⁶⁰²

Ramírez, comentando la opción personal de Cortázar en favor de la Nicaragua sandinista y en favor de las luchas revolucionarias centroamericanas, no menciona el hecho de que para Cortázar la opción misma pasaba por una exploración de las motivaciones mismas de la escritura, de lo que la escritura podía y no podía hacer, de lo que la escritura, por lo tanto, estaba obligada a hacer si tal opción, para Cortázar como escritor, tenía que ir más allá de las declaraciones de intenciones y del trabajo puramente político.⁶⁰³ Como practicante de la literatura cuyo trabajo lucha por entender el mundo desde una localidad cosmopolita y universalista, no depende de Cortázar salirse de su piel profesional y afirmar meramente una solidaridad con los nicaragüenses que entonces correría el riesgo de estar más profundamente sentida que adecuadamente expresada. Al fin y al cabo, ¿no escribía él “demasiado hermético para el pueblo”? ¿Cuáles serían las implicaciones políticas de una súbita claridad, de una reducción drástica de la forma compleja en la que la escritura de Cortázar trató de seguir la llamada del pensamiento?

En “Apocalipsis de Solentiname” la solidaridad queda sometida a la prueba del inconsciente: Cortázar renuncia a la posibilidad de una visión empática, de un compromiso meramente afectivo con los apuros de los pobres de Nicaragua, que le habría sabido demasiado a deseo latinoamericanista, a una “reconversión neocolonial del primitivismo,” para usar palabras que Michael Taussig aplicó a un contexto similar.⁶⁰⁴ En su lugar, Cortázar escribe un texto en el que una perspectiva anaclítica sobre la imposibilidad de la satisfacción del deseo en la escritura, sobre la imposibilidad de suscribir cualquier “visión primera del mundo,” va de la mano con un riguroso autoanálisis de tendencias destructivas en su propia relación con la representación.

Lo que en América Central parecía una expresión de esperanza se convirtió en París en ocasión de experiencia o manifestación de terror sacrificial. Con ello el terror sacrificial no aparece como horizonte último de expresión simbólica; al contrario, con ello el terror sacrificial aparece mostrado en lo que es, es decir, una formación reactiva causada por el conflicto entre inversiones erógenas de objeto primario y las pulsiones yoicas de un escritor cosmopolita forzado desde antiguo a abandonar ilusiones nostálgicas por mor de la autopreservación estética (narcisista). En “Apocalipsis de Solentiname” Cortázar muestra, con perfecta economía de medios, que la solidaridad con lo subalterno pasa por la autorrenuncia, y eso en el caso de un escritor localizado en el primer mundo como Cortázar sólo puede significar una crítica radical de las estrategias de representación sobre las que el poder de la producción cultural del Primer mundo se basa. Para un intelectual del primer mundo el dolor de la solidaridad sólo puede ser dolor a distancia: pero la telepatía no es un aparato afectivo tan fácilmente accesible. Primero, debe encontrarse el dolor propio, para que al menos algo así como un dolor común pueda llegar a poder invocarse.

El dolor es lo que la repetición mnemónica trabaja por comprender. La alternancia del recuerdo/visión primera del mundo y destrucción/alucinación sádico-anal es en última instancia la matriz del relato de Cortázar: una figura matricial poderosa que, lejos de darle al cuento una forma, una

estructura, destruye forma y estructura: forma dismórfica, cripta. La representación anaclítica de Cortázar en “Apocalipsis” satisface quizá una necesidad de solidaridad, pero no satisface el deseo de solidaridad. Porque no hay objeto recuperable de solidaridad, sino sólo un objeto perdido, encriptado, herméticamente sellado, que nos aparta de sí y al que no podemos apropiarnos. La “visión primera del mundo” refiere al lugar de un secreto, esto es, a una negación y denegación de realidad, a un deseo permanentemente en la tumba, e igualmente incapaz de salir de ella o de descomponerse en ella. El fantasma semiótico es sólo el síntoma del dolor del ojo al tratar simultáneamente de contemplarlo y de eludirlo.

Uno de los sueños del “hombre de los lobos,” el ciudadano ruso Sergei Pankeiev cuyo caso narra Freud en *Historia de una neurosis infantil*, es: “Mi madre y yo estamos juntos en una habitación. En una esquina la pared entera está cubierta con pinturas sagradas. Mi madre quita las pinturas y las arroja al suelo. Las pinturas caen y se hacen pedazos. Yo me asombro de que mi piadosa madre haga tales cosas.”⁶⁰⁵ Para Abraham y Torok, este sueño aclara la “función económica de mantener viva a toda costa la escena traumática del testimonio.”⁶⁰⁶ La producción sádica de Cortázar es un intento por incorporar esa visión primera del mundo, la escena primaria, las “pinturas sagradas” del sueño de Pankeiev; es igualmente y por la misma razón un intento de resistir fundamentalmente los efectos destructores que la escena primaria puede ejercer sobre el yo narcisista. La “escena traumática del testimonio” es en Cortázar el lugar de un autoduelo aberrante. Que el trauma venga a darse en el lugar de la constitución fallida de un fetiche, que el fetiche no pueda llegar a constituirse, indica la presencia de una cripta abierta en el inconsciente textual cortazariano. La inocencia que queremos incorporar en toda “visión primera del mundo” depende de dejar la cripta quieta, de no tocarla. Porque tocarla supone abrir la ventana y ver un árbol lleno de lobos. La visión atroz de Pankeiev no está lejos ni es sustancialmente diferente de lo que Cortázar nos entrega, regalo envenenado, contra todas las falsas inocencias, escrituras órficas, y así por lo tanto exculpatorias.

Capítulo catorce

La traza teórica en Tununa Mercado

En estado de memoria Escribir el remanente la experiencia básica del objeto perdido, narrativa de duelo, es al mismo un “relato futuro.” pasado y futuro “efecto teórico”:

Parece que ya ese hecho, de que el mundo de las ideas entre a la ficción, produce un efecto particular. Las ideas están un poco más exasperadas y ficcionalizadas, puestas en un grado de tensión. Y a menudo se encuentran resoluciones también teóricas, que no estaban previstas y que quizás en la escritura, más limpia, de un ensayo, no hubiesen tenido el mismo efecto. Esto, por supuesto, separándonos de lo que es la retórica de la novela de tesis. Cuando uno se opone a la novela de tesis se opone a la idea de que hay algo previo a la escritura, una especie de contenido anterior que la escritura no haría sino reproducir.⁶⁰⁷

El concepto de “resolución teórica” de que habla Piglia permanece en su texto excesivamente oscuro. La cuestión es, si las ideas no entran a la ficción desde un momento previo, ¿desde dónde entrarían? La condición de una resolución teórica, para Piglia, parece ser cabalmente “no estar prevista,” es decir, no poder ser vista previamente. La resolución teórica aparece así ella misma dependiente de un futuro, o de la posibilidad misma de futuro que el presente constituye en tanto que el presente viene siendo, viene a ser.

El psicoanalista francés François Roustang relaciona esta posibilidad de futuro con la liquidación de la transferencia en el trabajo analítico al decir que “hay una proximidad entre el delirio, la teorización, y la liquidación de la transferencia.”⁶⁰⁸ Lo que está en juego es por supuesto el delicado, quizás incluso peligroso pensamiento de que sólo se avanza en la teorización desde el inconsciente, de forma tal que la teoría analítica incluye como momento fundamental de constitución la pérdida de la teoría analítica. Sin delirio no hay posibilidad de teorización--o mejor dicho, sin acceso del delirio, la teorización es sólo su propia represión. En otras palabras, la teoría analítica es una forma de racionalidad que incluye el postulado axiomático de que la racionalidad es represión del sujeto en tanto entrega al Otro como supuesto sujeto de conocimiento; el éxito de la teoría analítica, es decir, la posibilidad de liquidación de la transferencia, depende del descubrimiento de un lugar en el que tal racionalidad queda vencida por la irrupción de lo que es irracional en el sentido de que no ha podido aún ser racionalizado. Piensa Roustang que “el proceso de descubrimiento . . . siempre presupone pasar por . . . el lugar en donde la construcción de una ficción se hace posible” puesto que “las palabras que vienen del inconsciente en cualquier momento dado siempre sobrepasan la teoría, la contestan, o la exceden.”⁶⁰⁹ Estas nociones parecen especialmente pertinentes para la comprensión de lo que a mi juicio está en juego en el texto de Tununa Mercado.

En alguna de sus entrevistas Piglia expresa lo que por otra parte es evidente para cualquier lector de sus textos: “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad.”⁶¹⁰ Voy a proponer que esa zona indeterminada es cabalmente el espacio autográfico del relato, y por ende el lugar donde la escritura tiene la posibilidad de constituirse como autobiográfica. Esa zona indeterminada es por supuesto también el lugar del efecto teórico, y al mismo tiempo es el lugar de la irrupción del delirio en resistencia a la teoría. Obviamente teoría y ficción trabajan esa zona indeterminada desde lugares de enunciación opuestos: si el análisis trata de oír lo inaudible para incorporarlo al enunciado teórico, la ficción se abre a la resolución o al efecto teórico desde el lugar mismo de lo inaudible, es decir, desde el delirio.

En un sentido fuerte, que tiene que ver con la relación poder/conocimiento teorizada por Michel Foucault, la teoría no puede sino ser fundamental y fundamentadamente un lugar institucional. Ahora bien, desde el punto de vista que aquí estoy tratando de proponer, un punto de vista que insiste no tanto en la teoría como en el efecto o en la resolución teórica, o incluso, podríamos decir, en la traza teórica entendida como marca mnemónica en el delirio, la teoría se abre a la posibilidad de ser captada, autográficamente, no como locus institucional, sino como tensión contraria: y entonces, como lugar destitucional, si insiste en su propia negatividad, o como lugar restitucional, si insiste en su positividad potencial.

Ambas posibilidades se constituyen siempre en términos de futuro desde la experiencia básica del objeto perdido: destitución o restitución son resoluciones del duelo, y por lo tanto anticipaciones melancólicas del fin posible del trabajo de la escritura. Si ambas posibilidades de escritura se originan en la experiencia de una perforación de la conciencia, de un agujero que resta inteorizable, su objeto, en el sentido de meta o fin, es lograr que esa perforación acabe tragándose todo, bien sea para que nada reste (destitución) o para que la devolución del todo se haga una vez más factible (restitución).

En estado de memoria está en el lugar de la destitución, en el sentido de que su efecto teórico se abre a un horizonte de destitución. Al comienzo del texto la narradora refiere a “la inmensa capacidad de transferir que [la] caracteriza.”⁶¹¹ Implicada en una sorda demanda de cura de los “altos picos de aflicción que [le] asaltan,”⁶¹² se estrella una y otra vez contra la rigidez teórica de analistas “aferrado[s] a su[s] idea[s] de la depresión.”⁶¹³ El modelo de la cura analítica es llevado ineluctablemente en el final del primer capítulo al terreno de la escritura. La narradora se ha profesionalizado como “escritora fantasma,” cuya misión es por lo tanto ser “fantasma tutelar sobre la frase ajena,” “nodriza sobre la cuna de palabras que salen de otro imaginario, de otro inconsciente.”⁶¹⁴ Su situación la lleva a una brutal despersonalización así expresada: “Frase a frase mi frase moría, muere, se extingüía, se extingue, es correcta, se enmascara, se alínea, sonrío, corregida.”⁶¹⁵

El capítulo concluye con un feroz ataque contra aquellos que habrían usurpado su escritura. A mi juicio la violencia de los asertos les da un rango sintomático:

Hay personas que construyen abundantes curricula con artículos y aun con ensayos amplios y densos que no escribieron ellas, que los dieron a hacer a escribas como yo. Gente que pide prestada la palabra de otro o que la compra y que, hinchada de orgullo, ofrece como contraparte un llamado “marco teórico,” sin el cual se supone que nada puede hacerse, minimizando cuestiones secundarias como la sintaxis. Gente que cree que no saber escribir es una discapacidad irrelevante, puesto que sólo importa tener teoría, formular teoría. En el marco vacío del que se vanaglorian, la obrera o el obrero tienen que cruzar sus hilos . . . Estos impostores e impostoras . . . se forja[n] una personalidad por una despiadada transfusión de la competencia ajena.⁶¹⁶

No es difícil ver en esta referencia a los que canibalizan su escritura una referencia enmascarada o desplazada a experiencias de frustración en el curso del análisis con analistas incapaces de fijar su labor en la liquidación de la transferencia: analistas dogmáticos cuya noción de teoría no incorpora, porque ha reprimido, la noción de que la teoría analítica pasa por su propia pérdida. También, sin embargo, permite ser leída en clave propiamente literaria, y suscitar por tanto la cuestión de la relación entre silencio y promesa, escritura poética y escritura teórica. La noción de teoría aquí atacada es obviamente idéntica a la que rechaza Piglia en el texto antes citado, cuando dice que la novela de tesis supone que “hay algo previo a la escritura, una especie de contenido anterior que la escritura no haría

sino reproducir.” La noción de escritura implicada positivamente por Mercado es equivalente a la noción de ficción abierta al “efecto teórico” entendida en el sentido de Piglia y Roustang. Llegar a ella, abrirse al delirio resolutivo, es el propósito fundamental de la tensión textual en *En estado de memoria*. También Mercado podría decir, como Piglia, “la escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es.”⁶¹⁷

Que ese relato futuro depende siempre de un resto, de un remanente o precipitación inteorizable es al mismo tiempo la posibilidad y el peligro de la escritura. En “Celdillas,” el capítulo central de la novela, dice Mercado: “buscar allí la respuesta al enigma significaba un riesgo: que por mediaciones perversas o intersticiales del inconsciente, la superficie fundante perforada pudiera de pronto volverse persecutoria e incontrolable.”⁶¹⁸ El sintagma “superficie fundante perforada” apunta a mi juicio al establecimiento del objeto perdido como lugar inicial de la pulsión de escritura. Al final de ese capítulo la narradora habla de unas fotos “de campos de concentración que archivaban mis padres. Cuerpos amontonados y muertos; cuerpos alineados dentro de fosas, llamadas con pertinencia fosarios.”⁶¹⁹ Otros fragmentos de texto apuntan a la relación esencial de esos muertos con los muertos y desaparecidos argentinos de la historia política reciente.⁶²⁰ Que esos muertos perforan se dice en la imagen de los “muertos que entraban por mis ojos y salían por mi nuca” como “frase inicial” de la escritura.⁶²¹ Lo que está en juego es de alguna forma asimilar esas perforaciones: “Ese orden instaurado por el terror repele y al mismo tiempo devora; si se lo elude, de cualquier modo triunfa, la cavidad gana la partida.”⁶²²

Se trata entonces de enfrentar el resto, la ceniza. En ese sentido interpreto la significación del capítulo titulado “Fenomenología,” en el que la narradora cuenta aparentemente la anécdota de sus laboriosos estudios de la *Fenomenología del espíritu* hegeliana. Mercado nos da en él una interpretación de la lectura basada en la dialéctica hegeliana, a su vez entendida desde el punto de vista de la noción de teoría ya discutida arriba:

Deficitaria, mi apropiación intelectual se produce por bocados; cuando muerdo el conjunto, las partes se me escamotean; cuando me detengo en las partes, el conjunto se vuelve borroso, y así ando, a los tanteos, soltando o recuperando lo que capto, atesorando apenas los fondos de la gran caldera.⁶²³

En ese precipitado de la caldera se carboniza el resto de las mediaciones dialécticas, es decir, todo aquello que no puede ser subsumido en el juego de la negación redentora: lo inteorizable. Pero es el saber de lo inteorizable, es decir, justamente la instancia del no-saber en el saber, lo que para Mercado en última instancia adquiere relevancia viviente:

lo que debería leer para saber se vuelve cada vez más brumoso, mientras que lo que está al costado, por encima o por debajo del texto, sin posiciones jerárquicas, comienza a cobrar nitidez y a hacerse de un brillo, desplazando a las sombras los datos que hacen al conocimiento sin más, el que se adquiere y se transmite.⁶²⁴

En la “profunda congoja” de ese saber del nosaber, el saber de lo carbonizado en la precipitación del espíritu, experimenta Mercado “el dolor del descubrimiento,” y en él el remanente destitucional que acaba por organizar el efecto teórico propio de *En estado de memoria*.⁶²⁵ La desventura sentida en el proceso de descubrimiento es vivida como “expresión de una desnudez fundamental: no saber, no poder llenar el vacío, no abarcar lo universal.”⁶²⁶ Tal “desnudez y desprotección” aparecen “en el sedimento” que una frase puede dejar a su paso, “en la fragancia que arroja donde es dicha, y eso es precisamente lo que yo recogía y recojo de las lecturas, la conciencia reducida de haber sido

acorralada por el texto a una situación 'de absoluto,' aunque esa palabra tenga un alto costo referencial.”⁶²⁷ Ese lugar de máximo acorralamiento, de máxima destitución, es sin embargo “el único sitio al que aspiro alguna vez volver, . . . el sitio del Espíritu.”⁶²⁸

La escritura de la destitución en Mercado alcanza su último emblema en la conclusión del texto, allí donde el delirio de la escritura se vuelve alegoría de la posible entrada en la mayor intemperie. El muro que la protege y al mismo tiempo le impide la visión, al convertirse en la superficie misma de la escritura, sobrecargado de una violenta energía, traspasado y transido por la graffía, expuesto a una intemperie desconocida hasta entonces, constreñido por su foso y dominado por un prolongado sitio, se fue cayendo, literalmente, sobre la línea recta de su base; no se desmoronó arrojando cascotes como edificio de terremoto, sino que se filtró sobre su línea fundante, como un papel que se desliza vertical en una ranura.⁶²⁹

Estas palabras finales del texto refieren a la condición fantasmática de aquello que promueve el delirio, pero también a la condición fantasmática, post-teórica, del delirio mismo. Excepto que en este segundo delirio, el delirio que afirma la absoluta desaparición del síntoma, el remanente destitucional está entendido y vivido, o delirado, como efecto teórico mismo, y como único lugar posible de la escritura.

Presentar la escritura destitucional de *En estado de memoria* como escritura de futuro apunta a la posible formalización de las modalidades de escritura literaria hoy posibles en América Latina. Mercado está implicada en la producción de una escritura del efecto o de la traza teórica cuyo horizonte fundamental está no sólo más allá de la llamada “poética de la negatividad,”⁶³⁰ sino igualmente lejos de cualquier “propuesta” de carácter constructivo o redentor. El juego de la verdad en el texto de Mercado pasa fundamentalmente por la inscripción autográfica en el sentido de que sólo el delirio post-teórico, es decir, el delirio cuyo carácter fundamental consiste en jugarse personalmente en el resto teórico, puede dar lugar a la resolución de la transferencia abyecta (cuyo síntoma específico es aquí la perforación de la conciencia por los muertos desaparecidos de la dictadura). Entrar en el futuro es también entrar en un espacio remanente, no totalmente colonizado por la transferencia, pero cuya posibilidad debe ser ganada en el esfuerzo mismo de escritura. Sólo esa escritura podrá, incluso desde la mayor y más profunda destitución, o precisamente desde ella, restituir la noción misma de comunidad cuya pérdida fue el logro más estable de los años del Proceso: “La persona se relaciona en permanencia con el afuera, lo que viene del otro lado de su pared condiciona sus movimientos y organiza sus rituales; busca, fundamentalmente, estar en un grupo, pertenecer a la grey, pensando tal vez con razón que esa pertenencia puede alejar de ella la locura o, por lo menos, la incertidumbre.”⁶³¹ Esa sorda demanda de restitución desde la destitución es lo que la demanda literaria a la que Mercado responde trata de articular. También es, en última instancia, el resto abierto de este libro expuesto a la demanda literaria que ahora llega a su fin.

Notas

¹ Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Nueva York: Columbia University Press, 1994, 130.

² Cf. Alberto Moreiras, *Interpretación y diferencia*, Madrid: Visor, 1991. Dos libros recientes que indagan en parecidos presupuestos son *Secondary Moderns. Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*, de Brett Levinson, Lewisburg: Bucknell University Press, 1996; y *Latin American Literature. Symptoms, Risks & Strategies of Post-Structuralist Criticism*, de Bernard McGuirk, Londres/Nueva York: Routledge, 1996.

³ En la sección 6 de la Introducción a *Sein und Zeit*: "Die Aufgabe einer Destruktion der Geschichte der Ontologie," en la que Heidegger afirma que en tal "destrucción," emprendida como forma de abrir los oídos a la olvidada pregunta por el sentido del Ser, se da la cierta "concreción" de tal pregunta (26). Ver Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Décimosexta edición, Tübingen: Niemeyer, 1986, 19-27.

⁴ Mi vinculación de escritura y desestabilización del ontologocentrismo está por supuesto en deuda con el libro de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, París: Minuit, 1967. Ver también, especialmente, "La pharmacie de Platon," *La dissémination*, París: Seuil, 1972, 69-198.

⁵ Tomo la noción de "mímesis sin final" del libro de Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. (Heidegger, l'art et la politique)*, Estrasburgo: Association de Publications prés les Universités de Strasbourg, 1987, 82.

⁶ El ontologocentrismo como fundamentación de la historia europea a partir de la historia de la metafísica europea fue primeramente analizado por Heidegger en "Die Onto-Theo-Logische Verfassung der Metaphysik," *Identität und Differenz*, Pfullingen: Günther Neske, 1957, 35-76.

⁷ Sobre "creación heroica" ver Roberto Fernández Retamar, "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana," *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Cuadernos Casa 16, La Habana: Casa de las Américas, 1975, 88.

⁸ Latin American Subaltern Studies Group, "Founding Statement," *The Postmodernism Debate in Latin America*. Special Issue Edited by John Beverley and José Oviedo. *boundary 2* 20.3 (1993): 119-20.

⁹ Roberto Schwarz, "Nacional por subtração." *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 45.

¹⁰ *Ibid.*, 31.

¹¹ *Ibid.*, 32.

¹² *Ibid.*, 33.

¹³ *Ibid.*, 46.

¹⁴ *Ibid.*, 36.

¹⁵ *Ibid.*, 46.

¹⁶ José Joaquín Brunner, "Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture," Beverley & Oviedo eds., *Postmodernism*, 41.

¹⁷ Schwarz, "Nacional," 36.

¹⁸ Paul De Man, "Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator,'" *Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 103.

¹⁹ Ernesto Laclau, "New Reflections on the Revolution of Our Time," *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres: Verso, 1990, 3-4.

²⁰ En cuanto a “regionalismo crítico” uso la adaptación que propone Fredric Jameson de una noción desarrollada por el historiador de la arquitectura Kenneth Frampton en su ensayo “The Constraints of Postmodernism,” *Seeds*, 189-205. El mismo Jameson sugiere que el equivalente literario de “la innovación fundamental de la estética del Regionalismo crítico . . . necesita ser desarrollada” (197). De Frampton ver sobre todo “Toward a Critical Regionalism: Six Points for

an Architecture of Resistance,” en Hal Foster ed., *The Anti-Aesthetic*, Seattle: Bay Press, 1983, y “Critical Regionalism: Modern Architecture and Cultural Identity,” *Modern Architecture: A Critical History*, Londres: Thames and Hudson, 1985.

²¹ La noción de “imaginación colonizada” en relación con la historia de la literatura y la cultura latinoamericana fue primeramente propuesta por Jean Franco, a partir de ideas de Frantz Fanon, en *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona: Ariel, 1975.

²² Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres: Verso, 1985, 105.

²³ Martin Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Lima: Horizonte, 1992; Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas Through Their Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Ver también Lienhard ed., Número especial de *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37 (1993).

²⁴ Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; Francine Masiello, *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

²⁵ Ver Ernesto Laclau, “New Reflections,” 32-33. Una reflexión semejante a la expuesta en relación con la nación como aparato sustitutorio de previas relaciones grupales puede verse en Ernest Gellner, *Thought and Change*, Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1964; y en Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, Londres: United Nations University, 1986.

²⁶ Nelly Richard, “The Latin American Problematic of Theoretical-Cultural Transference: Postmodern Appropriations and Counterappropriations,” en Desiderio Navarro ed., *Postmodernism: Center and Periphery*, *South Atlantic Quarterly* 92.3 (1993): 454.

²⁷ Críticas fuertes a la posición nacionalista cultural en el sentido definido, que por cierto fue corriente durante un amplio período de la historia poscolonial en América Latina y otras latitudes, pueden verse en Aijaz Ahmad, *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, Londres: Verso, 1992, y Neil Larsen, *Reading North by South. On Latin American Literature, Culture, and Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, en ambos libros *passim*.

²⁸ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres: Routledge, 1994, 37.

²⁹ *Ibid.*, 27.

³⁰ Richard, “Latin American Problematic,” 458-59.

³¹ James Joyce, *Finnegans Wake*, Nueva York: Viking, 1984, 614.

³² Walter Dignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, 16.

³³ *Ibid.*, 12.

³⁴ *Ibid.*, xiii, xv-xvii.

- ³⁵ Enrique Dussel, "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures," Beverley y Oviedo eds., *Postmodernism*, 67-68.
- ³⁶ Aníbal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Quito: El conejo, 1990, 58-69.
- ³⁷ Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Objects*, Nueva York: Columbia University Press, 1983, .
- ³⁸ Quijano, 60-1.
- ³⁹ José Joaquín Brunner, "Notes," 39.
- ⁴⁰ Quijano, 65.
- ⁴¹ Ibid., 68.
- ⁴² Ibid., 69.
- ⁴³ Mignolo, *Darker Side*, xii.
- ⁴⁴ Quijano, 65.
- ⁴⁵ Ibid., 64-65.
- ⁴⁶ Latin American Subaltern Studies Group, "Founding Statement," 120.
- ⁴⁷ Roberto Fernández Retamar indica que el primer trabajo específicamente sobre literatura hispanoamericana en su dimensión continental es *Literary History of Spanish America*, de Alfred Coester, aparecido en 1916, es decir, en fecha sorprendentemente tardía ("Para una teoría de la literatura hispanoamericana," *Teoría*, 41). Pero *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, de Pedro Henríquez Ureña (1948), tiende a considerarse el más influyente de los textos fundadores del campo.
- ⁴⁸ Domingo Milliani, "Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible," Ana Pizarro ed., *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México: El Colegio de México, 1987, 112.
- ⁴⁹ No hay nada "natural" respecto de la idea de un sistema de literatura general. Ver por ejemplo Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, "Le dialogue des genres," *Poétique* 21 (1975): 148-61, a propósito de los orígenes románticos de tal noción.
- ⁵⁰ Milliani, 111.
- ⁵¹ Fernández Retamar, "Problemas," 93.
- ⁵² Jameson, "Foreword," Fernández Retamar, *Calibán and Other Essays*, Edward Baker trad., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, xi.
- ⁵³ Fernández Retamar, "Problemas," 88.
- ⁵⁴ Ibid., 86.
- ⁵⁵ Fernández Retamar, "Teoría," 45.
- ⁵⁶ Ibid., 49.
- ⁵⁷ Milliani, "Historiografía," 110.
- ⁵⁸ Ibid., 110-11.
- ⁵⁹ Ibid., 111.
- ⁶⁰ Antonio Cornejo Polar, "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias," Pizarro ed., *Historia*, 125.
- ⁶¹ Ibid., 125, nota 4.

⁶² Milliani, “Historiografía,” 111.

⁶³ Antonio Candido, “Literatura e história na América Latina (do angulo brasileiro),” Pizarro ed., *Historia*, 187. Ver también “Exposición de Antonio Candido” en Ana Pizarro ed., *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985, 79-84.

⁶⁴ Cornejo, “Literatura,” 132.

⁶⁵ Roberto Schwarz, “Discusión,” Pizarro ed, *Historia*, 119.

⁶⁶ Sobre esto ver, por ejemplo, Jean Franco, “What's Left of the Intelligentsia? The Uncertain Future of the Printed Word,” *NACLA Report on the Americas* 28.2 (1994): 16-21; Jean-Paul Borel, “¿Una historia más?,” Thomas Bremer y Julio Peñate Rivero eds., *Literaturas más allá de la marginalidad*, Giessen/Neuchatel: AELSAL, 1988, 17-37; Daniel Mato, *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1995. También Néstor García Canclini ed., *Políticas culturales en América Latina*, México: Grijalbo, 1987; García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990; George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores eds., *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, y John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

⁶⁷ Schwarz, “Discusión,” 133.

⁶⁸ Tomo el término de Cornel West, “The New Cultural Politics of Difference,” Simon During ed., *The Cultural Studies Reader*, Londres: Routledge, 1993, 203-217.

⁶⁹ Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, Ann Smock trad., Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

⁷⁰ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, París: Galilée, 1987, 104.

⁷¹ Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

⁷² Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” *Prosa completa*, Volumen 1, Barcelona: Bruguera, 1980, 424.

⁷³ *Ibid.*, 424.

⁷⁴ Derrida, “Des Tours de Babel,” en *Difference in Translation*, Joseph Graham ed., Ithaca: Cornell University Press, 1985, 209-18.

⁷⁵ Buckley tiene un personaje homónimo en *Finnegans Wake*, de Joyce: un soldado irlandés muy preocupado por el nacionalismo, que a lo mejor le dispara y a lo mejor no le dispara a un cierto general ruso que se limpia el trasero con la hierba verde, reminiscencia de Irlanda. La correspondencia entre los dos Bucleys debería ser estudiada, no sólo porque los dos son figuras farmáquicas, sacrificiales (con un chivo, *buck*, en su nombre, y la ley también en él inscrita); también porque en *Finnegans Wake* y en “Tlön” el nombre Buckley apenas oculta una referencia al obispo Berkeley, el filósofo idealista, cuya función en *Finnegans Wake* como co(de)constructor, junto con San Patricio, de varios motivos importantes de la identidad nacional irlandesa es bien conocida a los joyceanos. Además *Finnegans Wake* sitúa la conversación entre el “pidgin fella Bilkilly-Belkelly-Balkally” (la referencia a Babel es inescapable) y el “patfella Same Patholick” bajo un ánimo de “melancolía ansiosa” (*Finnegans* 611 y siguientes).

⁷⁶ Borges, “Tlön,” 421.

⁷⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París: Gallimard, 1987, 18.

⁷⁸ Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*," *Critical Inquiry* 8.4 (1982): 763.

⁷⁹ Borges, "Tlön," 414.

⁸⁰ Kristeva, *Soleil*, 22.

⁸¹ Borges, "Tlön," 414.

⁸² *Ibid.*, 414.

⁸³ *Ibid.*, 415.

⁸⁴ Blanchot, *Writing*, 37.

⁸⁵ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Madrid: Alfaguara, 1984, 428.

⁸⁶ Martin Heidegger, *Grundbegriffe, Gesamtausgabe*, volumen 51, Petra Jaeger ed., Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1981, 110 y siguientes.

⁸⁷ Ned Lukacher, "Writing on Ashes: Heidegger *Fort* Derrida," *Diacritics* 19.3-4 (1989): 140.

⁸⁸ Sobre el cambio global que la llamada "estética de Jena" establece en las relaciones filosofía/literatura ver Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, París: Seuil, 1978.

⁸⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, París: Klincksieck, 1971, 9, 23 y siguientes.

⁹⁰ *Ibid.*, 13

⁹¹ Rodolphe Gasché, "Deconstruction as Criticism," *Glyph* 6 (1979): 189.

⁹² Heidegger, "Die Sprache im Gedicht," *Unterwegs der Sprache*, volumen 12, *Gesamtausgabe*, 1976, 313-64.

⁹³ John Llewelyn, "Thresholds," *Derrida and 'Différance'*, David Wood y Robert Bernasconi eds., Evanston: Northwestern University Press, 1988, 57.

⁹⁴ Theodor Adorno, *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, E. F. N. Jephcott, Londres: Verso, 1989, 50.

⁹⁵ Heidegger, *Nietzsche*, volumen 4, 147-48.

⁹⁶ Ver Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, París: Gallimard, 1973; Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, París: Presses Universitaires de France, 1962; Jacques Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, París: Flammarion, 1978; Luce Irigaray, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, París: Minuit, 1980; Gary Shapiro, *Nietzschean Narratives*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.

⁹⁷ Heidegger, "Hegels Begriff der Erfahrung," *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950; Derrida, *Glas*, 2 volúmenes, París: Denoël/Gonthier, 1981, sobre Bataille, "De l'économie restreinte á l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve," *L'écriture et la différence*, París: Seuil, 1967, 369-407; De Man, "Hegel and the Sublime," Mark Krupnick ed, *Displacement: Derrida and After*, Bloomington: Indiana University Press, 139-53; y "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*." Suponiendo que la cita de Heidegger, y con ella la posición heideggeriana sobre el fin de la metafísica en el siglo XIX, sea aceptable al menos desde ciertos parámetros histórico-filosóficos, una objeción elemental sería que en ella se olvida la obra de otros dos pensadores también ocupados en la consumación de la *rationalitas* y de la *animalitas*: Marx y Freud. La crítica heideggeriana a Marx puede extrapolarse desde *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975, concretamente desde lo que ahí se dice sobre la crítica del ser entendido desde el horizonte de creación o producción.

Heidegger insistirá en esta temática de forma más explícitamente orientada a la intervención

sociopolítica en “Die Frage Nach der Technik,” *Vorträge und Aufsätze*, volumen 1, Pfullingen: Günther Neske, 1954, 5-36. Jean Baudrillard en *Le miroir de la production, ou, L'illusion critique du matérialisme historique*, París: Librairie générale française, 1994, y Jean-Luc Nancy en *La communauté desouvrée*, París: Christian Bourgois, 1986, articulan una crítica semejante. Ver también Michael E. Zimmerman, *Heidegger's Confrontation with Modernity. Technology, Politics, Art*, Bloomington: Indiana University Press, 1990. En cuanto a Freud, el mismo Lyotard, en *Heidegger et 'les juifs'*, París: Galilée, 1988, analizando las diferencias entre las nociones freudianas de “represión primaria” y “represión secundaria,” apunta a una posible extrapolación de la crítica heideggeriana de la metafísica como olvido de la diferencia ontológica a temas metapsicológicos.

⁹⁸ Reiner Schürmann, *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, París: Seuil, 1982.

⁹⁹ Gasché, “‘Like the Rose--Without Why:’ Postmodern Transcendentalism and Practical Philosophy,” *Diacritics* 19.3-4 (1989): 103.

¹⁰⁰ Joyce, *Finnegans Wake*, 614.

¹⁰¹ *Ibid.*, 6.

¹⁰² Derrida, *Marges. De la philosophie*, París: Minuit, 1972, 163-64.

¹⁰³ Joyce, *Finnegans Wake*, 619-28. Ver John Bishop, *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*, Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

¹⁰⁴ Me refiero al párrafo sobre *Finnegans Wake* que empieza diciendo: “Aquí la forma *es* contenido, el contenido *es* forma. Ustedes se quejan de que esto no está escrito en inglés. No está escrito en absoluto. No es para ser leído . . . Su escritura [de Joyce] no es *sobre* algo; *es ese algo mismo*” (Beckett, “Dante . . . Bruno . . . Vico . . . Joyce,” Harold Bloom ed., *James Joyce*, Nueva York: Chelsea House, 1986, 14). Con esto, Beckett impone tendencialmente una labor crítica de silencio y contemplación admirada, cuya única salida es la exégesis.

¹⁰⁵ Joyce, *Finnegans Wake*, 349.

¹⁰⁶ Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities or, The End of the Social Text*, Paul Foss, John Johnston, Paul Patton trads., Nueva York: Semiotext(e), 1983, 27.

¹⁰⁷ Clive Hart, “The Elephant in the Belly: Exegesis of *Finnegans Wake*,” Clive Hart y Fritz Senn eds., *A 'Wake' Digest*, Sydney: Sydney University Press, 1968, 12.

¹⁰⁸ Gerald Bruns, *Heidegger's Estrangements. Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*, New Haven: Yale University Press, 1989, 162, 142.

¹⁰⁹ El tema de la falta de ser, de la retirada del ser, y de su compleja inclusión en *Ereignis*, muy influyente en Lacan y Derrida, es desarrollado por primera vez por Heidegger en el capítulo 7 de *Nietzsche*, volumen 2: “Die seinsgeschichtliche Bestimmung des Nihilismus,” 335-98.

¹¹⁰ Bruns, *Heidegger's Estrangements*, xxvii.

¹¹¹ *Ibid.*, 48.

¹¹² Joyce, *Finnegans Wake*, 349.

¹¹³ John Bishop, *Joyce's Book*, 74.

¹¹⁴ Joyce, *Finnegans Wake*, 115.

¹¹⁵ *Ibid.*, 115.

¹¹⁶ *Ibid.*, 339.

¹¹⁷ Jorge Luis Borges, “Tlön,” 420.

¹¹⁸ *Ibid.*, 419.

- ¹¹⁹ Severo Sarduy, "Un heredero," José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier ed., París: Archivos, 1988, 592.
- ¹²⁰ Sarduy, "Imágenes del tiempo inmóvil," inédito, V.
- ¹²¹ Borges, "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga," volumen 1 de *Prosa*, 187.
- ¹²² Borges, "Avatares de la tortuga," volumen 1 de *Prosa*, 204.
- ¹²³ Sarduy, "Un heredero," 595.
- ¹²⁴ *Ibid.*, 594.
- ¹²⁵ *Ibid.*, 597.
- ¹²⁶ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Londres: Blackwell, 1988.
- ¹²⁷ Michael Taussig, *The Devil and Commodity Fetishism in South America*, Chapel Hill: North Carolina, 1982.
- ¹²⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, passim*. Ver también sobre las relaciones entre centro y periferia en el pensamiento de Jameson Santiago Colás, "The Third World in Jameson's *Postmodernism Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*," *Social Text* 31-32 (1992): 258-70, así como las páginas 5-19 y *passim* de *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*, Durham: Duke University Press, 1994.
- ¹²⁹ Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony*, 131.
- ¹³⁰ Cf. *ibid.*, 137.
- ¹³¹ Jameson, *Seeds*, 190.
- ¹³² *Ibid.*, 190, 191.
- ¹³³ Citado en Jameson, *Seeds*, 197.
- ¹³⁴ *Ibid.*, 202.
- ¹³⁵ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, volumen 2 de *Werke*, Karl Schlechta ed. Munich: Ullstein Materialien, 1983, 737.
- ¹³⁶ Jorge Luis Borges, "La muralla y los libros," volumen 2 de *Prosa*, 133.
- ¹³⁷ Borges, "Una rosa amarilla," volumen 2 de *Prosa*, 329.
- ¹³⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes. (Typographies 2)*, París: Galilée, 1986, 24.
- ¹³⁹ *Ibid.*, 24.
- ¹⁴⁰ Maurice Blanchot, "Literature and the Right to Death," *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, Lydia Davis trad., Nueva York: Station Hill, 1981, 47.
- ¹⁴¹ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Geoffrey Bennington y Brian Massumi trads. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.78.
- ¹⁴² *Ibid.*, 79-80.
- ¹⁴³ *Ibid.*, xxiv.
- ¹⁴⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, volumen 2 de *Werke*, 309.
- ¹⁴⁵ Nietzsche, *Zarathustra*, 737.
- ¹⁴⁶ Borges, "La esfera de Pascal," volumen 2 de *Prosa*, 137.
- ¹⁴⁷ Para un tratamiento detallado y útil de la influencia en Borges de Schopenhauer ver Roberto Paoli, "Borges y Schopenhauer," *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11.24 (1986): 173- 208. Paoli supone que para Borges "en el terreno filosófico, el pensador más allegado, después de Schopenhauer, es desde luego Nietzsche" (174). La influencia de Schopenhauer en Nietzsche, y la historia de la lectura de Nietzsche en la primera mitad de nuestro siglo, hacen de todas formas

problemática tal relación de influencias. Una lectura de Borges desde el “nuevo Nietzsche,” entendiéndolo por tal el Nietzsche entregado por, entre otros, Pierre Klossowski en *Nietzsche et le cercle vicieux*, París: Mercure de France, 1967, Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Blanchot, *Pas*, Jacques Derrida, *Eperons y L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*, Claude Levesque y Christie McDonald eds., Montreal: VLB, 1982, Peter Sloterdijk, *The Thinker on Stage. Nietzsche's Materialism*, Jamie Owen-Daniel trad., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, y Luce Irigaray, *Amante marine*, daría muchas sorpresas.

¹⁴⁸ Borges, “Tlön,” 410.

¹⁴⁹ Paoli, “Borges,” 176. Ver también Emir Rodríguez-Monegal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Nueva York: Paragon, 1988, 170-72.

¹⁵⁰ Derrida, *Dissémination*, 86. Ver Didier Anzieu, “Le corps et le code dans les contes de J. L. Borges,” *Nouvelle revue de psychanalyse* 6 (julio-agosto 1971): 177-210. En cuanto al supuesto idealismo borgesiano, no creo que sus repetidas escenificaciones críticas desborden su afirmación en *Historia de la eternidad*: “Para nosotros la última y firme realidad de las cosas es la materia” (volumen 1 de *Prosa*, 318). Merecería la pena explorar la concreción poética de la materia en el cuerpo o en la posición simbólica femenina, estrategia frecuente en Borges como forma de referir al don antisolipsista de lo abierto: así en “El Zahir,” “El Aleph,” “La intrusa,” y muy particular y obviamente en “Ulrika,” donde el encuentro erótico hace desaparecer, quizás por única vez en la obra de Borges, los espejos. El don en este libro está cifrado en la ilimitada capacidad de retorno del universo. Pero el retorno, tras la conveniente conjuración de su terror por Borges, no encierra lo humano en sí mismo, sino que le da la precaria dimensión de su identidad temporal. De la misma forma la construcción de sentido en Borges se realiza en confrontación con lo que la niega radicalmente: el solipsismo idealista (ver sobre esto Irigaray, *Amante marine*). Por otro lado la construcción de sentido en Borges no es producto de una construcción ideológica alternativa explícitamente afirmada, sino de la esencialidad de la práctica de escritura. Dice Manuel Cruz: “El caso es que el material sobre el que se opera es el tiempo, por un lado, y las intensidades, por otro. El proceso se puede resumir en una determinada administración de las intensidades o en una gestión de su secuencia, si se prefiere. De cualquier forma, el movimiento sería doble: la estructura narrativa da sentido, orienta, lo que de hecho es experiencia caótica y desordenada, y la intensidad objetiviza, realiza, hace material la fantasía ilusoria de nuestra identidad. Kantianamente se diría: intensidad sin identidad es ciega; identidad sin intensidad es vacía” (*Narratividad: La nueva síntesis*, Barcelona: Península, 1986, 53). Borges logra esa tercera opción: narrativa enfrentada a la pura intensidad de lo real. En cuanto a Borges y la paternidad es necesario mencionar también la interpretación de “La muerte de Tadeo Isidoro Cruz” hecha por Kadir, *Questing Fictions*, 16-21.

¹⁵¹ La doctrina del Eterno retorno continua siendo “el peso más pesado” también para los exégetas de Nietzsche. Tres interpretaciones influyentes y a mi juicio inadecuadas son la de Bernd Magnus, *Nietzsche's Existential Imperative*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, y Gary Shapiro, *Nietzschean Narratives*.

¹⁵² Nietzsche, *Ecce Homo*, volumen 3 de *Werke*, 574.

¹⁵³ Borges, “Funes el memorioso,” volumen 1 de *Prosa*, 481.

- ¹⁵⁴ Ibid., 481.
- ¹⁵⁵ Borges, “La biblioteca de Babel,” volumen 1 de *Prosa*, 462.
- ¹⁵⁶ Nietzsche, *Wissenschaft*, 309.
- ¹⁵⁷ Borges, *Historia*, 361.
- ¹⁵⁸ Nietzsche, *Wissenschaft*, 435.
- ¹⁵⁹ Ibid., 476.
- ¹⁶⁰ Borges, *Historia*, 329.
- ¹⁶¹ Borges, “Funes,” 481.
- ¹⁶² Borges, *Historia*, 330.
- ¹⁶³ Borges, “Funes,” 484.
- ¹⁶⁴ Ibid., 479.
- ¹⁶⁵ Lacoue-Labarthe, *L'Imitation*, 27.
- ¹⁶⁶ Ibid., 28.
- ¹⁶⁷ Borges, *Historia*, 321, nota 1.
- ¹⁶⁸ Borges, “De las alegorías a las novelas,” volumen 1 de *Prosa*, 270.
- ¹⁶⁹ Borges, “Funes,” 483.
- ¹⁷⁰ Ibid., 483.
- ¹⁷¹ Lyotard, *Postmodern Condition*, 80.
- ¹⁷² Borges, “El etnógrafo,” volumen 2 de *Prosa*, 356.
- ¹⁷³ Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, 72.
- ¹⁷⁴ Borges, “El hacedor,” volumen 2 de *Prosa*, 309.
- ¹⁷⁵ Ibid., 310-11.
- ¹⁷⁶ Borges, “Funes,” 483.
- ¹⁷⁷ Nietzsche, *Zarathustra*, 463.
- ¹⁷⁸ Borges, “El Zahir,” volumen 2 de *Prosa*, 84.
- ¹⁷⁹ Borges, “El Aleph,” volumen 2 de *Prosa*, 119.
- ¹⁸⁰ Borges, “La flor de Coleridge,” volumen 2 de *Prosa*, 138.
- ¹⁸¹ Ibid., 141.
- ¹⁸² Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*,” volumen 1 de *Prosa*, 433.
- ¹⁸³ Ibid., 429.
- ¹⁸⁴ Borges, “Magias parciales del *Quijote*,” volumen 2 de *Prosa*, 175.
- ¹⁸⁵ Walter Benjamin, “On the Mimetic Faculty,” *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Edmund Jephcott trad., Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, 336.
- ¹⁸⁶ Tomo el término “lector implícito” de Wolfgang Iser, desarrollado en *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pero más fundamentalmente teorizado en *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- ¹⁸⁷ Borges, “Biblioteca,” 459.
- ¹⁸⁸ Ibid., 462.
- ¹⁸⁹ Borges, *Historia*, 360.
- ¹⁹⁰ Ibid., 360.
- ¹⁹¹ Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw,” volumen 2 de *Prosa*, 272.

¹⁹² Ibid., 272.

¹⁹³ Ibid., 272.

¹⁹⁴ Ibid., 271.

¹⁹⁵ Ibid., 272.

¹⁹⁶ Borges, “Funes,” 482.

¹⁹⁷ Borges, “El Aleph,” 117.

¹⁹⁸ Ibid., 121.

¹⁹⁹ Julia Kristeva, *Soleil*, 78.

²⁰⁰ Ibid., 78.

²⁰¹ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, Luis Ortega Galindo ed., Madrid: Editora Nacional, 1975, 256.

²⁰² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, volumen 3 de *Werke*, Eva Moldenhauer y Karl Markus Michael eds., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 153.

²⁰³ Ibid., 153.

²⁰⁴ Ibid., 154.

²⁰⁵ “En el apogeo de la enfermedad, se formó en Schreber, bajo el influjo de unas visiones 'de naturaleza en parte horrorosa, pero en parte también de una indescriptible grandiosidad,' la convicción sobre una gran catástrofe, un sepultamiento [fin] del mundo. Voces le decían que estaba perdida la obra de un pasado de 14.000 años, a la Tierra no le quedaban sino 212 años de vida” (“Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber),” en Sigmund Freud, volumen 12 de *Obras completas*, José L. Etcheverry trad., Buenos Aires: Amorrortu, 1976, 63). Freud comenta “semejante catástrofe durante el estadio turbulento de la paranoia [no] es rara en otros historiales clínicos” (ibid., 64).

²⁰⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialektik*, 194.

²⁰⁷ Maurice Blanchot, *Writing*, 7.

²⁰⁸ “Pourquoi s'interdire de penser alors qu'en (dés)organisant de cette manière la tragédie, Hölderlin aura césuré le spéculatif (ce qui ne'est ni le dépasser, ni le maintenir, ni le relever), et retrouvé par là quelque chose du *Trauerspiel*? On sait en tout cas qu'il écrivit sur Sophocle ceci, dont la simplicité est désarmante: 'Beaucoup ont essayé en vain de dire joyeusement la plus haute joie./ Voici pour finir qu'elle se dit pour moi, aujourd'hui, dans le deuil’” (Lacoue-Labarthe, *L'Imitation*, 68-69).

²⁰⁹ Blanchot, “Literature,” 59.

²¹⁰ Ibid., 41, 61.

²¹¹ Ibid., 47-48.

²¹² Ibid., 48.

²¹³ Ibid., 49.

²¹⁴ Ibid., 47.

²¹⁵ Vincent Gugino, “On Ethos,” Tesis doctoral, State University of New York-Buffalo, 1991, 126.

²¹⁶ “Pour tout faire, tout imiter--pour tout (re)présenter ou tout (re)produire, au sens le plus fort--, il faut n'être *rien* par soi-même, n'avoir rien en *propre*, sinon une 'égale aptitude' a toutes sortes des choses, de rôles, de caractères, de fonctions, de personnages, etc. Le paradoxe énonce une *loi d'impropriété*, qui est la loi même de la mimésis: seul 'l'homme sans qualités,' l'être sans propriété ni spécificité, le sujet sans sujet (absent a lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est a même de présenter ou de

produire en general” (Lacoue-Labarthe, *L'Imitation*, 27).

²¹⁷ Walter Benjamin, “Shicksal und Charakter,” volumen 2.1 de *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser eds., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 173.

²¹⁸ *Ibid.*, 174.

²¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3a. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 33.

²²⁰ Martin Heidegger, *The Principle of Reason*, Reginald Lilly trad., Bloomington: Indiana UP, 1991, 33.

²²¹ *Ibid.*, 48.

²²² William Gibson y Bruce Sterling, *The Difference Engine*, Nueva York: Bantam Spectra, 1991, 421.

²²³ *Ibid.*, 429.

²²⁴ Donna Haraway, “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's,” Linda Nicholson ed., *Feminism/ Postmodernism*, Londres: Routledge, 1990, 196.

²²⁵ *Ibid.*, 223.

²²⁶ *Ibid.*, 219

²²⁷ *Ibid.*, 218.

²²⁸ *Ibid.*, 193.

²²⁹ Pregunta clásicamente heideggeriana, es también quizá la pregunta de la deconstrucción. Ver Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, París: Galilée, 1989, 109.

²³⁰ Jorge Luis Borges, “El Aleph,” *Prosa*, Volumen 2, 113.

²³¹ *Ibid.*, 114.

²³² *Ibid.*, 114.

²³³ *Ibid.*, 119.

²³⁴ *Ibid.*, 121.

²³⁵ Roland Barthes, *Chambre*, 48-49 y *passim*.

²³⁶ Borges, “Aleph,” 122.

²³⁷ *Ibid.*, 121.

²³⁸ *Ibid.*, 124.

²³⁹ Citado en Katie Hafner y John Markoff, *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, Nueva York: Simon and Schuster, 1991, 240.

²⁴⁰ Howard Rheingold, *Virtual Reality: The Revolutionary Technology of Computer-Generated Artificial Worlds and How It Promises and Threatens To Transform Business and Society*, Nueva York: Simon and Schuster, 1991, 16.

²⁴¹ *Ibid.*, 16.

²⁴² Ver James Joyce, *Finnegans Wake*, 611-12, para una curiosa asociación simbólica de “ansiosa melancolía” y una visión en la que “allobjects allside showed themselves” [“todos los objetos por todos lados se mostraron”], y mucho más.

²⁴³ Borges, “El Zahir,” *Prosa*, Volumen 2, 81.

²⁴⁴ Borges, “Aleph,” 124.

²⁴⁵ Derrida, *Ulysse*, 20.

²⁴⁶ *Ibid.*, 20.

- 247 Ibid., 22.
248 Ibid., 22.
249 Ibid., 22.
250 Borges, “Una rosa amarilla,” *Prosa*, Volumen 2, 329.
251 Borges, “Aleph,” 117.
252 Estela Canto, *Borges a contraluz*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
253 Jacques Lacan, “La direction de la cure,” *Ecrits*, París: Seuil, 618. Ver la importante glosa de Derrida en *Given Time: I. Counterfeit Money*, Peggy Kamuf trad., Chicago: University of Chicago Press, 1992, comenzando en 2, nota 2, pero abarcando quizá la totalidad del libro.
254 Canto, *Borges*, 94.
255 Ibid., 94.
256 Ibid., 95.
257 Ibid., 95.
258 Ibid., 95.
259 Citado en María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1990, 12.
260 Ibid., 12.
261 Canto, *Borges*, 98.
262 Ibid., 98.
263 Ibid., 98-99.
264 Ibid., 99.
265 Ibid., 109.
266 Ibid., 152.
267 Canto, *El muro de mármol*, Buenos Aires: Losada, 1945, 121.
268 Ibid., 125.
269 Ibid., 197. Subrayado mío.
270 Ibid., 208.
271 Ibid., 213.
272 Canto, *Borges*, 109.
273 Borges, “Aleph,” 112.
274 Ibid., 120.
275 Canto, *El retrato y la imagen*, Buenos Aires: Losada, 1950, 9.
276 Ibid., 38.
277 Canto, *Borges*, 120.
278 Ibid., 117.
279 Ibid., 17.
280 Canto, *Retrato*, 143.
281 Ibid., 146.
282 Ibid., 147.
283 Ibid., 200.
284 Borges, “Aleph,” 122.

285 Lacan, “La fonction de l’écrit,” *Encore. Le séminaire XX*, Jacques-Alain Miller ed., París: Seuil, 1975, 31.

286 *Ibid.*, 30.

287 *Ibid.*, 37.

288 Borges, “Aleph,” 112.

289 *Ibid.*, 112-13.

290 *Ibid.*, 120.

291 Barthes, *Chambre*, 118.

292 Borges, “Aleph,” 123.

293 *Ibid.*, 123.

294 *Ibid.*, 125.

295 Derrida, *Ulysse*, 20.

296 Allucquere Roseanne Stone, “Will the Real Body Please Stand Up? Boundary Stories About Virtual Cultures,” Michael Benedikt ed., *Cyberspace: Five Steps*, Cambridge: MIT Press, 1991, 108.

297 *Ibid.*, 109.

298 Paul de Man, “Aubiography as Defacement,” *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York: Columbia University Press, 1984, 70.

299 *Ibid.*, 74.

300 *Ibid.*, 81.

301 Que la posibilidad más propia de algo pueda ser también su imposibilidad fue establecido por Martin Heidegger en *Sein und Zeit*, en especial en las secciones donde se discuten las nociones de autenticidad, ser-para-la-muerte, llamada de la conciencia, y ser culpable/deudor (secciones 51 a 59). En relación con este excursus, la noción de voz de la conciencia, que Derrida critica en *De la grammatologie* por su cierto “logocentrismo” (ver especialmente parte 1, capítulo 1), determina esencialmente las posteriores reflexiones derrideanas sobre el nombre secreto y sobre la escritura como apertura a la idiomática. Por citar sólo algunos de los lugares relevantes: en cierto sentido, la totalidad de *Glás; L’oreille*, 139-54; “Ja, o en la estacada. Entrevista con Jacques Derrida (segunda parte),” Patricio Peñalver ed., *Jacques Derrida. ‘Cómo no hablar?’ y otros textos, Suplementos Anthropolos* 13 (1989): 112-13, donde se dan además otras referencias. Ver también Catherine David, “An Interview with Jacques Derrida,” Wood y Bernasconi eds., *Derrida and Différance*, 71-82. La primera parte del libro de Avital Ronell, *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1990, está dedicada casi en su totalidad a una exploración de la voz de la conciencia heideggeriana entendida desde el pensamiento de Derrida. Ver también Samuel Weber, “The Debts of Deconstruction and Other, Related Assumptions,” *Institution and Interpretation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 102-31.

302 Derrida, “Les morts de Roland Barthes,” *Psyché. Invention de l’autre*, París: Galilée, 1987, 295-98.

303 *Ibid.*, 283.

304 *Ibid.*, 284. Sobre la lectura: “Con tal de que no nos atengamos a un referencialismo ingenuo y ‘realista,’ la relación a algún tipo de referente único e irremplazable nos *interesa* y anima nuestras lecturas más sabias y estudiadas” (*Ibid.*, 299). Este libro suscribe enteramente tal opinión, incluso,

quizá, la ejemplifica.

³⁰⁵ Podría haber procedido en lo que sigue en diversas maneras. Es una pena, por ejemplo, prescindir del estudio del tema heideggeriano de *Ereignis* en relación derrideana. Ver *Eperons*, 88-102, como el lugar de un posible comienzo. Sobre la temática específicamente autográfica habría también que estudiar la totalidad de *La carte postale. De Socrate a Freud et au-delà*, París: Flammarion, 1980, y en especial la sección titulada “‘Speculer’--sur Freud,” que por su parte remitiría a otros textos de Derrida sobre psicoanálisis, en particular a “Freud et la scène de l’écriture,” *L’écriture et la différence*, París: Seuil, 1967, 293-340. Sobre la firma, además de esos lugares y de *Glas*, ver *Signéponge*, París: Seuil, 1988, “Women in the Beehive. A Seminar with Jacques Derrida,” Alice Jardine y Paul Smith eds., *Men in Feminism*, Nueva York: Methuen, 1987, 189-203, los trabajos recogidos en *Limited Inc*, Evanston: Northwestern University Press, 1988, y “Ulysse gramophone,” en *Ulysse*, 55-143. Pero también de fuerte relevancia para el tema general de autografía son los escritos de Derrida sobre traducción: por ejemplo, “Survivre,” *Parages*, París: Galilée, 1986, 117-218, “Des tours de Babel,” ya citado, “Deux mots pour Joyce,” en *Ulysse*, 3-54, y la segunda parte de *L’oreille*.

³⁰⁶ Derrida, “Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger: Two Questions),” Laurence Rickels ed., *Looking After Nietzsche*, Albany: State University of New York Press, 1990, 13.

³⁰⁷ Ver Heidegger, “Logos,” volumen 3 de *Vorträge*, 4-26. Ver también Nicholas Rand, “The Political Truth of Heidegger’s ‘Logos.’ Hiding in Translation,” *PMLA* 105.3 (1990): 436-47, y en especial 438, para referencias a otros lugares en la obra de Heidegger donde se tematiza la noción de “logos.”

³⁰⁸ El lugar más relevante es el segundo volumen de *Nietzsche*, titulada “El eterno retorno de lo mismo,” pero hay que mencionar también la última sección del volumen cuarto, “La determinación ontohistórica del nihilismo.”

³⁰⁹ Derrida, “Lettre a un ami japonais,” *Psyché*, 391.

³¹⁰ *Ibid.*, 392.

³¹¹ Derrida, “Interpreting,” 3 y 12.

³¹² Ver *Ibid.*, 8-9. Las reflexiones de Heidegger sobre “el fundamento que la filosofía se da a sí misma,” y por lo tanto sobre aquello que la filosofía re-presenta, están al principio de la primera parte de *Nietzsche*, “La voluntad de poder como arte,” aunque también dispersas en otros lugares del libro. La crítica más sostenida a la interpretación heideggeriana de Nietzsche en Derrida, *Eperons*. Derrida deconstruye el concepto de “representación” explícitamente en “Envoi,” *Psyché*, 109-43.

³¹³ Ver Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, 136-42, y en general el capítulo “Deconstructive Methodology,” 121-76, donde hay referencias varias a la noción de *logon didonai*, “dar razón” o “dar fundamento.”

³¹⁴ *Ibid.*, 147-56 y siguientes.

³¹⁵ Derrida, “Women in the Beehive,” 197. Para otros segmentos del pensamiento de Derrida sobre la ley, ver *L’oreille*, 151-54, “La loi du genre,” *Parages*, 249-87, “Préjugés. Devant la loi,” en Varios autores, *La faculté de juger*, París: Minuit, 1985, 87-139, y “Admiration pour Nelson Mandela ou Les lois de la réflexion,” *Psyché*, 453-75. En “Women in the Beehive” se establece la conexión explícita entre firma y ley, 200.

³¹⁶ Nancy, “Our Probitiy! On Truth in the Moral Sense in Nietzsche,” Laurence Nickels ed., *Looking*

After Nietzsche, 74. Esa es la posición fundamental de Nancy tal como yo la entiendo. Véase sin embargo la estrecha asociación que establece entre la probidad nietzscheana y el imperativo categórico kantiano, 80-86. Nancy está cerca de Derrida en su atención a la ley del pensar como aquello que marca la constitución del sujeto de la escritura--una parte importante de la suposición previa de este libro.

³¹⁷ Derrida, *L'oreille*, 16-17.

³¹⁸ Nietzsche, *Ecce Homo*, volumen 3 de *Werke*, 511.

³¹⁹ *Ibid.*, 515.

³²⁰ Derrida, *L'oreille*, 25.

³²¹ *Ibid.*, 71.

³²² *Ibid.*, 120.

³²³ *Ibid.*, 120.

³²⁴ Viene desarrollándose desde textos como “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines,” *L'écriture et la différence*, 409-28. Pero véase especialmente *Ulysse gramophone*.

³²⁵ Derrida, *L'oreille*, 120-21.

³²⁶ Derrida, “Women in the Beehive,” 203.

³²⁷ *Ibid.*, 200.

³²⁸ *Ibid.*, 64.

³²⁹ *Ibid.*, 65.

³³⁰ “Un philosophe inouï ” es el título de una de las secciones de la contribución de la recientemente fallecida Sarah Kofman a *Ecarts*, 121-32. Ver “Un philosophe 'unheimlich,” Lucette Finas y otros, *Ecarts*, París: Fayard: 1973, 107-24. Kofman habla allí de la necesidad de desarrollo de una “tercera oreja” que no es, sin embargo, la oreja sintética en el sentido dialéctico--será, seguro, la oreja del tercer espacio.

³³¹ Derrida, *L'oreille*, 63.

³³² *Ibid.*, 125. Una amplia parte de la “Table ronde sur la traduction” en *L'oreille* se dedica a la discusión sobre esta temática. Sobre relación entre traducción y filosofía ver 154-66.

³³³ *Ibid.*, 79.

³³⁴ *Ibid.*, 79.

³³⁵ La doble herencia en Nietzsche es la que viene de su madre y de su padre. Ver *Ecce Homo*, 516, y *L'oreille*, 29 y siguientes. La temática es crucial para Derrida por la importancia que atribuye al “parricidio” como introducción al antilogocentrismo en su pensamiento. Ver “La pharmacie de Platon.” En *L'oreille* la doble herencia es lo que precisamente llama a una posibilidad y a un sistema “otro” de enseñanza de la filosofía: 33-56.

³³⁶ *Ibid.*, 65.

³³⁷ *Ibid.*, 60.

³³⁸ *Ibid.*, 44-45.

³³⁹ *Ibid.*, 45.

³⁴⁰ Nietzsche, *Ecce Homo*, 511.

³⁴¹ Derrida, *L'oreille*, 99.

342 Ibid., 100.

343 “el pensamiento del Eterno Retorno, la más alta fórmula de afirmación que se haya jamás alcanzado” (Nietzsche, *Ecce Homo*, 574). Sobre desastre ver Derrida, “Pas,” *Parages*, 19-116, y “Survivre.” Sobre duelo, que es un tema crucial en *Glas*, especialmente al final, ver *Mémoires*, “Fors,” en Nicolas Abraham y Maria Torok, *Cryptonimie. Le verbier de l'homme aux loups*, París: Aubier-Flammarion, 1976, 8-73, y los comentarios en “Ja, o en la estacada,” 111, donde se explica la noción de “duelo de duelo.”

344 Georges Bataille, “The Notion of Expenditure,” en *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, Allan Stoekl ed., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, 117.

345 Ibid., 120.

346 Ibid., 118.

347 Quizá fue Cintio Vitier el primero en notar ese rasgo. Ver *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del Libro, 1970, 462-68.

348 José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, César López ed., Madrid: Cátedra, 1989, 403.

349 Ibid., 403.

350 Lezama, *Obras completas. II. Ensayos/Cuentos*. Madrid: Aguilar, 1977, 833.

351 Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins, 1978, 198.

352 Lezama, *Obras*, 847.

353 La capacidad de onomatesia constituía “el lenguaje sagrado inventado por Adán,” con respecto del cual el lenguaje de los poetas teológicos, incluyendo tal vez a Lezama, no se daba en acuerdo estricto con la naturaleza de las cosas. Cf. Giambattista Vico, *The New Science of Giambattista Vico*, Thomas Goddard Bergin y Max Harold Frisch trans., Ithaca: Cornell University Press, 1984, 127.

354 White, *Tropics*, 204.

355 Lezama, *Obras*, 819.

356 Ibid., 797.

357 Vitier, *Lo cubano*, 444-45.

358 Lezama, *Obras*, 839.

359 Bataille, “Notion,” 129.

360 Lezama, *Obras*, 822.

361 Ibid., 822.

362 White, *Tropics*, 207.

363 Enrico Mario Santí me indica que hay ambigüedad quizá buscada en este texto sobre si “Revolución” debe referir a la primera o a la segunda de las revoluciones en Cuba, o a las dos. Lezama, *Obras*, 838 y 839-40.

364 Maurice Blanchot, “Literature and the Right to Death,” 38.

365 Ibid., 41.

366 Lezama, *Obras*, 286.

367 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Steven Rendal trad. Berkeley: University of California Press, 1984, 150.

368 Ibid., 152.

- 369 Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 173.
- 370 *Ibid.*, 173.
- 371 *Ibid.*, 175.
- 372 Lezama, *Oppiano*, 404.
- 373 Blanchot, "The Essential Solitude," *The Gaze of Orpheus*, 76-77.
- 374 Lezama, *Obras*, 765.
- 375 *Ibid.*, 765.
- 376 *Ibid.*, 765.
- 377 *Ibid.*, 766.
- 378 *Ibid.*, 770.
- 379 *Ibid.*, 832.
- 380 *Ibid.*, 387.
- 381 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, volumen 3.1 de *Nietzsche Werke*, Giorgio Colli y Mazzino Montinari eds. Berlín: Walter de Gruyter, 1972, 80 y ss.
- 382 Lezama, "Cumplimiento de Mallarmé," *Obras*, 239.
- 383 *Ibid.*, 819-20.
- 384 *Ibid.*, 261. Este ensayo es "Prosa de circunstancia para Mallarmé."
- 385 *Ibid.*, 1213.
- 386 De Certeau, 124.
- 387 Lezama, *Obras*, 1213.
- 388 Lezama, volumen 1 de *Poesía completa*, Madrid: Aguilar, 1988, 93.
- 389 Lezama, *Oppiano*, 217.
- 390 *Ibid.*, 215.
- 391 *Ibid.*, 216.
- 392 De Certeau, 135.
- 393 Lezama, volumen 1 de *Poesía completa*, 396.
- 394 *Ibid.*, 395-96.
- 395 *Ibid.*, 401.
- 396 *Ibid.*, 402.
- 397 *Ibid.*, 403-04.
- 398 Lezama, *Obras*, 401.
- 399 Lezama, *Obras*, 860, 859.
- 400 *Ibid.*, 860.
- 401 Lezama, *Obras*, 1211.
- 402 Blanchot, "The Gaze of Orpheus," 101.
- 403 Lezama, *Obras*, 856.
- 404 Blanchot, "Gaze," 102.
- 405 *Ibid.*, 104.
- 406 Lezama, "Doce de los órficos," *Poesía*, 340.
- 407 Santí, en "Oppiano Licario: La poética del fragmento," volumen 2 de *Coloquio internacional*

sobre la obra de José Lezama Lima, Madrid: Fundamentos, 1984, niega la trascendencia dialéctica en Lezama, aunque usa “dialéctica” en un sentido diferente del mío. Aprovecho para reconocer aquí mi deuda con los trabajos y los días lezamianos de Santí y de Brett Levinson (*Secondary Moderns*.) También le agradezco a Eduardo González numerosas conversaciones delficas: su obra sobre Lezama verá pronto la luz, publicada por Duke University Press. Ojalá mi entendimiento del escritor cubano sea juzgado acorde con el de estos tres críticos--lo es.

408 Blanchot, “The Essential Solitude,” 73.

409 Citado por Sarduy, “Un heredero,” 593.

410 Ibid., 594, nota 7.

411 Ibid., 594-95.

412 Ibid., 594.

413 Jean Hyppolite, *Genesis and Structure of the Phenomenology of Spirit*, Evanston: Northwestern University Press, 1974, 195.

414 Citado por Allen Weiss, *The Aesthetics of Excess*, Albany: State University of New York Press, 1989, 25.

415 Fredric Jameson, “De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo. El caso del testimonio,” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 118-27.

416 Weiss, *Aesthetics*, 24.

417 Ibid., 24.

418 Ibid., 25.

419 Ibid., 18.

420 Ibid., 18-19.

421 Ibid., 26.

422 Lezama, *Paradiso*, Cintio Vitier ed., Madrid: Archivos, 1988, 272.5.

423 Ibid., 272.25-26.

424 Ibid., 501, nota 1.

425 Ibid., 273.1

426 Ibid., 273.8-9.

427 Ibid., 273.23.

428 Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradiso and Other Prose Works*, Austin: University of Texas Press, 1989, 15.

429 Cf. mención de “serpiente circuncidada” en Lezama, *Paradiso*, 296.6-7.

430 Ibid., 297. 21-27.

431 Ibid., 295. 12-18.

432 Weiss, *Aesthetics*, 26.

433 Lezama, *Paradiso*, 323. 20-24.

434 Ibid., 366. 5-9.

435 Ibid., 231. 8-9.

436 Ibid., 230. 36-38, 231. 2-3.

437 Ibid., 319. 23-40.

438 Justo Ulloa, “Cangrejos, golondrinas!: Metástasis textual,” *Revista iberoamericana* 154 (enero-marzo 1991): 91-100; Brett Levinson, *Secondary Moderns: Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's The American Expression*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press, [1996]. Textos relacionados son Irlomar Chiampi, “La proliferación barroca en *Paradiso*,” Justo Ulloa ed., *José Lezama Lima: Textos críticos*, Miami: Universal, 1979, 82-90; Santí, “Parridiso,” Justo Ulloa ed., *Lezama*, 131-51; Walter Mignolo, *Paradiso: Desviación y red*,” *Texto crítico* 13 (1979): 90-111; Noé Jitrik, “*Paradiso* entre desborde y ruptura,” *Texto crítico* 13 (1979): 71-89; Roberto González Echevarría, “Lo cubano en *Paradiso*,” volumen 2 de *Coloquio internacional*, 31-51; Rita Molinero, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid: Playor, 1989.

439 Sarduy, “Un heredero,” 591.

440 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, volumen V.2 de *Nietzsche Werke*, 16.

441 Lezama, *Paradiso*, 320. 21-34.

442 Levinas, “La servante et son maitre,” *Sur Maurice Blanchot*, París: Fata Morgana, 1975, 31.

443 Sean Hand, *The Levinas Reader*, Londres: Basil Blackwell, 1989, 150.

444 *Ibid.*, 150.

445 James Joyce, *Finnegans Wake*, 221.

446 Lezama, *Paradiso*, 319. 19-20.

447 Levinas, “La servante,” 32.

448 *Ibid.*, 33.

449 *Ibid.*, 36.

450 *Ibid.*, 42.

451 Lezama, *Paradiso*, 450. 29-32.

452 *Ibid.*, 453. 34.

453 *Ibid.*, 453. 25-28.

454 *Ibid.*, 452. 17.

455 *Ibid.*, 454. 17.

456 Lezama, *Poesía*, 88.

457 *Ibid.*, 88.

458 *Ibid.*, 90.

459 Lezama, *Paradiso*, 455. 35-39--456. 1-4.

460 *Ibid.*, 457. 18-19.

461 *Ibid.*, 457. 41-43.

462 *Ibid.*, 458. 7-8.

463 *Ibid.*, 458.26.

464 Joyce, *Finnegans Wake*, 623.

465 Lezama, *Paradiso*, 423. 25.

466 Levinas, “Le regard du poète,” *Sur Maurice Blanchot*, 17.

467 *Ibid.*, 19.

468 Ibid., 20.

469 Lezama, *Oppiano*, 424-25.

470 Hablo, claro, de las novelas de, respectivamente, Miguel Angel Asturias, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar.

471 Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras*, en *Pequeñas maniobras. Presiones y diamantes*, Madrid: Alfaguara, 1985, 86.

472 Sobre el afecto como suelo del pensar ver Michel Haar, “Attunement and Thinking,” en Hubert L. Dreyfus y Harrison Hall eds., *Heidegger: A Critical Reader*, Londres: Blackwell, 1992, 159-72.

473 Piñera, *Cuentos fríos*, Buenos Aires: Losada, 1956 ; *Presiones y diamantes*, en *Pequeñas maniobras*; *Muecas para escribientes*, La Habana: Letras cubanas, 1987; *La carne de René*, Madrid: Alfaguara, 1985.

474 El ensayo con que Roberto González Echevarría cierra su libro sobre el barroco, “Plain Song: Sarduy's *Cobra*,” *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, Durham: Duke University Press, 1993, 212-37, intuye esa forma de interpretación sin llegar a proponerla explícitamente en la contraposición entre Lezama y Sarduy.

475 Sobre la noción de “la comunidad que viene” ver Giorgio Agamben, *The Coming Community*, Michael Hardt trad., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. También Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, Peter Connor trad., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, y Miami Theory Collective ed., *Community at Loose Ends*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

476 Piñera, *Pequeñas maniobras*, 15.

477 Ibid., 135.

478 Ibid., 94.

479 Ibid., 36.

480 Ibid., 32.

481 Ibid., 184.

482 Ibid., 38.

483 Ibid., 29.

484 Ibid., 198.

485 Ver Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París: Minuit, 1969, 9.

486 Severo Sarduy, “Un heredero,” 591.

487 Ver César Vallejo, *Poemas en prosa*, en *Obra poética completa*, Américo Ferrari ed., Madrid: Alianza Tres, 1982, 187-88.

488 Sobre esta noción de principio anárquico o principio a-principial ver Reiner Schürmann, *Le principe d'anarchie*, 12-34 y ss.

489 Sarduy, *Pájaros de la playa*, Barcelona: Tusquets, 1993, 22.

490 Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969, 11.

491 Ibid., 11.

492 Ibid., 11

493 Salvador Elizondo, *Farabeuf, o la crónica de un instante*, México: Joaquín Mortiz, 1965. La novela de Elizondo permanece infraestudiada por la crítica. El mejor ensayo entre los escasos existentes

sobre ella, aparte del ya citado de Sarduy, es el de Rolando J. Romero, “Ficción e historia en *Farabeuf*,” *Revista iberoamericana* 151 (abril-junio 1990) 403-18.

⁴⁹⁴ Sarduy, *Escrito*, 14.

⁴⁹⁵ Sarduy, *Escrito*, 16; Bataille citado en *ibid.*, 17.

⁴⁹⁶ Russell Berman, “Written Right Across Their Faces: Ernst Jünger’s Fascist Modernism,” Andreas Huyssen y David Bathrick eds., *Modernity in the Text. Revisions of German Modernism*, Nueva York: Columbia University Press, 1989, 76.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 76.

⁴⁹⁸ Sarduy, “Un heredero,” 591. Sarduy remite en su noción de “signo eficaz” a la teología tridentina, que es para él síntoma o manifestación del “primer barroco” (“Un heredero” 590): “Los padres tridentinos privilegian, contra la concepción luterana de la fe, lo que, sin saber que así promulgan toda una semiología del barroco, denominan el *signo eficaz*: una operatividad de los sacramentos *por el hecho mismo de su ejecución*” (“Un heredero” 591).

⁴⁹⁹ Sarduy, *Escrito*, 19-20.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 14.

⁵⁰¹ Elizondo, *Farabeuf*, 22.

⁵⁰² *Ibid.*, 22.

⁵⁰³ Romero comenta las discrepancias en la serie de fotografías sobre el suplicio publicadas por Dumas y Bataille: Bataille no retoca ni recorta (405). Ver Romero 403-06 para la historia de tales fotos.

⁵⁰⁴ Elizondo, *Farabeuf*, 16, 49.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 50.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 51.

⁵⁰⁷ Ver en especial Erwin Panofsky, “Reflections on Love and Beauty,” en *Problems in Titian Mostly Iconographic*, Nueva York: New York University Press, 1969. 109-38.

⁵⁰⁸ Elizondo, *Farabeuf*, 150.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 56.

⁵¹⁰ *Ibid.*, 119.

⁵¹¹ *Ibid.*, 36.

⁵¹² Sarduy, *Escrito*, 25.

⁵¹³ *Ibid.*, 27.

⁵¹⁴ *Ibid.*, 27.

⁵¹⁵ *Ibid.*, 28.

⁵¹⁶ *Ibid.*, 29.

⁵¹⁷ Jaromír Neumann, *Titian: The Flaying of Marsias*, Londres: Spring Books, 1962, 9.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 19 ss.

⁵¹⁹ *Ibid.*, 12.

⁵²⁰ Dejo a la discreción del lector notar otras semejanzas estructurales por lo demás obvias aunque no menos enigmáticas. No todas ellas derivan por cierto del hecho de que ambas representaciones lo son de una ejecución.

⁵²¹ Neumann, *Titian*, 22.

⁵²² Sobre las relaciones que llamo protonietzscheanas entre lo apolíneo y lo dionisiaco, ver en particular el capítulo “Miti d'amore e d'armonia,” de Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milan: Feltrinelly, 1980, 71-87. De particular interés para la interpretación de *Farabeuf* es la constatación de Gentili de que, para la crisis del humanismo renacentista en la que él coloca a Tiziano, “[o]gni conciliazione di apollineo e dionisiaco appare dunque precaria: il predominio dell'armonia apollinea, che tende ad istituzionalizzare i concetti, funzionali al sistema, di civiltà e cultura, non può ammettere l'alternativa del 'disordine' e deve necessariamente emarginare la 'dissonanza' dionisiaca, socialmente corrispondente al rifiuto delle norme ordinatrici vigenti, ad una 'ebbrezza' sempre critica nei confronti dell'asserto ufficiale” (75). En estas palabras de Gentili la interpretación canónica de *El desollamiento de Marsias*, que hemos visto en Neumann, empieza a hacerse problemática, con consecuencias que se señalarán para el entendimiento de la novela de Elizondo.

⁵²³ Elizondo, *Farabeuf*, 8.

⁵²⁴ Georges Bataille, “The Practice of Joy Before Death.” En *Visions of Excess*, 236.

⁵²⁵ Elizondo, *Farabeuf*, 175.

⁵²⁶ *Ibid.*, 179.

⁵²⁷ David Richards, *Masks of Difference. Cultural Representations in Literature, Anthropology, and Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 13.

⁵²⁸ *Ibid.*, 14.

⁵²⁹ *Ibid.*, 18.

⁵³⁰ *Ibid.*, 18.

⁵³¹ *Ibid.*, 19.

⁵³² En su interpretación de la figura de Midas/Tiziano en el cuadro de Kromeriz afirma Gentili: “L'identificazione iconografica Mida-Tiziano dice con assoluta chiarezza che il giudizio del dionisiaco re frigio é in realtà il giudizio stesso dell'artista. Stolto al punto da meritare le orecchie asinine, non per aver dubitato della superiorità apollinea, ma piuttosto . . . per aver creduto all'illusione del tocco d'oro. La sua malinconia saturnina . . . proviene da quell'illusione: la lunga illusione del 'tocco d'oro' del grande pittore, spenta nella malinconia dalla coscienza finale dell'assoluta irrelevanza dell'operazione artistica di fronte alla disgrazia della storia” (157-58).

⁵³³ Méndez Ferrín, *Bretaña, Esmeraldina*, Vigo: Xerais, 1987, 282.

⁵³⁴ *Ibid.*, 212.

⁵³⁵ Derrida, “The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration,” *For Nelson Mandela*, Jacques Derrida y Mustapha Tilli eds., Nueva York: Seaver, 1987, 17.

⁵³⁶ Méndez Ferrín, *Bretaña*, 137.

⁵³⁷ Lukacher, *Primal Scenes. Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, Ithaca: Cornell UP, 1986, 46.

⁵³⁸ Méndez Ferrín, *Arnoia, Arnoia*, Vigo: Xerais, 1985, 11, 12.

⁵³⁹ Méndez Ferrín, *Bretaña*, 282.

⁵⁴⁰ Méndez Ferrín, *Arnoia*, 77.

⁵⁴¹ Miguel Morey, *Deseo de ser piel roja*. Barcelona: Anagrama, 1994, 26.

⁵⁴² Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: L'Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, 48-49 y siguientes.

⁵⁴³ Citado por Edward Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1993, 333.

⁵⁴⁴ Xosé Luis Méndez Ferrín, “Liño,” *Arraianos*, Vigo: Xerais, 1991, 60.

⁵⁴⁵ Para lecturas políticas ver Barbara Harlow, *Resistance Literature*, Nueva York: Methuen, 1987, 75-80. Ver también Willy Muñoz, “Julio Cortázar: Vértices de una figura comprometida,” *Revista iberoamericana* 15 (1990): 546-51, y Jonathan Tittler, “Los dos Solentinames de Julio Cortázar,” Fernando Burgos ed., *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid: Edi-6, 1987, 85-92. Ver Jaime Alazraki, “Imaginación e historia en Julio Cortázar,” Burgos ed., *Los ochenta mundos*, 1-20, para un análisis sumario de la tematización cortazariana de lo político, y también la entrevista de Cortázar con Omar Prego, “Juego y compromiso político,” *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Buenos Aires: Muchnik, 1985, 127-45 (aunque no todo en la entrevista es relevante). Por último, ver, de Cortázar, sus libros *Nicaragua tan violentamente dulce*, Buenos Aires: Muchnik, 1984, y *Argentina, años de alambradas culturales*, Buenos Aires: Muchnik, 1984.

⁵⁴⁶ Elizabeth Burgos-Debray ed, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México: Siglo XXI, 1981; Robert M. Carmack, *Harvest of Violence. The Maya Indians and the Guatemalan Crisis*, Norman: University of Oklahoma Press, 1988, Mark Danner, *The Massacre at El Mozote*, Nueva York: Vintage, 1994, y Víctor Perera, *Unfinished Conquest. The Guatemalan Tragedy*, Berkeley: University of California Press, 1993.

⁵⁴⁷ “Anaclisis” es un neologismo usado por algunos traductores e intérpretes de Freud para dar cuenta de nociones nominales relacionadas con el verbo alemán *Ahlehnen*, que significa “dar apoyo.” Jean Laplanche, aun proponiendo una rendición alternativa para el francés, *etayage*, le ha dado al término categoría de “término fundamental en el aparato conceptual freudiano” (Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Jeffrey Mehlman trad., Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, 15). Originalmente el impulso sexual se apoyaría en una función vital, no sexual. Por ejemplo, el infante que mama la leche materna por razones de sustento y autopreservación no puede evitar al mismo tiempo obtener satisfacción erótica en tal actividad. “Así [anaclisis] consiste inicialmente en el apoyo que la sexualidad emergente encuentra en una función vinculada a la preservación de la vida” (17). Lo que me interesa, sin embargo, es el hecho de que “en una fase inmediatamente subsiguiente encontramos una separación de ambas funciones, dado que la sexualidad, en un principio enteramente asociada [a la función de preservación de vida, al sustento], está simultánea y enteramente *en el movimiento de disociación con respecto de ella*” (18). Después, las necesidades de sustento podrán encontrar satisfacción, pero el deseo, en virtud de su disociación originaria con respecto del objeto de satisfacción, no la encontrará. Lo literario está semejantemente apoyado en un objeto perdido, la cosa literaria misma, el lenguaje entendido como necesidad corporal; pero la literatura está a la vez enteramente en el movimiento que la disocia del lenguaje entendido como función vital. Esta sección es un ensayo de estudio de los reflejos anaclíticos de “Apocalipsis de Solentiname.” Sobre anaclisis ver también Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1993, 140.

⁵⁴⁸ Cortázar, “Apocalipsis de Solentiname,” *Nicaragua*, 18.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 19.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 20, 24.

⁵⁵¹ *Ibid.*, 18.

552 La licantropía se menciona, pero sin elaboración, en el ya mentado ensayo de Muñoz, que trata parcialmente de “Apocalipsis:” “Julio Cortázar,” 543.

553 De Man, “Conclusions,” 104.

554 Ibid., 103.

555 Ibid., 97.

556 Cortázar, *Argentina*, 85.

557 Sobre mimesis y cesura ver Philippe Lacoue-Labarthe, “La césure du speculatif,” *L’Imitation des modernes*, 39-69.

558 Nicolas Abraham y Maria Torok, “The Topography of Reality: Sketching a Metapsychology of Secrets,” *Oxford Literary Review* 12.1-2 (1990): 62.

559 Ibid., 62.

560 Ibid., 65.

561 Cortázar, “Apocalipsis,” 20.

562 Sobre las dos clases de escritura ver Gerald Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*, New Haven: Yale University Press, 1974, para una presentación alternativa. Aunque suscribo la noción de Bruns de escritura órfica, prefiero hablar de otra escritura, para la que tomo prestados ciertas nociones de Bataille, que Bruns no contempla en su elaboración sobre expresividad hermética.

563 Se encuentra hacia el final de *Rayuela*, con finalidad cierta: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable” (708). Sin embargo, hay que decir que *Rayuela* incorporó hasta un grado máximo la búsqueda de una “visión primera del mundo,” y que de hecho la problemática, no necesariamente de las dos escrituras, pero sí de dos intentos opuestos de lidiar con el mundo, uno constructivo, y el otro destructivo, encuentra expresión clásica en la novela de 1963. Ver entre otros pasajes importantes caps. 71, 90, 99.

564 Si la estética de Solentiname puede ejemplificar la primera clase de escritura tal como la defino, no será porque las pinturas campesinas expresen necesariamente una “visión primera del mundo,” sino sólo porque esa sería su supuesta intencionalidad. Creo que se puede asumir que las pinturas de Solentiname fueron para Cortázar el lugar de una alegoría: una producción tropológica que podría postularse “gobernada por una unidad mítica o ideal de palabra y ser” (Bruns, *Modern Poetry*, 1); en otras palabras, una producción cultural cuya misma literalidad resultara en una ontología. Pero el estilo “primitivo,” o la cargada versión de tal supuesto que nos entrega Cortázar, no debería engañarnos. Como aprendió Betty La Duke en el curso de su propia visita a la reconstruida Solentiname en 1981, no había nada de primitivo en el primitivismo de Solentiname: “Mi objetivo principal era aprender sobre la pintura 'primitiva,' pero tras hablar con la familia Guevara y otros artistas y miembros de la comunidad, me di cuenta en seguida de que la pintura 'primitiva' de Solentiname era una expresión profunda de evolución personal conectada con una perspectiva religiosa y política de amplios alcances” (La Duke, “The Painter-Peasants of Solentiname, Nicaragua,” *Chicago Review* 34.3 [1984]: 97). Ver el resto del ensayo de La Duke, que es un relato interesante de la vida personal de los pintores de la comunidad y de sus

posiciones estéticas y políticas.

⁵⁶⁵ Abraham y Torok, "Topography," 65.

⁵⁶⁶ Adapto el término de un cuento de William Gibson llamado "The Gernsback Continuum," *Burning Chrome*, Nueva York: Ace, 1987, 29. El narrador de este cuento, fotógrafo, debe llevar a cabo una tarea que roza lo sublime: rescatar ruinas, trazar un resto. Necesita fotografiar lo que queda de la arquitectura futurista norteamericana de los años treinta y cuarenta, lo que el texto llama "American Streamlined Moderne" o "raygun Gothic" (24). En el proceso de investigar lo que pudo haber sido y no fue, el fotógrafo, para usar la apropiación cortazariana de una de las frases favoritas de Horacio Quiroga, "cruza la línea:" "Y un día, en las afueras de Bolinas, cuando me preparaba a retratar un ejemplo particularmente suntuosos de la arquitectura marcial de Ming, penetré una fina membrana, una membrana de probabilidad . . . Con infinita delicadeza, crucé el Borde" (27). "The Gernsback Continuum" es una curiosa traducción norteamericana de la experiencia latinoamericana al mismo tiempo parcial y excesivamente (pero precisamente) captada en "Apocalipsis de Solentiname."

⁵⁶⁷ Cortázar, "Apocalipsis," 19.

⁵⁶⁸ Ibid., 18.

⁵⁶⁹ Georges Bataille, "Notion," 95.

⁵⁷⁰ Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty," *Reflections*, 336.

⁵⁷¹ Ibid., 335.

⁵⁷² Krauss, *Optical Unconscious*, 126.

⁵⁷³ Ibid., 125.

⁵⁷⁴ Ibid., 125.

⁵⁷⁵ Ibid., 179-80.

⁵⁷⁶ Cortázar, "Apocalipsis," 19.

⁵⁷⁷ Bataille, "Notion," 96.

⁵⁷⁸ Cortázar, "Apocalipsis," 21.

⁵⁷⁹ Sergio Ramírez, *Julio, estás en Nicaragua*, Buenos Aires: Nueva América, 1986, 47.

⁵⁸⁰ Benjamin, "The Task of the Translator," *Illuminations*, Nueva York: Schocken, 1969, 80.

⁵⁸¹ Cortázar, "Apocalipsis," 21.

⁵⁸² El apoyo anaclítico de la sexualidad en funciones corporales esenciales a la vida también abre la necesidad del pago de una deuda.

⁵⁸³ Sigmund Freud, "La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis," volumen 11 de *Obras completas*, 214; citado por Krauss, *Optical Unconscious*, 139.

⁵⁸⁴ Freud, "Perturbación," 214.

⁵⁸⁵ Freud, "Perturbación," 216.

⁵⁸⁶ Cortázar, *Rayuela*, Andrés Amorós ed., Madrid: Cátedra, 1984, 209-10.

⁵⁸⁷ Bataille, *Histoire de l'oeil*, París: Pauvert, 1967, 46.

⁵⁸⁸ Cortázar, *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen, 1972, 43.

⁵⁸⁹ Ibid., 44.

⁵⁹⁰ Ibid., 67.

⁵⁹¹ Ibid., 77.

⁵⁹² Ibid., 43.

⁵⁹³ Roberto González Echevarría, *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Writing*, Austin: University of Texas Press, 1985, 141. Ver también, por ejemplo, el trabajo de Humberto Peñaloza/Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona: Seix Barral, 1970, de José Donoso; o el de Oppiano Licario en *Oppiano Licario*, de Lezama, entre otros ilustres ejemplos.

⁵⁹⁴ Bataille, "Notion," 120.

⁵⁹⁵ Cortázar, "Apocalipsis," 20.

⁵⁹⁶ Sobre "Axolotl" ver el ensayo todavía no publicado de Brett Levinson "Cortázar as Latinamericanist: The Periphery as the Un(A)Voidable." Mi análisis de "Apocalipsis" sigue en muchos sentidos los intereses de Levinson en su lectura de "Axolotl." Pero Levinson no indica que haya algo así como narcisismo primario implicado en la fascinación cortazariana con los ajolotes. Su lectura es en este punto, de hecho, opuesta: "Los ajolotes del cuento de Cortázar juegan (casi a la ley de la letra) el papel del analista lacaniano. Criaturas que miran fija y silenciosamente al hombre sin cerrar nunca los ojos, los ajolotes son manifestación del testigo aterrador, del lector omnisciente, del sujeto-que-se-supone-que-sabe. La conversión del protagonista en ajolote es así su llegada personal a la naturaleza particular del conocimiento del ajolote--y no hay conocimiento" (12).

⁵⁹⁷ Cortázar, "Apocalipsis," 21.

⁵⁹⁸ Freud, "Pulsiones y destinos de pulsión," volumen 14 de *Obras completas*, 133.

⁵⁹⁹ Jacques Derrida, "Des tours," 232.

⁶⁰⁰ Benjamin, "Task," 80.

⁶⁰¹ Bataille, "The Use Value of D. A. F. de Sade," *Selected Writings*, 102.

⁶⁰² Sobre las dificultades de Cortázar para escribir solidaridad ver también Levinson, "Cortázar," 12-19.

⁶⁰³ Ver Ramírez, *Julio, estás en Nicaragua*, 86-92, 99-103, y 120-24.

⁶⁰⁴ El contexto de Taussig es el de una definición del realismo mágico y de sus usos políticos: "El espacio mítico y mágico fijado por la imagen del indio del Nuevo Mundo está fraguado con ironía política" (Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, 171). El pasaje citado en el texto está en 172. Cortázar no podía usar sin más las pinturas de Solentiname para reivindicarlas como fundamentación de su afecto redentor.

⁶⁰⁵ Ver Abraham y Torok, *The Wolf Man's Magic Word*, Nicholas Rand trad., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 66.

⁶⁰⁶ Abraham y Torok, *Wolf Man*, 67. La escena del testimonio es en este caso la escena de un *coitus a tergo* entre los padres de Sergei, lo cual Freud ya había averiguado. La interpretación particular que Abraham y Torok le dan a este "sueño de los íconos" incluye muchas presuposiciones que no pueden aquí ser vertidas en forma sucinta. Ver *Wolf Man* 66-67, pero en realidad también la totalidad de sus análisis. Lo importante para mí es la conclusión de que "las palabras de la escena [del sueño] permiten [a Sergei] preservar otra palabra, dotada de otra función y preciosa sobre todas las otras. Esta es la preciosa y mágica palabra *tieret* [*coitus a tergo*]" (67). En "Apocalipsis" la escena del testimonio es también la escena invertida de la primera visión del mundo, y su función económica es, hablando en

general, preservar la posibilidad de la escritura.

⁶⁰⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990, 10. Ver también *Por un relato futuro. Diálogo Ricardo Piglia-Juan José Saer*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1990.

⁶⁰⁸ François Roustang, *Dire Mastery. Discipleship from Freud to Lacan*, Ned Lukacher trad., Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, 56.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, 64.

⁶¹⁰ Piglia, *Crítica y ficción*, 15.

⁶¹¹ Tununa Mercado, *En estado de memoria*, Buenos Aires: Ada Korn, 1990, 11-12.

⁶¹² *Ibid.*, 10.

⁶¹³ *Ibid.*, 19.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 25.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 26.

⁶¹⁶ *Ibid.*, 26-27.

⁶¹⁷ Piglia, *Crítica*, 19.

⁶¹⁸ Mercado, *En estado*, 91.

⁶¹⁹ *Ibid.*, 93.

⁶²⁰ Cf. *ibid.*, 17-18 en particular.

⁶²¹ *Ibid.*, 39, 40.

⁶²² *Ibid.*, 94.

⁶²³ *Ibid.*, 140.

⁶²⁴ *Ibid.*, 141.

⁶²⁵ *Ibid.*, 144.

⁶²⁶ *Ibid.*, 146.

⁶²⁷ *Ibid.*, 146.

⁶²⁸ *Ibid.*, 147.

⁶²⁹ *Ibid.*, 197.

⁶³⁰ Piglia, *Por un relato futuro*, 15.

⁶³¹ Mercado, *En estado*, 20-21.