

ISBN 978-950-33-1642-9

Edición de
GABRIELA MILONE
FRANCA MACCIONI
SILVANA SANTUCCI

Imaginar/hacer.

Ficciones teóricas para la
literatura y las artes
contemporáneas



Imaginar / hacer

Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas

Edición de

Gabriela Milone
Franca Maccioni
Silvana Santucci

**Colecciones
del ClFFyH**



Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas / Gabriela Milone... [et al.]; editado por María Gabriela Milone; Franca Maccioni; Silvana Santucci. - 1a ed compendiada. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1642-9

1. Literatura. 2. Arte Contemporáneo. I. Milone, Gabriela. II. Milone, María Gabriela, ed. III. Maccioni, Franca, ed. IV. Santucci, Silvana, ed.

CDD 809.305

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: Julieta Cuervo

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

Imaginar / hacer
Ficciones teóricas para
la literatura y las artes
contemporáneas



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Candelaria De Olmos Vélez

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Dr. Eduardo Mattio

Secretaría Académica: Dra. María Soledad Boero

Área Educación: Dr. Octavio Falconi Novillo

Área Feminismo Género y Sexualidades: Dra. Maite Rodigou Nocetti

Área Historia: Dra. Griselda Tarragó

Área Letras: Dra. Florencia Ortíz

Área Filosofía: Dra. Paula Hunziker

Área Ciencias Sociales: Dra. Gabriela Lugones

Índice

Imaginar/ hacer: ficciones, escritura, comunidad	13
Imaginar/ hacer por <i>Gabriela Milone</i>	15
Ficción teórica por <i>Franca Maccioni, Gabriela Milone y Silvana Santucci</i>	18
Imaginar/hacer: poemas, paisajes, pliegues	33
Inventar la infancia. <i>Por una poética de la infancia en Marosa di Giorgio</i> por <i>Adriana Canseco</i>	35
Territorialidad móvil. <i>Escritura, imaginación y territorio</i> <i>en Tigre de Javier Cófreces y Alberto Muñoz</i> por <i>Julia Cuervo</i>	49
Pa(i)saje a la ficción por <i>Julia Jorge</i>	67
La letra, material del trabajo estético por <i>Paula La Rocca</i>	79

Imaginar/hacer: restos, mundos, cosas **89**

Notas sobre el tiempo, la imagen y el fin
por *Ana Neuburger* **91**

Figuras del tiempo no-humanas: de geohistoria, artefactos técnicos y temporalidades múltiples
por *Belisario Zalazar* **112**

Imaginar relacionalidades posibles.
El gabinete de curiosidades en La memoria de las cosas de Gabriela Jáuregui **128**
por *Milagros González*

Imaginar / hacer: fábula, lengua, ficción **147**

Ficcionar las lenguas **149**

#ANALFABETO
La confabulación de la letra
por *Julia Jorge* **151**

#ARQUÍA FÓNICA
La fabulación del origen de las lenguas
por *Gabriela Milone* **155**

#BABEL
Los idiomas del Papa Francisco en su viaje a Temuco: primermundismos, terciermundismos y babelizaciones
por *Ana Levstein* **159**

#ERÓTICA INSURGENTE
Confabular un diccionario y crear comunidades insurgentes. El caso de Eam intra habes: veinte definiciones que no vas a encontrar en el VOX
por *Belisario Zalazar* **163**

#INTRADUCIBLE

Dibujar el mundo: intraducibilidad de la lengua materna

por *Adriana Canseco*

167

#MEZCLA

*Restos de una lengua en otra: fragmento,
mezcla y extranjería en Vivir entre lenguas de Sylvia Molloy*

por *Paula La Rocca y Ana Neuburger*

171

#PORTUNHOLSELVAGEM

Ficciones entre-lenguas / entre fronteras

por *Franca Maccioni*

174

Imaginar/ hacer:
ficciones, escritura,
comunidad





Imaginar / hacer

Dra. Gabriela Milone*

Para saber hay que imaginar.

Georges Didi-Huberman

Pensar, imaginar en común. Esas quizá sean las actividades (por no decir las pasiones) que nos vienen convocando desde hace años. Nuestro equipo de investigación lleva casi diez años de trabajo ininterrumpido¹ en la indagación de problemas concernientes a escrituras contemporáneas (mayormente argentinas y latinoamericanas), enfocándose especialmente en la reflexión y configuración de herramientas teóricas y metodológicas provenientes de la filosofía y la estética contemporáneas.

En ese marco de trabajo pero también de amistad es que surgió la pregunta por las ficciones/fricciones, interrogante que tiene su punto de inicio hace varios años ya, en Florianópolis, Brasil, cuando en un intercambio de investigación, con profesorxs amigxs, imaginamos una inves-

¹ La consolidación de este equipo, que está activo desde 2012, se ha producido en cuatro proyectos consecutivos de investigación: Las experiencias de la voz, la imagen y el cuerpo en escrituras poéticas contemporáneas (2012-2013), Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas (2014-2015), Figuras singulares: una cartografía para leer escrituras contemporáneas (2016-2017) y Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas (2018-2022). Estos proyectos han sido avalados y subsidiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba y han alojado su trabajo en el CIFFYH, FFyH, UNC. Desde sus inicios hasta la actualidad, han funcionado bajo la dirección de Dra. Gabriela Milone, Profesora Asistente de la cátedra de "Hermenéutica" e Investigadora Adjunta de Conicet. Los cuatro equipos mencionados han sido conformados, en diversas combinaciones, por una gran cantidad de integrantes. En la actualidad, su conformación integra investigadorxs formadxs y en formación, entre ellxs: las doctoras Ana Levstein, Franca Maccioni, Silvana Santucci, Lorena Fioretti, Natalia Lorio, Adriana Canseco; lxs licenciadxs Julia Jorge, Paula La Rocca, Ana Neuburger, Belisario Zalazar; las estudiantes Julieta Cuervo, Milagros González y Malena Tatián. Destacamos la labor de formación como investigadorxs de lxs muchxs integrantes que se mantienen en este espacio en las diversas conformaciones de dichos equipos, cuestión que se evidencia en el impacto favorable que tiene el trabajo sostenido en la consolidación del equipo como así también de la construcción de un área de estudios que integra diversas líneas de investigación que encuentra consonancias y resonancias en la práctica de investigación colectiva.

* Instituto de Humanidades, Conicet.
gabriela.milone@unc.edu.ar

tigación colectiva, un camino para hacer juntxs desde nuestras diversas unidades académicas. Entre lo que quisimos y efectivamente pudimos llevar a cabo, esta zona de imaginación común se vislumbró para nosotras en toda su potencia. Continuarla por algún medio y realizarla de alguna manera fue una urgencia feliz. Así, ensayamos pensar y discutir estas ideas en el marco del equipo, desde donde lo llevamos a las aulas de un curso de posgrado que titulamos justamente “Imaginar, hacer. *Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas*”, desarrollado en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, a fines de noviembre de 2018. En ese contexto, la posibilidad de pensarnos juntxs y con otrxs fue una experiencia incomparable: leer, discutir, escuchar las repercusiones de esta propuesta entre nuestrxs compañerxs y alumnx implicó para nosotras una instancia única (primero) de aprendizaje y (luego) de transferencia. Los textos que se reúnen en esta publicación son el resultado de la discusión de esta propuesta, en la continua escucha y diálogo que no hace más que acrecentar la potencia imaginativa del trabajo en común.

En este marco, concretamente, nos propusimos problematizar, en el contexto de las discusiones sobre el fin del sentido, posibles relaciones entre el *imaginar* y el *hacer* que pusieran en cuestión las representaciones de la/s lengua/s, la/s escritura/s, la/s temporalidad/s, la/s historia/s, lo común en el cambio de siglo. Así, buscamos reflexionar sobre un singular hacer crítico contemporáneo, situado en el entre de la/s teoría/s y la/s ficción/es, que apuesta por modos de imaginar y de hacer que emergen de las estéticas contemporáneas. En el contexto de las discusiones sobre el fin del sentido, encontramos que la imaginación y la ficción emergen como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían en adelante el hacer teórico en general, y en particular, el hacer crítico contemporáneo. Por ello, en el recorrido que ahora presentamos, buscamos configurar un marco reflexivo con nociones provenientes de la teoría, la crítica y la filosofía contemporáneas, con el objetivo de continuar con el trabajo de configurar una categoría que nos resulta por demás operativa: la *ficción teórica*. Desde este operador crítico abordamos diversas temáticas provenientes de las líneas específicas de investigación alojadas en el equipo, específicamente en dos tipos de producciones: por un lado, textos producidos en el marco de las indagaciones individuales; por otro, presentaciones colectivas derivadas de la comunicación en eventos. En este segundo caso, se trató específicamente de la participación del equipo en

la propuesta de un panel para el “I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos” llevado a cabo en Córdoba en marzo de 2019. De este modo, la presente publicación reúne producciones colectivas y originales derivadas de manera directa del trabajo realizado durante el periodo específico de 2018-2019 por el equipo, tanto en el espacio docente de posgrado y grado cuanto en eventos científicos e intercambios interdisciplinarios con otrxs investigadores. El ClFFyH es no sólo nuestro lugar de trabajo institucional, sino que también y fundamentalmente es el escenario de nuestra indagación singular y colectiva, la cual se centró durante el mencionado periodo en las flexiones entre el imaginar y el hacer, discutiendo las representaciones y los modos de hacer teoría y crítica en la contemporaneidad.



Ficción teórica

Dra. Franca Maccioni*

Dra. Gabriela Milone**

Dra. Silvana Santucci†

O inventamos o erramos.

Simón Rodríguez

Figuras

Del agotamiento de las teorías, ya sea por extranjería o por el ejercicio de su mera aplicación, quizá ya hemos hablado lo suficiente. Recuperar el gusto por la escritura es un deseo que se hace gesto urgente en nuestros recorridos. A lo Barthes (Cf. 1972): no renunciar al derecho a *delirar*, a salir de curso; pero también a exponer las condiciones que hacen viable ese decurso (o esa *deltificación*, para decirlo con Nicolás Rosa, Cf. 1997), poniendo en escena las insistencias, los retornos, lo que se lateraliza en cada lectura. Para Barthes, ese movimiento siempre se nombra como “figura”. Nuestra investigación, situada en este escenario y centrada en las politicidades estéticas derivadas de los nuevos materialismos, procede mediante dos operadores críticos centrales: la *figura* y la *ficción teórica*.

Insistimos en la necesidad de imaginar caminos, métodos, gestos donde no se resigne la potencia de la *ficción*, vale decir: en este término donde *figura* y *ficción* comparten la raíz *fig* que indicaría las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma, derivado de *ingere* que es modelar pero también inventar, fingir, ficción (cf. Milone, 2019; Rodríguez Freire, 2020). En relación a la figura, retomamos dicha categoría a partir de la dimensión material y táctil que el trabajo de las figuras expone en el tratamiento de una forma, en tanto que trazo o diseño inscripto en una materia. Propusimos, en una primera instancia, trabajar por figuras; es decir, inscribir un desplazamiento y no una restitución, esto es: soste-

* Instituto de Humanidades, Conicet. franca.maccioni@gmail.com

** Instituto de Humanidades, Conicet. gabriela.milone@unc.edu.ar

† PELCC, Untref, Conicet. silvanasantucci@gmail.com



ner el mantenimiento de un rodeo, un desvío, un movimiento donde el lenguaje se evidencia menos como totalidad cerrada sobre sentidos dados que como extensión abierta a la exploración continua. En una publicación colectiva que da cuenta de los resultados parciales de esta indagación específica (comp. La Rocca y Neuburger, 2019), estudiamos la “figura” en la problematización de los límites de la literatura *entre* las artes y de las *artes* entre la filosofía, la estética, el psicoanálisis, la historia y la política.

Recordemos que, en diversas ocasiones, sobre todo en el trabajo que Barthes realiza en los seminarios (Cf. 2005 y 2011) a partir de la *imaginación de sus investigaciones*, se aclara que las figuras no son objetos sino *extraños seres verbales*. Surgen de un acto concreto de leer, en un movimiento de acomodación (lo que Barthes llama *curvatura del cristalino*) donde la fuerza material y plástica de la figura se expone en un pliegue singular de lenguaje. De este modo, la figura será una de las operaciones críticas de lectura realizadas por Barthes y que nosotras buscamos continuar por otras vías. Lo indirecto, lo oblicuo, lo obliterado de las insistencias que surgen en las lecturas nos conducen a la necesidad de imaginar caminos, métodos, maneras, medios, donde no se resigne la potencia de la ficción. En esta línea, recientemente Raúl Rodríguez Freire, recuperando ideas de André Leroi-Gourhan, acentúa esta conexión entre la lectura y la imaginación a partir de la manualidad y la escritura, pensando “la capacidad de simbolizar gracias a la imaginación, capacidad que la grafía inscribe sobre diversos soportes” y acentuando “el papel que juega la mano *en* el pensamiento, porque intelecto y manipulación no se pueden comprender como piezas independientes” (2020, 87).

De nuestro estudio, concluimos que el trabajo de las figuras inaugura un gesto coreográfico que diagrama un *espacio proyectivo* (Cf. Milone 2016) de texto e imagen, fijación y movimiento. Además, la figura se vincula con lo pensable (Cf. Malabou) ya que serían coalescentes, se dispondrían en un espacio de lenguaje abierto a la exploración. Por otra parte, la figura manifiesta la densidad del discurso y diagrama un espacio *plástico* (Cf. Didi-Huberman), ya que ante lo cerrado o clausurado de una categoría, la *plasticidad de las figuras* indica un espacio maleable (Cf. Rodríguez Freire), un área de pasaje. En términos de una crítica cultural, a su vez, remite a las posibilidades subjetivas de la autofiguración, como a las intervenciones de agentes (Cf. Bourdieu) participantes de un campo social determinado.

Por último, la figura se vincula singularmente con el lenguaje, bordeando sus límites (Cf. Lyotard).

Es este movimiento, este camino (método) de las figuras el que, en el desarrollo de la investigación colectiva, buscamos continuar por otras vías. De este modo, una *investigación* trazaría un camino, etimológicamente un método, donde teoría y ficción se entrecruzarían: investigar equivaldría en este sentido a teorizar una ficción así como a ficcionar una teoría; a imaginar posibles y nuevos usos de la ficción, profanando las teorías para imaginar modos de hacer otros (Cf. Agamben, 2009).

Ficciones teóricas

Así, en esta búsqueda por figurar el pensamiento, por ficcionar las teorías, por habilitar un hacer específico que no resigne su parte de imaginación, hacían eco en nosotras y resonaban con múltiples y diversos sentidos (direcciones) esa frase que cita Silviano Santiago en “Artelatino” de Simón Bolívar (que usamos de epígrafe): “o inventamos o erramos” (Santiago, 2001, s/p). Este modo de producción de saber que insiste en ponderar la imaginación y la invención, puede ser vinculado con lo que Barthes (2005) exponía al inicio de un seminario (*Cómo vivir juntos...*) sobre el método, sobre el cual acepta hablar sólo en términos de ficción, a lo Mallarmé, esto es: como lenguaje que se refleja en el lenguaje. No olvidemos que esta referencia se hace en el contexto de la inauguración de un seminario, ese espacio que para Barthes siempre implica la escenificación de un deseo, de un fantasma, que abre el espacio propicio para *soñar una investigación*. Lo inaugural del deseo no quita lo programático de la investigación, sólo basta con trazar un camino, etimológicamente un *método*, donde teoría y ficción se exploren, se entrecrucen, se conjuguen en las insistencias de un saber indirecto. Investigar equivale en este sentido a teorizar una ficción así como a ficcionar una teoría; y quizá por esto podamos filiar *investigar* con *inventar*. No obstante, no habría que caer en la creencia de que la invención es creación *ex nihilo* (Cf. Derrida, 2017). Preguntémonos: ¿qué se inventa, o mejor: qué se *puede* inventar? La invención, según Derrida, articula una economía singular que conjuga la imaginación y la técnica, la fábula y el método. Porque se pueden inventar máquinas, dispositivos técnicos en un sentido amplio; se pueden inventar también historias, relatos ficticios o fábulas; pero no es posible postular un “invento” como algo

venido o creado de la nada. En el trasfondo de la relación que venimos evocando entre el trabajo manual y el pensamiento, la invención no es creación sino modelación y modulación de una materia; en ese sentido, podemos decir, con Derrida (2017), que toda invención es una *in(ter)ven-ción*. Inventar, intervenir, necesariamente se instala en el umbral que se abre entre teoría y ficción, y así, logra que toda invención *haga venir* una configuración *otra* donde *teoría es ficción* así como *inventar es intervenir* y viceversa.

Entonces imaginando nuevos, posibles usos de esas ideas en otros contextos y para nuestros objetivos -es decir (a lo Agamben, Cf. 2009), profanando las teorías para imaginar modos de hacer *otros* con las escrituras ficcionales donde se escenifican insistencias que piden ser pensadas en su singularidad- convocamos la noción clave de “ficción teórica”. Noción que, no casualmente, parece implicar este mismo movimiento profanatorio que Agamben sugería para pensar un modo de devolver al uso una potencia común que había sido sacralizada, espectacularizada en una esfera separada y por ello solo factible de ser contemplada: la potencia del lenguaje. Haciendo uso justamente de esta noción de *uso* agambeniana, algo de ese movimiento estará presente en lo que aquí queremos pensar como *ficción teórica*: abrir un *uso libre* de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el *juego* con ese común poiético que es el lenguaje y hacerlo ignorando la separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la Literatura), disponerla para un nuevo uso, es decir: *usar su potencia* para imaginar teorías “que imiten la forma de la que se han emancipado” (Agamben, 2009, 112).

En un ensayo reciente, Marie Bardet, leyendo a Deleuze, propone pensar lo que denomina *ficción filosófica* para leer la máquina foucaultiana. El método de invención de la misma, sugiere Bardet, radicaría también en un movimiento, esta vez, de desplazamiento: “leer tanto lo que está como lo que no está” (Bardet, 2019, 84), desplazar los escenarios de pensamiento hacia otros espacios y otros tiempos para ficcionalizar qué pasaría con esas máquinas teóricas si se pusieran a funcionar en formaciones totalmente otras. Emulando estos gestos, siguiendo estos movimientos, buscamos rastrear pensamientos que problematizan ese pasaje, esos entrecruzamientos híbridos, siempre en tensión y fricción, entre teoría y ficción.

Es en este sentido que encontramos en la noción de *ficción teórica*, en tanto operación crítica de lectura, la posibilidad de conjugar el trabajo de las figuras con la apertura de un método que combina imaginar y hacer de un modo singular y sugerente. Ese encuentro nos condujo a realizar un trabajo investigativo (aún en curso) en el que observamos que la *ficción teórica* ha cobrado hoy una vigencia innegable, aunque de un modo extraño: la encontramos meramente mencionada, *usada*, pero prácticamente no teorizada ni discutida. En términos generales, lo que nos sorprendió fue que en su uso expandido la noción aparece de manera no definida, como si se apelara a una suerte de consenso en lo que refiere a su definición y a su modo de operar.

Al respecto, mencionamos aquí, a modo de ejemplos, algunos casos que consideramos quizás más relevantes de lo estudiado hasta el momento como *usos* específicos de la noción de “ficción teórica”; vale decir, lugares donde encontramos que la noción es empleada en diversos campos disciplinares, donde se producen *desplazamientos profanatorios* entre antropología, historia, psicoanálisis, sociología y crítica literaria, entre otros. Por caso, Michel de Certeau (1996) en su investigación sobre la invención de lo cotidiano, la recupera de Freud para pensar la categorización de las “máquinas célibes” de escritura. Por otro lado, Jans Ardermann (2018), la utiliza para pensar las mutaciones en lo visible del paisaje que inscriben las vanguardias en relación con los avances tecnológicos, específicamente en lo que atañe a la velocidad de las máquinas. Por su parte, Viveiros de Castro (2010), menciona la noción para problematizar un tipo singular de experiencia humana no natural, es decir, antropológica. Por último, cabe detenerse en un texto, titulado “Pour la fiction théorique” (2018) en el que Pierre Bayard acuña la noción de *ficción teórica* en consonancia con lo que aquí proponemos pensar para hacer referencia a textos en los que ficción y teoría se entremezclan de manera inextricable. Para ello, él también recupera los pensamientos de Freud y Lacan que buscan comprender el modo como delirio y teoría comparten una voluntad similar de construcción de sentido. Desde aquí, Bayard se pronuncia a favor de las ficciones teóricas que captan y ponen en escena la pluralidad de fantasmas inconscientes que atraviesan nuestras lecturas. Lo que denomina el “dispositivo de la ficción teórica”, sostiene, posee la ventaja de ofrecer “ya no teorizaciones monofónicas sino de dar a ver el movimiento de un pensamiento en su constitución; de un pensamiento infiltrado de fantasmas, sueños venidos

de la infancia, y de enunciados contradictorios”. “Negándose a proponer afirmaciones unívocas, [las ficciones teóricas] rinden homenaje a la capacidad de la literatura, de la que toma prestado el principio de la polifonía, de no cerrarse sobre un discurso reductor, sino de proponer, por la ambigüedad de sus enunciados y por la pluralidad de voces que la atraviesan, los enigmas que invitan a vivir y a pensar” (Bayard, 2007, s/p).

De lo anteriormente expuesto, lo que acaso podemos decir, a riesgo de simplificación, es que estos usos de la noción están guiados por búsquedas de miradas teóricas de objetos singulares (“lo cotidiano” para De Certeau, 1999), de problemas que deben ser revisitados y discutidos de otra manera y en nuevos contextos (“el paisaje” para Andermann, 2018), de formas singulares de vinculación entre experiencia y pensamiento (“las ideas indígenas” y los conceptos para Viveiros de Castro, 2010) o de lectura y producción de sentido (“la no-lectura” para Bayard, 2007). Lo que quisiéramos dejar en claro es que, por nuestra parte, no buscamos acercar o comparar los objetos ni los campos de acción de estas propuestas. Nuestro objetivo es balizar una zona donde la noción de “ficción teórica” nos sorprende por su aparición y por su uso en múltiples campos de teorización. Lo que podemos deducir, en beneficio de nuestra propia propuesta, es que la puesta en escena de la noción responde a una búsqueda concreta en tanto *método de investigación*; como así también en tanto *modo singular de producción y de imaginación* significativa.

Sin embargo, claramente hay excepciones que no casualmente se producen en reflexiones críticas situadas en Latinoamérica y que se dan en el cruce entre producciones artísticas, materiales estéticos y propuestas teóricas. Es en Héctor Libertella, particularmente en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990) y en Zettel (2008) donde hallamos mencionada la noción de ficción teórica. La cuestión que este autor bordea es la pregunta por la relación de la teoría con la ficción, y viceversa; buscando borrar los límites o hacer permeable la barra que separaría a ambas (esa barra que es también la del signo, que se hace umbral en el bar que pone en escena en *El árbol de Saussure*). En Zettel leemos: “Tanto la teoría nace por la determinación previa de un modo de cálculo que propicia el nacimiento de un nuevo objeto científico como la ficción es el modo de calcular un imaginario que va a dar nacimiento a un proceso artístico, lleve o no a una nueva ‘obra de arte’. (¿De donde teoría y ficción, enemigas, serían acaso lo mismo?)” (Libertella, 2008, 27). *Teoría y ficción*, entonces, serían dos ma-

neras de calcular (o de modelar la materia manualmente, también podríamos decir) que dan nacimiento a un *nuevo* objeto. No son comparables los productos que surgen de ambos cálculos, sino que lo que interesa es acaso que ambos surgen de un mismo movimiento, lo cual sugiere el ejercicio de leer teorías como ficciones y ficciones como teorías.

En este marco, una mención especial merece también la propuesta de “ficción crítica” configurada por Raúl Antelo, la cual perfila una deriva metodológica concentrada en las “Archifilologías Latinoamericanas” (2015). Su potencia teórica se basa en la lectura de corpus latinoamericanistas, pero no resigna correlaciones con la tradición occidental de pensamiento filosófico ni desconoce líneas del pensamiento indigenista u oriental (puesto que retoma nociones como las del *wu wei* en cruce con la producciones de la negatividad) para pensar modos de la migración teórica y la profusión del mestizaje especialmente imaginativo que caracteriza al arte y la literatura de nuestro lado del continente. Así, la “ficción crítica” de Antelo (en tanto práctica y ejercicio teórico) supone un tipo de trabajo particular con los textos literarios que busca y encuentra en la ficción modos singulares de invención y de reescritura. *Fuente, origen y original* son nociones reinventadas cada vez en un *método* (Cf. Antelo, 2015) que funciona como un dispositivo de lectura de la literatura y del arte, centrado en la búsqueda de relaciones posibles (una estética operante) al interior y al exterior de los objetos artísticos, dispuestos en una relación de *extimidad*. Como perspectiva teórico-estética, Antelo basa sus presupuestos formales en la reconstrucción del archivo y en la mostración del dato como programa. Por lo tanto, cualquier trabajo que quiera pensarse en el marco de una *archifilología* debería participar de un pensamiento *posfundacionalista*: es decir, perseguir una imagen que no es original, ni copia, ni arcaica, ni contemporánea, pues mediante ella se buscará evidenciar un nuevo montaje de la historia que no sea efecto residual del tejido de múltiples pasados, sino una suspensión anacrónica en la que se se manifiesten sus modos singulares, de relación entre el fenómeno y su archivo. La ficción crítica de la archifilología latinoamericana, entonces, implica un esfuerzo por mantener y conservar cierto modo de la materialidad, aunque más no sea una materialidad crítica, es decir, en estado de crisis o, cuando no, de desmaterialización. Las posibilidades de su imaginación, entonces, nos enfrentan siempre con una condición in-condicional de todo pensamiento que quiera entenderse como latinoamericanista. Ante la contingencia, lo

aleatorio y lo fortuito se ficcionan y friccionan modos específicos que ponen en relación tanto la capacidad de imaginar y como la de hacer teoría.

Estas preocupaciones críticas se hallan en resonancia con la mencionada propuesta de ficción teórica de Libertella, donde sus modulaciones funcionan en un sentido derrideano *avant la lettre*. Tal como lo expone Silvana López (2014) la escritura libertelliana es asumida como el trazado de una productividad incesante que configura su potencia de ficción a partir de nociones centrales como las de *rastro* y *huella*, con las que tiende a reconocerse como una presencia siempre diferida. La poética libertelliana compone iterativamente operaciones que reescriben sus propios marcos de certidumbre, para fijarse, ajustarse y reinscribirse en la inestabilidad manifiesta de todo lenguaje. Allí el montaje, la fragmentación, los desplazamientos de las voces, los anacronismos y las inversiones espaciales trabajan desmaterializando cualquier posibilidad de autonomía y buscan armonizarse con otros materiales que no son considerados estrictamente literarios. De ahí la potencia de su plasticidad, a la que cabría considerar como una caracterización típicamente barroca (dada la relación histórica que esta tradición estética mantiene con el tipo de inscripción que encuentra en el parergon, el claroscuro y la anamorfosis los límites propios de las imágenes y sus posibilidades de representación).

De esta manera, la búsqueda de una *literatura fuera de sí*, como condición axiomática de la ficción libertelliana (López, 2014; Prado, 2015) resulta subsidiaria de la noción de “arte hipertético” organizada por Severo Sarduy. Operación libertelliana que posiciona al neobarroco como el lugar específico en el que se objetiviza un uso particular de la noción de *ficción teórica*, en contraposición a cierta clave hermética proveniente del gongorismo, que la escritura latinoamericana conservaría, en su hipótesis, desde Sor Juana hasta Lezama Lima. Por lo tanto, la tradición del pensamiento y la productividad del neobarroco latinoamericano puede volverse, también, una ficción teórica en la que registrar los marcos en los que se juega una caracterización propia y autodeterminante de los procedimientos estéticos de América Latina. Una potencia que permite leer organizadamente la actualidad de las tensiones lingüísticas, político-literarias y científico-culturales entre Europa y América Latina, pero reponiendo, también, en un marco de producción general de las teorías filosóficas, una tradición de pensamiento con necesarios agenciamientos locales. Hacer e Imaginar entre ficciones y fricciones teórico-críticas, producir saber desde ficciones

teóricas, quizás sea el pasaje (im)propio, la *estancia* para decirlo con Agamben (2006) en el que lo latinoamericano encuentra un modo de explorar los confines permeables entre ficción y teoría y de ejercitar un método que sin renunciar al conocimiento tampoco resigne el deseo de escritura que subyace a la lectura.

Perspectivas

El trabajo colectivo del equipo de investigación, desde la configuración de nuestros singulares operadores críticos de la figura y la ficción teórica, apuesta por diagramar diversas *perspectivas materialistas* situadas en el *entre* de la/s teoría/s y la/s ficción/es. Desde allí, buscamos imaginar *ficciones teóricas materialistas* desde donde trazar otros modos de hacer crítico que compongan con la singularidad de las estéticas contemporáneas. En el contexto de las discusiones sobre el fin (del sentido, de la historia, del humanismo) el hacer crítico se encuentra obligado a imaginar perspectivas renovadas de abordaje que permitan, al mismo tiempo, repensar la eficacia política de las prácticas estéticas abandonando la evaluación de sus efectos según un sentido dado desde una esfera exterior a su práctica o bien, volviendo a revisar la permeabilidad de esos límites; y atender a la singularidad de sus materialidades sin desconocer la mutación epistemológica radical que supusieron las transformaciones sucedidas en torno a los dispositivos técnicos de producción, circulación y archivo del propio lenguaje. A su vez, la multiplicidad de diagnósticos que señalan el acelerado deterioro de los espacios vitales, el cambio de escala en la incidencia de ántropos sobre el “destino” de la geohistoria, y las crisis de la epistemología moderna, invita a configurar metodologías que permitan desarrollar conocimientos desde las artes y modular las relaciones entre arte, literatura, imaginación, cultura, materia y política desde estas nuevas coordenadas. Por esta razón, creemos necesario repensar colectivamente los vínculos entre la materia (común) del entorno que habitamos y los materiales estéticos en un intento por explorar la potencia que se afirma en dicha relación. En este sentido, postular *perspectivas* busca repensar las propuestas estéticas en relación con otros modos de producción de conocimiento; repensando la politicidad de sus prácticas desde los múltiples agenciamientos y relaciones que sostienen entre ellas y con el entorno; y poniendo radicalmente en cuestión las dicotomías que estuvieron a la

base del pensamiento moderno (lo activo y lo pasivo; lo humano y lo inhumano; naturaleza y cultura; lo orgánico y lo inorgánico; lo animado y lo inanimado; teoría y práctica; materia y vida). De allí que nuestra investigación colectiva apueste por ficcionar perspectivas (teóricas, críticas y metodológicas) materialistas de lectura que busquen, como sugiere M. Bardet (2019, 93) “desbordar muchas de las separaciones disciplinarias (historia, ciencia política, estudios de la técnica, etnobotánica, etc.) y de las oposiciones dualistas (mente/cuerpo, material/inmaterial, etc.) sin por ello aplastar su heterogeneidad, sus diferencias de planos, de ritmos, etc, en una gran homogeneización”. Entendemos que figurar perspectivas materialistas para pensar las producciones artísticas contemporáneas posibilita, al mismo tiempo, ensayar un pensamiento renovado de la materia (y de los materiales estéticos) asumiendo su capacidad de agencia, memoria y participación histórica así como también ficcionar teorías no unidireccionadas que permitan repensar la relación entre arte, literatura y política asumiendo el lugar activo que ocupa la imaginación de la materia en los procesos de elaboración estética.

En estas páginas evocamos las palabras de Barthes que invitaban a pensar el espacio del seminario que germinó este trabajo desde la posibilidad de fabular una investigación guiada por un deseo singular. En el “Prefacio a la edición en español” de *Cómo vivir juntos*, Alan Pauls sugiere que para Barthes son la atopía y la utopía dos movimientos del pensar y del investigar que le permiten articular deseo y método, lectura y escritura, ficción y teoría. Dos movimientos, en suma, que le permiten trazar relaciones entre heterogeneidades, abrir caminos, es decir, métodos para articular lo desvinculado. Miguel Abensour, por su parte, en “El hombre es un animal utópico” (2018) insiste en que lo crucial del método utópico radicaría menos en la imagen positiva hacia la que dirige su fuerza que en la potencia de producir desvíos y abrir vías oblicuas de pensamiento. Es, nos dice, gracias a la fantasía de la imaginación y la ficción que es posible producir desplazamientos en el campo de lo dado, suspender las separaciones y abrir las brechas, trazar conductos para imaginar vías otras, modos de hacer otros. Recuperar ese gesto utópico que busca ensayar un pensamiento que se con-mueva entre deseo y método, ficción y teoría, fue lo que intentamos pensar con la noción de *ficción teórica*. La amplitud del recorrido propuesto, tal vez apenas un punteo, responde *colectivamente* a ese interés de buscar, como decíamos, modos *otros* de imaginar/hacer

con las teorías; y, *singularmente*, también tratar de continuar explorando esos modos por vías que se abren en y desde las materialidades estéticas con las que realizamos cotidianamente nuestra tarea de investigación. La matriz común de la ficción teórica que aquí convocamos no pretende evitar el riesgo de la heterogeneidad sino más bien exponer la plasticidad de un operador crítico de lectura que no oculta su potencia de escritura, en la medida en que se presenta menos en términos de *análisis* que de *invención*. En las distintas figuras que recorrimos en un intento por pensar este hacer en el pasaje de la ficción a la teoría y *viceversa*, quizás lo que insiste como gesto común sea ese movimiento (con-movido) que busca desplazar los límites, profanarlos, trazar pasajes permeables, pliegues que permitan articular otro modo de relación entre ambas. La *ficción teórica*, en este sentido, podría ser como una estancia, un *topos utopos* al decir de Agamben (2006) en donde “ficción y teoría, enemigas,” como dijera Libertella (2008) encuentren un espacio donde conocimiento y deseo no permanezcan separados.

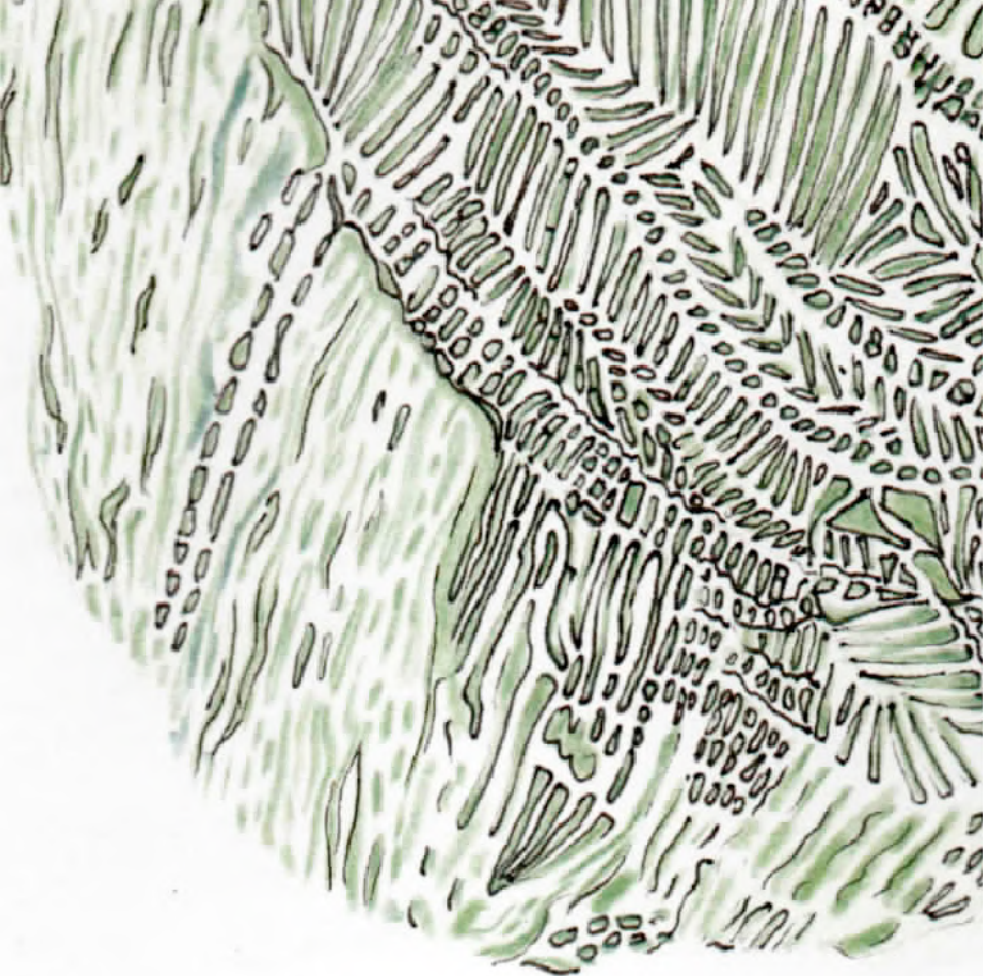
Bibliografía

- Abensour, M. (2018) “El hombre es un animal utópico” en *Nombres. Revista de filosofía*. Número 31. Córdoba: Nombres.
- Agamben, G. (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Andermann, J. (2018). *Tierras em trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Antelo, R (1998). *A ficção pós-significante*. Santa Catarina: Museu/arquivo da poesía manuscrita.
- Antelo, R. (2008). *Crítica Acéfala*. Grumo: Buenos Aires.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías Latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: Edivim.

- Bardet, M. (2019) "Hacer mundos con gestos" en Haudricourt, André *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus.
- Barthes, R. (2002) *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2005) *Como vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso*. Madrid: Paidós.
- Bayard, P. (2007). "Pour la fiction théorique" en *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, 2007. En línea en: <http://www.fabula.org/revue/document10661.php> [la traducción es nuestra].
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama.
- De Certeau, M. (1999) *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (2017). "Psiché. Invención del otro" en *Psiché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- La Rocca, P. y Neuburger, A. (comps). (2019) *Figuras de la intemperie. Panorama de estética contemporánea*, Córdoba: Editorial UNC.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ed. Instituto Nacional de Cultura, 1957.
- Libertella, H. (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

- Libertella, H. (2008) *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada.
- Lyotard, F. (2007) *Discurso, Figura*. Buenos Aires: La Cebra.
- López, S. (2014) “El árbol, la huella y el fragmento. Escritura y lenguaje en los textos de Héctor Libertella” *Revista Letral* N ° 13, Buenos Aires.
- Prado, E. (2015) *La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella*. Tesis de Maestría, 2015. En línea en: <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/266/MLH.%20PRADO.pdf?sequence=1>
- Malabou, C (2010). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Milone, G. (2019) “Pensar por figuras” en La Rocca, P. y Neuburger, A. en *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Milone, G. (2016) “Espacio proyectivo de resonancias: las figuras” en *Barda. Revista del Centro de Filosofía de la Cultura*. Año 2, Núm. 3. Universidad Nacional del Comahue, pp. 27-34.
- Rosa, N. (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodríguez Freire, R. (2020) *La forma como ensayo. Teoría, crítica, ficción*. Buenos Aires: La Cebra.
- Sarduy, S. (1972) “Barroco y Neobarroco” In: *América Latina en su literatura*. México: S XIX.
- Santiago, S. (2001) “Artelatino (Manifiesto)” En línea en: <http://www.debatecultural.net.ve/Observatorio/SilvianoSantiago.htm>
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.





**Imaginar/hacer:
poemas, paisajes,
pliegues**



Inventar la infancia

Por una poética de la infancia en Marosa di Giorgio

Dra. Adriana Canseco*

*Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir
viajando hacia la infancia y a través de la infancia.*

Giorgio Agamben

Hacia una poética de la infancia

En este trabajo abordaremos la poesía de Marosa di Giorgio desde una perspectiva que nos permita leer en ella una “poética de la infancia”. Para ello será necesario, en principio, definir de qué manera ciertos rasgos de su escritura pone en juego una idea de infancia, que va más allá de la tematización del pasado, de la retrospección (hacia una tradición o una cronología), de la nostalgia del pasado o de la rememoración de un territorio edénico abandonado.

Los interrogantes que se presentan ante este planteo surgen de la necesidad de distinguir entre infancia y niñez para describir por un lado la relación singular entre experiencia y lenguaje, y por otro, considerar las formas de la rememoración del pasado en los poemas de di Giorgio que se hacen presentes a través de expresiones de una temporalidad abolida. Nuestra intención es aquí delinear una lectura que permita reconocer en su escritura las formas de expresión poética singular que constituyen modos de *hacer* infancia. Por ello, será necesario delimitar primero el carácter de lo “infantil” presente en la obra de Marosa di Giorgio y su vínculo con la experiencia poética.

La pregunta por la infancia (prefiguración misma de un tiempo-lugar irrecuperable), conduce a indagar desde la filosofía, la relación entre experiencia, infancia y lenguaje, que permite interrogar los modos por los cuales la infancia como umbral entre mundo y lenguaje, funda las bases de una experiencia poética singular en la poesía marosiana.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
adrianacanseco@gmail.com

Debemos comenzar, entonces, por definir la infancia no como un periodo de la vida ligada a la biografía personal ni como la voz de la niñez del pasado, sino como un estado de inmanencia de la mirada despojada de conceptos y absorta ante la *maravilla del mundo* que constituye el lugar trascendental de la experiencia: el pasaje entre mito e historia, entre lengua y discurso.

Así definida, la infancia constituye un estado de pasaje permanente que conmueve nuestra (in)humana relación con el lenguaje y se realiza como pregunta problemática en la escritura poética marosiana. Para abordar esta relación singular entre infancia y lengua poética señalamos aquí algunos supuestos de los que partimos para delinear un recorrido a través de los poemas de di Giorgio:

a) en su poesía lo poético-infantil, no se presenta como una rememoración celebratoria o nostálgica del pasado sino que puede definirse como una relación de lenguaje que se articula como *experimentum linguae* (Agamben, 2004, 221).

b) Distinguimos en los poemas de di Giorgio entre la infancia como motivo o tópico (evocación o reconstrucción del pasado) y la infancia como rasgo propio de la lengua poética cuyo sentido se presenta como in-escribible e inabordable en tanto supone una experiencia extrema y liminal del lenguaje (Lyotard, 1997).

c) Ambas modalidades de la infancia (una tópico-narrativa y otra lingüístico-poética) se conjugan en la unidad inescindible del poema.

d) la escritura marosiana es siempre poética aun cuando parezca por momentos más afín al relato y a las formas narrativas dado que en ella lo poético se caracteriza por *hacer / ser acceso* (Nancy, 2013).

Infans / infantis

Para abordar el concepto de infancia, en primer lugar, es necesario desbrozar el uso del término. Cuando aquí hablamos de infancia no nos referimos a una edad (cronológica o psicológica) ni a un estadio evolutivo (biológico o espiritual). Para definir el término nos posicionamos en una perspectiva que nos permite pensar la infancia como la dimensión trascendental de la experiencia humana, tal como la entiende Giorgio Agamben (2004) en *Infancia e Historia*. Aquí, Agamben delinea el concepto sosteniendo que “la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo

lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia” (Agamben, 2004, 70).

Abordado desde su sentido etimológico, el término *infantia* (*in* + *fare*: que “no-habla”), revela ya el carácter de inabordable que le atribuye Agamben, por cuanto cualquier cosa que ella sea, resulta ajena al dominio del discurso.

En cuanto definimos la infancia en términos de experiencia, comprendemos que no puede ser rememorada y reconstruida como sentido o contenido, sino más bien lo contrario: es la preminencia del olvido y su correspondiente abismo de la ausencia de palabra, lo desconocido que permanece como desconocido en la experiencia del signo inarticulado, es pura lengua, es el olvido inicial que nos deja a las puertas de nuestra propia humanidad (Agamben, 2004, 69).

En tanto no hay subjetividad anterior al lenguaje (un sujeto que enuncie la posición discursiva del “yo”), hablar de la existencia de un sujeto pre-lingüístico es en sí mismo, una contradicción, pues

la idea de una infancia como una «sustancia psíquica» pre-subjetiva se revela como un mito (...) Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia (Agamben, 2004, 66).

Peter Sloterdijk (2006, 27-49) en un ensayo titulado “Poética del comenzar” advierte esta paradoja y compara el origen del lenguaje humano con el infinito “libro de arena” de Borges cuya primera página resulta inencontrable, pues cuando se intenta dar con ella, siempre se anteponen miles de páginas que brotan espontáneamente del libro:

para el hombre, en cuanto ser finito que habla, el comienzo del ser y el comienzo del lenguaje no van de la mano bajo ninguna circunstancia. Pues cuando comienza el lenguaje, el ser ya está ahí presente; y cuando se quiere empezar con el ser, uno se hunde en el agujero negro de la ausencia de palabra (Sloterdijk, 2006, 33).

Es sin embargo en este círculo en apariencia cerrado que debemos buscar la clave de la experiencia como infancia. Entendida en tales términos, la infancia no es, por cierto, lo que está cronológicamente antes del lenguaje y que deja de existir en cuanto se inicia la vida parlante sino que “coexiste originariamente con el lenguaje” y se constituye por medio de

su expropiación al inaugurar al ser como sujeto del discurso. Por lo tanto, “no podemos acceder a la infancia sin toparnos con el lenguaje que parece custodiar su entrada como el ángel con la espada flamígera el umbral del Edén” (Agamben, 2004, 66).

El enigma del origen resulta irresoluble: si el lenguaje no puede explicarse ni como una invención humana original del pasado ni como un don divino, de lo que hay que abjurar – señala el filósofo italiano – es de la idea metafísica y diacrónica de origen:

se trata de tomar conciencia de que el origen del lenguaje debe situarse necesariamente en un punto de fractura de la oposición continua entre lo diacrónico y lo sincrónico, lo histórico y lo estructural, donde sea posible captar, (...) la unidad-diferencia entre invención y don, humano y no humano, habla e infancia (Agamben, 2004, 68).

Por cuanto la pregunta por la infancia plantea que “el problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de lengua y habla” (Agamben, 2004, 66), la cuestión que se plantea es la necesaria distancia entre las dimensiones de esta doble realidad. Pues al intentar dar con este punto de quiebre nos arremolinamos en el “vórtice” que Walter Benjamin describe como figura cabal del origen: restablecimiento de lo originario y de lo inacabado. La doble fuerza, centrípeta y centrífuga del remolino impide establecer cualquier orden o jerarquía, porque “el origen es contemporáneo del devenir de los fenómenos de donde extrae su materia y en los que sin embargo permanece autónomo y cerrado” (Agamben, 2016, 52). La figura benjaminiana del “vórtice” habilita la posibilidad de pensar alternancias y variaciones conjeturales o ficcionales que desbaratan y revolucionan el problema cerrado de la paradoja.

Ante la aporía que plantea el problema del origen del lenguaje, Agamben le atribuye a la infancia el carácter de *umbral*: figura del pasaje en el que experiencia y lenguaje se tocan. Este *umbral* del ser en el lenguaje estaría marcado por la diferencia constitutiva entre *lengua* (el código, los signos) y el *habla* (la potencia de su articulación en el uso), o desde la perspectiva de Émile Benveniste, la diferencia entre lo *semiótico* (los signos, la pura lengua en tanto código) y lo *semántico* (el lenguaje articulado, la posición subjetiva, la conciencia discursiva, la vida parlante).

La infancia como el punto de inflexión entre lengua y habla señala el pasaje mismo de la experiencia incommunicable (que es in-fancia) a su articulación discursiva. ¿Qué es entonces lo poético-infantil que reconocemos en el poema? Aunque entrar al discurso supone el abandono de la infancia, está surge permanentemente como fallido, como olvido, como vacilación, o anonadamiento en las traiciones que en el lenguaje ponen a prueba su capacidad de expresar “lo inefable”.

Al referirse a esta idea de “tocar los límites del lenguaje” en el cual nos enfrentaríamos a un *indecible*, Agamben (2004) señala que tal categoría solo es posible dentro del lenguaje humano en tanto que “lejos de marcar un límite del lenguaje, expresa su invencible poder de suposición, por lo cual lo indecible, es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar”. Ese límite que creemos rozar frente a aquello que se nos antoja inexpressable, ese “afuera de la lengua” que se abre al extrañamiento, es un afuera que sólo es posible dentro de la propia lengua: “La singularidad que el lenguaje debe significar, no es un inefable, sino lo máximamente decible, la cosa del lenguaje” (Agamben, 2004, 215).

Podríamos pensar que resulta contradictorio hablar de una “experiencia del lenguaje”, ya que ambas dimensiones, según el razonamiento planteado por el propio Agamben, se excluirían mutuamente. Sin embargo, en una apostilla de su artículo de 1977 (*Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 1978), escribe para la edición italiana de 2001, una ampliación del concepto de experiencia en relación al lenguaje que permite conectarlos en esa articulación que define como *infancia*. Replanteando la idea de Kant de un “experimento de la razón pura”, Agamben llama *experimentum linguæ* a “una experiencia del lenguaje como tal en su pura referencialidad” y que constituye la clave fundamental de la relación entre lenguaje y experiencia. Esto que él llama *experimentum linguæ* es la “infancia donde los límites no se buscan fuera del lenguaje, en dirección a su referencia [sino en la] eliminación de lo indecible del lenguaje” (2004, 216) donde la infancia no sería un mero “anterior” al lenguaje y la experiencia no sería por tanto “lo inefable” como fracaso del sentido, sino la forma más pura, más propia, del lenguaje mismo.

Este forzoso *experimentum linguæ* se presenta a quien lo realiza como una “dimensión completamente vacía” en la que cada cual se enfrenta “con la pura exterioridad de la lengua” (2004, 217).

Entender la infancia como pasaje o umbral entre dimensiones aparentemente antagónicas nos permite pensar el vínculo y la distancia entre el lenguaje convencional, garante de la transmisión, y la negatividad de lengua poética. ¿De qué manera tiene lugar tal *experimentum*? ¿Cómo identificar las figuras de pasaje, de umbral, de infancia en el poema? ¿Es posible reconocerlas, identificarlas como tales en los versos? ¿O las encontraremos en inasibles resonancias, en ecos, en las formas del vacío, de la ausencia? ¿Y qué sería, en definitiva, hacer una experiencia poética a partir de ese vacío? La poesía de di Giorgio, reunida bajo el título único de *Los papeles salvajes* (2008), no deja de hacer lugar a ese indecible infantil en el poema, a la inquietante pregunta que conmueve el discurso:

Vino un bicho y quedó en medio de nosotras... hablaba en varios idiomas, idiomas silvestres, que no entendíamos, pero que habíamos oído en el instante mismo de nacer.

No pudimos articular palabra y deseando muy en lo hondo llegase algún hombre cuya mayor gravitación liquidara aquello. Pero nadie vino, salvo la luna... Entonces sí la construcción se desarmó, se desparrramaban las piezas. Sus idiomas, también, se separaron y terminaron.

Quedamos mirando la lista de jazmines y de rosas... (di Giorgio, 557).

La infancia, como forma propia de la lengua poética se articula como la falla que delata en la lengua un sentido resistente: inidentificable, irrepresentable, inaprensible, -categorías, todas ellas, sin embargo, de orden discursivo. Veamos otro ejemplo de di Giorgio:

Al alba bebía la leche, minuciosamente, bajo la mirada vigilante de mi madre; pero, luego, ella se apartaba un poco, volvía a hilar la miel, a bordar a bordar, y yo huía hacia la inmensa pradera, verde y gris. A lo lejos, pasaban las gacelas con sus caras de flor; parecían lirios con pies, algodones con alas. Pero, yo sólo miraba a las piedras, a los altos ídolos, que miraban arriba, a un destino aciago.

Y, qué podía hacer; tenderme allí, que mi madre no viese, que me pasara, otra vez, aquello horrible y raro (di Giorgio, 2008, 230).

En la poesía de di Giorgio se hace presente este desgarró de manera doble: como forma misma de la expresión poética y tematizado a través del relato de la experiencia turbadora del no-saber que se conjuga en insinuaciones voluptuosas. En tal sentido, podemos acercarnos a una comprensión de la relación entre poética e infancia que entreteje el poema

marosiano a través de la mirada de François Lyotard (1997) que define a la infancia como *in-escribible*: infancia es para quien escribe, lo que se resiste a entrar en el orden discursivo; merodea el inconsciente y aflora de forma indirecta, a veces irreconocible, en el poema. Entendemos sin embargo que no se trata de cualquier poema sino de aquel que niega la fácil complacencia y adquiere la forma discursiva-poética que punza y reivindica, cada vez, el extrañamiento perturbador de la experiencia:

De pronto, nacieron las azucenas:
en el aire oscuro de la noche, del atardecer, se abrieron sus caras blancas,
sus fosas blancas, ¿qué iba a hacer yo con esa gente blanquísima?
Me ocurrían cosas extrañas, silabeaba, deletreaba como si solo tuviera dos
o tres años, me parecía que veía, a lo lejos, flotar en el aire a papá y a
mamá, o que escuchaba conversaciones antecísimas en un idioma que sólo
se oía en la casa. Tal vez me iba a morir. Me arrodillé, el cabello me cubrió
el rostro; quise rezar y llorar. Pero, sólo me erguí, y con paso de bailarín,
de sonámbula, llegué hasta la casa; mamá proseguía su eterna labor, pasé
a través de las habitaciones, volando, logré izarme sobre las arboledas;
me había vuelto un ser extraño, un monstruo con muchas alas, volaba,
planeaba, mirando siempre hacia allá, hacia el lugar donde habían nacido
las azucenas (di Giorgio, 173).

El poema supone una forma de desgarrar, un desencuentro con el sentido que nos recuerda que no siempre fuimos hablantes e interpela la herida de la separación entre nuestro ser anterior, animal, infantil, salvaje, asocial, indomesticado y la lengua que aprendimos a dominar tardíamente.

Si hay verdad en la premisa que señala que la infancia es, como el origen, lo perdido inabordable, lo es en el sentido de que en esa infructuosa búsqueda, algo así como el poema tiene lugar.

Al respecto, razón resulta sugestiva la premisa con la que Lyotard abre el juego en su libro *Lecturas de Infancia*:

Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el “más grande” escribe para atrapar en y por el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. [...] Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirla como pérdida. Sin saberlo pues la cobija. Ella es su resto (Lyotard, 1997, 7).

La infancia como ese resto que no se deja decir/ escribir, permanece suspendida en la indefinición de las formas discursivas del lenguaje poético: ese resto que es la infancia se revela como inapropiable en la escritura del poema, sin embargo insiste en presentarse y esa presencia es otro modo de negarse: como sucede con el fantasma, los obstinados intentos de representación no hacen más que distanciarla: la imagen es la marca misma de su separación. Cuanto el poema más se obstina en (re)presentarla, más la aleja: no hace más que escribirla como resto, como ausencia, como falta.

Hacer (ser) acceso: el poema

Ahora intentaremos mostrar en este apartado que en la lengua poética, aquello que intentamos identificar como infancia (el umbral entre el signo y su articulación) es la experiencia del hacer mismo del lenguaje; y que más allá de toda figuración, de todo comentario, de todo contenido, la lengua poética o la experiencia (imposible) de la lengua, se realiza como pura presencia.

Para nombrar esta lengua, para distinguir su singularidad en el acto poético, Jean-Luc Nancy (2014, 8) la llama “lengua apócrifa”: aquella que reconoce “llena de prodigios y sortilegios (...) de milagros y de visiones, de gnosys y de magia”. Mas lo que revela como primera lección Nancy sobre esta “lengua apócrifa”, es que no es otra lengua “ni un idioma elucubrado”, ni guarda un misterio o sentido secreto que deba ser revelado: “toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizá a fin de cuentas todo lo que dice la poesía” en tanto:

todo lo que es revelado nunca es más que la lengua misma, y cómo ella revela que no hay nada que revelar, nada de ultralengua, sino que es la lengua misma incansablemente su propia cesación, su interrupción, y además el gesto y la cosa, el momento y el humor (Nancy, 2014, p 8).

Lo que observa Nancy es que no hay misterio en clave de poema: hay más bien pura lengua que se hace en su decirse, que hace el acceso como espejismo de una dificultad que es su reflejo literal, su sola presentación: “lengua encriptada para revelar la cripta, la cifra, el escondite mismo: mostrar que no hay nada ahí, nada más que la abertura de la boca donde la lengua se mueve” (Nancy, 2014, 8). La dificultad que cifra el hacer poéti-

co, en todo caso, es finalmente asumir que no hay metalenguaje que deba ser descifrado. Lo que hay en todo caso, insistimos, es infancia: pasaje o umbral entre lengua y articulación que nos arroja falsamente, “apócrifamente” fuera del lenguaje y de nosotros mismos. Lengua que no habla de ella ni sobre ella, ni sobre el sujeto, es, dice Nancy:

Sin sujeto: lengua misma, ella misma tendencialmente puro objeto, cosa depositada, (...) sosteniéndose sola innominada, más allá de su nombre, más allá de todas las significaciones tramadas por el sujeto (...). Porque la lengua al fin sirve para eso o para nada. Para excedernos infinitamente, a nosotros y a todos nuestros lenguajes (Nancy, 2014, 8-9).

Del concepto de lengua apócrifa como lengua sin sujeto (sin poder ni sujeción, que abre el lenguaje a su infinito) surge un punto de anclaje para el concepto de poética, que tal como aquí lo planteamos, pretende señalar la infancia como negación de la certeza, del poder y del saber: en definitiva el pasaje y la diferencia, la huella y el acceso con que esa lengua apócrifa hace su afuera.

Es el sentido pretendidamente apócrifo (y su mentada dificultad), lo que define a la poesía como *acceso*: señala Nancy, que es poéticamente que comprendemos, que accedemos a “una orilla de sentido” (Nancy, 2013, 155).

En la noche del destino, el ser que esta tarde mataron en los maizales; ya en la olla, en el plato, roto en cuatro pedazos, y, luego, en muchísimos más.

Todos llegan a comer, aún los insectos, desde los agujeros y las ramas, vienen con sus pinzas y dentaduras de levísimo Coral.

Hay un aroma arrebatador.

hasta que de la cocina ordenan: niñita, ven a comer.

y me observan.

en la madre selva aguarda su turno una mosca de plata

yo como despacio y con furia. Afuera ahora se desata la guerra.

delante de los caballos para la reina del Elveta.

Yo quiero dejar de mirar y es imposible.

dejar de cenar y es imposible.

no puedo detener lo que pasa. (556)

Lo poético, no obstante, se presenta en el lenguaje de formas diversas y no es una cualidad exclusiva de las formas versificadas sino que puede presentarse en otra clase de arte, género o discurso o estar incluso ausen-

te de las composiciones que identificamos como poesía. Más allá de su identificación con un tipo de escritura, lo poético se revelaría como un acontecimiento singular (del lenguaje), como un hecho (de palabras) que se realiza como *acceso*:

Esto no quiere decir que una clase de poesía constituya una manera o un medio de acceso. Quiere decir (...) que sólo este acceso define la poesía, y que esta no tiene lugar más que cuando aquél tiene lugar (...) La poesía es pues la unidad indeterminada de un conjunto de cualidades que no están reservadas a un tipo de composición denominada poesía y que no pueden ser designadas más que asignando el epíteto “poético” a términos tales como riqueza, esplendor, audacia, color, profundidad, etc. (Nancy, 2013, 155).

Si bien son necesarios, tampoco son suficientes estos rasgos para definir el *(que)hacer* poético. Pronto señala Nancy que: “la poesía no será lo que es, más que a condición de ser al menos capaz de negarse (...). Negándose, la poesía niega que el acceso al sentido pueda ser confundido con un modo cualquiera de expresión o de figuración” (Nancy, 2013, 156). Leamos un poema, ¿de qué forma tiene aquí lugar la negación?

Vino un bicho y quedó en medio de nosotras... hablaba en varios idiomas, idiomas silvestres, que no entendíamos, pero que habíamos oído en el instante mismo de nacer.

No pudimos articular palabra y deseando muy en lo hondo llegase algún hombre cuya mayor gravitación liquidara aquello. Pero nadie vino, salvo la luna... Entonces si la construcción se desarmó, se desparrramaban las piezas.

Sus idiomas, también, se separaron y terminaron.

Quedamos mirando la lista de jazmines y de rosas (di Giorgio, 557).

Como negatividad, la poesía hace del acceso lo que es, es decir, “lo que debe ceder, y por eso ante todo hacerse esquivo, refutarse”. Es justamente la dificultad lo que caracteriza al acceso (hacer accesible lo que no lo es, ceder el paso en la dificultad): “lo difícil es lo que no se deja hacer y es propiamente esto lo que hace la poesía” (Nancy, 2013, 157). Lo que niega la poesía, es justamente la prescindencia del acceso, la accesibilidad irrestricta: hace de sí misma, la dificultad del acceso. Pero es justamente el *acceso* lo que hace la poesía en su hacerse, porque aun negándolo, lo crea:

“Quiere decir que ella es poesía, presentada por lo que es, y que estamos comprometidos con ella. Repentinamente, fácilmente, estamos en el acceso, es decir, en la absoluta dificultad, *elevada y conmovedora*” (Nancy, 2013, 157). Leemos en el poema marosiano el presente y la presencia, la pura lengua presentada y conmovida. Leemos en él un modo de *hacer* infancia:

Para nosotros todo sucede en esta anónima humareda.
La sonata del mundo está muy lejos.
Este es el jardín. Y esa la cocina. Al dios de la cocina, negro, pero invisible,
ofrendamos los suculentos tomates de cada día; el, aunque no tiene boca,
deja vacío el plato.
Y están las menudas cosas de siempre.
Yo trazaré la crónica profunda e infinita,
Siempre igual, siempre diferente (di Giorgio, 565).

Aquí quizás debamos preguntarnos de qué manera ese sentido “elevado y conmovedor” hace de ese *acceso*, el umbral o pasaje que denominamos más arriba infancia. Pensada como dimensión fáctica del poema, el acceso se realiza en el ceder de la resistencia del sentido y cuando cede, lo hace perfectamente.

La unidad y unicidad del poema (todo él y cada una de sus partes), señala Nancy, es perfecta: el poema es lo perfectamente hecho, es “la elocución de una exactitud. Esta elocución es intransitiva: no reenvía ni a un sentido ni a un contenido, no los comunica sino que lo hace, siendo exactamente y literalmente, la verdad” (Nancy, 2013, 159). Escuchemos ceder apenas el cerrojo en el poema, la manera en que la infancia como dificultad del acceso hace lo perfectamente hecho del sentido elevado y conmovedor:

Las divinidades agrarias en la noche iban de aquí para allá, o formaban raras filas debajo de los árboles.
Algunas en forma de grandes pajarracos o de seres humanos.
Otras con un solo pie, pero igualmente bellas. Los colores: verde y rosa.
Pero un verde y un rosa nunca vistos, o un amarillo de yema con un esplendor indecible. Cada una ponía huevos de sus mismos colores, pero estos huevos eran rápidamente devorados por el rocío.
No sé si habían venido de Italia con los abuelos, o eran surgidas de ahí.
Parecían desaparecer, esfumarse. Entonces, por más que yo mirara, mirara, sólo veía manzanas, el viento que andaba sin saber por qué.
Ramos de azahares (di Giorgio, 422).

El término poesía procede del verbo-acción por antonomasia: ποιέω: *hacer*. Nancy, delinea y reafirma esta potencia fáctica de la lengua poética al recordar su etimología: “poema (...) de *poiein*, hacer: la cosa hecha (por excelencia)” (Litré en Nancy, 2013, 160). En tanto *poiesis* (lo hecho, lo creado), la poética constituye esencialmente un hacer *en* el lenguaje y *por medio* de él, pues

El poema es la cosa hecha del hacer mismo (...): lo que el hacer hace al lenguaje cuando lo perfecciona en su ser, que es el acceso al sentido, cuando decir es hacer y cuándo hacer es decir. Como se dice: hacer el amor que no es hacer nada sino hacer ser un acceso (...). Poesía es hacer hablar todo y a la vez deponer todo hablar en las cosas (Nancy, 2013, 162).

Este sentido depuesto del que habla Nancy supone que la poesía no admite reciprocidad porque no se explica como un movimiento de ida y vuelta, de un hecho de lenguaje al sujeto y viceversa.

El oficio del lenguaje es articular sentido (solo hay sentido en la articulación) pero que la poesía articule el sentido no significa que eso que llamamos sentido poético sea “una aproximación, una imagen o una evocación” (Nancy, 2013, 159). El poema, es ante todo, “sentido abolido como intención (como querer-decir)” (Nancy, 2013, 162), en suma: acceso *de* sentido y no *al* sentido. El acceso es aquí la dificultad misma que la infancia presenta como inaccesible y que cede en el poema como sentido hecho (o depuesto) en la repetición, en el fraseo, en el ritmo-forma:

Oigo a los teros de la infancia, allá sobre el maizal que mi padre inventó,
que él hizo, mata por mata, que regó y adoró.
Estoy, de pie, al lado de la casa. Pasan máscaras, la de los teros, la del maíz,
la de Dios, esta es la más rara y la más fina.
Y baila, allá, sobre las colinas,
aquellos atroz (di Giorgio, 187).

Si la poesía es el *hacer* por excelencia, “el primer hacer, cada vez original” (Nancy, 2014, 7), este hacer tiene lugar como infancia. No la infancia biográfica y transitoria sino la que constituye el inexorable umbral entre experiencia y lenguaje. Entendida en tales términos, la infancia pone en juego, cada vez, el cuerpo, ese cuerpo agitado por ritmos que hacen el sentido del “poema que es la cosa hecha del hacer mismo” (Nancy, 2013, 161).

Terrenos vagos de la infancia donde se arrastran palabras inutilizadas, traficadas, inventadas, las medias palabras de quien habla apenas, balbucidas, farfulladas las necesidades de cancioncilla y de cantinela, mímicas de idioma, las compulsiones de citas y recitaciones, de encantamiento y de decantación (Nancy, 2014,10).

Tal conjunción permite al menos pensar otra lengua: ni autenticada, ni despótica, sin poder ni autoridad, ni reconocimiento ni ley, es decir, la lengua apócrifa que cede a su afuera, que hace el acceso a su exterioridad radical. La infancia y su lengua apócrifa se revisten de la forma exacta, perfecta y más que perfecta de lo poético en tanto acceso. En tal sentido podemos conjeturar que esta cualidad de lo poético de ser/hacer acceso de sentido, es la clave misma de la infancia como misterio del ser en el lenguaje.

Bibliografía

- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de Lingüística General*. Vol. 1. México: Siglo XXI.
- Di Giorgio, M. (2008). *Los papeles salvajes*. Edición íntegra. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lyotard, F. (1997). *Lecturas de infancia. Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry, Freud*, Buenos Aires: EUDEBA
- Nancy, J-L. (2013) Hacer, la poesía. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Vol. 3 (N°5), 155-163. Traducción de Gabriela Milone. En línea en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/60>

Nancy, J-L. (2014). *Lengua apócrifa*. Traducción de Juan Soros. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza

Sloterdijk, P. (2003). *Venir al mundo, venir al lenguaje. Las conferencias de Frankfurt*. Valencia: Pre-textos.



Territorialidad móvil

Escritura, imaginación y territorio en *Tigre* de Javier Cófreces y Alberto Muñoz

Julieta Cuervo*

¿Puede el poema convertirse en territorio?, ¿qué formas pueden adoptar las políticas sobre el espacio en la literatura?, ¿qué deviene de la convivencia entre poética y paisaje?

Algunos de estos interrogantes encabezaron la investigación que se origina a partir de la lectura de *Tigre*, un libro escrito a dúo por Javier Cófreces y Alberto Muñoz editado en el año 2010 en Buenos Aires por Ediciones en Danza¹. El mismo compila textos sobre el Delta del Pananá. Las insistencias presentes en sus páginas, y un modo particular de evocar al paisaje insular nos llevaron a trazar posibles relaciones estético-filosóficas entre escritura, imaginación, territorio y temporalidad. Partiendo de una afinidad con la idea de *territorialidad* ensayada por Deleuze y Guattari (1997), buscaremos un cruce con pensamientos contemporáneos en torno al vínculo entre territorio y escritura. Tal es el caso Roxana Páez (Cf. 2013), que recupera la idea de *Topofilia* de Bachelard para pensar poéticas sobre el espacio argentino e indagar en el modo mediante el cual el paisaje se inscribe en la escritura bajo la forma de una atracción. Así mismo, Isabel Quintana (2011) habla de *topotropografía* para explorar las implicancias políticas de ciertas descripciones topográficas y un determinado uso de la lengua para nombrar un lugar. Nicolás Rosa (1997) recurre a la figura retórica de la *deltificación*, retoma la lógica freudiana para pensar formas

¹ Ediciones En Danza es una editorial especializada en poesía, aunque su catálogo cuenta con una diversidad de géneros. La propuesta surge como continuación de la revista de poesía La Danza del ratón, publicada durante 20 años (1981-2001). Desde 2015 cuenta con la colección "Biblioteca isleña" (formada por textos vinculados al Delta entre los que se encuentran autores como: Marcos Sastre, Santiago Albarracín, Roberto Arlt y Félix de Azara). Javier Cófreces, autor de *Tigre*, es miembro editor y, junto a Alberto Muñoz, suman una veintena de títulos publicados en el sello. *Venecia Negra*, *Canción de amor vegetal*, *Los frutos del apetito*, *Titanes* y *La peste*, son algunos de los títulos que, junto a *Tigre*, han sido escritos en conjunto por los autores.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
julieta.cuervo@gmail.com

divergentes de leer la poesía comparando la escritura poética a las islas. Solo prevalece la significación que insiste – dice el autor – como una lucha constante de sentidos.

En esta trama de pensamientos ensayaremos una lectura posible de *Tigre*, considerando que entre escritura y geografía, en este caso, reconocemos un devenir “entre las dos, fuera de las dos, y que corre en otra dirección” (Deleuze, Parnet, 2002, 15).

Tigre, como lo afirma Isabel Quintana, se trata de un proyecto estético mixto cuya escritura se prolonga del 2003 al 2009 en el que “se unen poesía, prosa e imágenes en un intento por recrear una topografía indecible entre lo real y lo imaginario” (Quintana, 2011, 231)². El libro se divide en tres partes: “El delta”, “Poética isleña” y “Glosario de islas y barcos”. En él nos encontramos con el relato de las primeras voces de observadores que imaginaron esas aguas del Delta del Tigre en el siglo XVI: exploradores, navegantes, científicos, comerciantes y primeros turistas; así como también la evocación a los textos de Sarmiento en sus primeros avistamientos a la zona y las descripciones sobre sus habitantes *anfíbios* (los *Carapachayos*) y Marcos Sastre, su colaborador, que en *El Tempe argentino* (publicado por primera vez en 1858) reunió innumerables apreciaciones sobre la flora, fauna y actividades de la zona. Se suman algunos relatos sobre las metamorfosis de las islas a lo largo del tiempo: modificaciones culturales (como la llegada de la institución católica o el turismo) y otras de orden natural (como inundaciones, el devastamiento de casas y de las primeras iglesias por la fuerza hídrica de los ríos, la humedad y el viento). También incorpora una sección de notas, “Apuntes a bordo”, que emplearon los autores como ejercicio para diagramar su proyecto en vastos recorridos por los brazos marrones del Delta; un relato que conjetura sobre el suicidio

² El proyecto estético-literario cuenta con un trasfondo anecdótico que nos parece importante rescatar. Los autores exploran el paisaje y su poética desde su permanencia itinerante en las islas. Hacen comunidad con isleños que luego forman parte de sus proyectos (tal es el caso de Marisa Negri, poeta y docente de la Segunda Sección de las islas que llevó adelante el proyecto de Biblioteca Isleña Santa Genoveva). *Tigre* se inicia como pensamiento poético al mismo tiempo que sus autores habitan la vida insular e inician las travesías en canoa que forman parte de la materialidad de la publicación sobre la que aquí reflexionamos. Dice Alberto Muñoz: “El Delta, en mi caso -explica Muñoz vía correo electrónico- es un hemisferio cerebral. Allí están las fijaciones, la pobreza, la infinitud, las ramas y los árboles posibles, el río, las canoas, los perros y el cielo o el espejo propio de los hongos. Eso a veces coincide con el paisaje y a veces no. Ahí están, en ese territorio, las ranas, los grillos y los musgos. Ahí, en ese tejido, en ese telar, se expresan historias de orilleros, historias oscuras y bellas. La isla aislada, repele, se come todo con sus fauces de tierra y raíces, pero ese animal es el que amamos.”

de Leopoldo Lugones y de otro Lugones, un trompetista de jazz. Otros apartados integran bestiarios, un poemario atribuido a Celso Caragatto, supuesto autor chaqueño de principios del siglo XX, historias de mujeres piratas, el relato del primer pornógrafo de las islas, leyendas de seres prehistóricos que habitan las profundidades del río, propiedades curativas de plantas y animales, un poemario isleño de los autores llamado *Canción de amor vegetal*, un almanaque surreal de las islas que pronostica y describe mes a mes acompañado de las ilustraciones del artista plástico Horacio Rodríguez Gerpe, la descripción de elementos que rodean el paisaje isleño e ilustraciones y dibujos de alumnos de escuelas de la zona.

Este mapa general, nos permite adelantar que entre sus páginas encontramos un complejo entramado de registros, compilaciones, observaciones, escrituras propias y ajenas, reales y apócrifas mediante el cual los autores imaginan la *territorialidad* de la región del Delta argentino, bajo lo que denominan como *Ojos de tigre*. En este proyecto observamos que prima menos un intento de reconstrucción historiográfica que la búsqueda por reponer la modalidad cambiante del territorio, sus imágenes heterogéneas, sus pliegues temporales, la multiplicidad de voces de aquellos *ojos* que han podido evidenciar estos movimientos. Introducimos una cita fundamental para el inicio de nuestro recorrido:

La isla es un sistema inestable, dinámico o cuántico que transcurre como Dios, fuera de nuestros intereses. La isla que nosotros escribimos no está en la isla, pero esa naturaleza menor e inventada nos ha brindado una buena parte de la felicidad. *En este libro esa territorialidad está concebida como poema* (Cófreces & Muñoz, 2010, 9) [Las cursivas son nuestras].

Tigre es un proyecto que se anuncia como hibridación de una experiencia³ con el territorio y con la poesía. La escritura funde y funda una

³ En este caso no solo implica una experiencia con la materialidad sino también con la escritura, es decir, con el de nombrar la visualidad del territorio. Gabriela Milone, trabaja reflexiona sobre la experiencia poética planteando que ésta implica siempre un riesgo y un peligro, algo que ya en su etimología percibe: "(...)el prefijo latino 'ex' como indicador de una 'salida de sí'; del latín también, el verbo 'perior' y el radical 'periri' que se relacionan directamente con 'periculum', lo cual dice algo sobre el riesgo, el peligro que supondría esa 'salida'; y la raíz indoeuropea PER que se relaciona con un 'pasar a través' y con la prueba arriesgada a la que se sometería en ese paso" (Milone, 2014).

Desde esta perspectiva la apuesta de escribir de y desde el territorio nombrado involucra una experiencia de lo mirado en la escritura que no se queda en el espacio de protección de la contemplación, experimentar implica la puesta en peligro, un salir al encuentro con la materialidad y un desafío constante con el lenguaje como posibilidad (o no) del nombrar.

territorialidad en un ritmo poético acuático, lo barroso e insular. Y también en la forma en la que la inestabilidad del movimiento fluvial opera en la escritura poética produciendo desplazamientos, saltos, interrupciones, omisiones, repeticiones, *orden y caos*. Leemos en *Tigre*: “El único modo posible de habitar una isla es ordenándole su caos. En ese caos propio de lo cerrado para sí no hay inclusión que no se presente como invasiva. No hay paraíso isleño salvo que entremos a él con hachas y motosierras” (Cófreces & Muñoz, 2010, 9).

Proponemos llamar “territorialidad móvil” al espacio en el que cohabitan la geografía, el paisaje y la escritura. Pensamos que el modo en que se integran los registros y géneros no sólo dan cuenta de una convivencia sino que lo hacen en sintonía con la movilidad del espacio que nombran: poemas que cantan a la vegetación y los muertos, relatos que recuerdan historias de vida, apuntes que documentan lo mirado. Insistimos en la idea de movimiento porque cada uno de estos “géneros” es trabajado en la escritura desde el límite de las fronteras que lo definen. Es el caso de las biografías documentadas con fotografías, actas y testimonios que no pueden ser confirmadas más allá de la presente lectura. Los apuntes y registros de observaciones rompen toda promesa de descripción transformándose en poema. No solo hay un territorio “deltificado” de géneros, sino que en esa “territorialidad móvil” éstos funcionan como las mismas islas que se modifican, inundan, sedimentan y no logran unificarse de manera definitiva.

Territorialidad móvil

La idea de *territorialidad móvil* se extiende en el marco de lo que pensamos como un recorrido literario que elabora relaciones en y desde la topografía nacional; que refiere, organiza, significa y politiza los espacios que nombra. Con esta noción recuperamos cartografías que se cargan, a su vez, con las huellas y fantasmas de los nombres que reciben. El desierto, las ciudades, el monte, el Paraná y el Delta del Tigre han sido algunos de los lugares que han conformado los paisajes de la literatura en diferentes épocas, paisaje pensado como “monumento, como lugar y como imagen, de su propio proceso de poner en relación, de forjar agenciamientos entre cuerpo y entorno” (Andermann, 2013, 35).

El Delta está constituido por una serie de ramificaciones y sedimentos multiplicados en brazos que se unen y dividen formando canales que

permanecen en estado activo e inactivo. Diversos textos literarios fundantes han insistido en reconocer que las islas deben su existencia a los sedimentos que arrastra el río y en consecuencia se ven afectadas por la fuerza hídrica del mismo, como es el caso de D. F. Sarmiento (1855) y M. Sastre (1858).

En *Tigre* la escritura se encuentra a sí misma *deltificada*, en parte gracias a la variedad de las materialidades discursivas (poemas, biografías, almanaques, textos históricos, relatos, textos científicos, apuntes, catálogos), plásticas, fotográficas y temporales del libro. Todas integran un amalgamado que podemos imaginar como “sedimentos” constitutivos de este delta literario. El texto conserva una unidad, nos permite recorrer los apartados que lo integran en su individualidad pero al navegarlo participamos de ese proceso de sedimentación que no es parcial ni total, sino una amalgama, como una constelación que en algunos puntos se conecta, se superpone, se subordina y se dispara hacia otro lugar o se pierde en el espacio. La materialidad y los modos de nombrarla, se potencian bajo la experiencia de una temporalidad extrañada que los textos exponen y que intentaremos abordar a lo largo de éstas páginas. Lo accidental, lo aleatorio y disruptivo nos permite problematizar la lectura y entender el texto más allá de la descripción. En ese sentido cuestionamos ¿qué implica re-pensar una territorialidad?, ¿cuáles son las implicancias estéticas y políticas de reconfigurar el espacio nombrado?

El Delta del Tigre es un accidente geográfico que constituye una manifestación disruptiva en una planicie producida por la desembocadura de ríos en el mar de mareas suaves, es multidimensional, funciona a través del desvío, de la grieta, y está formado por otros deltas que se suceden multiplicándose hasta su desembocadura. En nuestro corpus percibimos el comportamiento delteano en una voz que arrastra otras textualidades y las re-encausa, resignifica a partir de esos desvíos. La lógica accidental, y aquello que irrumpe, no solo destruye, también trae y desentierra. Lo fortuito constela uniendo y deshaciendo. La escritura cristaliza esos movimientos y tensiones en medio del caos y las convierte en su propio territorio. La constelación propone nuevas relaciones materiales y temporales (temporalidad, dicho sea de paso, que se muestra ancestral y fugaz al mismo tiempo).

Es por eso que cuando pensamos la idea de una territorialidad no la reducimos al mapa o al paisaje, ni buscamos establecer una coinciden-

cia del tipo descriptiva de la escritura respecto del espacio geográfico que nombra. La territorialidad se visibiliza *entre* la materia y el poema.

La idea de *territorialidad móvil* es por lo tanto una categoría construida en el intervalo relacional entre el plano del espacio y el del procedimiento de escritura poética. Insistimos en la idea de movilidad porque encontramos que es un rasgo distintivo de esa relación presente en el espacio y la escritura a la que pensamos heterogénea, imprevisible, intempestiva y atravesada por una multiplicidad de temporalidades. El apartado llamado “Cementerio Móvil” se presenta como la recuperación de un manuscrito hallado en el Museo Antropológico Regional de Resistencia. Es un poemario que se le atribuye a Celso Caragatto, supuesto poeta del Delta que termina su vida en el arroyo Durazno de la segunda sección de las islas en febrero de 1947. En la presentación que da lugar a los poemas se menciona que Sarmiento nombra, en uno de sus diarios, a la familia del supuesto escritor como carpinteros trabajadores, pertenecientes a un contingente aborígen instruidos por jesuitas. Pero no se especifica mucho más sobre la procedencia de los textos que lo conforman.

Los poemas que lo integran hablan de cómo las aguas del Delta se transforman de diversas maneras en el camposanto por el que se dejan llevar los cuerpos, relatan sobre muertes y cuerpos de las más diversas procedencias que acuna el río. La documentación y referencias sobre este autor de fines del siglo XIX es improbable. Lo que importa, en todo caso, es poder leer allí la otra cara de la riqueza y proliferación de las islas, la de la putrefacción, la muerte, la descomposición de un territorio *olvidado por los dioses*. El río lleva todo, lo pierde, lo pudre pero también lo conserva: en el fondo barroso permanece latente su residuo. Es entonces lo que se hunde o lo que el río lleva y ya no se ve algo que forma parte de ese paisaje que intentamos comprender: “Las cosas que se hunden / tienen su providencia” (Cófreces & Muñoz, 2010, 349) reza el poema.

Venenos y bichos
que se aposentan
debajo de los ranchos

Agua en estado de pudrición
que manda alguna divinidad chupada,
no hay otra forma de entenderlo
(Cófreces & Muñoz, 2010, 359).



En el apartado “La dama de los botes” se cuenta la historia de Piero Mategrano, nombrado como el primer pornógrafo de las islas. El relato se cita a través de la documentación recopilada y guardada como un tesoro por su hijo Olímpico. Con cierta vergüenza Olímpico relata las aventuras de su familia. Se adjuntan fotos de la familia, algunos relatos de antepasados y las propias fotografías sacadas por el “pornógrafo”. Un documento plagado de “evidencias” que juega en el borde entre lo ficcional y documental. Olímpico cuenta, además, cómo su abuelo había llegado con planes de organizar una comuna agropecuaria en el trazado de las islas, distribuyendo equitativamente la producción y socializando la educación, proyectando un sistema sanitario avanzado y una red autónoma de transporte fluvial. En el marco de sus planes para la región soñaba con un registro fotográfico exhaustivo de las islas. Con el tiempo lo logra y su hijo -que lo conocía solo por algunas fotografías que habían llegado a Montevideo- viaja a su encuentro y allí descubre la gran empresa de su padre, la cual lo sorprende y a la que se entrega compartiendo su pasión. Con el tiempo el registro de lo natural se transforma en una obsesión por la cultura, las prácticas y las personas hasta que se vuelca a los desnudos de mujeres. Se trató de un estudio tan completo que planea publicar en Europa con el nombre de *La dama de los botes*. Al morir su padre se viene abajo el proyecto pero él conserva su pasión por la fotografía. Se relata que en un robo se encuentran los archivos de ese trabajo y los lugareños (enfurecidos al descubrir desnudas a sus mujeres) lo van a buscar pero él ya no está y nunca más se sabe de su paradero. Años después Olímpico encuentra en un puesto en Parque Rivadavia una publicación francesa bajo el título *Le studie femme* que reunía los archivos de su padre con sus páginas recortadas y yapadas como si hubiesen sido sometidas a cierta censura. Hay una lectura posible que se sugiere al final del relato y es la de una contraposición entre lo huidizo y lo perdurable: Olímpico reconoce en las fotografías el proyecto de su padre, el registro de lo joven, lo vivo, lo hermoso tanto en las mujeres retratadas como en las composiciones de las imágenes, pero también distingue allí la única posibilidad de conservar.

Nada se mantiene vivo en la isla por demasiado tiempo, muchachos, la intemperie lo destruye todo. La única forma de conservar para siempre su belleza es detectar el momento de esplendor y apretar el obturador; es lo que hizo mi padre, disparar, disparar, hacer foco y disparar, cumplió con su misión de fotógrafo (Cófreces & Muñoz, 2010, 70).

El espacio vivido

Lo que supo ser el mapa del Delta con sus canales, afluentes, islas y características vegetales y animales ha cambiado a lo largo del tiempo. La tierra descrita en las crónicas de viaje de Sebastián Gaboto o Juan Díaz de Solís distan mucho del paisaje actual ya que el desarrollo de algunas áreas geológicas todavía no estaba en formación hace quinientos años. El tiempo geológico suele ser imperceptible a los ojos humanos, sin embargo el sistema dinámico del Delta propone otras temporalidades. Así mismo se registran cambios en el vínculo de las personas con el espacio, en la forma de ocupación, de explotación y de habitabilidad. Si bien en parte estos movimientos demográficos estarán determinados por las características del suelo y el agua del Delta (que hace que gran parte de su población haya tenido un vínculo no estable con el lugar) también encontramos registros que dan cuenta de diferentes motivos e intenciones por las cuales las personas han llegado a vincularse o residir en esta zona. Hay para quienes el Delta fue promesa de progreso como Juan de Garay, o posteriormente Sarmiento; pasaron por allí comerciantes que consideraron negocios o vías de transporte de carga, naturalistas maravillados con las especies de flora y fauna, poetas que dejaron las tierras, guaraníes que fueron echados o asesinados jesuitas que en su voluntad de misionar construyeron iglesias para ofrecer un servicio pastoral en la región y posteriormente las abandonaron tras grandes inundaciones; otros que dejaron registro del enamoramamiento de la fertilidad del suelo y la abundancia vegetal como Pedro Lopes de Souza o Marcos Sastre; y otros precavidos por lo intempestivo de la naturaleza como el militar Santiago Albarracín. La permanencia se gana un destino putrefacto.

Por otro lado, la dimensión descriptiva y simbólica de los ojos que se detuvieron en las islas, atraviesa tantas mutaciones como el espacio, el paso del tiempo y las diferentes personas. El Delta es una región que reúne una gran cantidad de escrituras, aunque no se podría (o al menos preferimos no hacerlo) hablar de una literatura delteana para englobarlas. En parte reconocer esto es lo que guía la configuración de nuestro corpus y habilita la problematización de la reconfiguración en este diagrama de vínculos fluctuantes en torno a esta territorialidad *entreverada* que estamos pensando.

En “Ojos de Tigre” encontramos un recorrido por las primeras escrituras de las que se tienen datos, todas ellas guiadas por una especie de fascinación, atracción, imán con el lugar. Los primeros registros forman parte de un proceso exploratorio, por tanto predomina la descripción, la comparación, llenas de connotaciones de “descubrimiento”; es el caso de los navegantes europeos que recorrieron el lugar: “Los ojos de aquellos navegantes europeos contemplaron sorprendidos los alardes de una naturaleza exuberante, y transcribieron en rollos y folletos, que ponían a disposición de la corte, esa visión fascinada pletórica de verde y marrón” (Cófreces & Muñoz, 2010, 17). En algunos relatos aparece incluso una relación de magnetismo, hechizo con el entorno, no del todo comfortable pero que manifiesta una gran atracción, lo vemos en palabras de López Souza en *Terra dos Carandis* citado en *Tigre*: “La tierra más hermosa y apacible que pueda ser (...) todos estábamos espantados con la belleza del lugar y andábamos tan pasmados que no nos podíamos volver” (Cófreces & Muñoz, 2010, 18). Si bien la idea de espanto ante la belleza puede ser un recurso retórico recurrente, en las descripciones del territorio abundan las referencias a la desmesura, lo desbordante; en cierto modo es esta característica la que encanta y asusta al mismo tiempo, la que hace del Delta un paraíso y a la vez un infierno en donde conviven relatos que parecieran referirse a dos realidades distintas:

No quedaron restos de la contemplación misionera que vinculó mística con supervivencia, excepto mínimos rastros –no escrituras– en la costa del arroyo Pay-Carabí. La visión de aquellos ojos pasó de largo ante el resto del mundo, excepto a la vista del cruento yaguareté, que abrió su boca y tragaba cuanto encontraba a su paso.

[...]

El semblante de los ángeles, los íconos religiosos y las maderas flotaron sobre las aguas. Avanzaron con un líquido no purificador. La embestida de la naturaleza permitió que se formara un canal aliviador que sirvió como resguardo de los barcos que llegaban a la zona (Cófreces & Muñoz, 2010, 19).

O esta cita de los hermanos Robertson, comerciantes ingleses que publican en Londres *Cartas de sudamérica*:

Las ramas de los árboles formaban por momentos un verdadero dosel sobre el pequeño mástil de la embarcación, y apenas podríamos abrirnos camino entre el follaje. Las flores comunes, las siemprevivas, las plantas y los azhares embalsaman la atmósfera con su fragancia. La infinita variedad de matices verdes, el variado color de las flores, los miles de pájaros que cantaban, los más diversos que puedan imaginar y del más hermoso plumaje, daban al conjunto el aspecto de una tierra encantada cuya realidad apenas podemos imaginar (Cófreces & Muñoz, 2010, 18).

Probablemente estas visiones encontradas, esa doble tensión entre lo abundante y lo podrido, la exuberante y lo decadente, la promesa y el temor genera la atracción que convoca a tantas escrituras.

Topografía deseante

En *“Expresiones literarias y estéticas sobre el Bajo Delta Insular”*, escrito por Isabel Quintana (2011), encontramos un recorrido por las más diversas formas estéticas que se han detenido en esa región, pasando por el cine, la fotografía, la literatura y las artes visuales. Es un artículo que tiene gran valor de archivo y recopilación en el que pasa por los ojos de los primeros viajeros hasta el libro que forma parte de nuestro corpus.

Puntualmente nos interesa recuperar algunas nociones que permiten pensar el vínculo espacio/escritura en función de retomar algunas líneas que habíamos planteado anteriormente. Quintana menciona que existe cierta atracción por el sitio, como espacio donde se proyectan las más diversas reflexiones (sobre la historia, ficciones y pensamientos intimistas). Se detiene en las obras de escritoras contemporáneas como Diana Bellessi y Alicia Genovese, leemos en *“El Borde”* (Genovese, 1997):

El Borde

Borde, límite doméstico
medianera al fondo de la casa
que separa el jardín del baldío
como una compuerta que cede
espacios, respiración
Un zorzal
escondido en el ramaje
vestigio y suntuosidad
urbana; agua



escuchada sólo en la sed
en el opacamiento de la hojas entradas a un orden
de despedidas. Río
que mana imaginario
y elemental desmiente cauces
humedece la espalda
la devuelve al límite sin domesticar
a la desmesura del agua desoída. Interior que sobreexpone el
paisaje
a una riesgosa filtración
Borde irregularizado en el arrastre orgánico, plancton
si topografía deseante
el borde es un río.

Esta idea de topografía *deseante* en la que se establece un vínculo con el entorno traza tensiones entre lo humano, lo vegetal, las condiciones de la tierra y el agua, lo animal “como si el paisaje no fuera anterior al ejercicio de escribir” dice Quintana. La idea de topografía, si bien desde la geografía se refiere al procedimiento descriptivo de representación gráfica de la superficie terrestre, al trasladarla al ámbito de lo literario la contrasta con otro tipo de relaciones mediante las cuales los espacios son nombrados. Al margen de la filiación etimológica, como escritura de un lugar, la topografía puede ser pensada desde su aparición en la literatura como el nombre inscripto en un mapa que evidencia *aquello de lo que se da cuenta en el mapa* creando así una *topotopografía* (Quintana, 2011). En ese sentido, abre la pregunta a las implicancias políticas, legislativas y simbólicas que se tienen lugar en el proceso de la escritura.

Roxana Páez en *Poéticas del espacio argentino* piensa el espacio en las obras de Juan L Ortiz y Francisco Madariaga en un diálogo entre lenguaje y naturaleza intentando establecer un vínculo donde lo espacial es escrito por el lenguaje y surge como resultado de una escritura determinada. Páez traza un análisis que entrecruza escritura, autobiografía y espacio. Retoma a Bachelard para pensar la noción de “topofilia” como la “[...]atracción por ciertos lugares que se convierten en espacios de posesión y por eso mismo en ‘espacios cantados’, ‘espacios vividos’ con las ‘parcialidades de la imaginación’ porque son ‘vividos’, diría, en su materialidad escrita” (Páez, 2013, 8).

El procedimiento de escritura en *Tigre* nace de una experiencia con el entorno. Páez elabora su reflexión en torno al paisaje estético y su ins-

cripción en la obra literaria en relación a su carácter no representativo, vinculándolo a la íntima relación del paisaje que nombran, en su caso obras puntuales de Juan L. Ortiz y Madariaga: “Lo escrito no nos devuelve datos objetivos o subjetivos sino, ‘la textura imaginaria de lo real’” (Páez, 2013, 8) plantea haciendo referencia a Merleau-Ponty. Esta textura, que leemos más como movimiento que como materialidad, se configura aquí en términos de territorialidad, en la que resulta “imperioso que la lengua recorra esa naturaleza y la ‘funde’ en la escritura contra ella misma, por su devenir escritura” (Páez, 2013, 159).

El sitio nombrado como espacio vivido supone una filiación con el lugar y, como Diana Bellessi y Alicia Genovese, Alberto Muñoz y Javier Cófreces han dialogado con el entorno desde la atracción por el mismo, se han asentado allí de diversas maneras y construido embarcaciones para recorrerlo, lo que se manifiesta en la escritura en una fusión de subjetividades y miradas que nos permiten imaginar una territorialidad que excede a la materialidad. En 2005 los autores publican *Canción de amor vegetal* que luego integran a *Tigre* como apartado. El mismo está integrado por poemas organizados alfabéticamente sobre especies de árboles que se encuentran en las islas. La estructura enciclopédica se combina con los poemas a los cuales los acompañan una ficha de descripción botánica (nuevamente el borde difuso de la escritura y sus géneros). A cada grupo alfabético lo precede un relato de la travesía exploratoria de la que nace el poemario, en total son cuatro. En los mismos se narra un encuentro inusual con la vegetación en donde esta se expresa con voces de tonalidades variadas: místicas, estridentes, monocordes, pletóricas. La canción de los árboles.

La tensión amorosa entre lo vegetal y lo humano, entre lo inanimado y la escritura, la naturaleza y la poesía se trazan a lo largo de las páginas. Fieles a la experiencia narrada, en cada uno de los poemas son los árboles los que tienen la voz en primera persona:

Laurel

Las plantaciones quemadas
nos hicieron vampiros
y los murciélagos nos temen
Excomulgados de la luz
tenemos un altar
en la desunión
Somos brujos



enemigos del hongo
nadie nos entierra

Amor mío
la llamada es inolvidable
para el pájaro

Para la fogata
del tiempo sin plagas
no hay ciudad de árboles

Nos aborrecen
el tendero
la sacristía y el cerdo

Solo la semilla milenaria
y los antiguos alcoholes fríos
comprenden la victoria

La noche
venció al mundo
y es extraño

Porque en los laureles
hay sombra
que es real y de oro
Y las ramas nuestras
emigran como utensilios
fuera de uso

La gran habitación
de helechos nos apaga
y odiamos los campings (Cófreces & Muñoz, 2010, 385).

Monteleone en “Paisajes de imaginación poética” (2003) piensa cómo el poema latinoamericano se vincula con la geografía. Gran parte de esa relación la observa en el intervalo en el que se funden lenguaje y naturaleza al margen de una subjetividad o realidad tangible: “El poema nombra el paisaje y en ese mundo el yo se sumerge y alcanza su propia identidad” (Monteleone, 2003, 1).

El límite entre el poema y el río también es de bordes difusos, poema río, deltificación poética. Monteleone hecha luz sobre esto proponiendo una lectura que no implica lo uno ni lo otro, sino que justamente piensa el intersticio y cómo en él se genera una tensión o dinámica en la que con-

fluyen lo real y lo imaginario en donde “no se trataría de que el nombre da forma a lo indeterminado, sino que la materia es ocasión para que el poema se determine en ella” (Monteleone, 2011, 149).

Por su parte, Nicolás Rosa en *Lecturas impropias* piensa un discurso esquizográfico, y nos abre hacia una nueva relación, no solo la del Delta que une sino también con la que divide, reúne las dos potencialidades a la vez. Se produce un a-islamamiento, según Rosa, entre el significante y el significado como modos de explorar diversos trazados textuales en relación a la lectura y retoma la lógica freudiana para pensar formas divergentes de leer la poesía comparando la escritura poética a las islas para intentar una retórica en la que los espacios significantes se encuentran ligados, implicados unos y otros en el sistema que los vincula, pero al mismo tiempo los *a-isla*. Solo prevalece la significación que insiste - dice el autor - como una lucha constante de sentidos.

Esa idea de territorialidad poética labrada por lo fluvial no solo implica una complejidad semántica sino, y sobre todo, temporal. De ella dan cuenta las imágenes desplegadas en *Tigre* evidenciando un tiempo que, como mencionamos, no se corresponde con el orden cronológico. De tal modo, observamos que la organización de la escritura acompaña el ritmo y movimiento del río: “el movimiento de la naturaleza es fagocitivo” (Cófreces & Muñoz, 2010, 33).

Se abre así un margen de lectura que funciona como una neblina en un juego entre lo visible y lo oculto expresada a través del movimiento. Nigel Thrift (2006, 141) señala que “todo espacio es poroso y que en todo espacio hay movimiento”, existirían líneas de fuerza que insisten en la posibilidad de desestabilizarlos. Podríamos pensar a la escritura como una de esas variables. En *Tigre* el espacio es movimiento e imprevisibilidad: “La estación fluvial de Tigre congrega pasajeros en tránsito, dispuestos a flotar en una superficie alterable, inconstante y móvil; diferente al plano estático de una cinta asfáltica y a la rigidez del terraplén” (Cófreces & Muñoz, 2010, 407). Lo móvil *es* la territorialidad que no es ni paisaje ni su inscripción topográfica en un mapa sino *escritura topotopográfica / territorialidad poética / espacio deltificado*. Como mencionamos antes, es el estado de relación entre ambas que se muestra con límites difusos, insistencias, latencias, y supervivencias que se “[...]integran al mundo líquido y a la realidad fluida [...]” (Cófreces & Muñoz, 2010, 407).

La escritura móvil

*Nombrar, entonces, no es solamente
inaugurar un mundo, sino darle nitidez
a las diversas formas de lo oculto.*

Isabel Quintana

En *Diálogos* Deleuze y Parnet (2002) plantean que lo que interesa se encuentra siempre al medio, ni el origen ni el destino. Y que en toda huida, en todo viaje en que se traza una línea de fuga tiene lugar un proceso sumamente activo en el que se da un movimiento. En ese sentido la escritura es pensada como una línea de fuga que nos embarca en este desplazamiento que excede a la imaginación.

En “Canción de amor vegetal” se da inicio a un encuentro que nos interesa principalmente por aquello que propicia:

Visco

Ellos han cruzado
el Paraná de las Palmas
a bordo de una canoa
Ahora descansan
están atónitos y sorprendidos
por nuestra voz vegetal

Lo que vemos y oímos
suele impregnar
nuestra corteza de esponja

Un secreto amortajado
una declaración de amor
encienden la inflorescencia cínica

Preservamos una sola certeza:
de los males que atendemos
no digerimos el abandono (Cófreces & Muñoz, 2010, 313).

Siguiendo el hilo de nuestras reflexiones pensamos que esta acción es develadora, opera más como la posibilidad de poner en juego nuevos vínculos en relación a lo que ya estaba ahí, en la materialidad de lo descripto, que el descubrir algo nuevo. Y en este aspecto la línea de fuga es esencialmente un proceso de desterritorialización mediante el cual se traicionan los ejes establecidos de un territorio ya constituido: “Solo hay una manera

de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada” (Deleuze, Par-net, 2002, 49).

A través de la escritura se abre un encuentro con otro reino, con lo vegetal, lo acuático, lo barroso, lo delteano. Y en este encuentro podemos repensar nuestras ideas iniciales y afirmar que lo que hay no es imitación sino *conjunción, co-funcionamiento*. Eso que en primera instancia reconocimos en la escritura como un modo de emular los ríos observados, ahora podemos pensarlo como un modo en que la escritura deviene río, delta, árbol. En *Diálogos* los autores plantean que existe un modo en que la escritura se convierte en un flujo que a su vez entra en conjunción con otros flujos y que solo cuando ese cauce está desterritorializado es que logra hacer la conjunción. Sin embargo, la idea misma de flujo no implica un lineamiento estanco al cual seguir como una suerte de fórmula para accionar la desterritorialización, sino como “algo intensivo, instantáneo y mutante.” Desde allí es que nos interesa pensar la *territorialidad móvil* profundizar en este encuentro entre escritura y Delta. Tal vez “Canción de amor vegetal” sea el punto de partida que nos permite reconocer que en este viaje tiene lugar un encuentro entre reinos. Al modo del ejemplo entre la orquídea y la abeja que da Deleuze, podemos pensar que ocurre una especie de evolución *a-paralela* en donde los desplazamientos y relaciones que hacen a la dinámica de territorialidad en *Tigre* no solo están ligados a un comportamiento ecosistémico, ni a la referencia del territorio en la escritura, sino a algo distinto. Probablemente por eso se mantuvo como algo inefable hasta el comienzo de la escritura de “Canción de amor vegetal”:

Durante la mañana de aquel domingo imborrable, y mientras éramos llevados por la corriente del río, nos propusimos no narrarle a nadie nuestra experiencia nocturna, mantuvimos la palabra hasta la edición de este libro. [...] La vida nos permitió participar de un fenómeno muy difícil de transferir, aunque (inútilmente) procuramos transcribirlo. (Cófreces & Muñoz, 2010, 288)

En ese encuentro hay construcción y destrucción. *Tigre* deja de ser escritura sobre el Delta para devenir otra cosa, algo distinto, escritura-delta o escritura deltificada, tal vez escritura-delta sobre la escritura del Delta. Porque si en toda línea de fuga hay traición también se traiciona la propia escritura. Nos permitimos imaginar desde esta perspectiva que *Tigre* no

es un libro que habla del Delta del Tigre, sino un ensayo de política poética que se permite territorializar con los desechos, los movimientos, la inestabilidad, lo accidental, todo lo que no perdura y en ese sentido, se le escapa a la mera escritura.

Bibliografía

Bachelard, G. (2011). *El agua y los sueños*. México: FCE.

Cófreces & Muñoz (2010). *Tigre*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Parnet C. (2002) *Diálogos*. Madrid: Editorial Nacional.

Maccioni, F. (2016). “En el umbral de las voces anfibias: el imaginario acuático en la poesía argentina contemporánea”. *Anclajes*, vol. 20 Nro. 2, pp. 33 – 50.

Madariaga, F. (2009) *Un palmar sin orillas*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Milone, G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Monteleone, J (2003). “Paisajes de la imaginación poética”. *Revista Todavía*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Monteleone, J (2003). “Materia e imaginario poético” en Antelo y Reales (org), *Argentina: texto tempo movimiento*, Santa Catarina: Letras contemporáneas.

Quintana, I (2011). Expresiones literarias y estéticas sobre el Bajo Delta Insular. *El patrimonio natural y cultural del Bajo Delta Insular del Río Paraná. Bases para su conservación y uso sostenible*. Buenos Aires: UNSAM, Comisión Ramsar, Secretaría de Medio Ambiente.

Páez, R. (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva.

Rosa, N. (1997) *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.

Sarmiento, D. (2011). *El carapachay*. Buenos Aires: Eudeba.

Sastre, M. (2017). *Un paseo por las islas (y otros textos de El Tempe argentino)*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.



Pa(i)saje a la ficción

Lic. Julia Jorge*

Comienzo

Génesis de una forma. Quien dice génesis dice ‘comienzo’. Ahora bien, y siempre difícil decir ‘comenzaré por el comienzo’. Imposible señalar ese ‘comienzo’. Cada vez que lo intentamos, encontramos un repentino acontecimiento que nos provoca, desmiente cruelmente nuestra afirmación, nos muestra la inanidad de ese comienzo. (Cauquelin, 2007, 35).

Con estas palabras, Anne Cauquelin introduce su pregunta por un concepto que ha atravesado la historia del arte y de la filosofía sin levantar demasiadas sospechas: el *paisaje* y la polémica en torno a su aparición, descubrimiento y/o invención. Sucede que en esta “génesis” o “comienzo” se dilucida la lógica integrada, las isotopías y/o dicotomías que el concepto convoca, ideas de suma complejidad que han cobrado mucha relevancia en los estudios contemporáneos, especialmente en los campos de la ecocrítica, la filosofía de la naturaleza y los ambientes, el nuevo realismo, entre otros nombres de las múltiples disciplinas que abordan el campo problemático de los lugares y el entorno. Por ejemplo, Jens Andermann (2008) piensa el paisaje en tanto articulación de políticas y estéticas que en cierto modo explican problemáticas contemporáneas:

El paisaje, sugiero, es uno de los nodos principales a través de los cuales podemos pensar la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad, prácticas del Estado así como de su contestación por parte de disidencias de cuño “revolucionario” o “conservador” (Andermann, 2008, 1).

En este sentido pueden leerse un gran corpus teórico crítico que trabajan directa o parcialmente el concepto de paisaje. Este corpus incluye desde teorías del arte, en las que la noción de paisaje define una bisagra en la historia del arte, pero también teorías dentro de la geografía humana cuyo principal problema trata sobre la relación de lo humanos con su entorno, y también teorías derivadas de cierta zona disciplinar actualmente

* Instituto de Humanidades, CONICET.
mariajulijorgeauad@gmail.com

denominada como humanidades ambientales. En otras palabras, el asunto del paisaje se vuelve problemático por su carácter polisémico y sus desplazamientos a otras disciplinas dada la necesidad de pensar los espacios en todas ellas. En línea con esta afirmación, Jean-Marc Besse escribe: “Así, el paisaje es un objeto no solo para el paisajista, el arquitecto o el jardinero, sino también para la sociología, la antropología, la geografía, la ecología, la teoría literaria, la filosofía” (2006, 142-143).

En muchas de estas teorías, la noción de paisaje articula una configuración específica de tensiones o ideas que dan cuenta de la relación entre dos órdenes conocidos que, supuestamente, estaban separados: el de la naturaleza y el humano (o bien, el de la cultura). Al visar el amplio corpus bibliográfico en torno a la noción de paisaje y a las problemáticas que de ella se desprenden, surge la necesidad de puntualizar en algunas teorías que convocan ciertas articulaciones teóricas que permiten complejizar nuestra hipótesis: el paisaje se configura gracias a la relación que existe entre las materias y los procesos de materialización del entorno y lo humano en un *medio*. Este medio no solo es producto de las anteriores relaciones sino también comprende el método según el cual se organizan las mismas. En el caso de nuestro objeto de estudio, las escrituras poéticas, el paisaje implica un pasaje a la ficción, es decir cierta invención que rearticula o reordena el paisaje material en la escritura en una relación sin jerarquías.

En este sentido, nuestro objetivo es trazar una poética del *medio* que incluya las operaciones e ideas que revitalizan la concepción del paisaje en el pensamiento contemporáneo. Con este fin, nos adentraremos en la configuración de una perspectiva que cruza nociones de fenomenología, de la estética y la hermenéutica para preguntarse sobre la relación del lenguaje y el paisaje y su reunión en la noción de medio. Tres definiciones son guías para esta tarea: el medio *centro* de una cosa, medio como *entorno*; medio como *método*.

Mileu

La *mesología* o *estudio del medio* está íntimamente ligada con una definición del paisaje. La definición básica de paisaje entendido como extensión de territorio observada por un sujeto ha estado mediada por la estética paisajística de la pintura, la jardinería y el paisajismo (en la arquitectura). La noción de *medio* permite trascender esa definición. Si, hasta ahora,

hemos mirado la cara del paisaje empezaremos a mirar en él un rostro más profundo, uno que está *en medio de sí*. Esta es una condición para que *haya* paisaje: comprender que está en constante movimiento, en variación climático-paisajística. Debido a que su sustrato natural se funda en ese automatismo (*automaté*), la condición del paisaje es el movimiento natural de la tierra y de la vida. Este es uno de los aspectos que revelan al paisaje como *pasaje* marcando su carácter transitorio. Nuestro interés por la mesología deriva de esta conceptualización. Ahora bien, al *entre* del paisaje como *pasaje*, hay que sumar su relación con el cuerpo, con lo sensible, con su aspecto físico. En ese sitio es donde las fronteras del sujeto y los objetos son difusas, allí permanece la indiferencia lo humano y lo no humano, entre el entorno y nuestra versión de ese entorno. En este medio (o *médium*) es donde se respira el origen de lo poético. Allí, el paisaje nos se vuelve un *pasaje* al poema, a es decir a una ficción de sí¹.

La mesología deriva de la geografía humana. En esta disciplina el interés singular por el paisaje se vincula a su relación con las identidades territoriales. El paisaje es un fragmento de territorio que se ha dividido por un conjunto de operaciones humanas de orden simbólico y representacional. Se trata de una construcción social que opera sobre una porción de naturaleza, por ende, tiene un sustrato material como condición fundamental. Además, sobre él se definen las cosmovisiones e identidades de las comunidades. Pero es justamente por ese pliegue, esa doble dimensión de ser una realidad práctica y una representación que el paisaje ha retornado al escenario de discusiones en ciencias humanas. Dos ideas aparecen con insistencia: por un lado, la distancia estética que significa el paisaje con la naturaleza y, por el otro, el paisaje como aquel sitio que evidencia cierta subjetividad humana. Es decir, el paisaje donde se condensa un orden simbólico y representacional, pero a la vez, como el sitio donde impactan todas las intervenciones humanas. En este sentido, la propuesta de Joan Nogué, uno de los referentes en torno al problema del paisaje en el campo de la geografía humana en diálogo con la filosofía y la estética, declara:

En mi opinión, un paisaje que se crea de manera estéticamente consciente es capaz de generar un entorno estéticamente experimentable que puede

¹ Este trabajo es el recorte otro más amplio cuyo objeto de investigación es una forma poética muy singular, el haiku japonés. Por esta razón se verán sucesivas alusiones al poema breve. Faltaría, a la vez que definimos la mesología una teoría del haiku que haga de él su principal problema.

llegar a influir decisivamente en la conciencia moral al respecto; es decir, es capaz de generar en la realidad modelos de una relación adecuada entre naturaleza y sociedad humana, porque precisamente siempre es realidad práctica y representación estética a la vez (Nogué, 2010, 124).

Entendido esto, vislumbramos una primera arista de nuestra hipótesis: el medio es el sitio donde opera cierta sensibilidad, donde el mundo y lo real devienen sensible. Nuestra relación con ello es siempre poética, se articule o no en paisaje como imagen, en poema, etcétera. Estudiar ese *medio* es ahondar en las operaciones y urgencias de las que el poema y la escritura dan cuenta. Augustin Berque ha sabido bien explicitar que la ciencia de los medios se juega, en principio, en clave idiomática:

Mesología: estudio de los *milieux* (medios). Desde la antigua Grecia *menson*: en medio, centro, mitad, medio. Es un campo de investigación propuesto inicialmente por el Dr. Charles Robin en la sesión inaugural de la *Société de Biologie*, celebrada en París el miércoles 7 de junio de 1848. El término francés utilizado por Robin, *mésologie*, tal vez fue un préstamo del inglés del término *mesologics* [mesológicas], el cual en plural sugiere dos ideas más. Primero, una variedad de puntos de vistas y aproximaciones. El *medio*, en efecto, no puede ser absoluto: no sólo depende, cuanto *centro* (de una cosa, entre dos cosas) de un conjunto de relaciones del punto donde uno se encuentra sino también, cuanto *entorno*, significa lo contrario, es decir, que rodea a ese centro. El *medio* de un pez es el agua que habita. Pero cualquier pez está en *medio* de toda el agua y tiene su propio punto de vista. Cada ser vivo, el humano en particular, está *en medio* de su mundo ambiental, *au milieu de son milieu* [en medio del medio] (Berque, 2015, 1).

Habría que llevar esta clave a nuestra lengua. Decimos *medio*, y referimos en espacio al medio de una cosa y al medio cuanto entorno; pero lo singular es medio en el sentido del camino, de la vía y la modalidad de un *hacer*. Hay en ese medio como hacer un diálogo la relación de ese *centro* (que, de momento pensaremos como un cuerpo fantasmagórico que encarnamos) que percibe, que afecta y es afectado, que deviene sensible en el entorno que lo *en-torna*. En nuestro caso, será de inventar, de imaginar propio de la poesía. En este juego triple puede captarse lo poético.

Esta discriminación idiomática es fundamental en el pensamiento de Berque dado que le deja discriminar, en principio en la pluralidad de la mesología. El término *milieu* alude a dos lógicas funcionando al mismo tiempo: el *medio* como centro de una cosa y la de medio cuanto entorno.

Esta doble significación de un mismo deja pensar una teoría de los *medios humanos* donde se imbrican nuestras relaciones de existencia y lo que nuestra existencia condiciona. Esto se debe a la necesidad de una categoría que dé lugar a nuevas perspectivas sobre el paisaje que no pongan distancia entre naturaleza y cultura, sino que *medie* dicha distancia.² Para ello, Berque reelabora el despliegue de lo real por medio de la noción de *milieu*, lo que para el autor implica la comprensión de tres niveles ontológicos, y por consiguiente, un modo de percibir y pensar e interpretar el paisaje singular. Estos niveles ontológicos correspondan a distintos planos geológicos, ordenados en una dirección interpretativa precisa: el planeta, la biosfera y la ecúmene. Estos fundan relaciones de interdependencia que se encarnan en la noción de medio y las operaciones de interpretación que los forman. Explica Berque:

En esto hay un *sentido*: la ecúmene presupone la biosfera, que presupone el planeta, mientras que lo inverso no es cierto, pero este sentido no es una simple orientación física, sino que depende de la manera como el ser vivo interpreta el planeta y, a partir de allí, de la manera como lo humano interpreta la biosfera. Por ello, hay un sentido que va de lo menos específico (lo físico) a lo más específico (lo humano).” (Berque, 2009, 101)

Estos tres niveles ontológicos se articulan siempre de manera contingente, no azarosa, ni por necesidad. por lo tanto, no responden a una naturaleza de la cosa ni un artificio de la cultura: Para la mesología la realidad se despliega hacia su especificidad a medida que se avanza por dichos niveles (cfr. Berque, 2009, 107). Ese pensamiento del paisaje respondería a una emergencia histórica de la naturaleza. Es decir, el paisaje relaciona temporalidades y espacialidades singulares, que configuran *cosmofanías*³ de las sociedades.

² Berque (2009) señala que hay en el juicio estético al respecto del paisaje una participación humana que ha dilatado la distancia que tenemos del paisaje en sí mismo. El “Paradigma Occidental moderno Contemporáneo” (POMC) ha promovido que el pensamiento del paisaje reduce lo humano a lo viviente y lo no-humano a lo físico, haciendo de la subjetividad humana un área aparte, *irreducible a las leyes de la materia*. De allí se origina un doble discurso: “En este contexto, unos, los reduccionistas, dirán que la naturaleza dirige la cultura; es lo que se llama *determinismo*. Los otros, que la cultura es autónoma, y que, por el contrario, es ella la que se proyecta en la naturaleza; eso es lo que yo llamo el *metabasismo*; dicho de otro modo, la forclusión de ese fundamento que es la Tierra.” (Berque, 2009, 96)

³ En los textos de Berque el término *cosmofanía* suple el de *cosmovisión*. Aquel designa no sólo la realidad socio-cultural o personal de una época determinada, sino que también incluye las percepciones sobre realidades geográficas ampliadas más allá de lo terrestre (a nivel planetario).

Para explicar la importancia de la noción de *medio* (repitamos, medio cuanto centro y el medio cuanto entorno) como aquello que esclarece la *esencia de la realidad humana en la tierra*, Berque introduce una categoría estética de la historia del arte japonés: *mitate*. Esto se puede traducir como, *ver en tanto que*. Utilizada especialmente en pintura designaba un modo de *ver un paisaje como si fuera otro*. Para Berque este modo de mirar, cercano a la metáfora, instauro una lógica donde lo real se desprende de la interiorización de lo exterior. Es decir, la interpretación de lo ajeno (otro paisaje) desde las referencias presentes, es decir las relaciones existenciales (de orden eco-tecno-simbólicas que se condensan en lo que llama un *cuerpo medial*). Allí, en ese modo de mirar, se produce el paisaje por una operación que Berque denomina *trayección*:

Efectuar un *mitate* o percibir un color es efectuar una trayección. En su principio, la trayección es análoga a la metáfora: lleva a S en dirección de P, la sustancia (S) más allá de ella misma y en dirección de la percepción que se tiene de ella, i. e., la interpretación que hace de ella (P), que no debe confundirse con una pura representación (un puro fantasma), pues, concretamente, eso supone a la vez esta sustancia y nuestra propia existencia (Berque, 2009, 117-118).

La sustancia del paisaje se jugaría en una trayección de dos etapas. Una en el nivel ontológico de la *biosfera* (nivel físico, le corresponde un cuerpo animal, donde se puede percibir un color, por ejemplo, *verde*) y otra en el nivel de la *ecúmene* (que le corresponde un cuerpo medial, donde interpretamos, *pase*). La relación entre estas dos trayectivas es de donde deriva el paisaje (que es a la vez, realidad): "(...) ese vaivén entre nuestro cuerpo animal y nuestro cuerpo medial, entre nuestro espíritu y las cosas que nos rodean...-de donde nace la realidad. De donde nace el paisaje, puesto que, para nosotros, ésa es hoy la realidad" (Berque, 2009, 119). Se trata de una aproximación hermenéutica a los medios humanos (*ecúmene*) mediante y de un *medio*, que es un conjunto de relaciones que dotan de sentido el *habitar humano sobre la Tierra*. El *paisaje* para Berque es lo que mejor expresa esa *medianza* que, a fin de cuentas, es una relación de sentido:

En esta relación, el paisaje expresa una cierta mediación, la cual será propia de ciertos medios, pero no de otros, portadores de otro sentido. En un movimiento de apertura se instauro la *ecúmene*, a partir de la *biosfera* y del planeta, que no son más que sus materias primas. Y en esta trayectoria

- este despliegue contingente de la ecúmene entre los dos polos teóricos del sujeto y del objeto - aparece la noción de paisaje, primero en China en el siglo IV, luego en Europa en el Renacimiento (Berque, 2015, 2).

Realidad, paisaje, texto. Estos tres términos parecen ser de fácil homologación en la mesología de Augustin Berque. Allí donde aparece la *r* (realidad) como síntesis de la relación entre medio y entorno, Berque dice, a la vez, paisaje y texto⁴. Pero ahí, hay que dar una vuelta de tuerca para comprender la singularidad del planteo de una mesología poética. Entre paisaje y texto debe haber efectivamente relaciones trayectivas dadas a partir de la *medianza*, entendida en los términos de uno de los filósofos más influyentes en este pensamiento: Watsuji Tetsuro⁵.

Fudosei

Watsuji señala la singular diferencia entre una ecología y una fenomenología ecológica, que nosotros intentamos nombrar como mesología. Si la ecología tenía por objeto de estudio el entorno natural (*shinzen kankyō*), cuando se produce en él un acoplamiento de lo humano con el entorno denominado en japonés como *fūdōsei* (*momento estructural de la naturaleza humana*) y que Berque traduce como *medianza*. En estos términos, Watsuji funda una fenomenología climática. Existir fuera de sí (*ex-sistere*) es entrar una relación clave con el clima: “Sentir frío es una vivencia intencional en la que se descubre uno a sí mismo como estando ya fuera de sí mismo, habiendo salido de sí al frío y existiendo en él” (Watsuji, 2006, 27). A partir de este existir-fuera con el clima es posible entablar relaciones de comunidad, que Watsuji denomina con la palabra japonesa *aidagara* (*parentesco o relación interpersonal*). Esta palabra designa la interrelación entre personas con el clima y, junto con ello, una amplia rubrica de objetos y prácticas

⁴ Para transpolar las fórmulas de Berque al estudio de la literatura, la realidad poética o literaria se identifica con la realidad; *S* la lingüística dada en el texto, en letras y ojos lectores posibles; y *P* la lectura que ha transformado el lector. A través de esta experiencia se define la cualidad del texto (novela, poema) y la del lector (crítico, traductor) (Cfr. Brock, 2018, 4).

⁵ Tetsuro Watsuji (1189 - 1960) fue filósofo japonés que participó singularmente en los debates de principio de siglo durante el periodo de modernización japonesa, cuando el pensamiento occidental comienza a instalar un nuevo concepto de filosofía. Su pensamiento se caracteriza por la síntesis de la tradición estética japonesa, las raíces del budismo y la filosofía occidental (principalmente de Heidegger con quien estudió), prestando principal atención a la relación entre historia de la cultura e historia del pensamiento. *Rinrigaku* (Ética, 1937) fue uno de sus textos más importantes junto con el que usamos en este trabajo, *Fūdo* (Clima, paisaje, cultural, 1935).

(desde el vestido, hasta el ritual) que derivan de una relación con el clima. La tercera clave para comprender el *fūdosei*, es la relación inherente del clima y el paisaje: “El clima no se experimenta aislado, sino vinculado a la geografía y el paisaje concretos. Al viento frío se le llama el cierz de las montañas o el soplo seco de la llanura.” (Watsuji, 2009, 28).

Humano, paisaje y clima organizan condiciones de existencia⁶ que fundan la fenomenología de Watsuji. Pero lo singular de esta fenomenología es que permite el abordaje de las formas artísticas. Especialmente en el haiku, donde la estructura del *fūdosei* revela su vínculo con la lengua. En el conjunto de relaciones existenciales el haiku es una porción expresiva de un temple o *modo de ser de la existencia humana* (*kimochi*). La escritura poética permitirá cartografiar ya no un paisaje como sustrato de la naturaleza, sino el conjunto de relación climático paisajísticas que integran el paisaje:

Descubrimos a menudo el peso del paisaje en nuestra vida. El estado de ánimo luminoso de un día claro de atmósfera diáfana, el *kimochi* oscuro de un día de humedad densa y calor sofocante, el sentirse rebosante de vida al contemplar el nuevo reverdecer o el frescor de lluvias primaverales, el temor ante la tempestad (Watsuji, 2009, 39-40).

Podría trazarse desde aquí cierta geografía emocional (y ciertamente ya existen este tipo de planteos). Pero, desde nuestra perspectiva, a la me-

⁶ El establecimiento de estas condiciones son a la vez puntos de distancias con el pensamiento del primer Heidegger. Estas condiciones de existencia son tres y definen los modos de relación orgánica entre todos los niveles: (1) el primero, es la condición del ser humano. La palabra japonesa *hito* (ser humano que vive en sociedad y en soledad a la vez) señala ese modo de ser humano que no puede estudiarse ni desde la antropología y ni sociología, sino entre estas. Se trata de un ser humano que es a la vez individuo y comunidad, cuerpo subjetivo y objetividad social. (2) El segundo punto señala que la existencia humana puede describirse en un movimiento que configura diversas formas de comunidad a través de la fragmentación de los individuos, esta es de índole espacio-temporal (y no sólo temporal, en este punto Watsuji quiere distanciarse de una ontología del ser fundada en el tiempo y pasar a una ontología de ser fundada también en el espacio); (3) de un ‘ser para la muerte’ se pasa a un ‘ser para la vida’: las comunidades construyen sistemas determinados, no estáticos sino dinámicos y a través de un movimiento de negatividad configura la historia: “se muestra por lo tanto la estructura espacio-temporal de la existencia humana como ambientalidad e historicidad. (...) La historicidad es una estructura de la vida humana social, en la que se muestra el doble carácter finito e ilimitado de la existencia humana. Mueren personas cambia el entorno; pero, en ese continuo morir y cambiar, la humanidad y el ambiente perviven” (Watsuji, 2009, 33).

sología le interesa observar el modo en que la *medianza* (medio y entorno) articula también un estado de ánimo, que habría que matizar la expresión de Watsuji, contingente, variable, que debería rastrearse en cada escritura singular. En este mundo, el medio vuelve a poner evidencia su dimensión de método.

Dépaysament

En estos términos, sería posible pensar ese *Scapeland* de Lyotard: tierra en fuga o *destierro*. El paisaje consiste en la fuga de una visión, un desplazamiento del sensorio, como un terrícola que ve su hogar desde la luna: “Habría paisaje cada vez que el espíritu se deporta de una materia hacia otra, conservando en ésta la organización sensorial conveniente para aquella, o al menos su recuerdo.” (Lyotard, 1998, 185). En esta definición resuena el verdor de Claudel, la figura que no se conforma con lo visto sino que tiende a borrar su marca. El juego de Lyotard entre *depaisamiento* (*dépaysament*) o destierro alude a la expulsión de la narrativa humana del paisaje y la provocación de un extrañamiento ante el paisaje. Ese extrañarse hace re-tornar la sensibilidad (es decir, la despierta de nuevo) ante lo que está fuera del sistema humano (*foris*, escribe Lyotard jugando con la etimología de *afuera* y de *foresta*). Aparece en los confines de la materia para suscitar, en principio, un sensorio en otro diferente.

Lo singular en este enigmático texto de Lyotard es el modo en que el paisaje es puesto en relación con el lenguaje. El paisaje se manifiesta entre el mostrar y el narrar. Interrumpe los *relatos*, en los que danza el espíritu, para captarlo, de una vez e inmediatamente: “El espíritu se posa, reposa, en la actividad narrativa. (...) Mientras que el paisaje, simple, lo atrapa de un solo bocado” (Lyotard, 1998, 190). Cabe destacar la proximidad de esta definición al haiku. También la modulación de la categoría de *medio* al leer las reflexiones de Lyotard, donde el paisaje deviene entre los géneros del relato (de la continuidad narrativa) y el mostrar (hacer vez de una sola vez). Para Lyotard, es la poesía la que puede dar cuenta de la *melancolía* del paisaje (el estado de vacío absoluto) originada por la idea de que el espíritu ya se yergue en el paisaje, pero que, anteriormente, el paisaje se irguió ante el espíritu y lo destruyó en una sola maniobra, haciéndolo vomitarse hacia la nada del ser-ahí. La poesía es la escritura de este duelo imposible, escribe Lyotard:

La poesía se genera a partir de la comprensión de esta miseria, de otro modo no es más que la puesta en escena y en acción de los poderes de la lengua. Es la escritura de la imposible descripción, la **DESCRIPTURA**. (...) Lo que está en juego en la descriptura poética es la materia como paisaje, y no las formas mediante las cuales puede inscribirse. La poesía trata de no establecerlas formas que constituyen el lenguaje, no procura la inscripción que retiene el acontecimiento (del paisaje). Trata de anteponerse al retroceso (Lyotard, 1998, 190 - 191).

En este sentido, la poesía es la mediadora de la relación de la escritura con el paisaje. Hay ahí una cruza del artificio con la naturaleza informe, no domesticada. Como si la poesía pudiese borrar su propia inscripción, su soporte, para hacer devenir el paisaje en ella, o cazar al vuelo el paisaje. Para Lyotard en la descriptura poética adviene la materia como paisaje, borrando su marca y su soporte. La infancia es la reunión de materias informes que no se vuelven consumibles. Las perspectivas visuales, las gamas sonoras, son materias sensibles que son pisadas por el entendimiento. Por ello, tal vez la expresión más “auténtica” del paisaje, sea la de la infancia: “Como en la infancia, para él bebe la cara de su madre debe ser un paisaje que le es indescriptible porque esa cara aún carece de la inscripción y tiene *demasiado poco* soporte:

Habría que pensar más bien en lo indescriptible de esa cara (la de la madre) para el niño. La habrá olvidado por carecer de esta inscripción. Si hay demasía, es demasía de marca y demasiado poco soporte. (...) Esa madre sería el timbre ‘antes’ de sonar, ‘antes’ de las coordenadas del sonido, ‘antes’ del destino (Lyotard, 1998, 191).

Allí, en esa perspectiva infante, el signo cesa y sopla el paisaje. La descriptura es una de las modulaciones de la noción de *medio*. En ella se condensa un hacer poético con un modo de percepción singular y un modo de devenir de la materia sensible, lo cual nos permite la configuración de una categoría que no aborda los objetos, sino que los desborda.

Consideraciones finales

Este trayecto podría continuarse, escarbar en los principios de la teoría y buscar su *medio*. Hasta aquí, la articulación del concepto de medio tiene un fuerte vínculo con operaciones, modos de mirar (mitate), modos de



entablar relaciones del clima, el paisaje y el ánimo (*kimochi*) en términos de *medianza*. Además, la noción de *medio*, entonces, nos interesa en cuanto vuelve a conectar al paisaje con el lenguaje, con una densa criptografía de sentido que hace de la escritura una *descriptura*. Esta postura nos deja entrever modos de articulación del sentido donde el *pasaje* por el paisaje implica la invención de una ficción nueva. Una que permite trazar una cartografía de sentidos que no se limitan a la identidad producida ni por una cosmovisión, ni por un territorio.

Bibliografía

- Andermann, J. (2018) *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Andermann, J. (2018, julio-agosto) “Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes” en *Corpus*, Vol. 8, n°5. En línea en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>
- Berque, A. (2005) *La trayectoria paisajística*. En línea en: <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article275> (consultado el 05 de abril de 2019)
- Berque, A. (2009) *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Berque, A. (2015) *Mesology, Umweltlehre, fūdorōn*. [conferencia presentada en Current Advances in Environmental Science, 27 de febrero de 2015]. En línea en: <http://ecoumene.blogspot.com/2018/02/au-est-ce-que-la-mesologie-BerqueMoreau.html#more> (consultado el 2 de abril de 2019). Traducción nuestra.
- Besse, J-M. (2006) “Las cinco puertas del paisaje” en S. Marchán Fiz, J. Maderuelo (coord.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada editores, pp. 145-172.
- Brock, J. (2018) *Trajectivité, littérature et traduction*. En línea en: <http://ecoumene.blogspot.com/2018/12/trajectivite-traduction-brock.html>

- Cauquelin, A. (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda (Traducción nuestra).
- Coccia, E. (2007) *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Coccia, E. (2011) *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- Coccia, E. (2017) *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Lothe, A. (1970) *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Lyotard, J. F. (1979) *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Lyotard, J. F. (1998) "Scapeland" en *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.
- Nogué, J. (ed.; 2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (2010) "El retorno al paisaje" en *Enrahonar*, n° 45, UAB, Barcelona, pp. 123-136.
- Roger, A. (2007) *Breve tratado sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sloterdijk, P. (2011) *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Madrid: Akal.
- Watsuji, T. (2006) *Antropología del paisaje*. Salamanca: Ediciones Sígueme.



La letra, material del trabajo estético

Lic. Paula La Rocca*

*Pero esa letra ¿cómo hay que tomarla aquí?
Sencillamente, al pie de la letra.*

Jacques Lacan

En *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, Jacques Lacan actualiza una definición de letra. La describe como “ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (Lacan, 2003, 463). Pone así de relevancia la atención al sistema de la lengua en el estudio de sus unidades distintivas. Es decir, para delimitar un elemento del lenguaje el autor debe remitir al sistema o conjunto y hacer manifiesta la complementariedad entre diferentes niveles del análisis. Junto con Lacan podemos ubicar, entonces, la letra como formadora del *significante* (esto es, en cuanto tipo material individual o “soporte material”) en relación con el significado. En tanto primera distinción, podemos ver, prevalece aquí la nomenclatura característica del signo saussureano¹. Sabemos, se establece el modo en que el signo, para Saussure, comprende la reunión entre un concepto y una imagen auditiva sin recurrir necesariamente a la palabra escrita como parte de esa definición. En esta teoría la imagen es la de una lengua en la que pensamiento y sonido son completamente reversibles y cada uno cumple un lugar diferenciado en la estructura dual de significante y significado. En términos del autor:

¹ El signo, en la tradición que inaugura el *Curso de lingüística General* se entiende como: “una entidad psíquica de dos caras (...). Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a *arbor* no es más que gracias a que conlleva el concepto ‘árbol’ de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto. La ambigüedad desaparecería si designáramos las tres nociones aquí presentes por medio de nombres que se relacionen recíprocamente al mismo tiempo que se opongan. Y proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto e imagen acústica* respectivamente con *significado y significante*; estos dos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total que forman parte” (Saussure, 1985, 91). A partir de esta definición podremos avanzar en la propuesta de este estudio.

* Instituto de Humanidades, CONICET.
paularock24@gmail.com

La lengua es comparable todavía a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso; no se puede cortar el anverso sin cortar al mismo tiempo el reverso; asimismo en la lengua no se podría aislar ni el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido (Saussure, 1985, 139).

En estas definiciones se describe la lengua como constructo de sonido y pensamiento. El signo, por la “naturaleza auditiva” (Saussure, 1985, 95) del significante puede circular entre los agentes sin estar inscrito. En este punto podemos esbozar una primera cuestión para este estudio: ¿qué hay en las escenas de escritura de la poesía visual que hacen de la letra no un mero instrumento que vehiculiza un significado a transmitirse sino una instancia de espesura del lenguaje?

De allí la necesidad de tomar nota del deslizamiento que propone Lacan (2003, 468) de la teoría saussureana, el cual consiste en ubicar la barrera del signo saussureano (la barrera que media entre los dos términos, significante / significado) como elemento activo. A partir de la barra el autor señala el modo en que el signo se construye como unidad de doble cara. Su intento es el de derribar la *ilusión* —tal es la palabra que usa el autor (Lacan, 2003, 465)— de la comprensión del signo como unidad en la cual el significante respondería a la función de representar al significado. Una ilusión, dice el autor, sostenida en “la posición primordial del significante y del significado como órdenes distintos y separados inicialmente por una barrera *resistente a la significación*” (Lacan, 2003, 466). Para estudiar la amplitud de la posición del significante será necesario, entonces, permear esta barrera. Es decir, volver a observar la complejidad del reenvío constante entre significaciones, un proceso en el cual el significante participa materialmente. A los fines de este estudio, atendiendo a tal deslizamiento, buscaremos sostener una definición de letra que permita analizar diversas poéticas visuales desde la posición del significante. Pues, en cuanto inscripción sobre un soporte, la letra allí interviene en la formación compleja del significado. En otras palabras, es una figura material que opera semánticamente.

Como combinación de trazos distintivos, lejos de actuar como etiqueta o como transparencia hacia la significación, la letra configura una repartición del sentido desde su misma materialidad. Para estas poéticas funciona como realización efectiva del lenguaje y sus alcances pueden preverse únicamente a partir de su inscripción palmaria. En los términos del

autor, la correspondencia estaría dada del siguiente modo “el significante entra de hecho en el significado; a saber bajo una forma que, no siendo inmaterial, plantea la cuestión de su lugar en la realidad” (Lacan, 2003, 467). De allí que sea posible postular, en relación a la teoría lacaniana, un espacio de remisiones donde la permeabilidad de los términos del signo saussureano permiten ubicar a la letra como material determinante de la significación. La materialidad cobra relevancia en el espacio de la escritura cuando se vuelve significante gráfico y deja de ser únicamente material psíquico. El significante escrito es percibido como cadena gráfica, como sucesión visual o, si ajustamos el vocabulario, como “estructura esencialmente localizada” (Lacan, 2003, 469) que arroja luz sobre la condición espacial de la progresión de los signos. En este sentido, estudiaremos la posibilidad de establecer el dominio de la letra en cuanto emplazamiento donde se construye la significación.

Este movimiento acerca la dimensión del significante saussureano al terreno de la letra, articulando en ese pasaje una herramienta de análisis para este campo de estudios. A partir de la letra se forma el significado (en el compuesto que ella articula, *lexema* o *semantema*, palabra o frase) sin que su sentido total, para estas poéticas, se aloje en otro lado que en la inscripción. Para aproximar una definición de lo que entendemos por letra en su materialidad escrituraria, es decir, tipográfica o caligráfica, indagaremos en los sentidos etimológicos asociados al signo escrito. Con el fin de detallar sus relaciones nos detendremos en el estudio de los siguientes vocablos: línea, liter, libro, letra —y luego— grafía, grafo, grama como familia semántica que funciona hacia el interior de la definición que proponemos construir.

La importancia de la línea fue ya señalada por Jean-François Lyotard hacia los años setenta. En “La línea y la letra” (2014) el autor se refiere a la cualidad plástica de la letra, la llama *línea-letra* para indicar la intersección entre el “espacio figural” y el “espacio textual” (Lyotard, 2014, 219). Ambas son dimensiones articuladoras de la cadena significativa. Por una parte, el autor se refiere al espacio textual, aquel en el que se inscribe el significante gráfico. Por otra, ubica el espacio de la figura, en el que domina la línea como trazo desarticulado o como dibujo. Estos espacios pueden convivir en la superficie de la página como dos órdenes paralelos del sentido. Es decir, figura y texto organizan dos dimensiones que en la línea-letra se cruzan.

El esfuerzo de Lyotard consiste en mostrar cómo conviven ambos órdenes del sentido, primero sitúa a la letra como “el soporte de una significación convencional [que] se eclipsa detrás de lo que sostiene” y a continuación señala que “la letra sólo da lugar al reconocimiento rápido, al beneficio de la significación” (Lyotard, 2014, 221). Desde allí traza una diagonal. Se perfila una continuidad desde ese beneficio, en el que la letra pasa plenamente desapercibida y donde la materialidad gráfica está orientada a la transparencia del sentido, hacia el esfuerzo plástico en el que la *línea-letra* se muestra como figura y retarda la comprensión de la significación. Así, mientras la letra está más ajustada a la norma tipográfica, menos se percibe como forma. Pero cuando toma rasgos singulares y distintivos a partir del trabajo de trazado, más se acerca a la figura por su dominancia expresiva. Adquiere mayor importancia en los términos de la composición visual. En este caso, detiene la legibilidad e interrumpe la lectura rápida. De allí que Lyotard distinga el valor puramente tipográfico, por una parte, del valor plástico, el de los trazos que dibujan formas. El autor lo expresa en estos términos:

Hay que admitir que esta buena forma sigue figurando en la intersección de dos exigencias contradictorias, la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera requiere la mayor legibilidad, la segunda aspira a dar su sitio exacto a la energía potencial que se halla acumulada y expresada en la forma gráfica en tanto que tal. Es fácil comprender que si aquí ganamos allí perdemos. Convendría captar de qué manera se produce esta pérdida y esta ganancia. Para empezar, puede medirse en tiempo. Es legible lo que no detiene la carrera del ojo, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento. Por el contrario (...) cuanto más energética propia desprenda el dibujo, más atención exigirá, más espera y más estacionamiento (Lyotard, 2014, 223).

Desde el momento en que se inscribe en el soporte la letra adquiere cualidad de figura. Es decir, no vale solo por la organización del significante en términos de texto sino que la plasticidad de su trazado y su ubicuidad son una marca de filiación con el territorio de la imagen. El espacio textual, así, se cruza con el espacio figural a partir del trabajo caligráfico (o tipográfico) en el soporte. Cada letra expresa la materia misma y no sólo evoca el sonido al que responde. Como articulación formal del trazo, dibuja una sensibilidad particular, descarga una energética para la exposición material de una idea. O, dicho de otra manera, el trazado de la letra

ensaya un escape a la transparencia de lo comunicable. En la intersección de dos órdenes diversos del sentido (con Lyotard: “espacio textual” y “espacio figural”) la evidencia material de la letra permite la experimentación con el significante. “Es legible lo que no detiene la carrera del ojo –dice Lyotard–, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento” (Lyotard, 2014, 223), así contrapone el espacio textual al figural para comprender el funcionamiento de la letra en la página. La letra legible no detiene la carrera del ojo, es una letra homogénea.

Esta forma de trabajar con la materia signica enseña un modo específico de acercamiento a la escritura por la vía de lo gráfico, muestra una preocupación por la forma de la letra que articula un campo de saberes técnicos y que repercute en los modos de leer. De la cita que traíamos anteriormente conviene revisar el primer fragmento:

Hay que admitir que esta buena forma sigue figurando en la intersección de dos exigencias contradictorias, la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera requiere la mayor legibilidad, la segunda aspira a dar su sitio exacto a la energía potencial que se halla (...) en la forma gráfica en tanto que tal. Es fácil comprender que si aquí ganamos, allá perdemos (Lyotard, 2014, 223).

Lyotard advierte el solapamiento obligado entre ambos niveles de análisis. Esto le permite decir que “la manera que tiene el sentido de estar presente en la línea repercute como opacidad” (Lyotard, 2014, 223). Así, señala el modo en que se alojan propiedades sensibles de la significación en la materia significante. Es decir, muestra cómo el trazo se corre de una actividad de puro reconocimiento para dar lugar a un mecanismo de trabajo expresivo. Del signo escrito como máscara o como cáscara, esto es, como mero instrumento de transliteración de los sonidos, la definición busca el reconocimiento de la materia signica trabajando desde lo visual en el espacio del significado.

Esta definición de letra es la que comenzaremos por complejizar a los fines de este trabajo. Letra pero en cuanto *línea-letra*, la cual conserva de la línea su capacidad de conectar puntos. Es decir, letra como raya o más propiamente, según el diccionario de Joan Corominas (Corominas, 1987, 358), como “hilo de lino”, “*linum*”, en el sentido en el que se compone la palabra linotipia: “line of type o línea de composición”. Aquí, desde su relación etimológica, más claramente, una línea asociada al trabajo de cons-

trucción de la forma. Luego, el segundo término: letra, del latín “*littera*”, de donde tanto la misiva, la “*lettera*”, cuanto la llamada “letra de cambio” remite a la literalidad de los documentos, a la inscripción para el establecimiento de un punto de referencia donde asentar un acuerdo. De allí deriva, aclara Corominas, “letrero”, que permite conectar la importancia primordial con las “técnicas de notación” (Derrida, 2003, 123), es decir, la importancia de lo inscrito, pero también de los grafos y de los blancos, la linealización y la organización del espacio.

Volvamos entonces a la letra en cuanto “letra de cambio”, el asidero de un acuerdo mercantil que funciona en la base de los sistemas de inscripción. En la noción de letra, según la lectura que seguimos hasta aquí, subyace entonces un principio económico. La teoría del valor saussureano completa la definición de la base económica de la lengua desde el punto de vista de la lingüística estructural, pues en sus términos, “la lengua es un sistema del que todos los términos son solidarios y donde el valor de uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros” (Saussure, 1985, 141). Como sistema de intercambio que garantiza cierto ahorro en el uso de sus unidades, permite crear infinitas combinaciones con una cantidad finita de elementos discretos.

De la teoría del valor, como modelo para comprender el carácter axiomático del sistema de la lengua pasamos a otro uso del signo lingüístico, más contemporáneo y posterior a las lecturas de la teoría francesa en latinoamérica, asociado también a la operación económica, el signo lingüístico “como señal cuanto como ausencia” (Libertella, 2000, 66). Este uso afirma la ausencia de lo que se nombra, ocultada al interior del signo, como garantía del intercambio de la moneda signica en el circuito de transacciones. Al funcionar el signo como una entidad sin peso, la comunicación parece un simple intercambio de etiquetas. Así, el signo funciona como *letra de cambio*. En el mundo contemporáneo en el que la relación del signo con el referente ha perdido consistencia, el trabajo estético con la materia significante multiplica las relaciones de sentido. De este modo el signo puede usarse para abrir relaciones imaginarias con las cosas.

Así trabajan, por caso, las poéticas visuales del siglo XX forzando al signo lingüístico en sus pliegues materiales para evocar múltiples relaciones referenciales. Con Rosalind Krauss (1999) podemos establecer que esta alteración del signo —que se produce, para retomar los términos, cuando permeamos la barrera del signo saussureano y el signifiante in-

gresa en el significado— funciona en el arte que parte de las vanguardias históricas. Es el momento en que pierde la relación natural, predominante hasta fines del siglo XIX, entre signo y referente. Al decir de Krauss:

In the prewar period a literature of naturalism that assumed a transparency between language and its real-world referent runs parallel to a currency backed by (and thus also “transparent to”) the real value of the gold coin; on the other hand, by the end of the teens 1910 a modernist literature that strikes its aesthetic integrity on the free play of its signifying elements is contemporary with an economic system entirely regulated by the abstract legal apparatus of banking through which token money circulates (Krauss, 1999, 7).

La hipótesis de la autora sobre el “nonreferential aesthetic sign” (Krauss, 1999, 6) permite pensar el sistema de signos de la lengua, centrado en la noción de valor saussureano, como un sistema económico en el que la convertibilidad depende de un referente externo. Según la lectura de Krauss, la pérdida de transparencia del signo determinaría, para el arte de la posvanguardia, la imposibilidad de establecer un valor estético objetivo a las producciones artísticas: “The result is not just a promiscuity of meanings that have become polysemic or sonorously empty but also the difficulty of determining genuine aesthetic value at all”, dice Krauss (1999, 18). El valor se vuelve relativo en un sistema de oposiciones que se desfonda a causa de la pérdida de relación directa entre signo y referente. Este movimiento —análogo a la pérdida de respaldo en oro de la moneda en el sistema económico posterior a la primera guerra mundial, como vimos (Krauss, 1999, 6)— proporciona el lugar desde la cual repensar la posición del signo como objeto de intercambio en las sociedades contemporáneas. En ese sentido, con la atención puesta en la letra, la inscripción comienza a percibirse como objeto separado, abandonando la pretensión de transparencia absoluta entre signo y referente, mostrando así su contenido gráfico.

Las poéticas visuales posteriores a las vanguardias históricas trabajan con la exterioridad del significante para situar en la palabra (y no más allá de ella) la capacidad expresiva, y lo hacen mediante la traza de la letra, su plasticidad entra en la dinámica de la disposición de los elementos. La línea-letra, como “hilo de lino, *linum*” (Corominas, 1987, 358), organiza el espacio del soporte. Forma una espacialidad mixta en la que se inscribe

como un elemento entre otros. Es decir, no es ya la letra publicitaria, cuyo mensaje prevalece por sobre la seducción de la materia del significante, sino por el contrario el soporte ancla el contenido del texto en el marco de la ausencia de sentido unívoco. Cada letra importa por lo que significa literalmente, pero también por lo que comporta como materialidad. La palabra muestra la superficie que la sostiene, antes desapercibida, y forma desde allí un significado que excede a la correspondencia exacta entre significante y referente. El significante y el soporte ingresan a la significación por el trabajo material de la tipografía.

Prosigue Corominas en la entrada que corresponde a “gráfico” (Corominas, 1987, 302): “del griego *graphikós*, referente a la escritura o al dibujo, hábil en lo uno o en lo otro, derivado de *gráphō*: yo dibujo o yo escribo”. Tal definición ayuda a ubicar el origen de la ambivalencia en el terreno intermedio entre lo escrito y lo dibujado. “Gráphō” plantea la liminalidad entre dibujar y escribir. Un rasgo que, según lo revisado hasta ahora, opera visiblemente en la experimentación de la poesía visual. En la misma entrada se alude también a la relación entre gráfico y gramático, por la raíz común “gráphō” luego devenida en “grámma”. De allí, según el diccionario, deriva “gramo, en términos de peso equivalente a 1/24 de onza” (Corominas, 1987, 302). Tal definición, puede verse, permite acercarnos aún más a la hipótesis del intercambio económico del signo lingüístico. La onza en cuanto índice de masa sirvió como unidad de medida para el intercambio comercial. Funcionó en cuanto constructo de equivalencia o punto cero desde donde calcular el valor de las cosas. En ese sentido, ayuda a completar la gama de relaciones presentes en la etimología. De “grámma” (escrito, letra), dice Corominas, asimismo “gramil” y “diagrama, anagrama, programa”. Estos últimos, que llevan inscritos por derivación la etimología de gráphō, conservan la marca sémica. Así, “programa” derivaría de pro-*gráphō* en el sentido de “yo anuncio por escrito”, ubicando la seña de futuro como característica de este modo de inscripción.

Ante este recorrido breve por la familia etimológica, especialmente desde Corominas en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* se comprenden algunas de relaciones recurrentes sobre la escritura. De ellas, en esta lectura, quisiéramos retener la cercanía etimológica de la raíz “gráphō” que funciona para la afirmación en primera persona del acto de inscripción, tanto para la palabra (“yo escribo”) cuanto para el diseño de la figura (“yo dibujo”). Es posible entonces comprender la escritura como

un trabajo de moldeado, una labor tanto caligráfica (cuando es de puño y letra) o en la medida en la que avanzan las técnicas de notación o la tecnología en los mecanismos de impresión, es también tipográfica. Caligrafía y tipografía son dos modos diferentes del uso de la letra y ambas, mediante el trabajo sobre la forma, producen efectos de sentido específicos. Las poéticas visuales contemporáneas sitúan un lugar de exploraciones estéticas entre el arte visual y la poesía. A partir de este territorio de intercambios participan del amplio campo de investigaciones entre visualidad y literatura.

Bibliografía

- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. CDMX: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta.
- Krauss, R. (1999). *The Picasso Papers*. Cambridge: MIT Press.
- Lacan, J. (2003). *Escritos I*. CDMX: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2012). *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Libertella, H. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lyotard, J-F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra.
- Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Imaginar/hacer:
restos, mundos,
cosas





Notas sobre el tiempo, la imagen y el fin

Lic. Ana Neuburger

Sobre el fin del arte y los debates de la postautonomía

*¿Qué produce un presente como diferente
y cómo un presente enfoca
a su vez un pasado?*

Hal Foster

Una serie de interrogantes y posicionamientos conforman el horizonte de pensamiento de nuestra época, allí donde las condiciones límites de la práctica artística se tornan, al menos, problemáticas. Aquello denominado *fronteras del arte* abrió una zona especialmente productiva para repensar e insistir sobre qué cuestiones ocupan lugar en el campo del arte. El debate, sabemos, es extenso y complejo, por tanto no intentaremos reconstruir ni historizar el rumbo variable que tomó la estética en el curso del tiempo. Más bien, nos interesa recuperar discusiones que surgen propiamente del campo estético y que modulan y constituyen aquello que entendemos como tiempo presente. Buscaremos entonces entablar algunas relaciones conceptuales y críticas que intervienen e inciden de manera directa en el escenario contemporáneo de problemáticas estéticas. No obstante, estas indicaciones o delimitaciones tampoco reducen la complejidad y vastedad de la cuestión. Por lo tanto, quisiéramos reflexionar y reparar en un aspecto que advertimos presente en muchas producciones del presente, esto es, materiales estéticos que abordan el vínculo entre escritura e imagen.

Los estudios en torno a la autonomía del arte constituyen en nuestros días un amplio y prolífico campo de discusión, en la medida en que cada época se ha ocupado de discutir los alcances de aquello que en términos de especificidad/inespecificidad otorga sentido a las prácticas estéticas. Quizá nuestro tiempo hace propia dicha discusión en un escenario estético, político, filosófico que desde hace varias décadas se piensa al menos en términos de agotamiento. La clausura en tanto diagnóstico de época se

* Instituto de Humanidades, CONICET.
ana.neuburger@gmail.com

infiltró no sólo en el campo de la filosofía o la historia, sino aún más en lo que refiere a la producción artística. Dice Nelly Richard al respecto: “Las rupturas y los estallidos de la modernidad occidental hicieron que esas fronteras de delimitaciones de especificidad artística se conviertan en una zona de roces y fricciones entre la autonomía (separación, distancia) y la heteronomía del arte (mezclas, revolturas)” (Richard, 2014, 10). La tensión entre ambos términos, y el lugar de disputa que ocupó históricamente la idea de frontera, hicieron que aquello que denominamos *fronteras del arte* asumiera la forma de un borde incierto, una zona de cruces “que tornaron híbridas tanto las categorías estéticas como las operaciones artísticas” (Richard, 2014, p. 10). Si la frontera actúa, en la lectura de Richard, como una zona permeable y la vez diferencial, entonces la histórica figuración de límite, de línea que decide incluir o finalmente separar, se tornó no sólo inestable en las últimas décadas sino también temporalmente móvil en lo que refiere al trazado histórico.

Esto ocurre además en un contexto de crisis del discurso filosófico de la estética que asumió para sí un sintagma de gran peso: el fin del arte. Quizás el último gran impulso de innovación que trajeron consigo las vanguardias tomó la forma de un pensamiento nostálgico que reclama aún un sentido perdido. De este modo lo enuncia Rancière:

La manera en que “la estética”, ha llegado a ser en los últimos veinte años, el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo. (...) Así, el pensamiento del arte se convertía en el lugar en el que se prolongaba, luego de la proclamación del fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento. (Rancière, 2009, 6).

Las derivas que llevaron a proclamar el fin del arte en términos de una pérdida de singularidad de la obra de arte, conducían a reflexionar sobre los límites de la esfera artística en términos de inclusión y exclusión. Este cuestionamiento generalizado que anunció el fin de la estética, en el marco de la caída de los grandes relatos que tramaban los sentidos a partir de los cuales se configuraba el mundo (la historia, la experiencia, el sentido, la literatura)¹, encontró en el tono nihilista un sostén a partir del

¹ Nelly Richard en diálogo con Ticio Escobar piensa el debilitamiento de la autonomía del campo artístico en el contexto de una crisis que comienza a registrarse desde el auge de las

cual obturar de algún modo la discusión. Es decir, ante el diagnóstico de agotamiento, se volvió inoperante además el marco de inteligibilidad de las producciones estéticas y los modos de lectura y crítica posibles.

Sin embargo, quisiéramos trazar un recorrido teórico en el que es posible advertir un desplazamiento ante la mirada nostálgica y decadente sobre el fin. Una serie de pensadores, entre los cuales podemos destacar a Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière, tomaron ese mismo marco de inteligibilidad que anunciaba el agotamiento del sentido, para volverlo condición misma de un hacer. Un hacer *pese a todo* (Didi-Huberman, 2015). Los anuncios del fin encuentran en estos autores la emergencia de una crisis pero tomada como punto de partida donde es posible, a su vez, avizorar la emergencia de una nueva potencia. De este modo, el escenario signado por ruinas de sentidos ahora inoperantes, suspende el pensamiento de duelo para hacer de esos restos la posibilidad misma de interrogación por el presente. Condición paradójica, puesto que la línea de pensamiento de estos autores se afirma en la ruptura del entramado de sentido que se imponía hace un siglo atrás, a la vez que anuncia y relanza la posibilidad de producción de sentido en el presente. Estas lecturas asumen un estado de copertenencia entre ambas posiciones, un doble movimiento histórico podríamos decir «entre el diagnóstico de un retiro de lo contemporáneo y un pensamiento de los posibles re-trazos del mismo» (Maccioni, 2017, 7) que, de modo subrepticio podemos encontrar en algunos libros de Didi-Huberman como un *recomenzar*² lo ya dado, descentrando toda idea

industrias culturales y la apertura del predominio de lo visual: “Este entrecruzamiento de las fronteras del arte ocurrió bajo los efectos del capitalismo cultural que, con su masivo reparto de iconografías y guiones de consumo, pone la visualidad al servicio de los dispositivos de exhibición-circulación de las imágenes que las distribuyen culturalmente como formas-mercancías. Este nuevo universo de la cultura visual (...) llevó a la esfera artística a preguntarse -defensivamente- por la vigencia de las fronteras que, en la tradición, realizaban las obras y los estilos en tanto objetos de estudio privilegiados y exclusivos de la historia del arte que se cuidaba de diferenciarlos el resto de los artefactos visuales comúnmente difundidos por las industrias de las imágenes” (2014,11-12). Richard lee las transformaciones de la esfera artística de la mano del campo de la visualidad en expansión. Quizás podríamos terminar de componer el escenario de la crisis de la autonomía del arte en el marco generalizado de una crisis del discurso filosófico (pérdida de la experiencia, del sentido, del tiempo histórico) la cual adopta durante un tiempo el tono nihilista como fundamento de la clausura y el agotamiento.

² Acaso esta idea de *recomenzar* el tiempo histórico se halle con más potencia en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), donde Didi-Huberman, a propósito del diagnóstico fúnebre que supo enunciar Pier Paolo Pasolini, alce su mirada no ya hacia los grandes reflectores del espectáculo, ni hacia la oscuridad decadente del fin del sentido, sino más bien hacia esas luces

de origen y otorgando al presente nuevos alcances. Al respecto, escribe Agamben en *Idea de la prosa* (1989, 70): “Como si más allá de esta alternativa no existiese la única probabilidad propiamente humana y espiritual: la de sobrevivir a la extinción, de saltarse el fin del tiempo y de las épocas históricas, no hacia el futuro y el pasado, sino hacia el corazón mismo del tiempo y de la historia”. Salvar la época de su propia concepción de época. Agamben insiste en hacer uso de la potencia de nuestro tiempo, sólo allí donde se abre la posibilidad de detener su curso y dar lugar a lo contemporáneo (Agamben, 2014). Acaso esta idea de decadencia contenga en su interior una cuestión más determinante aún: el sentido progresivo, causal y homogéneo del tiempo histórico. No quisiéramos detenernos demasiado en esta cuestión, sí al menos señalar el camino decisivo que abrió Walter Benjamin con las tesis *Sobre el concepto de historia* (2009), al perturbar la linealidad homogénea de la historia y dotar al presente de nuevas formas temporales: anacronismos, latencias, irrupciones, discontinuidades³.

menores, luciérnagas, como modo de una apuesta por lo menor, por un comienzo en lo ya hecho. También puede rastrearse dicha noción en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009), donde Didi-Huberman realiza un estudio minucioso del término *nachleben* a partir de la figura olvidada de Aby Warburg, abriendo el tiempo histórico ante la presencia de latencias, síntomas e irrupciones. En este punto se condensan precisamente dos líneas fuertemente significativas de la lectura benjaminiana de Didi-Huberman: el psicoanálisis y las vanguardias. Por último, nos remitimos especialmente, para un estudio y seguimiento de la noción de recomienzo, al libro *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (2015), compilado por Javier Martínez Ramacciotti y Franca Maccioni, y a la tesis doctoral de Franca Maccioni “*Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar* en la obra de Joaquín O. Giannuzzi (1924 – 2004) y en otros poetas argentinos” (2017).

³ El sentido del tiempo histórico, bajo el dominio de la idea de progreso, percibe en el curso del tiempo una finalidad determinada, un punto hacia dónde dirigirse. Y comprende la explicación de los hechos acontecidos de la historia bajo la lógica de la causalidad. El tiempo histórico, en términos de progreso, asume el riesgo de configurar una temporalidad homogénea en la que la lectura de los hechos del pasado -en tanto continuidad- sirven como simple comprobación de un fin ya dado en la historia. Un sentido de la historia ya escrito donde los acontecimientos sucedidos sólo confirmarían una finalidad próxima a realizarse, donde la historia ya determinó sus propias condiciones de existencia. Comprender los hechos del pasado como objetos inertes capaces de ser aislados y dispuestos en un relato histórico, no contempla el movimiento del que está hecho la historia. El pensamiento de Benjamin posibilita, a partir de una crítica a la teoría del progreso, un acercamiento a otro modo de pensar la temporalidad, una apertura histórica. Permite ver irrupciones en el curso de las cosas donde sólo había una línea marcada por causas y efectos. Desde allí, la relación con *lo que ha sido* es siempre una relación de actualización, es decir, de un momento crítico que el presente le hace al pasado. Consignamos acá los libros de Walter Benjamin que se destacan en el tratamiento de esta problemática: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (2009), edición a cargo de Pablo Oyarzún que reúne una serie de ensayos de Benjamin entre

Consignado, entonces, el agotamiento de ese “cuestionamiento radical acometido por la vanguardia” (Oyarzún, 2015, 65), se abrió un panorama que se encargó de disputar los límites, los soportes y los marcos de las prácticas artísticas, escenario que configura nuestro modo sensible de lo contemporáneo. En este sentido, si partimos de una revisión de los discursos que abogan por la crisis total de la producción estética (que a su vez se fundan sobre la base de un pensamiento del tiempo como *continuum* progresivo y lineal), esto no conduce inevitablemente hacia una reivindicación de cierto impulso vanguardista que proclama aún la innovación de las formas, posición que pareciera adoptar parte de la crítica en relación a una determinada configuración del arte en términos de ruptura/novedad, producto de la disolución de las fronteras de la autonomía: un presente pleno de novedad. Antes bien, quisiéramos pensar una copertenencia entre la crisis -aquello que ya no opera en el sentido presente- y la apertura a la reactivación de nuevas potencias, para entablar otra relación estética y política con el tiempo y con la historia:

Un nuevo uso que no repite sin más lo previamente interrumpido ni busca originar una novedad radical, sino que se lanza a ensayar modos de recomenzar otras *praxis* del sentido, otras relaciones contemporáneas con la historia y modos inéditos de recomenzar la creación y simbolización del mundo al interior de este horizonte finito (Maccioni, 2017, 7).

Es decir, asumir el fin del arte como tal significa, en primer término, concederle a la historia un sentido lineal, teleológico y por tanto, decadente. Y además, signa nuestro presente en términos de pura novedad, como consecuencia de un estadio anterior de ruptura. En esta estela piensa Miguel Dalmaroni el problema de la literatura en el marco de esta crisis generalizada: “Lo erróneo es el modo mismo de la frase *ya no se puede*, porque rinde tributo a una concepción plana, lineal, cronologista del tiempo, y a veces a una concepción periodicista del tiempo de la experiencia” (Dalmaroni, 2010, 1). No intentaremos, frente a la decadencia, reivindicar el impulso vanguardista de la innovación. Más bien sostenemos que es al interior mismo del diagnóstico generalizado del fin del tiempo y de la historia que debemos articular y retrasar nuevos modos contemporáneos de

los que se encuentra *Sobre el concepto de historia*, las célebres tesis de la producción tardía del autor; *El libro de los pasajes* (2009), en especial el convoluto N “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” donde la suspensión del tiempo histórico es inseparable del acontecer de la imagen dialéctica.

las prácticas estéticas. O como expresa Rancière “un trabajo a largo plazo que apunta a restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate” (Rancière, 2009, 7). Es decir, habitando el paisaje propio de esas ruinas y precisamente desde allí interrogarse por los modos de enunciación del presente.

En tal sentido, resulta conveniente recuperar aquello que Rancière entiende por *régimen estético del arte*. Primero, porque habilita una lectura de los materiales estéticos de la actualidad que no recae en el historicismo de las formas, en términos de rupturas y progresos según un relato que opera por excepción y refundación de nuevos proyectos. Si desistimos de otorgarle a nuestro tiempo el carácter radical de *lo nuevo* o su reverso, de *agotamiento*, quizás podamos advertir un desplazamiento en lo que refiere al campo de las artes. Este desplazamiento supone exponer el estado de crisis y a su vez, las posibles reconfiguraciones (o repartos, en los términos de Rancière) que de él emergen. Además, porque permite una lectura de los conceptos propios del presente debate no en términos de un sentido otorgado *a priori*, sino modulados por determinaciones históricas y temporales. Rancière parte de la distinción de tres regímenes de identificación de las artes -ético, representativo y estético- pero no como el resultado de fases basadas en evoluciones y rupturas de unos con otros, sino más bien como movimientos que tienen lugar al interior de las prácticas artísticas. Es decir, estos regímenes conviven históricamente, otorgan modos de figuración de las artes, sólo que cada uno aporta un marco de inteligibilidad diferente. No responden a la periodicidad del trazado histórico, como si a cada época le correspondiera la lectura de un régimen específico de identidad del arte. Vale decir, si bien su emergencia puede ser historizada, esto no es resultado de una correlación sucesiva. Antes bien, estos regímenes coexisten en el presente. Quizás la intervención de Rancière en este debate desencantado sobre el rumbo de la estética tenga más que ver con el aporte de un nuevo marco de inteligibilidad ante eso incierto que se nos presenta cada vez bajo el nombre de prácticas artísticas. Escribe a propósito del régimen estético:

El régimen estético de las artes es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguían las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocu-



paciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de estas singularidades (Rancière, 2009, 26).

El régimen estético no emerge como resultado de las rupturas fundamentales en el seno de la historia de las artes, ya que esa historia de sucesión de estados, de grandeza y decadencia, se ha diluido. Puesto que al interior mismo de este régimen, convive la expresión y manifestación de temporalidades heterogéneas. Antes bien, es un régimen nuevo de la relación con lo antiguo, que “se consagra a la invención de nuevas formas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte *fue, ha sido*” (Rancière, 2009, 28). A partir de la lectura de Rancière podemos decir que habría que distinguir aquí dos sentidos opuestos de historicidad. En tanto que la separación antiguo/moderno cobra sentido al interior del régimen representativo, mientras, desde el régimen estético de las artes, esas formas de ruptura caen para dar lugar a la convivencia de formas heterogéneas del tiempo, donde el presente no deja de poner en escena el pasado.

La separación de un dominio puro del arte, desde el marco de inteligibilidad que abre el régimen estético, se tornó, a nuestros días, inestable. Puesto que la forma se libera de su determinación histórica para afirmar su propia historicidad y, con ella, una historia propia de la forma misma. Cuestionado el diagnóstico del fin como clausura del sentido y de la producción, Rancière traza un ligero pero significativo desvío: no ya el agotamiento de las formas, ni tampoco la mera celebración de lo fragmentario, sino una proliferación de “la capacidad de toda materia para convertirse en forma y tema” (Rancière, 2013b, 71).

Imagen, temporalidad y escritura

*Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia
se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta
debe decidirse de nuevo una y otra vez*

Giorgio Agamben

La cuestión de la imagen en la contemporaneidad se ha tornado un problema, un tema y una operación crítica al momento de constatar su aparición en el campo de la literatura. Constituye un cambio en el imaginario estético contemporáneo. A partir del vínculo que se abre entre palabra e

imagen es posible redefinir de algún modo la articulación entre literatura y otras prácticas artísticas (el cine, las artes visuales, la fotografía, etc.). Como expresa Rancière en *El destino de las imágenes* (2011a), “el propio concepto de ‘imagen’ (...) aparece como una operatividad metamórfica, atravesando las fronteras del arte y negando la especificidad de los materiales” (Rancière, 2011a, 59).

Desde esta perspectiva, la imagen se constituye como un operador crítico capaz de entablar una relación contemporánea con el tiempo. Esto significa, siguiendo la propuesta de Didi-Huberman (2011), que la imagen es portadora de tiempo, es decir, es todo aquello en lo que un instante del pasado y un instante del presente se unen en una constelación. La lectura de Benjamin en este punto se vuelve ineludible. Si decimos que la imagen tiene lugar en el encuentro de tiempos múltiples (esto último en plena consonancia con la lectura *a contrapelo* benjaminiana), advertimos allí, en la ocasión de ese choque, un reconocimiento que habilita la lectura de dicho movimiento. Es lo que Benjamin plantea en términos de *el ahora de la cognoscibilidad*, el *punto crítico* en el que emerge toda legibilidad. Podríamos mencionar una serie de autores que comparten una estela de pensamiento alrededor de estas ideas; quisiéramos recuperar en un primer momento las lecturas de Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben en tanto ambas han asumido en nuestros días no sólo la tarea de volver *actual* el pensamiento de Benjamin (Cfr. García, 2013), sino también destacar el lugar central que ocupó la reflexión sobre la imagen en muchos de sus escritos.

En Agamben la pregunta por lo contemporáneo y por el lugar que ocupan las imágenes en ese horizonte presente convergen en la necesidad de detener el curso incesante de la historia para dar lugar a un tiempo interrumpido, desfasado, intempestivo⁴. Ser contemporáneos es habitar la cesura, en el *punto de fractura* donde los diferentes tiempos se encuentran.

⁴ El vínculo que une a ambos pensadores a un primer momento resulta evidente: Agamben emprendió la tarea de editar la obra de Benjamin al italiano. Quizás el lazo más indiscutible y fuertemente trabajado sea la serie que inicia con *Homo sacer*, de marcada impronta benjaminiana, además del renombrado ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Quisiéramos, desde otro lugar, postular ciertos reenvíos presentes en otros escritos del filósofo italiano, en los cuales no podemos dejar de evidenciar una marcada lectura de Benjamin en torno a las cuestiones que atañen a la temporalidad y a la imagen (ensayos más breves como los que conforman *Ninfas, Desnudez, Idea de la prosa*) Y con esto quisiéramos aclarar que no iniciamos una búsqueda hacia aquellos textos que trabajan explícitamente nociones de Benjamin en la obra de Agamben. Más bien nos interesa rastrear ese gesto benjaminiano, propio de un modo singular de pensamiento sobre la imagen y la historia, de un trabajo dialéctico al interior de los conceptos.

Precisamente allí tiene lugar la emergencia de la imagen, en el punto oscilante entre la detención y el movimiento. Agamben recupera la noción de *dialéctica en suspenso* de Benjamin para pensar la imagen en el horizonte de lo contemporáneo. Ésta acontece en un umbral, en tanto dicha suspensión no afirma la pura detención que luego reanudará el movimiento, sino que la ocasión de apertura de la imagen consiste en “una pausa cargada de ambas tensiones” (Agamben, 2010, 30). Ambos elementos coexisten en ese instante de tensiones polares, en donde “el medio queda expuesto como zona indiferenciada (...) entre los dos términos opuestos” (Agamben, 2010, 31). La imagen, en este sentido, se constituye siempre a través de una red sucesiva de remisiones temporales, y da lugar a la legibilidad que la remite al presente. Un presente que se encuentra siempre escindido.

Agamben configura una imagen que rechaza cabalmente una conceptualización en términos de apariencia estética, sino que supone un complejo anudamiento de tiempos en el que el pasado no se asume agotado, sino que resguarda la emergencia de las virtualidades latentes de lo aún incumplido. Toda imagen es la ocasión de apertura de ese desplazamiento temporal y reclama para sí una experiencia del tiempo que interrumpe las narrativas lineales y homogéneas.

Por su parte, la lectura que realiza Didi-Huberman acerca del debate en torno al fin de la historia y del arte, lo condujo a pensar una reformulación del tiempo histórico inherente de un pensamiento sobre la imagen. En la articulación de tiempo e imagen, la presencia de Walter Benjamin se torna inevitable, así también la recuperación de la figura de Aby Warburg y los modos de *supervivencias* de la historia. En primera instancia, el diagnóstico de agotamiento asume, como mencionamos, una visión del tiempo histórico homogénea, lineal y por tanto, progresiva. En Didi-Huberman dicho desplazamiento hace emerger *tiempo anacrónico* en tanto será “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2011, 39). Plantear la cuestión del anacronismo conlleva precisamente a dotar el tiempo de cierta plasticidad desde la que es posible advertir la heterogeneidad de tiempos que operan en cada imagen. Allí donde el pasado como hecho consumado es interrogado para dar lugar a retornos intempestivos, discontinuidades y tiempos incumplidos, se da la ocasión y apertura de una temporalidad anacrónica para la historia. Allí también donde se conforma

el pliegue, dirá Didi-Huberman, del vínculo entre tiempo e imagen, emerge el anacronismo.

En este sentido, la imagen no es entendida como “simple soporte de iconografía” (Didi-Huberman, 2011, 71), sino que configura una operación crítica al interior de dos tendencias fundamentales en la obra del autor: la lectura psicoanalítica del síntoma y la lectura de la historia *a contrapelo* de las vanguardias. En el entrecruzamiento de estas líneas emerge un pensamiento de la imagen, comprendida como centro turbulento de la práctica histórica. Escribe Didi-Huberman a propósito de Benjamin:

La imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una *temporalidad de doble faz* (...) Benjamin terminó de captarlo en términos de ‘dialéctica’ y de ‘imagen dialéctica’ (Didi-Huberman, 2011, 143).

Este doble movimiento que convoca la imagen constituye el desplazamiento propicio para no leer en ella sólo un documento de la historia, sino eso que Benjamin formuló en términos de *imagen dialéctica*, es decir, el anudamiento y punto de encuentro de lo visual y lo temporal, el instante en el que se reúnen y chocan un trozo del pasado con el ahora. “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura de las cosas” (Didi-Huberman, 2011, 166). Tanto Agamben cuanto Didi-Huberman parecen coincidir en la lectura benjaminiana de la *cesura* como acontecer de la imagen, en ese paradójico movimiento que otorga un lazo (relación) a la vez que produce una hendidura (interrupción) y abre así un campo lleno de tensiones. Dicha suspensión no es pensada en términos de un detenimiento pleno, sino que “hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia” (Didi-Huberman, 2011, 171). El montaje en Didi-Huberman convoca una operación próxima al movimiento de la interrupción, una doble articulación de procedimiento, que por un lado supone un desmontaje, es decir, la separación de los elementos que la componen, para luego remontar esas piezas, recomponer sus sentidos. Según Didi-Huberman, dicha operación no sólo custodia la visualidad de una constelación de sentidos, sino que además asegura su propia legibilidad.

En la línea de esta propuesta, Eduardo Cadava se propone recuperar también la figura de Benjamin pero no sólo la reflexión teórica en torno a la imagen que suscita su pensamiento, sino ésta en concomitancia al lugar decisivo que ocupó en relación a su escritura. En *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* (2014) el autor establece un recorrido por las principales nociones de Benjamin (historia, despertar, mímesis, inscripciones, relámpagos, peligro, lenguaje, semejanzas) que se encuentran atravesadas por la singular relación entre palabra e imagen. Partiendo de la tesis como “modo privilegiado de representación en Benjamin”, Cadava (2014, 24) sostiene que el pensamiento benjaminiano -principalmente el modo de concebir la historia, signado por un estado de detención- se encuentra acompañado por una escritura entendida como modo de inscripción de ese paradójico movimiento. De allí deriva el carácter plástico de sus escritos:

Como las fotografías aéreas de Nadar, la escritura de Benjamin pretende capturar el mundo que se agita bajo su mirada, utilizando un campo de imágenes huidizas cuyas ruinas nombran la relación esencial que la fotografía entabla con la muerte. En lo que sigue, sugiero que el carácter visual que late en el corazón del estilo de la escritura y del pensamiento benjaminiano -este *Bildlichkeit* fotográfico- está vinculado a su esfuerzo por postular la cuestión de la imagen como centro problemático de la modernidad (Cadava, 2014, 27).

Cadava afirma que en Benjamin la imagen se cristaliza en la escritura en al menos dos sentidos. Por un lado, en su carácter fragmentario, próximo al aforismo en algunas ocasiones, marcado principalmente por la interrupción y la discontinuidad. La capacidad de contraer el movimiento de la historia se despliega en una escritura que se detiene, interrumpe y reescribe. En tal sentido, la suspensión de la continuidad temporal que logra condensar *lo que ha sido* y el *ahora*, provee a la historia de una figuración que Benjamin nombra constelación. Por otro lado, la afinidad entre imagen y escritura se asocia en Benjamin al uso de un lenguaje notoriamente plástico a partir del uso singular de una serie de figuras. A través de las imágenes insistentes del relámpago, el centelleo, el torbellino, Benjamin ensaya una y otra vez los modos de desmontar la barrera establecida entre escritura e imagen. Cadava recupera el gesto que se afirma y funda a partir de un abordaje sobre la técnica fotográfica y su relación con la luz. De este

modo, el pensamiento de Benjamin se encuentra marcado por un gesto, por un movimiento que Cadava concibe como “la apertura de una cámara que entrega sus imágenes” (Cadava, 2014, 19). Así, la escritura se constituye como una superficie de inscripción capaz de fijar el movimiento de las imágenes; las piezas que componen los escritos de Benjamin son leídas por Cadava como “instantáneas en prosa” (Cadava, 2014, 22), expresión que confirma nuevamente la lectura del autor en el cruce entre fotografía y escritura⁵.

Por último, si destacamos el carácter disruptivo de la imagen que señalan los recorridos de estos pensadores, quizás la figura de Rancière ilumine otra zona reflexiva y aporte nuevos indicadores para abrir un posible vínculo entre palabra e imagen. Ante todo, primero advertir un salto en este trayecto: si en Agamben y Didi-Huberman, como también en Cadava, asistíamos a la fuerte presencia del pensamiento benjaminiano en relación a la temporalidad y la imagen, aquí Rancière traza efectivamente otro itinerario. No buscamos sugerir ciertas afinidades en la estela de estos pensadores, sino más bien despuntar un territorio problemático común, que invita a reflexionar la amplia y compleja noción de imagen: en primer

⁵ Podemos decir que un *pensar en imágenes* es lo que define primeramente a esta reflexión. Sigrid Weigel también profundiza en este aspecto de la obra de Benjamin: “Lo específico de la configuración benjaminiana se halla, más bien, justamente en este pensar en imágenes, en la referencia a esas figuras en la que se presenta la realidad y se forja una tradición de imágenes de la historia” (Weigel, 1999, 12). Afirmar también a propósito del vínculo entre imagen y escritura: “Sus imágenes de pensamiento son como imágenes dialécticas pero escritas; más precisamente: constelaciones que literalmente han devenido escritura, en las que se desarrolla y se hace visible la dialéctica de imagen y pensamiento” (Weigel, 1999, 12). En este sentido, la especificidad del *pensar en imágenes*, como aspecto diferenciado de la configuración teórica de Benjamin, radica en un modo de pensamiento que no es metafórico o retórico, “las imágenes no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica” (Weigel, 1999, 14). Más bien, sugiere la autora, es “un modo de llevar adelante una reflexión filosófica que coloca fuera de juego al propio discurso filosófico considerado como metadiscurso” (Weigel, 1999, 38). La imagen entendida no como suplemento que acompaña la reflexión, ni copia capaz de ser traducible a través de conceptos filosóficos, sino que adquiere “una constelación poseedora de una similitud heterónoma y heterogénea en las que las figuras del pensamiento se amalgaman con las de la historia” (Weigel, 1999, 11-12). En definitiva, las lecturas Cadava y Weigel sobre Benjamin sostienen que el pensamiento toma forma en la imagen, por la imagen. Es decir, asume el *desarrollo* de un pensamiento –reflexión teórica en Benjamin– pero además adquiere una *manifestación* en la escritura (el caso de las *imágenes-pensamiento* o *figuras del pensamiento* que propone Weigel), conformando así un movimiento dialéctico que hace de la imagen un término indisoluble entre el pensamiento y la escritura.

lugar, la de su determinación histórica, y en segundo lugar, la reformulación de lo visible y de allí, su articulación con lo decible.

La imagen en Rancière supone una apertura hacia una nueva dimensión de lo artístico en la cual coexisten las operaciones del arte, las formas de la imaginación y el discurso crítico; así lo sugiere el autor en *El destino de las imágenes* (2011a). En el régimen estético, la imagen ya no se erige como la expresión codificada de un pensamiento, tampoco como el doble de una cosa, ni como simulacro que se opone a lo real, sino que es “la manera en que las cosas mismas hablan y se callan” (Rancière, 2011a, 34). La imagen se sitúa en un régimen que “hace pasar la imagen en la palabra, la palabra en la pincelada, la pincelada en la vibración de la luz o del movimiento” (Rancière, 2011a, 61), desmontando el dominio exclusivo de la presencia visual. La denominada *frase-imagen* propone un giro decisivo en el vínculo palabra-imagen, en tanto la frase ya no abarca exclusivamente lo decible y la imagen, tampoco pertenece campo predominante de lo visible. Dicha noción produce un desplazamiento entre lo decible y lo visible que descompone la relación representativa entre imagen y texto. Aquí la imagen adquiere una doble función, en tanto la palabra *encadena* y la imagen *interrumpe*. La frase-imagen compone así una unidad marcada por una potencia de continuidad y, a la vez, por una potencia de ruptura. Tal movimiento conduce a Rancière a pensarla en términos de montaje próximo al planteo de Didi-Huberman, puesto que configura un encuentro de heterogeneidades que aloja en su interior una dialéctica de lo diferente, que oscila entre la cercanía y la distancia de sus elementos. En palabras de Rancière:

Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que sólo se descubre mediante la violencia de un conflicto. La potencia de la frase-imagen que une las heterogeneidades es entonces la de la separación y el choque que revela el secreto de un mundo, es decir, el otro mundo cuya ley se impone detrás de sus apariencias anodinas o gloriosas (Rancière, 2011a, 72).

La frase-imagen otorga así un nuevo marco de inteligibilidad, en el que la imagen produce disenso, separa, interrumpe, y la frase tiende a la continuidad, al encadenamiento: la imagen es entendida allí como “la potencia vinculante de lo desvinculado” (Rancière, 2011a, 74). Precisamente por esto es que Rancière compone el sintagma que reúne palabra

e imagen, ya que del dominio de lo puramente visual no resulta posible la emergencia de una potencia relacional, que reúne y asocia aquello que no estaba destinado a hacerlo. Por tal motivo, cuestiona la especificidad que pueda hallarse en el arte cinematográfico o en la fotografía, ya que sus condiciones técnicas no garantizan su autonomía en relación a las demás prácticas. Ante la diversidad de soportes que puedan presentar dichas prácticas, Rancière inaugura otro modo de “articulación entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad” (Rancière, 2011a, 89) que resguarda la auténtica posibilidad de una relación entre “el arte de las palabras y el arte de las formas” (Rancière, 2011a, 91).

Literatura, imágenes y presente

*Toda literatura aspira a la condición
de arte contemporáneo.*

Reinaldo Laddaga

La cuestión de la imagen en la literatura argentina de las últimas décadas produjo un efecto sensible que se tradujo en la preocupación por ensayar modos de exhibición y mostración del tiempo presente. Imagen y escritura conformaron así una constelación decidida a explorar las formas de lo contemporáneo, a forjar un pensamiento sensible del propio presente. Luz Horne lee este desplazamiento en el imaginario estético como un modo renovado de las formas de representación que buscan construir un “retrato de época” (Horne, 2011, 15). En el marco del fin de las vanguardias y el agotamiento de sus propuestas estéticas, la literatura contemporánea ocupó también un lugar destacado en las diversas modulaciones sobre el fin, en consonancia con los debates sobre la autonomía del arte que desarrollamos anteriormente. En este punto, no podemos dejar de mencionar los aportes de Josefina Ludmer (2007, 2010) los cuales conformaron la apertura de la problemática en Argentina para reflexionar sobre las *escrituras del presente* en términos de *literaturas postautónomas*, pensadas como escrituras que atraviesan sus fronteras ante la pregunta por el estatus de lo literario, y que difuminan las barreras que separaban la ficción de la realidad. Según Ludmer, la literatura, a partir del 2000 como tiempo emblemático de la ruptura, se instala en «un régimen de significación ambivalente» (Ludmer, 2007, s/n). Entre los diversos diagnósticos del fin

de la autonomía, Marcelo Topuzian señala el desplazamiento del sentido trágico y decadente propio de la modernidad, hacia la nueva potencia que abre el escenario contemporáneo «sin imaginación dramática alguna del fin» (Topuzian, 2013, 319). De este modo, se manifiesta un mayor énfasis en señalar «las mutaciones, estados, condiciones y derivas recientes de la literatura y las artes en lo que sería el después del fin de la literatura y del arte» (Dalmaroni, 2016, s/n).

Recuperamos la figura de Ludmer porque desde allí se configuró en el ámbito académico y de la crítica literaria argentina el lugar paradigmático sobre el que se enunció y discutió el tan mentado *fin de la literatura*. *Aquí América Latina* (2010) alcanzó una considerable resonancia en ese contexto, indicando un modo de leer ciertos materiales estéticos al calor del año 2000, como temporalidad ejemplar de todo tipo de ruptura. Se le ha concedido un gesto de radicalidad y novedad quizás por el tipo de escritura que despliega, señalada en términos de una *deriva estética* en sus escritos, más próxima al diario y la bitácora, en un intento por marcar una distancia de cierta crítica académica, a pesar de los temas que allí convoca. Ludmer plantea el borramiento de una serie de oposiciones binarias, tales como realidad-ficción, individual-social o afuera-adentro, oposiciones que parecieran venir del tiempo oscuro de la autonomía y dicho borramiento parece ser saldado a partir de lo que la autora denomina la *ficción especulativa* y *realidadficción*:

La imaginación pública fabrica realidad pero no tiene índice de realidad, ella misma no diferencia entre la realidad y la ficción. Su régimen es la realidadficción, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído. Es fuerza creadora de realidad, la materia de la especulación, funciona según muchísimos regímenes de sentido y es ambivalente: puede darse vuelta o usarse en cualquier dirección (Ludmer, 2010, 12).

El problema de la postautonomía se sitúa en este libro como el resultado de una serie de operaciones que las obras realizan en relación a un relato temporal, desligándose de ese propio relato histórico. Lo que se anuncia como el fin de la literatura aparece inscripto en el horizonte final de la era de autonomía. El problema, pensamos, quizás sea leer el cambio radical que supone ese desplazamiento precisamente en el cambio de milenio, cuando, según este recorrido y más aún si pensamos en Rancière, ese

movimiento ya podemos detectarlo tiempo atrás (el ejemplo más paradigmático de Rancière es Flaubert). Y no sólo eso: dicha lectura dependerá no de marcar ese punto de inflexión en un año tan auspicioso como el 2000, porque hacerlo significará caer el riesgo de todo lo que alerta *Aquí América Latina*, es decir, el riesgo de convocar una temporalidad homogénea para leer el presente histórico. Quizás el problema sea asociar, como advierte Miguel Dalmaroni, un modo de leer determinado a un tiempo determinado: “Josefina Ludmer narra haber leído durante el año 2000 como un ciudadano del siglo XIX occidental, dos géneros del siglo XIX occidental: es decir, por la mañana los diarios, por la noche novelas” (Dalmaroni, 2010, 3). Desde allí, Ludmer incorpora a su relato una serie de nociones centrales para abordar el arte y la literatura: imaginación, ficción, realidad, entre otras. “Figuras, nociones, tema que de ningún modo conviene tratar como evidencias o liquidar en fórmulas asertivas que no sabemos por qué deberíamos aceptar como axiomas” (Dalmaroni, 2010, 4). Dalmaroni sugiere que si la intención de *Aquí América Latina* es establecer un cierto correlato entre esa temporalidad que en reiteradas ocasiones nombra en términos de aceleración y rapidez propias del tiempo en que vivimos, y la forma más bien experimental que asume la escritura en términos de procedimiento, esa intención no resulta efectiva.

En el campo de la crítica literaria, la cuestión de la autonomía (y los debates en torno a lo *post*) se tornó central para reflexionar sobre las transformaciones que efectivamente es posible detectar en la literatura argentina de las últimas décadas. El problema en todo caso será desde qué enfoque hacerlo, qué marcos de inteligibilidad le vamos a dar a tales lecturas, sin por ello recaer en generalizaciones que advierten en todo tipo de convivencia de heterogeneidades, el surgimiento de algo inaudito. La manifestación del *nuevo mundo* que detecta Ludmer en el año 2000, un mundo aparentemente fundado desde cero, nos situaría otra vez en la compleja zona que planteamos al comienzo: la configuración del arte entendida en términos de ruptura/novedad, asistida siempre por un relato progresivo de los hechos históricos.

Tomamos el libro de Ludmer porque indudablemente allí tiene lugar una apertura significativa para reflexionar sobre las transformaciones que tuvieron lugar en la literatura argentina de las últimas décadas. Desde allí, podemos destacar que, en la actualidad, una parte considerable de la crítica literaria sostiene la pregunta por las formas de configuración de

lo contemporáneo en la literatura y sus procedimientos. El cruce entre literatura y visualidad se tornó una zona de pensamiento y productividad en los debates de la crítica literaria contemporánea. Decimos *literatura y visualidad* en los términos en que piensa Miguel Dalmaroni⁶ al amplio campo de reflexión que suscita un pensamiento sobre la imagen. La relación de lo visual, lo visible, lo imaginable con la escritura, afirma Dalmaroni, es constitutiva de la literatura misma. Supone un modo de leer el espacio *entre* que enlaza a la vez que separa ambos términos, para concluir que precisamente la heterogeneidad y la intermitencia caracterizan el vínculo entre literatura y visualidad. Dalmaroni traza un mapa en el que se despliegan los modos en que la literatura tiende lazos y se articula con las artes en general y con lo visible, sin dejar de mencionar que buena parte de la crítica literaria, o del *pensamiento escrito sobre la literatura* como prefiere llamarlo, evita de forma notoria las tradiciones filosóficas sobre la vista, la mirada o la percepción (enmarcadas en lo que se llamó *régimen escópico*, fuertemente vinculado con el psicoanálisis), para sostener la hipótesis, ante la discontinuidad como modo de relación con lo que suponemos real, de un vínculo siempre escindido con lo visible o lo imaginado, y lo decible, abarcando modos de la percepción no sólo estrictamente visual. Del resultado de estas indagaciones, Dalmaroni insiste en que la crítica literaria argentina actual ha hecho del vínculo entre escritura e imagen la base de un modo de reflexionar sobre lo contemporáneo⁷, a la vez que conforma un área de estudios definido por la articulación de la literatura con las artes visuales, y con lo visible en general.

⁶ Hacemos referencia al Dossier de la revista *Estudios curatoriales* de la Universidad Tres de Febrero que salió publicado en 2015.

⁷ Dalmaroni traza un mapa en el que conecta por un lado, los itinerarios críticos y filosóficos dedicados a la visualidad y la imagen, y a continuación, las lecturas que incidieron en la crítica literaria contemporánea, “la biblioteca teórica que circuló en Argentina” (Dalmaroni, 2015, s/n). Fueron decisivos, en este sentido, los textos de Walter Benjamin y las posteriores lecturas de Didi-Huberman, John Berger, Susan Sontag, los de Deleuze sobre cine, los de Foucault sobre Magritte, entre otros. De allí que, a partir de estas lecturas, la crítica literaria argentina comenzó a formar una zona de estudios definidos por la visualidad. Entre ellos, Dalmaroni destaca los trabajos de Gonzalo Aguilar sobre poesía concreta, Paola Cortés Rocca sobre literatura y fotografía, Florencia Garramuño y la inespecificidad del arte, Edgardo Laddaga y Graciela Speranza sobre las mutaciones del campo artístico, Ana Longoni y Diana Wechsler, entre muchos otros, quienes en términos más amplios han trabajado la cuestión de la imagen desde múltiples aspectos como la fotografía, la poesía, las artes visuales, la performance, el cine.

El recorrido que iniciamos con Rancière para reflexionar estas cuestiones significa quizás un desvío, un desplazamiento al menos, ante los reduccionismos temporales que refieren al agotamiento y la novedad para pensar las cuestiones del arte en la actualidad. En nuestro tiempo, son incuestionables las transformaciones que tuvieron lugar en el arte y la literatura, creemos que el problema será qué marco de inteligibilidad le daremos a tales lecturas, de qué modo producir nuevas articulaciones de sentido, dar lugar a eso que Rancière entiende como *desacuerdo*, para atender a la forma en la que el arte interviene produciendo disenso, reorganizando lugares, reinventando sujetos y comunidades. O como leíamos junto a Didi-Huberman, atender a los gestos menores de resistencia que aún persisten en el debate. En ese tipo de apuestas, como a las que apuntan Rancière y Didi-Huberman, quizás encontremos un punto crítico de pensamiento y de lectura del tiempo presente. Pensemos, por último, en el epígrafe de Reinaldo Laddaga de *Espectáculos de realidad* (2007) en el que se pregunta horizonte de expectativa de la literatura. Allí advierte un desplazamiento en el campo de la literatura contemporánea, en el que ciertos escritores de nuestro tiempo ya no responden al imaginario correspondiente a la larga tradición de las letras, sino que configuran nuevas zonas de contacto con el arte contemporáneo, es decir, abren un nuevo horizonte en torno a la figura del escritor más próximo al del artista. En este sentido, la imagen puede constituirse como un nuevo operador de sentidos que manifiesta tanto la potencia del presente como su propio estado de crisis, y desde allí quizás podremos ensayar y articular otros modos de concebir la literatura, la tensión que tiene lugar ahí entre lo visible y lo decible.

Bibliografía

Agamben, G. (2014) *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2010) *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (1989) *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.

Benjamin, W. (2009a) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.



- Benjamin, W. (2009b) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal
- Buck-Morss, S. (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado.
- Cadava, E. (2015) *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Cadava, E. (2014) *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Dalmaroni, M. (2016) La resistencia de lo imposible (una introducción). *Estudios curatoriales*. Año 3 N° 4.
- Dalmaroni, M. (2010) A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres). *Bazar Americano*. Año IX N° 28.
- Didi-Huberman, G. (2012a) *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2012b) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Antonio Machado.
- Foster, Hal (2016) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal
- Galende, F. (2011) *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Galende, F. (2012) *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.

- Garbatzky, I. (2013) *Expansiones. Literatura en el campo del arte*. Rosario: Yo soy Gilda.
- Garramuño, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, L. (s.f.) *La actualidad de Walter Benjamin. Giorgio Agamben, George Didi-Huberman y el problema de la temporalidad*. Buenos Aires. En línea en: <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2131>
- Horne, L. (2011) *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jennings, M. (2013) Doble exposición. Escritura palimpséstica y textura de imagen en la prosa tardía de Benjamin. *Boletín de Estética*, Año 8, N° 25 - ISSN 1668-7132.
- Ladagga, R. (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Ludmer, J. (2007) Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. N° 17.
- Ludmer, J. (2010) *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maccioni, F. (2017) *Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra de Joaquín O. Giannuzzi (1924 – 2004) y en otros poetas argentinos*. Tesis doctoral en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Maccioni, F. y Martínez Ramacciotti, J. (comp.) (2015) *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Buenos Aires: Teseo.
- Nancy, J.L. (2008) *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Neuburger, A (2015) La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N° 7, 186-201.
- Oyarzún, P. (2015). *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales,
- Rancière, J. (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011a) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2011b) *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rancière, J. (2011c) *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal.
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Chile: Cuarto Propio.
- Topuzian, M. (2013) El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada. *Castilla. Estudios de Literatura*. N° 4
- Speranza, G. (2006) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.
- Weigel, S. (1999) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.



Figuras del tiempo no-humanas: de geohistoria, artefactos técnicos y temporalidades múltiples

Lic. Belisario Zalazar*

“Quizá el mayor misterio sea el del tiempo”, afirma el físico Carlo Rovelli en *El orden del tiempo* (2018), ensayo de divulgación científica donde expone las últimas teorías sobre la “naturaleza física” del tiempo moviéndose entre una dimensión cosmológica y una antrópica. Las figuras del tiempo como un río que fluye, o como una flecha lanzada desde un probable comienzo hacia un incierto porvenir, son utilizadas por el teórico italiano, figuras que abundan en el pensamiento Moderno. Lo que esas imágenes comparten es la intuición de que el tiempo está por fuera de las distintas coagulaciones materiales que constituyen el universo. Tanto el tiempo como el espacio aparecen en un amplio abanico de la filosofía occidental moderna, como bien apunta Timothy Morton (2018), como contenedores, recipientes que, en el correlacionismo idealista estructurado por Kant, ubica al sujeto humano como garante de la existencia de lo real. Las múltiples entidades vivas y no vivas necesitan pasar por el tamiz perceptivo de la razón cognoscitiva para adquirir el espesor particular que le permiten acceder al terreno de la existencia. Sin embargo, el misterio tal vez no sea definir qué es el tiempo, entendido como una forma pura de la sensibilidad de un sujeto transcendental kantiano, sino más bien la tarea, ya no el misterio, sea desmontar esa idea de tiempo en tanto fondo sobre el que flotan las cosas, condición de posibilidad “en” la que los procesos suceden.

Las figuras son importantes pues poseen una densidad simbólica que funcionan casi como gramáticas a partir de las cuales se despliega el pensamiento. Haraway, fiel a sus hábitos lingüísticos promiscuos lo dice así: “Matemáticamente, visualmente y narrativamente, es importante pensar cuáles figuras figuran figuras, cuáles sistemas sistematizan sistemas” (Haraway, 2016, 19-20). Las figuras, en su danza coreográfica, habilitan narrativas sobre el tiempo más o menos densas, más o menos complejas.

* Instituto de Humanidades, CONICET.
belazalazar@gmail.com

Densidad y complejidad que indican a qué agentes, existentes o seres se está dispuesto a aceptar en tal o cual ontología sobre el tiempo.

“El tiempo envejece deprisa” es el título de un cuento de Tabucci, compilado en un libro homónimo. La imagen no es azarosa, condensa no sólo una ontología, sino una *fenomenología situada*. Ontología y fenomenología, intentaremos demostrar más adelante, no son cosas tan diferentes. Esta fenomenología se corresponde con un determinado ensamblaje entre un cúmulo de *objetos* diría Morton, o de agentes dirían Latour o Haraway que tiene al cuerpo humano en el centro –siempre contingente, móvil y relacional- de la escena “estética”, es decir sensual, perceptiva y a su vez causal. La *prisa* asociada al tiempo, un tiempo que corre, y lo hace cada vez con mayor aceleración, es sentida por millones de individuos inmersos en sociedades globalizadas/ occidentalizadas en el sistema de producción capitalista en su fase bio-financiera cuyo “soporte” material lo conforman las tecnologías digitales, la nanotecnología, las biotecnologías y sus diferentes cruces. El síndrome de la prisa, la fenomenología de nuestro presente, como la llama Giacomo Marramao (2008) retomando a Koselleck:

procede de un factor patogenético: la independización del Proyecto moderno de raíz ilustrada (en su doble vertiente progresista y revolucionaria) de los objetivos que originariamente lo demarcaban y relacionaban con la pragmática concreta de individuos y contextos determinados (...) la razón instrumental se convierte en una finalidad en si misma (...) la innovación tecnológica adquiere un papel protagonista e imprime una celeridad vertiginosa a todos los sectores productivos, distributivos y comunicativos de la vida por lo que se transforma un dispositivo técnico de aceleración del cambio y de ‘colonización del futuro’ (Marramao, 2008, 20-21).

El horizonte de expectativas, en esta fenomenología tardocapitalista, se ensancha hacia una lejanía inconmensurable pero que, sin embargo, el *discurso del desarrollo y el progreso* pretende darle forma, contenerlo, y como contrapartida el espacio de experiencia se empobrece tal como lo diagnosticara Benjamin a principios del siglo XX.

Esta sensación, la *aisthesis* tardomoderna de un futuro prometido que desplaza de las coordenadas al pasado volviéndolo obsoleto, y al presente por defecto, presentándolo como un obstáculo para arribar a esas expectativas que deben permanecer insatisfechas para mantener la pulsión

infinetista del capitalismo, esa sensación, es fruto de una ontología, de un sistema que sistematiza y organiza los *objetos* de un modo particular.

La ontología particular, aquella que gestiona las acciones, afectos y pensamientos de los sujetos humanos occidentalizados no sólo sostiene el sistema capitalista, sino que en un nivel aun más profundo erige al Hombre (masculino, occidental, blanco, de clase media/alta como apuntan los movimientos de minorías sociales feministas, marxistas, poscoloniales) en el centro del mundo, un mundo hecho a su medida, producido por él en base a una exclusión inmunológica –máquina antropológica- que ubica a múltiples otros –animales, plantas, fenómenos atmosféricos, otros seres de la “especie humana” en el terreno de lo in-humano- en el espacio de cosas/energías explotables. El supuesto idealista que cruza toda la Modernidad supone que la realidad es cognoscible, mediante la previa objetivación, y por ende diseñable y transformable por parte de un ente especial que adquiere el rango de *Ser*, el humano –como acabamos de decir, un tipo determinado de humano-. El humano, la Cultura, se posiciona en un punto metafísico, por fuera de la Naturaleza, que pasa a ser materia bruta, inerte y debe, por un mandato autoimpuesto, dominar para beneficio propio. La ontología es política, y es fenomenología desde el momento en que da cuenta del modo en que los vivientes y no vivientes son considerados agentes de pleno derecho, es decir existentes relativamente autónomos con capacidad de actuar y afectarse mutuamente, o son percibidos como epifenómenos de la mente humana, y a causa de ello adquieren el estatuto de lo que Heidegger llamara *Bestend* (stock) a la mano del humano. Esta última ontología es de matriz antropocéntrica.

La ontología Moderna occidental encarnada por el modo de producción capitalista (el comunismo histórico lo hizo también) coincide con esa matriz antropocéntrica. Podemos pensar al capitalismo como una maquinaria, luego veremos que se trata más bien de un *hiperobjeto*, en los términos en que define Morton a esas entidades reales, no sólo teóricas. Dentro de esa maquinaria llamada capitalismo, por obra del operador Naturaleza/Cultura (Latour, 2017) que compartimenta lo que hay en cajones de “irrealidad” o materia prima/bruta al resto no-humano dependientes precisamente del accionar humano, las cosas –entre las que está la fuerza de trabajo de otros (in)humanos- ingresan por un lado para salir por el otro en forma de dinero/beneficio. El capitalismo extrae materias/recursos buscando producir dinero, una de las formas del capital. El ex-

tractivismo se ejecuta en determinadas prácticas como la megaminería y el monocultivo en grandísimas parcelas de tierra. Lo que resulta de esa relación ontológica, fenomenológica (cómo se aparecen las existencias al sujeto humano) y política (el modo en que ese aparecer causa, hace, produce determinadas relaciones al interior de los elementos relacionados) es *Lebenswelt* antrópico, un mundo cuyos bordes culturales se trazan con la tinta de múltiples otros (in)humanos, y no-humanos arrojados a la intemperie de la precariedad absoluta. Precariedad que equivale a muertes en millones, desertificación, polución, desechos nucleares, calentamiento global. En definitiva una necropolítica que coexiste con una administración de lo vivo (Rose, 2012) por medio de dispositivos tecnológicos biocognitivos.

La Naturaleza es el resto informe en cualquiera de los dos extremos del proceso de producción. O es una materia explotable, o es una materia con valor agregado. Sea lo que sea, es básicamente infirme, abstracta, gris. (...) Hay una ontología implícita en la producción capitalista: un materialismo tal como lo definió Aristóteles. Esta forma específica de materialismo no está fascinada con los objetos materiales en toda su múltiple especificidad. Solo se trata de cosas. (Morton, 2008, 191-192)

El tiempo aquí pasa para los colectivos humanos, en realidad se trata de sociedades, el concepto de *colectivo* corresponde a otra ontología (Latour, 2017) que intenta pensar por fuera del antropocentrismo humanista, que salta por fuera de los Modernos, a pesar de que para Latour *nunca fuimos Modernos*. El tiempo es el contenedor “en” el que tienen lugar los dramas humanos. Y el tiempo se mueve gracias a que la máquina moderna del capitalismo lo permite. El que la aceleración y la prisa sean sentidas como un problema, y vividas como un trastorno y un trauma en la estructura psíquica, física y filosófica de ciertos grupos sociales es un dato menor, en última instancia corresponde a un *diferencial* de beneficio económico, entendiendo economía a la manera en la que las formas vivas organizan su goce. Es decir, ese *diferencial* traduce los afectos gestionados por los dispositivos de producción, circulación y distribución de discursos, información y mercancía al servicio de la reproducción del capital. El termómetro de ese diferencial son el beneficio y el confort “material” de los humanos considerados en tanto *individuos*. El tiempo pasa sólo para los humanos, pues en esta ontología solo ellos son capaces de experimentarlo

y de proyectarse en él a través de sus deseos y expectativas. Las demás formas vivas y no vivas simplemente están “en” el tiempo, son entes pasivos sobre los que el tiempo actúa formando y deteriorando luego aquello que coaguló en una organización estable o estructura más o menos duradera.

Existe otra figura que coexiste con aquella del tiempo que corre o envejece de prisa. Proviene de la física teórica y nos habla del tiempo cósmico en tanto una flecha lanzada siempre hacia adelante por fuerzas fundamentales que nacen de la interacción de la materia (un concepto discutido incluso en esta ciencia) en sus distintas escalas y/o dimensiones. La flecha va del pasado al futuro, siendo su dirección irreversible.

La yuxtaposición de ambas figuras en el capitalismo bio-financiero, la del tiempo que pasa deprisa y la de la flecha lanzada hacia adelante, amplifica la primacía del futuro al supeditar los ámbitos de la experiencia de los *individuos* en la cadena de producción indefinida e infinita de lo nuevo y lo mejor. Los lazos comunes se rompen y los individuos se aíslan. El futuro apremia, el futuro nos aguarda y es necesario que siempre esté un paso más allá, de lo contrario la promesa de un mundo mejor habilitado por la innovación técnica y la acumulación económica perderían la credencial de expectativa que la mantiene en movimiento. Marramao diagnostica que es a finales del siglo XVIII cuando comienza la patología moderna de la prisa en Occidente. El quiebre se desde el momento en que “la utopía deja de desempeñar un papel protagonista y, por así decirlo, le pasa el testigo a la *ucronía*, es decir, a la expectativa de una mejora indefinida e ilimitada” (Marramao, 2008, 94). La *ucronía* está marcada por el ritmo del progreso y el desarrollo.

El hecho de que los humanos sientan el paso o el discurrir del tiempo –como podrán apreciar, seguimos moviéndonos en la misma ontología a la que hicimos referencia en los párrafos anteriores- se debe a un punto clave –y aquí nuevamente no es mera fenomenología- descubierto por los Modernos: los humanos son los únicos capaces de hacer historia. Esta idea cruza filosofías tan disímiles como el existencialismo heideggeriano y el materialismo histórico marxista, por citar dos ejemplos paradigmáticos. Los seres humanos, ya se conciba a estos como *Dasein* o sociedades insertas en determinados modos de producción, son los únicos formadores de *mundo*, o las únicos que hacen y construyen su *historia* a través de la *praxis*: “El hilo que conduce la exposición de Heidegger está constituido por una triple tesis: la piedra es sin mundo [*weltlos*], el animal es pobre de mun-

do [*weltarm*], el hombre es formador de mundo [*weltbildend*]" (Agamben, 2006, 95); "Los seres humanos pueden tener historia, pero las amapolas y las gaitas no" (Eagleton, 2017, 25). Y para hacerse un mundo o fabricar/transformar la historia, el humano dispone de los fenómenos "exteriores" a su antojo, ya sea por *destinación*, *don*, o un *telos autofundante* –que no lo serían exteriores *per se* desde el momento que al depender del agente humano para acceder al terreno del Ser, son mero mobiliario, herramienta, materia prima maleable, etc.

Sin embargo, esta ontología, esta *política antrópica* ha generado más problemas que beneficios. La emancipación prometida por la Ilustración no solo no ha llegado sino que ahora no son solo los miembros de una determinada clase, región geográfica o cultura sobre quienes acechan amenazas de hambre, pobreza, destrucción y muerte. El vórtice Occidental de los Modernos no ha dejado de arrastrar a otras especies biológicas, formaciones abióticas, fenómenos climáticos, etc. hacia su esfera de influencia, hacia su *mundo*, causando daños irreparables, provocando que entremos en la época de los *hiperobjetos* (Morton), en la Era geológica del Antropoceno (Latour) o del Capitaloceno. Las condiciones materiales de emergencia, subsistencia y regeneración de los agentes terrestres bióticos y abióticos en su multiforme apariencia y aparición *interobjetiva* diría Morton, conectada (Latour), simbiótica (Haraway), se encuentran gravemente alteradas, a tal punto que la sombra de una Sexta Extinción masiva se agranda con el peso inmenso de un hiperobjeto (objetos reales más allá de que alguien piense o no en ellos, cuyas características son la viscosidad, la no-linealidad, su existencia en fases y temporalidades futuras inmensas con respecto a otros objetos-seres como los humanos, animales, ciertas plantas, artefactos técnicos, etc). La soberbia de los Modernos y su modo de vida capitalista¹ paradójicamente:

ha desatado sobre nosotros una infinidad de *objetos*, con su multifacético horror y su brillante esplendor. Doscientos años de idealismo, doscientos años de ver a los humanos como centro de la existencia y ahora los objetos despliegan su venganza, terriblemente enormes, antiguos, de larga duración, amenazantemente diminutos, invadiendo cada célula de nuestro cuerpo (Morton, 2019, 197).

¹ Saskia Sassen habla de *formaciones predatorias* cuyas lógicas de producción, consumo y explotación se reprodujeron en sistemas económicos como el comunismo histórico (URSS por ejemplo) que se presenta(ba)n como alternativas al capitalismo.

Las fechas, historización y narraciones sobre la entrada en una nueva Era marcada por la irrupción del *antropos*, los Modernos, el Occidente capitalista, etc., como una fuerza geológica decisiva capaz de alterar los *refugia* (Haraway, 2016) y temporalidades de otros seres, existentes, terraformadores, llevándolos a una virtual extinción, son varias. La Era del Antropoceno (así lo llamaremos por comodidad más que por una política de nominación) indica que hemos entrado en un *tiempo espeso* que en realidad está compuesto por *temporalidades múltiples*. Es el fin del *mundo*, el comienzo de la coexistencia en un *pluriverso* que lejos está de ser una habitación en una Naturaleza pacífica donde las sensaciones de resguardo o sublime pavor no son sino los extremos del espectro humanista. El vidrio que mantenía a ciertos grupos humanos reunidos bajo un determinado cosmograma alejados de la Naturaleza se ha roto, y con él la misma Naturaleza desaparece. El hechizo idealista pierde su efecto, golpeado desde diferentes frentes por la realidad no correlacional de los objetos, por la agencia no humana de incontables actantes-existentes interconectados, por la simbiosis de un sinfín de fenómenos de inter/intra-acción que no han dejado de producir la Historia del hiperobjeto llamado Tierra.

Hemos ingresado en un Nuevo Régimen Climático como dice Latour. El calentamiento global se nos pega a la piel, se distribuye en distintas fases espacio-temporales y distorsiona el modo de relación de los seres y agentes que conviven en la biosfera e incluso en otras zonas terrestres, y más allá del horizonte planetario. No solo se trata del calentamiento global, “se trata también de la enorme carga de productos químicos tóxicos, de la minería, del agotamiento de lagos y ríos, debajo y por encima del suelo, de la simplificación de ecosistemas, de grandes genocidios de personas y otros seres, etc., etc., en patrones sistémicamente conectados que pueden generar repetidos y devastadores colapsos del sistema. La recursividad puede ser terrible” (Haraway, 2016, 17).

El clima, ese práctico telón de fondo para los mundos-de-la-vida humana ha dejado de existir, y junto con él, el acogedor concepto mismo de *Lebenswelt* o mundo-de-la-vida. Ese mundo-de-la-vida era solo una historia que nos contábamos en el interior de un enorme hiperobjeto distribuido masivamente, llamado clima (Morton; 2018, 177).

Desaparece el *mundo*, y con él la flecha del tiempo. La correlación cede su lugar a la interrelación que nunca había dejado de producir efectos, de *hacer* historia², de crear lo que Morton (2019) llama *lo real simbiótico*. Las temporalidades gotean, emergen y coagulan del espacio interobjetivo del ensamblaje entre los múltiples existentes. El tiempo no es un contenedor, un recipiente vacío, sino un campo de fuerzas ondulante que existe a partir de la interrelación, de la *solidaridad*, del contacto de seres reales que coexisten en el escenario convulso “fuera” ya de la mente humana y de su esfera de influencia. La flecha del progreso se frena al atravesar el smog, se distorsiona al pasar por el clima enrarecido de los elementos como el plutonio y los rayos gamma, se evapora al querer atravesar distancias territoriales continentales e interoceánicas desertificadas, climas sofocantes, etc.

Las temporalidades emanan de los objetos, de los existentes, de los agentes, más precisamente de su coexistencia, su inescapable simbiosis, encuentro fenomenológica que es un aparecerse-tocarse co-formador. El Antropoceno, el hecho de que el *geotrauma* del calentamiento global encuentre en los modos de vida antropocéntricos su causa directa y decisiva, “implica el colapso de la antigua distinción humanista entre la historia natural y la historia humana” (Chakrabarty, 2009, 53). La historia humana que ocurría sobre el telón de fondo del tiempo ahistórico “natural” es fagocitada por las huellas de otros agentes no humanos que nunca dejaron de escribir la historia de la Tierra. La *geohistoria* toma nota de las temporalidades múltiples que emergen del encuentro entre seres que hacen *mundo(s)*, por ejemplo nos habla del geotrauma de la Gran Oxidación, ocurrida hace aproximadamente 2400 millones de años atrás, y bajo cuya estela aun nos encontramos. Pero lo más importante es que rompe el cerco de la historia humanista, y nos devuelve al drama ecopolítico de un presente preñado de temporalidades extrañas para la cronología mensurada por los ritmos humanos del trabajo, el ocio, el amor, el duelo, el consumo etc. Y en ese drama que Latour llama el encuentro cara a cara con Gaia, somos capaces de registrar el proceso que ha provocado que ciertas formaciones humanas, depositarias de determinada ontología y una política (un *cosmograma*) particular, se convirtieran en una fuerza geológica.

² Latour habla de hacer *mundo* para referirse al hecho de que es la co-agencia de actantes en red que crean colectivos o ensamblajes lo que genera la *geohistoria* misma, sin embargo si utilizásemos este concepto entraríamos en una contradicción pues *mundo*, para nosotros en este trabajo, refiere a *Lebenswelt*, al mundo humanista occidental.

El Holoceno [era] el período en el que se supone que esta[ba]mos; pero la posibilidad de un cambio climático antropogénico ha planteado la cuestión de su final. Ahora que los seres humanos - gracias a nuestro número, a la quema de combustibles fósiles y a otras actividades conexas- se han convertido en un agente geológico del planeta, algunos científicos han propuesto que se reconozca el principio de una nueva era geológica, en la que los seres humanos actúan como determinante fundamental sobre el medio ambiente del planeta (Chakrabarty, 2009, 59).

La geohistoria puede incluso sumergirse en una cosmohistoria, pero eso requiere otra narrativa que por el momento excede las pretensiones especulativas de nuestro trabajo. “Somos poemas sobre el hiperobjeto Tierra” (Morton, 2018, 95). Las consecuencias son devastadoras para el proyecto Moderno: el ego antropocéntrico cuyos límites corporales, raciales, de clase y género se trazan con la lógica extractiva y predatoria del capital determinando a qué puede serle extraído valor agregado, qué puede ser capitalizado, esos límites se ven necesariamente borrados. Cuando miramos la geohistoria con los lentes de muchas de las tecnologías de medición y producción que el Capital utiliza para sus intereses de acumulación, y las relacionamos o hacemos que colisionen con otras ontologías no-modernas en contra de los Modernos, descubrimos que las temporalidades de distintos ensamblajes se intersectan en zonas de contacto que van escribiendo/haciendo esa misma historia, efecto de la afectación mutua en un espacio sensorial compartido.

Ninguna especie [ningún actante, objeto o existente] actúa sola, ni siquiera nuestra propia arrogante especie que pretende estar constituida por buenos individuos en los discursos occidentales modernos. En ensamblajes de especies orgánicas y de actores abióticos hacen historia, tanto evolutiva como de otros tipos (Haraway, 2016, 16).

Sin embargo, para no caer en otra teleología que haría del *Homo sapiens* tomado como especie unitaria y homogénea el cáncer de la piel de la Tierra -un nuevo límite operado por la máquina antropológica esta vez para lavar “las culpas” del capitalismo en su devenir extractivo y biogénico-, necesitamos cruzar en una compleja trama la historia de la especie con las historias del capital. Porque al Antropoceno hemos llegado, nos hemos metido en él, “nadie está en condiciones de afirmar que hay algo inherente a la especie humana que finalmente nos ha abocado al Antropoce-

no. Nos hemos metido en él. La manera en la que lo hicimos fue, sin duda, a través de la civilización industrial” (Chakrabarty, 2009, 64). Anna Tsing encuentra la llave de oro que abre la nueva era geofísica en los sistemas de plantación surgidos en Inglaterra hacia el siglo XVI y exportados a los territorios americanos en tanto dispositivos y engranajes humano-maquinicos de distribución/apropiación de cuerpos, tierras y energías.

Por eso, y a pesar de su nombre, el Antropoceno no es una expresión inmoderada del *antropocentrismo*. (...) Es más bien el humano como agente unificado, como simple entidad política virtual, como concepto universal, el que debe descomponerse en varios *pueblos* distintos, dotados de intereses contradictorios, de territorios en lucha (...) ¡Por fin lo humano ya no es unificable! ¡Por fin ya no está fuera del suelo! ¡Por fin no está fuera de la historia terrestre! (Latour, 2017, 142).

La geohistoria nos ubica en el espacio interobjetivo, en la co-producción de lo real simbiótico, donde el acento está puesto en las políticas de organización y algo así como los regímenes de aparición de los fenómenos en tanto objetos o agentes para otros objetos. Allí radica la capacidad narrativa de la geohistoria según Latour (2017, 157). Las dimensiones y las escalas temporales complejizan la figura inicial que expusimos de un tiempo lineal antropomorfo como fondo de los acontecimientos. Estas escalas y dimensiones no humanas nos *humillan*, nos sitúan al ras de la Tierra, explotando la ilusión de aquel punto metafísico en el que se había ubicado al Sujeto trascendental. “El tiempo no es una serie de puntos-ahora (...) sino más bien una oleada enfermiza, como el tráfico urbano o un océano con muchas corrientes, o ‘un río sin orillas’” (Morton, 2018, 166). Como contrapartida nos percatamos de la capacidad de respuesta (*respnse-abilities*) de hiperobjetos, de virus, bacterias y actores abióticos. La *inmmunitas* moderna cede paso al ensamblaje contingente de *colectivos terrestres* (Latour, 2017), *communitas* específicas cohabitando tierras en trance (Andermann, 2018).

En cierto sentido, la Modernidad es la historia de cómo el petróleo se metió en todo: esa es la fuerza del hiperobjeto petróleo. En cierto sentido, el cáncer es la expresión del cuerpo físico ante los materiales radioactivos: esa es la fuerza del hiperobjeto radiación” (Morton; 2018, 97).

La ontología futurocéntrica Moderna que, como bien apunta Arturo Escobar (2017), es *desfuturizante* al destruir los lazos materiales que abren y posibilitan el despliegue de la futuridad de los existentes y sus modos diversos de existencia, hace espacio al comienzo de una futuridad sin *télos*, incierta y vacilante. Ese comienzo coincide con una ecopolítica tensada por la acción de esos múltiples otros anteriormente situados tras el vidrio petrificante de la Naturaleza. Antropoceno: era *posthumanista* y de lo *pos-natural*.

Aprender a coexistir con fenómenos y objetos extraños que amenazan nuestra propia subsistencia en tanto cuerpos frágiles y finitos se abre como la tarea para componer los refugios. Se trata, entre otras cosas de hacernos más sensibles y más reactivos a las frágiles envolturas que habitamos en común. “Consistiría en retornar sobre la idea de *progreso*, en *retrogradar*, en descubrir otra forma de sentir el paso del tiempo” (Latour, 2017, 27).

Otra forma de sentir el paso del tiempo, otra forma de imaginar y concretar las relaciones interobjetales. Poder saltar por fuera de la estela de la filosofía del progreso y el desarrollismo. Las ideas-fuerza de desarrollo y progreso han creado un entorno material diseñado y concretizado en/por un conjunto de artefactos y dispositivos tecnológicos que a su vez in-cardinan las prácticas y saberes de las sociedades occidentalizadas de este siglo XXI.

En este punto retomamos algo que se dijo anteriormente, aquello de que el capitalismo es una maquinaria. El problema no es que los artefactos y las tecnologías perturban o modifican un orden “natural”, pues de nuevo nos estaríamos moviendo en una ontología Moderna. Los existentes homínidos, en su co-evolución simbiótica con otros agentes, siempre existen en entornos técnicos. El Humanismo Moderno y su ontología-fenomenología política es el que cree desde hace siglos que los artefactos técnicos no son sino los *medios para el fin* de su Proyecto, llámese Libertad, Emancipación, Confort, Beneficio Propio, Felicidad. En tiempos del Antropoceno, redescubrimos algo que *otros saberes* soterrados por la maquinaria del progreso tal vez ya sabían/saben: que el entorno material compuesto por artefactos, instituciones sociales, rituales, arte, técnicas de construcción, vestido, alimento, cultivo, animales, vegetales, fenómenos climáticos, formaciones geológicas, etc en su irremediable interacción componen lo real simbiótico, *son el medio*. No es que necesitamos de la técnica para perfec-

cionarnos o potenciar nuestras experiencias –una metafísica de la falta y la insatisfacción-, es que como especie desde siempre abierta somos, fuimos y seremos producto de la técnica. Somos poemas que co-escriben técnicamente el hiperobjeto Tierra. Los artefactos y sistemas técnicos son operadores de posibilidad, arreglos causales que abren trayectorias y modos de experiencia, de hecho no hay experiencia prístina separada de un entorno técnico (Parente, 2016; Broncano, 2009). Nuestras capacidades y habilidades desde nuestra irrupción, un corte podríamos decir en la geohistoria, han ido emergiendo en *ambientes* situados, previamente co-formados. Y un entorno material, técnicamente mediado, es resultado de la sinergia dinámica de distintos agentes que a su vez constituyen sistemas-redes-ensamblajes particulares. La distinción homínida, no la *diferencia ontológica*, es que los artefactos técnicos por él producidos son en sí “depositarios de habilidades o destrezas, no mera materia inerte sin significación. Allí reside el logro más decisivo de la cultura material humana, la posibilidad de preservar las novedades a través de esquemas de acción objetivables bajo la forma de artefactos concretos” (Parente, 2016, 133).

Entonces el problema es *de qué modo* los artefactos y sistemas técnicos se insertan en la red simbiótica de agentes que co-constituyen los espacios de posibilidad en los que las comunidades humanas desarrollan sus prácticas, junto a los otros agentes con los que han de co-existir. La figura del capitalismo como maquinaria no es casual, nace de un *modo de existencia* de los artefactos técnicos (Simondon). Los artefactos, máquinas y sistemas técnicos se ensamblan unos sobre otros -existen y son pensados por esta maquinaria- dentro del modelo industrial. “Un artefacto, de acuerdo a este modelo, interactúa con los humanos mediante la forma física del trabajo que un humano realiza a través de él” (Broncano, 2009, 68). Esto es, el diseño está determinado por la función prescripta por una intención: el trabajo es la única relación entre los humanos y los artefactos. Y el trabajo para la maquinaria capitalista significa la producción de bienes y servicios a partir de materias primas y movilizandando energías –cosas, la materia informe y gris de la que nos habla Morton- *mediante* los artefactos, máquinas y sistemas técnicos, bienes y servicios que se *intercambian* buscando generar valor económico. Existen otras ontologías, otras *epistemes* diría Silvia Rivera Cusicanqui, otras *metafísicas* según Viveiros de Castro para las que el complejo abstracto y universal de trabajo no exist(*ía*)e:

En nuestro caso [el intercambio -Silvia Rivera Cusicanqui está hablando de las comunidades indígenas del Ande-] se trataba de un juego de valores que no siempre eran materiales, ni fueron necesariamente medibles en términos de una noción universal y abstracta como la de trabajo. En el idioma aymara, antes de la invasión colonial, parece no haber existido la palabra de “trabajo” como concepto abstracto. La tuvieron que inventar los curas para escribir catecismos y traducir la Biblia. Esta versión define al trabajo (en general) como “*irnaqaña*”, una variante de “manejar” manualmente una cosa, seguramente porque el trabajo manual, pensado en código jesuita, era epitome del trabajador. Hasta ahora la gente mayor que vive en un mundo lingüístico menos contaminado le parece rara la palabra genérica *irnaqaña*, porque solo hablan de *llamaqaña*, *sataña*, etc., es decir, cosechar papa, sembrar enterrando, sembrar por esquejes, entre otras, y esto solo en cuanto a la agricultura. (Rivera Cusicanqui, 2018, 45)

Imaginar otros modos de relación con los artefactos técnicos es parte integral del camino para salir de la ontología temporal Moderna. En este proceso relacional el diseño de los mismos artefactos se transforma en un momento más del programa. El *diseño* no se ejecutaría bajo la matriz del control de lo existente persiguiendo el mayor beneficio antrópico, hay otras opciones tales como el *participar* (Escobar, 2017, 15) de la esfera sympoiética (Haraway, 2016) en pro de la subsistencia de las comunidades humanas, cuya porosidad se abriría así a una sostenibilidad en común con otras especies y agentes abiòticos. Otros ritmos, otras temporalidades coagulan, por ejemplo en la idea de un diseño colaborativo, plural, interactivo en el terreno de la agroecología y la soberanía alimentaria. O en el diseño de tecnologías digitales de software abierto o en redes sociales manejadas y diseñadas por los propios usuarios (Van Dijk, 2016). Otras temporalidades conviven con el tiempo homogéneo, vacío y plano del capital subvirtiéndolo sus lógicas, por ejemplo en los mercados de comunidades indígenas modernas residentes en los Andes de Bolivia—formas de intercambio- descriptos por Silvia Rivera Cusicanqui.

Paralelamente a [las] formas de intercambio vinculadas al abastecimiento y la reproducción material de las comunidades y pueblos, existía toda una economía y una contabilidad de los bienes ofrendados a entidades sagradas. Algunos de esos bienes eran resultado de una enorme y minuciosa labor humana, como por ejemplo los textiles; prendas lujosas eran ofrendadas al fuego en los *wa'kas*, sitios sagrados que suelen considerarse voraces y hambrientos. (Rivera Cusicanqui, 2018, 47)

El tiempo de los flujos financieros con su especulación de riesgos (ejemplo palmario son los capitales de riesgos), o el del diseño obsolecente de celulares, computadoras, automóviles, etc.; el de la biomedicina con la política de la *optimización de la vida en sí*, estipulando mediante sofisticados dispositivos biotecnológicos que operan a nivel molecular la *susceptibilidad* y el *mejoramiento* de los organismos humanos³, se topa con el retorno de lo reprimido operado por la soberbia occidental. El tiempo de las sociedades futurocéntricas y su obsesión por la evaluación y la administración del riesgo individual (que a su vez es ciega para atender a otros riesgos) anula de hecho “esa zona de fricción donde se enfrentan los contrarios, sin paz, sin calma, en permanente estado de roce y electrificación”, esa zona que es lo real simbiótico, “que crea el magma que posibilita las transformaciones hitóricas, para bien o para mal” (Rivera Cusicanqui, 2018, 84). Sentir ese magma que emerge del encuentro contencioso entre los agentes supone “un cambio en la percepción de la temporalidad, es decir la eclosión de tiempos mixtos en la conciencia y en la praxis” (Rivera Cusicanqui, 2018, 91). Esto no significa dejar de lado la conciencia anticipatoria⁴, todo lo contrario, el deseo que abre expectativas es también una anticipación del peligro de que la *Pacha* desaparezca. La eclosión de las temporalidades coagula en el tiempo vivido del presente siempre frágil, vulnerable donde comunidades de vida(s) reactualizan redes y *refugios* en los que sea posible no sólo la sobrevivencia humana y la reproducción de lo social, sino también la “sanación de la *pacha*” como dice Silvia Rivera Cusicanqui.

³ Nikolas Rose muestra el modo en que la medicina genómica contemporánea utiliza la noción de susceptibilidad para detectar preenfermedades, convirtiendo “las semillas ocultas de problemas futuros en el eje de sus esperanzas diagnósticas y terapéuticas” (Rose, 2012, 180). De allí surge toda una cultura promisorio productora de subjetividades gestionadas en este caso particular por una medicina predictiva, preventiva y personalizada actuando en el presente con miras a optimizar la vitalidad futura de los individuos (Rose, 2012).

⁴ “Tenían razón Hans Jonas y Reinhart Koselleck al diagnosticar la patogénesis de la modernidad y señalar la *premadurez* que subyace en el predominio simbólico de la espera y la *proyección de futuro*. Pero entiéndase bien: la patología no reside en la mera presencia de la forma del tiempo proyectado *hacia* el futuro; dicha forma existe, en mayor o menos medida, en todas las culturas, pues ninguna civilización puede privarse de un coeficiente de predictibilidad, aunque sea limitado o mínimo (...). La patología no está en el hecho, sino en el *modo* y el *grado* de dicha presencia. La patología se debe a la circunstancia de que la anticipación proyectiva se ha extrapolado como forma auténtica, como figura específica y dominante de la experiencia del tiempo, sólo en Occidente.” (Marramao, 2008, 113).

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Broncano, F. (2009). *La melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Chakrabarty, D. (2009). "Clima e historia: cuatro tesis" en *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, ISSN 1575-2259, pp. 51-69.
- Eagleton, T. (2017). *Materialismo*. Barcelona: Península.
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Buenos Aires: Tinta y limón.
- Haraway, D. (2016). "Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco" en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*. Año III, Vol. I, Junio 2016. pp. 15-26. En línea en: <http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/53>
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada al cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Marramao, G (2008). *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Gedisa.
- Morton, T. (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Morton, T. (2019). *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Parente, D. (2016). *Artefactos, cuerpo y ambiente. Exploraciones sobre filosofía de la técnica*. Mar del Plata: La Bola editora.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo c'hixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rose, N. (2012). *Políticas de la vida. Biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI*. La Plata: UNIPE Editorial Universitaria.

Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Barcelona: Anagrama.



Imaginar relacionalidades posibles

El gabinete de curiosidades en La memoria de las cosas de Gabriela Jáuregui

Milagros González*

Este trabajo forma parte de una investigación en torno a las formas en que la literatura latinoamericana contemporánea elabora, disputa y recompone figuraciones respecto de la materia y la condición humana. El marco reflexivo de los materialismos posthumanos, que ha cobrado relevancia en el pensamiento filosófico especialmente a partir del primer decenio del siglo XXI, nos permite indagar en los relatos de *La memoria de las cosas* de Gabriela Jáuregui (2015) en tanto materialidad estética que dispone una experiencia de percepción y sensibilidad de la materia humana y no humana, y de los devenires diferenciales que implican sus mutuos enredos. Construido al modo de los gabinetes de curiosidades renacentistas, donde se exponía todo tipo de objetos exóticos, naturales, científicos y artísticos, este libro se presenta como una colección de diecinueve no humanos. Los textos aparecen titulados de acuerdo a los nombres de esos objetos y ordenados en cuatro secciones, emulando las clasificaciones de los gabinetes: “Vegetalia”, “Mineralia”, “Animalia” y “Artificialia”. La referencia directa a los gabinetes de curiosidades en la contratapa y el diseño exterior del libro que reúne una serie de imágenes dispares de esqueletos, esculturas, fotografías, etc., contribuyen también a introducir a quien lee en el mundo de la colección. Tomaremos entonces esta figura, y más particularmente la del gabinete de curiosidades, para abordar las interacciones entre materialidades articuladas en y por esta escritura literaria.

La colección aparece ya en el primer relato, “Árbol cosmonauta”, donde un sauce, debido a sus leves movimientos y el crecimiento diario, se vuelve viajero y coleccionista: “Tal vez por eso tiene tantas figuras en el tronco: todo lo que ha ido coleccionando en sus viajes.” (Jáuregui, 2015, 13). Pero esa colección de “figuras en el tronco” nos sitúa, más que ante una mera reunión de elementos organizados según algún interés o valor

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
mamilagrosgonzalez@gmail.com

especial, ante una capacidad no exclusivamente humana de constituir ensamblajes con otras materialidades, operación que implica movimiento, selección, acumulación, y que reconfigura tanto al coleccionista como a lo coleccionado. En “Molusco”, centrado en los recorridos de unos caracoles de bronce esparcidos por la ciudad, el personaje de Alelí posee una colección, un “zoológico” que congrega piezas heterogéneas del que ella parece formar parte: “peluches varios de osos multicolores, patos inverosímiles, un unicornio con el cuerno de arcoíris (...) y ahora, el más valioso de toda su casa de fieras (además de ella misma, la más fiera de todas): su caracol de bronce.” (Jáuregui, 2015, 79). La “casa de fieras” contiene a Alelí, o mejor, ella misma en tanto que fiera, descubre algo en esos objetos y en sí misma, y ello es lo que el ensamblaje en la colección permite “escenificar”. Qué son, cuáles son las fieras, de dónde provienen, qué historias y memorias vehiculan: coleccionar encierra el poder de hacer emerger límites, propiedades y significados participando así del proceso abierto de adquisición de forma y sentido de la materia.

Estas consideraciones, sustentadas en los planteos del realismo agencial de Karen Barad (2007), posibilitan una lectura de la colección en términos de intra-acción, es decir, una práctica materio-discursiva llevada adelante por agencias ensambladas como parte de los devenires materiales en curso, y permiten descubrir en esas colecciones algo más que la instalación del saber de un sujeto soberano, posicionado por fuera y sobre el resto del mundo material, por eso capacitado para aprehenderlo, clasificarlo y exhibirlo. El concepto de intra-acción, a diferencia del de interacción, proyecta un acercamiento a las acciones y a las conexiones entre materialidades que subraya la co-emergencia de objetos y sujetos, de materia y significado en toda práctica. Actuar y formar ensamblajes “no se trata de intervenir (desde afuera) sino de intra-actuar desde adentro de y como parte de los fenómenos que se producen” (Barad, 2007, 56, énfasis en el original). Ser, actuar y conocer no son prácticas aisladas sino mutuamente implicadas, es decir, los seres humanos no obtienen conocimientos de, u operan acciones sobre, el mundo por estar fuera de él, por el contrario, conocen y actúan por estar siempre enredados en su devenir diferencial.

En sintonía con esta perspectiva, que complejiza los modos de agencia y de relacionalidad evitando los modelos dicotómicos representacionistas, las colecciones de los cuentos y *La memoria de las cosas* como gabinete de curiosidades ensayan arreglos que no se rigen únicamente por la uni-

direccionalidad en el poder de actuar y la jerarquía de los dualismos actividad/pasividad, autonomía/determinismo, dominación/sumisión. Contribuyen así a un esfuerzo por pensar, con y a través de la materia, modos de concebir, conocer y convivir en/con ella en el momento en que las nociones sedimentadas por la Modernidad con respecto a las condiciones humana y no humana son puestas en cuestión. Como afirma Jane Bowry (2015) al respecto de diversos fenómenos del arte contemporáneo relacionados a los gabinetes de curiosidades, esta escritura parece confirmar “el estatus emergente del propio arte contemporáneo como una forma de pensamiento o filosofía practicada a través de objetos materiales” (Bowry (2015, 312). Estas figuras, la escritura misma, se vuelven materia plástica con la cual se forman y reforman ontologías, epistemologías, modos de vida y dinámicas de flujo posibles de manera intra-activa.

En un primer momento, precisaremos los modos en que el corpus ensambla, de manera renovada, algunos elementos pertenecientes a los gabinetes históricos para, en los apartados siguientes, detenernos en el gabinete como figura que articula formas de relacionalidad intra-activas materio-discursivas, cambiantes y desjerarquizadas entre materialidades.

La memoria de las cosas como gabinete de curiosidades

Puntualicemos algunos rasgos de los gabinetes de curiosidades que nos resultarán pertinentes. Recurriré para ello al trabajo de Bowry (2015), que ahonda en diferentes estudios sobre estas colecciones, los considera críticamente y formula un andamiaje teórico para abordar sus posibles relaciones con el arte contemporáneo. Allí delimita el fenómeno de los gabinetes de curiosidades a las desiguales colecciones que proliferaron en Europa entre los siglos XV y XVIII¹ y estaban ubicadas en residencias privadas, espacios semipúblicos o en edificios construidos especialmente para tal propósito (Cf. Bowry, 2015, 45). Sus propietarios eran generalmente miembros de la realeza o la aristocracia, aunque algunos clérigos, eruditos, médicos o boticarios podían contar con colecciones similares para estudio o fabricación de medicamentos (Cf. Bowry, 2015, 46). De ahí

¹ Otros autores proponen periodizaciones con ligeras variantes o subdividen en etapas más breves. Castán y Sagaste, por ejemplo, distinguen tres períodos principales: el gabinete en el contexto del manierismo italiano, el gabinete ilustrado de los siglos XVII y XVIII, y la disolución y constitución de los museos de estilo monográfico durante el siglo XIX (Cf. 2015, 253-254).

que se remarque, al igual que en los desarrollos de Mark Meadow (2002) y Giuseppe Olmi (1992), la convergencia de una multiplicidad de intereses y de lógicas heterogéneas en el gabinete de curiosidades.

Sobre todo en las altas esferas sociales funcionaban como medios de legitimación del poder político y de aumento de las arcas del tesoro y la armería (Cf. Olmi, 1992, 174), eran instrumentos de diplomacia y exhibición, y de liderazgo económico, dado que constituían un depósito de fondos de respaldo ante guerras o desastres inesperados (Cf. Meadow, 2002, 182). Asimismo, el acceso a determinados objetos, especialmente los exóticos, expresaba control sobre ciertos mercados y rutas comerciales (Cf. Meadow, 2002, 189). Por otro lado, no puede desconocerse la filiación de los gabinetes con las colecciones de maravillas u objetos milagrosos que se conservaban en las iglesias durante la Edad Media y que contenían reliquias, pero también materiales preciosos y productos de elaboración fina, especímenes naturales exóticos y restos de la Antigüedad. Tal como estas colecciones, los gabinetes también proveían protección, servían para dirigir el curso de los acontecimientos o conjurar enfermedades (Cf. Olmi, 1992, 174). Por último, el florecimiento de los gabinetes estuvo vinculado al auge del Humanismo, caracterizado por la voluntad de alcanzar una comprensión universal gracias al atesoramiento de la totalidad de “las creaciones del hombre y la naturaleza” (Olmi, 1992, 175). Eran considerados, por ello, “microcosmos” capaces de albergar la cúspide de la intensidad y creatividad del mundo natural y humano y fomentar un contacto con la divinidad mediado por el conocimiento de toda la creación (Cf. Bowry, 2015, 100). Debido a esta convergencia de funciones, Bowry postula que los gabinetes deben entenderse en el cruce de “un complejo de espacios, prácticas y performances relacionados entre sí para la producción de conocimiento” (Bowry, 2015, 48-49). Estos sucintos aportes nos permiten dilucidar en qué sentido se pone en juego la figura del gabinete de curiosidades en el corpus.

En primer lugar, diremos que cierta idea de microcosmos se desprende de *La memoria de las cosas* en la medida en que se presenta un conjunto heterogéneo de “piezas” que, además de participar de distintas categorías con las que se suele clasificar la materia, ponen en escena espacialidades y temporalidades diversas: desde el México precolombino en “Citlalli”, al actual en “Molusco” o “Pelusa”; pasando por la Rusia posrevolucionaria en “Autobiografía”; las poblaciones rurales vascas durante la Guerra Civil en

“Odolkia”; Japón en “Estrategia de supervivencia” y “Biombo”; la Alemania nazi en “Gummibärchen”; el cuerno de África y la península arábiga en “Molusco”; o la California de principios del siglo XX en “Pera cocodrilo”. Cierta variedad lingüística acompaña los recorridos propuestos por cada relato, expresiones en náhuatl, quechua, euskera, alemán, francés, inglés y latín exhiben a la escritura y la lengua mismas como materialidades coleccionadas, observadas, recreadas, colocadas unas junto a las otras.

La reunión dispar que encontramos aquí no alberga sin embargo muchos “objetos maravillosos”, excepto quizás el biombo (“El biombo es una pieza de colección, de museo.” [Jáuregui, 2015, p. 97]) o la zorra (“Una entre 50,000.” [Jáuregui, 2015, 65]). En general, son materialidades del ámbito cotidiano. Ello sin dejar de producir un asombro similar al buscado por los gabinetes históricos. La tensión entre lo raro y lo familiar explorada en los cuentos expone mecanismos (como la contemplación detenida del objeto y el establecimiento de redes de relación con otras materialidades) con los que es posible suscitar cierto aire de exotismo.

Si se nos permite llevar un poco más lejos el paralelismo, la “visita” a la que nos invita el libro resuena con las experiencias de sumersión y co-constitución mutua que obtenían quienes recorrían los gabinetes históricos. A diferencia de los museos, los gabinetes no procuraban transmitir un aprendizaje gracias a la visualización y la recepción de información por parte de un sujeto ajeno a la imagen observada, representada como la realidad objetiva (Cf. Harries, 2005, 520-521). En ese sentido, podemos leer algunas formas recurrentes por las que las colecciones, y el libro en tanto colección, “incorporan” a sus dueños o visitantes. Ya nos referimos a las relaciones entre Alelí y su zoológico y a las figuras coleccionadas por el árbol cosmonauta, a los que podemos sumar los modos en los que los lectores parecen “ingresar” en los textos: interpelaciones directas en segunda persona (como ocurre en “Autobiografía” y “Revolver”) o la inscripción de un “nosotros” que reaparece con cierta frecuencia: “Conforme nos acercamos al corazón de la nación (...)” (Jáuregui, 2015, 27); “Convertidos en cenizas todos somos iguales” (Jáuregui, 2015, 53); “Su concha hace eco al latido de la sangre en nuestras venas (...)”. No hay que olvidar que nuestro oído interno es un caracol más entre caracoles.” (Jáuregui, 2015, 80; énfasis agregado en todas las citas anteriores). De manera aún más explícita, la zorra narradora dice: “Mientras me lees te inscribo en mi historia. E...

n² el cuerpo de mi texto.” (Jáuregui, 2015, 68). El gabinete de curiosidades histórico, según desarrolla Samuel Quiccheberg en *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro* (1565), hoy considerado el primer tratado de museología, de modo similar al corpus, debía apuntar sobre todo a la inmersión en ese “teatro universal” a través de la apreciación multisensorial y la manipulación de las piezas (Cf. Bowry, 2015, 94-96).

Más que para la observación estática, los gabinetes eran dispositivos aptos para la performance (Cf. Bowry, 2014, 37). Esto significa que efectuaban una experimentación con la materialidad mediante la selección, la categorización y la ubicación de las piezas, operaciones que reconfiguraban su “naturaleza relacional”, creaban nuevos tipos de objetos y jugaban con los límites de la representación (Cf. Bowry, 2014, 39). En otras palabras, ensayaban articulaciones posibles entre materialidades y participaban así de modo singular en los procesos de devenir de la materia.

Ensamblaje en recomposición permanente

Si los gabinetes eran dinámicos y metamórficos (Cf. Bowry, 2014, 37) se debe a que su matriz organizativa se apartaba de la voluntad de imponer un orden armónico al mundo material, una clasificación que viniera a arrojar sentido sobre cada una de las partes gracias a la distribución jerárquica y la construcción de conjuntos según el criterio de pertenencia/alteridad (Cf. Tello, 2018, 88). El sistema de ordenamiento, por el contrario, estaba basado en las relaciones de yuxtaposición, proximidad, semejanza, correspondencia y coubicación (Cf. Kolbuszewska, 2018, 293). Se articulaba allí un espacio de “erudición, intuición, afecto y el shock ante el encuentro con la otredad”, de “fascinación con la materialidad y las relaciones entre objetos en exhibición siempre cambiantes” (2018, 301-302). Así lo sugiere Quiccheberg, el lugar de cada pieza en el conjunto no estaba dado de antemano, el orden era flexible, intercambiable y dinámico. Un mismo objeto podía habitar legítimamente más de una clase y las clases mismas³ eran simbióticas, pasibles de ser adaptadas y rearticuladas para formar nuevas conexiones y significados (Cf. Bowry, 2015, 119).

² Aquí el texto juega con la separación entre una letra y otra, el blanco ocupa todo el renglón.

³ Cinco según el modelo: la primera, centrada en la persona a quien pertenecía la colección, y luego “Artificialia”, “Naturalia”, “Ars mechanicae” y una destinada a genealogías famosas y pintura y disciplinas afines.

En resonancia con estos planteos, las piezas de *La memoria de las cosas* no encajan tan fácilmente en las etiquetas que se les asignan, es difícil discernir su pertenencia a categorías tales como animal, vegetal, humano, mineral, artificial. El proyecto clasificatorio que se le podría atribuir a un dispositivo como el del gabinete parece estar destinado al fracaso: en “Molusco”, ubicado en la sección “Animalia”, encontramos caracoles de bronce, piezas artísticas; en “Odolkia”, también en “Animalia”, el no humano es materia comestible; el perro de “El perro y la agujeta” es una escultura de yeso en una tumba; la vegetación de “Follaje” incluye plantas y también vestimenta humana; los diamantes en “Diamante recuerdo” no son minerales naturales, sino artificiales, hechos con cenizas de personas fallecidas. En ese sentido, la intromisión de materialidades aparentemente impropias en las secciones funciona no solamente como demostración de los límites de las categorizaciones sobre la multiplicidad de la materia viviente, sino también como fascinación por la creación de arreglos cambiantes entre materialidades que descubre en ellas nuevos aspectos y ensaya diversos microcosmos con cada decisión. La imposibilidad de una captura completa de las materialidades mediante estos rótulos exhibe en ellas otros matices.

La figura del caracol, por ejemplo, se repite de diversas formas en varios relatos. Desde los caracoles de bronce en “Molusco”, el caracol que suena a la distancia y el collar de caracoles en “Citlalli” (Jáuregui, 2015, 44-45), los caracoles-oreja en “Oreja” (Jáuregui, 2015, 40) y también caracoles-músculo en “Molusco” (Jáuregui, 2015, 72), el caracol-boca en “Poción” (Cf. Jáuregui, 2015, 117), hasta en “Revolver”, donde el “cf. «cuchara»” (Jáuregui, 2015, 112) nos conduce a la relación etimológica entre gasterópodos y utensilios de cocina. El caracol “coleccionado” en los textos, como vemos, no es un objeto único, pasible de apropiación mediante descripciones y clasificaciones precisas y acabadas. Se nos aparece, en cambio, como una materialidad múltiple y cambiante, que recorre las secciones “Animalia”, “Mineralia” y “Artificialia”. Las clases en las que habita el caracol, con igual “legitimidad”, constituyen así zonas que favorecen la articulación de conexiones inestables entre ese objeto y el resto. Por momentos, entra en relaciones simbióticas con los cuerpos humanos (es oreja, boca, músculo) o con minerales como el yeso; es a la vez arte y desecho, los caracoles de “Molusco” son apodados “moneda”, “ofrenda”, “instrumento”, “belleza”, “sortilegio” y “espejo”. Aquí, como en los gabi-

tes, el ejercicio taxonómico produce un cambio en la ontología del objeto (Cf. Pardo Tomás, 2010, 33). A lo largo de todo el libro, acompañamos los itinerarios de una pieza en fuga, que se vuelve múltiple, que arregla y desarregla conexiones a su paso. Como se dice en “Molusco”: “trazar esta ruta es trazar la multiplicidad de caracoles que existen en el caracol. Como la espiral de sus conchas mismas son sus trayectos, así sus historias, así sus andares perezosos.” (Jáuregui, 2015, 72).

Algo similar ocurre con el perro de yeso en “El perro y la agujeta”, que podría ubicarse tanto en “Animalia” como en “Artificialia” o incluso “Mineralia” (como el caracol-oreja de yeso). Exhibe por un lado un tipo de vínculo con lo humano que nos es familiar: la obediencia y la lealtad esperables de un animal doméstico; es “símbolo de fidelidad”, “cómplice” y “alma juguetona” de la doncella, es “civilización” y “revela la evolución humana” (Jáuregui, 2015, 93-94). Situado en “Animalia”, este relato cierra la sección iniciada por “Autobiografía” y resuena con las pretensiones de domesticación de los perros-zorros de Siberia. Pero por ser parte de una escultura yacente establece también conexiones con la porosidad, la permanencia y la “sensación de asfixiante finalidad” (Jáuregui, 2015, 39) de las que se habla en “Oreja” a propósito del yeso; y con los otros monumentos mortuorios de la colección, los diamantes artificiales de “Diamante recuerdo”. Como vemos, el perro no aparece como una entidad delimitada en cualidades e interacciones posibles con las demás, localizado en un lugar fijo de una jerarquía ontológica, y el gabinete de curiosidades que compone el libro tampoco es un dispositivo que priorice recoger y solidificar dichas consideraciones alrededor de las figuras. Más que la atribución de características e inscripción de categorizaciones, encontramos recreación de ensamblajes heterogéneos y activación de los distintos grados y modos de mutua afectación.

Advertimos entonces cómo eran comprendidas las categorías en el gabinete de curiosidades. Allí, y en el corpus, no funcionan como compartimentos abstractos en los que las piezas de la colección encajan, sino construcciones móviles moldeadas junto con la naturaleza misma de los objetos que contienen. Lo primordial no reside en su precisión o la certeza con la que nos permiten ordenar, descifrar y significar a las piezas coleccionadas, sino en los modos en que posibilitan percibir los procesos intra-activos de devenir de la materia. Se trata menos de coleccionar en el sentido de preservar, solidificar formas de sensibilidad y de agencia con

respecto a lo coleccionado, fijar sus límites; y más de constituir un espacio de moldeo mutuo con las materialidades, donde se vuelve problemático afirmar la preexistencia estable e individual de entidades diferenciadas, con trayectorias de acción determinadas.

Esta cuestión nos impulsa a considerar especialmente la escritura, no solo porque estamos ante un “gabinete de curiosidades escrito”, sino porque la escritura constituye una parte fundamental de las categorías clasificatorias sobre las que venimos reflexionando. Por lo demás, las con-mociones de las rúbricas naturaleza/artificio y no humano/humano se vinculan a la del par materia/discurso.

Ensamblaje material-discursivo

Como sugieren los textos del corpus, lo discursivo y lo material no se encuentran en una relación de exterioridad. Observemos, por ejemplo, los modos en que la “memoria de la especie” de las paltas queda trazada en el nombre (en la etimología de “aguacate” y en el apodo poscolombiano “pera cocodrilo”) y en la materialidad misma: “En su rugosa piel, en su cama de escama verde que se torna negra, queda escrito en silencio” (Jáuregui, 2015, 18-19). En “Árbol cosmonauta”, por su parte, el sauce parece registrar su propio itinerario vital en un gesto que nos recuerda a la elaboración de diarios de viajes: “mojará la punta de cada una de sus minúsculas hojas verde azulado con tinta china, pondrá rama por rama frente a grandes hojas de papel a que tracen sus rayas de movimiento (...)” (Jáuregui, 2015, 13). Escritura que emerge junto con e interviene en los devenires materiales, que crea las travesías y al cosmonauta, que pone en escena determinados corrimientos en las fronteras de la vida vegetal y la humana o animal. O en “Autobiografía”, donde se afirma que “la carne se vuelve lenguaje” en la narración y quien lee queda inscribe en una porción de cuerpo textual. La escritura es carne, es vegetal, es también mineral: “hay que abrir un paréntesis microhistórico, una pequeña grieta en la veta que trazamos” (Jáuregui, 2015, 17). Vinculada a la memoria y la narración, es configurada como un proceso material que no necesariamente implica la articulación de un lenguaje y, ante todo, no queda reservada como patrimonio humano producto de una actividad puramente intelectual.

De manera similar, en el contexto de la colección del gabinete, más que de una especie de etiqueta nomencladora que se imprime sobre la

materialidad bruta para describirla, forma parte de esas materialidades exhibidas. En vez de constituir un marco discursivo (artificial y humano) dentro del cual cada objeto debe ser entendido, se encuentra mutuamente implicada en las dinámicas de la materia que allí se traman, y se aleja así de una concepción representacionista. Como desarrolla Pardo Tomás (2010), la contemplación de los objetos incluía informaciones comunicadas mediante textos, entre ellos, las nominaciones de los rótulos o las historias de la procedencia y el modo de obtención de la pieza. Lo interesante es que estos nombres y relatos quedaban “inseparablemente unidos al conocimiento del objeto mediante la escritura; (...) incluso, en alguna ocasión, nombre e historia fueron grabados físicamente en el mismo objeto por el coleccionista” (Jáuregui, 2015, 31). En ese sentido, y siguiendo a Bowry, ni “continente” (armarios, cofres, cajas, estuches, etc.) ni “marco conceptual” estaban en un nivel epistemológico diferente del de los objetos (Cf. Bowry, 2015, 116-117).

Las figuras de estos ensamblajes materio-discursivos propician la percepción de lo que Barad (2007, 822) afirma con otras palabras: “la materialidad es discursiva ([...] la materia emerge de la continua reconfiguración de límites y la incluye como parte de sí), al igual que las prácticas discursivas son siempre ya materiales (es decir, son continuas [re]configuraciones materiales del mundo).” En los gabinetes qué escribir, cómo y dónde hacerlo son operaciones que, al igual que la ubicación de los objetos, moldean los enredos materiales. Por lo tanto, la escritura, más aún en los textos de *La memoria de las cosas*, es co-constitutiva e inseparable de los ensamblajes expuestos. Lejos de pretender ser un instrumento transparente que toma como “objeto de escritura” a los “objetos reales”, adquiere espesor en tanto materia plástica que advierte sobre las inmersiones entre materialidades en un espacio de reconfiguraciones recíprocas que incluye piezas, libro y lectores.

Ahora bien, ¿hasta qué punto y de qué maneras estas figuraciones podrían contribuir a erosionar aquellas concepciones de las relacionalidades regidas por jerarquías inamovibles entre existentes previamente identificables e inapelablemente previsibles?

Ensamblaje y co-emergencia de las materialidades

Según vimos, la matriz organizativa de los gabinetes no está guiada, como la de los museos modernos, por las ideas de perfeccionamiento y progreso teleológico (Cf. Tello, 2018, 87). Por ello, y gracias a que los arreglos posibles entre las piezas no están acabados sino en permanentes transformaciones, consideramos que estas colecciones favorecen una experiencia de inmersión y co-emergencia de materialidades intra-actuales, dentro de las cuales se encuentran coleccionistas y visitantes. Es precisamente a partir de aquí que las figuras de los ensamblajes en el corpus subrayan la participación del ser humano de una agencia distribuida más amplia, por la que ya no es ni sujeto escindido del objeto de conocimiento ni fuente única o decisiva de la acción. En este punto, el gabinete de La memoria de las cosas se distancia y cuestiona las perspectivas acerca de lo humano latentes en los gabinetes históricos. Porque, en efecto, el énfasis en una recreación de las redes de relaciones entre las piezas siempre inacabada no quita que estas colecciones, fraguadas al calor del auge humanista del Renacimiento, adjudicaran un lugar privilegiado a la humanidad. En ese sentido, no pueden obviarse sus vínculos con ciertas formulaciones de la tesis de la excepcionalidad humana.⁴

Siguiendo a Findlen (1994), la concepción del lugar del ser humano y sus formas de relacionalidad en los gabinetes estaba orientada por dos imágenes predominantes: la de Proteo y la de Narciso. La primera simbolizaba la maleabilidad y plasticidad compartidas tanto por la naturaleza como por los humanos. La segunda condensaba la máxima del autoconocimiento y la advertencia de los peligros de hacerlo por el camino equivocado de la autocomplacencia (Cf. Findlen, 1994, 299). Explorando estas imágenes a través de la selección y exhibición de, por ejemplo, camaleones y espejos que multiplicaban o distorsionaban el reflejo, quien coleccionaba y les visitantes descubrían en los seres humanos un microcosmos inacabado y cambiante.⁵ Cada objeto coleccionado guardaba algo de esa naturaleza humana metamórfica y, por eso, contemplarlos propiciaba

⁴ Ver Schaeffer, J.-M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁵ Esta consideración del ser humano como microcosmos, síntesis de toda la creación e indefinición capaz de autodefinirse, no es una novedad de este período histórico, podría rastreársela desde la Antigüedad. Pero su importancia en las formulaciones de la filosofía humanista y antropocéntrica del Renacimiento es capital.

conocerse y conocer el mundo al mismo tiempo. Así, quien poseía un gabinete realizaba su propia figura como intérprete y finalmente amo de la naturaleza, capaz de rehacer el mundo y de autoconocerse y transformarse en el proceso. Les coleccionistas “eran el epítome del yo metamórfico” (Findlen, 1994, 302): se reconocían en una posición completamente heterogénea frente al resto de la materia, pero lo suficientemente cercana como para que se imponga el imperativo moral de no degradarse en el propio microcosmos. Esta cuestión queda de manifiesto también en la presencia de los llamados “portentos humanos”. Con frecuencia, los gabinetes incluían representaciones, esqueletos o personas vivas con diferentes afecciones como gigantismo, enanismo, con miembros deformes o carentes de alguno de ellos, con hirsutismo, etc. La presencia de estos “monstruos humanos”, considerados piezas exóticas de naturalia, pero también partícipes de la vida cortesana por ese mismo carácter de maravilla viviente (Cf. Gutiérrez Pla, 2015, 800), daba cuenta de la fascinación por el espacio ambivalente en el que se recordaba el carácter proteico de la naturaleza y se situaba a lo humano como ser metamórfico (Cf. Findlen, 1994, 313).

En los relatos del libro, como venimos señalando, se exhiben ensamblajes que insisten en la creatividad e inestabilidad de la materia viviente. Sin embargo, y a diferencia de los gabinetes históricos, ello no implica una advertencia sobre los peligros de la disolución de una “identidad humana” previamente existente y ontológicamente superior. Por el contrario, la paciente de “Oreja” afirma esa disolución como un deseo, como una búsqueda: “Supongo que estaba tratando de utilizar el procedimiento de este material histórico tan inflexible para llegar hacia la hibridez, el intercambio y la transición” (Jáuregui, 2015, 42); y el psicoanalista concluye: “Queremos que los materiales nos empujen a este estado.” (Jáuregui, 2015, 42). Los seres humanos involucrados en estos ensamblajes no se elevan o degradan en una escala jerárquica, no hay lección moral subyacente que presupone el rango excepcional de lo humano y la responsabilidad que ello conllevaría.

Consideremos, por otro lado, la cuestión de “lo monstruoso” que aparece en “Poción”. Allí, a raíz de la politelia, la narradora parece disipar las fronteras entre especies y tipos ontológicos. Subrayando la mamiferidad compartida, tal como los “portentos humanos” de los gabinetes, patentiza la labilidad de las distinciones entre humanos y animales. Su cuerpo emer-

ge en la trama que articulan los relatos medievales sobre brujería, el discurso médico y sus prácticas, y los discursos que vehiculan lo socialmente apreciado como estético o deseable. Pero no hay identidad humana que se pueda o deba resguardar tomando el control sobre una naturaleza metamórfica propensa a la disgregación. Porque incluso los medicamentos, que podrían ser figurados como productos de la ciencia y la técnica capaces de dirigir el microcosmos humano, lejos de “normalizarlo”, introducen nuevas posibilidades de devenir: “si llegara a embarazarme hasta seis meses después de tomar Acutane, (...) mis hijos (...) podrían nacer con deformidades más serias que un tercer pezón, ¿quizá incluso el proverbial rabo de puerco? ¿Manos palmípedas?” (Jáuregui, 2015, 114). Otro “monstruo” posible en el corpus, esta vez a la inversa, un animal demasiado humano, es la zorra de “Autobiografía”. La fascinación, y también la amenaza, ante el desdibujamiento de los contornos entre lo humano y lo no humano se hacen explícitas: “Si me ves, me matas. La idea era ser peluche vivo. No ser igual. La idea era domesticación no mímica” (Jáuregui, 2015, 69-70). El ensamblaje zorra-lapicera bic-papel-escritura no se reduce a mostrar un espacio intersticial entre ámbitos completamente disímiles, sino que pone en el centro el problema de la inteligencia, el lenguaje y la cultura como aquello que define a la humanidad y asegura la posibilidad de su permanente metamorfosis. La narradora, más que explorar la cercanía entre humanidad y no humanidad, desaloja la capacidad misma de “metamorfosearse” (para decirlo en términos más afines a los que aquí utilizamos: la capacidad de participar del devenir abierto de la materia viva) del ámbito humano para exhibirla como emergente de ensamblajes heterogéneos. Al igual que en los gabinetes históricos, lo humano no está predeterminado y completamente delimitado. Pero esta “metamorfosis” no viene dada por una capacidad excepcional asentada en la consciencia y en la libertad, sino que parte del mismo poder de toda la materia autoorganizada y surge en los ensamblajes intra-activos. Cada una de las piezas se constituye a través de unos enredos que vienen no tanto a despertar potencias latentes en ellas, como a tramar posibilidades inéditas e impredecibles basadas en el sustrato común de la agencia extendida de manera dispar.

Retomemos entonces aquel tipo de relación de co-constitución entre coleccionista y objeto coleccionado que señalamos tomando como ejemplo a Alelí. En “Molusco”, el hecho de que cada caracol reciba un nombre diferente a medida que ingresa en nuevos ensamblajes señala la inherencia

entre las capacidades de afectar y categorías clasificatorias y la red en la que se involucra junto con otras materialidades. Los moluscos no parecen existir con anterioridad dotados de un nombre o unos rasgos propios. Más bien se presenta un haz de posibilidades en los primeros párrafos en forma de enumeración: “Son peste y son delicadeza. Son hogar en movimiento. Son moneda. Son movimiento e intercambio continental. Son hermafroditas. Son instrumentos de adivinación.” (Jáuregui, 2015, 72) que luego en cada relato se actualiza y renueva⁶. Del mismo modo, quienes coleccionan tampoco permanecen ajenos al encuentro: se vuelven ofrenda (Braian, Cf. Jáuregui, 2015, 76), fiera (Alelí, Cf. Jáuregui, 2015, 79), cóclea (el artista, Cf. Jáuregui, 2015, 80) o instrumento (don Gus, Cf. Jáuregui, 2015, 78). Al exponer a la materia viviente en sus múltiples recomposiciones, estas figuras no erigen a lo humano como una singularidad que necesariamente entraña jerarquía y unas lógicas de dominio sobre su “otro”, es decir, tanto la naturaleza no humana de los demás existentes como la que acecharía en su propio interior en forma de bestia por domesticar. Por el contrario, remarcan la constitución mutua entre entidades que se conforman en y por la misma capacidad, extendida de diferentes maneras en cada una de ellas, de generar conexiones. El ser humano ya no es un camaleón con la prerrogativa de comprender y apropiarse de sí y del resto, sino una parte inmersa en toda la materia proteica que emerge de y junto con otros ensamblajes y participa, coleccionando, de sus dinámicas intra-activas.

Repetición y diferencia en las dinámicas de la intra-actividad

Esta manera de percibir las relacionalidades es soportada por una serie de figuras recurrentes que cada vez conforman ensamblajes nuevos y modulan así la configuración de todo el conjunto. En “Molusco” leemos: “Aquí, en este [caracol], la naturaleza y el arte se repiten y varían” (Jáuregui, 2015, 80). Como adelantamos en un pie de página anterior, esta idea de repeticiones y variaciones, de insistencias y diferencias, emerge también en otros momentos, por ejemplo en “Correa” y “Revolver”.

⁶ Esta manera de construir los textos a partir de enumeraciones cuyos elementos luego se reintroducen con variaciones, es decir, a partir de juegos de insistencias y diferencias, puede encontrarse en mayor o menor medida a lo largo de todo el libro, sobre todo en “Pera cocodrilo”, “Oreja”, “El perro y la agujeta”, “Biombo”, “Revolver” y “Correa”. Regresaremos sobre esta cuestión.

El primero está construido a partir de unas pocas asociaciones vinculadas a este objeto que se reiteran e introducen de esta manera nuevos matices en las relaciones entre humanos, en los párrafos titulados “Niño” y “Sexo”, y entre humanos y no humanos en los apartados “Perro”, “Gato” y “Tabla”. Las mismas expresiones, arrojadas de modo fragmentario y aparentemente azaroso bajo la inscripción “Pretexto”, vuelven una y otra vez. Sin embargo, no pretenden establecer una simple serie de semejanzas o equivalencias entre las distintas correas o unas relaciones simétricas entre adulto/niño y dueño/mascota, por ejemplo. Cada repetición modula el ensamblaje de manera singular y recrea provisoriamente las fuerzas agentivas intra-actuales. Una operación similar encontramos a lo largo de todo el libro, a ella nos conduce el análisis de los modos en que se reiteran y mudan figuras, tal como dijimos antes a propósito de los moluscos o el perro.

En el cuento “Revolver”, que juega justamente con las distintas acepciones de este verbo y la noción de “dar vueltas”, retornan la cuchara y el caracol, pero también los cordones y palabras anudándose y provocando tropiezos (que habían aparecido antes en “El perro y la agujeta”): “Enreda los hilos, las agujetas de los zapatos del amigo que se quedó dormido, las palabras que salen de tu boca” (Jáuregui, 2015, 111). Además encontramos la imagen de las cenizas de los muertos, central en “Diamante recuerdo”, que aquí “revientan en vuelo contra el orden público” (Jáuregui, 2015, 112). Como en los gabinetes, según Potente (2012), se nos propone adoptar una mirada centrífuga, una contemplación que no necesariamente se detiene a apreciar cada pieza recortándola lo más posible de las demás y purificando su entorno. La observación elude la individuación del punto fijo y privilegia la dispersión y la exhibición de redes inestables entre las materialidades. Las repeticiones y diferencias impulsan así un ejercicio de armado y disolución de ensamblajes figurados que nos ofrece una particular sensibilidad ante la materia viviente, pero, sobre todo, nos propone una lectura que permita acompañar esos devenires, que se implique en el tramado de esas posibles líneas por las que la mirada se fuga.

Por otra parte, es a través de estas reiteraciones y diferencias que se tensionan las categorías de arte y naturaleza, de materia y discurso. El hecho de que “la naturaleza y el arte se repiten y varían” (Jáuregui, 2015, p. 80) queda sugerido en el texto “El perro y la agujeta”: los procesos de metaplasia de las células retornan en los metaplasmos lingüísticos y en la

estatua de yeso: “el perro con su agujeta es metaplasia pura. (...) La palabra viene del griego moldear, plassein. Y remodelar se relaciona también con el término metaplasia que en retórica es la alteración de una palabra. (...) Un tropiezo que hace la diferencia.” (2015, 94). El gesto de introducir un “tropiezo”, una variación en el remoldeo material, se repite y se revela como una potencia de materialidades ensambladas tanto del “orden de lo natural” como del de “lo artístico”. Son precisamente estas “afinidades escondidas” (Cf. Findlen, 1994, p. 303) o mejor, estas posibilidades de actuar y devenir distribuidas, las que se exhiben en el gabinete histórico y en el corpus y conmueven las rupturas supuestamente definitivas y claras.

Podemos pensar entonces al gabinete de curiosidades del libro como un área de (re)generación de intra-acciones materio-discursivas a fuerza de movimientos espiralados, recurrencias que, sin embargo, cada vez permiten la emergencia de la novedad. Es por eso que el gabinete de curiosidades que retoma La memoria de las cosas, en tanto figura particular de un ensamblaje posible, constituye un nudo revelador de lo que, con los materialismos posthumanos, interpretamos como el incesante flujo de la materia en devenir. Subrayando la materialidad, la plasticidad de las formas y los ensamblajes, se cristalizan allí la fragilidad de las categorías, lo arbitrario de nuestras consideraciones modernas y el carácter proteico de la materia viva. Este gabinete pone en juego (y en escena) la indeterminación, las mutuas implicancias y las dinámicas de todo ensamblaje. Parafraseando a Barad (Cf. 2007, X), los textos nos disponen a captar que no es tanto que escribamos libros o que hagamos colecciones, sino que esos libros nos han escrito y esas colecciones nos han hecho. Mejor aún, que nos estamos escribiendo y nos estamos haciendo intra-activamente unos a otros.

Bibliografía

- Barad, K. (2007). Meeting the universe half-way. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. [Traducción propia] Durham: Duke University Press.
- Bowry, J. (2014). Before Museums: The Curiosity Cabinet as Metamorphose. En *Museological Review*. [Traducción propia] Leicester: School of Museum Studies. En línea en: <https://www.researchgate.net/publication/305710635>.

- Bowry, J. (2015). Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity (tesis de doctorado). [Traducción propia] Universidad de Leicester, Leicester. En línea en: <https://www.researchgate.net/publication/305641285>
- Castán, A. y Sagaste, D. (2015). “Todo lo raro y hermoso. Las «cámaras de maravillas», pervivencia estética y museográfica del modelo” en Aguilera Aragón, I. y otros (eds) *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. En línea en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/16castansagaste.pdf>
- Findlen, P. (1994). *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. [Traducción propia] Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Gutiérrez Pla, C. (2015). “Coleccionismo extravagante: “monstruos”, “fenómenos”, “portentos” y sus imágenes en las Cortes de la Edad Moderna” en *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Ediciones Cinca. En línea en: <https://digital.csic.es/handle/10261/129850>
- Harries, K. (2005). “World-Picture and World-Theater: Wonder, Vision, Knowledge” en Schramm, H., Schwarte, L. y Lazardzig, J. (eds.) *Collection - Laboratory - Theater. Scenes of Knowledge in the 17th Century*. [Traducción propia] Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Jáuregui, G. (2015). *La memoria de las cosas*. México: Narrativa Sexto Piso.
- Kolbuszewska, Z. (2018). “William Gibson’s Debt to the Culture of Curiosity: The Wunderkammer, or, Who Controls the World?” en *Polish Journal for American Studies*, n° 12, pp. 291-368. [Traducción propia] En línea en: https://paas.org.pl/wp-content/uploads/2013/10/PJAS_12_autumn_2018.pdf.

- Meadow, M. A. (2002). "Merchants and Marvels. Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer" en Smith, P. H. y Findlen, P. (eds.) *Merchants and marvels: commerce, science, and art in early modern Europe*. [Traducción propia] New York/ London: Routledge.
- Olmi, G. (1992). *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. [Traducción propia] Bolonia: Il Mulino.
- Pardo Tomás, J. (2010). "Escrito en la rebotica. Coleccionismo naturalista y prácticas de escritura en el gabinete de curiosidades de la familia Salvador". Barcelona, 1626-1857. En *Cultura Escrita & Sociedad*, n° 10, pp. 17-52. En línea en: <http://digital.csic.es/handle/10261/28862>
- Potente, C. (2012). "Wunderkammer o sobre la posibilidad de un museo microcósmico" en II Jornadas de estudiantes de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.



Imaginar / hacer:
fábula, lengua,
ficción



Ficcionar las lenguas

Córdoba de la Nueva Andalucía, Argentina. Marzo de 2019. Su Majestad, el Rey de España, es el único que anda sin documentos en una ciudad sitiada por la policía con un operativo de seguridad obsceno. Asueto provincial, nadie sale de casa, las dueñas de la calle son las vallas y la policía que las ama. El motivo de esta parálisis: el 8° Congreso Internacional de la Lengua Española. Como si fuera necesario, o acaso porque aún es necesario, el Rey ha venido a decirnos que hablamos su lengua. Su Real Academia nos pide que saquemos la lengua para seguir marcándola, cinco siglos después, con el sello de fuego de su idioma. Aprovechando pues que tenemos la lengua afuera, y mostrando esa marca como un tatuaje de nadie más que de nosotrxs, burlamos al rey y su real academia para participar de una movida enorme, fascinante, enérgica: algo que todxs llamamos “el contra-congreso” pero que se denominó “I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos”. En este evento hubieron participaciones de todo tipo: reflexiones teóricas, lecturas poéticas, intervenciones artísticas, ferias de editoriales independientes, actividades de revitalización lingüística, talleres de poesía, talleres de encuadernación, y mucho más. En el marco de estas jornadas, desde nuestro equipo de investigación “Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas” (Secyt, UNC) participamos en un panel que denominamos “Ficcionar las lenguas”. Nos propusimos ahí analizar diversos modos de ficcionar y friccionar las lenguas en un hacer imaginativo que se proyecta desde su materialidad lingüística hacia su potencialidad crítica. Ante el discurso hegemónico de los entes reguladores de la lengua y sus usos –entes que determinan y normalizan nociones y conceptualizaciones de las lenguas y sus orígenes, sus derivas, sus gramáticas y sus léxicos– nuestras intervenciones buscaron discutir esas teorías proponiendo f(r)icciones teóricas y poéticas que proyectan: otros orígenes fabulados de lenguas, otras filiaciones, otros órdenes sensibles, otras circulaciones y afecciones fronterizas que se preguntan por las implicancias de hacer pasar las lenguas por la pretendida lengua única, desarmando las formas por exceso, por contagio, por sustracción, por resistencia. En las versiones completas de estos textos hay algunas marcas de oralidad propias del tipo de intervención. Quisimos dejarlas porque son las huellas de ese “encuen-

tro” donde quedó claramente expuesto que nuestras bocas no dejan de ser el terreno de esa disputa por la lengua felizmente irresuelta.



#ANALFABETO

La confabulación de la letra

Lic. Julia Jorge*

¿Cómo escribir un nombre
que nació herido,
antes de ser escrito
antes del origen
de la letra?

Este es un poema de Daniela Catrileo, a quien tenemos la alegría de recibir en este evento. Hablaré a partir de este poema, bajo su anhelo (y un poco a su cuidado). El anhelo por una escritura incierta, anterior. O, mejor dicho, una letra anterior a la letra. Letra manuscrita. Confabulada.

Lejana a su función comunicativa y dimensión estética, pero dueña de la memoria artificial y enclave de numerosos acertijos, la letra que anhela-mos está atrapada. Fascinantemente atrapada, por cierto. Pero antes de darle lugar, quisiera diferenciar esta letra mala, de sus escrituras. Por un lado, la de una *escritura facial* que como han señalado algunos filósofos franceses, que nos mantiene en la *ilusión del alfabeto*. La escritura del rostro está ligada a siempre al fonema que sin dificultad hemos ligado a la anatomía: dentales, nasales, labiales, bilabiales, fricativas. A esta letra ligada con el cuerpo aun así la hemos considerado exterior: creemos fielmente en la letra-alfabética. El fonologismo nos ha llevado a no desconfiar de sus formas y tipos. Aprendidas de memoria, son representaciones de nuestras voces y nuestros gestos. La cara de la letra es cara de nuestra cara. Cierta identidad del rostro determina la identidad de la letra. ¿Cómo hemos conservado esta ilusión? Una serie de signos enfilados, sucesivos y siempre bien articulados unos con otros, sobre los cuales se las tildes, los signos de admiración y de pregunta danzan al ritmo de una canción establecida por un modelo. Trazos que *escriben* lo que *decimos*.

Para comenzar a huir de esta ilusión, de las letras del rostro, jardín edénico de puntos y comas, habría que poner atención a la confabulación de la letra manual. Ella, nostalgia pérdida de poetas, reemplazada por el

* Instituto de Humanidades, CONICET.
mariajulijorgeauad@gmail.com

teclado y su música hipnotizadora, es la escritura de la visión y del trazado e involucra de un regreso a la *inscripción*. En este sentido, no quisiéramos hablar estrictamente de la letra de *carta*, *cursiva* o de *molde*, sino de una letra más personal, una que reúne el cuerpo y la herramienta en la gimnasia. Es decir, no necesariamente al manuscrito, sino al *movimiento muscular* de la escritura donde la mano toma el punzón o la lapicera para acariciar, deslizar, pinchar o sobrevolar una superficie, cualquiera.

Hablaremos, tal vez, de un deporte o de juego. El acto universal del trazado, no admitido pero evidenciado por Levi-Strauss. En el episodio titulado “Lección de escritura” de su libro *Tristes Trópicos*, el antropólogo lleva a cabo una “Lección” que esta entre experimento y taller literario. En la misma, provee de papel y lápiz a algunos miembros de la tribu para que escriban. Ellos trazan líneas al modo que “decoran” sus calabazas con puntos y líneas. Sin embargo, Claudé enfatiza especialmente en que sólo el jefe (y tal vez solo el pudiera) ha comprendido la relación entre escritura y poder. Durante la ceremonia de repartición de regalos, el Jefe sostiene en las manos un papel con líneas curvilíneas y pretende leerlo cual dictamen. Esa performance es para el etnólogo cierta reafirmación del lugar de poder de la tribu, pero a la vez, ante sus ojos, la escenificación de una *comedia*. Un teatro de bufones ensayado como relata Claude. El jefe quien ha solicitado el préstamo de las notas del etnólogo, traza en su papel líneas sinuosas para mostrárselas al extranjero, prescindiendo de la comunicación hablada y entregando confiando en lo trazado, entonces cada vez que termina una línea, espera a que la significación aparezca y comunique. Pero la acara del etnólogo no expresa ninguna respuesta y en silencio la desilusión inunda el rostro del jefe nambikwara.

Esta vez, en el episodio la mano ha engañado al rostro. Ninguna magia se apodera de esas líneas curvas y sinuosas del Jefe. Sus trazos no han sido conjurados por el soplo de la voz. Sin embargo, ya hay allí un gesto de fuga del alfabetismo. Esas rayas ajenas a la voz, derivan de la mano de quien escribe, son los trazos del cuerpo del otro, de la mano. Son la memoria artificial del gesto por el gesto, en ellos se ha inscripto el hecho mismo de escribir. Aunque también, hay que decirlo, por qué no arriesgarse. Dichos trazos podrían coincidir con la ruta nambikwara. En su nomadismo, los trazos podrían ser representación de las rutas, memoria de sus traslados y sus pasajes por el camino. Esta es una posibilidad extraña y una hipótesis derrideana. La escritura cuanto *vía rupta*. Esto es, pensar la ruta y

de diferencia como escritura, en medio de una selva salvaje, la vía rota, franqueada, fractal, se abre paso y, a la vez, se escribe violentamente como diferencia; el trazado del camino con los pies da lugar al acceso a la escritura. El nomadismo es inscripción de los senderos recorridos o de curvas y giros de un traslado. Estos trazos curvilíneos son ya, registro.

Estas rutas rotas estarían cercanas de algún modo al ideograma (que sistematiza el concepto de manera visual), al anagrama como partícipe de una densa criptografía de sentidos ocultos *entrelineas*, o bien, diagrama cuanto sistema de orden de lo escrito (orden geográfico de los caminos, orden escrito de la lista de distribución de los presentes). Pero esto no sucede en ninguna *lección de escritura*. No hay duda alguna de la función comunicativa de la escritura, lo cual vela la posibilidad de pensar una lengua ligada al sendero y la vía: líneas que escriben y, a la vez, inscriben el paisaje. Tampoco se duda del etnocentrismo que otorga un valor *indiscutible* del alfabeto como instrumento progresivo, universalista, globalizante, precursor de lo modernidad. En este mismo movimiento alfabeto-centrista se destaca la paleografía para expiarse de la recesión de las escrituras antiguas, ancianas, rotas. Se trata, como señala Barthes, de una continua declinación: el ideograma es progreso del pictograma, el alfabeto consonántico lo es al respecto del ideograma, y el alfabeto vocálico respecto del consonántico. El alfabeto-centrismo le hace decir al ABC: *somos los mejores*. En él se redimen las escrituras no-alfabéticas, o bien, analfabetas, obligadas a olvidar su vínculo con la materia (la tierra, la línea, la vía) con la promesa de reunir las lenguas en una sola escritura (ilusoriamente babilónica). Allí, en ese vínculo clausurado, la letra se confabula.

El acto del trazado se abre paso en las aguas de la historia de la escritura. Se trata de un alfabetismo sin escritura y/o analfabetismo escrito. Un trazo anterior, más íntimo, no pensando, cercano a lo ilegible, que nada dice pero que parece escritura. Trazas personales con su propia lógica, sus ritmos y recurrencias. Una escritura prófuga de la voz. Una que ha despertado del *sueño fonologista*; ilegible pero pegada a su materia. Esa es la letra que anhelo. Una que retorna ya no ligada a la lengua sino exorbitándola. Desertora del alfabetocentrismo es trazo que no significa pero aun así, escribe. Sueño una letra que prescinde del alfabeto, una que es todas las letras. Una que escribe la historia de los sin-historia. Una letra con la que se escriben los nombres que nacen heridos, antes de ser escritos, antes del origen de la letra.

Bibliografía

Barthes, R. (2003) *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Catrileo, D. (2016) *Río herido*. Santiago de Chile: Edicola.

Derrida, J. (1986) *De la gramatología*, México: Siglo XXI.

Levi-Strauss, C. (1988) *Tristes trópicos*, Buenos Aires: Paidós.



#ARQUÍA FÓNICA

La fabulación del origen de las lenguas

Dra. Gabriela Milone*

La lengua está adentro de la boca. La boca se abre y la lengua se expone. Adentro de la boca guardamos el origen de las cosas dichas. Un origen carnal, muscular, nervado. La boca: infancia e historia, potencia del habla en el decir y en lo dicho. J-P Brisset y Villamil da Rada: dos teorías del siglo XIX, situadas en Francia y Bolivia, respectivamente. En ambas podemos entrever un mismo postulado de base: el latín es una lengua artificial, no existe. No al menos como “origen” de nuestras lenguas. En cada lengua habita la arquía fónica que se expone en acto: el sonido es carne, encarnado.

Brisset, con su lógica *otra* del tiempo originario, sostenía que, en la misma línea de la imaginación teórica darwiniana, si en el mundo del agua todo era silencio (o sonido sordo, boca cerrada), quienes primero salen al aire y abren la boca, y con ello in-auguran el mundo sonoro, son las ranas. Nuestra lengua es, antes que latina, anfibia. Late húmeda en el aire tibio. Agua fónica. “Todas las palabras que vamos a analizar las sacaremos de tu boca, lector”, advierte Brisset, lingüista de las bocas antes que de las lenguas. No necesita la supuesta historia de las lenguas, mucho menos la ficción nunca hablada del indo-europeo: basta con la constatable infancia de la lengua batiendo en la boca, en cada boca, desde el inicio de los tiempos. Esa es su *gramática lógica*, su *ciencia de dios*, sus *orígenes humanos*. Porque ir al origen no implica atomizar las palabras buscando una raíz común; más bien significa amplificar, proliferar, ramificar los sonidos, saltar de charco en charco, de sonido en sonido. Entre los términos *origen* e *imaginación*, Brisset expone toda una etimología estereofónica fabulada entre *oris*, *agua*, *imagen*. *Origine*, *imagine*, *gime el agua en la imagen del himen*. *Oris río*, boca agua, ima-gina el margen limado de lo ori-gina-rio. Las palabras no son casos a descomponer morfo-semánticamente, son cosas a extender homofónicamente. El sonido no se analiza, se amplifica. Y resuena en las palabras a lo largo del tiempo. La historia de la lengua en la boca no es un

* Instituto de Humanidades, CONICET.
gabriela.milone@unc.edu.ar

relato de variaciones sucesivas, es un teatro fónico de variaciones ondulantes. En cada uno de nuestros gritos se actualiza la arquía fónica común, el mismo gesto sonoro de apertura de la boca. El latín es el idioma de los opresores; la lengua, nuestra lengua, es otra cosa. Dice Brisset: “el espíritu de la palabra es el mismo en toda la tierra y en todos los mundos habitados. Incluso los *argots* más bárbaros son gritos venidos de los ancestros, porque están desde hace millones de años, impulsando todos los alaridos posibles, tanto que ninguna combinación les ha sido extraña.”

Villamil da Rada, quien declara tener un propósito menos lingüístico que antropológico, sostiene que “el historiador de todo esto” es “Uno viviente. La misma lengua. Ella responde todo. Pregúntesele”. La lengua dice: “Soy la encarnación verboferente. No tuve infancia, así como no tengo decrepitud. Soy la lógica en enunciación, un todo íntegro y completo”. Esa lengua viva, que habla en primera persona, es la lengua del Edén: más precisamente, es el aymará. Lengua primitiva viva, “documento hablante”, sus nombres tienen sonidos guturales y eufónicos más onomatopéyicos que otros, lo cual la hace edénica en todas sus formas. Vale decir: el Edén no existió, sino que *existe*, habla en Aymará y está en Bolivia. La pluralidad de lenguas no se debe a Babel sino a las migraciones que han llevado el aymará a los distintos lugares de la tierra. Si logramos remontar el camino de esas migraciones y garantizar el acceso a la zona mediante un trazado de vías de ferrocarriles (eso proponía Villamil), quedará abierta al mundo la región edénica. No se trata de un proyecto turístico, sino de un plan de lingüística sincrónica total: el Edén está en el presente, y La Lengua no es ni una lengua que habló uno solo, ni es una lengua única perdida, ni está muerta. Desandando el camino, llegamos a la tierra de la lengua total, que se habla en presente, que está viva con una vida que desconocemos: sin infancia y sin vejez. La lengua no es un organismo que nace, se desarrolla y muere; la lengua es una vida *otra*, sin origen ni fin, un presente continuo, un Edén increado, perenne. “Más que filología, es filosofía y espíritu de las lenguas”, dice Villamil. Al pie del Illampu, en su ciudad natal, Sorata, se localiza el Edén y allí están las raíces del aymará, “ovario perenne de la lengua”. Hay que buscar esas raíces, hacerlas brotar mediante las pruebas de los “parecidos sonoros”. Compañero americano de Brisset, Villamil también procederá por homofonías, aunque se cuidará de no incurrir en lo que llama “atletismo literario” en sus análisis, y en su

trabajo procederá desde lo que llama “irradiaciones glosológicas del aymará a otras lenguas”.

Estas dos teorías del origen de las lenguas son presentadas por ambos estudiosos, cada uno a su turno, Brisset y Villamil, como la Verdad de la que, si ellos lograran avanzar en sus investigaciones y alcanzar el reconocimiento de sus pares, todos y todas sacaríamos provecho. Lo que sí podríamos decir hoy, antes que descalificar estos estudios como locuras decimonónicas alimentadas por la fiebre positivista, es que efectivamente disputan su parte de verosimilitud en la ficción teórica del origen de las lenguas. Porque sabemos, Benveniste nos lo recuerda, que “siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo”, dice Benveniste. Entre esas ficciones ¿por qué habríamos de postular como más verosímil el que haya un mono en lugar de una rana en el origen, o que el Edén sea una tierra ilocalizable en lugar de que pueda domiciliarse en el altiplano andino? Lo que además resulta interesante es que las ficciones teóricas de Brisset y Villamil serían de algún modo antibabélicas, en la medida en que afirman la unicidad de la lengua ya sea en su origen anfibio, ya sea en su pertenencia al aymará. Y al ser antibabélicas, también en algún punto podríamos pensarlas como anti-históricas, o mejor, anti-progreso: la lengua única no se ha fracturado, las lenguas no mueren, el latín como *prima lingua* no existe, no hay un principio ubicable en la historia que nos permita analizar nuestras palabras, ni el Sánscrito es la lengua madre ni el indo-europeo es la lengua virtual que se actualizaría en las raíces de nuestras lenguas históricas. Estas ficciones teóricas no comenzarían con un “en el origen” como un tiempo (más o menos delimitado) que habría que ir a buscar hacia atrás. Comenzarían con un “en el origen” situando el origen en presente, en cada boca que se abre. Y desde ahí habla con una lengua húmeda y altiplana, plena en lo alto de una historia *otra* hecha menos de evoluciones que de concomitancias. En cada boca, todas las bocas. En cada lengua, todas las lenguas. En cada hablante, todas las ranas. En cada palabra, la raíz del Edén.

Bibliografía

Brisset, J-P. (2016). *El grito de las ranas* (e-book). Córdoba: Plástico sagrado.

Villamil Da Rada, E. (1988). *La lengua de Adán y el hombre de Tiaguanacu*. La Paz: Archivo y Biblioteca nacionales de Bolivia.



#BABEL

Los idiomas del Papa Francisco en su viaje a Temuco: primermundismos, tercermundismos y babelizaciones

Dra. Ana Levstein*

En enero de 2018, en ocasión de la visita del papa Francisco a Chile y Perú, sucedieron acontecimientos lingüísticos-religiosos-culturales de relevancia. Uno de ellos, el 15 de enero, cuando el Papa envía un telegrama protocolar (firmado “Franciscus”) al pueblo argentino a través de su presidente, al cruzar espacio aéreo argentino en inglés, lengua geopolítica de la globalización, de la mundialización, del “primermundismo”. El otro, cuando el 17 de enero, sorprendió a los presentes en la Misa Por el Progreso de los Pueblos, en el aeródromo Maquehue (Temuco) dando la bienvenida en mapudungun, lengua que podemos pensar en clave “tercermundista”: “*Mari Mari, Küme tünngun ta niemün*” (*Buenos días, la paz esté con ustedes*). “Quiero saludar de manera especial a los miembros del Pueblo Mapuche. Su suelo canta con tristeza. Hay injusticias de siglos”. Dijo también “Somos pueblo de la tierra. Estamos llamados al Buen Vivir (Küme Mongen) como nos lo recuerda la sabiduría ancestral del Pueblo Mapuche. “Paz” y “Buen vivir” en una economía lingüística-cultural, cuyo telón de fondo en los medios hegemónicos venía siendo desde enero de 2017 el presunto “terrorismo mapuche”, en la supuesta RAM (Resistencia Ancestral Mapuche), las presuntas conexiones con terrorismos internacionales y la desaparición y muerte de Santiago Maldonado en un contexto de represión a cargo de Gendarmería Nacional.

Nuestra apuesta es que en estas *performances* babélicas, (inglés, latín, español y mapudungun) Francisco emplea idiomas que nunca le habrán sido tan ajenos, tan expropiados, hasta el punto de resultar imposible la asignación de límites sobre cuál sería, en este viaje, su lengua *propia*, su *propia* lengua. La lengua, aquello de lo que no se es su propietario sino, tan solo su *rehén* y *testigo*. Con el mapudungun Francisco escarba tercermundismos, en lo que Deleuze llama un “devenir menor de la lengua mayor o

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
analevstein@gmail.com

hegemónica” que, es todo lo contrario de un empobrecimiento, dando así relieve a la *minoría* mapuche, cuyo concepto no es cuantitativo sino cualitativo, intenso, guerrero, en su búsqueda de derechos al *Küme Mongen*, algo así como un *Buen-Vivir de toda vida, sin excepción*. El mapudungun se convierte, así, en la Homilía, en vector de una lengua poética, apelativa, que trasciende la estricta semioticidad cambista. Un verdadero saludo, salutación, salvación, que invoca los pueblos que faltan, la democracia por venir. Salvación del pueblo y de su lengua.

La escena babélica, pareciera ser la prueba de la aporía derrideana que reza: “no tengo más que una lengua, no es la mía” Frase que se convierte en la metáfora misma de una cierta soberanía lingüística, donde algo de un poder no siempre poderoso, sino herido de antemano por la alteridad, emerge palmariamente.

Entonces, nunca se habla más que una sola lengua, aunque, y no obstante, nunca se habla una sola lengua. Francisco preserva la especificidad intraducible de cada lengua en tanto idioma. En su homilía dice sí a la unidad, no a la uniformidad, evidenciando así la transparencia prohibida, la univocidad imposible de una traducción tan imposible como necesaria, produciendo un texto más poético o sagrado, que informativo o comunicativo, que más que el “contenido de un lenguaje”, comunica su *comunicabilidad*. Escuchamos en Francisco a un Papa traductor que piensa/siente la traducción en tanto ley de hospitalidad incondicional, deber y deuda, compromiso, responsabilidad, aunque la deuda sea insalvable y la hospitalidad imposible. De esta manera el Papa exhuma la estructura colonial de toda cultura, que tiende a reducir las lenguas al Uno, es decir, a la hegemonía de lo homogéneo, borrando los pliegues y achatando las diferencias de una misiva amorosa. El Papa opera una contra-hegemonía, una heterogénesis que busca trazar las borraduras y dar relieve a la palabra singular. Nada exterior a su performance, no hay metalenguaje para cuestionar las viejas y nuevas violencias coloniales en el pueblo mapuche: saludarlos en su lengua, con su historia de “exclusiones” en sus lenguas/labios besando y no deglutiendo “alteridad”. Al hablarles en su lengua, el Papa los designa como sus anfitriones. Así, queda expuesta la dimensión bífidamente colonizadora-colonizada de toda lengua, su historicidad y sus fronteras tan arbitrarias como ideológicas. Por eso también, afortunadamente transformables, en constante *por venir*. Y allí reside, a nuestro entender la belleza conmovedora de esta homilía paradigmáticamente

ecuménica, es decir, que pertenece a toda la casa, a toda la tierra habitada. Allí donde, en la lengua, como en la vida, nada está *dado*, solo prometido o *alegado*. Ya que la lengua está en el otro, viene del otro, es *la* venida del otro. Francisco, parece arrastrar la lengua greco-latino-cristiana-española-inglesa a *otra parte*. En la espera sin horizonte de una lengua que, sólo sabe hacerse esperar.

El inglés para el espacio aéreo argentino, el mapudungun en espacio territorial chileno, el latín para referirse a su nombre institucional como Papa, producen intersecciones que desnaturalizan diversos idiomas-destinatarios-territorios. Salta a la vista, la ficción de la “comunidad” imaginariamente cristiana, norte y latinoamericana, andina, chilena, peruana, argentina, recordándonos así, que nada más *precario*, *reciente*, *amenazado*, que una nacionalidad o ciudadanía. Cartografía de un colonialismo depredador, de un gentilicio menos seguro que nunca, que parece decir: no habito sino una tierra, esa tierra no es la mía. La cosmovisión mapuche avala este postulado de pertenencia sin propiedad. La lengua como la tierra: distante, heterogénea, inhabitable. No hay hábitat posible sin la diferencia de este exilio y esta nostalgia. Porque somos, rehenes, inquilinos, prestatarios, migrantes, entramados de tierras y lenguas, siempre del otro, somos precarios, por lo tanto somos plegarios.

En un mundo donde debemos hablar las lenguas de los amos, el capital y las máquinas, para sobrevivir o para vivir mejor, el Papa inventa una *lengua sin modelo* y sin destinatario seguro. Diríamos que Franciscus-Jorge Bergoglio pone en escena la herida constitutiva de una comunicación que se desespera por crear comunidad. Más allá del inevitable fracaso, (sin el cual no habría sentido) las lenguas del Papa trenzan esta plegaria.

En una Babel de Muros y Alambrados, el Papa se apropia de las lenguas sin poseerlas, casi al contrario, dejándose poseer por ellas, para entreverarlas, des-tabicarlas, des-fronterizarlas, intranquilizar a los interlocutores haciendo que a la lengua le *pase* algo. Le llegue algo, le pegue, la afecte. Lengua de destino o de llegada sin lengua de partida, en una lengua solo de llegada, de afección, donde colonizador y colonizado se indeciden, donde los límites de *la* lengua, no son, por definición, asignables.

Francisco saluda en la lengua *interdicta*, prohibida y pone precisamente en *entredicho*, tabúes, dogmatismos, como si tratara de inventar lo que no sucedió, tras las huellas de una comunidad oprimida desde hace cinco siglos. Al hablar en mapudungun y en español, brillando en sus in-

traducibilidades, restituye, al menos como gesto, a la minoría mapuche, su derecho propio a la singularidad de su cultura. Una forma de leer la evangelización desde su cara silenciada, en la deconstrucción entendida como, *más de una lengua*.

Si el Dios de Babel “confundía” dividiendo los idiomas para exacerbar el malentendido, el Papa parece ejercer la operación inversa: intenta reunir, conciliar diversos idiomas en una inyección de xenofilia en el español de Temuco, atento a la diferencia, pero para enfatizar lo común de un deseo ecuménico de “Paz”, que nos permita soñar una Babel *Küme Mongen*.

Bibliografía

Derrida, J. (1977). *El monolingüismo del otro*. Argentina: Ediciones Manantial, 1997.

Derrida, J. (2017). “Torres de Babel” en *Psyché. Invenciones del otro*. Argentina: Ediciones La Cebra.



#ERÓTICA INSURGENTE

Confabular un diccionario y crear comunidades insurgentes. El caso de Eam intra habes: veinte definiciones que no vas a encontrar en el VOX

Lic. Belisario Zalazar

La lengua puesta en movimiento discurre, produce discursos. Acontecimiento azaroso, el discurso circula con su pesada materialidad provocando efectos rizomáticos, novedades que chocan contra el universo más o menos rígido de lo ya dicho. Toda sociedad, enunciaba Foucault en 1970, intenta conjurar, controlar, organizar los poderes aleatorios, inesperados de ese “hecho lingüístico” cuya sombra acecha desde un futuro temido, el orden de lo establecido. A partir del momento, y no estoy pensando en un hipotético origen, en que el discurso adviene desde ese fondo incierto, los bordes de lo decible se trastocan. Y si hay bordes es porque existe una *base institucional* que ha operado y opera construyendo esos mismos bordes. Los procedimientos de control y delimitación son varios y se yuxtaponen muchas veces con el objetivo de crear la *ilusión de continuidad y coherencia discursiva* que teje los lazos sociales en sus diferentes prácticas, las cuales coagulan en diferencias de clase, género, nacionalidad, disciplinas, etc. La domesticación del azar efectivamente invisibiliza la instancia singular del discurso en tanto realidad material, pues “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 15). El discurso nunca es uno, la lengua en acto es heterogénea, variada, polifónica. El discurrir es en sí desorden, malentendido, cruce, corte, discontinuidad.

Inventariar un diccionario, normalizando los sentidos sociales al crear una ecuación entre *un* signifiante y *un* significado es uno de esos procedimientos de control del que hablé anteriormente. Este procedimiento no solo fija, establece, instituye, sino que selecciona, y por medio de esta operación excluye y prohíbe palabras y usos posibles asociados a esas palabras (los sentidos de un enunciado son el *uso* que un colectivo efectivamente

* Instituto de Humanidades, CONICET
belazalazar@gmail.com

“ejecuta”). El diccionario como aparato de control dirigido a un público lector determinado, funciona como una de las formas de orientación centrípeta de la variación discursiva, que a su vez se inserta en una red de circulación y distribución tensada por las luchas sociales, económicas y políticas. Diccionarios como el *Vox* Latín-Español, o el diccionario de la lengua española de la RAE son parte de un cuerpo institucional constituido por un grupo de sujetos de carne y hueso con ideologías e intereses políticos y económicos particulares. En el caso del diccionario *Vox*, ideado para “atender las necesidades de los estudiantes religiosos” (Bianco et al.; 2016, 6) la ilusión de *continuidad* y *homogeneidad* se logró inmunizando el vocabulario asociado a la lengua sexual y erótica. La carne, sabemos, es el territorio del pecado, la instancia profana que nos mantiene alejados de Dios luego de la Caída. Poemas latinos como los de Catulo, o aquel *graffiti* pompeyano que celebrara en su tiempo a un tal Narcissus por haber elevado el chupar pijas al nivel de arte excelso, no podían ni debían ser leídos en los espacios de enseñanza donde el *Vox* era una herramienta de conocimiento del mundo latino. Podemos hablar de una *política del olvido* por borramiento de segmentos del discurso social latino: la lengua del sexo y el erotismo. Borrar los rastros de la carne deseante para que el alma se eleve ingrátida, libre del peso sofocante de una verga dura, o de una concha húmeda. En este caso la exclusión, la producción del borde eclesiástico, se hace para contener lo que ese muro ocluye, aquello que pone en peligro la pureza de las almas estudiantiles en su camino hacia el conocimiento de Dios. El culo, el escroto, el clítoris, el encuentro entre los cuerpos: culear, pajarase solx o acompañadx, chupar, lamer, besar un choto, una teta, etc. se yerguen como el peligro que viene a desordenar *un* orden del discurso. El *Vox* se levanta “contra esa masa de cosas dichas, contra la aparición de todos esos enunciados, contra todo lo que puede haber allí de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligro, contra ese gran murmullo incesante y desordenado de discurso” (Foucault, 2005, 51).

Sin embargo, si hay fuerzas centrípetas que ciertas instituciones movilizan para normalizar y ordenar el magma discursivo de una sociedad dada, significa que existen, sea virtual o activamente, fuerzas centrífugas, movimientos aberrantes que resisten y ejercen presión sobre ese orden, sobre ese sistema de baja entropía. *Eam intra habes. Veinte definiciones que no vas a encontrar en el Vox* puede leerse como una política de restitución de la lengua sexual latina. El libro hace las veces de aparato, en el sentido

de dispositivo técnico que permite el aparecer de una cosa. Asimismo, este aparato está inserto en una red de aparatos, y dentro de ella se nos aparece como un diccionario. Pero se trata de un diccionario extraño. No sólo por cobijar la lengua sexual, sino porque es un diccionario *confabulado*, ficcionado por muchos, firmado por varias manos. En lugar de inventariar este aparato inventa e imagina recogiendo los usos. El significado no es aquí una definición (ecuación, bordes nítidos), sino una invención que desborda, que abre y prolifera, que recoge los *usos sociales*, los mezcla, creando catálogos, narraciones, máximas, etc. El poder dictatorial del diccionario, puesto en cuestión, se diluye. La confabulación sedimentada en forma de libro impreso desborda tanto el orden del discurso teológico asexuado como la idea de diccionario. La imaginación plebeya, un fabular en común, crea un *espacio de encuentro* no sólo entre los autores, sino entre el mundo latino y el de aquellos que se acercan a leer a Catulo, Marcial o el *graffiti* pompeyano. Ese espacio, esa es la propuesta, puede pensarse como un catalizador de comunidades heterogéneas donde el lenguaje en uso no se petrifica en una fórmula estandarizada, en un significado/regla que homogeneiza el discurrir de la lengua. Este espacio genera redes de alta intensidad entre los sujetxs incolucradxs, donde la lengua del sexo erotiza la lengua misma, la calienta. Y calentar un sistema, un orden de cosas, es poner en movimiento sus elementos, dinamizarlos, desordenarlos. Lo que se quería desde ciertas instituciones fuese un orden un frío, de equilibrio termodinámico, se transforma en un estado de alta entropía, en un sistema descentralizado de constreñimientos diría Manuel De Landa.

Diccionarios como el *Eam intra habes* y el *Diccionario Sin Coronita* confabulado a partir de este Encuentro aquí en Córdoba, son espacios confabulados, catalizadores de comunidades insurgentes. Como aquel que grabase en una pared pompeyana *Narcissus fellator maximus*, este diccionario que nos posibilita leer la riqueza erótica del graffiti, al mismo tiempo invita a leer, escribir y desordenar los espacios por los que la palabra o el discurso circulan. Escribir la ciudad. Calentar la lengua mediante la *erótica insurgente* puede ser el comienzo de una política de alta entropía discursiva. El graffiti que estuvo como telón de fondo de esta intervención, creo, es parte de esa política. Y nosotros, estos días, reunidos, confabulando este *I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos*, le estamos diciendo a los Reyes, la RAE y Macri: La tienen adentro, váyanse a la mierda culiadazs!!!

Bibliografía

Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Zaina, E. y Monti, G (coord.) (2016). *Eam intra habes: veinte definiciones que no vas a encontrar en el VOX*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho Ediciones.



#INTRADUCIBLE

Dibujar el mundo: intraducibilidad de la lengua materna

Dra. Adriana Canseco*

Decimos que una lengua es nuestra lengua materna cuando hemos nacido en ella, en el sentido en que nos hemos sumergido en su sonoridad desde antes del nacimiento. Y aunque no es posible remontarse al origen del lenguaje, si podemos saber con cierta certeza qué lengua fue el origen para nosotros. Barbara Cassin señala que la lengua materna, trae consigo “no el *origen del lenguaje* sino nuestro propio origen en él”. Pareciera, en tal sentido, que no hay nada más propio que la lengua materna, nada más íntimo y trascendental que nuestro ser hablante, la prueba viviente de la fundación de nuestra propia subjetividad en el lenguaje.

Sin embargo, decía Derrida que “aun cuando no se tiene más que una lengua materna y uno está enraizado en su lugar de nacimiento y en su lengua (...) la lengua no pertenece” porque, en realidad, es casi a la inversa: nosotros le pertenecemos a ella en virtud de que no tenemos potestad para elegirla ni de modificarla cuando la recibimos como una herencia incuestionable. Lo que dice aquí Derrida es que, en cuestiones del idioma, más bien es ella la que elige por nosotros cuando nos hace a su modo porque instala para siempre en nosotros una forma de significar, una forma singular de dibujar el mundo. “La lengua no pertenece, pertenece siempre al otro, a los otros de la comunidad. Eso es una lengua materna”, dice Barbara Cassin retomando a Derrida.

El mito de Babel explica el hecho de que existan lenguas diversas. En el relato bíblico Dios castiga la soberbia de los hombres con la imposibilidad de la comunicación y la lengua de la verdad única se divide en muchas lenguas que se diseminan por el mundo. Así se dispersa lo que hasta entonces había estado unido en y por la amalgama de la lengua del paraíso y explica como maldición el malentendido entre los seres humanos. Entonces, ¿es nuestra lengua, las lenguas, la maldición de su diversidad, el recuerdo de una diáspora que llevamos para siempre con nosotros?

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
adrianacanseco@gmail.com

Si una lengua no pertenece, entonces, ¿qué es que lo que nos queda? Lo que nos pertenece, en todo caso, es su deseo. Tenemos, sobre todo, el deseo de esa lengua cuyas sonoridades juegan de modo particular y nos abren por completo el mundo a su manera.

Lo propio de la lengua, dice Derrida, es “no dejarse apropiar (...) La lengua es eso mismo que no se deja poseer, pero que, por esta misma razón, provoca toda clase de movimientos de apropiación. Porque ella se deja desear y no apropiar, pone en movimiento toda clase de gestos de posesión, de apropiación”.

Lo que resulta tan propio de una lengua materna, lo más difícil de dominar en otra lengua es, a decir de Cassin, el cuerpo de la lengua. La lengua hecha cuerpo y con el cuerpo. De hecho, la lengua extranjera que más rápidamente se adopta es aquella que tiene más relación de cercanía con la materna. Los halos de sentido que rodean una palabra, que sobreviven y se transforman, se dispersan de una lengua a otra. Constituyen lo singular de una lengua, y se vuelven in-apropiables en la traducción.

Paradójicamente, dice Derrida, “lo más idiomático, es decir lo más propio en una lengua, no se deja apropiar. [En] lo más idiomático de una lengua, uno se aproxima a lo que, palpitando en la lengua, no se deja aprehender (...) El idioma es lo que resiste a la traducción, pues (...) a causa de esa singularidad, se sustrae a toda posesión, a toda reivindicación de pertenencia”.

Entonces, si la lengua es lo común (lo materno en lo comunitario), lo que nos permite hacer vínculos entre lenguas, lo que permite y alienta la traducción aun a costa de pequeñas y medianas traiciones, lo idiomático es lo *inapropiable* mismo. Esta idiomatidad no se reduce nunca a la lengua estándar, a la síntesis global de lo decible en todas las lenguas posibles. Lo *inapropiable* de la lengua materna resta como invención idiomática y herencia, como migración y desplazamiento: *desterritorializa* y funda una nueva lengua en la lengua, como decía Deleuze. No cabe en ella normalización nacionalista posible porque sus domésticos regionalismos se asillan hasta lo irreconocible, allí donde anida la intimidad *intraducible* de una cultura.

Por lo tanto la traducción puede adoptar diferentes posturas: acercar la lengua extranjera (ajena) a la (im)propia lo más posible para hacerla cuerpo, o respetar su distancia, su extrañamiento y su extranjería, como hizo Meschonnic en su traducción de la Biblia con el fin de “hacer oír una lengua en otra” (Cassin).

En 2016, Silvia Katz, una reconocida artista salteña que lleva a cabo hace más de treinta años talleres artísticos con niños de todas las edades en los que se mezcla el dibujo, la pintura, el relato, la poesía y la música, realizó con sus talleristas un proyecto muy particular. El libro en el que se publica al final de cada año la experiencia del taller se llamó *Aquicito. Hablares y decires del tiempo del ñaupa* y recoge, de primera mano, la experiencia de esos hablantes entre 5 y 13 años en su lengua materna, las formas dialectales propias, las de sus padres, abuelos y amigos. El resultado es un singular diccionario ilustrado de lo que los lingüistas llaman *regionalismos* definidos por los chicos y chicas del famoso Taller Azul. Cuando la palabra parece esquivar aun en la definición se dan ejemplos de uso, sin formalidades ni reparos filológicos: apasanca, asinito, cococho, churo, chuy, cimbar, cuchi, curcuncho, manchacho, ñaño, ututo, pilpinto, suri, tarco, tucu tucu, yuyaral, yutearse. Muchas de ellas son préstamos del quechua que no solo compartió su materia léxica sino también su predilección por los diminutivos y otras construcciones propias de la región del norte argentino. En las definiciones de los chicos, esa lengua materna que nos recibe al mundo usas las palabras propias para decirse y para decir también su propio resto, sus márgenes. Allí están las palabras de *Aquicito*, tan inapropiables y tan intraducibles en sus íntimos matices.

La lengua es in-apropiable porque solamente puede desearse, nunca poseerse: solo puede habitarse en usufructo como herencia atávica. No somos nuestro idioma, simplemente, lo hemos recibido. La lengua materna no es nuca nuestra, es de los otros, porque una lengua solo puede ser en el otro siempre otro.

Cuando escucho mentalmente las palabras de *Aquicito* (las palabras que el corrector de idioma del editor de texto ahora mismo desconoce y denuncia en su anomalía) viene el deseo de escucharlas de nuevo de una voz humana, enhebradas al descuido en el habla cotidiana, en estructuras propias y singulares, con una entonación y una cadencia particular y tan íntimamente familiares que desarmen cualquier voluntad analítica. Las palabras, las frases, están ahí, intraducibles en su amorosa sonoridad, insobornables en su rústica materia, en su doméstica calidez. Permanecen, sobre todo ellas, inapropiables cuando escapan al aplastamiento global de la lengua estándar, cuando a pesar de la olvidadiza urbanidad, vuelven a brotar desobediente y obstinadamente de generación en generación. Eso sucede cuando en la lengua materna nos permitimos traficar palabras a

hurtadillas de la norma para ponerlas en el luminoso centro del idioma que nos toca y nos cobija en sus sonoridades, espontáneamente, más allá de nosotros mismos. Ese puñado de palabras está ahí, *aquicito nomas*, a la vuelta del territorio y del tiempo, para dibujar el mundo de otra forma, de la manera prestada y de la propia, la que no tenemos pero que robamos en secreto cuando nos prendamos de ese amor inmemorable.

Bibliografía

- Cassin, B. (2014). *Más de una lengua*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Cassin, B. (2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Derrida, J. (2001). “La lengua no pertenece” en *Diario de Poesía*, n° 58, Buenos Aires, 2001. En línea en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm>
- Katz, S. (ed.) 2016. *Aquicito. Hablares y decires del tiempo del ñaupá*. Salta: Laralazul.



#MEZCLA

Restos de una lengua en otra: fragmento, mezcla y extranjería en Vivir entre lenguas de Sylvia Molloy

Lic. Paula La Rocca*

Lic. Ana Neuburger†

El trabajo de la memoria y el recuerdo parecieran estar tomados por la lengua. ¿Pero qué sucede cuando la infancia se encuentra atravesada por distintos idiomas? No una, sino múltiples lenguas traman la vida fragmentada de *Vivir entre lenguas*. Allí se despliegan escenas de una vida desde la inquietud que sacude a aquellos que se encuentran tocados por más de una lengua: ¿en qué lengua soy? Partir de bilingüismo como forma de reconstruir una historia supone una lengua de apoyo, una lengua donde asentarse y desde la cual se forjan las demás. El bilingüismo también supone un aprendizaje y a la vez un cruce, una mezcla, un movimiento.

Hay una lengua de la casa y una manera de sentirse en casa cuando se habla la propia lengua. Sucede igual que con esos nombres que devuelven a una época o las frases que traen desde el fondo de la memoria un afecto pasado; que acercan, fragilísimos, los recuerdos. Hablar una lengua es poner en palabras la vida singular, significar esas palabras con el contenido propio. Alardear, por ejemplo, de los yeites que nuestros padres ya no conocen pero que nuestros amigos celebran. Un “comadreo lingüístico” que retiene cierta ilusión de juventud. Pero qué sucede cuando el sitio de apoyo no encuentra precisión, cuando las lenguas trazan un vaivén desjerarquizado, cuando la mezcla señala el contacto pero también la contaminación. Las lenguas del sujeto bilingüe conviven en la mezcla, en la falta y en el olvido. Una sensación de extranjería las habita y a la vez una especie de abandono de lo familiar.

El recuerdo comienza a tomar forma en la familia. Y el desvío lingüístico se asienta aún más cuando la herencia inmigrante se hace presente

* Instituto de Humanidades, CONICET.
ana.neuburger@gmail.com

† Instituto de Humanidades, CONICET.
paularock24@gmail.com

desde los primeros años: cuando confluyen, por ejemplo, el francés, el inglés y el español. Sin embargo, hay algo en el habla que pareciera prescindir de esa división lingüística. Una mujer recuerda cuando era una niña de cuatro años haber visitado a su abuela inglesa antes de su muerte y en ese encuentro una pregunta se vuelve desconcertante: ¿en qué lengua le habló? Cada lengua entrelazada en el relato de Sylvia Molloy disputa espacios, en el ejercicio que supone desandar la correspondencia directa entre lengua, territorio e identidad. Este vínculo se vuelve frágil al momento de constatar la multiplicidad de lenguas que transitan por el libro: la lengua que primero hablamos, la que elegimos, la que aprendimos, la lengua que perdimos y la que se olvida. La extranjería, entonces, señala el resto de una lengua en otra. Si la escuela se asienta en la división de tiempos y espacios lingüísticos, por la mañana inglés por la tarde español, la transgresión se funda en cruzar esos territorios. Fuera de la escucha de los padres, la niña se entrega a la mezcla.

Dice Sylvia Molloy que el aprendizaje de la lengua exige cierta atención particular. Porque cuando nos detenemos, como cuando niños, en su aprendizaje, la lengua se vuelve única y se aleja del idioma. Si aprendemos a hablar por imitación y si esa imitación es constitutiva entonces cada quién decide cómo contaminarse, elige sus propios acentos y sus trucos. Por ejemplo, para escribir *bien*, dice Molloy, podemos simular, calcar o copiar. Simular como lo hacía Calbert Casey al escribir como cubano viviendo en Cuba, como norteamericano viviendo en Europa. Calcar, como el esclavo Francisco Manzano calcaba la letra del amo español. Copiar como ella misma copia el estilo de su director de tesis cuando escribió su primer libro. Porque la lengua no descansa, aunque permite que se descansen en ella.

Otras escenas están marcadas por el exilio, por la lengua privada de los inmigrantes, o por el vacío en la traducción: la sensación de estar “en tierra de nadie” ante un momento de desconcierto lingüístico en el paso de una lengua a otra. En el montaje de estas escenas, Molloy acentúa el gesto de la mezcla y de la incertidumbre ante la lengua en la que siempre se exige división, clasificación y ordenamiento. Si “para el monolingüe no hay sino una lengua desde donde se piensa un solo mundo”, en la mezcla y el contacto de lenguas se afirma que “sólo podemos hablar porque nuestro idioma no está solo”. Palabras de distintos idiomas con sonidos de diferentes lenguajes, imágenes de varios mundos y una lengua *espectral*

que supone multiplicidad de formas posibles para decir pequeñas cosas. Decir nos pone en estado de elección y también nos expone, porque cada palabra con su acento socava la pureza de la estabilidad. En la lengua hay pequeños agujeros. Huecos por los cuales se filtran expresiones imitadas, frases tomadas en préstamos, inventos. Fantasmas de la lengua que se hacen presentes en el acto de decir. Pero ¿puede la lengua escribir un recuerdo? Infancia y lengua toman la forma de imágenes en la articulación del recuerdo. Pero ¿qué pasa con la lengua cuando la vejez se hace presente en la pérdida de memoria? La lengua se altera, se obstina en repetir palabras involuntarias. Lengua e inconsciente se asocian en la ecolalia de la vejez. Quien vive entre lenguas se pregunta cuál será la lengua en la que morirá: “¿Seré trilingüe o en los desechos que emita primará una lengua sobre las otras? Por otra parte me alivia el hecho de que, por una vez, no tendré que elegir”.

La lengua llamada materna ¿es la lengua de la madre, de la ciudad, de la patria? ¿puede negarse? cuando se abandona una lengua algo de ella queda filtrándose, permea todo lo que será dicho. La lengua propia es una mezcla, un *entre lenguas* cuyo placer es armar frases con palabras extranjeras o acercar, como rarezas, modismos de otras lenguas para ayudarnos a pensar diferente, como islotes de otra lengua que flotan en la conversación. “The switching its effortless”, dice Molloy, la que viaja de una lengua a la otra como viaja entre sus épocas, sus afectos, sus hogares. De allí, el resto que queda es el del presente que se escribe, el que intenta retener en la lengua los cuadros de una vida.

Bibliografía

Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.



#PORTUNHOLSELVAGEM

Ficciones entre-lenguas / entre fronteras

Dra. Franca Maccioni*

Ficciones entre lenguas y entre fronteras. Ese es el título que pude pensar en su momento para esta intervención, aunque hoy, creo, sería mejor comenzarla de otro modo. Si pudiera, lo haría ya no con una afirmación sino con una pregunta robada porque en ese gesto en principio está condensado casi todo lo que me gustaría decir. La pregunta que pirateo es colectiva, está escrita con una sintaxis y una ortografía absolutamente enrarecidas, y dice así: ¿DELÍRIOS LUNÁTICOS TRANSNACIONALES DE INDETERMINADAS ORIGENES GALÁCTIKAS DE ALGUNOS ARTISTAS TRIPLEFRONTEROS DEL FUTURO AGORA?... Como sea, comienzo.

En 2008, un conjunto de escritores y artistas reunidos en las playas imaginarias de Asunción de Paraguay, decretaron a esa ciudad “capital mundial de la ficción”. En ese mismo acto, redactaron una Karta-Manifiesto de Amor Amor dirigida a los entonces presidentes de Brasil y Paraguay, Fernando Lugo y Lula Da Silva, instándolos a quemar con fuego guaranítko el contrato que regulaba los usos de la reserva Itaipú; contrato firmado durante dictaduras militares en ambos países involucrados y sin embargo aún vigente. La apuesta por derribar ese dique contenedor “de lucro mal aprovechado” se dirigía luego a la invención de una nueva usina, ya no eléctrica sino generadora de un fluir americano de ideas sin fronteras, que precisaba para ello, decían, una nueva lengua en la cual reescribir ese tratado y con suerte todos los que vendrían después: el portunhol selvagem.

Esa lengua de alto voltaje poético armada de contrabandos migrantes en la que está escrito el manifiesto es también, a mi entender, la lengua de un proyecto mucho más amplio y radical. Un proyecto, a la vez poético, lingüístico e hidráulico, digamos, cuya táctica punkpolítica no se deja asir fácilmente pero que es como mínimo contramoderna y contra-corriente. Digo esto porque el origen de nuestra lengua y de nuestras cartografías

* Instituto de Humanidades, CONICET.
franca.maccioni@gmail.com

político-nacionales, lo sabemos, está indisociablemente vinculado a la ilusión de un viaje de ida y vuelta; viaje que fue, a la vez, real e imaginario; que comenzó con los que llegaron por mar y culminó con el deseo de exportar por el agua del río y a favor de su corriente la materia prima hacia el océano, haciendo de la boca (ese lugar donde el río desemboca) el espacio mercantil de apertura de América al mundo global civilizado de Europa, pero también haciendo del espacio resonante de la boca y, por extensión, de la lengua en general y de la lengua literaria en particular, un lugar de construcción de lo nacional, de demarcación de lo propio y de lo otro. Por el contrario, el viaje (esta vez, quizás más bien en sentido lisérgico); digo el viaje de estos lunáticos intergalácticos de orígenes indeterminados parece dirigirse en cambio contra esta corriente moderna y también contra la corriente fluvial. Lo que quieren, al parecer, es devorarse los restos vivos de la modernidad y devolverla contrabandeada, pirateada, migrada, transfronterizada. Pero lo que quieren sobre todo es devorarla y devolverla ya no sólo por la boca sino con el cuerpo entero; es decir. hacer que la lengua ya no sea “LA lengua Real” (académica, Estatal, literaria) sino de vuelta esa lengua-lengua, al mismo tiempo signo y órgano encarnado de estímulo oral y sexual, porque para ellos todo es cuerpo.

Contra la utopía a la vez fundacional y nacionalista de articular en la literatura voz, letra y ley, los inventores de este “deslímite verbocreador indomábel”, proponen un contraespacio, una heterotopía que no sólo impugna la ficcionalidad de las cartografías político-jurídicas sino que expone a la vez otro principio constructor posible que opera ya no por diferenciación sino por yuxtaposición: superponen en un lugar real varios espacios, varias lenguas que normalmente serían incompatibles, varios tiempos que se presumen ajenos al presente reglado. El *portunhol selvagem* es ese invento translingual, híbrido, hídrico, carnal y desbordado cuyo mentor principal es Douglas Diegues. Este poeta aproxima una definición autobocoteada, diciendo: “El *portuñol selvagem* es guarani punk, punk guarango, um mix de português, castellano, guarani, spanglish, franxute, italiano fake, alemán trucho, pero jamás únicamente eso, porque el *portuñol selvagem* non tiene ni es una fórmula. Non podemos explicarlo mucho sin traicionarlo. Pero podemos desexplicarlo un poco. Nel corazoncito de llanta de camión del *portuñol selvagem* cabem todas las lenguas del mundo. Non hay limites ni habría porque limitarlo”.

Y es justamente el “roce, la contaminación entre lenguas –como dijera Andermann (2011: 152)– lo que hace de esta lengua *de modo inmediato*, una erótica”. Lo que sale entonces, ya sea en forma de poema, prosa o manifiesto, es la liberación extasiada de un fluido de energías ancestrales; fluido que crea por sí mismo su propio lugar oceánico y gozoso, ya ni pacífico ni atlántico. Un Mar que rememora, más bien, la corriente subterránea del mar entrerrianense, mar paraguayo, mar hoy inexistente pero que, sabemos por los restos, supo aunar en una misma marea a Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Argentina mucho antes de que estos países existieran como tales.

Ya Wilson Bueno había recreado ese Mar Paraguay inventando, él también, una lengua transfronteriza, el portunhol; o mejor, un vórtice de escritura en la que el español y el portugués se mezclaban con la errancia y la liviandad de la espuma. “No hay idioma ahí. Solo el vértigo del lenguaje. Déjenme que exista”, decía Bueno. Perlongher le llamo “sopa paraguaya” a ese “zoo de signos” marinos de “portunhol malhado de guaraní”; un portunhol mechado o quizás sea mejor decir *machado* en salteño, es decir, embebido, chupado de guaraní (si se prefiere en cordobés). Porque tanto el portunhol de Bueno como el portunhol selvagem de Dieguez vuelven al guaraní para trazar desde allí su “lengua poética de vanguardia primitiva”. Pero vuelven menos como quien retorna a una raíz o a una orilla segura que como quien encuentra allí al mismo tiempo un solvente, un medio de disolución de las lenguas con mayúscula pero también un principio de construcción compuesta que moviliza el fraseo emulando lo líquido y lo etílico.

Y si es Paraguay en ambos casos el espacio imaginario de la ficción absoluta quizás lo sea menos por el territorio que ese nombre invoca que por la fábula etimológica que la materialidad del significante conserva. Como si Paraguay, ese topónimo guaraní, guardara la cifra delirante de un modo de construcción ficcional de lengua que es posible actualizar en este futuro ahora que nos toca. Una cifra para crear una lengua para-estatal, una *para-lengua* (siendo “para” río, agua en guaraní); y una lengua, además, que opere por conjunción flotante (rememorando que la “Y” de Paraguay significa también agua y por extensión río). Una lengua en todo caso capaz de “destrabar y arrastrar los sentidos en su torrencioso cauce, desde la tierra firme de las lenguas mayores a un estado de disolución y fluidez” permanente (Andermann, 2011,153), una lengua-corriente des-

territorializante que licúe los estados y los vuelva flotantes, sin aduanas ni fronteras.

Es un delirio, sin dudas, y sin embargo quizás no sea nada arriesgado afirmar que lo mejor que se ha escrito en nuestro continente viene de una tradición de delirantes semejantes. Como dijera una vez más Diegues: “El portunhol [de los turistas] puede ser dulce [pero] El portunhol selvagem talvez seja mais trilce. Resumiendo sem conclusiones precipitadas: el portunhol selvagem es free...”

Bibliografía

Diegues, D. (2017). *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Interzona.

Bueno, W. (1992) *Mar Paraguay* (con prólogo de Perlongher, Nestor. “Sopa Paraguaya”). Par : Iluminuras.

Andermann, J. (2011) “Abismos del tercer espacio: Mar Paraguay, portunhol salvaje y el fin de la utopía letrada”, *Revista hispánica moderna*, 2011.

AA VV, “Karta Manifiesto de Amor Amor” en *Jornal o Globo*. En línea en: <https://goo.gl/1LYxsF>

*Repasar el trabajo y anudarlo en
este espacio de escritura no es
sólo mostrar los resultados de una
investigación. Es, antes que nada,
iluminar los hilos de los encuentros.*

Córdoba, 2021



ISBN 978-950-33-1642-9



ciffyh

Centro de Investigaciones
María Saleme de Burichon
Facultad de Filosofía y Humanidades / UNC

Área de
Publicaciones

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades / UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba