

9	1. La mesa de montaje
29	2. La mesa de montaje y la mesa de la historia
41	3. La mesa de montaje y la mesa de la historia
51	4. La mesa de montaje y la mesa de la historia
61	5. La mesa de montaje y la mesa de la historia
71	6. La mesa de montaje y la mesa de la historia
81	7. La mesa de montaje y la mesa de la historia
91	8. La mesa de montaje y la mesa de la historia
101	9. La mesa de montaje y la mesa de la historia
111	10. La mesa de montaje y la mesa de la historia
121	11. La mesa de montaje y la mesa de la historia
131	12. La mesa de montaje y la mesa de la historia
140	13. La mesa de montaje y la mesa de la historia

1. La mesa de montaje

La hipótesis central que me gustaría desarrollar en estas páginas es que el objeto, el *objeu* u *objuego* de la arquifilología, no es la representación, sino la idea, el gesto. "No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite ese proceso y busca del futuro lo que falta del pasado".¹

Todo se pasará sobre una mesa, una mesa de montaje. Hay una larga búsqueda filosófica en ese sentido. A partir de un ensayo de Robbe-Grillet sobre Beckett, nos decía Foucault, en 1964, que, a la luz del positivismo, la mesa no es sino la suma de las percepciones que asociamos a la palabra mesa. En esa perspectiva, la cuestión de definir qué es una mesa no tiene ningún sentido, pasa a ser un simple disparate.² Y esa observación lo lleva a Foucault a ver en la atribución de un valor unívoco a las cosas una auténtica ruina del positivismo. Recordemos el prefacio de *Las palabras y las cosas*, cuando afirma que la monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración caótica consiste en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas sino el sitio mismo en el que podrían ser vecinas.

Fiel a esa tradición, Georges Didi-Huberman nos dice, en su catálogo de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, hoy disponible en francés con el título *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'Histoire*, 3 (Paris, Minuit, 2011), algo

¹ HAMACHER, Werner, *95 tesis sobre la Filología*. Trad. Laura Caruhati. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011, p. 29.

² FOUCAULT, Michel, "Debat sur le roman". *Dits et écrits I*. Paris, Gallimard, 1994, p. 346.

que, ciertamente, fue escrito pensando en Foucault, porque una versión del texto figura, de hecho, en el *Cahier de L'Herne* en homenaje al autor de *Las palabras y las cosas*. Más aún, dicho vínculo se potencia si pensamos que Foucault leyó *Las meninas* como algo más allá del cuadro y destacó asimismo el nominalismo como una herramienta contra el positivismo aún restante o resistente en las ciencias humanas. En efecto, se estipula en el texto de Didi-Huberman que

La prestigiosa palabra *cuadro*, en francés cuando menos, deriva directamente de un vocablo latino en extremo trivial, *tabula*, que significa tabla, simplemente. Una tabla para todo: para escribir, para contar, para jugar, para comer, para ordenar, para desordenar. En la práctica del *Atlas* de Gerhard Richter, como antaño en las series de *láminas* grabadas en varios "estados" por Rembrandt, se trata sin duda de *mesas* más que de cuadros. Lo cual significa, ante todo, renunciar a cualquier unidad visual y a cualquier inmovilización temporal: espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse. El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre. Un cuadro se cuelga de las paredes de un museo; una mesa se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones. Al igual que en el amor físico donde el deseo constantemente se renueva, se reactiva, constantemente hay que *reponer la mesa*. Nada en ella se fija de una vez para siempre, todo en ella está por rehacer –por placer renovado antes que por castigo sisífico–, por redescubrir, por reinventar.¹

A comienzos de los años 70, Foucault se preocupaba, de hecho, con las relaciones entre la verdad y las formas jurídicas. En el curso desarrollado en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, en 1973-4, Foucault admite que el objetivo

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. María Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 45. Como veremos más adelante, Jacques Derrida ya había problematizado la cuestión al tener que atribuirle un lugar a Mallarmé en el *cuadro* de la literatura francesa. Ver DERRIDA, Jacques, "Mallarmé" en Varios Autores, *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1974, vol. III, p. 368-379.

era mostrar cómo se pudo formar un determinado conocimiento sobre el hombre y, en ese sentido, ver también

cómo las prácticas sociales pueden llegar a engendrar ámbitos de saber que no solamente hacen aparecer nuevos objetos, conceptos nuevos, nuevas técnicas, sino que además engendran formas totalmente nuevas de sujetos y de sujetos de conocimiento. El propio sujeto de conocimiento también tiene una historia, la relación del sujeto con el objeto o, más claramente, la verdad misma tiene una historia.

De esta suerte, la meta era

mostrar cómo se pudo formar en el siglo XIX un determinado saber sobre el hombre, un saber sobre la individualidad, sobre el individuo normal o anormal, dentro o fuera de la norma, un saber que, en realidad, nació de las prácticas sociales de control y de vigilancia.

Ese saber no se imprimió a un sujeto de conocimiento ya dado, no se le propuso ni se le impuso sin coacción, sino que hizo aparecer, además, un tipo absolutamente nuevo de sujeto de conocimiento. Es decir que la línea del curso desarrollado en Río de Janeiro era la de la irrupción y la misma historia de los diversos campos del saber, en su constante relación con las prácticas sociales, al cuestionar la primacía de un sujeto de conocimiento como algo definitivamente dado.⁴ Para ello, dígame de paso, Foucault había establecido que, a partir de Nietzsche, la cuestión de la crítica no consistía tanto en fijar un origen (*Ursprung*), sino en describir la procedencia (*Herkunft*) y destacar la aparición (*Entstehung*), o sea, en marcar un proceso y trazar una arqueología, sin nostalgia por cualquier tipo de pasado como detentor absoluto del origen: "rien n'est plus loin de moi que le désir de retrouver dans le passé le secret de l'origine".⁵

⁴ FOUCAULT, Michel, "La verdad y las formas jurídicas" en *Estrategias de poder*. Ed. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Barcelona, Paidós, 1999, p. 170.

⁵ Idem, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*. Paris, EHESS, 2011, p. 40.

Más recientemente, sin embargo, meditando acerca del método, alguien bastante próximo de Foucault como Giorgio Agamben concluiría que la vía para retomar esa tarea de la crítica es rescatar el concepto dumeziliano de *ultra-historia*.⁶ El presente ultra-histórico, esa problemática actualidad a imponerse delante de nosotros, se torna, como además también había previsto Benjamin, el ahora de una reconocibilidad específica, en que la verdad está cargada de tiempo a punto de explotar; un presente que no es transición sino detención; un intervalo que alimenta el momento del despertar, el mismo que liberta la historia para el presente y dinamita la época, arrancándola de la continuidad cosificada del tiempo homogéneo. Los lectores de Walter Benjamin reconocerán esas metáforas. Pero la lengua, escribió también Benjamin, determinó, de forma inequívoca, que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente un medio para ello, porque así como la tierra es el medio en el que yacen enteradas las viejas ciudades, la memoria es también el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Cava y excava su propio mundo, que no existe antes o más allá de ese gesto. No debe temerle volver siempre a la misma situación y esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las situaciones no son nada más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como auténticos objetos de valor en los sobrios aposentos de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista.⁷ Pero ya en sus consideraciones sobre una filosofía futura, en 1918, el mismo Benjamin nos decía:

⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 91-93.

⁷ BENJAMIN, Walter, *Cuadros de un pensamiento*. Ed. A. Mancini. Trad. Susana Mayer. Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, p. 118-9.

Las deficiencias respecto a experiencia y metafísica, se manifiestan en el seno mismo de la teoría del conocimiento en forma de elementos de una metafísica especulativa, es decir, rudimentarizada. Los principales de entre estos elementos son: en primer lugar, la concepción del conocimiento como relación entre algunos sujetos y objetos, o algún sujeto y objeto –concepción esta que no termina de ser superada definitivamente a pesar de todos los intentos de Kant en ese sentido–, y en segundo lugar, la superación, igualmente sólo preliminar, de la relación entre conocimiento y una experiencia basada en la consciencia empírica humana. Ambos problemas están íntimamente ligados, y si Kant y los neokantianos superaron la naturaleza-objeto de la cosa como origen de las impresiones, no sucede lo mismo con la naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva, que aún hay que eliminar. Esta naturaleza-sujeto de la consciencia cognitiva, resulta de una analogía con lo empírico, y por ello tiene objetos delante de sí con que construirse. Todo esto no es más que un rudimento metafísico en la teoría del conocimiento; un pedazo de esa «experiencia» chata de esos siglos que se infiltró en la teoría del conocimiento. No puede ponerse en duda que en el concepto kantiano de conocimiento, un Yo corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos y que, en base a ellas forma sus representaciones, tiene el papel preponderante, aunque sea sublimadamente. Pero esta concepción es mitología, y en la que respecta a su contenido de verdad, no es más valiosa que toda otra mitología del conocimiento. Sabemos de la existencia de pueblos primitivos en la llamada etapa preanimística que se identificaban con animales y plantas sagradas y se adjudicaban sus nombres. Sabemos de locos que también se identifican con los objetos de sus percepciones, dejando éstos de ser entes objetuales y estar a ellos enfrentados. Sabemos de enfermos que no se atribuyen las sensaciones de sus cuerpos a sí mismos, sino que los proyectan sobre otros seres o criaturas, y sabemos de videntes que, como mínimo, se consideran capaces de hacer suyas las percepciones de otros. La representación colectiva de conocimiento sensible y espiritual, tanto de la época kantiana, de la prekantiana o de la nuestra misma, no deja de ser una mitología como las ejemplificadas más arriba. Desde esta perspectiva, y en lo que se refiere a las nociones ingenuas de recepción y percepción la «experiencia» kantiana es metafísica o mitología, sólo que moderna y particularmente estéril en térmi-

nos religiosos. La experiencia, referida al hombre de cuerpo espiritual individual y a su conciencia, y entendida apenas como especificación sistemática del conocimiento, no pasa de ser mero objeto del conocimiento verdadero; su rama psicológica. Esta noción de experiencia inserta sistemáticamente a la conciencia empírica entre los tipos de locura. El hombre conocedor, la conciencia empírica conocedora, es un tipo de conciencia demente. Con esto, no quiere decirse otra cosa que entre los distintos tipos de conciencia empírica existen sólo diferencias graduales. Estas diferencias son a la vez diferencias de valor cuyo criterio no reside en la justeza de los conocimientos, ya que no tratan de ella las esferas empíricas y psicológicas. Establecer el verdadero criterio de dichas diferencias de valor será uno de los más elevados cometidos de la filosofía venidera. A los tipos de conciencia empírica les corresponde una experiencia que, por el hecho mismo de referirse a la conciencia empírica, les confiere, respecto a la verdad, el valor de fantasías o alucinaciones. Es que resulta imposible trazar una relación objetiva entre conciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia. Toda experiencia auténtica se basa en una conciencia (trascedental) teórico-cognitiva. Y este término debe satisfacer una condición: de ser aún utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto.⁸

Diez años después, en *Origen del drama barroco alemán*, Benjamin agregaría que el método, que para el saber es una vía para la obtención del objeto, es para la verdad representación de sí misma y por tanto, como forma, está dado juntamente con ella. Esa forma no es inherente a una estructura de la conciencia, como en el caso de la metodología del saber, sino a un Ser. Esa idea de que la verdad se relaciona con la ontología se traduce también como axioma, en *Palabras en verso*, cuando Karl Kraus nos dice que "el origen es la meta", frase más tarde retomada por el propio Benjamin en las "Tesis sobre el concepto de historia". El origen aparece así como una especie de punto de llegada del método hermenéutico (*Sprung*, salto; *Ursprung*, salto originario, primero, irrupción. Es un salto más allá de la

⁸ BENJAMIN, Walter, "Sobre el programa de la filosofía venidera" (1918) en *Estética III* (2000-2001). Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991.

cronología histórica, del flujo y del devenir). Tal importancia se debe a dos motivos en especial, es decir: en cuanto categoría histórica, el origen es lo que torna las ideas capaces de reflejar la totalidad, y de esa manera representar la verdad de los objetos; y, en segundo lugar, ese origen es en última instancia una categoría estructural responsable por suministrar el contenido y la configuración de las ideas. En tanto categoría histórica, el origen se distingue claramente de la *génesis*, puesto que no puede ser comprendido como el instante en que el objeto pasa de la inexistencia a la existencia, sino como algo que emerge del venir-a-ser y de la extinción. El origen es una especie de cristalización del momento histórico de la *génesis*, que interrumpe el curso de la historia y absorbe una dada configuración. Podemos concebirlo pues como una categoría que absorbe y mimetiza una dada configuración histórica, así como el recién nacido puede ser concebido en un estado de perfecta adecuación a la configuración actual del cosmos, nos dice Benjamin en su ensayo sobre la facultad mimética. Al mismo tiempo, y aún cuando admitamos ser el origen una categoría histórica, es ella asimismo una categoría estructural del fenómeno originado. Y eso porque la momentánea interrupción del flujo del venir-a-ser por el instante de la irrupción es el movimiento constituyente de las ideas. Se generan así esas ideas junto con el fenómeno, y en conformidad con el tenor histórico determinado por el origen. Sin embargo, por ser de naturaleza distinta del fenómeno, surgen ya no como efectividad espontánea, como hechos mensurables, sino como potencias a ser actualizadas por el mismo fenómeno, en el transcurso de su historia. Después de ser originadas, tales ideas permanecen en un estado de latencia, como una especie de objetivo cuya realización es el propósito mismo del objeto. Por esa razón, en cada fenómeno de irrupción, se determina siempre la forma en que cada idea se enfrentará al mundo histórico hasta alcanzar su plenitud.

A partir de estas precisiones, podemos concluir que todo objetivo anhelado en el instante histórico, toda meta a partir de

la cual cada objeto se origina, es lo que permanece, en última instancia, como una promesa de realización interna a su misma estructura. Esa meta es originaria y, por lo tanto, incorruptible. "El origen es la meta". Quizás el significado de esa enigmática frase de Karl Krauss pueda ser ahora más cabalmente entendido: el objeto es definido en términos de estructura –y así, simultáneamente, en términos de historia– por los objetivos anhelados en su instante originario. Todo objeto tiende a un fin, que es la actualización de las metas establecidas estructuralmente por la configuración histórica que lo produjo. Dicho de otro modo, todo objeto tiende a la actualización de su origen. De ahí que leer sea disponer los elementos constitucionales sobre una mesa para organizar su origen, valor que no es un dato empírico, sino una construcción teórica retrospectiva, *post factum*.

Herederero de Benjamin, Giorgio Agamben asume esa misma discusión de la *arché*. En un segundo prefacio, redactado para la edición francesa (Payot, 1989), de *Infancia e historia* (1978) dice, por ejemplo, que toda obra escrita puede ser considerada como un prólogo, o como la cera perdida de otra, que permanece necesariamente sin escribirse, de la cual, las obras sucesivas no son más que máscaras mortorias, imagen cara, ésta última, tanto a Benjamin como a Blanchot. La obra ausente –prosigue– aunque no sea situable en una cronología, transforma las obras escritas en prolegómenos o paralipómenos de un texto inexistente o, en general, en *parerga* que encuentran su verdadero sentido junto a un *ergon* ilegible. Agamben admite que, entre la redacción de *Infancia e historia* y *El lenguaje y la muerte* (1982), hubo muchos borradores de una obra que permaneció sin ser escrita y cuyo título era *La voz humana*. En una de esas páginas dispersas se preguntaba el filósofo si existe una voz humana, del mismo modo que existe el canto de una cigarra o el relincho de un equino. Y, de existir ¿esa voz es el lenguaje? ¿Cuál es la relación entre voz y lenguaje, entre *phoné* y *logos*? Y si no existe algo así como una voz humana, ¿en qué

sentido podemos todavía definir al hombre como el viviente que posee un lenguaje? He ahí un auténtico problema filosófico. *De vocis nemo magis quam philosophi tractant*, decía Servio, y para los estoicos la voz también era la *arché* de la dialéctica. Pero en la apostilla histórico-filológica a *Infancia e historia*, Agamben ya se preguntaba asimismo:

¿Qué es en efecto una forma indoeuropea (...) restaurada por la comparación filológica de las formas sinulares de las lenguas históricas? ¿Qué es un estado de la lengua no constatado históricamente y reconstruido así por la comparación? Lo que se verifica indudablemente en este caso –como en el mito– es una producción del origen, pero ese origen no es un acontecimiento arquetípico separado *in illo tempore*, sino que en sí mismo es algo esencialmente histórico. Sin embargo, su "historicidad" no puede entenderse en un sentido exclusivamente diacrónico como si solamente se tratara de un estado de la lengua cronológicamente más antiguo: como "sistema definido de correspondencias", representa en cambio en la misma medida una tendencia presente y activa en las lenguas históricas. Es un origen: pero un origen que no es remitido diacrónicamente al pasado, sino que antes bien garantiza la coherencia sincrónica del sistema. Vale decir que expresa algo que no puede ser convenientemente descrito en términos puramente diacrónicos ni tampoco en términos exclusivamente sincrónicos, sino que únicamente puede ser concebido como una separación y una diferencia entre diacronía y sincronía. Podríamos definir esa separación como una *arkhé* histórica, para distinguirla de un instante puntual y continuo en la cronología tradicional. La legitimidad de tal "historicidad sincrónica" está ciertamente fundada al menos a partir de los *Principios de fonología histórica* de Jakobson, que introdujeron la historicidad y la teleología en categorías consideradas estáticas y sincrónicas por excelencia, abriendo la vía para una consideración del lenguaje capaz de mediar entre la lingüística descriptiva y la lingüística histórica. Desde este punto de vista, se hace visible la insuficiencia de la oposición entre estructura e historia: como *arkai*, las formas in-

doeuropeas no son propiamente estructuradas ni tampoco históricas, ni sincrónicas ni diacrónicas.⁹

Es, justamente, para contextualizar ese entre-lugar que Georges Dumézil hablaba de *ultra-historia*. En la introducción a su volumen sobre historias romanas, Dumézil se define en estos términos:

no soy, ni pretendo ser o no ser, un estructuralista. Mi esfuerzo no es el de un filósofo, sino, conscientemente, el de un historiador: un historiador de la más antigua historia y de la franja de la ultra-historia a la que es posible pretender acceder razonablemente; es decir, que mi esfuerzo se limita a observar los datos primarios en dominios que sabemos están genéticamente emparentados, y luego, mediante la comparación de algunos de estos datos primarios, mi esfuerzo se remonta hasta los datos secundarios que son sus prototipos comunes. Todo ello sin ideas preconcebidas al principio y, al final, sin la esperanza de que tales datos resulten universalmente válidos. (...) Y en cuanto a los tiempos que preceden a estos documentos, sólo conozco las estructuras que resultan de su comparación. Ninguna estructura se ha impuesto *a priori* ni por extrapolación y, cuando advierto cierta semejanza con otros datos, inicio la exploración de una cantera comparativa sin saber de antemano lo que allí encontraré.¹⁰

Mucho más recientemente, en 2004, prologando un libro de Enzo Melandri con el texto "Arqueología de una arqueología", Agamben nos dice que el objeto de la arqueología filosófica es una *arché* que, aunque no sea un principio trascendental, no alcanza siquiera a conquistar una consistencia empírica, a no ser negativamente, como "ruinología". En ese sentido, y esa sería la principal contribución de Melandri, la arqueología se muestra como un híbrido de transcendencia y fenómeno-

⁹ AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p. 209-210.

¹⁰ DUMÉZIL, Georges, *Mito e epopeya III. Historias romanas*. Trad. Sergio M. Báez. México. Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 14.

logía.¹¹ Y en "La idea del lenguaje", ensayo de *La potencia del pensamiento*, agrega que el pensamiento contemporáneo ha tomado conciencia del hecho de que un metalenguaje último y absoluto no existe y que toda construcción metalingüística está sujeta a un regreso al infinito. La paradoja filosófica consiste en encontrar un discurso que debe hablar del lenguaje, mostrando sus límites, sin disponer, sin embargo, de un metalenguaje. Esa tarea, *logos en arche*, la palabra está en el principio, es el presupuesto absoluto de la crítica filosófica, que coincide por lo demás con la idea de Mallarmé de que el verbo es un principio que se desarrolla por la negación de todo principio. El carácter de *arché* del *logos* queda así completamente revelado, aunque ningún valor divino, ni siquiera un nuevo destino histórico puedan ya derivarse del lenguaje. Situado absolutamente en la *arché*, el lenguaje exhibe su absoluto anonimato. No hay nombre para el nombre, no hay metalenguaje, y si Dios era el nombre del lenguaje, Dios ha muerto, o sea, no hay más nombre para el lenguaje. La revelación del lenguaje moderno, concluye Agamben, es un habla completamente abandonada por Dios.¹²

La literatura o la parte maldita, esa es la cuestión. No desatendamos, pues, cierta tradición batailleana que en este punto es muy importante y que nos atañe de cerca. En efecto, en una conferencia dictada en la Universidad de Buenos Aires el 20 de julio de 1939, poco después de llegar a la ciudad donde residiría durante cinco años, Roger Caillois abordó la conquista del cielo a través del constructor de Babel, el rey Nemrod, y desestimando el clásico tema de la confusión lingüística, argumentó que los mitos de la conquista del cielo, tan extendidos como los del descenso órfico a los infiernos, señalan un desafío real hacia los dioses, ya que sólo podrá detener el poder quien

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. "Archeologia di un'archeologia" en Melandri, Enzo, *La linea e il circolo*. Macerata, Quoblibet, 2004, p. IX-XXV.

¹² AGAMBEN, Giorgio, "L'idea del linguaggio" en *La potenza del pensiero*: Saggi e conferenze. Vicenza, Neri Pozza, 2005, 30-1.

haya previamente osado enfrentar a la divinidad, al desear ser tan fuerte como ella. El ejercicio de una audacia impiadosa y su increíble suceso proyectan así al infame, al ser de excepción, más allá de la masa, haciendo que se transforme en legislador y juzgue a los demás en función de la desmesura de su acto. Anticipando los argumentos de *Homo sacer*, dice Caillois entonces que nada lo vuelve a algo más sagrado que un gran sacrilegio, insustituible investidura que aísla al predestinado de los hombres y lo lanza a una regia fatalidad.¹³ Al mes siguiente, seguramente tras haber oído esa conferencia, Borges publica en *Sur* "La biblioteca total", donde alude al tiempo anacrónico y circular que contiene "las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrán decir, el evangelio gnóstico de Basílides, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo". Y agrega:

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

Poco después, su relato *La biblioteca de Babel* encontraría su lugar definitivo en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). No es por tanto en la densidad literaria constructiva de la capital del siglo XIX -París, el mito moderno- sino en la experiencia estética post-literaria, deconstructiva, de *Babel*,¹⁴

¹³ CAILLOIS, Roger, "Nemrod". *Verve*, n° 3, París, oct. 1938, p. 111.

¹⁴ Idem, *Babel. Précédé de Vocabulaire esthétique*. París, Gallimard, 1978, p. 103-373; Idem, *Chroniques de Babel*. París, Denöel / Gonthier, 1981.

la marginal ciudad latinoamericana, que se encuentra el nudo entre la historia y la ultra-historia, según el mismo Caillois admite en el prefacio de 1978 a su obra *Babel*. Pero digamos que ya en sus pioneros estudios sobre la manta y el mimetismo, o sea, cuando se interrogaba, como Benjamin, sobre la facultad mimética, Caillois se había entregado a investigar las supervivencias en la humanidad de una más vasta secreta e indestructible solidaridad con la Ur-historia, mientras que, más tarde, en *Babel*, inmediatamente después de la guerra, ya se sentía en cambio atraído y alarmado por una trilogía funesta, el orgullo, la confusión y la consecuente ruina de la literatura, lo que lo llevaba a la búsqueda de una o más leyes de la economía general del mundo,¹⁵ o sea, abocado a entender la ley batailleana del dispendio.

Un cambio de paradigma se imponía entonces. Mientras la ecuación literaria modernista lamentaba que el *epos* nacional cayese en el olvido, y para eso hurgaba en el pasado, para reponer la soberanía perdida, la lectura post-literaria celebraba, sin embargo, que así fuese. La opción literaria modernizadora quería realizar la literatura sin suprimir la institución, mientras la post-literaria, la ultra-histórica, buscaba suprimir la literatura sin llegar a institucionalizarla. Y eso queda claro, más adelante, en la obra de Michel Foucault. En el otoño de 1963, en el n° 15 de *Tel quel*, Foucault publica su ensayo sobre el lenguaje al infinito, fuertemente atravesado por el otro yo de Caillois, Georges Bataille. Leemos allí:

En *La Biblioteca de Babel*, todo lo que puede ser dicho ya ha sido dicho: en ella pueden encontrarse todos los lenguajes creados, imaginados, e incluso los lenguajes concebibles, imaginables; todo ha sido pronunciado, incluso lo que no tiene sentido, hasta el punto de que el descubrimiento de la mínima coherencia formal es un azar altamente improbable, del que no pocas existencias, obstinadas sin embargo, nunca han recibido el favor. Y sin embargo, por encima de todas estas palabras, un lenguaje riguroso, soberano, las recubre, un lenguaje que las

¹⁵ Idem, *Babel, op. cit.*, p.14-5.

cuenta y a decir verdad les da nacimiento: el lenguaje mismo apoyado contra la muerte, ya que es en el momento de la caída en el pozo del Hexágono cuando el más lúcido (el último por consiguiente) de los bibliotecarios revela que incluso el infinito del lenguaje se multiplica al infinito, repitiéndose sin término en las figuras duplicadas de lo Mismo.¹⁶

Pocos años después, en *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault, continuador, como Caillois, de las tesis de Dumézil, afirma:

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje. Todas las lenguas que conocemos, las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío. Sólo existe una lengua que guarda memoria de ello, porque se deriva directamente del primer vocabulario, ahora olvidado; porque Dios no ha querido que el castigo de Babel escapase a la memoria de los hombres; porque esta lengua ha servido para relatar la Antigua Alianza de Dios con su pueblo; por último, porque en esta lengua se dirigió Dios a quienes le escucharon.¹⁷

Y a continuación:

Las lenguas tienen con el mundo una relación de analogía más que de significación; o mejor dicho, su valor de signo y su función de duplicación se superponen; hablan del cielo y de la tierra de los que son imagen; reproducen en su arquitectura más material la cruz cuyo advenimiento anuncian —este advenimiento que, a su vez, se establece por la Escri-

¹⁶ FOUCAULT, Michel, "El lenguaje al infinito" in *Entre filosofía y literatura*. Ed. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999, p. 191.

¹⁷ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI, 1968, p. 43-4.

tura y la Palabra. Hay una función simbólica en el lenguaje: pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla (...) en las palabras mismas, sino más bien en la existencia misma del lenguaje, en su relación total con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los lugares y las figuras del cosmos.¹⁸

Todo eso lo lleva a Foucault a concluir que, en el siglo XIX, siglo por excelencia de las naciones y los lugares comunes:

El estudio de las economías, la historia de las literaturas y de las gramáticas, a fin de cuentas la evolución de lo vivo no serían más que el efecto de la difusión, sobre playas del conocimiento cada vez más lejanas, de una historicidad descubierta primero en el hombre. Lo que pasó fue en realidad lo contrario. Las cosas recibieron primero una historicidad propia que las liberó de este espacio continuo que les imponía la misma cronología que a los hombres. Tanto que el hombre se encontró como despojado de lo que constituía los contenidos más manifiestos de su Historia: la naturaleza no le habla ya de la creación o del fin del mundo, de su dependencia o de su juicio próximo; no habla más que de un tiempo natural; sus riquezas no le indican ya la antigüedad o el próximo retorno de una edad de oro; no hablan más que de las condiciones de la producción que se modifican en la Historia; el lenguaje no lleva ya las marcas de antes de Babel o de los primeros gritos que pudieron resonar en el bosque; lleva las armas de su propia filiación. El ser humano no tiene ya historia o más bien, dado que habla, trabaja y vive, se encuentra, en su ser propio, enmarañado en historias que no le están subordinadas ni le son homogéneas. Por la fragmentación del espacio en el que se extendía en forma continua el saber clásico, por el enrollamiento de cada dominio así liberado sobre su propio devenir, el hombre que aparece a principios del siglo XIX está "deshistorizado".¹⁹

Pues, seis meses después de la aparición de *Las palabras y las cosas*, más precisamente en noviembre de 1966, Giorgio Agamben publicaba uno de sus primeros ensayos, donde ya se cuestiona, precisamente, acerca del concepto de obra, algo

¹⁸ Ídem, *ibidem*, p. 45.

¹⁹ Ídem, *ibidem*, p. 357-8.

que retomaría, a partir de Aristóteles, en años recientes.²⁰ Pero, antes de referirme a ello, déjeme situar cierto debate de los sesenta que quizás aclare mejor este punto. Uno de los directores de teatro que más influyó en la elaboración de un concepto de potencia pasiva en Bataille, Jean-Louis Barrault, empeñado en adaptar al teatro las palabras de Nietzsche, quiso también transformar *Mientras agonizo* en una pantomima, pero sin aprovechar las palabras del original de Faulkner.²¹ Las reseñas teatrales de la época llegaron a cuestionarle si no se estaría yendo demasiado lejos, en ese abandono de la palabra en provecho del gesto.²² Durante la gira latinoamericana de Barrault el poeta brasileño Haroldo de Campos conversó con el director musical de la compañía, Pierre Boulez, en casa del artista plástico Waldemar Cordeiro, líder de los constructivistas de San Pablo, y allí llegó a la conclusión de estar ante una auténtica poética *neobarroca*.²³ En esa misma oportunidad, Haroldo lo indagó, además, a Boulez sobre la posibilidad de traducir *Un golpe de dados* a la música, proyecto en que Boulez ya estaba de hecho trabajando. Al presentarlo públicamente, años más tarde, Boulez explicitó que mantuvo, en relación a los poemas de Mallarmé, una actitud indirecta, no de transposición o ilustración inmediata, sino de transmutación fingida, en forma de inscripción o amalgama, a tal punto que el mismo título de la composición, *Pli selon pli*, aunque fue retirado de un poema de Mallarmé, nunca es mencionado en la pieza. Se evoca pues la ausencia pero se efectiva la presencia de los pliegues, uno tras otro. "El lenguaje hace presente lo ausente -leeremos, años más tarde, en las páginas de *Literal*- todo valor implica

²⁰ AGAMBEN, Giorgio, "Il pozzo di Babele" in *Tempo presente*, a. XI, n° 11, nov. 1966, p. 42-50.

²¹ CÉ. ASTUTTI, Adriana, "Mientras yo agoniza" en *Andares blancos. Fábulas del menor* en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 71-90.

²² CÉ. "A propósito da pantomima" en *Anhemi*, n° 5, São Paulo, abr. 1951.

²³ CAMPOS, Haroldo de, "Barrocolúdico deleuziano" in ALLIEZ, Éric, *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000, p. 525-533.

una ausencia.²⁴ Esa *inmanación*, ese pasaje sin traslación, es lo que el mismo Haroldo haría en los años 70 con Mallarmé: transcreaciones.²⁵ Como son también transcreaciones o inmanaciones lo que Libertella nos brinda en "La historia de historias de Antonio Pigafetta", el primer relato de *¡Cavernícolas!* (1985), historia nuevamente transmutada en *El lugar que no está ahí* (2006), como una *fisión* del origen, como boñigas de la historia. En el Instituto Di Tella, donde, como veremos más adelante, converge una serie de búsquedas posthistóricas que habían comenzado, de manera dispersa, mucho antes, en los años 40, el artista plástico Rubén Santantonín decía en clara sintonía con esto:

Pienso a la COSA como superación del objeto en el sentido de que esos mismos objetos, fríos y herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforman en COSA. Es superación del objeto en la medida en que permite ser concebida como objeto vivido ya por el hombre, penetrado y hasta modificado por su apasionado merodeo indagatorio. Frente a la COSA el hombre no se siente tan desubicado, extraño y frenado como frente a los objetos, porque parece no estar ante el mortificante silencio de los testigos. La COSA como preocupación artística del problema, es el acontecer del objeto. ACONTECE gracias a esa vida que le prestamos al concebirlo como COSA. Pues en tanto le quitamos la adhesión que es préstamo implica, volverá a ser objeto irremediamente. Entiendo a la COSA como la prevalencia de lo humano sobre los objetos; la poesía vital del objeto. Esta nueva plasmación debe ser concebida como

²⁴ LIBERTELLA, Héctor (ed.), *Literal 1973-1977*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002, p. 28; KAMENSZAIN, Tamara, "La presencia del presente" en *Fronteras de la escritura. Apuntes sobre espacio y tiempo en poesía*. Buenos Aires, Bajo la luna, 2008, p. 79-85; DAROVE, Juan P. y BRIZUELA, Natalia (ed.), *Y todo el resto es literatura*. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini. Buenos Aires, Interzona, 2008.

²⁵ Ya en *A arte no horizonte do provável* (1969), Haroldo de Campos destacaba que el *Libro* de Mallarmé "refuge completamente à idéia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais", algo que su hermano Augusto llevaría a la práctica en *Mallarmagem* (Rio de Janeiro, Noa-Noa, 1971) y ambos Campos en la traducción de *Un golpe de dados*. Ver CAMPOS, Haroldo & Augusto de, e PIGNATARÍ, Décio, *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

COSA, en singular, pues así alcanza la significación buscada: la COSA entendida como expresión. No debe ser interpretada como un 'arte de las cosas', lo que haría suponer en cierto modo un arte-reflejo. Ni ser tomada como la mera colocación de objetos en el mundo, pues aspira a lograr el desdoblamiento del hombre en las cosas. Quiere ser ese enfrentamiento imaginativo. Intenta en lo posible que el hombre no CONTEMPLÉ más las cosas, que se sienta inmerso en ellas con su placer, con su angustia, con su imaginación. Que no se sienta trascendido sino impactado, complicado, entremezclado. Que no experimente sensación de pequeñez ante la COSA; que se sobrecoja, se exalte o se divierta frente a ella, pero nunca superando la medida de su devenir existencial. Búsquese en esta dimensión humana el contenido primordial de la COSA y se verá que es aún un contenido artístico, pero a la limitada media del hombre, no a la de su paradójica grandeza. Nombro COSAS a esos objetos, porque si los nombrar objetos los colocaría en el campo de la objetividad y en cambio deseo que no salgan del campo de la cosidad, el único en el que pueden actualmente alcanzar sentido artístico.²⁶

Máximo esplendor y, simultáneamente, máxima pantomima; oropel y estupidez fundidos por igual, esa *flexión* alcanza allí su punto más alto, pero también el más bajo, lo más vigoroso y lo más descarnado de lo moderno, su instancia poshumana o traumática, su herida, en fin, que es también su ostentación y, asimismo, su derroche. La traducción potencializada de un origen meramente imaginado, el de la Cosa, revela inoperatividad, pero esa actitud no debe confundirse con inercia pasiva, sino con una desactivación efectiva, tanto de la poesía como de la política.

Giorgio Agamben recuerda que, en el libro IV de la Ética, Spinoza usa la imagen de la inoperatividad para definir la libertad suprema y la denomina *acquiescentia in se ipso*, un descanso o hallazgo de la paz consigo mismo, que es una forma de contemplar el propio poder de actuar, algo que Bataille, por lo

²⁶ Cf. SANTANTÓNÍN, Rubén, "Por qué nombro 'COSAS' a estos objetos" en: KATZENSTEIN, Inés. *Escritos de vanguardia*. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires, Espigas-Proa, 2007, p. 37-38.

demás, ya había señalado al describir al hombre de Lascaux, quien se encuentra, desde el principio, ante la prohibición que antecede necesariamente a la transgresión. Bataille insiste en situar la emergencia del arte en el paso de la prohibición a la transgresión, liberándose en el movimiento de la fiesta, lugar eminente que la religión le reservó a todo ceremonial.

Una obra de arte, un sacrificio, si se me comprende bien, participan de un espíritu de fiesta que desborda el mundo del trabajo y, aunque no al pie de la letra, el espíritu de las prohibiciones necesarias para la protección de este mundo. Cada obra de arte posee aisladamente un sentido independiente del deseo de prodigar que la familiariza con todas las otras. Pero podemos adelantar que, una obra de arte en que este deseo no es sensible, o lo es muy débilmente, es una obra mediocre. Del mismo modo, todo sacrificio tiene un sentido preciso, como garantizar la abundancia de las cosechas, la expiación, o cualquier otro objetivo lógico: sin embargo, de alguna forma responde a una búsqueda del instante sagrado, superando el tiempo profano, en donde las prohibiciones garantizan la posibilidad de vida.²⁷

Ahora bien, si la obra, o más específicamente, el poema, según Nancy o Agamben, consiste en volver inoperante la lengua, como de cierta forma comprende Haroldo de Campos al transcribir a Mallarmé, recordemos que la poesía, en términos de Spinoza, es una contemplación de la lengua que la retrotrae a su poder elocutorio originario. Y el sujeto poético no es tampoco quien escribe el poema, sino quien lo desactiva. Surge, entonces, de esas premisas, una redefinición de las proverbiales relaciones entre arte y política, en que el arte no se inscribe más en el campo de la estética, sino que, como inestética, adquiere renovado carácter político. El arte, diríamos, es en sí mismo política, por ser una operación que no sólo vuelve inoperantes las tradiciones, sino que, a través de ellas, el artista contempla los sentidos y gestos habituales, para restituirles un nuevo po-

²⁷ BATAILLE, Georges, *Lascaux o el nacimiento del arte*. Trad. Axel Gasquet. Córdoba, Alción, 2003, p. 54.

sible uso, de clara raíz profanatoria. Es por ello que el arte se aproxima de la política y de la filosofía hasta casi confundirse con ambas. Resta probar, nos dice Agamben al final de *El reino y la gloria*, si la gloria –es decir, la imagen, el consenso administrado– recubre y captura como “vida eterna” (*aion*) aquella práctica específica del tiempo llamada inoperosidad y, más aún, si es posible, como ya lo anticipaba el primer volumen de *Homo sacer*, pensar la política, más allá de la economía y de la gloria, a partir de una desarticulación inoperante, tanto de la vida disciplinada (*bios*), como de la vida abandonada (*zoé*).²⁸

De ese modo, en el volumen siguiente de la serie, el mismo Agamben argumentaría que la filosofía empieza justamente en el momento en que el hablante, oponiéndose a la *religio* de las fórmulas instituyentes, decide cuestionar el primado de los nombres: es cuando Heráclito opone *logos* a *epea*, el discurso de las palabras inciertas y contradictorias, o cuando Platón, en el *Crátilo*, renuncia a la idea de una correspondencia exacta entre el nombre y la cosa, con lo cual aproxima onomástica y legislación, experiencia del logos y política. La conclusión es clara: la filosofía se construye como crítica del juramento, ya que cuestiona el vínculo sacramental que une el hombre al lenguaje. En un escenario como el contemporáneo, en que se jura en vano impunemente, y en que la política sólo puede aspirar a funcionar como *oikonomía*, es decir, como gobierno de la palabra vacía sobre la vida abandonada, Agamben concluye que le cabría a la filosofía la indicación de una línea de resistencia imperiosa.²⁹

Recordemos, entonces, que el mismo año que Bataille escribía sobre la caverna de Lascaux, presentaba también una muy precisa teoría del arte moderno, centrada en la pintura de Manet, donde lo que se exaltaba era, precisamente, la destrucción

²⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. *Homo sacer* II, 2. Vicenza, Neri Pozza, 2007.

²⁹ Idem *Il Sacramento del linguaggio: archeologia del giuramento*. Bari, Laterza, 2008, p. 98.

del objeto, el tachado del original, algo semejante a las manos impresas en la pared de la caverna. En ese ensayo leemos que el arte:

ese gran monumento didáctico –castillo, iglesia, templo o palacio– que innumerablemente el pasado hizo y rehizo, ese monumento parlante y que proclamaba una autoridad que doblegaba a la masa entera, llegó el momento en que perdió el sentido que lo fundaba; se dislocó: su lenguaje devino al fin una elocuencia pretenciosa de la que la plebe, otrora sumisa, se apartó. Manet se apartó desde el principio. Pero desde el principio, sin saber demasiado, intenta recomponer por sí mismo un nuevo orden de formas, un nuevo mundo.³⁰

A partir del ejemplo de Manet, Bataille nos dice entonces que la obra de arte ocupa el lugar de todo aquello que en el pasado, es decir, en el pasado más lejano y remoto, fue sagrado y majestuoso. Por eso se detiene en unas palabras de Valéry, cuando dice que Olimpia, el cuadro de Manet, “desprende un horror sagrado”, “ese escándalo, ídolo... su cabeza está vacía: un hilo de terciopelo negro la aísla de lo esencial de su ser”. Tal idea, compartida también por Michel Leiris, que le dedicará todo un libro a la cinta que ata el cuello de Olimpia, la transforma a la hipotética heroína del cuadro en:

Vestal bestial consagrada al desnudo absoluto, hace soñar en todo lo que de barbarie primitiva y de animalidad ritual se esconde y se conserva en los usos y los trabajos de la prostitución en las grandes ciudades. Es posible (aunque discutible) que, de algún modo, sea ése inicialmente el *texto* de Olimpia, pero ese texto se separa de ella, como de *La ejecución del emperador Maximiliano* se separa el relato del acontecimiento trágico de Querétaro en un periódico de la época. En ambos casos el texto está *obliterado* por el cuadro. Y lo que el cuadro significa no es el texto, sino la *obliteración*. Sólo en la medida en que Manet no quiso decir lo que dice Valéry –en la medida en que, por el contrario, ha suprimido (pulverizado su sentido)–, esa mujer está ahí; en su exactitud provocadora, no es *nada*; su desnudez (...)

³⁰ BATAILLE, Georges, *Manet*. Trad. Juan Gregorio. Murcia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003, p. 41-42.

es el silencio que de ella se desprende como el de un barco hundido, un barco vacío: lo que ella es, es el "horror sagrado" de su presencia –de una presencia cuya simplicidad es la de la ausencia.³¹

Por eso mismo, el último Agamben concluye que el arte no es una actividad humana de orden estético, que puede, eventualmente y en determinadas circunstancias, adquirir también un significado político. El arte es en sí mismo constitutivamente político por ser una operación que vuelve inoperante y que contempla los sentidos y los gestos habituales de los hombres para, de esta forma, abrirlos a un nuevo y posible uso. Por ello, se aproxima de la política y de la filosofía hasta casi confundirse con ellas. Aquello que la poesía realiza en relación al poder de decir y el arte, en relación a los sentidos, la política y la filosofía deben realizarlo en relación al poder de actuar. Volviendo inoperantes las acciones biológicas, económicas y sociales, muestran lo que puede un cuerpo humano y así lo abren a un uso profanatorio de lo dado.

Sin embargo, de cierto modo, esa idea ya estaba *in nuce* en un texto suyo de 1966, al que ya hicimos referencia. Vale la pena examinarlo ahora porque, aunque no ha sido recuperado, nos permite leerlo como el origen (la meta que es origen) del pensamiento de Agamben. Comienza su autor interrogándose heideggerianamente sobre el carácter de la obra y se pregunta si es posible pensar el concepto de obra de manera no ambigua. Cualquiera que haya tomado una pluma para escribir, habrá sentido la contradicción de este acto. Se escribe porque se siente necesidad de escribir, pero recién se empieza a escribir cuando uno se libera de la necesidad de escribir. Escribir por lo tanto es el acto mediante el cual nos protegemos de la necesidad de escribir. En las *Consideraciones acerca del dolor, la esperanza y el camino verdadero*, Kafka nos dice, lacónicamente, que "una jaula fue en busca de un pájaro". La necesidad de escribir se equipara, para Agamben, a esta absurda voluntad de transfor-

³¹ Ídem, *Manet*, op. cit. p. 63-64.

marnos en jaula operativa, que puede condenarnos al silencio, aún queriendo hacer de la palabra el propio destino. La obra es, así, por un lado, objeto de una obsesión a la cual todo debe sacrificarse pero, por otro lado, sólo puede existir obra si se controla esa obsesión; es, en parte, la impaciencia buscando abolir la historia pero es, además, el espacio que la sostiene. Pero esa experiencia de la ausencia de obra, como condición necesaria de su presencia, no es la única ambigüedad señalada por Agamben en el acto de escribir. Recuerda también que, según Heidegger, se dice que la obra surge gracias a la actividad del artista pero se olvida que el artista debe el hecho de serlo a la propia obra. Por lo tanto, concluye Agamben, el origen de la obra de arte es el artista pero el origen del artista es la obra de arte.³²

Y a continuación nos dice el filósofo que la literatura es el tiempo de una espera, de tal suerte que su impaciencia es el deseo de escapar de la vía metafísica de la misma historia, que la condena a no poder buscar su realidad salvo en aquello que parece negarla, y a no poder negarse si no es buscando su propia afirmación. Y así el *ergon* es la continua irrupción del *escaton* en nuestro tiempo lineal, o de la metahistoria en la historia, aunque esa irrupción sólo pueda celebrarse negativamente. Por un lado, eso destruye la obra pero, por otro, esa destrucción es el único camino de la obra hacia su sentido. La obra es la afasia que amenaza la literatura y en que la literatura pese a todo se sostiene a sí misma. La palabra de la literatura, según Agamben, se asemeja pues a la espera frente a la profecía de la Resurrección, realización imposible de la metafísica, irrupción del *escaton* en el tiempo y advenimiento de la metahistoria en el *fluir* del tiempo; pero además es el paraíso reencontrado de la literatura, donde la impaciencia parece haber olvidado que su destino es no poder jamás encontrar el paraíso, así como su ley es no poder encontrar un más allá de sí misma. Lo que la impaciencia nos plantea, en última instancia, es que su exis-

³² AGAMBEN, Giorgio, "Il pozzo di Babele", op. cit., p. 42.

tencia depende del *escaton* y de la muerte de la literatura y que el confin donde amenaza la afasia debe ser recorrido hasta el final. Cuando el *ergon* se separa del *parergon* se instaura el terror y se ve que su contenido no era sino su muerte: la obra devora la obra y el mundo se vuelve cementerio de formas que el Absoluto evoca y busca abolir en la imposible tentativa de fundar su propio reino; cuando el *parergon* se separa del *ergon* estamos en la edad de la pornografía y la eterna repetición porque la pornografía, nos dice Agamben, es el acto del lenguaje que siempre fabrica nuevos cuerpos para un espíritu que ha sido abolido, sacrificando a un Dios muerto los cuerpos de seres abortados. Al cabo de la parábola de su destino, la obra se revela el sentido absoluto que amenaza y protege el horizonte del hombre, pero, al mismo tiempo, no es sino una forma vacía, una señal carente de sentido, un pensamiento en punto muerto.

En esa perspectiva fuertemente blanchotiana (*La literatura y el derecho a la muerte*), por haber sido abandonado por lo más alto (*astra*), el lenguaje es el vehículo del *des-astre* que se materializa en la mesa, la *tabula* donde reposan los *monstra* y esa *tabula* latina dio origen, como sabemos, al *tabularium*, el archivo, de ahí que:

Desde sus definiciones más instrumentales y meramente materiales –“Mesa, se dice de varias cosas que son planas”– hasta la gran variedad de usos técnicos, domésticos, jurídicos, religiosos, lúdicos o científicos, la mesa se ofrece como *campo operatorio de lo dispar y lo móvil*, de lo heterogéneo y lo abierto. El punto de vista antropológico, tan del gusto de Warburg, presenta la considerable ventaja metodológica de no separar la trivial manipulación de los *monstra* (los hígados de carnero) y la sublime elaboración de los *astra* (los cuadros de Rafael), del mismo modo que Claude Lévi-Strauss se negará más tarde a separar los gestos comunes de los “modales en la mesa” y las aspiraciones a los más grandiosos “sistemas del mundo”.³³

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Op. cit., p. 45.

La literatura es uno de esos sistemas que vincula, precisamente, lo alto y lo bajo, *astra* y *monstra*, disciplina que, en su singularidad,³⁴ podría ser definida como esa diferencia en relación a todos los otros objetos culturales, que no es sólo una manifestación particular de reglas generales, sino, fundamentalmente, un nexo peculiar con gestos que exceden ampliamente todas las otras determinaciones preexistentes. No posee un núcleo de materialidad irreductible o propia, pero se nos presenta como una configuración específica de propiedades más amplias o laxas que, al constituirse como objeto de nuestra reflexión, traspasan las propias posibilidades combinatorias previstas por las normas culturales.

Leer no es entonces seguir el azar de unas señales que de ninguna manera configuran por ellas mismas un enunciado. El azar de los números, como las teclas de una máquina de escribir, no son enunciados, son instrumentos con los cuales podemos escribir enunciados. Conciente de ello, en “Máquina de escribir” (1922), un poema del libro *Losango Cáqui*, con el que, de algún modo comienza la vanguardia poética en Brasil (es su Origen), Mario de Andrade dice:

B D G Z Remington
Pra todas as cartas da gente.
Eco mecânico
De sentimentos rápidos batidos.
Pressa, muita pressa.
Duma feita surripiaram a máquina-de-escrever de meu mano.
Isso também entra na poesia.
Porquê êle não tinha dinheiro para comprar outra.
Igualdade maquinaal.
Amor odio tristeza...
E os sorrisos da ironia
Pra todas as cartas da gente...
Os malevolos e os presidentes da republica
Escrevendo com a mesma letra...
Igualdade

³⁴ ATTRIDGE, Derek, *The singularity of literature*. London, Routledge, 2004.

Liberdade
Fraternité, point.
Unificação de todas as mãos...

La impresión B D G Z de una *Reminton*, una máquina, pero también un rifle (un signo que traduce lo que se dice, *Reminton*, pero no lo que se ve, en otras palabras, lo que se habla, pero no lo que se escribe, *Remington*), esa impresión deja un *point*, palabra que tanto indica el vestigio de una acción como la propia nada. Y continúa Foucault:

Estas letras que trazo al azar sobre una hoja de papel, tal como me vienen a la imaginación y para demostrar que no pueden, en su desorden, constituir un enunciado, ¿qué son, qué figura forman, como no sea un cuadro de letras elegidas de manera contingente, el enunciado de una serie alfabética sin más leyes que la casualidad? De la misma manera, el cuadro de los números al azar que utilizan a veces los estadísticos, es una serie de símbolos numéricos que no están unidos entre sí por ninguna estructura de sintaxis. Sin embargo, es un enunciado: el de un conjunto de cifras obtenidas por procedimientos que eliminan todo cuanto podría hacer que aumentara la probabilidad de los resultados sucesivos. Reduzcamos más el ejemplo: el teclado de una máquina de escribir no es un enunciado; pero esa misma serie de letras, Q, W, E, R, T enumeradas en un manual de mecanografía es el enunciado del orden alfabético adoptado en las máquinas.

Foucault se depara, como antes de él, Andrade, ante un conjunto de consecuencias negativas: no se requiere una construcción lingüística regular para formar un enunciado porque este puede constituirse a partir de una serie de probabilidad mínima; pero tampoco basta con cualquier emergencia de signos, en el tiempo y en el espacio, para que un enunciado exista. Un enunciado como el poema de Andrade no existe ni del mismo modo que la lengua, aunque esté compuesto de signos que pertenecen de hecho al portugués, ni del mismo modo que otros objetos cualesquiera que se nos den a la percepción. El enunciado no es una unidad del mismo tipo que la frase pero

tampoco es unitario como un objeto material. El enunciado *Reminton* emerge pues para decir algo sobre las relaciones entre técnica, violencia, magia y lenguaje.

El enunciado no es, pues, una estructura (es decir un conjunto de relaciones entre elementos variables, que autorice a sí un número quizá infinito de modelos concretos); es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos y a partir de la cual se puede decidir, a continuación, por el análisis o la intuición, si "casan" o no, según que reglas se suceden o se yuxtaponen, de qué son signo, y qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación (oral o escrita).³⁵

El enunciado, en suma, es un conjunto de elementos en *function d'existence*, nos dice Foucault, que es preciso determinar si ellos *font sens*; pero como, además, Jean-Luc Nancy nos dice que donde hay *sens* hay *sexe*, determinar el sentido no deja de ser una operación de conciliación de lo absolutamente heterogéneo. Leer, de algún modo, es leer *da capo* la metafísica de ausencia/presencia y replantear la metafísica *da capo*. La verdadera elocuencia se ríe de la elocuencia; la verdadera moral se ríe de la moral, reírse de la filosofía es filosofar. Ese pensamiento sobre el espíritu y el estilo les sirvió a Pascal, que lo formuló y, siglos después, a Oswald de Andrade, que lo evocó, para reinventar su propia práctica. Del mismo modo, para Nancy, un autor como Derrida, por ejemplo, no ha hecho más que lo que hace cualquier filósofo en cuanto filósofo, porque como no hay ningún "dentro", ningún "interior" de la filosofía, más que la condición de que ésta permanezca atenta a la posición de su objeto, de lo que se trata, en verdad, es de preceder a una investigación de sí mismo para finalizar, o mejor aún, para comenzar de nuevo.

Repetir *da capo* la metafísica es volver a poner en juego lo que puede ser ese "además" –además del ser-dado, además del mundo-ahí-presente-. Y de hecho, repitámoslo, el *motto* más

³⁵ FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 144-145.

frecuente del siglo XX habrá sido la frase de Wittgenstein de que "el sentido del mundo está fuera del mundo" dando por sentado que no hay nada fuera del mundo.

Repetir *da capo* en general no es simplemente volver a la identidad, es volver a poner en juego la ejecución, darle colorido, adornarla o vocalizarla de una manera diferente. *Da capo* no equivale a "desde el principio", a no ser que pidamos al principio que comience de otro modo.³⁶

Lo mismo se aplica al *da capo* de Mário de Andrade en relación a la poesía experimental o al *da capo* con que nosotros mismos operamos con respecto a la tradición moderna. En la arquifilología, por lo tanto, al volver a empezar *da capo*, espacios y tiempos heterogéneos no cesan de confrontarse y, en función de esa conexión, se redefinen. Giorgio Agamben, constatando que las identidades contemporáneas son *sin-persona* porque en ellas el espacio de la ética pierde completamente, y cada vez más, el sentido y urge ser pensado, justamente, *da capo*, augura por eso mismo que, en tanto esa mudanza no venga, asistiremos, en nuestra desnudez contemporánea, al colapso generalizado de los principios éticos personales, que han regido la ética occidental por siglos,³⁷ y el mismo Foucault, analizando, como antes Bataille, la *Olympia* de Manet, contemplaría esa desnudez para de ella extraer un concepto que Mallarmé también aplicaba a la desnudez de Venus, *lampadophore*. Es una desnudez, un *point* que porta la luz. Estamos, por lo tanto, implicados en la desnudez y de ella somos, hasta cierto punto, responsables.

Es decir, la luz, la fuente luminosa que se revela, que se incluye, con la propia iluminación de la mujer, ¿de dónde procede sino precisamente da allí donde está el espectador? Es decir, no hay tres elementos, la desnudez, la iluminación y nosotros mismos, que descubrimos el juego de la desnudez y un espec-

³⁶ NANCY, Jean-Luc, "Derrida *da capo*". *Modern Language Notes*. Vol. 121, n° 4, set. 2006, p. 929-935.

³⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Nudità*. Roma, Nottetempo, 2009, p. 79-80.

tador que se halla en el mismo lugar de la iluminación; hay una desnudez y una iluminación que está en el mismo lugar donde está el espectador. Es decir, la propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a *Olimpia*. Nosotros la hacemos visible: nuestra mirada sobre *Olimpia* es alumbradora, nuestra mirada proyecta la luz. Nosotros somos los responsables de la visibilidad y la desnudez de *Olimpia*. Está desnuda sólo gracias a nosotros, porque nosotros la desnudamos; y la desnudamos porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son una misma cosa. Mirar un cuadro e iluminarlo no es sino una única cosa, una misma cosa, en el caso de un lienzo como éste, por eso somos partícipes –como lo es cualquier espectador– de esta desnudez y, hasta cierto punto, somos incluso responsables de ella.³⁸

Un cuadro, nos decía Didi-Huberman, una entidad leída como autónoma o kantianamente desinteresada, no es más que una obra, un resultado donde todo ya está consumado, se lo cuelga de las paredes de un museo y listo, no hay mucho más que decir. Otro tanto con el libro. Se lo comenta, se lo glosa y listo: a la tabla, a la periodización histórica. Sin embargo, en la mesa, como nada se fija en ella de manera definitiva, todo, en rigor, está para ser rehecho, redescubierto, reinventado, de ahí que, abierta a contaminaciones, desplazamientos, accidentes, reinterpretaciones y recontextualizaciones incesantes, la literatura pase a ser el evento de su propia singularización por venir, lo que sólo ocurre en la contingencia de la lectura. La teoría, dice Benjamin en el *Libro de los pasajes* (N 1, 10), coincidirá con el montaje, esto es, con la mesa.

³⁸ FOUCAULT, Michel, *La pintura de Manet*. Trad. Roser Vilagrassa. Alpha Decay, 2004, p. 46-7.