

Ficciones informales

Informe

Durante uno de los cursos de la materia Literatura del Siglo XX introdujimos la noción de “ficciones informales” como denominación de *cierto estatuto ficcional*, que servía no sólo para caracterizar ciertos textos sino, sobre todo, ciertas experiencias de la literatura, cuya mayor potencia siempre seguirá estando en la busca para trascender sus propios límites, en la disidencia respecto de las normas hegemónicas que caracterizan los géneros dentro de la institución literaria (y su institución asociada: la pedagógica).

Nos interesaban, particularmente, los textos y las experiencias que desarticulaban los límites de la ficción respecto de los límites de la literatura.

Käte Hamburger (1995), el punto de partida de nuestra propuesta, había propuesto que la lengua es a la vez el material figurativo de la literatura y el medio a través del cual se cumple la vida específicamente humana. De allí que una lógica de la literatura fuera, en su perspectiva, una teoría de la enunciación: cuándo y en qué condiciones el lenguaje específicamente literario produce variaciones de función respecto del sistema general del lenguaje, que caracteriza al ser humano como viviente.

La clave se encuentra, para Hamburger, en la noción de *ficción* (que opone a “irreal” o “mentira”). *La ficción es el único lugar donde la narración puede ser caracterizada como función, pues ella es apariencia y, por lo tanto, una puesta en forma de la realidad. [La ficción] no es enunciación, sino su mimesis.* (p. 83)

En el marco de su propuesta, sólo los géneros épicos (la novela, el cuento, la película) y dramáticos son ficcionales, porque construyen un “Yo-Origen” ficticio. La poesía (la inmensa variedad de géneros líricos) no es ficcional, en el sentido lógico del término.

No tenemos la posibilidad, ni tampoco el derecho, ni de sostener que el poeta presenta eso que enuncia el poema (...) como siendo parte de su propia experiencia, ni de afirmar lo contrario (...) La forma del poema es aquella de la enunciación, lo que significa que nosotros la re-sentimos como estando dentro del campo de la experiencia del sujeto de enunciación – lo que nos permite percibir el poema como un enunciado de realidad (Hamburger, 1995: 195)

Hay una vasta zona de la literatura que no responde a la lógica de la ficción. Incluso, sostendremos más abajo, textos narrativos y, todavía, subrayamos, *novelas*.

Lo que ocurre en esos casos es que se propone un trabajo de borramiento de los hiatos existentes entre el “sujeto de enunciación (ficcional)” y el “autor”. Son los casos, obvios, en los que el narrador (locutor narrativo) tiene el mismo nombre que el autor: Borges, Copi. Suspendida toda atribución lineal, el tajo (la separación) ficcional pierde precisión y lo que aparece es un conjunto de operaciones *shifter*: el autor permanece como muerto vivo (Foucault) o como gesto (Agamben) en aquello que entrega como deshecho de sí (Lacan).

En relación con ese tipo particular de narraciones, la ficción informal sería aquella que se propone como una *intervención de archivo*, no importa que el punto de partida sea el ensayo, la obra filosófica o científica (Barthes subrayó al comienzo de dos de sus grandes libros-archivo: “Todo lo que sigue debe entenderse como *dicho por un personaje de novela*” y “Es, pues, un enamorado el que habla y dice”) o la ficción novelesca.

En Copi, no hay propiamente “mímesis de”, sino intervención en un archivo que incluye, por ejemplo, en el caso de *Eva Perón*, la interrogación del archivo familiar y del archivo peronista. *La internacional argentina* es la novela donde Copi expone una teoría geopolítica atravesada por líneas de fuga transnacionales (los Sigampa). Pero si el narrador, como sucede, muere al final de la novela, ¿quién narra? El acto enunciativo ficcional está herido de muerte, lo que hace de la novela el punto de juntura de novela, teatro y comic con la vida, con el sistema general del lenguaje que, vuelvo a Hamburger, es el cumplimiento de la vida específicamente humana. El acto enunciativo que admite a un narrador muerto-vivo es la *intervención de archivo* y el nombre que damos a esa función es “ficción informal”.

La ficción a secas no es garantía de la narración y la repugnancia que sostenemos respecto de los cotejos entre la biografía (del autor) y el texto (del narrador) (Proust: *Contra Sainte-Beuve*) nos obligan a recurrir a la noción de archivo.

En *La internacional argentina*, el padre de Darío Copi (poeta argentino, judío y maoísta) es cónsul uruguayo en París. En el archivo familiar existe una unidad parecida. Copi escribe en “Río de la Plata”:

Pasé casi toda mi infancia en Uruguay, vine a París por primera vez en 1952, a los doce años. Hice primer año en el Cours Chauvot, en la calle Louis David. Mi padre, aunque argentino, era el cónsul uruguayo en Reims. Era un título

honorífico que el presidente colorado de aquella época, Don Luis Battle Berres, concedía a los exiliados políticos de las dictaduras militares latinoamericanas (Copi. 2010. 346) .

Otros ejemplos: Pasolini (*La divina mimesis*), Fitzgerald (*El crack up*). Esas experiencias sólo pueden recuperarse (en su carácter disidente de la norma literaria hegemónica) por la vía de la “ficción informal” y la “intervención de archivo”.

Novela y archivo

En la bibliografía más reciente sobre archivo hay un texto que siempre encanta a las jóvenes generaciones. Allí Antonio Lafuente postula programáticamente que

El anarchivo discute las tradicionales funciones normalizadoras, objetivistas e institucionales del archivo. El anarchivo abraza la crítica postcolonial y postmoderna: desautoriza a los legitimadores de las nociones de sentido común, cultura de elite, buen gusto, superioridad moral o discurso objetivo. El anarchivo sólo puede ser un prototipo y por tanto es extitucional, mundano y provisional.

Lo que hace Lafuente en esa presentación, o lo que propone Andrés Tello (2018) en su extraordinario libro *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, es darle un nombre nuevo a una vieja práctica y resolver a golpe de pluma una tensión constituyente del “mal de archivo”, que probablemente no tenga solución: la tensión entre el orden y el desorden, entre el caos y el cosmos, entre el nombre (común o propio) y la experiencia singular.

Anarchivo reproduce el gesto de anarquismo, en lo que se refiere a la impugnación de los mandatos y los orígenes (el anarchivismo toma como objeto de combate una topo-nomología que la propia arqueología de Foucault nunca aceptó sino para someterla a una crítica radical). Entonces, lo que los textos de Lafuente o Tello permiten subrayar es la desconfianza que deberíamos sostener ante los nombres (es decir: las categorías), que no son sino tecnologías de disciplinamiento. Ser es ser *nombrable*. Y “la única cosa para la que nos faltan verdaderamente los nombres es el nombre”, Agamben, 2007, p. 3).

El problema de los nombres es el problema de lo *queer*, que es una manera de designar a lo que no admite ningún nombre (es decir, ningún origen y ningún mandato). Lo *queer*, entonces, nos sirve como una orientación al mismo tiempo estratégica y metodológica: no nos importan los nombres, sino singularidades innombrables (esos son los enunciados, los cuerpos, las experiencias).

El capítulo “El apriori histórico y el archivo” de *La arqueología del saber*¹ se cierra con estas palabras:

La actualización jamás acabada, jamás íntegramente adquirida del archivo, forma el horizonte personal al cual pertenecen la descripción de las formaciones discursivas, el análisis de las positivities, la fijación del campo enunciativo. El derecho de las palabras -que no coincide con el de los filólogos- autoriza, pues, a dar a todas estas investigaciones el título de *arqueología*. Este término no incita a la búsqueda de ningún comienzo: no emparenta el análisis con ninguna excavación o sondeo geológico. Designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia: de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende. La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo. (pág. 223)

Como se ve, Foucault tampoco perseguía los comienzos, tampoco pretendía obedecer ningún mandato. Eso le obligó a definir el archivo de un modo completamente nuevo², formando figura con “enunciados” y “formaciones discursivas” (lo que en *Las palabras y las cosas* se llamaba *episteme*) y a su propia práctica como una práctica diferente de la filología³.

En un texto que liga bien con la *episteme* descrita en *Las palabras y las cosas* (que, curiosamente, no lo conoce) y, por cierto, con el método propuesto allí y en *La arqueología del saber*, Baldassare Bonifacio (1586-1659) propone la noción moderna de archivo, donde las relaciones entre saber y poder se anudan de un modo proto-foucaultiano⁴.

Me detengo en las funciones del archivo para Bonifacio, que son las funciones modernas y actuales: a) es un sitio de memoria (sagrado), b) los hechos del pasado son por definición desconocidos por la posteridad, salvo que haya archivos documentales a

1 “El apriori histórico y el archivo”, pág. 214 y siguientes

2 “En lugar de ver alinearse, sobre el gran libro mítico de la historia, palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo*. (Foucault, año: pp. 218-219).

3 Y sin embargo Foucault tradujo a Leo Spitzer, porque, bien lo sabemos, cuando le llegó el momento de casarse, Mercurio, el dios de los archivos y de la comunicación entre registros diferenciales de lo viviente, eligió no a la petulante Sofía, ni a la aérea Psique, ni a la drogada Manto que todo lo adivinaba, sino a Filología, esa chica al mismo tiempo traga y bulímica que se pasaba las noches leyendo, según las indicaciones de Martianus Capella. Cfr, para una exposición más permenorizada, Link, 2016.

4 Bonifacio, Baldassare. *De archivis*. Traducido al castellano por Eugenia Santana Goitia, María Paz Solís Durigo y Ariel Wasserman a partir de la versión inglesa para la cátedra de Literatura del Siglo XX. Cfr. Born, Lester K., 1941). Cfr. también Concepción Mendo Carmona (1995) y Simone Signaroli (2015).

los que recurrir, c) orientan la acción presente. Literalmente:

No hay nada más útil para instruir y enseñar a los hombres, nada más necesario para aclarar e ilustrar asuntos oscuros, nada más necesario para conservar los patrimonios y tronos, todo lo público y lo privado, que un almacén bien constituido de volúmenes y documentos y registros -mucho mejor que los astilleros navales, mucho más eficaz que las fábricas de municiones, ya que es mejor ganar por la razón en lugar de por la violencia, por el bien y no por el mal (Bonifacio, 2019).

Aquí se produce un pliegue de larga proyección: saber y poder. Por un lado, los archivos garantizan la continuidad del saber, que se relaciona con una determinada pedagogía de los archivos. Pero éstos, sobre todo, garantizan una forma de gobierno que modifica la forma de la soberanía clásica⁵. Lo que Baldassare encuentra en los archivos es, pues, una tecnología de control que, durante todo el XVII va perfeccionando un mecanismo regularizador del Estado: los “patrimonios y los tronos” quedan garantizados por los depósitos de documentos y registros antes que por los astilleros y las fábricas de municiones⁶.

Que se trata de un asunto que afecta a lo viviente, y que el archivo es el campo de batalla entre especies vivas queda claro por la enumeración de los enemigos de la *ratio archivística*: insectos, bacterias de la descomposición, plaga, ratones. El ser humano bien puede jactarse de ser predador de casi todo lo viviente, incluyendo los grandes mamíferos. Pero esas especies que encuentran en el archivo una casa digna de ser vivida constituyen la más grave amenaza contra el umbral civilizatorio. De modo que el archivo hace rizoma con los enemigos de la especie humana. Ese espacio donde los restos de vida... de los seres humanos queda guardado, aparece amenazado en sus propios fundamentos por una vida no cualificada, salvo como enemiga.

Según las palabras de Bonifacio, el archivo es un espacio de excepción entre lo sagrado y lo profano. Quienes atenten contra su orden, quienes “corrompen la integridad

5 Foucault, en la clase del 17 de marzo del curso *Defender la sociedad*, plantea que durante el siglo XIX se produce la estatización de lo biológico: es el nacimiento de la biopolítica moderna. Al mismo tiempo que se abandona la anatomopolítica (inscripción del poder en el cuerpo individual a partir de las instituciones disciplinarias: la cárcel, la fábrica, la escuela, tal como podía leerse en *Vigilar y castigar*) se produce una transformación de la soberanía (Foucault, 2000).

6 Tirando un poco de esa cuerda, llegaríamos a la relación entre soberanía y poder biopolítico propuesta por Foucault en *Historia de la sexualidad, 1*, pero también en *Defender la sociedad*. El poder soberano es presentado por Foucault como la más vieja y, ahora, más anacrónica de todas las formaciones a considerar. En el capítulo final de *Historia de la sexualidad*, se nos cuenta que el antiguo derecho de “hacer morir o dejar vivir” (*faire mourir ou de laisser vivre*) fue reemplazado por el poder de la modernidad de “hacer vivir o de dejar morir”. *Defender la sociedad* propone que “el poder de soberanía retrocede cada vez más y que, al contrario, avanza más y más el biopoder disciplinario y regulador”.

de los instrumentos públicos” serán considerados como otra variedad de plaga y como tal deben ser exterminados.

El archivo, que se postula como guardián de lo viviente se revela por fin como el custodio de su sola integridad, en la que se fundan “los actos de los Estados”, es decir, la gubernamentalidad.

¿Pero qué le pasa a la novela cuando se topa con el archivo o por qué la novela pretendería trascender la función narrativa característica del espacio ficcional para proponer una enunciación que no es ya mimesis sino cita, patchwork, entretejido?

Naturalmente, se trata, en esos casos, de encontrar los fundamentos una práctica contrahegemónica, que afecta tanto al lenguaje como a la literatura.

Examinaré a continuación tres ejemplos más bien obvios.

La lengua herida

En octubre de 1899, Rubén Darío publicó en *La Nación* una crónica dedicada a la novela latinoamericana, en que puede leerse una declaración contundente sobre la autonomía lingüística de América Latina respecto de España:

Los glóbulos de sangre que llevamos, la lengua, los vínculos que nos unen a los españoles, no pueden realizar la fusión. Somos otros. Aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura, el sablazo de San Martín desencuadernó un poco el diccionario, rompió un poco la gramática⁷.

Ése es el asunto: una lengua herida y desencuadernada. Una casa descuajeringada, porque se lleva a cuestras (hay migrancia). ¿Cómo definir la relación de la historia, y de la ciencia en general, con la vida individual y colectiva? Llamamos “Filología” a una atención amorosa hacia el lenguaje y sus usos: una ciencia y una historiografía del texto que se pongan al servicio no del mundo tal cual es, con sus monarcas, sus archivos institucionales y sus academias, sino del mundo como podría llegar a ser. Cito a Nietzsche:

No sabría qué sentido tendría la filología en nuestra época si no fuera el de actuar intempestivamente dentro de ella. Dicho en otras palabras: con el fin de actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor, eso espero, de un tiempo futuro (Nietzsche, p. 39).

7 “Novelas y novelistas III — La novela americana en España — ‘Todo un pueblo’”, incluida en *España contemporánea* (1901).

Es la misma filología que Ottmar Ette (2015) propuso como “ciencia de la vida”, una filología de lo viviente que tenga en cuenta no la homogeneidad del mundo (al que nunca se llega), sino una multiplicidad esperpéntica de mundillos⁸ (con los cuales se establece un vínculo de *ritornello*).

Basta pensar en la relación literaria y glotopolítica entre Rubén Darío y Valle-Inclán para entender todo lo que está en juego en una fuga sin retorno, sin adentro y sin afuera, sin centro y sin borde: puro *clinamen*, atracción, simpatía, una política acrática o anarchivista del lenguaje. No una casa del ser, sino un castro al borde del mar⁹. La cultura castreña es una cultura de transiciones y de bordes porosos, el índice de un pasaje y de un abandono de sí¹⁰. Decir “castro”, comenta Corominas (1984), es referirse por lo general a Galicia.

Heidegger propuso que el lenguaje es la casa del ser¹¹. Pero cuando la lengua entra en combustión por el chisporroteo de mil chispas de vida (y la lengua castellana es eso), la casa (el castro) está, entonces, en un borde que no es ni adentro ni afuera, ni aquí (el lugar de la acción) ni allí (el lugar de la *morriña*), que disuelve las fronteras y que transforma los territorios en zonas de tránsito y las temporalidades en capas de hojaldre.

Cuando se encuentra con en anarchivismo, la novela opone el lenguaje como casa del ser a la poesía como caza de la lengua¹². Ningún éxtasis, ninguna vecindad, sino más bien una deriva incesante. La casa, si acaso, se lleva a cuestas y se instala en cualquier parte. Es lo que se llama *castrametari* o castrametación (el arte de disponer un

8 Cfr. Link, Daniel, 2017.

9 La cultura castreña fue una cultura que se desarrolló, desde finales de la Edad de Bronce hasta principios de nuestra era en el noroeste de la península ibérica. El ámbito de desarrollo de esa cultura limita con el río Navia al este, y el Duero al sur (área que posteriormente formaría la provincia romana de Gallaecia). Su característica más notable son los poblados conocidos como *castros* (de *castrum*) y cuya denominación en lengua indígena se desconoce. Los investigadores acuerdan en caracterizarla como un tipo de lengua celta perteneciente a las goidélicas: irlandés, gaélico escocés, etc.

10 La cultura castreña es decisiva para comprender los procesos de celtización. Es imposible e inútil tomar partido aquí en relación con las teorías recientes (Bryan Sykes, 2006) que proponen que los celtas de las islas británicas provienen de Galicia o las más establecidas que hablan de una migración céltica hacia el sur. Para un examen crítico del “celtismo” como paradigma interpretativo, cfr. Cerqueiro Landín (2005). Ha sido críticamente examinado por Jim Tschén (2007) y por James Joseph Sanchez (2007).

11 En la ontología heideggeriana, el ser (*Sein*) nunca es “el ser” sino que es el ser ahí (*da*), de donde el *Dasein*, el “estar” (en su propia facticidad). Lo que Heidegger propone es que el ser es *ahí, está*: un ser ligado para siempre a sus propias condiciones materiales de existencia. Pero se puede “querer o no el propio *Dasein*” y esta posibilidad de sustraerse al propio *Dasein* es lo que constituiría el fundamento del humanismo heideggeriano. Cfr. Heidegger (2000).

12 Cfr. Bentivegna (2018).

campamento, algo más duradero que el mero acantonamiento)¹³.

La relación de caza respecto de la lengua supone una predación nómada, no un asentamiento. Al territorio estabilizado del sedentarismo se opone la persecución y el agenciamiento con la presa (la lengua como presa) y los territorios.

Rubén Darío, que leyó antes que nadie a Nietzsche desde América Latina, propuso una “casa del ser” muy diferente de la heideggeriana, porque se trata, precisamente, de una casa transportable o que se reconstituye cada vez que se la usa. Escribe:

Si la palabra es un ser viviente, es á causa del espíritu que la anima: la idea. Así, pues, las ideas, con sus carnes de palabras, vivientes, activas, se congregan, hacen sus ciudades, tienen sus casas. La ciudad es la biblioteca, la casa es el libro (Darío, 1911: p. 14).

La política de las identidades que se deduce de Darío (en fin, del modernismo de entresiglos, que alcanza también, y no casualmente, a Valle-Inclán), como se sabe, no es una política de ser sino del parecer o, como ha subrayado Sylvia Molloy: una *política de la pose*¹⁴. En *Pro domo mea* [En favor de mi casa], el artículo en el que Darío defiende su casa de los insensatos ataques de Leopoldo Alas (mascarón de proa del academicismo hispanizante), opone a la acusación de snobismo propia del *poseur* con un recurso al castro, es decir, a Galicia:

Admiro y quiero a Salvador Rueda; me pidió un prólogo para su libro de versos “En tropel”. Se lo escribí en verso! Y en un ritmo que era una novedad! (...) Solamente que cuando yo, muy ufano, se los leí a Menéndez y Pelayo, me dijo D.

¹³ El término está explicado por Tito Livio, Polibio, Vegetio, Justo Lipsio y otros autores. Cfr. *Storia di Tivoli* di Marco Antonio Nicodemi (1926).

¹⁴ Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012. Darío y Valle-Inclán se escriben uno al otro. Y cada uno aparece para el otro como un *poseur*, aunque sea por la vía de la preterición (que supone una síntesis disyuntiva o una afirmación negativa). En “La joven literatura”, Darío propone: “Ramón del Valle Inclán es un escritor que podría ser tachado de *poseur* a causa de sus bizarrías indumentarias [Darío, Rubén. “La joven literatura: II”, *La Nación* (Buenos Aires: viernes 4 de junio de 1899). Disponible en <http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/145>]. Y en *Luces de Bohemia*, el gallego esperpéntico le devuelve la pregunta: “MAX: ¿No estás posando? RUBÉN: ¡No!” [Valle-Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*. Escena novena, pág. Rubén Darío aparece en un hipotético “Café Colón”]. En el extraordinario “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín”, Darío escribe:

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Marcelino: “bonitos los versos” Pero su novedad rítmica está descubierta hace ya mil años: (...) se llaman endecasílabos de gaita gallega!

Galicia es ya para Darío (y para nosotros con él) una “necesidad epistemológica” porque, escribe en sus notas sobre Valle-Inclán:

Como Galicia ha sido una de las regiones santuarios del mundo, tiene una inmensidad de infinito flotante y de religiosidad imperante en que podía bien anclar este fundamental artista. Todo eso legendario de Compostela, todas las sendas de fe, que han ido abriendo generaciones de generaciones por siglos de siglos: todo el creer de la labriega que sabe los decires de las brujas; las apariciones particulares ó numerosas; el hablar de las piedras para quien las entiende, como el de los árboles en la sombra para quien los oye; todo lo que la circunstante naturaleza tiene en esa región de España, está en la obra de Valle Inclán. Pero, y aquí viene mi cita de Shakespeare, adquiere, por la virtud genial, una expansión absoluta (Darío: 1911, yo destaco)

La “inmensidad de infinito flotante” pasa a través de la lengua del paisaje (llena de agujeros y de pliegues) para encontrar su “expansión absoluta” de la mano de una escucha sigilosa (como la del cazador y su presa). “Fíjense”, pide Darío, “en los acompañamientos de gaita que van al fin de cada poemita. Es que el celta nos conquista; e irá de allí a todas partes” (Darío, 1912: 66).

Darío y Valle-Inclán imaginan un uso de la lengua castellana que no hace casa sino con el libro que, como se lleva bajo el brazo, es como un castro: el entre-lugar propio de la política de la pose que permite desplegar los saberes del experimentar (*Erlebenswissen*), del sobre/vivir (*Überlebenswissen*) y del con/vivir (*Zusammenlebenswissen*) (Ette, 2015).

La lengua no es un una casa ni un abrigo ni una posesión del casado (que por otro lado, como Darío, se jacta de su amante francesa), y por eso el acento está puesto en la inmensidad del espacio flotante y en la expansión absoluta.

Si el libro (y no el lenguaje) es la casa del ser, Darío señala enfáticamente esa distancia. *Los raros* termina con un capítulo dedicado a Eugenio de Castro, el simbolista portugués, más cerca de las gaitas gallegas que de los jardines reales, que Darío deliberadamente desdeña.

Cortázar y la novela anarquista

Rayuela es, bien mirada, una ficción informal, una novela volcada enteramente a la práctica anarquista (“De otros lados” se llama la colección de fragmentos de archivo que hacen rizoma con la trama deliberadamente “desordenada”), para impugnar las aspiraciones regias sobre el lenguaje y para reafirmar la lengua desencuadrada que había postulado Darío. En el capítulo 4115, Horacio

Fue a buscar el diccionario de la Real Academia Española, en cuya tapa la palabra Real había sido encarnizadamente destruida a golpes de gillete, lo abrió al azar y preparó para Manú el siguiente juego en el cementerio.

«Hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano y el clípeo y le hicieron tragar una clicca. Luego le aplicaron un clistel clínico en la cloaca, aunque clocaba por tan clivoso ascenso de agua mezclada con clinopodio, revolviendo los clisos como clerizón clorótico.»

—Joder —dijo admirativamente Oliveira. (...) «Es realmente la necrópolis», pensó. «No entiendo cómo a esta porquería le dura la encuadración.» (Cortázar, 2006: 263)

No es la única intervención cortante en esa dirección de *Rayuela*. También está la “lengua ispamerikana”, que Traveler y Oliveira estudian en la revista *Renovigo* (*Periódiko Rebolusionario Bilingue*) en el capítulo 49.

El capítulo 69 (cómo no) consta íntegramente de una transcripción del número 5 de la revista *Renovigo*.

69

(*Renovigo*, N° 5)

Otro suicida

Ingrata sorpresa fue leer en «Ortográfiko» la noticia de haber fallecido en San Luis Potosí el 1° de marzo último, el teniente coronel (ascendido a coronel para retirarlo del servicio), Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porque no teníamos noticia de que se fuera en kama. Por lo demás, ya hace tiempo lo teníamos catalogado entre nuestros amigos los suicidas, y en una ocasión se refirió «*Renovigo*» a ciertos síntomas en él observados. Solamente que Abila Sanhes no eskojó el revólver como el escritor antiklerikal Guillermo Delora, ni la soga como el esperantista francés Eugenio Lanti.

Abila Sanhes fue un hombre merecedor de atención y de aprecio. Soldado pundonoroso honró a su institución en la teoría y en la práctica. Tuvo un alto concepto de la lealtad y fue hasta el campo de batalla. Hombre de cultura, enseñó ciencias a jóvenes y adultos. Pensador, escribió bastante en periódicos y dejó algunas obras inéditas, entre ellas «Máximas de Kuartel». Poeta, versificaba con gran facilidad en distintos géneros. Artista del lápiz y la pluma, nos regaló varias veces con sus creaciones. Linguista, era muy afecto a traducir sus propias producciones al inglés, esperanto y otros idiomas.

En concreto, Abila Sanhes fue hombre de pensamiento y acción, de moral y de cultura. Esto son las partidas de su haber.

En la otra columna de su cuenta, así cargadas varias, es natural titubear antes de levantar el velo de su vida privada. Pero como no la tiene el hombre público y Abila Sanhes lo fue, inkuriríamos en la falta que antes señalamos ocultando el reverso de la medalla. En nuestro carácter de biógrafos e historiadores debemos romper con los eskrúpulos.

Konosimos personalmente a Abila Sanhes allá por 1936 en Linares, N.L., y luego en Monterrey lo tratamos en su hogar, que parecía próspero y feliz. Años después que lo visitamos en Samora, la impresión fue totalmente opuesta, nos dimos cuenta de que el hogar se derumbaba, y así fue semanas más tarde, lo abandonó la primera esposa y después se dispersaron los hijos. Posteriormente en San Luis Potosí, encontró a una joven bondadosa que le tubo simpatía y aceptó

295

Eugenio Lanti, a quien la revista menciona, fue el cofundador y líder de la Asociación Anacional Mundial, la asociación de trabajadores esperantistas¹⁶. El nombre

16 En el Congreso esperantista de 1921 en Praga se decidió la creación de una asociación de trabajadores esperantistas de todo el mundo, sin filiales nacionales, de la cual Lanti fue su promotor y principal dirigente.

en esperanto es Sennacieca Asocio Tutmonda (SAT). La propuesta de Lanti pretendía la eliminación del concepto de nación como idea rectora de la organización social¹⁷.

El anacionalismo podía entenderse como una suerte de cosmopolitismo radical, una teoría de la errancia y de la casa auestas, en el que el esperanto jugaba un papel central como herramienta de comunicación y de combate, como estrategia de intervención anarquista.

Al mismo tiempo, Lanti transformó el apodo que le daban, «L'anti-tout» (El contra-todo)¹⁸ en nombre del padre. En 1940, después de haber recorrido medio mundo, se instaló en México, donde colaboró con el grupo de la revista *Renovigo*, filial en esperanto de *Renobasion*, una revista que abogaba por una simplificación de la ortografía castellana a partir de bases racionales. La “lengua ispamerikana” es “transcripción puramente ortográfica del español en su variante americana”¹⁹.

A Cortázar lo mueve el deseo (utópico) de dar con la lengua propia de Latinoamérica, una lengua que no sea una de las “momias de vendaje hispánico”, sino que “lleve algún día a un estilo nacido de una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y nuestra palabra” (1990: 157-158). Una lengua desencuadrada. No una casa, sino un castro de los bordes.

El tercer ejemplo de *Rayuela* en el que conviene detenerse es en el uso de la H, esa convención estúpida y estigmatizante de escritura. La “hache fatídica” sirve a Oliveira y a Cortázar como un marcador de peligro: con ellas señalan palabras “altas” o “nobles” de las que conviene desconfiar: Hespíritu, Harte, Hencrucijada, Hego.

Son las palabras del poder, del saber, de la soberanía. Como sabemos, el carácter totalitario del poder se deduce de la paradoja que le es inherente: la ley está fuera de sí misma. Otro enunciado paradójico: el soberano, que está fuera de la ley, declara, sin embargo, que no hay un afuera de la ley. Aspirar a un poder incondicionado, a un salirse de la ley, es pretender ejercer el poder totalitario propio de épocas pasadas.

17 El nombre real de Lanti era Eugène Adam, y había nacido en una pequeña localidad normanda en 1879. Hijo de campesinos, se trasladó a París, donde trabajó como obrero. Mantuvo contactos con teóricos del anarquismo y el radicalismo francés como Barbusse. Participó de la Gran Guerra como conductor de ambulancias, donde afirmó su rechazo al nacionalismo y a la guerra. Aprendió el esperanto y abrazó la causa comunista. En 1919 fue nombrado redactor del boletín de la asociación francesa, *Le Travailleur Esperantiste*, donde mostró su talento literario y su capacidad de organización.

18 Lanti fue uno de los fundadores del Partido Comunista Francés, pero a finales de los años 20 comenzó a distanciarse de la asociación esperantista soviética SEU, dirigida por Ernest Drezen. En 1933 abandonó sus posiciones en SAT, para salvaguardar a la organización, al mismo tiempo que las grandes purgas del régimen soviético terminaron prohibiendo el movimiento esperantista y ejecutando a sus principales dirigentes.

19 Ésta y las citas siguientes están tomadas de Ilinca Ilian (2004).

La intervención cortante sobre el diccionario de la RAE quiere decir que una lengua se usa y no rige nada (alguien dijo que la lengua era fascista, para hacer notar su pretensión regia). Y mucho menos es dictada por una Academia (escribo con hache porque se me da la gana), cuyo propósito es administrar los usos de la lengua en un determinado territorio.

Por eso Darío y Valle-Inclán se diferenciaron todo lo que pudieron de la lengua (como) madre y del lenguaje como casa del ser. Porque el momento en que la sociedad se piensa como plenamente homogénea es un momento, ya, totalitario.

Los esfuerzos que hacemos para poner en perspectiva los usos inclusivos del lenguaje provienen del mismo malestar ante el archivo y la hegemonía. No suponen un modelo de evolución lingüística diferente del establecido, sino que postulan un modelo de soberanía cuya condición es la desujeción de los subalternizados, o para decirlo más sencillamente: una escucha amorosa de la palabra del otro.

Los usos inclusivos del lenguaje no se proponen como ya constituidos (incorporados a la gramática, sancionados por los académicos, aceptados por el poder) sino como constituyentes.

Rayuela, como novela anarquística y como ficción informal, jugó un papel decisivo en la larga marcha del lenguaje novomundano hacia su emancipación.

Narración y ciencia de lo singular

En contra del universalismo abstracto de las ciencias, que complementa al poder imperial²⁰, nuestro planteo resalta la singularidad de aquello que no acepta ningún nombre o que salta de uno a otro lugar como una polilla enloquecida que busca la luz. Los nombres disciplinares establecidos son una especie de aduana del pensamiento, las disciplinas son espacios donde no se inventan o crean conceptos sino donde se administran Universales. Trabajamos, pues, en los umbrales de lo transdisciplinario con un objeto singular.

¿Cómo sería una ciencia de lo singular? Convendría recordar a Gabriel Tarde, el fundador de una sociología de las cualidades, que perdió completamente contra Durkheim en los momentos fundacionales de la disciplina. Tarde sostuvo una concepción inversa de la que sostiene la sociología clásica: no explicar lo pequeño por lo grande y el

20 Punto de vista que varios participantes de este Seminario expusieron sin pudor alguno.

detalle por el conjunto, sino “las semejanzas de conjunto por la agrupación de pequeñas acciones elementales, lo grande por lo pequeño, lo englobado por lo detallado” (TARDE, 1898, p. 32)²¹. Una sociología de las simpatías y de las velocidades, una teoría de las inminencias y de los pliegues, la ciencia de lo singular y de lo necesario. Una microsociología de las moléculas y las sensaciones.

Como propuse más arriba, ser es ser nombrable y, por lo tanto, categorizable (incluido en la clase que designa un nombre común). La función, en cambio, permite una sintaxis en movimiento, o, si se prefiere, una gramática de la transformación, en la que las palabras pueden mudar de categoría, en la que los verbos cambian de tiempo, o de modo, o de aspecto, y en la que las palabras pasan a ser figuras y las figuras, palabras: la imposibilidad del nombre o el nombre retrocediendo incesantemente. “La dispersión de las palabras permite una promiscuidad inverosímil de los seres”, señalaba Foucault a propósito de un literato (Foucault, 1963, p. 50), pero bien podemos reivindicar esa dispersión y esa promiscuidad como correlativa de “los mil pequeños sexos” deleuzeanos que Manuel Puig investigó con prolijidad de sociólogo realista.

Promiscuos y posidentitarios, los seres que habitan el espacio de las ficciones informales de Puig se entregan a extrañas investigaciones sobre el *self* y, sobre todo, sobre las comunidades (imposibles) del día después de mañana.

¿Cuál es, entonces, el trasfondo de las ficciones informales que Puig fue publicando? Cito a Jean-Claude Milner (1984):

Queda claro que las posiciones del sexo se amarran indisolublemente a la máxima tonta en tanto tal: de hecho, pretenderse y creerse Hombre no es más que entregarse a la imbecilidad misma; pretenderse y creerse Mujer no es sino entregarse a la idiotez en sí. En ningún sitio se descifra mejor la homología o más bien la identidad estructural, que en nuestra sociedad; porque es lógico que en la sociedad burguesa que, como sabemos, pretende estar regida únicamente por las necesidades del vínculo sin los adornos míticos de la cosmogonía ni del mito, la última palabra recaiga sobre lo que coloca frente a frente los términos desnudos del vínculo como tal: aquel cuyo real imposible o cuyo imaginario posible envuelve todos los demás. Hasta tal punto, que la sociedad entera recibe por finalidad la felicidad, es decir, el feliz encuentro de un hombre y de una mujer. La comedia burguesa es aquí, sin duda, la que dice la verdad sobre la sociedad del mismo nombre, dándose por objeto único, con su superposición, su intersección y su disyunción, los dos tratamientos reconocidos del vínculo imposible: el amor y el matrimonio.

Interpelados por los nombres Hombre y Mujer (como categorías trascendentales o

21 Por cierto, Tarde está muy presente en el método deleuzeano.

como puntos de partida o de llegada de un movimiento perpetuo que, en verdad, no los tiene), Puig trató de pensar las condiciones de un saber que no se pretende ni “científico” ni “formal”, pero que tampoco debe confundirse con un “empirismo acrítico”.

Puig sostuvo sus indagaciones poshumanistas en las convicciones de que el ser es ser nombrable y, al mismo tiempo, de que sólo podemos ejercer una crítica radical contra el sistema de nombres, porque todo nombre es cómplice de una captura y de un disciplinamiento. ¿Qué nos queda? Nos quedan los seres que hablan, los seres hablantes, y ése es todo el truco de sus ficciones informales: haber escuchado (entrevistado, incluso grabado y transcripto) a seres que hablaban para encontrar allí la lógica de la conversación social.

Podemos parafrasear ese proyecto en estos términos, que son también de Foucault: el problema no el lenguaje (como sistema de nombres), sino la voz, y, sobre todo, "la voz cantante", que es como una voz en silencio (la voz del poder, que Foucault analizó obsesivamente a partir de la misma constatación²², o la voz de los desposeídos y los subalternizados, ese rumor que riela las aguas de la Historia).

Domiciliar, sedentarizar, impedir el movimiento. Capturar, si se prefiere. Normalizar, en todo caso. Contra eso levantó Manuel Puig su protesta. El único interés del pensamiento científico-imperial-académico tiene que ver precisamente con su obsesión por las experiencias y por los saberes sometidos²³, a los que considera sus enemigos: bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de los conjuntos sistemáticos, o serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la cientificidad exigidos, saberes de abajo. Manipular esos saberes permite plegarlos con otros saberes para dar cuenta de un “pensamiento latinoamericano” cuyo mapa cabal todavía nos debemos, pero que sin ese topónimo llamado Manuel Puig sería completamente imposible.

Jorge Panesi, Josefina Ludmer, en fin, los mejores lectores de Manuel Puig subrayaron cómo sus novelas jugaban con el nombre (propio e impropio, es decir: común).

El nombre asignado a Manuel Puig al nacer fue Juan Manuel Puig Delledonne.

22 "No es eso, no es la lengua, sino los límites de la enunciabilidad", escribió en una carta a Daniel Defert.

23 Uso, un poco anacrónicamente, la definición de Foucault (Foucault, 1997, p. 21).

En Argentina y, sobre todo, en la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel es una capa de hojaldré que (des)cubre a Rosas. “Delle donne” es un designante del colectivo mujeres (como quien dijera: “parole delle donne” o incluso “gesti delle donne”).

El autor hace pito catalán (Puig) a esas determinaciones del ser y el nombre que elige supone, pues, una doble mutilación (del rastro de mazorca y del rastro de feminidad) que, mágicamente, predica todas las novelas que relacionamos con ese nombre de autor: las novelas de Manuel Puig, como indagaciones antropológicas, interrogan la forma de vida “mujeres” sometidas a un régimen de existencia brutalmente héteropatriarcal (en *Sangre de amor correspondido* ese régimen es llevado directamente a la psicosis). Pero Puig decide hacer eso desde un lugar donde los nombres han dejado de ser categorías estables para convertirse en designantes vacíos: lo que se llama, decíamos, *queer*.

Hay una paradoja constitutiva de las ficciones de Puig de la cual el título *Maldición eterna a quien lea estas páginas* es el mejor ejemplo: ese título equivale al enunciado soez de los baños públicos “Puto el que lee”, cuyo vértigo radica en que no tiene afuera y a todos nos implica. Como en los casos anteriores, las ficciones informales de Puig encuentran su “expansión absoluta” de la mano de una escucha sigilosa (como la del cazador y su presa). Eso hace el anarquista, eso hace el arqueólogo.

En sus ficciones informales, urdidas a través de un minucioso trabajo de archivos (personal, en algunos casos; más público, en otros), Puig quiso involucrar a todos y a cualquiera. Y no me refiero sólo al archivo cinematográfico que Puig fue armando a lo largo de los años (1260 videocassettes que contenían más de 3000 películas), sino al conjunto de entrevistas que realizó para escribir *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido* (dado que esta novela es directamente una transcripción intervenida de una larga conversación sostenida con un trabajador de Río de Janeiro, Puig decidió compartir con él los derechos de autor).

Desde el comienzo, Puig emprendió un tipo de búsquedas a las que sólo la miopía de la crítica pudo definir como la inmersión acrítica en la aguas turbulentas de la *pop culture*. Su verdadero centro era el gesto como cristal de memoria histórica y como sus investigaciones se llevaban a cabo en el ámbito de las imágenes, se pensó por eso que la imagen seguía siendo su objeto.

Muy lejos de eso, lo que hizo Puig en sus novelas, que sencillamente reproducen el discurso del archivista, podría caracterizarse en los términos en que Giorgio Agamben

habló del atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg: no es un repertorio de imágenes, sino una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental. La "inmensidad de infinito flotante" pasa a través no tanto de la lengua que se usa sino de la voz que se busca.

Naturalmente, un proyecto tan radicalmente filosófico como el de Manuel Puig no podía sino despertar las sospechas (incluso la envidia) de quienes serían, años después, sus "colegas" del alucinado mundito en el que alcanzó a brillar como nunca nadie antes.

El siniestro escritor peruano Mario Vargas Llosa llegó a definir los libros de Puig como literatura pasatista porque sus libros, decía, estaban hechos de imágenes y no de palabras e ideas. Allí donde haya una loca (una voz *queer* y una ciencia de las singularidades, una voluntad anarquista y un abandono de la casa del ser en favor de la práctica de la caza del lenguaje) siempre habrá varones hechos y derechos, respetuosos de los reinos, las instituciones y las academias, dispuestos a poner en entredicho no ya la calidad de sus proposiciones sino, inclusive, su propia potencia de pensamiento.

"Kitsch", "Camp", "Pop", "Trash": esos estallidos de los labios y la glotis delimitan el umbral de inteligibilidad social que se reserva a las investigaciones desempeñadas desde lugares excéntricos de la cultura (aunque, en rigor, hoy no haya sino esos lugares excéntricos porque los otros no son sino la pura cosificación de las condiciones materiales de existencia del capitalismo). Puig (cuya mayor obsesión literaria fue, naturalmente, la construcción de una voz al mismo tiempo personal e impersonal, al mismo tiempo universal y *qualunque*) aceptó con estoicismo esa condena del malentendido permanente. Para poder llevar a buen puerto sus investigaciones obsesivas alrededor de un núcleo de temas (las formas-de-vida, la potencia de lo imaginario, el deseo de belleza, la forma de escapar al poder de gobernanza de unos sobre otros), Puig tenía que cambiar de escala: "Tenía historias que necesitaban más espacio que las dos horas que te da una película". *Pájaros en la cabeza*, llamó a ese primer proyecto novelesco. Lo que sigue es conocido. La presentación al Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, la resistencia homofóbica ("un tifón de censura") que no pudo vencer, el entusiasmo por la novela en los círculos parisinos, la publicación en 1967, después de dos años de idas y vueltas: una de las mejores novelas del siglo encontraba, finalmente, su tránsito hacia el cielo de la literatura.

Todas las novelas de Manuel Puig son obras maestras. Todas ellas, tienen, además, un modelo libresco al que desencuadernan de algún modo, porque no se trata de sacralizar el punto de partida sino de profanarlo, de disponerlo de nuevo para el uso.

La traición de Rita Hayworth tematiza la vida pueblerina, "un sistema machista total" que más que producir formas de vida produce formas de muerte. La única manera de escapar a la realidad (es decir, a los dispositivos de normalización de los comportamientos) fue, para el Coco Puig, el cine: "Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción y que la realidad del pueblo era una película de clase B que yo me había metido a ver por equivocación". Hay, en esa novela familiar, un instante de identificación con la ficción glamorosa del cine clásico. Pero luego hay, sobre todo, un instante de distanciamiento. Una vez, Puig hojeó el *Ulises* de Joyce y vio que cada capítulo tenía un estilo diferente (supo, en ese momento, que el estilo, como los gestos, se habían perdido para siempre y que era imposible intentar recuperarlos por la vía retórica, la escritura, porque esa pérdida afectaba, en primer término, a la esfera de lo ético).

Decidió que esa estructura y esa heteroglosia le venía bien a *La traición de Rita Hayworth*, cuyo carácter polifónico (y tal vez atonal) es evidente. Lo mismo sucede con *Boquitas pintadas*, su segunda novela, que toma, esta vez, a *La montaña mágica* como referencia y al espacio cerrado de la enfermedad (la tuberculosis) como ecología amorosa. Formas de podredumbre (es decir, de hipocresía). Y una y otra vez, de acuerdo con su programa maníaco, Puig se obliga a vivir en esos universos terroristas (donde el terror a lo viviente son la norma) y a sostener esas voces de la discriminación y el odio. Por supuesto, con el encanto que supone un cuidadoso equilibrio entre procesos de identificación y distancia, que los lectores más ingenuos son capaces de percibir (y que la crítica especializada, muchas veces, deniega). ¿Cómo escribir el *Ulises* o *La montaña mágica* o *Las mil y una noches* por segunda vez? Es, en algún sentido, como reescribir el *Quijote*. Es lo que quiso hacer Pierre Menard, el personaje de Borges. Es lo que Puig, casi sin proponérselo, consigue. ¿Cómo vivir juntos en el pueblo, en la enfermedad, en el mundillo del arte, en la ciudad, en la cárcel o en el cine? ¿Cómo sobrevivir en el mundo sin la asistencia de esos fantasmas benévolos que nos acompañan y nos reconfortan?

"Pasión por lo real": así llaman los filósofos a ese deseo de destrucción y de catástrofe que recorrió el siglo pasado como una sombra desoladora. Puig fue el más consecuente enemigo de esa pasión que, en nombre de lo real, no hizo sino producir formas de muerte.

No es, como muchos analistas de su obra han creído percibir, que Puig no pudiera salir de la cárcel de representaciones con las que la cultura industrial codificó todos

nuestros comportamientos: es que Puig se *obligó* a habitar esas cárceles (y a escuchar esas voces) por solidaridad con quienes estaban, efectivamente, presos del mundo.

La literatura nunca fue para Puig un programa estético (una máquina de hacer novelas) sino, sobre todo, un dispositivo ético: la manera de analizar (postular, rechazar) formas de vida y formas de vivir juntos. Imaginada entre Roma, Nueva York, México, Río de Janeiro y Buenos Aires, durante los años en que todas las revoluciones parecían al alcance de la mano, las ficciones informales de Puig son el despliegue obsesivo y sistemático de una misma y única pregunta: ¿cómo vivir juntos?

El beso de la mujer araña (publicada en Barcelona en septiembre de 1976) es tal vez la novela más dogmática de Puig, y la de mecanismo narrativo más complejo. Si *La traición de Rita Hayworth* podía leerse como una reescritura del *Ulises* de Joyce y *Boquitas pintadas* como la versión subdesarrollada de *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El beso* es obviamente *Las mil y una noches*, donde cada historia vale por un día más, y donde cada día sirve para la interrogación sobre formas de vida (sobre cómo vivir juntos en un universo que postula toda separación como necesaria y toda comunidad como insostenible).

A los habituales intercambios conversacionales y a la reproducción de documentación (informes de la policía), Puig agrega en este caso notas al pie que, a diferencia de las que había en *The Buenos Affaire* (episodios masturbatorios de la protagonista), reproducen el *kitsch* cientificista y psicologizante de las torpes teorías sobre la sexualidad humana. Frente al loco deseo de belleza que se escucha en la voz de Molina, un desesperado deseo de verdad que viene desde el fondo de la nada.

La novela encuentra a comienzos de 1975 a Valentín Arregui Paz, un militante de 26 años (ebrio de deseo de justicia), en una celda a la que ha sido trasladado Luis Alberto Molina (37 años, vidrierista y condenado en una causa por abuso de menores, protegido de Parisi, amigo del director de la cárcel). Molina ha sido trasladado a esa celda con el objetivo de que obtenga de Valentín detalles sobre la organización política de la que participa, que la tortura no ha podido arrancarle en el ya largo tiempo durante el que ha estado detenido. Molina está dispuesto a todo, incluso a traicionar las confidencias de su compañero de celda, para poder salir de la cárcel para cuidar de su madre enferma ("¿Informante? -Sí. -Qué palabra fea").

A Molina se le ha prometido (de acuerdo con un sistema de creencias según el cual homosexualidad, deslealtad, debilidad y egoísmo se presuponen) que, le guste o no la palabra, saldrá en libertad condicional en la medida en que entregue información sobre

Valentín y sus compañeros.

Al comienzo, Molina acepta el lugar de ignominia en el que lo ponen, como ha aceptado, previamente, el conjunto de injurias que delimitan el universo homosexual, y como ha interiorizado el discurso homofóbico en su totalidad (Molina es un tarado previo, pero no lo es más que Valentín, que alucina mundos nuevos fundados en sus jueguitos de guerra).

El beso de la mujer araña, entonces, pone a coexistir dos sistemas de sociabilidad, dos comunidades más o menos inconfesables: la militancia (que no puede decir su nombre por razones estratégicas) y la homosexualidad (que no osa decir su nombre por razones ontológicas: *no hay, y nunca habrá, identidad sexual posible*: eso es lo queer, y eso es la más radical disidencia). En ese petit comité carcelario circulan tres deseos: el deseo de belleza, el deseo de justicia y el deseo de verdad (y esos deseos, dice Puig, son el Bien).

Puestos a hablar, Molina y Valentín harán lo que mejor saben para seducir, cada uno, al otro: Molina contará películas -tres de las películas que se "cuentan" en la novela son glosas de películas existentes, tres son pastiches urdidos por Puig (¿o por Molina?) según necesidades compositivas. Valentín tratará de adoctrinar a su compañero con los lugares comunes del manual del joven revolucionario setentista.

Hacia el final de la novela, después de complejísimos procesos de identificación y distancia entre los dos personajes, resultado de lo cual es que no se sepa ya bien quién es quién (naturalmente, también se trata del coger: el pequeño valiente terminará pidiendo casi a gritos conocer el secreto del goce *per angostam viam*), Molina aceptará la última trampa y tomará la encomienda de comunicar a los amigos de Valentín "un plan de acción extraordinario".

Liberado de la prisión con las órdenes secretas, Molina arma una cita con los compañeros de la organización que, cuando descubren que el mensajero está bajo vigilancia de un organismo de inteligencia del gobierno de Isabel Martínez de Perón, lo asesinan ("para que no pudiese confesar"). Valentín, por su parte, morirá en la cárcel, luego de haber sido torturado.

La novela de Puig fue recibida en Europa con escepticismo por el modo en que articulaba sexualidad y revolución, el colmo de lo íntimo y el colmo de lo público, en tanto episodio de alcoba (aunque se tratara, en este caso, de una alcoba carcelaria). Bianciotti ("Bianca", en el sistema de denominaciones utilizado por Puig) hizo un informe negativo para Gallimard. Severo Sarduy ("La Poupée Mécanique"), que consiguió que la contratara

Seuil, aceptó que la traducción eliminara "algunas escenas de sexo explícito" (hoy sería imposible saber a qué se referían los diligentes censores).

En *El beso de la mujer araña*, es la celda lo que establece el punto de juntura entre personas cuyas inclinaciones son tan misteriosas para el otro que cada diálogo, que comienza con una secuencia de encantamiento cinematográfico (o un fragmento de vida que se escucha igual que una película) se resuelve en una discusión antropológica para principiantes: "qué es ser hombre, para vos".

De los nombres propios (del propio nombre) Puig pasa a una interrogación radical de los nombres más comunes, más abstractos y más impropios, porque la lengua, esa cárcel, es una suma de equivocaciones o de iniquidades y no hay Ser que en ella pueda encontrar ni el confort ni la felicidad si previamente no encuentra los agujeros a través de los cuales escaparse.

En *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Larry cuenta que su abuelo se llamaba *Giovennangelo* (del corso: ángel joven) y que ese apellido fue mutilado en las oficinas de inmigración. La novela previa de Puig se llamaba, precisamente, *Pubis angelical*. El género angélico, que bien puede ser tal o cual, o incluso ambos, pasa de una novela a la otra, porque el pensamiento sobre lo viviente es el mismo y porque el archivo que se interroga sigue necesitando del mismo impulso anarquista.

Se trata de una intervención cortante que radicaliza la propuesta de Cortázar porque incluso se coloca más allá de la protesta antiacadémica (contracultural).

En su última novela, *Cae la noche tropical*, Puig hace que Luci y Nidia recuerden un poema juvenil, la "Sonatina" de Rubén Darío. Mucho más que los poemas que recitaba la madre de Gladys en *The Buenos Aires Affaire*, la recuperación de ese texto y ese nombre propio significa lo mismo: la necesidad de construir una voz propia al mismo tiempo que se construye el propio presente.

El gran proyecto dariano fue la construcción de un público que pudiera leerlo ("Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas"). En la perspectiva de Darío, esa operación era básicamente formal. La voz de Darío está atravesada por la tensión entre lo apolíneo y lo dionisíaco y su corpus, bien leído, se inclina hacia el canto dionisíaco por la vía de la glosolalia.

Es ya la *manera* como último soporte de una humanidad exhausta. Es ya la persecución incansable de esa forma que es lo que primero toca a las muchedumbres. Y es, paradójicamente, la desaparición del hombre o su inscripción en un diagrama monumental, al mismo tiempo geométrico (mundial) y musical (rítmico), desconocido

hasta entonces en la lengua castellana, que sobrepasa incluso a sus modelos europeos.

Desaparecido el hombre en el territorio mortuorio de la página blanca y en el ritmo automático del poema maquínico, amanerado, cerebrizado y llevado al límite todo lo natural, sin embargo, lo que queda es ese momento en el que una vida juega con la muerte. Darío no es sólo el testigo de su tiempo sino el que muestra, en el delirio formal al que se entrega, que está inventando un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribe, pues, por ese pueblo en falta que está en un más allá de las normas y las academias.

Puig, que supo escuchar esa voz y seguirla hasta sus últimas consecuencias, desbarató (“desencuadernó”) la forma novela para convertirla en una ficción informal, en una investigación antropológica, en una caza de la propia voz (*queer*) del cielo (latinoamericano).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Baer, Rudolf (1973). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973:

Bentivegna, Diego (2018). Bentivegna, Diego. *Rubén Darío y la caza de la lengua*. Buenos Aires: Edunref.

Bonifacio, Baldassare (2019). *De archivis*. Traducido al castellano por Eugenia Santana Goitia, María Paz Solís Durigo y Ariel Wasserman a partir de la versión inglesa para la cátedra de Literatura del Siglo XX.

Born, Lester. “Baldassare Bonifacio and his essay *De archivis*”, *The American Archivist*, IV: 4 (Charlottesville, Virginia: octubre).

Cerqueiro Landín, Román. El celtismo en Galicia: funcionalidad y estrategias de importación en el campo literario gallego. En Camarero, J. y Serour, S. (eds). *Literatura, cultura, transferencia. Actas del III seminario sobre el diálogo intercultural y la literatura comparada* (UPV/EHU: 8-10 de marzo de 2005).

Copi (2010). *Obras*. Barcelona: Anagrama.

Corominas, Joan (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

Cortázar, Julio (1990). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.

Cortázar, Julio (2006) [1963], *Rayuela*, Buenos Aires: Alfaguara, Buenos Aires.

Darío, Rubén (1894). Pro domo mea. *La Nación*, Buenos Aires, 30 de enero.

Darío, Rubén (1901). *España contemporánea*. París: Garnier.

Darío, Rubén (1911). *Letras*. París: Garnier.

Darío, Rubén (1912). *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento,

Ette, Ottmar (2015). *Ette, Ottmar. La filología como ciencia de la vida. Un escrito programático en el año de las humanidades*. En Ette, O., y Ugalde, S., (2015), *La filología como ciencia de la vida*. Universidad Iberoamericana, México.

Foucault, Michel (2000). *Defender la Sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. México, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (2012). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. México, Siglo Veintiuno.

Foucault, Michel (1979). *La arqueología del saber*. México, Siglo Veintiuno.

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura* (1957). Madrid, Visor, 1995

Heidegger, Martin (2000). *Carta sobre el humanismo*. Alianza: Madrid.

Ilian, Ilinca (2004). "Puentes entre los puentes de Rayuela", Ponencia presentada en el Primer Foro Internacional sobre Traducción Especializada "Julio Cortázar y la traducción". organizado por el Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires y la Fundación Internacional Argentina - Unión Latina,

Lafuente, Antonio. "Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes", s/r, disponible en:

https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes

Link, Daniel (2016). *Suturas*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Link, Daniel (2017). "Fundamentos para una teoría de la enunciación novomundana", en el marco del programa Critical Theory in the Global South desarrollado por el International Consortium of Critical Theory Programs – ICCTP (Northwestern University: martes 30 de mayo de 2017)

Mendo Carmona, Concepción (1995). El largo camino de la Archivística: de práctica a ciencia. *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 2 (1995) Universidad de Alcalá de Henares, pp. 113-132.

Milner, Jean-Claude (1984). "Teoría de la tontería", *Escansión*, 1, (Buenos Aires: 1984), págs. 240-247.

Nicodemi, Marco Antonio (1926). *Storia di Tivoli*, a cura de Amedeo Bussi e Vincenzo Pacifici. Tivoli, Nella Sede de la Società in Villa d'Este: 1925.

Nietzsche, Friedrich (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874).

Edición traducción y notas de Germán Cano. Madrid, Biblioteca Nueva.

Sánchez, James Joseph (2007). Genetic footprints, *The Occidental Quarterly*, 7: 3 (Fall 2007).

Signaroli, Simone (2015). Il trattato *De Archivis* di Baldassarre Bonifacio e Domenico Molino: politica, storia e archivi nel primo Seicento veneto. *Archivi*, A. X, n 1, Roma, Associazione Nazionale Archivista Italiana, pp. 75-90.

Sykes, Bryan (2006). *Saxons, Vikings, and Celts: The Genetic Roots of Britain and Ireland*. New York: W.W. Norton & Company, 2006.

Tenorio, Nicolás (2008). *La aldea gallega. Estudio de derecho consuetudinario y economía popular* (1914), *Galegos*, I (Primer trimestre de 2008)

Tschen Emmons Jim (2007). *Saxons, Vikings, and Celts: The Genetic Roots of Britain and Ireland* (reseña). *CSANA (CELTIC STUDIES ASSOCIATION OF NORTH AMERICA)*, Samhain.

Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.

Fecha de recepción: 9 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2019



Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.