LEER AFÉRESIS

POR

RAÚL ANTELO

Universidade Federal de Santa Catarina

No importa el mérito esencial de las obras canonizadas; importan la nobleza y el número de los problemas que suscitan

Jorge Luis Borges - "Sobre los clásicos" (1941)

1. AFÉRESIS DEL SUJETO

El canon moderno supone una ambivalente duplicidad. Propone una práctica de unificación y singularización —fijar una identidad, una tradición, una convención— pero al mismo tiempo descubre que su materia se resiste a la operación por ser dual, heterogénea y escindida. Se enfrentan así, problemáticamente, marcos miméticos y anti-miméticos. Una representación y una autorreflexión. Una figura y un arabesco. Formas aisladas o puras y duraciones dislocadas y rearticuladas. Una esfera nacional que aglomera y un campo cultural que discrimina.

Bajo todos esos aspectos, la ficción que allí se trata de contener se debate en la intersección de vectores encontrados que, en lo tocante a identidades y diferencias, reúnen pero separan, agrupan pero jerarquizan. A causa de ello se consolida un principio de no identidad y falta de correspondencia entre prácticas culturales y políticas nacionales a partir del cual las prácticas modernas, ambivalentes y nómades, proliferan procesos diseminados de traducciones, hibridaciones o transculturaciones que se enfrentan a las políticas nacionales, modernizadoras y estatistas, empeñadas, a su vez, en encuadrar esos astutos ensayos de antropofagia cultural en el orden del discurso.

Al desdibujar todo tipo de esencia idealista para las prácticas culturales, ese cuadro de tensiones diseña una concepción escéptica de crítica institucional en razón de la cual las prácticas culturales están cada vez más implicadas en el proceso de la verdad. Proceso de la ficción y la verdad pero también de la ficción y la verdad de la ficción.

Muchas operaciones críticas en curso proceden a una reinterpretación posmoderna de nuestra modernidad al desenmascarar que tales prácticas provendrían de un uso conceptual del canon, como idea y como ideal. No dejan, sin embargo, de señalar el compromiso idealista de la misma posmodernidad cuando adopta ese rótulo como indicativo de una voluntad de no ser más moderna o nacional. Ese escepticismo, de carácter nominalista, afecta pues tanto a los modernos (que funden políticas y prácticas) como a los posmodernos

(que las disocian). Para no caer en la indiferencia nihilista, ese doble proceso negativo puede en cambio interpretarse como la remisión recíproca de las prácticas a las políticas, en ese período que convenionamos llamar *moderno*. Es decir que recién cuando lo moderno madura y se asume como juicio de valor, vacía sintomáticamente su contenido específico y pasa a ser tan sólo un nombre intercambiable con el valor institucionalizado, justamente porque ese valor, el canon, no es más que un nombre, un señalamiento, una *deixis*. Diferencia.

En *O Empalhador de passarinho* Mário de Andrade estipula que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”.¹ Nada gratuita, la definición ilustra un tipo específico de violencia artística, la de prescindir del gusto. Es obviamente imposible, después de las apropiaciones de la vanguardia, mantener el juicio estético en la esfera de la sensibilidad —*l'art est une drogue à accoutumance*, sostenía Duchamp— y, de ese modo, la cuestión de lo bello, considerada impertinente en el debate moderno, es substituida ahora por la cuestión del arte y de su propia disolución. Si esa operación afecta la universalidad del juicio estético, así como su dimensión ética (o mejor, la dimensión ética universal del juicio estético), no deja sin embargo de resolver esa tensión en ironía y de prestarle un tono escéptico a la teoría literaria, lo que combina con cierta arbitrariedad del hecho estético contemporáneo. No es que cualquier cosa pueda, entonces, sencillamente, ocupar el lugar del canon. Eso invertiría gratuitamente la lógica del crítico pero no alteraría substancialmente el sistema. De lo que se trata, en cambio, es de analizar cómo esa apertura e indecibilidad de lo estético se impone como un imperativo y no como una liberación. Por eso en la profanación de las categorías críticas (un cuento, para seguir con la argumentación de Andrade, es “um romance para revista”, explosiva reunión de arte y masa que Duchamp repite cuando ve “El Gran Vidrio” como un catálogo de Sears) esa degradación connota una profanación paralela de la actividad teórica y si esa forma “indefinível, insondável, irredutível a receitas” de lo moderno “há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto” no será por la importancia de la expresión en relación a la materia sino por una relativa victoria de las prácticas sobre las políticas. La conclusión de Andrade, “nova leitura porá em luz outras histórias”, apunta, precisamente, a lo mismo que defendían Duchamp, “ce sont les regardeurs qui font les tableaux”, o Valéry, “mes vers ont le sens qu'on leur prête”. Aun cuando se la vea como efecto de elecciones anestesiadas o desatentas, “de masa”, la crítica del canon deriva inequívocamente de la soberanía emergente del lector.

Quien dice lector, dice voz. Borges juzgaba la lectura en silencio un síntoma venturoso porque creía ver en él la profecía de un tiempo en que la literatura ya habría enmudecido, enamorándose de su propia disolución hasta cortejar su fin. Arturo Cancela, por su parte, contrariando la opinión común de que los autores escriben para hacerse inmortales y los

¹ Mário de Andrade, “Contos e contistas” (1938) in *O empalhador de passarinho*, 3ª ed. (São Paulo: Martins, 1972) 5-8. El título de esa colección de ensayos, tomado del poeta peruano Alberto Guillén, es de por sí ilustrativo. El coleccionista recorta al objeto de sus relaciones funcionales para lanzarle una mirada “desinteresada”, que Benjamin compara a la del fisionomista y contrapone a la del alegorista. En todo caso, en su reunión de objetos dispersos, el embalsamador, en cuanto coleccionista, pone en escena el desorden productivo de toda memoria involuntaria ya que colecciona pájaros, animales que, como las hormigas, son ellos mismos, coleccionadores.

lectores leen para distraerse, sostenía, en cambio, que los autores debían escribir para distraerse y los lectores para ganar la inmortalidad. Esa tesis, auténtico “romance para revista”, era, a su juicio, “la más descarada propaganda”, el mejor catálogo de tienda que jamás se hubiese hecho en favor de los libros.

Según mi teoría los aficionados a la lectura tienen la probabilidad de sobrevivir en virtud de su propia afición. Es una teoría osada, pero no disparatada. Yo la concebí como un sueño, como una fantasía; mas al igual de lo que ocurre con las hipótesis científicas, no tardarán en presentarse los argumentos justificativos. Porque, pese a lo que suelen creer los lectores de libros de divulgación, esa es la marcha habitual de toda conquista; ya sea ésta amorosa, territorial o científica. La imaginación o el deseo adelantan siempre a la razón; esta viene después, a pasos tardos, como un sirviente o un escudero, trayendo en sus brazos los argumentos en favor de la empresa o de la ocurrencia (...) Si la razón fuese adelante, dubitativa y temerosa como es, la raza humana no habría avanzado un paso y estaríamos todavía al nivel de las bestias (...) No: lo que denota la superioridad del hombre sobre los animales no es precisamente el juicio sino la falta de juicio, la tendencia a evadirse de la realidad, a fantasear sobre ella, a torturarla, a transformarla, a jugar con ella. Esa propensión a la fantasía no es, sin embargo, un ejercicio vano, porque (...) con frecuencia, en sus locos devaneos, la fantasía alcanza jirones de verdad con los cuales la razón le hilvana un traje que disimula su loca desnudez. Así, poco a poco, entre los saltos de la fantasía y al paso medurado de su prudente compañera, va realizando el espíritu humano la doble conquista del universo visible y del invisible.²

Con esa argumentación, Cancela adhiere a la tesis, “original y democrática”, de la inmortalidad de los lectores porque, precisamente, es “la lectura que amplía nuestra experiencia en todas las direcciones del espacio y del tiempo” no sólo para sustraernos a la vida real sino para darnos el infinito panorama del pasado, la extensión y la variedad de lo actual y la perspectiva inagotable de lo porvenir. Si la lectura es un *uso* del patrimonio común, ella es también la respuesta *moderna* a una búsqueda de modernización, a una escritura. El sujeto se abstrae, por lo tanto, al interiorizar una lectura; al hacerla muda o en silencio, su voz, insubordinada contra la tradición, se transforma en cuerpo y con ese gesto el lector se vuelve actor. La ambivalencia del canon moderno se traduce, entonces, en sentidos opuestos y sucesivos: distancia física pero también movilidad ocular; una deriva de cuerpo presente y una conjunción híbrida de lo visible con lo legible. Ese conjunto de variadas operaciones, que hace del lector un actor hiperpolítico, provoca, por otro lado, una abstracción del objeto. En la medida en que se lo define como conceptual, lo moderno exige, en contrapartida, un régimen hiperalográfico, en el sentido de que su concepto es no sólo ideal sino también genérico o abstracto. Esto supone, en primer lugar, negar la superioridad de cualquier lectura sobre una escritura previa que, a su vez, es lectura de la tradición. En segundo lugar, es lícito que siempre se pueda leer una obra tanto en registro estético, individual, de percepción sensible, es decir, considerando al objeto en sí mismo y con sus propiedades específicas, como en registro anestésico o conceptual, lectura que del objeto nos remite al acto y de éste al concepto, concepto que es siempre cultural o, en otras palabras,

² Arturo Cancela, “Sobre la inmortalidad literaria”. *La Nación* (Buenos Aires, 30 junio 1940).

supra-individual. O puede aún haber alguna forma de recepción híbrida, combinando lo individual y lo conceptual, lo estésico y lo anestésico, de donde se concluye que esta lectura estereoscópica no fija un régimen estable o apoyado en la convención sino que desdobra las mismas categorías críticas que quiere fijar. Dicho de otro modo, cualquier texto puede ser leído, en proporciones variables, tanto a partir de la percepción sensible como de la concepción cultural de tal modo que lo conceptual o abstracto es tan sólo un modo cultural de recibir formaciones individuales específicas. Nuestra manera hiperpolítica de releer objetos pasa por una recepción combinada, individual y cultural, que no ve en ellos simples objetos sino actos y de esos actos abstrae una energía que es la configuración de una crítica cultural conceptual: híbrida, estereométrica, anamnésica.

2. AFÉRESIS DEL OBJETO

Como lector de los poemas de su amigo Ismael Nery, Murilo Mendes defendió la abstracción del tiempo “que não é outra coisa senão a redução dos momentos necessária à classificação dos valores para uma compreensão absoluta”.³ La abstracción supone entonces una relativa violencia, la de jerarquizar elementos, transformados en valores, valores que se pretende justamente abstraer. Como el hombre singular sólo percibe verdades relativas y se detiene ante los hechos observados, “o progresso do homem cresce com a rapidez com que os espaços são absorvidos e as distâncias eliminadas”. Otro tanto se da con el tiempo ya que el estudio del pasado prolifera en abismos si constatamos, en el presente, la existencia de valores simultáneos y contradictorios, lo que nos muestra además que el pasado, no habiendo cesado de pasar, aún actúa y, por lo tanto, es actual o presente y que, por otra parte, irrealizado como circunstancia, ese tiempo que pasa se abre a la realización futura de la utopía que, en rigor, es pasado rescatado. “A memória é uma construção do futuro”.⁴

La tensión entre espacio y tiempo se traduce así en ficción. “O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida” (PCC, 821). A ésta no le cabe entonces una verdad obstinadamente perseguida ni un espacio inequívocamente visible sino la superposición de uno y otro como doble negación. La literatura moderna, lo sabemos, abdica en ese proceso de revelar lo invisible aunque aspire todavía a descifrar de hecho la invisibilidad de lo visible. “O invisível não é irreal: é o real que não é visto” (PCC 817) de allí, como leemos en *La pensée du dehors*, la íntima relación entre espacio y ficción ya que, en relación a ésta, el espacio, a modo de proposición negativa frente a la reflexión, se pauta por un principio de fuga al exterior.

Una de las marcas de lo moderno reside en la abstracción de la vida privada y, consecuentemente, en la abstracción del Estado político. Si, en la sociedad tradicional, el hombre es el principio real del Estado, en la modernidad, entre tanto, el dualismo abstracto u oposición abstracta reflejada, como dirá Marx, no cesa de separar naturaleza de cultura,

³ Murilo Mendes, “Notas e comentários a Poemas de Ismael Nery”. *A ordem* (Rio de Janeiro, febrero 1935) 189.

⁴ Idem, *Poesia completa e prosa*. Luciana Stegagno Picchio, ed. (Rio de Janeiro: Aguilar, 1994) 851. Todas las citas posteriores en el texto lo indican como PCC.

cultura de sociedad, sociedad de historia, historia de política, política de humanidad y, en fin, humanidad de subjetividad. Un texto de *Poesia Liberdade* (1945), “Abstração”, imagina que

Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo
A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo.

Ese extranjero, Borges o Foucault, habría comprendido la paradoja del “Pós-poema” o del poema pos-antropofágico, la de que

Não se trata de ser ou não ser
Trata-se de ser e não ser,

paradoja que se traduce en “abstração da perspectiva” o cita del pasado como utopía y que permitirá que el mismo poeta sea un extranjero deambulando por “O claustro de Monreale”. Allí

abstrato e longe achei-me
no espaço de colunas geminadas

hasta constatar el pasaje de la nada al ser, homólogo de la metamorfosis de alguien en nadie. Es en homenaje a éstos,

os que dormem sob as lápides
antecipando o futuro,

que el poeta distribuye grafitos y murilogramas.

Murilo Mendes captó agudamente que la autonomía de la obra moderna coincide con la más absoluta decadencia religiosa. Vio esa cuestión en Wagner, al concebir el drama lírico como abstracción de todas las artes, lo que, a su juicio, la Iglesia ya realizara en sus cultos, de allí que lea los “Ceremonials” de Mallarmé, en la perspectiva de la atribución errónea, como denuncia de la insuficiencia del ritual laico y admisión implícita de un nuevo absoluto. Su escritura podría entonces ser interpretada como un peculiar ensayo de hiperceremonial laico en el que recogemos una elaboración sutil del culto del mal, practicado como estética de desinfección y aislamiento en relación al diletantismo moralizante. No descartemos coincidencias o incidencias de otros católicos, como Villiers de l’Isle Adam, cuyo drama wagneriano *Le Nouveau Monde*, leído por Murilo en los años 20, con el *spleen* perverso de reverenciar el culto de las imágenes, lo despierta al drama del nuevo mundo, la dicción de *L’enfant terrible*, suerte de *proto-menino experimental*, un rebelde à la Rimbaud:

Eu recebi o mal e a miséria
De meu pai que os recebeu de meu avô
Que os recebeu de seus avós

Que os receberam de Adão
 Que os recebeu de Eva
 Que os recebeu de Satã
 Que foi criado por Deus.
 Não me conformo e destruirei em mim a fome a peste a guerra e a morte.⁵

Para abstraer el caos, Murilo Mendes abre ventanas. Hay dos tipos de ventanas. Unas son las diurnas, confiantes en el simultaneismo órfico como abstracción de la contingencia. Es la ventana de Apollinaire, “beau fruit de la lumière”, una ventana que se abre como una naranja y deja ver el eufórico mundo de la maquinaria. Hay, sin embargo, otro tipo de ventana, sombría y alegórica, extraña e inquietante, un *trou noir*, que nos aguza el voyeurismo ya que “ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre”.⁶ Es de esa ventana baudelairiana que Murilo se dirige precisamente a Apollinaire para interrogarlo sobre su identidad. Estamos en Rio y en 1942, cuando Murilo desdobra su percepción

Quelqu’un est mon fantôme
 ou me copie à l’encre de Chine.
 Qui suis-je? (PCC 1568)

Y estamos todavía en Rio y en los años 40 cuando Murilo entra en contacto con la obra de Vieira da Silva, obra, como la suya, en que la soledad es consciente del espacio y el espacio enfrenta a su vez a un tiempo fluido y sucesivo:

Le temps dévide des problèmes. Les problèmes assaillent le labyrinthe.
 Le labyrinthe se connaît: il construit au-dedans de lui-même un
 outre labyrinthe (PCC 1598).

He ahí una variante de un tema que le pide prestado a Calderón, “Eu sonharei a vida ou a vida me sonha?” (PCC 596), para finalmente traducirlo en poética: “a leitura deve-nos ler tanto quanto ser lida” (PCC 862).

“Toda ação sem abstração não atinge o universal” (PCC 841). La abstracción supone, por lo tanto, separar una cualidad o una relación de una representación dada, subrayando el valor de lo destacado y desconsiderando al mismo tiempo lo accesorio. Se plantea entonces en las antípodas del análisis, que debe, en rigor, considerar todas las cualidades o relaciones de modo semejante.

Una sólida axiología sustenta a toda abstracción. La vieja Escolástica consideraba a la abstracción como una cualidad independiente de los sujetos. Contra los hombres concretos tendríamos, por abstracción, la humanidad plena. Pero, con Schopenhauer, la

⁵ Idem, “Panfletos”. *Lanterna Verde*, (5 dezembro 1936) 118-120. Una curiosa errata, desvío involuntario del espíritu del libro en que ese poema sería incluido, *L’enfant terrible*, hizo que el inconformismo del poeta lo hiciese destruir “a fome a peste a guerra e a marte”, esto es, amarte.

⁶ Charles Baudelaire, “Les fenêtres”. *Oeuvres Complètes* (Paris: Seuil, 1968).

abstracción pasa a suponer mediación adicional de determinados conceptos que serían intermediarios en relación a otros, inmediatos o *concreta*. Es sin embargo Hegel quien fija lo abstracto como unidad exclusiva de diferencias mientras que lo concreto sería la unidad comprensiva de esas diferencias. En este sentido nada más concreto que el espíritu mientras los particulares, aislados de los universales por la percepción sensible, así como los universales, separados de los particulares por la reflexión racional, serían las efectivas y auténticas abstracciones.

La abstracción es una *aféresis*. *Apo*, lejos; *aíresis*, elección, inclinación, apego o aspiración. Connota actividad y vigor, ya que también significa toma o conquista y, en ese sentido, cálculo o deliberación, que se traducen en sistema, plan, secta o herejía. Como virtud esencialmente viril, se alinea a la par de otro concepto filiado a la conquista y a la anexión por flancos laterales, que es el de *convergencia* (rotación, ruptura y tangencia). Como separación o discriminación, sin embargo, nos remite a la *sintaxis* o composición.

Las fuentes de ese concepto de abstracción se remontan a las doctrinas budistas que, antes de Hume o Berkeley, ya negaban la materia y la conciencia, el objeto y el sujeto e inclusive el alma o dios. Borges recuerda que todos los intérpretes europeos del Nirvana tradujeron la palabra en registro negativo. El padre Joseph Dahlman la calificó abismo de ateísmo y nihilismo; para Eugène Burnouf era equivalente a *anéantisement* o aniquilamiento; para Schopenhauer, en fin, mero eufemismo de *nada*. No obstante, y paradójicamente, nada puede ser borrado en el Nirvana porque la extinción de cualquier trazo es como el rastro de una fantasmagoría, “todo es mera vacuidad, mero nombre, y también el libro que lo declara y el hombre que lo lee”.⁷

“Como cada objeto no universo é verdadeiramente o universo inteiro sob um de seus aspectos inumeráveis, assim também cada alma individual é Brahma olhando-se ele mesmo e todas as coisas de um centro de consciência cósmica. Isto é, portanto, não simples, mas idêntico. Idêntico sempre e em toda parte, no tempo e no espaço, idêntico além do tempo e do espaço. Numericamente o único e o múltiplo são termos igualmente adequados à sua essencial identidade” (PCC 1341).

Ese pasaje, que forma parte de *A invenção do finito*, fue motivado por una peculiar *flânerie*, la de atravesar un *penetrable* del artista cinético venezolano Jesús Soto, “metamorfose do labirinto em passagem livre” y, como tal, lectura remisiva del mismo intérprete, penetrado también por “aquele volume de movimento e silêncio, de matéria e sonho, provando, ao existir, sua altura, sua razão de ser, sua permanência no mundo. Não apenas a realização duma teoria, não apenas o resultado de pesquisas duradas longos anos; mas um corpo que se autodefine e se auto propulsa, uma entidade em si, uma força que parte da estética e transcende a estética” (PCC 1337). Un autorretrato relámpago. Una esfera.

⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974) 743. Y también: “Quizás el enigma del Nirvana sea idéntico al enigma del sueño; en las *upanishadas* se lee que los hombres en el sueño profundo son el universo. Según el Sankhyam, el estado del alma en el sueño profundo es el mismo que alcanzará después de la liberación. El alma libertada es como un espejo en el que no cae reflejo alguno”. Véase Jorge Luis Borges e Alicia Jurado, “Que es el budismo” en *Obras completas en colaboración* vol. 2 (Madrid: Alianza, 1983) 273.

La modernidad periférica adopta para sí, como código de lectura, a la esfera. El *sphairos* del *Timeo* y la infinita esfera de espejos de Blanqui, que tanto obsesionó a Benjamin y a Borges. Éste, por lo demás, creía, con Rabelais o con el *Roman de la Rose*, que el espacio es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, percepción que se le confirma en una edición de Pascal, no sólo por la materia en cuestión sino por su tipografía, su forma, un manuscrito inacabado, hirsuto y confuso. Murilo Mendes, lector devoto de Pascal y de ese ensayo de Borges sobre Pascal,⁸ creía también que la esfera, siendo productora, era también producida pues “nomeia o deserto ao qual chegou / pelo esvaziamento do objeto” (PCC 659). En teoría literaria, ese universal autogenerado tiene nombre: parodia. Pura diferencia de las identidades textuales, que se dinamizan y desestabilizan en función del efecto canónico de interacción, en que lector y lectura se modifican mutuamente, la parodia funciona como aféresis de discursos. Abstrae prácticas. Fija políticas. Gratuito y desilusionado, es un procedimiento *ateu e à toa* (ateo y al tun tun) que no se dirige sólo al espacio y al tiempo sino al mismo género. Y no hablo de género literario sino de *gender*.

3. AFÉRESIS DE GÉNERO

En un cuadro de Vieira da Silva, *Bahia imaginée* (1946), protoversión de los *tableaux* urbanos de Murilo Mendes (“Viagem ao Recife”, “Impressões da Bahia”, “São Paulo 1949” pero también de libros como *Tempo espanhol* y su complemento, *Espaço espanhol*, *Janelas verdes*, o *Carta geográfica*) encontramos la inscripción cifrada de un óleo posterior, de

⁸ En 1938, como lo atestigua una carta, fechada el día de Reyes y enviada a Horkheim, Benjamin cita incansablemente la visión cósmica de Blanqui como concepción escatológica del mundo burgués y reúne esas fichas en el capítulo “El tédio. El eterno retorno” de *Das Passagen Werk*. En la misma época, en 1940, Borges reseña la biografía de Neil Stewart y dirá que “Blanqui abarrotta de infinitas repeticiones, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina que hay en el universo un infinito número de facsimiles del planeta y de todas sus variables posibles”. Borges no leyó sólo *L'éternité par les astres* sino también la monografía de Lichtenberger sobre Nietzsche y la obra de Camille Flammarion, *Les mondes imaginaires et les mondes réels*. Divide con Benjamin no sólo la lectura de *L'enfermé* de Gustave Geffroy como también la transcripción de idénticos pasajes de Blanqui leídos, evidentemente, por el mismo Geffroy. Y señala, pionero, una recurrencia de la esfera en el capítulo V de un libro de Unamuno, leído asimismo por Murilo Mendes, *Del sentimiento trágico de la vida*. La reseña de Borges, publicada en *Sur* 65 (1940), servirá de base a su ensayo “El tiempo circular”, más tarde incorporado a su *Historia de la eternidad*. En el capítulo de los precursores de Murilo en cuanto a la abstracción del tiempo, además, obviamente de *Matière et mémoire* o *The Time Machine* de H. G. Wells, clásicos de la época, tal vez podamos agregar el abstraccionismo de *The meaning of truth* de William James o *An Experiment with time* (1927) de John William Dunne, libro tan admirado por Borges (ver “El tiempo y J. W. Dunne en *Otras inquisiciones* de 1952 o su prefacio a esa obra (1986) en la *Biblioteca personal*). Lisa Block de Behar rastreó las marcas de Blanqui en Borges en un ensayo incluido en Daniel Lefort, et al., *Nouveau Monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques* (Paris: Lachenal & Ritter, 1995). Murilo Mendes, al leer “La esfera de Pascal” en *Otras Inquisiciones*, subraya abusivamente el ensayo y escribe en un recuadro el concepto clave: “esfera”.

1949, *Biblioteca*.⁹ Más aún: la maravilla de esa pintura, abismo peculiar de geminaciones proliferantes, “consiste no fato de nela distinguirmos o espaço e o tempo como *irmãos separados* mas não inimigos; de ela ser uma organização inventada por um cérebro de onde partem linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes, as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a um fim preciso; de a irregularidade não contradizer a simetria; e de a lenteza da execução resultar em rigor formal”.¹⁰

En ella el color, elemento de simetría y dualidad modernas, según Baudelaire, ayuda a constituir una poética, “baseada na arquitetura da memória” y que Murilo Mendes llama no sólo “conto de fadas da cidade moderna” sino que, con la ayuda de Kafka, un Kafka seguramente imaginado, califica de auténtica alegoría. No obstante, como la auto reflexividad de lo moderno transforma toda obra en alegoría de su misma lectura, Mendes no deja de subrayar que, en Vieira, como, por lo demás, en él mismo, “a destruição da alegoria faz parte aqui da própria alegoria” (PCC, 1443), con lo cual la aféresis de lo mismo retorna como utopía de la suspensión de marca.

En algunos de los manuscritos de la primera fase, aún inéditos, como “A menina do otel”, Murilo Mendes practicó frecuentes aféresis que, paradójicamente, no incidían en la dicción porque el elemento abstraído era una letra muda: *otel*, *omem*. Em seus *Papiers* de la última fase, sin embargo, el mismo sonido inexistente alimenta una paronomasia que, simultaneamente, desliza territorios simbólicos porque

L’“hombre” de Jeanne d’Arc

L’ombre de Jeanne d’Arc (PCC, 1599)

nos evoca la *petite Jehanne de France*, la *petite prostitué*, que machaca un retorno imposible al origen en la *Prosa del Transiberiano*.

El primer texto de Murilo Mendes en la *Revista de Antropofagia* es, justamente, una parodia, una versión de la “Canção do exílio”, escrita en 1924. Entre los originales del poeta conservados por Mário de Andrade, además de un “Diurno de Belo Horizonte” (27 nov 1930) que obviamente dialoga con el “Noturno” de *Clã do Jabuti*, hay un recorte sin fecha, de *O Estado de Minas*, con una segunda parodia de la “Canção do exílio”, que por ser aún dispersa transcribo integralmente:

⁹ Véase *Vieira da Silva nas coleções portuguesas* (São Paulo: MASP, 1987); Claude Roy, *Vieira da Silva* (Barcelona: Polígrafa, 1989). En 1953 Vieira pinta una *gouache* para Sophia de Mello Breyner con el mismo tema, el de la biblioteca, que reaparece en un óleo de 1955, otro de 1966 y un último de 1974, biblioteca ésta que se particulariza: *A biblioteca de Malraux*. En cuanto a las ciudades imaginadas, agréguese la Lisboa vista desde Rio de Janeiro que ilustra un texto de Cecília Meireles, “Evocação lírica de Lisboa”, *Atlântico* 6 (Lisboa, 1948).

¹⁰ Escrito para el catálogo de la exposición de Lisboa de 1969, ese texto tiene una versión en francés del mismo Murilo, fechada en Roma el 24 de mayo, incluida en *Papiers* (PCC, 1595-6). Los dos textos funcionan, en rigor, como *frères séparés*.

Teus 18 anos de exílio

Ó que saudades que eu tenho
da manhã de tua vida
que o tempo me arrebatou!
Cresceste à sombra cheirosa
do corpo de tua mãe
dormiste nas curvas quentes
do corpo de tua irmã
ouvindo os cantos fagueiros
da garganta de tua irmã.
Que noites de encontros!
Eu ia te visitar,
todos dois éramos garotos
teu corpo já prometia
teus cabelos ondedados
me faziam ficar sério,
teus olhos bem que voltavam
para fora da prisão
eu ficava a noite inteira,
os dois, empurrando olhares.
As vezes eu te beijava
que nem se fosses minha irmã
Nessa hora nem me lembrava
que a lua existia, eh.
Só me lembrava de ti.
Teu corpo cresceu de noite
virou outro de manhã.
Muitos anos se passaram
quando tornei a te ver
só teu corpo pude olhar
durante poucos minutos.
Mesmo assim reconheci
os sinais que não sumiram
do teu corpo de 9 anos.
Minha terra tem mulheres
de curvas harmoniosas
de cabeleiras pesadas
de olhos redondos, escuros,
mulheres apaixonantes
cujas vozes cantam no ar.
Nenhuma dessas mulheres
me comove como tu
porque à mulher de agora
a de outrora ajuntei.
Não permita Deus que eu morra
sem pro teu corpo voltar,
sem que cheire a cabeleira
mais preta que conheci,
sem que inda escute as sereias
que cantam na tua voz.

En esa parodia en que uno y otro son lo mismo, “todos dois éramos garotos” y “os dois, empurrando olhares”. La promesa de felicidad reside allí en el cuerpo y en la voz, enigmática y seductora, como la de las sirenas, del Otro textual. Podríamos entonces concluir que la esfera especular refracta la pura diferencia de las identidades textuales cifrando, en cambio, la teoría de lo moderno como teoría de género, a partir de “um corpo que se auto-define e se auto-propulsa”, cuerpo de *enfant terrible* que es también cuerpo de experiencia en recíproca remisión a la vida. Como leemos en la parodia pública, la de los *Poemas* de 1930, “os sururus em família têm por testemunha a Gioconda” (PCC 87). La parodia privada prefiere, sin embargo, travestir a la Gioconda como “o macho e a macha” (PCC 718), “a cabeleira mais preta que conheci”, floresta rezumante o océano sombrío en que lo otro se oculta.¹¹ Es el tema, por lo demás, de algunos “romances para revista” como “O tempo da camisolinha” de Mário de Andrade.

Thierry de Duve argumenta que a los abstraccionismos en curso por aquellos años (el expresionismo de Kandinsky, el suprematismo de Malévitch, el neo-plasticismo de Mondrian) y a todos los purismos órficos anteriores a la guerra, Marcel Duchamp prefirió el erotismo, lo que permitiría definir a los recursos *ready-made* (es el caso de la parodia) como un ceremonial laico del erotismo. Bataille. Klossowski. Corrobora esa opinión *O discípulo de Emaús* para quien la sexualidad, aunque no sea ése su fin, funciona como “um poderoso fermento de poesia” (PCC 821), capaz de transformar al placer en “revelação concreta e alegórica” (PCC 826).

Adámica, la aféresis de género nombra lo escabroso del interior. Es enigmática, aunque no misteriosa. Es datada y envejece pero, al mismo tiempo, se sitúa cerca de la moda. Es visual o icónica antes que verbal, revelando, en sus marcas, de qué modo la circulación afectó la experiencia del hombre moderno. En la erotología del condenado, argumenta Benjamin, la esterilidad y la impotencia son datos decisivos porque confieren, con exclusividad, un carácter puramente negativo a la pulsión sexual, lo que nos permitiría retornar a la errata (que no deja de ser una forma de aféresis) de *L'enfant terrible*,

... destruirei em mim a fome a peste a guerra a marte. (=amarte)

Como toda denegación, la marca retorna diferida e infinitamente y nos ofrece ventanas a través de las cuales reconstruimos un proceso de producción de sentido.

En varios pasajes de su obra, Baudelaire interpretó las ventanas como abismos. En “Le Gouffre”, precisamente, el poeta confiesa tener miedo del sueño y de la caverna, *un grand trou*; pero es en los *Paraisos artificiales*, sin embargo, al describir al hombre-dios, que Baudelaire nos define al abismo como *profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps*, abstracción del objeto para el cual el sujeto es puro resto. Aféresis.

4. LA AFÉRESIS COMO RESCATE DE LO SUBJECTILE

Yo leo, luego, él escribe. El agon entre estos hermanos enemigos alegoriza los procedimientos de producción y recepción textuales. La lectura genética trata así, por la vía

¹¹ Charles Baudelaire, “La chevelure”. *Les fleurs du mal*.

de la aféresis, de encontrar otra resolución al clásico conflicto entre producto y producción. Contra la descripción del texto como algo acabado, se reivindica la atención a la génesis, no ya por recursos psico-biográficos u organicistas, sino por hipótesis perlaborativas en la medida en que un texto es una red de resistencias.¹²

Nos situamos entonces en esa zona fronteriza y dudosa a la que Derrida eligió llamar lo *subjectile*.¹³ Es el punto donde es imposible afirmar si estamos en una u otra esfera: actividad o pasividad, escritura o lectura, técnica o arte. Lo *subjectile*, como aféresis del proceso productivo, no es ni positividad ni superación de la positividad; pero tampoco es negatividad *tout court* ya que rechaza la negatividad más allá de ser mera contrapositividad estratégica. Leer aféresis, o sea reproducir lo *subjectile*, es una proliferación de la práctica crítica tan sólo en el sentido de ser una proliferación del nombrar, algo que suspende la clásica oposición entre politización del arte o estetización de la vida para permitirnos ver y leer lo uno en lo otro. Se argumentará, seguramente, que esto posterga toda elección pero debe también notarse que, con este procedimiento, dicción y ficción se vuelven infinitas y, por lo tanto, posibles, es decir, políticas, ya que irrealizando el valor en todo acto, tales intervenciones comprometen y marcan a toda lectura como un acontecimiento incomparable en que vida y arte se conjugan en nueva complejidad. Al fin de cuentas, el universo, como decía Murilo Mendes (PCC1272), no pasa de un *ready-made*.

¹² Hans Robert Jauss destaca la complementariedad entre lectura genética y lectura de la recepción, “qu’il s’agisse du hiatus entre écriture et lecture, de la cohérence du processus d’écriture, pertes ou apports des modifications, du saut qualitatif entre avant-texte et texte final, de la relation d’une genèse individuelle à un code culturel collectif et enfin —mais ce n’est pas le moins important— de l’*horizon d’attente* des lecteurs que l’écrivain prend en compte pour écrire. Car en effet, les esthétiques de la production et de la réception ne sont pas seulement complémentaires en ce que la première achève ses analyses au moment où s’achève l’œuvre elle-même, alors que pour la seconde c’est là le point de départ de sa réflexion. Même quand elle a affaire aux faits d’écriture, l’analyse génétique y rencontre déjà comme une inscription des conditions de la réception: elles sont parties prenantes dans la constitution d’un sens. La *critique génétique* a besoin de la *critique réceptive* de la même façon que Sartre écrivain a besoin de la collaboration du lecteur”. Véase Hans Robert Jauss, “Réception et production: le mythe des frères ennemis” en Louis Hay (ed.), *La naissance du texte* (Paris: Corti, 1989) 163-173.

¹³ Véase Jacques Derrida y Paule Thevenin, *Artaud: portraits, dessins* (Paris: Gallimard, 1988) o, del mismo Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978).