

El yo como potencia de disimetría

I as Asymetric Potential

Raúl Antelo¹ 

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Antelo, R. (2022). El yo como potencia de disimetría. *Visitas al Patio*, 16(1), 264-281.
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3798>

Recibido: 17 de octubre 2021

Aprobado: 15 de enero 2022

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2022. Antelo, R. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Nada sostiene la idea filosófica tradicional de sujeto, salvo la existencia de un significante y sus efectos. Ilustraré ese concepto por medio de cuatro escenas creativas, cada una de las cuales definida por un artista: Mário de Andrade; Jorge L. Borges-Clarice Lispector; Ricardo Piglia; Daniela Comani. Trataré de articular de qué modo, efectivamente, concebimos esa dependencia en la formación del sujeto a partir de la existencia de efectos del significante como tal.

Palabras clave: subjetividad; disimetría; estructuras temporales; significante.

ABSTRACT

Nothing supports the traditional philosophical idea of a subject, except the existence of the signifier and its effects. I will illustrate the concept through four creating scenes, each of them defined by an artist: Mário de Andrade; Jorge L. Borges-Clarice Lispector; Ricardo Piglia; Daniela Comani. I will try to articulate how effectively we conceive of this dependence of the formation of the subject on the existence of the effects of the signifier as such.

Keywords: Subjectivity; dissymmetry; temporal structures; signifier.

¹ Dr. en Letras por la Universidad de São Paulo (Brasil) y Dr. Honoris Causa por la Universidad de Cuyo (Argentina). antelo@floripa.com.br

Il tragico è qui definito attraverso il contrasto fra l'organico, l'individualità limitata e cosciente che rappresenta l'arte, e l'aorgico, cioè la natura illimitata e incomprensibile. Nello sviluppo dell'azione tragica, ciascuno dei due elementi trapassa nel suo opposto e ciò che era scisso è restituito alla sua unità originaria. Questo momento, in cui il sentimento tragico raggiunge il suo punto più alto, coincide però con la morte del singolo: «Al centro (*in der Mitte*) vi è la lotta e la morte del singolo, quel momento in cui l'organico depone la sua egoità, la sua esistenza particolare, che era diventato un estremo e l'aorgico depone la sua universalità, non come all'inizio in una mescolanza ideale, bensì in una lotta (*Kampf*) estrema e reale. (Agamben, 2021)

En ese fragmento de *La muerte de Empédocles*, el *Trauerspiel* de Hölderlin, poeta a quien, al final de su vida, hasta el mismo nombre se le volvía elusivo (Gustav Schwab dice que se hacía llamar Buonarrotti o Skartanelli², arrogándose el título de Bibliotecario), Giorgio Agamben nos propone ver el agotamiento del yo como una lucha con la ausencia de obra, en que lo más íntimo del yo se toca con lo más expuesto, lo que, en la tradición lacaniana, llamaríamos lo *éxtimo*. Está allí la tensión entre elementos rígidos (el hueso duro de roer de la modernidad, según Clarice Lispector) y lo maleable y dúctil de la historia, el *egofluido* de Oliverio Girondo. Para mejor analizarlo, propongo cuatro escenas.

São Paulo, 1924

¿Yo? ¿Quién dirá que no vivo satisfecho? Bailo.

Tal es la apuesta del escritor brasileño Mário de Andrade (1893-1945) en su poema "Danças" (1924). Todo gira. Todo vira. Todo salta, samba. Todo valsa, canta y ríe. Pero en la tercera parte del poema, en la dispersión de la página en blanco, bailan hasta los pronombres personales:

	EU	
ELE		TU
	NÓS	
ELES		
	VÓS...	

² Roman Jakobson ha observado que Scardanelli es un diminutivo que corresponde al apellido Hölderlin, diminutivo de *Holder* (saúco). Y que ambos nombres contienen las mismas letras, *-lderlin / -rdanelli*, fenómeno que un editor del poeta, Dietrich Eberhard Sattler, interpretó como anagrama de *katharsis*.

Se da vuelta la Bolsa y se dan vuelta los bolsillos. Pasan letras, salen oros.

Os homens dançam...
Danço também.
Nunca minuètes nem bacanaís!
Somos farândolas?
Somos lanceiros?
Somos quadrilhas?
Que somos nós!?
Pronomes pessoais. (Andrade, 1987:217)

Tras la galaxia de pronombres, la pregunta ¿qué somos nosotros? sólo puede responderse metalingüísticamente: pronombres personales. Vacíos, ceros de significación. La danza en cuestión es un efectivo *plus* de fuerza que invade la escena, un goce que deriva del intercambio de los sexos. Pero además de los nexos. Sin previo aviso, capitales migran de un bolsillo a otro. Fortunas y fracasos. Las cosas ya no son, ni simplemente devienen, porque ahora el hombre baila sobre todas ellas. Necesita de esa danza y necesita más aún del discurso, para completa satisfacción de Zaratustra; pero sabe también que todo es pura apariencia, porque ese salón no es el mundo, mucho más profundo que todo aquello, y nos la pasamos no sólo deslizándonos por encima de las cosas, sino que vemos la danza misma, de ellas y de su movimiento. El mundo entero baila bajo el nuevo sol de la doctrina del eterno retorno.

La tragedia en sus inicios ya era en realidad ese *pathos*, la respuesta a un enigma, a un jeroglífico. Para los griegos, la primera manifestación de lo trágico era la expresión inconexa y ociosa del canto coral, una vez que la danza del coro articulaba la agitación y desarreglo del rito dionisiaco, que ya no era una simple visión delirante, sino un poderoso símbolo interpretativo del enigma. Las grandes emociones trágicas, el entusiasmo pítico y la embriaguez orgiástica se contagian así al conjunto de la ciudad. El arte, que no eufemiza la violencia, sino que la vuelve comprensible, sin afectar por ello la apariencia, se constituye entonces gracias a un jeroglífico esotérico, divergente del desafío científico, que busca siempre una expresión sustitutiva del éxtasis. Así, el enigma de lo trágico no estimula nunca la racionalización, sino el *pathos* primordial y comunitario, tal como la música para los modernos (Colli, 1978: 94-5).

La pregunta de Andrade es la misma cuestión iterológica de Gauguin: *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*, título de su tela de 1897, que inspiraría, a su vez, a Michel Butor (2000). Pero, diez años después de escribir ese poema, Andrade, estudioso pionero de la música

de los negros brujos, como diría Fernando Ortiz, emprende otro viaje: va a un suburbio para “fechar o corpo” y se depara con una ceremonia disparatada, mezcla de sinceridad y charlatanería, ridícula, religiosa, cómica, dramática, enervante, repugnante, extremadamente conmovedora, todo eso mezclado. Pero sobre todo *poética*, a tal punto que, a la distancia, desaparece la repugnancia primera y Andrade consigue verla ya como *lirismo*, desbordante lirismo ante ese borbotón de cantos espontáneos y sentidos que dejan al poeta en duda³.

La duda suspendida entre la distinción y la disolución, entre las figuras claras y el embarullamiento, la confusión, el magma - ¿es realidad o sueño, locura o sentido común? – podría ser el método correcto: el genio maligno estaría hecho de alcohol pero, aun engañándome cuanto él quisiera, no puede negar que *soy*, puesto que bebo o creo beber cualquiera que sea el licor de que se trate. *Ego sum, ego existo ebrius.* (Nancy, 2014: 42)

Sin embargo, el juego de la verdad se pauta por la idea de que lo distinto, es decir, lo determinado y separado, o sea, el individuo y su conciencia, pierde su diferencia en el sutil encaje de ese mismo bordado. Sólo una astuta mirada atenta a la minucia puede comprender que esta concepción contemporánea de lirismo, que acusa el impacto de la crisis meta-antropológica del arte, se sostiene en la idea de que el mismo lenguaje *es* ya el origen, una vez que la lengua no es un instrumento utilitario o decorativo del pensamiento (*piensa...miente*), ni el hombre precede al lenguaje. La cultura, incluso la música de hechiceros, *es* un lenguaje porque organiza el concepto de persona en dos campos opuestos, a través de una correlación que opone la persona (*yo*) a la no-persona (*él*), anomalía o signo de la ausencia; y, aún en el primer campo, una correlación de subjetividad opone otras dos personas, el *yo* con el *no-yo* (o sea, el *tú*), haciendo que la locución se vuelva alocución. No obstante, la polaridad de ambas personas es siempre peculiar y enigmática, ya que no implica igualdad, ni simetría: *yo* está siempre en posición de transcendencia con relación a *tú*, dado que *yo* es interior al enunciado, y *tú* le es exterior. No obstante, *yo* y *tú* son reversibles. Además, el *yo* lingüístico no es psicológico: es tan sólo la persona que enuncia ese hecho discursivo conteniendo la marca lingüística *yo*. Roland Barthes, apoyado en Benveniste, apuntó tempranamente, en 1966, que el esfuerzo de algunos escritores contemporáneos, al intentar distinguir la persona

³ Andrade describe cómo de a poco su cuerpo se entregaba a la embriagadora musicalidad, mientras gradualmente lo abandonaban las fuerzas de reacción intelectual, no sólo a él, sino al hechicero principal que no estaba para nada desanimado, sino tomado por ese exceso de música embriagante y por la monotonía de ritmos golpeados y repetidos con insistencia maniaca (Andrade, 1963: 35-39).

psicológica y el autor del texto, nos persuade que el *yo* del discurso ya no es un lugar en el que una persona ya formada sea inocentemente restaurada o, en otras palabras, el *yo* de quien escribe *yo* no es el mismo *yo* leído por el *tú*, lo cual diseña una evidente disimetría discursiva que se resume en la fórmula "escribir, verbo intransitivo" (Barthes, 1994: 975-980). Escribir pasa a ser el eje de la acción de la elocución. Activar la escritura, danzar con su *plus* de fuerza, es un ejercicio de *pathos* y, por lo tanto, significa afectarse a sí mismo.

Buenos Aires, 1957 – Rio de Janeiro, 1969

Ese año, Borges publica en la revista *La Biblioteca*, una de sus más célebres páginas, más tarde incorporada a *El Hacedor*, título que no debe confundirse con una pía referencia al Altísimo, sino a una procedencia poética, la del artesano o fabricante sajón, el *maker*. Recordémosla:

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página. (Borges, 1974: 808)

A Borges le bastaba el dominio perfecto de un pormenor para conocer la historia del universo, la pasada y la venidera. Y razonaba, con el anarquista Blanqui, con Nietzsche o con Pitágoras, que toda repetición de lo singular comporta la repetición de todos los otros diferentes, lo cual transforma siempre la historia universal en una serie cíclica. Deleuze llamaría a ese *ritornello*, algo más sonoro que plástico, un *Cosmos*, una inmensa máquina abstracta y desterritorializada, que permite pasar de medios estratificados a agenciamientos territorializados y, simultáneamente, de las fuerzas del caos a las fuerzas de la tierra, valiéndose, justamente, de los escritos de un artista, Paul Klee, para pensar la lógica del *ritornello*.

¿Cómo presenta Paul Klee ese último movimiento, que ya no es un "andar" terrestre, sino una "fuga" cósmica? ¿Por qué una palabra tan desmesurada, Cosmos, para hablar de una operación que debe ser precisa? Klee dice que "para despegar de la tierra hay que realizar un esfuerzo gradual", que uno "se eleva por encima de ella bajo la acción de fuerzas centrífugas que triunfan sobre la gravedad". Y añade que el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los medios, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturalizante en la naturaleza naturalizada; y luego, instalándose "en los límites de la tierra", se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas, y no por la coherencia científica, sino por el movimiento, nada más que el movimiento inmanente; el artista se dice a sí mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros, que ya tiene otros en otros planetas; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una "obra" (sin eso la abertura al Cosmos tan sólo sería una fantasía incapaz de ampliar los límites de la tierra), y para realizar esa obra se necesitan medios muy simples, muy puros, casi infantiles, pero también se necesitan las fuerzas de un *pueblo*, y eso es lo que aún falta, "nos falta esa última fuerza, buscamos ese apoyo popular, hemos comenzado en la Bauhaus, no podemos hacer más..." (Deleuze & Guattari, 1988: 341-342)

Pero, atención, no son los artistas populistas sino Mallarmé el que enuncia la necesidad de pueblo, ese pueblo-*sinthoma*, un pueblo-por-venir. Es Kafka, es Klee. Son ellos que transforman el desierto de lo real en una comunidad cósmica. La cuestión ya había desvelado también a Clarice Lispector, quien se explaya sobre el asunto en otro texto disperso, "Paul Klee e o processo da criação" (Lispector, 1972), y, como buena lectora de Borges, sabe además "que los números sean instrumentos o elementos de la Creación es dogma de Pitágoras y de Jámblico; que las letras lo sean

es claro indicio del nuevo culto de la escritura"⁴ (Borges, 1974b: 715). Por ello agrega a su traducción de "Borges y yo" un fragmento propio, sin decir que lo es, y que es igualmente eco de Nietzsche, Pitágoras y Klee. Todo pasa a depender del arreglo o disposición de las fuerzas de lo Uno- Todo o de lo Uno-Muchedumbre:

Y ahora vayamos a lo que hay de más arcaico y permanente y obstinado del mundo. Números –dije obstinado porque nada consigue modificarlos. No hay nada que obstaculice su marcha, a través de los tiempos, ni la semántica. El número es como el destino, sí, un desafío a todo. El simplemente es. No hay nacimiento, ni vida, ni muerte del número. Es una norma, una ley, un ritmo.

Para Pitágoras, el número es ese orden, esa coherencia que transmite la idea la tensión de un todo, el kosmos opuesto al kaos, aunque este término no deba ser entendido en su sentido vulgar, sino en el de que es un prekosmos, donde están contenidas todas las posibilidades del venir-a-ser-kosmos. Todas las cosas, al menos las conocidas, tienen número pues no es posible conocer una cosa cualquiera sin número.

Ya le he dicho que el número posee dos formas específicas: el impar y el par. La combinación de esas dos formará una tercera: el par-impar. La paridad es infinita a nuestro alrededor y a través de ella podemos com-parar. Mientras las cosas impares son menos incomparables. Aquí estamos en pleno camino de maravillosos hallazgos. La unidad suprema – el uno, que no es número, porque en él no hay participación...

(*El hacedor*, de JLB)⁵. (Lispector, 1969)

El cronista no establece cualquier tipo de diferencia entre las acciones humanas (*res gestae*) y su relato (la historia, *rerum gestarum*), como si la posición del narrador fuese natural e insustituible en todo discurso. Por eso la crónica siempre levanta la sospecha de ser verdadera o falsa, ya que el cronista no inventa nada, aunque esa sea, de hecho, la tarea del historiador, verificar la autenticidad de las fuentes. Baraja las cartas, mezcla los dados. Para el cronista, el único documento es la voz y, consecuentemente, su ambiente, la *Stimmung*. Por ello mismo, Lispector se identifica inmediatamente con el concepto de escritura nómada y traduce también el "Epílogo" de *El Hacedor*, en que Borges mismo admite que, de cuantos libros entregó a la imprenta, ninguno es tan personal como "esta desordenada selva de variada lectura" (1974c: 854) (desechando así el adjetivo, de remoto origen militar, *colecticio*, tropa

⁴ Así se abre su poema "La noche cíclica" (1940): "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:/ Los astros y los hombres vuelven cíclicamente".

⁵ El texto es reiterado el 24 de noviembre de 1973.

heterogénea y sin disciplina, que Borges menciona: “esta colecticia y desordenada silva de varia lección” (1974c:854), en referencia a la canónica miscelánea recogida por Pedro Mexia en 1540). Y es personal, precisamente, porque la colección abunda (“é farta”, traduce Lispector) en reflejos e interpolaciones. “Poucas coisas me ocorreram e muitas terei lido”, escribe Clarice (1973), al leer “pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído” (Borges, 1974c: 854), aunque con una transformación temporal nada desdeñable. Donde Borges afirmaba una vivencia (“he leído”), Lispector la desdibuja en conjetura y para ello echa mano del futuro anterior (“terei lido”), con lo cual la lectura deviene exigencia. El futuro anterior (*habré leído*) es el tiempo de la reconstrucción arqueológica, el de un futuro pretérito, o bien un pasado hipotético. Único tiempo que podemos, de hecho, esperar, ya que toda historia, *ritornello* mediante, es siempre una experiencia inusualmente contemporánea (Agamben, 2017: 165).

Clarice Lispector ensaya en su crónica no una autobiografía, aunque sí un autoanálisis, aquello que Didi-Huberman llama *faits d'affects*, la vertical de las emociones, emociones que son siempre ambivalentes, mezcla de exaltación y melancolía, de atracción y repulsa (Didi-Huberman, 2021). Por ello, diríamos, la actitud de Lispector ante Borges nos remite a uno de sus primeros textos ficcionales, “Cartas a Hermengardo” (1941), que es ya una manifestación de la cultura del desdoblamiento, característica del pensamiento libertino del siglo XVIII, en el cual distancia y movimiento son las condiciones básicas de las relaciones interpersonales y esto implica clausura de la retórica, como técnica de persuasión y comunicación. Ese personaje vacío a quien se dirige la palabra, Hermengardo, preserva, guarda la comunicación (Hermes), aunque las cartas libertinas de Clarice sean una inocultable reiteración rebajada de las *Escrituras*, una transgresión a cualquier sacralidad⁶.

Jean Starobinski (2006) subraya, en sus análisis del período, las alegorías, transposiciones, antífrasis y alusiones como experiencias de la oblicuidad, lo que vuelve aceptables vidas cuya agitación las recluye en las paredes del salón o de la corte. Frente a la teología de la caída, nos deparamos entonces con la reivindicación de la nada. Pero el iluminismo enseguida se apropiaría de esa nada para convertirla en instancia absoluta de

⁶ No hay derecho de castigar; sólo poder de castigo la estudiante de leyes Clarice Lispector, en “Observações sobre o direito de punir” (1941). La idea nos obliga a discriminar dos paradigmas enfrentados. Uno defiende que la esencia de una política y ética humanas reside en la *praxis*. El otro, en cambio, cree que esa esencia descansa en el conocimiento y la contemplación (la *theoria*). El primero es trágico y moderno. El segundo, anti-trágico y arcaico. Uno alienta el devenir; el otro reposa en el ser. El primero es aristotélico; el segundo, platónico (Agamben, 2018: 59).

negación, de tal suerte que el poder, el sentido y el goce se transformarían a la postre en frustración perpetua, cultura de entretenimiento, tumba simbólica del placer y sublime antilibertarismo (Masci, 2011:105-6).

Buenos Aires, 1968-2015

En los veinte años que van desde *Yo* (1968) hasta *Un encuentro en Saint Nazaire* (Piglia, 1989), Ricardo Piglia (1941-2017) somete la tematización del yo a un planteo teórico que se halla, igualmente, en la génesis de *La ciudad ausente* (1992) y en *Formas breves* (2000), y que no es otro sino la capacidad utópica del relato introducir mundos alternativos, condensada, ejemplarmente, en la figura de un escritor de ficción imaginado por un tercero. "Un encuentro en Saint Nazaire", en particular, retoma el eje de "En otro país" (de *Prisión perpetua*, 1988), la identificación entre vida y obra, algo expuesto ya en las "Nuevas tesis sobre el cuento" de *Crítica y ficción* (1986). A primera vista, Ricardo Piglia anticipa en *Yo* lo que poco después Clarice Lispector emprendería con "Borges y yo": una apropiación de reescritura, un uso *ready-made* del texto antecedente.

Pero Piglia, además, activa un pensamiento temporal trágico, que incorpora heterocronías que neutralizan el pensamiento decisionista de vanguardia, a partir de un *kairós*, un tiempo apropiado para cada acción. El anacronismo de retirar "Borges y yo" del contexto de *El Hacedor*, e insertarlo en una serie, integrada por Rosas-Paz-Sarmiento-Mansilla-Alem-Payró-Quiroga-Macedonio-Yrigoyen-Gálvez-Arlt-MartínezEstrada-Perón-Ocampo-Cortázar y Che Guevara, tiene una lectura ambivalente. Representa una temporalización negativa, por revelar insatisfacción y espera por parte del historiador; pero, al mismo tiempo, connota una temporalidad positiva, heterogénea e insumisa al tiempo enajenado. Es la dimensión trágica (paranoica) de toda vanguardia, que debe decidir, o no, si está a la altura de los desafíos de su tiempo. Pero este uso nos plantea además no pocas paradojas.

Si, por un lado, la polifonía de yoes busca la interrupción de lo Mismo, su montaje nos depara, contradictoriamente, con los mecanismos de la repetición y el retorno, la capitalización mnemónica y los dispositivos seriales, auténticos ejes de ese tirabuzón histórico en que los dispositivos de irrupción vanguardista se aplanan como trampantojos de la modernidad, orientándose, en vertiente más conservadora, por Valéry o por Borges, cuando imaginan una historia sin nombres propios; aunque se reporte también, por izquierda, a Carl Einstein, en especial a su *Handbuch der Kunst*, una lectura del arte occidental a partir de los

presupuestos estructurales de larga duración, donde tampoco hay nombres propios, sino yoes en conflicto. Si es verdad que los artistas de *Documents* (Bataille, Einstein, Leiris), o las vanguardias como un todo, se pautan por la historia como lucha de las imágenes, el *Manual del arte* de Einstein o los capítulos de una whitmaniana "autobiografía en marcha" de Piglia se inclinan por una *escritura*, a todas luces, *anónima*, obediente apenas al yo como constante esquizo. Una instancia aórgica, diría Hölderlin. A título prefacial de esa polifonía yoica, Piglia observa, agudamente:

Como nos ha enseñado la lingüística el YO es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar: es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro. Pese a todo, en ciertos libros intenta olvidar esa máscara: en ellos una subjetividad concreta muestra la cara, es asumida.

Exorcismo, narcisismo, en una autobiografía el YO es todo el espectáculo. Nada alcanza a interrumpir esa zona sagrada de la subjetividad: alguien se cuenta su propia vida, objeto y sujeto de la narración, único narrador y único protagonista, el YO parece ser también el único testigo.

Sin embargo, por el solo hecho de escribir, el autor prueba que no se habla solamente a sí mismo: si lo hiciera -señala Roland Barthes- le bastaría una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el lenguaje es inmediatamente su propio nombre. Obligado a *traducir* su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje.

Aceptada esa ambigüedad es posible intentar la tarea de *descifrar* un texto autobiográfico: se trata, en definitiva, de recatar las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de *contarse*: espejo y máscara ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo. Es preciso acorralar esas presencias tan esquivas en todos los rincones: saber que ciertos escamoteos, ciertos énfasis, ciertas traiciones del lenguaje son tan relevantes como la «confesión» más explícita.

Como ningún otro texto, la autobiografía necesita del lector para completar el círculo de su expresividad: cerrada en sí misma esa subjetividad se ciega, es el lector quien rompe el monólogo, quien le otorga sentidos que no estaban visibles.

Basta revisar algunas de las páginas incluidas en este libro (la forma en que Borges o Macedonio Fernández tematizan el problema; el

intento de Mansilla de instaurar un diálogo *natural* con su lector) para comprender que detrás del tono y el ritmo de una voz, detrás de una referencia circunstancial al dinero o a la literatura, detrás de la narración de un acontecimiento político es posible entrever no sólo el espesor, el clima, las ilusiones de una época sino también el nivel de conciencia (de sí mismo y del mundo) que tiene el que habla: el modo en que la realidad ha sido vivida, interiorizada y recordada por los hombres concretos, en una circunstancia concreta.

Lejos de querer agotar una *especie* literaria que tiene en Argentina una tradición tan fértil, este volumen intenta plantear la posibilidad de una lectura significativa: de allí que se incluyan textos que si bien no han sido escritos intencionalmente como autobiografía conserven esa apertura, esa respiración cargada de gestos y sobreentendidos, esa complicidad que termina por acortar las distancias, por comprometer la sangre fría de las ideas en la cálida densidad de lo vivido. En ese sentido pueden ser leídos como capítulos de una autobiografía en marcha. (Piglia, 1968: 5-6)⁷

Esa estrategia de Piglia se emparenta con la que Walter Benjamin utilizó, anónimamente, en el *Frankfurter Allgemeine*, entre 1931 y 1932, y posteriormente en un volumen de 1936, su obra, ciertamente, menos conocida (Holz, 1936)⁸, al reunir las cartas de Lichtenberg, Goethe, Schlegel, Hölderlin, Brentano, los hermanos Grimm, Buchner, David Strauss, Johann Kant escribiéndole a su hermano, Immanuel, Georg Forster, Pestalozzi o Metternich. En todas ellas un yo enuncia lo comunitario.

Hacia el final de su vida, en 2015, Ricardo Piglia publica el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi, Años de formación*. El capítulo 19, "Quien dice yo", es la transcripción fiel del prefacio antológico de 1968. Sólo se rebaja a letra minúscula el YO que aparece, en 1968, en letras garrafales.

Pero a ese fragmento se le aplica la ética pierremenardesca de detectar textos verbalmente idénticos, pero de sentidos infinitamente más ricos. Si la verdad, cuya madre es la historia, es testigo de lo pasado, ejemplo y

⁷El libro incluye las "Confidencias" de don Juan Manuel de Rosas; "El general Paz prisionero" de José María Paz; "Mis prisiones" de Domingo Faustino Sarmiento; "El famoso fusilamiento del caballo" de Lucio V. Mansilla; el "Testamento" de Leandro N. Alem; las "Evocaciones de un porteño viejo", de Roberto J. Payró; "Anclao en París" de Horacio Quiroga; la "Autobiografía" de Macedonio Fernández; "La Revolución del 30" de Hipólito Yrigoyen; "Un estreno accidentado" de Manuel Gálvez; "Yo" de Roberto Arlt; una "Carta personal" de Ezequiel Martínez Estrada; las "Declaraciones del 5 de octubre de 1955", de Juan Domingo Perón; "Borges y yo" de Jorge Luis Borges; las "Malandanzas de un autodidacta" de Victoria Ocampo; la "Respuesta a un cuestionario" de Julio Cortázar y "Principio" de Ernesto Che Guevara.

⁸Pseudónimo de Walter Benjamin. Hay traducción al portugués: *Gente alemã*. Uma serie de cartas. Trad. Daniel Martineschen; posfácio Susana Scramim. Florianópolis, Nave, 2020.

aviso de lo presente, advertencia de lo por venir, esa caracterización, redactada en 1968, no deja de ser un elogio retórico de la historia, aunque sea también la reivindicación vanguardista de la decisión de corte y montaje. Repetida en 2015, en el volumen de memorias, sin el concurso del teatro de voces, sin la acción dramática de los varios yoes, la verdad histórica ya no es lo que sucedió sino lo que juzgamos que sucedió. La antología desaparece y de ella queda, como huella o reliquia, su prólogo. Se debilita así el sentido de experiencia y se autonomiza el de escritura. El poder se autoexamina desde su ausencia, desde un lugar que le es externo, el de los acontecimientos, que ya no son singulares, sino simplemente post-individuales.

En esa visitación del propio pasado con ánimo esquizo-paranoico, cabe a Ricardo Piglia lo que Juan Filloy escribe en 1971 como exordio de *Yo, yo y yo*:

La neurosis colectiva se compacta día a día en magma de múltiples alienaciones. Mas, entre ellas, coexiste una locura lúcida: la paranoia, cuya comprensión recaba "intelletto di amore" como ninguna. Ofrece una singularidad curiosa. Mientras no se despiertan sus impulsos duerme tranquila en la normalidad como si la conciencia fuera su mejor almohada.

Sí. Cada paranoico es el monje solitario de un convento endiablado. No llamando nadie a su portal, el yo patológico se mantiene plácido, sin encenderse en deseos ni crisparse en arrebatos. Nada turba las cepas de sus recónditas fijaciones. Yacen amortiguadas, no muertas, en la desidia que provocan los fiascos del sexo y del carácter, los fracasos del valor y la cordura.

Pero ¡ay! si alguien toca el timbre de su fobias y manías. Acontece entonces el remezón psíquico. Más que nerviosismo, un sismo de nervios. Más que crisis vesánica, un torbellino en que vuelan y se convulsionan, entrechocándose, la memoria fácil y el extravío de las representaciones; la riqueza de las ideas y la ilación disparatada; la locuacidad vehemente y la exaltación morbosa del yo.

La paranoia amplifica de súbito las perspectivas íntimas. Transforma alegóricamente las sensaciones. En plena incoherencia alborota los impulsos. El sujeto tambalea entonces entre las resquebrajaduras del espíritu y las arenas movedizas de la conducta. Ya están en él el delirio y todos los delirios que caben en un cráneo.

Bendita sea la anomalía cuando, suelta la trailla alucinante, sus *impromptus* no inmolan ni matan ni trucidan. Cuando - como en los casos que siguen - permite a la ternura de la piedad meditar acerca la presión enorme de la inteligencia desbocada. Y a la ternura de la

ciencia medir la fuerza incontenible de lo anormal, mientras irrumpe desde el humus humano con fragores de volcán y de geiser.

POSOLOGÍA:

EL LECTOR NO DEBE "ADMINISTRARSE"

MÁS QUE UN MONODIÁLOGO POR DÍA... (Filloy, 2007: 9-10)

Venecia, 2011

En la LIV Bienal, donde, entre otros, expusieron un artista de la memoria como Christian Boltanski o el norteamericano Christian Marclay con su video *El Reloj*, una obra de veinticuatro horas, que es un montaje de miles de fragmentos de películas en los que aparecen relojes que muestran la hora exacta durante cada minuto del día, más exactamente, en el pabellón de San Marino; la artista Daniela Comani (Bologna, 1965) exhibió lo que Piglia secuestra: *Ich war's. Tagebuch 1900-1999* (He sido yo. Diario 1900-1999), obra previamente presentada en varios formatos, en 2002 y 2005. Graduada en la Accademia di Belle Arti de su ciudad natal, a los veinticuatro años, en 1989, Daniela Comani se muda enseguida a Berlín donde continúa su formación trabajando con estereotipos de género, memoria, videos, fotografías, performances, instalaciones. *Ich war's. Tagebuch 1900-1999*, que podemos oír de dos modos, en correcto alemán como "he sido yo", pero en escucha *atolondradicha*, detectando en la fórmula el inglés *war*, como "el yo de la guerra", nos narra todo el siglo XX concentrando los acontecimientos relevantes de la centuria en un año virtual de 366 días.

Hay tres versiones de la obra, un gran poema verbivocovisual que funciona como el obrador de un pensamiento en potencial. De ella, en efecto, se puede oír una crónica radiofónica en varias lenguas, leer un libro, en italiano o alemán (Comani, 2016), o bien mirar paneles que funcionan como un muro de fechas y palabras. En la versión audible, la secuencia es necesariamente cronológica, del 1 de enero al 31 de diciembre, es decir, de la fundación del partido comunista alemán, en enero de 1919, a la huida de Cuba del dictador Batista, el 31 de diciembre de 1958. Leer y observar, en cambio, no obedecen a la lógica secuencial y sí pulsional, apoyados en erráticas derivas del deseo. Como las del lector desatento de Macedonio Fernández. Pero todo siempre le pasa a un mismo e hipotético yo, víctima y verdugo de su tiempo, que, en la versión en italiano, adquiere incluso género: *sono stata io*.

La intervención de Comani se apoya en sintomáticos antecedentes finiseculares, como *Century's End: a Cultural History of the Fin de Siècle from the 1990s through the 1990s*, el libro del historiador americano Hillel Schwartz; la instalación *Kulturgeschichte 1880-1983*, de Hanne Darboven, presentada en París en 1986; la *Historia del Siglo XX* (1994) del historiador británico Eric J. Hobsbawm; los trabajos sobre memoria y modernidad de Andreas Huyssen; *L'objet du siècle* (1998) de Gérard Wajcman o *El siglo* (2005) de Alain Badiou. Antonella Sbrilli (2013) agrega dos antecedentes relevantes, el trabajo de Aleida Assmann sobre memoria cultural, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999) y la exposición, en la Haus der Kunst de Munich, *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (1998). A los que me permito incluir el seminal ensayo de Mark Godfrey (2007:140-172), "The Artist as Historian".

Como en *Las alas del deseo* (1987), la película de Wim Wenders, al instalarse en Berlín en 1989 Daniela Comani, mientras lee las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar y bajo la tutela de Borges, trabaja en la *Künstlerhaus Bethanien*, antiguo hospital transformado en residencia de artistas en un cruce de caminos entre los dos Berlines, y se siente como un Atlas cargando en las espaldas toda la pesantez del siglo. Comienza a recoger recortes de diario, fotos, artículos de prensa, en un curioso palimpsesto cultural diseminado por mesas y cajones, cuyos primeros efectos, a partir de las consultas a la Amerika-Gedenk-Bibliothek de Berlín, son los *Double Drawings* (1995), en particular el dedicado a Tamara Bunke (1937-1967), "Tania la guerrillera", otra mujer híbrida como ella, alemano-argentina y finalmente cubana, compañera del Che y como él asesinada en Bolivia. Al fin y al cabo, tras una década recogiendo diversos materiales, Comani emprende *Ich war's. Tagebuch 1900-1999* en enero de 1999, combinando lo aleatorio de los fragmentos con la organización cronológica de las fechas, una grilla disciplinadora de la dispersión, dispositivo simultáneamente público y privado, administrativo y, en última instancia, identitario, que reconocemos desde el "histórico y apresurado" *Almanaque* del poeta argentino Alfonso de Sayons (1909-1975)⁹, hasta las *Today series* (1966) o *One million years* (1969) del artista japonés On Kawara, con quien Comani, además, participó de la colectiva *Lesen* (1996) en la Kunsthalle de Sankt Gallen (Suiza).

⁹ "Su origen quizás venga del árabe (*almanaj*), quizás del latín (*manacus*). Ambas lenguas entienden por ese vocablo 'círculo de los meses'. Catálogo que comprende la distribución del año en meses, semanas y días, con datos astronómicos, científicos, literarios, anécdotas, nociones de agricultura, estadísticas, política, efemérides, consejos, etc... De ahí su triunfo frente al calendario cuenta-días, cuenta-horas, cuenta lunas". (Sayons, 1938: 11-12)

Comani, a la zaga de los formalistas rusos, en su intervención *Ich war's* diferencia fábula de trama. La trama es un relato nada cronológico de diversos acontecimientos, mientras la fábula es el valor referido al conjunto de acontecimientos de una historia, según el orden causal y temporal en el que ocurren¹⁰. Así, la hipótesis *Ich war's* tuvo un posterior desdoblamiento de su trama en 2007-8: treinta y dos días en torno a la Alexanderplatz (1805-2007), narrados en otros tantos paneles fijados en la estación del subterráneo U2, bajo la plaza, una propuesta a mitad de camino entre la New Public Art y el arte conceptual (Zanicchelli, 2007). En todo caso, el atlas de Comani, como la obra de Gerhard Richter, muestra, por un lado, la tragedia con la que toda cultura exhibe sus propios monstruos (*monstra*); y por el otro, el saber con el que cada cultura explica, rescata o rechaza esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*). Como expone Didi-Huberman (2010: 67), la esfera celeste sobre los hombros brindó a Atlas-Comani la ocasión de un verdadero *saber trágico*, un saber por contacto y por dolor: cuanto sabía del cosmos, lo extraía de su propia desdicha, de su propio castigo. Saber próximo, y por ello *saber impuro*: saber inquieto, e incluso funesto, si tomamos al pie de la letra una expresión que utiliza Homero en la *Odisea* para calificar al titán Atlas: alguien que conoce del mar entero los abismos y, por sí solo, vela por las altas columnas que guardan, apartado de la tierra, el cielo. Por su potencia corporal, pues, Atlas nos preserva de que el cielo acabe estrellándose contra la tierra; pero, por su potencia espiritual, Atlas es erudito en abismos y en grandes intervalos cósmicos: poseedor de un *saber abisal* tan inquietante como necesario, tan funesto como fundamental.

Coda

El pensamiento de la subjetividad, cruzado por ese saber abisal, trabaja con momentos soberanos que no son captados como cosas y que al mismo tiempo se separan de la soberanía arcaica. Pasa a depender del

¹⁰ "While the life events of 366 days are told in chronological order, the sequence of historical events is broken. These two kinds of narration, linear, a simpler one, and a nonlinear, a more complex one, were described by Aristotle, who referred to them respectively as *mythos* and *logos*, and the theorists of the Russian formal school introduced the terms of fabula and plot. Undoubtedly, most narratives in their endeavor to convey the complexity of the human experience go beyond fabula, forming complex temporal structures that disrupt the linear sequence. Therefore, as stated by formalists, while the fabula of *Anna Karenina* can be described in one paragraph, to become acquainted with this novel's plot one has to read it from the first line to the last. Similarly, the fabula of Comani's piece is recited in the first paragraph of this text and to comprehend its plot one has to read the piece or listen to it from the beginning to the end. However, while as a rule fabula is mixed into the plot, in Comani's self-reflective piece the fabula and the plot are plainly visible and fit each other like an object stored in its individual case. With her paradoxical manipulation with time, Comani draws our attention to the fact that any narrative in essence is temporal". (Misiano, 2019: 18-19)

mundo de las cosas para dominarlo y, con ese fin, se toma a sí mismo como una cosa. Considera la total separación del mundo de las cosas y de la subjetividad, cuestión que presenta dos flancos. Uno es el mundo de la libre subjetividad; otro, el de la objetividad discriminada de la subjetividad, en la medida en que ésta se separa de la objetividad. Ambos aspectos son sin embargo solidarios y se traducen acefálicamente: el yo es una NADA. Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, Ricardo Piglia poseyeron ese saber abisal. Cada uno a su modo supo unir política y ficción y el lugar de esa costura fue justamente un yo nómada y ubicuo, tal como el de Daniela Comani.

La concepción del sujeto es esencialmente finita, a tal punto que lo infinito mismo, el tiempo como anacronía asimétrica, debe hacer la prueba de que su existencia no sobrepase la de lo finito. Así, lo importante no es la fábula, sino la trama: construir una trama no es otra cosa que establecer un cierto tipo de motivación y, al mismo tiempo, esconder, postergar algunas otras causas. Donde hay trama, hay causalidad y donde hay causalidad, hay motivación. A alguien le pasan cosas. Yo soy, yo siento. Sólo así el narrador de la tribu puede ocupar el lugar del poder y, con él, la utopía de un Estado por venir, de una comunidad fundada en una ficción, la de que el yo es simultáneamente conjunto de ideas y tendencia, pensamiento y subjetividad¹¹. Hay bovarismo, hay ficción, entonces puede llegar a haber comunidad.

Bibliografía

- Agamben, G. (2017). L'archéologue et l'historien. Dialogue avec Giorgio Agamben. *Critique*, (836-837), 165.
- Agamben, G. (2018). *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste*. Trad. J. Gayraud. Paris: Seuil.
- Agamben, G. (2021). *La follia di Hölderlin*. Cronaca di una vita abitante. 1806-1843. Torino: Giulio Einaudi.
- Andrade, M. de. (1963). *Música de feitiçaria no Brasil*. Oneyda Alvarenga (ed). São Paulo: Martins.

¹¹ "L'esprit n'est pas sujet, il est assujetti. Et quand le sujet se constitue dans l'esprit sous l'effet des principes, l'esprit se saisit en même temps comme un Moi parce qu'il est qualifié. Mais justement, si le sujet se constitue seulement dans la collection des idées, comment la collection des idées peut-elle se saisir elle-même comme un moi, comment peut-elle dire *moi*, sous l'effet des mêmes principes? On ne comprend pas comment l'on peut passer des tendances au moi, du sujet au moi. Comment le sujet et l'esprit peuvent-ils à la limite ne faire qu'un dans le moi? Le moi doit être en même temps collection d'idées et tendance, esprit et sujet. Il est synthèse, mais incompréhensible, et réunit dans sa notion sans les concilier l'origine et la qualification". (Deleuze, 1953:15)

- Andrade, M- de. (1987). Remate de Males. En Manfio, Diléa Z. (ed.). *Poesias Completas*, (pp. 217). EDUSP: Belo Horizonte, Itatiaia/ São Paulo.
- Barthes, R. (1994). Écrire, verbe intransitif? En Marty, É. (ed.). *Oeuvres Complètes*, (pp.975-980.). Seuil: Paris.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974b). Del culto de los libros. En Borges, J. L. *Obras Completas*, (pp. 715.). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974c). Epílogo. En Borges, J. L. *Obras Completas*, (pp. 854). Buenos Aires: Emecé.
- Butor, M. (2000). *Quant au livre: triptyque en l'honneur de Gauguin*. Conférences Del Duca. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Colli, G. (1978). *Después de Nietzsche*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- Comani, D. (2016). *Sono stata io. Diario 1900-1999*. Berlín: Archive Books.
- Deleuze, G. (1953). *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF.
- Deleuze, G & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro Reina Sofía (MNCRS).
- Didi-Huberman, G. (2021). *Le vertical des émotions Sur les Chroniques de Clarice Lispector*. Universität Zürich: Zürich.
- Filloy, J. (2007). *Yo, yo y yo (monodialogos paranoicos)*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. *October*, (120), 140-172.
- Holz, D. (1936). *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*. Lucerna: Vita Nova.
- Lispector, C. (22 de julio 1972). Paul Klee e o processo da criação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro.
- Lispector, C. (1973). Uma "prosa" de Jorge Luis Borges: Borges e eu. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mar 1969.
- Masci, F. (2011). *Entertainment! Apologie de la domination*. Paris: Allia.

- Misiano, V. (2019). Daniela Comani: It Was Me. Diary 1900-1999. En: *Human Condition: Teleology of the Human. Biography, Destiny, Hope, Faith. Biography: a Model Kit*, (pp. 18-19). Moscow: Museum of Modern Art.
- Nancy, J-L. (2014). *Embriaguez*. Trad. Cristina Rodriguez Marciel y Javier de la Higuera Espín. Granada: Universidad de Granada.
- Piglia, R. (1989). *Une rencontre à Saint Nazaire/ Un encuentro en Saint-Nazaire*, Edición bilingüe. Trad. Alain Keruzoré. Saint Nazaire: Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs/ Arcane 17.
- Piglia, R. (ed.). (1968). *Yo. Estos argentinos hablan en primera persona*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Sayons, A de. (1938). Almanaque. *Conducta*, (1), 11-12.
- Sbrilli, A. (2013). Date e dati del XX secolo nell'opera *Ich war's. Tagebuch 1900-1999*, di Daniela Comani. En Sbrilli, A. *Memoria per le date, date per la memoria*. Fra storia dell'arte e letteratura. Rimini: Guaraldi-San Marino University Press.
- Starobinski, J. (2006). *L'Invention de la liberté: 1700-1789*. Paris: Gallimard.
- Zanicchelli, E. (dic. 2007). Sono stata io. Intorno ad Alexanderplatz in trentadue giorni. 1805 – 2007. *Exit Express. Periódico Mensual de Información y debate sobre Arte*, (32), 60.