

Pro/posiciones (pos)críticas. Un diálogo con Raúl Antelo

Eleonora Cróquer Pedrón

Instituto de Estudios Críticos

ORCID: 0000-0002-0811-6126

Date of reception: 13/10/2022. **Date of acceptance:** 23/12/2022.

Citation: De Cróquer Pedrón, Eleonora. “Pro/posiciones (pos)críticas. Un diálogo con Raúl Antelo”. *Revista Letral*, n.º 33, 2024, pp. 148-164. ISSN 1989-3302.

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

(Florianópolis/Caracas, 2022)

En una reseña sobre *Crítica acéfala* (2008) de Raúl Antelo, Daniel Link adelanta algunas hipótesis sobre “el dispositivo crítico que llamamos (que reconocemos como) Antelo, que no se compara con ningún otro y que garantiza que encontremos, en él, un pensamiento (es decir: algo cuya existencia se impone a quien no lo pensó)” (2008: 220). A continuación, explica: “Decir que hay pensamiento en Antelo es decir que existen en su obra proposiciones [...] suficientemente sólidas como para ser extraídas de su propio campo, para soportar cambios de posición y modificaciones del espacio discursivo” (220). Ese pensamiento, para Link, se articula en una obra “exotérica” que, separada “de la monografía y de los protocolos escolásticos previstos por las universidades”, encuentra “la manera de arrancar al sujeto de la doxa” (220-221). En este sentido, “asume, en el espacio del párrafo escrito, la forma atécnica de la conversación erudita, que no pudiendo desplegarse según la formalización del diálogo, se entrega al *excur-sus*, a la palabra rara, a la sintaxis tortuosa, al juego con los significantes que impiden al lector [...] abandonarse a su inclinación de lengua [...] y lo hacen desconfiar de las sucesiones lineales

y las disposiciones simétricas, lo obligan al saber que vendrá (221)¹.

En efecto, el investigador, teórico y crítico cultural argentino-brasileño Raúl Antelo, profesor de la Universidade Federal de Santa Catarina, en Florianópolis (Brasil) e invitado a dictar clases y conferencias en numerosas universidades de América Latina, Europa y los Estados Unidos, despliega la singularidad de su pensamiento a través de una extensa e intensa productividad textual. Podemos referir al respecto, los libros fundamentales *Objecto textual* (1997), *Transgressão & Modernidade* (2001), *Crítica acéfala* (2008), *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2010), *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento* (2015), *A ruinologia* (2016) y el más reciente *En muerte. Miniaturas urbanas* (2021), entre otros; así como también sus numerosos artículos, compilaciones y ediciones críticas. Y, en efecto, tanto las lecturas que compone acerca de la modernidad latinoamericana, o de las modernidades heterogéneas que pulsán tras su ilusión de homogeneidad, como el tejido de referencias que incorpora de diversas y disímiles tradiciones teóricas, filosóficas, literarias y artísticas, hablan de la potencia crítica de ese pensamiento. Es decir, de su capacidad de “arrancar al sujeto de la doxa”. Algunas de las aristas de este pensamiento heterodoxo y excéntrico pasan por el anudamiento complejo entre una inquietud por la práctica que revisa permanentemente su posición frente al objeto y frente al propósito de la investigación y la reflexión acerca de la cultura latinoamericana. De ellas intenta dar cuenta el presente diálogo con Raúl Antelo.

Eleonora Cróquer (EC): *Quisiera comenzar este diálogo por los márgenes, y preguntarte entonces sobre las resonancias entre dos textos extremos en el tiempo que me parecen secretamente afines, como si en el antes ya pulsara el germen de su porvenir. Me refiero al libro que le dedicas al Objecto textual a propósito de Clarice Lispector en 1997, y a ese otro libro-objeto de 2016, A ruinologia, donde historia de vida y trayectoria intelectual se anudan en la emergencia de un único/último obje(c)to, elusivo e inaprehensible, que estuvo ahí desde el principio. ¿Qué lugar ocupa el objeto en la historia de tu*

¹ Link, Daniel. “Crítica acéfala”. *Boletim de Pesquisa – NELIC*, vol. 8, n° 12, 2008, pp. 219-229.

pensamiento? ¿Y qué significa respecto de la potencia de lo negativo en la cultura, que es uno de los problemas a los que insistentemente te refieres?

Raúl Antelo (RA): El objeto es siempre obstante. Corta el camino. Violenta la transparencia. Obstaculiza la mirada. Ante el objeto, una de dos, o admitimos una serie de propiedades irreductibles, fenomenológicas, de lo existente, o esas mismas propiedades no son más que epifenómenos, meras consecuencias del hecho de describir lo existente con el lenguaje. Me pongo en esta perspectiva, no sin antes ponderar que ciertas características empíricas, de los fenómenos o sus conductas, pueden, o no, ayudarnos en muchas disciplinas. Pero si lidiamos con ciencias del lenguaje, no hay como prescindir de ellas. En una reseña de un libro de poemas de un muy flojo poeta brasileño, Paulo de Magalhães, que publica en la *Revista Multicolor*, en septiembre de 1933, Borges se ensaña con lo que consideraba la comprensión ingenua del arte. No está ante un libro: “así quieren hacerme creer que se llama, pero es más bien una superposición precisa de láminas fibrosas que forman un interesante prisma cuadrangular de uso desconocido”. Ya lo había dicho en el *Evaristo Carriego* (1930): para el incauto, un libro no es la producción impersonal de una verdad dirigida a todos y cada uno, ni siquiera la expresión de una particularidad, comunitaria o personal. Un libro es, literalmente, un volumen, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un ex libris con relojito de arena y en latín, una fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta. En eso consistiría el arte de escribir. Pero algunos estilistas más barrocos se entretienen además con un prólogo del editor, un retrato dudoso, una firma autógrafa, un texto con variantes, un espeso aparato crítico, unas lecciones propuestas por el editor, una lista de autoridades y unas lagunas, aunque se entiende que eso no es para todos. Y entonces Borges remata con una estocada: “esa confusión de papel de Holanda con estilo, de Shakespeare con Jacobo Peuser, es indolentemente común, y perdura (apenas adecentada) entre los retóricos, para cuyas informales almas acústicas una poesía es un

mostradero de acentos, rimas, elisiones, diptongaciones y otra fauna fonética”.

En “Oferta sin compromiso” (“Unverbindliches Schreiben”, 1918), Carl Einstein dice que el análisis de los objetos es cosa de improductivos. Deben simular nuevos objetos para una población en sucesivo y monstruoso aumento, así cada uno podrá tener su objeto personal y se volverá en fin una individualidad. La proliferación de objetos se corresponde con la avidez de sujetos irreligiosos. Para evitar la atomización, los complicamos, les damos vueltas unos sobre otros, y eso genera el carácter compilatorio de las artes. A partir del momento en que el individuo pasa a ser conocido por su objeto, nace el mito de la propiedad de los objetos. Sin objetos, el individuo carece de sentido. Y a mayor número de objetos, más rico y denso es su detentor. A eso llamaba Einstein el activismo de los objetos.

Vacunado con ese antídoto, una de las cosas más claras, en mi formación universitaria, siempre fue cómo salir de esa mirada ingenua que, en los años 60, se materializaba en una estilística excesivamente idealista, formal, ahistórica, de espaldas a lo que estaba ocurriendo. Era violento tener que describir, en un examen, el volumen en que habíamos leído (en el Instituto de Filología, por cierto, no podía ser en otra biblioteca) a un determinado autor, decir si el libro estaba encuadernado de verde o azul o si había una inaprensiva mancha de tinta en la página 87, cuando para asistir a los teóricos era indispensable mostrar una suerte de pasaporte, la libreta universitaria, sellada ese año, y no infrecuentemente, la puerta de salida era una ventana, porque había entrado el ejército con sus gases. Lo que para mi generación se vaporizaba en ese acto era la diferencia entre sujeto y objeto. O, en otras palabras, me enseñaron, tanto el cana intolerante de la entrada, como el erudito desde la cátedra que no hay contexto, todo es texto.

En efecto, toda obra de arte implica una relación entre el interés y su rechazo. Aún la más contemplativa de las posiciones, abstraídos los objetos de acción, se vive como denuncia de algo inmediato, intolerable y, en último caso, como resistencia a implicarse en ese anquilosado modo de vida. El arte no sólo sustituye un estilo dominante, sino que transforma y critica la brutal preservación de privilegios o estereotipos. Por eso la crítica es tan ardua, se hace deshaciendo los pasos perdidos. Freud ya decía

que la desfiguración o dislocación (*Entstellung*) de un texto es semejante a un asesinato: la dificultad no reside en perpetrar el hecho, sino en eliminar sus huellas. Ese trabajo de *différance* o diferimiento, postergación, heterocronía, no encubre únicamente, y ni siquiera primordialmente, la ruptura con el presente absoluto sino, ante todo, el desfase en el espacio y el reordenamiento en el reparto de los roles. Es la lógica que Sloterdijk usa para atribuirle a Derrida una condición egipcia, porque ese pueblo, comprometido a favor de un travestido, habría acompañado o acosado [*hanté*] las huestes cristianas por la cuestión territorial, absolutamente incierta. En ese contexto, lo que constituye el contenido original de la espectrología [*hantologie*], es decir, de la ciencia del acoso por el pasado no resuelto, ya no es más un secreto, ni debe serlo de pocos. Todos deben poder compartir las huellas obsesivas de las ambivalencias judeoegipcias, lo que le permite a Sloterdijk concluir que, en su análisis de los acosos, Derrida formaliza la idea, anticipada por Freud, de que no se puede ser judío sin encarnar también, de cierto modo, el Egipto, o un espectro del Egipto. En “Lingua amissa. Sobre el mesianismo del lenguaje de la mercancía”, Werner Hamacher resuelve el enigma diciendo que, en el caso de Derrida, la *persécution de Marx*, es, de hecho, una *pèresécution*. La historia de la negatividad, oriunda de la Teoría Crítica adorniana, no sería sino una historia de la persecución del marxismo por parte de hipotéticas autoridades paternas y, simultáneamente, la persecución que el marxismo asumió, en ciertos contextos, en relación a esas mismas autoridades. En una palabra, se trata de una doble paternidad, en función de la duplicidad, no sólo de procedencia, sino también de destino, de la crítica, su *double bind*, o *double pas*, su *pas-pas*, donde opera ya una *pèreformance*, un *pas* contra otro *pas*. Y como todo paso puede ser la caída, ya no hacemos un planteo originario (¿qué es la literatura latinoamericana?, por ejemplo), sino un desplante desoriginario, el *ser-con*. (¿Debemos oírlo en francés? No era mi intención).

EC: También a partir de la lectura de *A ruinología* (2016), por una parte, y de una hermosa entrevista que te hace Davi Pessoa para la revista Polichinello en 2017, “*Exigência: formar novamente a vida*”, por otra, me gustaría traer a colación tres dimensiones en las que algo del orden de la vida parece

entrecruzarse con tus elaboraciones conceptuales: la vida como contingencia del hallazgo azaroso y de lo que pro-duce como respuesta estética y política, la vida como ethos del trabajo intelectual con los materiales del archivo, y la vida como exigencia última de la crítica. ¿Sería posible decir que en estas tres dimensiones del vínculo entre elaboración conceptual y vida se cifra una de las proposiciones fundamentales de la (pos)crítica cultural, según Antelo? Pienso, por ejemplo, en el lugar que le atribuyes a esa forma del desconcierto que es la obnubilación en A ruinología, pero también en las desconcertantes constelaciones que tramas en cada nuevo “montaje babélico” (Pessoa 23), y en lo que de su elección ilumina el enunciado categórico con el cual Pessoa encabeza su entrevista: hablando del sentido último que pulsa en tu concepción de una archifilología latinoamericana, y de la noción de “formas de vida” que Didi-Huberman recupera de Agamben, afirmas “De eso se trata. Formar nuevamente la vida”.

RA: Cuando yo entraba a la Universidad, la *Arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault estaba echando las bases de una arqueología, en cuatro andariveles por donde discurrir: atender a las prácticas más que a los temas; hacer aparecer discontinuidades, o umbrales de emergencia, más que deslizarse en la transición continua y ordenada, por etapas evolutivas; renunciar a la Obra en nombre de la obra, que sería un recorte sensible a la materialidad y multiplicidad de las prácticas; y, por último, mostrar el trabajo constante de lo éxtimo, la diferencia, la heterogeneidad, en vez de la identidad y la clausura autónoma. Conocí a Melandri vía Agamben. O sea que creo haber sido convocado, a buena parte de esas tareas, por el psicoanálisis: me enseñó a prestar más atención a las prácticas que a los temas; a enfocar más la heterogeneidad, que la identidad; a ser consciente de los lapsos. Ahora bien, Foucault, paralelamente al lanzamiento del libro, hacía su famosa conferencia sobre el autor, en la Sociedad de Filosofía, a la que concurrió, entre tanta otra gente, Jacques Lacan. Hay un pasaje del *Seminario 17*, invierno de 1969 a 70, en que, cuatro días después de la charla, Lacan dice sentirse satisfecho de ver, en lo que se refiere a la función de autor, un efecto de escisión, de desgarró, en lo que el mismo autor en cuestión, Michel Foucault, no sólo acentuó, sino, puso en el punto de toda su

articulación, "la función del retorno a.....", con lo cual Lacan se sentía particularmente interpelado, porque una y mil veces él deja claro que no es lacaniano sino freudiano, es decir, que él también propone un retorno a...., un retorno a Freud, que es un deslizamiento, un desplazamiento, de esa profunda revisión de la función del autor. Un año antes, sin embargo, en la respuesta al círculo hermenéutico, Foucault ya había mostrado cómo deslizarse, cómo separarse de la filología de contenidos e intenciones. La obra de un autor, por ejemplo, sólo aparentemente, es un conjunto de textos reunidos por un nombre propio y no es lo mismo, por cierto, un texto «publié sous son nom, un autre qu'il a présenté sous un pseudonyme, un autre qu'on aura retrouvé après sa mort à l'état d'ébauche, un autre encore qui n'est qu'un griffonnage, un carnet de notes, un *papier*». Es decir que definir una Obra supone elecciones teóricas no siempre fáciles de justificar. ¿Hay que incluir, esbozos, tachaduras, proyectos eliminados? ¿Qué status concederle al conjunto multifario de huellas y lenguajes diversos? No es el mismo Mallarmé el que firma *El golpe de dados* o la traducción de Poe; no es el mismo Nietzsche el de las autobiografías juveniles, el *Zaratustra*, el *Ecce homo*, o el que firma las últimas correspondencias, como Dionisos o Kaiser Nietzsche. La vida es también significativa. Pero la vida no es sólo forma, sino cómo miramos esa forma. Se han multiplicado esos desafíos, en mi caso, al editar a Oliverio Girondo, a Mário de Andrade, a Jorge Amado, a Rubén Darío....

Pero lo bueno es que, algunos años antes, en 1963, Lacan ya había anunciado que, para ese año lectivo 1963-4, pretendía desarrollar un seminario sobre *Los nombres del padre*. Jacques-Alain Miller quiso, en algún momento, editar la primera lección de los cuatro conceptos fundamentales en psicoanálisis. Al consultarlo con Lacan, éste se opuso. La lección de apertura no se publicó y el seminario se volvería un agujero en la enseñanza de Lacan, es decir, el hecho de que no hubiera pronunciado un seminario sobre *Los Nombres del Padre*, Lacan mismo lo interpretaba en el sentido de lo imposible, era como si tocar el Nombre-del-Padre fuera inconcebible o como si el Nombre-del-Padre fuese aún blanco de cierta venganza, una maldición quizás, la del Faraón al tocar la pirámide que es su tumba. Puro Blanchot.

EC: La primera vez que te escuché, en un ciclo de conferencias que dictaste en 1995 para la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar en Caracas, “Cultura y universo son ready mades (transgresión y modernidad en América Latina)”, me sorprendió un señalamiento que no ha dejado de acompañarme desde entonces. A mi engorrosa explicación acerca de la tesis que entonces realizaba sobre Clarice Lispector, respondiste: “se ve que este trabajo supone una gran implicación subjetiva”. En una entrevista que te hicieron Josimar Ferreira, Lúcia Bahia y Sandra Checluski en 2014, “Sobre escrituras, delirios y sensibilidades”, volví a encontrarme con un apunte semejante: “El crítico que no se angustia no me interesa. Si el artista o yo, o alguien en la escena contemporánea no se angustia, sinceramente no me interesa, porque quien no se angustia solo va a poder desarrollar un discurso cínico”. ¿Podría decirse que en esta “implicación subjetiva” que, por supuesto, poco tiene que ver con la biografía del autor y mucho con el ethos de su discurso, se cifra cierta potencia de la crítica? ¿Cómo se vincula este problema del lugar de enunciación con el discurso que desde él se sostiene? ¿No es esta una manera de exigirle a la crítica que sea contemporánea, en el sentido en que Giorgio Agamben piensa la contemporaneidad de aquel que “está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la niebla del presente”?

RA: Como sabes, en los últimos años, he seguido muy de cerca la trayectoria de Giorgio Agamben, de cuyo pensamiento no reniego, a pesar de sus posturas negacionistas en relación a la peste, que no comparto. Uno de nuestros trabajos es siempre elaborar herencias y lidiar con el doble origen de nuestros padres. Agamben extrae buena parte de su negatividad de la poderosa tradición italiana del *Seicento*, el barroco. Mi acceso a esa problemática, al principio de los 70, era de la mano de Galvano Della Volpe y su concepto de polisemia poética. Pero, en el caso de Agamben, al asociar dos vertientes aparentemente desconexas, como son la negatividad mística de san Juan de la Cruz, por ejemplo, y el lenguaje contemporáneo de Kafka, se le plantea la cuestión de que la epifanía poética moderna no conoce otro contenido a no ser su propia disolución y naufragio. La condición de opacidad de la poesía actual y de la misma cultura contemporánea legitima la

proximidad y anacrónica sintonía con la “noche oscura”, pero, al mismo tiempo, señala un límite entre esas dos experiencias. La teología mística de Juan todavía presuponía la existencia de una teología positiva y de una Sagrada Escritura, a partir de la cual extraer confiabilidad y garantías. La poesía moderna, muy por el contrario, ya no reconoce otra escritura sagrada que no sea ella misma. Por eso, mientras la literatura moderna, por ser su única y exclusiva garante, se ve en la obligación de cuestionarse a sí misma, buscando, en su rechazo, irónico y sacrificial, la única alternativa válida de autenticidad, de la que el silencio de Rimbaud o Beckett son buenos ejemplos, Juan o Teresa, por el contrario, podían tranquilamente confiarle a la poesía un trabajo que la trascendiese, y no desesperarse por ello, algo que los contemporáneos no tenemos condiciones de sustentar, en relación a un lenguaje, por así decir, tan ingenuo. Como ves, el desafío es siempre ese: no permanecer de rodillas, *in genua*. Lo intempestivo, lo extemporáneo con que se pauta la modernidad, debe también ser puesto contra ella. Por eso, diría, el pensamiento italiano, que, como caracteriza Roberto Esposito, no es filosofía alemana, ni teoría francesa, siempre ha triangulado entre vida, historia y política. Baste pensar, no sólo en Agamben, sino en Tronti, Cacciari, Marramao, Vattimo o Virno. Son pensadores que retornan a Nietzsche, Benjamin, Foucault, Deleuze, aunque en espacio más ambicioso, también vuelvan a leer a Maquiavelo, Spinoza, Marx. La negatividad es la base de la soberanía política, algo que, bajo el neoliberalismo, se vuelve su exacto opuesto, la neutralización de lo que entendemos como ético y político. De allí la angustia.

EC: Tanto en Crítica acéfala (2008) como en Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento (2015), inscribes los diversos cortes sobre el archivo que van deconstruyendo las versiones institucionalizadas de la modernidad latinoamericana y sugiriendo escenarios radicalmente distintos para repensarla, en la proposición de un método que supone, al mismo tiempo, ocupar un entre-lugar (“un intersticio de ficción y teoría”) y disponerse, desde allí, a “barajar y dar de nuevo”: “escribir, fingir, jugar, contar, ordenar y desordenar”. ¿Hasta qué punto esta reinención de la práctica responde a una imperiosa reinención de su objeto, “tras el agotamiento”?

RA: Estar agotado no es estar acabado. Nada nunca se acaba, a lo sumo, se abandona, se deja de lado, en reposo. William Marx, en *L'adieu à la littérature. Histoire de la dévalorisation XVIII-XXème siècle* (2005), lanza la idea de un ciclo: expansión, autonomización, desvalorización. Es la lógica de los imperios, ascensión y decadencia: la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Edward Gibbon. A juicio de Marx, los dos marcos son el terremoto de Lisboa, en 1755, que cuestiona la existencia del Bien, porque Dios ejecuta el mal, y la Shoah, por la cual queda abolido el derecho a la poesía, la consigna de Adorno. En esa perspectiva, lo contemporáneo nuestro sería *la littérature de l'adieu*, que no sería algo distinto o desconocido, sino una simple inversión (*renversement*) de la estética precedente, esperando ahora a los bárbaros, como Dino Buzzati, es decir, “le stade ultime, celui où la contestation de l'art ne peut plus venir que de l'intérieur de cet art, sous la forme d'une volonté suicidaire d'anéantissement”. Pero ocurre que, al menos en Bataille, otro referente incuestionable de negatividad contemporánea, el aniquilamiento, la inoperancia, la desobra no son sólo, ni principalmente, suicidarias, sino una forma de aceptar la chance y empezar de nuevo. Tomemos precisamente el caso del terremoto de Lisboa, asunto de una charla radiofónica de Benjamin (1931), y de un par de ensayos míos (2005-6), sólo después de los cuales tomé conocimiento de un ensayo previo de Werner Hamacher, “The Quaking of Presentation”, incluido en *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan* (1999). Hay que retener que la esencia del terremoto es precisamente la irrupción de lo irracional en la naturaleza y, consecuentemente, el fracaso moderno por aprisionar lo real en categorías estáticas. Tenemos, como punto de partida, el orden, la afirmación; el temblor es su consiguiente negación, aunque no una excepción a la regla, porque la emergencia de lo real es un acontecimiento en donde la regla choca consigo misma y produce un orden nuevo y ambiguo: obedece a las leyes de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, acaba con ellas. Pensemos en el Cumbre Vieja (2021-2). Acaba con la economía, pero expande la geografía. Eso prueba que, cuando dos tipos de reglas chocan, no solo se produce la suspensión; es, también, la caída del fundamento de esa regla. Podríamos ilustrarlo con el periodismo. Con las Luces se lo pensó como instrumento de ciudadanía. Ese era el orden: individuos esclarecidos

garantizarían la democracia. Pero actualmente, ¿quién tendría coraje, en sana conciencia, de enunciar esta regla? Al contrario, diríamos que, en el mundo neoliberal, el periodismo acaba con la democracia. En el caso de Lisboa, ante el temblor y el choque de dos reglas, el marqués de Pombal toma el pulso a la situación y su gesto de higienismo radical consiste en no perder tiempo, cavando sepulturas individuales por millares, algo que volvimos a vivir en Manaus en 2021, sino echar los cadáveres al mar, del cual los portugueses, además, siempre sacaron sustento e imperio: dieron la vuelta al globo, llegaron al Oriente, trajeron el budismo y tanto más. La decisión no era nueva para mí. Crecí al borde del río de los desaparecidos. O sea que Pombal era un antecedente desconocido por todos aquellos que argumentaban que el objeto (siempre un objeto de discordia, de disputa) no estaba más, ni vivo, ni muerto: desaparecido. Además, de ese gesto bárbaro, impedir que las familias velasen a sus muertos, trágico motivo que va de Antígona a los negacionistas del covid, Pombal hace cirugía mayor en el espacio público de Lisboa: abre boulevards, rotondas, ensanches, lo cual relativiza que París haya sido pionera en presentarse como ciudad de las Luces. Lisboa, sin suceso, lo intenta mucho antes. Aprendimos con Nietzsche que la voluntad de poder tiene dos tonos, la afirmación y la negación; y las fuerzas, dos cualidades: la acción y la reacción. Lo que Marx presenta como afirmación, el principio del adiós, es sin duda el ser más profundo del hombre, pero es sólo la extrema combinación de la negación con la reacción, de la voluntad negativa con la fuerza reactiva, del nihilismo con el resentimiento lo que desplaza y disloca. Otros no son los productos del nihilismo, las fuerzas reactivas que resisten. De modo que aquello que Marx lee como comienzo, yo lo resignifico como agotamiento, pero esto no me hace darle un adiós a la literatura, ni apresuradamente subirme al primer barco que pase para sacarme del atolladero. Corro el riesgo de, tras largo y tortuoso periplo, volver al punto inicial. El desafío, cuando digo barajar y dar de nuevo, es mantener el juego en pie. El *objuego*. Un juego activo y afirmativo; un anillo; un nudo borromeo. “La arena de los ciclos es la misma / E infinita es la historia de la arena; / Así, bajo tus dichas o tu pena, / La invulnerable eternidad se abisma”. Pero allí está la gracia, el eterno retorno de lo Mismo hace volver lo Semejante. La metáfora, el montaje, la poesía.

EC: *En una parte importante de tus ensayos, libros y conferencias recurres a esa reformulación del enunciado moderno “tupi or not tupi”, que sustituye la conjunción disyuntiva del “or” por la “y” problemática de una heterogeneidad no sintetizable: “tupi y not tupi”. Esa intervención (pos)crítica parecería señalar no sólo una manera distinta de pensar la modernidad latinoamericana (o las modernidades que conviven en ella), sino también una manera de leer “con” —María con Marcel. Duchamp en los trópicos (2006), por ejemplo. ¿Qué nuevo tipo de productividad textual entraña la manera de leer “con” que propones? ¿No respondería esta insistencia en leer “con” a una crítica no ya “intencional” sino “tensional”, que resuelve su propio impasse en el tránsito “de lo arquitectónico (construir la novela, fraguar la identidad) a lo arqui-textual (reconstruir la diseminación sintomática diseminada por el lenguaje)”, como afirmas en ese ensayo contundente que es “Postautonomía: pasajes” (2008: 13)?*

RA: Un editor belga, Claude Tchou, tuvo que responder ante la justicia, en 1958, por haber publicado la *Anti-Justine* de Restif de la Bretonne. Escapó a la condena, pero decidió crear el Círculo del libro precioso, que sólo vendía por suscripción. Allí publica las *Obras Completas* de Sade, el primer tomo con introducción de Angelo Hasnard; el segundo, de Maurice Heine y el tercero aprovechando un ensayo ya publicado de Klossowski. Todo parece indicar que el texto solicitado por Tchou a Lacan no fue aprovechado como introducción (lo sería mucho más tarde) y Bataille le da finalmente cabida en su revista *Critique*, en abril de 1963, como reseña bibliográfica de esas ediciones que se querían definitivas. El mismo Lacan observa que, a esas alturas, ni siquiera la obra de Kant tenía algo así como una edición definitiva. El texto en cuestión se llama “Kant con Sade” y Lacan lo reunirá en sus *Ensayos* (1966). Cuando dictaba su seminario sobre la angustia, 1962-3, al volver de unas vacaciones en la montaña, Lacan no dudó en llamar a los deportes de invierno los campos de concentración de la vejez. Estaba releendo a Sade. Pero ¿por qué Kant? Porque la filosofía del imperativo categórico, sostén de la modernidad occidental, aunque dirigida a lo más íntimo de cada uno, dice: "obra de tal modo que la máxima de tu acción sea ley universal". En un segundo momento, "actúa de tal manera que tú

mismo y el otro jamás sean tomados como medio y sean un fin en sí mismo". Y en última instancia, abordando la cuestión de la autonomía, "actúa de tal forma que tus normas valgan siempre para una legislación universal en el reino de los fines". Lacan muestra que allí donde Kant manda abstraer el deseo y practicar un saber desinteresado, allí mismo el moralista ejecuta la transgresión, por medio de la cual nunca toma al otro como fin y siempre como medio. Es decir que la fórmula no es una dialéctica excluyente, *tupy or not tupy*. Una de dos. Como quería Oswald de Andrade, es decir, la vanguardia. Sino una que incluye la exclusión, tupy con no-tupy, como en el "Pos-poema" (1947) de Murilo Mendes, ser y no-ser. Es decir, el *homo sacer*. Lacan incorpora ahí a un poeta maldito surrealista, el joven René Daumal, quien en 1932, a los 24 años, mientras Bataille redactaba "La estructura psicológica del fascismo", escribe "El no-dualismo de Spinoza o la dinamita filosófica", un ensayo que la *Nouvelle Revue Française* publicaría dos años después. Daumal era un orientalista, traductor de textos sánscritos, fascinado por el budismo y, en sus especulaciones poéticas, pretendía consolidar la "Doctrina-Una", oriental, para equilibrar el drama de Occidente, cuyo punto de partida era dialéctico ("Le point de départ est le nombre deux"). A su juicio, el embate del uno contra el dos sobrepasa (*dépasse*, algo semejante al principio del gasto o *dépense* de Bataille. Pero ojo que el *dépasse* de Daumal contiene el *pas*, la negatividad de la que hablábamos hace poco), o sea, la dialéctica deja atrás, liquida a la filosofía. Salir de la tensión goce-virtud, que no consta, sintomáticamente, de los *Upanishads*, y analizar la correspondencia entre la *natura naturans* y la *natura naturata* es una forma de encarar el problema *sub specie aeternitatis*, forma esa que está emparentada al pensamiento hindú del Zohar. Daumal lo tiene claro, "joie n'est pas plaisir", es decir, el goce, o sea, licencia, transgresión, va mucho más allá del placer, disciplinado por la virtud. Y el objetivo es siempre actuar (*agir*) y no sufrir, padecer (*pâtir*). Pasión, pasividad, pasado, paso, entendido siempre tanto como negación o como huella, movimiento del andar. De allí viene la relación infinita del escrito con la nada postulada por Blanchot, relación infinita o discontinua, en el sentido de que es una relación siempre en desplazamiento, y en desplazamiento con relación a sí misma, sin nada que tenga que desplazarse, y que incluye también el desplazamiento de aquello que

carecería de lugar. Hay un poema de Daumal, “La desilusión”, en que después de una cansadora retahíla de refriegas, “blanco y negro y blanco y negro y negro y blanco”, concluye: “Les hablo sin pasión, / blanco, negro, blanco, negro, clac, / y es mi aullido inacabable de muerto, / ese aullido blanco, ese hoyo negro.../ ¡Oh! Ustedes no escuchan, / ustedes no existen, / estoy solo a morir”. En la teoría, la Cosa (*das Ding*), ocuparía ese lugar absoluto no dialectizable. Mi intervención trata siempre de aparear lo monstruoso, blanco con negro, deshaciendo la tensión dialéctica y, consecuentemente, el imperio simbólico.

EC: Sigamos con esta insistencia en leer “con”... En la serie de tus intervenciones (pos)críticas –es decir: artefactos de lectura concebidos en la postmodernidad a partir de la incorporación “de los instrumentos del arte [moderno] a las representaciones críticas” (Ulmer 126)–, parecerían anudarse dos maneras de trabajar con los materiales del archivo, a las cuales, por otra parte, te refieres explícitamente en más de una ocasión: el montaje y el corte. ¿Sería posible ver en ello una correspondencia profana de Aby Warburg con Lacan? Me refiero a esa excesiva y excedida proliferación de imágenes contiguas que reúnes en cada texto (a la manera de Warburg), y del corte (lacaniano) que impide cualquier ilusión de continuidad entre ellas.

RA: Déjame seguir entonces con Daumal. Hay un apólogo suyo escrito para una encuesta sobre poesía y pensamiento, un año antes de morir, en 1943. Se llama, paronomásicamente jugando con *mot* y *mouche*, “La palabra y la mosca”:

Un mago tenía la costumbre de divertir a su público con este pequeño truco. Habiendo ventilado bien la habitación y cerrado las ventanas, él se inclinaba sobre una gran mesa de caoba y pronunciaba cuidadosamente la palabra “mosca”. E inmediatamente una mosca aparecía trotando sobre la mesa, probando el barniz con su pequeña trompita y frotando entre sí sus patas delanteras como cualquier mosca natural.

Entonces, de nuevo, el mago se inclina sobre la mesa y pronuncia de nuevo la palabra “mosca”. Y el insecto caía de espaldas, como si lo hubiese alcanzado un rayo. Mirando el cadáver a través de una lupa, uno podía ver tan solo una carcasa vacía, sin ninguna víscera, sin vida, sin luz alguna en sus ojos

facetados. El mago miraba a sus invitados con una modesta sonrisa, buscando sus elogios, que ellos entregaban con cierto desgano.

Siempre he pensado que este era un truco bastante pobre. ¿Adónde conducía? Al principio no había nada, y al final había un cadáver de mosca. ¡Qué gran avance! Todavía había que desembarazarse de los cadáveres, aunque había una admiradora del mago que las coleccionaba, cuando podía recogerlas sin ser notada. Uno esperaba una tercera declaración de la palabra “mosca” que hiciese desaparecer el cadáver de la mosca sin un rastro; de ese modo las cosas hubiesen quedado igual al final que al comienzo, excepto en nuestras memorias, que ya se encuentran obstruidas sin eso.

Debo precisar que se trataba de un mago mediocre, un fracasado que, habiendo probado su mano para la poesía y la filosofía sin demasiada suerte, transfirió sus ambiciones al arte de las maravillas; y aun ahí, no logró mucha cosa.

Ese apólogo, muy al estilo César Aira, ilustra aquello que se debatía, simultáneamente al “Kant con Sade”, en 1963. Marcelin Pleynet dicta entonces una conferencia sobre “El pensamiento contrariado”, ante un público en el que están Sollers, Sanguinetti, Jean-Pierre Faye y Foucault. Incómodo por cierta concepción absoluta de la historia, Foucault admite, en el debate posterior, discutir lo que sea poesía, pero les advierte, como si hiciera falta, ya que a esas alturas el arqueólogo del saber ya se había mostrado más pertinente en los campos metafóricos, que en relación a aquellos otros creados por cortes meramente cronológicos, que el paradigma usado hasta el momento estaba sobrepasado, era del siglo XIX. “Le rôle qu'a joué alors l'histoire, c'est le langage qui le joue maintenant”. Eso implicaba pensar las relaciones entre la palabra y la mosca a partir del instante, el acontecimiento, que puede resumirse a un color o un sonido, porque a lo que asistimos es a la agonía de la conciencia, a medida que el sujeto se aproxima de la muerte. Es ese momento, el de un estallido informe, una iluminación profana, que muestra la ausencia de palabra (o la ausencia de ley, la ausencia de lo simbólico), lo cual no significa, para nada, ausencia de lenguaje. El *con*, entonces, aparece lo presente y su huella, lo arcaico y su pervivencia, lo uno y lo otro, en auxilio de “nuestras memorias, que ya se encuentran obstruidas sin eso”.

EC: *Para concluir, me gustaría traer a colación tu hermosísimo texto reciente En muerte: miniaturas urbanas (2021), que por distintas razones también me parece una suerte de libro-objeto, donde de la lectura crítica emerge una memoria que termina siendo escritura poética. Como si la temporalidad del relato, que acompaña los múltiples desplazamientos de ese escritor excéntrico que es Alfonso de Sayons, terminara suspendiéndose al final en la imagen de un vínculo (im)posible con Walter Benjamin, que inscribe lo real de la propia muerte en la muerte simbólica del escritor moderno. ¿Qué supone la escritura de este texto raro sobre la muerte de cara al trabajo con los materiales del archivo de la cultura y a lo que del pasado sobrevive como apertura en el porvenir? ¿No hay allí otra manera de inscribir el problema de lo Real en el curso de lo Simbólico?*

RA: *En muerte* fue mi elaboración de la peste. Una crítica de la Cosa. Un retorno a los fundamentos ontológicos del humanismo moderno, pero leído ahora desde su vertiente inhumana. Una pintora surrealista española exilada en Buenos Aires (en contribución involuntaria, por estos días, *El País*, que pasa por ser el diario español inteligente, conmemoraba los 120 años de Maruja Mallo; pero “olvidaba” mencionar que un cuarto de siglo Maruja lo pasó en Argentina); un destacado *designer* parisino, pariente de Anna Frank; un poeta y cronista elegante, que escribía en una revista teatral comunista; una periodista catalana enamorada de la Xirgu. ¿Cómo elaboraron la muerte todos estos personajes a los que el destino arremolinó en el mismo rincón del mundo? Así, las crónicas de Sayons, sus poemas posteriores, incluso la elegía, tras el suicidio de Frank, son un objeto trampantojo, con arabescos y contorciones, ciclos y tirabuzones, que tratan de un único problema, la Cosa. Una vanguardia europea naufragando en Nueva York. Un bohemio dejándose morir en un suburbio italiano y prefigurando a Pasolini, Declino, en mi lectura, la atracción por una dialéctica negativa y ensayo, en su lugar, una dialéctica positiva, es decir, que además de cercar lo imposible, me inclino a reconocer el carácter de novedad política en lo local. Es un poco la hipótesis de *Tempos-valise*: el arte formaliza, secundariamente, el advenimiento de una forma, hasta entonces informe. Un gran burgués, Armand Petitjean, heredero de la más sofisticada industria perfumista francesa, educado en Chile, da

un paso al costado y, como un pequeño Rimbaud de la disciplina, se dedica a la filosofía en la París de los años 30. Es de los primeros lectores de Joyce y sobre él escribe, pero cae en desgracia por colaboracionista y por poco escapa a la guillotina tras la guerra. Se retira de la vida pública, pero en los años 70, Lacan, por intermedio de un amigo común, Caillois, lo redescubre, al tiempo en que ensaya, él también como lector de Joyce, su clínica de lo real. Ese imposible resucita el fantasma de lo primitivo en nosotros, de tal modo que el miedo ya no es sólo miedo a la muerte, al otro, sino miedo ante el retorno de lo reprimido en general.

En el cincuentenario de la muerte de Nietzsche, Héctor Murena, el primer traductor de Benjamin, decía que los americanos tenemos desde antes que nadie y mejor que ninguno la experiencia de la desuniversalización. Porque “América, la tierra aún no poseída por el espíritu, la tierra que abate al hombre, es por excelencia el mundo desuniversalizado. En este ámbito oscuro y caótico la razón se ve, en cada momento, llamada a actuar, en cada minuto se siente convocada a librar su épica ante la tierra, no puede encerrarse en el racionalismo ni abandonarse al irracionalismo. Este mundo crudo, en descubierto, libre de teorías, es la situación que Nietzsche pedía para que la razón hiciera frente a su verdadera prueba, para fundar una filosofía viva” (“Nietzsche y la desuniversalización del mundo”, 1950). Diría que mi idea, la de alguien nacido en 1950, va más allá. Creo que hay que desimbolizar el objeto, aunque, correlativamente, hay que también desimaginarizarlo. Vivimos, sin duda, un final de partida de lo significante; pero eso no nos faculta persistir en la vía negativa, ya que el acceso a lo real es, al fin y al cabo, una dialéctica afirmativa. Alain Badiou, en su *A la búsqueda de lo real perdido*, ve una posibilidad para ello en *Victoria*, un poema de Pasolini. El desafío es siempre el mismo: cómo preservar la pasión de lo real en los momentos más adversos, de orfandad histórica, para con ellos urdir una serie subjetiva infinita, a partir de esos medios, finitos y esquivos, de sustracción material. En ese sentido, el objeto trampantojo, el de *En muerte* o el de *Temporvalise*, incluso el de un ensayo reciente, “Ríos, latinoamericanos”, sobre el autor de *Larva*, no es otra cosa que lo contemporáneo, lo propio de una época dividida entre un deseo de fundamentalismo y una búsqueda ilimitada de goce.