

COLECCIÓN
TESTIMONIOS

LA VIDA SE COMPLICA CUANDO SE HALLAN ESCOMBROS A CADA PASO

RAÚL ANTELO



VERA editorial cartonera

**LA VIDA SE COMPLICA
CUANDO SE HALLAN
ESCOMBROS A CADA PASO**



COLECCIÓN
TESTIMONIOS

**LA VIDA SE COMPLICA
CUANDO SE HALLAN
ESCOMBROS A CADA PASO**

RAÚL ANTELO



VERA editorial cartonera

¿ME HARÉ?

Le debo el título al vigésimo espantapájaros de Oliverio Girondo; pero arranquemos a la manera de Piglia. ¿Hay un comienzo? ¿Cómo empieza esta historia? Hay un cuaderno. No es *Bachiller*, de tapas enceradas, cosidas a mano. No es *Laprida*, de tapa dura con la imagen del prócer. No es *Lanceros Argentinos*, esos cuadernos que el tío Paco me traía en diciembre para que ejercitara caligrafía y cuentas en el verano. Cuadernos para no olvidar. Creo que era un cuaderno *Triunfo*, espiralado. Tenía unas postales en la tapa. No estaban identificadas. Pero una imagen, inferior e izquierda, era el monumento de Victor Brecheret a los bandeirantes. São Paulo. La primera imagen de la ciudad donde viviría al llegar a Brasil, más de diez años después.

Una imagen es el centro neurálgico de la vida histórica. Mucho más tarde, ya adulto, constataría que hay, en toda la vanguardia, una noción de juego que se insubordina contra las tecnologías de la subjetividad con que los dispositivos disciplinarios tratan sin descanso de homogeneizar a los ciudadanos. Buena parte de esa modernidad local intervino públicamente, con incisivas estrategias de inversión discursiva, en que el cuaderno, instrumento ejemplar de sujeción, se transformaba en espacio del devaneo y el devenir. Fue así en los montajes de Norah Borges, hechos con el cuaderno con que su hermano designaría el retorno a la patria: *Cuaderno San Martín*. Fue

así con el *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, cuya portada, un auténtico *ready-made* de Tarsila do Amaral, creó, a partir del objeto en serie, la dimensión imaginaria de una ingenuidad inaugural. Fue así con los dos primeros libros de Oliverio Girondo, que respondían a la estructura serial del cuaderno de viaje.

Como punto de partida de la edición crítica de la poesía de Girondo que hice en 1999 para la colección Archivos de la UNESCO, recordaba que Jorge Ruffinelli había llegado incluso a decir que *Espantapájaros* era en realidad un cuaderno, como las lecciones de Juan de Mairena fueron el cuaderno de Antonio Machado. Asimismo, las anotaciones de Norah Lange, grabadas en *Cuadernos de infancia*. En suma, que Michel Foucault vería los *hypomnemata* como técnica privilegiada de *cura sui* y de ese modo los cuadernos no nos revelarían tanto lo oculto, sino que reunirían lo dicho y, por esa vía, reconstruirían lo legible de una subjetividad. Son, en cierto modo, soporte especial de la escritura, que es una forma peculiar de estoicismo, el ejercicio de la sensibilidad.

En los cuadernos, el escritor se plantea su autonomía en relación al mundo, a través de una relación compleja, a menudo contradictoria, en la medida en que esa autonomía se arraiga en la transgresión de las normas, pero solo en cuanto vea confirmada su independencia podrá ese escritor llegar a reconocer el orden imperioso de las cosas, la ley de la letra. Pero, de manera paradójica, la ley de la letra se transmite, entonces, a través de la voz. Hay que saber escuchar. En uno de esos cuadernos de Oliverio, en una anotación, «Anécdotas», fechada el 11 de mayo de 1918, leí entonces, en casa de Susana Lange, y sigo leyendo:

Una noche que mi abuelo (Tatata como le decíamos nosotros) se encontraba indispuerto la llama a mi abuela (mamá Pepa) que se encontraba en el cuarto contiguo y cuando se le acerca a la cama le pregunta:

¿Mearé o beberé agua?

¿Mearé? ¿Me haré? *Velis, nolisve*. De buen grado o por la fuerza, como reza el engrama de la Fortuna, que tanto sedujo a Aby Warburg. El

virtuoso vence a lo fortuito. Toda lectura es una logología en que lo antropofágico se anula con lo antropoemético (Antelo, 2023). Meter o sacar forman parte, como diría Agamben en *Infancia e historia*, de una cohesión original. Son lo mismo. Expulsar, como se lee en *Persuasión de los días*, esos vocablos carcomidos sobre un purulento desborde de inocencia, «ante esa nauseabunda iniquidad sin cauce, y esta castrada y fétida sumisión cultivada en flatulentos caldos de terror y de ayuno» (Girondo, 1999, p. 157). Todo rechazar y nada contener, «ante esta paranoica estupidez macabra, sobre este delirante cretinismo estentóreo y esta senil orgía de egoísmo prostático» (Girondo, 1999, p. 157). Pero, al mismo tiempo, incorporar simultáneamente todo aquello que tienda a profundizar la experiencia, a extrañar las relaciones familiares, a deshacerse de lo sublime, «con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla» (Girondo, 1999, p. 4). ¿Mearé? ¿Me haré?

La fotografía estampada en el cuaderno *Triunfo* (¿Triunfo de la fortuna? ¿Triunfo de la virtud?) traía a mi mano el monumento de Brecheret, un escultor ítalo-brasileño, discípulo de Nicola Rollo, artista emblemático de la Semana de Arte Moderno de São Paulo (1922), quien comenzara a diseñarlo en 1920, para recién verlo inaugurado, en 1953, en vísperas del IV centenario de la ciudad. Para el niño que yo era en 1960, ese monumento, que no tenía aún diez años, era lo moderno otro. Pasaría muchas veces delante de él, a partir de 1976 (no había subte aún). Cuando investigaba en el Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de San Pablo, vivía en Vila Mariana (las casas diseñadas por el arquitecto Gregori Warchavchik, la casa de Lasar Segall...) y el camino del (los) ómnibus a la universidad me hacía bordear la estatua.

Mucho después, en 2013, las colosales figuras en piedra fueron cubiertas con tinta roja. Todos vieron, en el acto de cuatro mil indígenas, quinientos quilombolas y demás simpatizantes,

marchando de la avenida Paulista al Ibirapuera, una profanación, la mayor desde la confederación de los tamoios, o antepasados (1554–1567), la guerra de Aimberê y Cunhambebe, aliados de los habitantes de la Francia Antártica, contra los colonizadores lusos. Los activistas guaraníes Yvyrupa, sin embargo, argumentaron que, para las culturas indígenas, la pintura no es una agresión al cuerpo, sino un modo de transformarlo. La estatua de piedra dejó así de serlo: «Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência» (Tupã, 2013).

Todo es posible de lectura. ¿Me haré? ¿Mearé? Si debo retrotraerme a la primera lectura, el efecto no es diverso. Había en casa de mis padres un volumen, tapas duras, con vistosas ilustraciones art-déco de Penagos, mucho menos culposas que las tradicionales de Narciso Méndez Bringa y Manuel Ángel, clásicos ilustradores de Calleja.

María Pez y María Oro:

Una vez había una viuda que tenía dos hijas, la una hija propia suya y la otra hijastra; las dos se llamaban María. La hija propia no era buena ni piadosa; la hijastra, por el contrario, era una niña humilde y discreta, que tenía que sufrir muchos malos tratos y afrentas de la madrastra y de la hermana. Sin embargo, era complaciente, hacía infatigablemente los trabajos de la cocina, y lloraba muchas veces, pero sólo ocultándose en su alcobita, cuando tenía que sufrir tantas injusticias de su madre y de su hermana. Pero siempre tardaba poco en volverse a poner tranquila y alegre, diciéndose a sí misma: «No tengas pena, ya te ayudará el amoroso Dios». Después se ponía a continuar su trabajo con aplicación, y lo hacía todo con curiosidad y esmeradamente (1942).

La clásica oposición entre el vicio y la virtud, sin la dialéctica del zorro de arriba y el de abajo, de José María Arguedas, pero que, aun así, había merecido una evaluación poco o nada lisonjera.

En efecto, después de la *Rerum Novarum* de León XIII, con los ecos de la pérdida de Cuba y Filipinas, la Iglesia había sido dura, sin

duda, con los libros de Saturnino Calleja (1855–1915). Aunque en el caso de *María Pez* y *María Oro* no lo aprobaban ni prohibían, y solo permitían su lectura, el juicio sobre otros semejantes era el de la misma Inquisición, vetando «omnes libri et scripta necromantiae, geomantiae, hidro–mantiae, pyromantiae, honomantiae, chyromantiae, astrologiae judiciariae et omnia alia in quibus continentur sortilegia, beneficia ac auspicia; et contra haec legentes vel habentes procedi potest tanquam suspectos de haeresi». Vale.

Es verdad que, habiendo analizado mi libro de infancia, y otros semejantes, José María Justo de Cos y Macho, escritor y sacerdote, obispo de Madrid–Alcalá, Caballero Gran Cruz de Isabel la Católica y Senador del Reino, figura tan fuerte como melosa, que habría servido de modelo para el personaje Fermín de Pas, en la novela *La Regenta* de Clarín, nacido Leopoldo Alas, en fin que el cardenal Cos concluyó que *María Pez* o los *Viajes de Gulliver*

no recomiendan tales supersticiones ni las enseñan, ni semejantes encantamientos se presentan en forma que los haga algo creíbles, sino cual mero entretenimiento y con el rótulo de *cuentos*. Leer o retener tales frivolidades no es lo que la Sagrada Congregación del Índice considera motivo suficiente para que se tenga a cualquiera por sospechoso de herejía y se proceda contra él. El Pontífice Sixto v, en la Bula *Coeli et terrae* (1585) explica la arriba citada copiada regla de índice de los que ejercen, enseñan o aprenden aquellas artes supersticiosas, y de los libros y escritos en que eso mismo se contiene; y en Roma no se condena un libro porque tenga tales cuentos de supernaturalismo fantástico, de lo cual nos hemos procurado y adquirido noticia cierta. Sin embargo, aun no aplicando a éstos de la lista sétima la gravísima censura de aquella regla del Índice, juzgamos que su lectura no hace bien a los niños, sino que debe calificarse de peligrosa para ellos, como puede serles perjudicial, por sembrar en la tierra virgen de sus nacientes inteligencias gérmenes de frivolidad y superstición, y por despertar prematuramente en sus tiernos corazones sentimientos y pasiones cuyo sueño se debe velar con toda la delicadeza y recato a que es acreedora la inocencia (En Llorente, 2005, pp. 65–97).

Pero quiero enfocar las imágenes. *Glorifier le culte des images*, pedía el viejo Baudelaire. La imagen, la imagen dialéctica, es una bola de fuego que franquea todo el horizonte del pasado, nos advirtió también Walter Benjamin. Concepto operatorio, más que soporte iconográfico, su discurso nunca nace. Está siempre por venir. No cesa de no venir. Y es verdad que, junto al de Calleja, hubo otro tesoro que disputó mi atención en la primera infancia. 1956 fue un año de destrucción de mitos (no solo en ámbito local, con la recién instalada Libertadora; en febrero, poco antes de comenzar la primaria, el xx congreso comunista empezaba a demoler la figura de Stalin; a fin de año, fue la ocasión militar, la revolución húngara. Nada de esto tocaba al niño Antelo). Ese año inauguro mi propio mito: mi padre me regala la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, edición Aguilar. ¿Lo habrá comprado por un artículo de Arturo Marasso, en el suplemento de *La Nación*, en que sugería ser obra de Pedro de Rúa? ¿O habrá sido el nombre de la colección, *Crisol*, sugestivo para él, profesor en química? No lo sabré. Pero era casi un misal, por su cinta de registro, en cuero y papel biblia, con las ilustraciones de la edición burgalesa de Juan de Junta, 1554.

No me separaba. Pero había que pedir que me lo leyeran.

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena; mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello. Y así vemos cosas tenidas en poco de algunos, que de otros no lo son (Vida de Lazarillo, 1956).

Me fascinaba el perfume de la badana, marrón rojiza, curtida seguramente por ácido nítrico, sulfúrico o agua regia, y el aroma del mismo papel, que se activaba al hojearlo. Lo llevaba siempre conmigo, como un talismán, hasta que lo dejé olvidado en un taxi. Fue el

sentimiento más devastador que pude experimentar. Pero también el más duradero. Las bibliotecas se pierden. Pisístrato, Alejandría, Pérgamo. ¿Por qué no la mía?

Aunque ese volumen se extravió, el otro le sobrevivió más tiempo y tampoco se impuso por la letra. *María Pez* y *María Oro* eran las ilustraciones de Penagos, Rafael de Penagos (1889–1954), ese anacrónico coleccionista de extravagancias y tapado traficante de sueños orientalistas difundidos por Diaghilev. Había estudiado en el 900, con Solana, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como debía ser, y estrechó amistad entonces con Julio Romero de Torres y con el mismísimo Valle-Inclán, muy admirado por mi padre. No lo sabía en ese momento, pero supe luego que, en su formación, antes incluso de ingresar en la escuela, había copiado mucho a los dibujantes de la época, el ya citado Méndez Bringa, un clásico de Calleja; Huertas, especializado en motivos valencianos, Regidor, un célebre dibujante animalista. El niño Penagos, como le confiesa el sexagenario Penagos a Manuel Vega (1948), copiaba también las ilustraciones de los cuentos de Calleja, que él mismo ilustraría más tarde, activando así lo que había aprendido en París, en el círculo artístico del modisto Paul Poiret, donde Tarsila se vestía, o con ilustradores gráficos como Paul Iribe o Erté.

A Penagos lo descubro en revistas que hojeaba en casa de mi tía, Casilda Zabalbeazcoa, como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y negro*; en las portadas de novelas semanales o cuentos de Salgari, pero también en revistas serias, como *España* (1915–1923), minoritaria pero progresista, dirigida por Ortega y Gasset, otro mito paterno. Penagos eran los posters, el de la Exposición Iberoamericana de Barcelona y Sevilla (1928–1929) o el de la casa Amatller, los fabricantes catalanes de chocolate, cuya residencia, en el Paseo de Gracia, pude recorrer muchos años más tarde, palpando Penagos en directo, y rescatando los dibujos vistos en páginas argentinas, como las de *Caras y caretas*, o los *Cigarrillos 43*. Los carteles de Penagos, el de Tórtola Valencia, el primero, en 1912, muchos carteles, que para mí entraban por el olfato, el jabón de *Heno de Pravia*, perfume a limpio y

casa materna, o alguno de *Myrurgia*, condenado por mi abuela como perfume barato.

En esas propagandas elegantes, aunque cediesen, no obstante, a la españolada, un capítulo aparte del art-déco peninsular, que en rigor era francés (Delacroix, Doré, Gautier...), surgían esas mujeres (las chicas Penagos), estilizados signos eróticos, con cabezas rapadas a la *garçonne* y halos de perfume de París, sedosas polleras, más bien cortas, y en los labios cigarrillos turcos y egipcios. Habitaban el mismo mundo de Ramón Gómez de la Serna,¹ a quien, cuando chico, podía encontrar en alguna plaza porteña, y abrían la puerta a un mundo de confort sin sobresaltos. Algunos de sus críticos, como Rafael Santos Torroella, traductor de Drummond en 1951, una joven-císima Estrella de Diego o Javier Pérez Rojas, han destacado que las mujeres de Penagos no solo se adelantaron a su tiempo, mostrando un modelo, el de las mujeres en ciernes de Edgar Neville, esas que no se harían realidad hasta bien entrados los treinta, cuando las mujeres reales comenzaron a parecerse de hecho a las imaginadas por el artista, sino que sus miradas penetrantes o sus rasgos muy marcados anunciaron, sin saberlo, la estética drag de hoy día. El poeta José Hierro decía que las chicas Penagos llevaban en la mano

en lugar de barreños, raquetas de tennis (así, con dos enes se escribía); se reunían para tomar el the (así, con h intermedia, a la francesa, hasta que el dibujante les deshinchó las tetas y las convirtió en senos; les enseñó a utilizar el cuarto de baño en lugar de la jofaina.

Las mujeres de Penagos, remata Estrella, eran todo menos cursis porque lo cursi suele ser lo opuesto a lo moderno, que es sinónimo

¹ Había en la biblioteca de mi padre una copia de *Las meninas*: «el cuadro en que se conserva la calidad de la luz y del tiempo ibérico, pues no debe olvidarse que Velázquez desciende de portugués y es fama de los puros balcones de los palacios y los castillos en la línea oeste y dorsal, que los días claros se ven las montañas portuguesas, o sea que las dos luces peninsulares se mezclan en el horizonte» (Gómez de la Serna, 1943, p. 68).

de desencajado. Las supe ver (no a su firma) en la revista *Atlántida*. No pude ver (lo vería) que, por haber hecho carteles republicanos, no le quedó a Penagos más remedio que irse. Emigrado, vivió en Santiago de Chile y Buenos Aires, de 1948 a 1953,² cuando regresó a Madrid, para morir al año siguiente. Una vida paralela a la de Maruja Mallo. Yo aún no iba al colegio Derqui.

El Derqui... Todavía no cantaba el exquisito repertorio que nos enseñó Vilma Gorini. *Every time I feel the spirit*. Y la biblioteca, con el busto en madera caoba de Voltaire, sobre el escritorio de la bibliotecaria, cerrándole el paso, tras un cristal, para que no se fueran o los fueran, a los clásicos griegos y latinos, la colección de Joaquín Pi y Margall, edición (en cuero) de los herederos de Manuel Rivadaneira, un catalán que vino a hacer dinero a Chile para poder editar una biblioteca de clásicos españoles. Antologías de poesía grecolatina, Virgilio, Eurípides, Demóstenes, Terencio, Sófocles, Juvenal, Plauto o las *Odas* de Horacio traducidas por Fray Luis de León (*decíamos ayer...*). Los sentía cercanos por Pi y Margall, una calle del barrio, pero creo que la nomenclatura homenajeara a Francisco, el político socialista, y no a su hermano Joaquín, editor y dibujante. Pero yo era de encaramarme a una escalera y hurgar los ocho tomos de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez y Pelayo; la *Summa Artis: historia general del arte*, de Josep Pijoan o la colección, completa e intocada, que abría, puntualmente, con una espátula, de la revista *Síntesis*, impresa a cuerdas de la escuela, en la fábrica de dulces de los Noel. Seguramente un regalo de la firma a los niños del barrio. Mal sabían...

Pero ¿cómo diablos se encaja ese mundo decadentista de la *femme fatale* española con la fábula depurada y pía del libro de Calleja? Todo se combina, obedeciendo al sube-y-baja de mear y beber agua, *velis nolise*. Son las Helenas de Troya de Barbara Cassin o las mujeres del maestro Erté, analizadas por Barthes.

2 Ver Zamacois, 1952.

Para construir ese signo femenino hay que sacrificar esa cosa enorme que es el cuerpo (en cuanto secreto, en cuanto lugar fundador del inconsciente). Como es natural, es imposible convertir en completa abstracción (transformar en signo puro) una representación del cuerpo humano: hasta frente a las láminas anatómicas de un diccionario puede soñar el niño. De manera que, a pesar de su elegante (aunque continua) castidad, la semántica de Erté, lo que podríamos llamar su somatografía, incluye algunos puntos que son fetiches (raros, en verdad): el dedo, cortado del cuerpo (como corresponde al fetiche) y en consecuencia designado por la joya puesta en su extremo (y no la falange, como normalmente sucede), a la manera de un vendaje fálico (castrador), en la sorprendente *joya para un dedo* (el quinto dedo: el hurgador en su origen, elevado después de modo simbólico al rango de emblema social para significar a la clase superior, en los pueblos que se dejan crecer de forma desmesurada la uña del meñique, y que ningún trabajo manual debe romper); el pie, por supuesto, designado una sola vez pero de manera ejemplar, (¿acaso no es «fetichizar» un objeto convertirlo en *tema* de un cuadro?) por un encantador zapato, a la vez púdico y refinado, puntiagudo y ahusado, oblicuo y seguro, que aparece solo, perfilado como un navío o una casa, tan plácido como esta y tan elegante como aquel; por último, la grupa, enfatizada por la ebullición de la cola que de ella descende (en la letra R del alfabeto escrito por Erté), pero tan a menudo eludida (y por ello significada) por el desplazamiento negador que el artista impone a esa misma cola cuando le hace partir, no de la cintura, sino de los hombros, como en la *Mujer-Guadalquivir*. Se trata de fetiches muy vulgares, indicado de paso, por así decir, por el artista; lo que con seguridad es un fetiche para Erté, en el que especializó toda su obra, es un lugar del cuerpo que normalmente no entra en la clásica colección de órganos-fetiches, un lugar ambiguo, es un límite del fetiche, símbolo a su pesar, más claramente signo, más bien producto del arte que de la naturaleza: un fetiche sin duda, ya que permite que el lector manipule fantasmáticamente el cuerpo de la mujer, lo mantenga en reserva, lo imagine en un futuro y lo coloque en una escena que se adapte a su deseo y de la cual sea el beneficiario, y, sin embargo, negación del

fetichismo, ya que, en vez de proceder de un descuartizamiento del cuerpo (por definición, el fetichismo es un *pedazo*) es la forma global, total de ese cuerpo. Este lugar (esta forma) intermedio entre el fetichismo y el signo, que Erté visiblemente privilegia representándolo constantemente, es la *silueta*. Aunque no fuera más que por su etimología (en francés por lo menos), la silueta es un objeto extraño, anatómico y semántico a la vez: el cuerpo se convierte explícitamente en dibujo, muy ceñido por un lado, totalmente vacío por el otro. Este cuerpo-dibujo es esencialmente (por su función) un signo social (y este es el sentido que los dibujantes de la Silueta del Inspector General de Hacienda dieron a su dibujo); toda sexualidad (y sus sustitutos simbólicos) están ausentes; una silueta, incluso considerada sustitutivamente, jamás está desnuda; no se la puede desvestir, y no por exceso de secreto, sino porque, al revés que el dibujo verdadero, no es sino un trazo (signo). Las siluetas de Erté (sin ningún esbozo, hechas a punta de lápiz, pero de una admirable nitidez) se encuentran en los límites del género: son *adorables* (aún pueden ser objeto de deseo) y no obstante son ya por completo *inteligibles* (signos admirablemente precisos). Podríamos decir que remiten a una relación nueva entre el cuerpo y el vestido. Hegel hizo notar que el vestido garantiza el paso de lo sensible (el cuerpo) al significante; la silueta de Erté (infinitamente más pensada que un figurín de modas) emprende el camino contrario (mucho más raro): vuelve sensible al vestido y significante al cuerpo: el cuerpo está ahí (significado por la silueta) para que el vestido exista; pues no es posible pensar un vestido sin cuerpo (sin silueta): el vestido vacío, sin cabeza ni miembros (fantasma esquizofrénico) es la muerte, no ya la ausencia neutra del cuerpo, sino ese mismo cuerpo decapitado, mutilado. En la obra de Erté no se trata de vestir al cuerpo femenino (vestidos, pieles, miriñaques, colas, faldones, velos, joyas y mil zarandajas barrocas de ornamentación e inventiva inagotables), sino que el vestido se prolonga en cuerpo (no se *rellena*, ya que las figuras de Erté, en el ejercicio de su irrealidad, se comportan con indiferencia por lo que hay debajo: todo se inventa, se sustituye, se desarrolla poéticamente en la superficie). Esta es la función de la silueta de Erté: establecer y proponer un objeto (concepto, forma) que

sea unitario, un híbrido indisociable de cuerpo y vestimenta, de manera que no sea posible ni desnudar el cuerpo ni abstraer el vestido: la Mujer completamente materializada gracias al contorno de la Mujer. (Barthes, 1986, pp. 111–113).

La silueta de Erté es la de Penagos. Es heredera de muchas otras precursoras, Pandora, Venus, Medea, Astarté (la Astarté de Zapata Quesada), Proserpina, Medusa, Circe, Perséfone, Erinia, Judith, Salambó, María Magdalena o Salomé, equivalentes generales de todas las mujeres, misteriosas majas o anónimas gitanas, las serpientes baudelaireanas que danzaron el amor y la muerte, las mismas que encendieron la imaginación de Fernand Khnopff, Gustav Klimt, Gustave Moreau o Dante Gabriel Rossetti y se reconocen, en España, en esas figuras de veranos baleares del maestro de Güiraldes, González Garaño y tantos otros argentinos, Hermen Anglada Camarasa (detestado por Duchamp), así como en Gustavo Maeztu, Julio Romero de Torres, Ignacio Zuloaga, Rosa Bendala o Xavier Gosé. En todas esas ocasiones, se enuncia la misma tesis helénica, es decir, la relación entre el goce femenino y el lenguaje. Toda lectura es anfibológica porque hay dos Helenas en juego. Hay una Helena que es Helena, y que Hera, la esposa por antonomasia, justamente para salvarla de Paris y de la infidelidad, la lleva a Egipto, con Proteo, un rey inofensivo. Allí, Helena espera y hace sacrificios, tal como cabe a una perfecta esposa cuyo marido se ha marchado a la guerra. Pero luego hay una segunda Helena, que no es otra cosa que un *flatus vocis*, sonido confuso, que Cassin (2013, 2020, 2022) define como un *agalma* nebuloso, un *eidolon*, un fantasma: el nombre de Helena, digamos así, «Helena». En último análisis, Helena es «Helena» porque «Helena» es el nombre del decir como eficacia. Así pues, Helena es algo que dice mucho sobre el objeto: se trata de un efecto, de algo fallido, de un mero semblante, como el Duchamp travestido apreciando *Belle Haleine, Eau de Voilette*.

Esa tesis helénica, esa ficción arrojada al mundo, contrasta, en último análisis, con la tesis ontológica de Heidegger, ese Heidegger

que estudié con Adolfo Carpio en la facultad, el de la copertenencia entre ser, pensar y decir. Allí el hombre era pastor del Ser y mostraba por eso mismo que hay goce del ser; la tesis helénica, en cambio, insinúa el arrebato, el goce por la palabra. Echar palabra al viento. La maestra del papa Francisco, Amelia Podetti: «La Antropología Estructural de Lévi-Strauss y el Tercer Mundo».³ La marginal Podetti me presentaba, antes de viajar, otra São Paulo, otro Lévi-Strauss.

³ Podetti sustenta que el mito del progreso infinito acaba transmutándose en mito de decadencia inapelable. «L.S. parece ignorar que, entre las sociedades contemporáneas, además de la sociedad industrial, están las sociedades del tercer mundo, que tan triste destino han tenido hasta ahora en las fauces de la ciencia occidental; al menos que L.S. use el término contemporáneo no como categoría histórica sino como categoría sociológica: las sociedades contemporáneas son las sociedades industriales y nuestras sociedades no son ni lo uno ni lo otro. Pero tampoco son primitivas. Situación ambigua en la que quizás piensa L.S. cuando recuerda la afirmación de “un espíritu malicioso” que “definió a América como un país que pasó de la barbarie a la decadencia sin conocer la civilización”. Es decir que ya no tenemos futuro, aunque tampoco hayamos tenido historia: “no son los cuatrocientos años corridos desde entonces (descubrimiento) los que podrían aniquilar ese gran desfasaje gracias al cual, durante diez o veinte milenarios, el nuevo mundo quedó al margen de la historia”. Carecemos de historia porque mientras no existíamos para Europa, simplemente ni existíamos. Esta lógica etnocéntrica, que no pudiendo ya ser imperial, es apenas provinciana, está bien ejemplificada en la reacción del etnólogo francés ante el paisaje americano: primero una buena observación de etnólogo: “El viajero europeo queda desconcertado por ese paisaje que no entra en ninguna de sus categorías tradicionales”; sin embargo de inmediato el europeo agrega: “En los alrededores de San Pablo, como más tarde en el estado de Nueva York, el Connecticut e incluso las montañas Rocallosas, aprendí a familiarizarme con la naturaleza más hosca que la nuestra, porque menos poblada y menos cultivada y sin embargo privada de verdadera frescura: no salvaje, sino desclasada”. Desclasadas: esta es quizá la situación de las sociedades del tercer mundo, si las consideramos a la luz de las categorías que L.S. nos ofrece clasificar a las sociedades: ni neolíticas, ni industriales, ellas son irracionales. (...) Las sociedades del tercer mundo no ven solamente en la historia una “aliada para acelerar su propio devenir”: en todo caso esta sería la actitud desarrollista de las “cuñas neocoloniales”, y para las sociedades periféricas el problema no es el desarrollo de la sociedad existente, sino la instauración de una nueva forma de sociedad humana y desde esta perspectiva la historia es su aliada porque toda aceleración de los procesos aproxima el momento en que el nuevo mundo que las sociedades periféricas proponen podrá instaurarse e integrarse; pero además la historia es el motor y el elemento en que ellas se mueven y funcionan. La historicidad las estructura por así decir; para ellas la historia es su posibilidad de realización, frustrada pero no destruida en el pasado. Su percepción de la historia, su relación con la historia es totalmente otra que las de las sociedades decadentes: para ellas la historia solo es la certeza de su decadencia y de su desaparición» (Podetti, 1969, pp.45–48).

Junto a ella, Roberto Carri (otra Helena acallada).⁴ La represión se ejerce sobre las Helenas porque el goce no conviene a la relación sexual: es porque ese goce habla, dice cosas, que la relación sexual no es. En ese palabrerío, el goce habla indecentemente por el placer de hablar; pero sería insoportable si no hablase y no oyéramos ese logos-*pharmakon* y su efecto-mundo.

En «*Trauerspiel* y tragedia», fragmento de su tesis de 1928 sobre el drama alegórico, Benjamin nos aclara, finalmente, la herma bifronte de mear y beber agua:

El tirano y el mártir son en el Barroco las cabezas de Jano del coronado, las plasmaciones necesariamente extremas de la misma esencia principesca. Esto se echa de ver por lo que al tirano se refiere. La teoría de la soberanía, para la que el caso excepcional, con su despliegue de instancias dictatoriales, resulta ejemplar, obliga a completar virtualmente la imagen del soberano en el sentido concreto del tirano. En efecto, el drama pone todo su empeño en hacer del gesto ejecutivo el

4 El sociólogo Roberto Carri (1940—desaparecido en 1977) es una de las mentes más lúcidas del período. Su hija Albertina es la directora de *Los rubios* (2003). Escribía: «Esta situación de dependencia estructural de los hombres frente a sus productos históricos no es un error de interpretación más o menos superable con solo pensar correctamente, sino que resulta de la historia humana y específicamente del dominio del imperialismo mundial. Los hombres se convierten en los instrumentos de sus propios instrumentos, de sus productos, de sus conquistas sobre la naturaleza, para servir al mantenimiento de un sistema de relaciones que mantiene a las mayorías sometidas al poder de una minoría explotadora, prácticamente la única beneficiada por el proceso. Los científicos, al adoptar acríticamente las creencias acerca de esta situación “evidente” se constituyen sin quererlo en agentes de su mantenimiento, en términos sociológicos son los que hacen ideología. (...) La concepción idealista de la razón da a esta irracionalidad un carácter ingenuo y hasta positivo. El desarrollo autónomo de la idea se convierte en el control de la idea racionalista sobre las actividades del hombre. Este control supra humano enmascara el control real que una clase y sus aliados ejercen sobre las mayorías explotadas. El hombre aparece como un niño que necesita de un tutor para aprender a desenvolverse. La ciencia como símbolo máximo de la madurez permite acceder al conocimiento y al control de una sociedad centralizada en su poder, pero al mismo tiempo atomizada en su sociabilidad. La organización del pensamiento científico (o la organización de la sociedad a través de la manipulación tecnológica) se contraponen a la desorganización social. La escisión de la totalidad en dos campos autónomos se manifiesta realmente en esta cuestión» (Carri, 1969, pp. 57—59).

rasgo característico del gobernante y en presentarlo con palabras y con ademanes de tirano, incluso en aquel caso en que no lo exige la situación; exactamente del mismo modo en que a la aparición en escena del gobernante solo excepcionalmente le faltarán el ornato completo, la corona y el cetro. Esta norma de la soberanía no la altera propiamente hablando —y este es el rasgo barroco en la imagen— ni la más espantosa degeneración del personaje principesco. Los discursos solemnes, con sus inacabables variaciones de la famosa máxima «la púrpura debe taparlo», resultan ciertamente provocativos, pero producen un sentimiento de admiración incluso cuando se ven forzados a encubrir, por ejemplo, el fratricidio. (Benjamin, 2007, pp. 178–179).

ZENÓN

El verdadero filósofo es quien mira y da a ver. A Zenón le importa poco mirar y no da nada a ver. Sólo está atento a *lo que sucede si*. Por eso no deja de proceder según el curso de las pruebas, y resulta que quedamos presos en la trampa sin haber sido esclarecidos... Así ocurre con toda impugnación que, para hacer caer a quienquiera de su error en el error del impugnador, sobresale en la sustitución de la postura pensativa del asombro iniciador por la marcha forzada de la argumentación apremiante (Beaufret, 1973, p. 86).

Heidegger y su interlocutor se están preguntando ¿el ente es?, cuestión de la existencia de la verdad que se confunde, en el fondo, con la cuestión de la existencia misma del ente en cuanto tal y, por lo tanto, muy próxima al problema metafísico central de por qué el ente y no, más bien, la nada. En el año que pasé en Brasil, entre 1973 y 1974, había cursado un seminario de posgrado con Antonio Candido,⁵ un disciplinado recorrido por *Mímesis* de Auerbach, que tuvo luego su complemento insumiso en un curso sobre mito y

⁵ Ver Antelo 2001, 2018.

literatura, con una discípula suya, Walnice Nogueira Galvão,⁶ y otro sobre la vanguardia paulista (que acababa de conmemorar medio siglo), con otra de sus herederas, Telê Ancona Lopez,⁷ que vendría a orientar mis posteriores trabajos. Pero quizás la performance más destacada era la de la solitaria Maria Sylvia de Carvalho Franco, a quien acompañé un semestre en la graduación de Filosofía. Jean Starobinski (quien se había apropiado de un lema de Kafka, en *La colonia penal*: «hay un objetivo, pero no hay camino; lo que llamamos camino es la duda») era un guía certero para esta Helena que le había osado refutar a Roberto Schwarz que las ideas estuviesen «fuera de lugar».

Maria Sylvia (1969, 1979, 1976), por el contrario, fiel al concepto de un desarrollo desigual y combinado, creía que las ideas estaban en su lugar y no en el de la dependencia, que era otra forma de perpetuar el binarismo. Le reprochaba a Schwarz una tácita valorización de la industrialización, o lo que es sinónimo, del capitalismo y su noción de progreso, con su corolario de que esto aparejaría una consecuente modernización de las instituciones burguesas. El mal absoluto se identificaba con las sociedades hegemónicas internacionales, mientras las esperanzas de emancipación dependían de las corrientes progresistas de la política, en los moldes de una burguesía ilustrada. El enfoque desplazaba así su mirada del capitalismo y las determinaciones universales reconocibles en las contingencias particulares, para estas últimas, examinadas discretamente, lo cual reforzaba valores de la cultura capitalista, tales como las representaciones abstractas de la democracia burguesa. En nombre del realismo, se retrocedía políticamente y por esa vía se zambullía de lleno en el retroceso.

Maria Sylvia alertaba contra el olvido: Schwarz estaba repitiendo el siglo XIX. Hay un pasaje muy interesante en *Infancia en Berlín*, en que Benjamin rearma los juegos de letras.

6 Ver Dimas, et al. 2023.

7 Ver Moraes et al. 2021.

Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros lo olvidado. Del mismo modo que la palabra perdida, que acaba de huir de nuestros labios, nos infundiría la elocuencia de Demóstenes, así lo olvidado nos parece pesar por toda la vida vivida que nos promete. Lo que hace molesto y grávido lo olvidado tal vez no sea sino un resto de costumbres perdidas que nos resultan difíciles de recuperar. Quizás sea la mezcla con lo que constituye el secreto por el que pervive. Como quiera que sea, para cada cual existen cosas que forman en él costumbres, unas más duraderas que otras. Por medio de ellas se van desarrollando facultades que serán condicionantes de su existencia. Para la mía propia lo fueron leer y escribir, y por eso, nada de lo que me ocupaba en mis años mozos evoca mayor nostalgia que el juego de letras. Contenía, en unas pequeñas tablillas, unos caracteres que eran más menudos y también más femeninos que las impresas. Se colocaban, gráciles, sobre un pequeño atril inclinado, cada uno perfecto, y fijado uno tras otro por las reglas de su Orden, cual es la palabra a la que pertenecían por ser esta su patrón. Me admiraba cómo podía existir tanta sencillez unida a tan grande majestuosidad. Era un estado de gracia. Y mi mano derecha que, obediente, lo buscaba con empeño, no lo encontraba. Tuvo que quedarse fuera, como el portero que debe dejar pasar a los elegidos. De esta manera su trato con las letras estaba lleno de resignación. La nostalgia que despierta en mí demuestra cuán estrechamente ligado estaba a mi infancia, tal y como sabía manejarla la mano que colocaba las letras en el atril, donde se enlazaban las unas con las otras. La mano aún puede soñar el manejo, pero nunca podrá despertar para realizarlo realmente. Así, más de uno soñará en cómo aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo (Benjamin, 1982, pp. 76-77).

Adorno, tan admirado por Candido, definía ese paradigma como un *rebus* histórico. Añadamos otra pieza. Esa primavera del 73 hubo

un acontecimiento singular, que sacudió la vigilada modorra de la Universidad. La visita de Ángel Rama, a quien pocos, muy pocos, conocían. Habiendo ya leído algún ensayo suyo, los de Darío (Rama 1967, 1970), por ejemplo, no podía perderme el evento. A diferencia de Candido, siempre de riguroso saco de *tweed* gris, combinando con su pantalón de franela y la impecable corbata, algo que acompañaba el decoro de su mujer, la filósofa Gilda de Mello Souza, prima de Mário de Andrade⁸ (recuerdo la primera vez que la vi: salía del Instituto de Estudos Brasileiros, cuando yo entraba. Tailleur azul marino, Chanel, bordado de blanco. Doble vuelta de collar de perlas. Camelia blanca en la solapa. Zapatos Richelieu, con abrazadera, en azul marino y blanco. Peinada y maquillada, algo inusual entre sus colegas, doña Gilda saludaba sabiéndose observada. Me extendió, ¿cómo no?, una sonrisa. Veía el futuro).

Rama era otra cosa. No un pulcro y acomodado *scholar* sino un periodista devenido profesor. La agitación del presente se traducía en su indumentaria: una chaqueta de brin verde militar, como venido de Sierra Maestra. Y la sensación era justamente esa. Un vértigo. Un goce en la palabra. Una colega, sentada en el piso de la enorme sala, no se contuvo y en perfecto castellano exclamó «¡Qué hombre!». De retorno del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, esa nueva encarnación de Helena nos presentó su modelo de proceso autonómico, el pasaje de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana: había, en resumen, a su juicio, dos líneas enfrentadas, una línea étnica, aparentemente nítida y exclusiva, popular, anónima, tradicional, y una línea de creación y experimentación, nueva e individual, que se superponía y alimentaba de la anterior, pero que implicaba el reconocimiento de un ámbito cultural más amplio, correspondiente al «latinoamericanismo» dominante en las diversas áreas culturales. Estas secuencias sonaban, barrocamente, para Rama, como el bajo continuo

8 A Mário dediqué no pocos textos (Andrade, 1981, 2017, Antelo, 1986, Antelo et al., 2022).

que acompaña el funcionamiento de otras secuencias dominantes, donde se urdía, más libremente, el entramado de una estructura literaria latinoamericana, aunque estas fuesen siempre marcadas por aquellas y unas existiesen en relación con las otras, como corresponde a todos los elementos que se ajustan al modelo estructural.⁹

Fue, de algún modo, la despedida académica en gran estilo. Después de recorrer, un par de meses, el Nordeste, a principios de 1974, en compañía de algunos colegas sociólogos, como Carlos Alberto Doria, que recogían materiales y entrevistaban sobrevivientes del *cangaço*, fantasmas de Lampião, Corisco y Antonio Silvino, regresé a Buenos Aires, por dos años, hasta agosto de 1976. Es cuando comienzo a trabajar con la vida cultural varguista y, en particular, con una revista, *Cultura política*, publicada bajo el estado de excepción conocido en Brasil como Novo, donde colaboraban los más consecuentes vanguardistas. ¿Cómo podía la vanguardia institucionalizarse bajo el autoritarismo que perseguía intelectuales? De uno de esos escritores que sufrió prisión nunca fundamentada, Graciliano Ramos, retuve, sin embargo, lo que había visto ya *in loco*. Lampião ilustraba esas vidas de *homines sacri*, que podían aniquilar al enemigo por no tener nada que perder. Cabía incluso castrar al adversario, violar a sus hijas, lo cual era castrar la descendencia misma, pues ningún sertanero se uniría a una persona ultrajada. El tema ibérico de la honra, podríamos pensar mirando hacia atrás, o el de la «vida desnuda» que, formulado por Benjamin, sería el gran proyecto de Giorgio Agamben, cuya obra estudiamos con mi grupo de investigación en los noventa. De esa experiencia de «filología de la vida» surgiría la primera traducción brasileña de *Homo sacer*.

Volvamos atrás. Poco antes de instalarme definitivamente, el invierno del 76, en São Paulo, Eduardo Romano, que hasta 1974 había dado clases de «Proyectos político-culturales en Argentina» con uno de los lectores más agudos de esa generación, Jorge B. Rivera,

9 Cf. Moraña, 1997.

cuya presentación de mi libro sobre Andrade fue un fino ejercicio de filología americanista,¹⁰ Romano, como digo, reseñó también *Literatura y subdesarrollo* de Antonio Candido en la revista *Crisis* de Eduardo Galeano. Era un ensayo, el de Candido, cuyo lanzamiento acompañé en el primer número de la revista *Argumento*, la primavera de 1973, debatido y celebrado por todos en la USP. Romano conocía no sólo la obra de Candido, sino la de algunos de sus discípulos, como Telê Ancona Lopez, con quien compartía el interés por las culturas subalternas. Sin embargo, y a pesar de lo que Maria Sylvia llamaría «relaciones de favor», Romano hizo una lectura inclemente de Candido y de la mujer de Rama, la crítica de arte Marta Traba, autora de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950–1970)*, libro inspirado por la reversión de mapas, *détournement* geográfico heredero del placentario mapa surrealista, sugerido treinta años antes por Torres García, y que inspiraría asimismo las posiciones de Aracy Amaral, en especial, en *Arte e meio artístico (1961–1981): entre a feijoadada e o x-burquerque* (1983). Había que volver a nombrar al mundo, trazar fronteras y orientarse (y ahí estaban Cildo Meirelles, Adriana Varejão o Anna Bella Geiger para ello), que es lo que todo aquel que enuncia desde el margen (un margen, cualquiera sea) es obligado a encarar. Sin embargo, Candido no era un buen cartógrafo para Romano:

10 Ver Rivera, 1979. El trabajo, en sus varias vertientes, también fue leído por representantes de la vieja generación, como el historiador Enrique de Gandia, en dos ocasiones, una reseña para *Radio Nacional*, de Buenos Aires, en mayo de 1979, y un artículo en *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 4 dic. 1982), también por Luis Martins, crítico de arte y esposo de Tarsila do Amaral («Macunaíma». *O Estado de São Paulo*. jun. 1979), por el singular poeta Juan Filloy (*Puntal*. Rio Cuarto, 31 oct. 1982), Moacir Werneck de Castro (*Folha de São Paulo. Ilustrada*. São Paulo, 23 mayo 1982), el poeta español Manuel Rico (*El País*. Madrid, 8 ene. 2000), Gastón Burucua (*Clarín*. *Ñ. Revista de Cultura*. 26 feb. 2005), Reinaldo Laddaga (*Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, jul–set. 2007), esto sin contar las lecturas de los más jóvenes, el ensayo de Gerbaudo en *L'Amérique latine entre critique et théorie*, un libro editado por Garnier, en 2015, las múltiples referencias de Daniel Link, las reseñas de Gonzalo Aguilar, Florencia Garramuño, Adriana Amante y tantos más. Aunque quizás el blasón se lo lleven los elogios (*surpreendente, erudito, acuradíssimo*) que Darcy Ribeiro me dispensa en el prefacio a *Macunaíma*, en la colección Archivos. En la vereda de enfrente, sin embargo, y a pesar de los elogios de Haroldo de Campos, el poeta Waly Salomão lo llegó a calificar de fraude, «margarina por manteca»... No se puede agradar a todos y no tengo nada contra las dietas sin lactosa.

Con un enfoque menos ambicioso colaboran Antonio Candido y Marta Traba. El crítico brasileño hace consideraciones acerca de la literatura latinoamericana reciente, que orillan la mayor ingenuidad (la dependencia cesará cuando nuestras obras sean «lentamente asimiladas por otros pueblos, incluso los de los países metropolitanos e imperialistas») o los mayores prejuicios (por ejemplo, a propósito de la industria cultural y sus productos). La joven argentina radicada desde hace años en Colombia condena con justeza la proliferación de «objetos» insignificantes en la plástica del continente, a partir de los años 60, bajo la influencia del mercado artístico norteamericano; pero al hacerlo se recuesta excesivamente en los criterios neohumanistas —y consecuentemente liberales— de la llamada Escuela de Frankfurt (Marcuse, Adorno, etc.). Solo Darcy Ribeiro escapa a la unilateralidad imperante en el volumen al plantear, desde la época colonial, la dicotomía entre una cultura oficial (oligárquica) y otra vulgar (marginal) como clave del proceso cultural latinoamericano, aunque se aventure luego a discurrir sobre los estilos artísticos en América con excesiva superficialidad. Su perspectiva realza, aún más, las deficiencias de esa otra crítica cultural que, por malformaciones sectarias o dependencia mental de esquemas ideológicos prestados, ignora desaprensivamente las luchas populares (y sus emergentes culturales) en defensa de una identidad —nacional y continental— permanentemente atacada por los centros imperiales y sus servidores nativos (Romano, 1976, p. 59).

La cuestión de lo contemporáneo, que en ese momento yo buscaba afanosamente en Galvano della Volpe, con la noción de polisemia como instancia literal-material, se volvía, en Antonio Candido, un sintagma cerrado, cuando quedaba claro que ese paradigma no era tal. Había que abrirlo. No había superación del subdesarrollo, porque no se podía confiar en la línea evolutiva (herencia del progresismo evolucionista), ni había hegemonía de la conciencia como palanca del cambio, porque el ser es un hecho de dicho. Lo que oímos no guarda relación con lo que significa y la literatura vive del *ausentido*. Por eso chocaba su defensa a ultranza de Drummond de

Andrade, al prologar el libro de Sérgio Miceli sobre intelectuales y clase dirigente en Brasil (1979), fruto de una tesis supervisada por Pierre Bourdieu. Debo decir, en su descargo, que tanto en la discusión de mi maestría, junto a Alfredo Bosi, como más adelante, solicitándome colaboración para otros proyectos, entre ellos, el rescate de João do Rio,¹¹ Candido fue siempre irreprochable conmigo y pude tener la alegría de ser su anfitrión, un par de veces, en Santa Catarina. No dejaba por ello de observar, sin embargo, que el esquema de Antonio Candido, nuestro maestro, tendía tanto a esconder como a revelar, tanto a callar como a decir. Edipo siempre mata al padre, lo mate o no lo mate.

La cuestión exigía cotejar otros saberes y de esa articulación fue consolidándose la idea de que, si la física de los quanta fijó el carácter discontinuo de la emisión de la energía, el *espaciotiempo* adoptado por la relatividad era espantosamente continuo. Fue oportuno volver entonces al cronotopo de Minkowski y a la pionera tesis de Eugenio d'Ors, *Los argumentos de Zenón de Elea y la noción moderna de Espacio-Tiempo* (1913):

Quando un físico convierte un sistema de observaciones en una curva, cuando traduce un sistema de relaciones entre elementos experimentales en una función continua, no hace otra cosa que lo que hacen el corredor ante la empalizada, el espectador del zootropo, el proyectador de la película cinematográfica. Pero, así como la aparente continuidad de lo que ven estos, se reduce, en el reposo, a extensiones dadas, así, en la continuidad del físico, por lejos que queramos llevar el análisis de lo infinitamente pequeño, las diferencias se reducirán siempre a una extensión dada, tal que nuestra percepción no nos permite ir más lejos, aun si se sobrepasan los límites ordinarios con la ayuda de un microscopio o de un ultramicroscopio. Aun suponiendo la invención de instrumentos de análisis más poderosos, lo único que podemos hacer

11 Ver Rio, 1997, 1992, AVVV., 1992.

será hacer retardar el límite de la observación de la discontinuidad, pero siempre la posibilidad de apreciar las diferencias estará limitada por las condiciones de la experiencia sensible. Siempre nos encontraremos detenidos ante una extensión finita, y no sólo no podremos llegar al continuo propiamente dicho, pero, ni siquiera, a lo infinitamente divisible. Los infinitamente pequeños del físico no son los infinitamente pequeños matemáticos; son únicamente extensiones muy pequeñas, inferiores a las más pequeñas diferencias dadas, de hecho, en la percepción (D'Ors, 2009, p. 119).

Con esa tesis pude leer mejor a Borges¹² y a Drummond. En los dos nos encontramos con una línea de universo limitada por dos acontecimientos. El acontecimiento inicial se da con el primer paso emprendido por ambos contendores, Aquiles y la tortuga, o el paseante ante la piedra. Al fin de cuentas, y durante muchos siglos, como se preguntaba Gironde, ¿la felicidad, la fecundidad, la filosofía, la fortuna no se hospedaron en una piedra? El acontecimiento final, en cambio, es aquel que indica la matemática, al decirnos cuándo Aquiles alcanzará a la tortuga, es decir, a las taitantas. O cuando el *flâneur* olvidará el escombro, o sea, nunca. Sabido el *cuándo*, la teoría de la finita divisibilidad del espacio nos dará el *cómo*. El cómo se pasa del acontecimiento inicial al acontecimiento terminal y es, también aquí, recorriendo una colección de puntos del espacio, en función de una colección de instantes del tiempo. El planteo es inviable. El infinito se impone.

Así, en *Fervor de Buenos Aires*, dice Borges en su poema «El truco»: «Pintados talismanes de cartón/nos hacen olvidar nuestros destinos/y una creación risueña/va poblando el tiempo robado/con floridas travesuras/de una mitología casera» (1974, p. 22). El tiempo todavía está allí erróneamente concebido de instantes separados,

12 Allí están «La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y retratos de la nación en crisis», que presenté en la Borges Centenary Conference del King's College, en Londres (Rowe et al., 2000) o las «Notas performativas sobre el delito verbal» (Antelo, 1996).

que pueden, tal como el espacio, ser separados unos de otros. Por ello, antes de la «Nueva refutación del tiempo» (1944–47), su texto más emblemático a ese respecto, Borges ya se enmienda con «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» (1929) y los «Avatares de la tortuga» (1939):

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que solo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte —siempre— requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama... Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.

«El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso?». Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (Borges, 1974, p. 258).

Un poco antes, en 1928, en la *Revista de Antropofagia* y, en 1933, en *Poesía*, la revista de Pedro Juan Vignale, Carlos Drummond de Andrade también rumiaba:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra tinha uma pedra
no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

El poeta solo está atento a *lo que sucede si*. Hace pruebas. Quizás por ello, por entender que el presente (junio de 1979) era ese acontecimiento que sin cesar retornaba, y para que no retornase, para endosar el pedido de premio Nobel de la Paz a las Madres de Plaza de Mayo, le pedí apoyo a Drummond, cuya casa frecuentaba y donde siempre me atendió solícito, prestándome libros y materiales (yo había sido amigo de su hija, María Julieta, quien publicó dos de mis antologías argentino-brasileñas). La respuesta me llegó puntual y por correo. El poeta se excusaba de firmar la solicitada. Creía que esas iniciativas servían más a aplacar la propia conciencia, que a despertar la conciencia ajena. De todo acontecimiento tenemos siempre una primera sobrevivencia en el lenguaje (*desaparecidos*) pero, a continuación, se instala una segunda paradoja, todo acontecimiento es siempre un tiempo muerto, donde nada ocurre. Un tiempo tanático que, hasta cierto punto, es un *notiempo*, un *entre-tiempo*, puro Aion. Al declinar la invitación, Drummond me recitaba el poema.

Fue duro, sin embargo, admitir ese rechazo. Sonaba poco «moderno». Pero se entendía mejor así su «Búsqueda de la poesía», que en Buenos Aires se había leído como poema en prosa en versión de Edgar Bayley:

No hagas versos sobre acontecimientos. No hay creación ni muerte ante la poesía. Frente a ella, la vida es un sol estático, no da calor ni ilumina. Las afinidades, los aniversarios, los incidentes personales, no cuentan. No hagas poesía con el cuerpo, ese excelente, completo y confortable

cuerpo, tan indefenso a la efusión lírica. Tu gota de bilis, tu careta de gozo o de dolor en la oscuridad son indiferentes. No me reveles tus sentimientos, que se aprovechan del equívoco e intentan un largo viaje. Lo que piensas y lo que sientes, esto no es aún poesía. No cantes tu ciudad, déjala en paz. El canto no es el movimiento de las máquinas ni el secreto de las casas. No es la música escuchada de paso, el rumor del mar en las calles junto a la línea de espuma. El canto no es la naturaleza ni los hombres en sociedad. Para él, lluvia y noche, fatiga y esperanza nada significan. La poesía (no extraigas poesía de las cosas) suprime sujeto, objeto. No dramatices, no invoques, no indagues. No pierdas tiempo en mentir. No te aborrezcas. Tu yate de marfil, tu zapato de diamante, vuestras mazurcas y supersticiones, vuestros esqueletos de familia, desaparecen en la curva del tiempo: son algo inservible. No recompongas tu sepultada y melancólica infancia. No osciles entre el espejo y la memoria en disipación. Si se disipó, no era poesía. Si se partió, cristal no era. Penetra silenciosamente en el reino de las palabras. Allí están los poemas que esperan ser escritos. Están paralizados, pero no hay desesperación: hay calma y frescura en la superficie intacta. Allí están solos y mudos, en estado de diccionario. Convive con tus poemas antes de escribirlos. Si son oscuros, ten paciencia. Calma, si te provocan. Espera que cada uno se realice y consume con su poder de palabra y su poder de silencio. No fuerces al poema a desprenderse del limbo. No recojas del suelo el poema que se perdió. No adules al poema. Acéptalo como él aceptará su forma definitiva y concentrada en el espacio. Acércate más y contempla las palabras. Cada una tiene mil caras secretas bajo una cara neutra y te pregunta, sin interés por la respuesta pobre o terrible que le dieres: ¿Trajiste la llave? Repara: hermanas de melodía y concepto, las palabras se refugian en la noche. Todavía tímidas e impregnadas de sueño, ruedan por un río difícil y se transforman en desprecio (Andrade, 2014, p. 159).

WHISTLE-BLOWER

El loco es el portador de la verdad y la cuenta de un modo muy curioso. Porque sabe muchas más cosas que los que no están locos: tiene una

visión de otra dimensión. En este sentido, se parece, en cierta medida, al santo. En el caso de Europa, se parece al profeta. Pero el profeta, en la tradición judeocristiana, es alguien que cuenta la verdad sabiendo que cuenta la verdad. En cambio, el loco es un profeta ingenuo, que cuenta la verdad sin saberlo. La verdad se transparenta a través suyo, pero él, por su parte, no la posee. Las palabras de la verdad se desarrollan en él sin que sea responsable de ello. En el teatro del siglo XVI y principios del XVII, el loco, que es portador de la verdad, ocupa una posición claramente separada de los otros personajes. La acción se desarrolla en los otros personajes que experimentan ciertos sentimientos mutuos, traman una intriga entre ellos y comparten, en alguna medida, la verdad. En cierto sentido, saben exactamente lo que quieren, pero ignoran lo que les va a ocurrir ahora. Fuera, al lado, por encima de ellos se encuentra el loco que no sabe lo que desea, no sabe lo que es, y ni siquiera domina sus propios comportamientos ni su voluntad, pero que cuenta la verdad. Por un lado, hay un grupo de personajes que dominan su voluntad, pero no conocen la verdad. Por el otro, está el loco que les cuenta la verdad, pero que no domina su voluntad y no controla ni siquiera el hecho de que cuenta la verdad. Este desfase entre la voluntad y la verdad, es decir, entre la verdad desposeída de la voluntad y la voluntad que no conoce todavía la verdad, no es otra cosa que el desfase entre los locos y los que no están locos (Foucault, 1999, p. 376).

La dialéctica *velis nolisve*, de mear–beber agua, tiene en la sociedad contemporánea un término preciso, *whistle-blower*. Un alertador, también llamado denunciante, informante, filtrador o delator es alguien que, trabajando en una organización, decide dar a conocer a la sociedad civil un crimen, una transgresión a la ley. Sabemos que crimen no significa una acusación formal, sino la acusación de un acto delictivo. Si el término quiere decir tanto una cosa como la otra, es que no significa ninguna de las dos. Crimen es una acción recién cuando ha sido sancionada por el derecho penal, mientras no lo haya sido, permanece en un limbo de indistinción. Crimen/*karman*, que significa obra. De allí cierta labilidad concerniente a

tales acciones. Por eso mismo, activistas y *hackers*, como Edward Snowden o Julian Assange, son *whistle-blowers*. Circulan en dos mundos. Deberían barrer para adentro, debajo de la alfombra, pero barren para afuera.

Se discute si el origen de la expresión *whistle-blower* está, en el siglo XIX, en aquellos marineros que, necesitando un viento para desencallar un barco, silbaban (*whistle*). Los primeros registros, no obstante, son referidos a la policía americana, aunque uno de los más contundentes remita a periodistas. Cuando la masacre de My Lai, en la guerra de Vietnam, esos periodistas dejan de nombrarla *incidente* y así se conoce su auténtico alcance. En portugués, existe la expresión *morde e assopra*, que alude al doble movimiento de incorporar y expulsar, evaluado siempre desde la lógica de la traición. La expresión vendría del hábito de los murciélagos, ratones nocturnos, de morder y soplar, chupar la sangre. *Morcegar* significa explotar, sacar partido, ser negligente o descomprometido en un trabajo y, en lenguaje popular, practicar felación; *amorcegar* equivale a embromar porque alude a la doble naturaleza del murciélago, que tiene alas, pero también pelos.

Todo mi proceso de tránsito entre dos culturas tiene algo de *whistle-blower*. Es que una lengua nunca nos pertenece. Mi primer contacto con el portugués escrito es, justamente, la poesía de Drummond, cuando Pedro Jacobi, mi compañero en los primeros años del Nacional, luego profesor en la USP, a poco de mudarse a São Paulo, me regala una antología hecha por el mismo Drummond para la Editora do Autor. Teníamos dieciséis años, 1966. (El poeta, más tarde, me dedicó el ejemplar: «A Raul Antelo, deixo neste velho livro, um abraço cordial. Carlos Drummond de Andrade. Rio, 15. XI.79»). El «viejo libro», la antología del 66, mi primer libro de goce, había sido encuadernado, antes que Drummond lo firmara, en tela rústica color perla, por un refugiado argentino. Tuve, a fines de los setenta, algunos alumnos de portugués, para complementar mi beca de posgrado y ayudar a su inserción paulista. Psicoanalistas, ingenieros, artistas. No habían elegido Brasil. Habían llegado. Uno

de ellos no tenía dinero para pagar mis clases. Me pagó con trabajo, encuadernando algunos libros. A todos los conservo como bienes muy preciados).

Ese año 1966, me inscribo en unos cursos libres, los sábados, en el Colegio Nacional de Buenos Aires, dictados por Abilio Bassets. No me convencía el acento catalán que le imprimía Bassets a una variante que me parecía muy culta. Quise dejarlo. Mi padre, que me recogía con su coche los sábados por la mañana, me disuadió. «¿Cómo vas a abandonar la lengua de tus ancestros?». De hecho, en casa se conservaba, era una suerte de Talmud arcaico, una edición del *Diccionario gallego-castellano* de Marcial Valladares (1821–1903),¹³ referencia para estudiosos como Meyer–Lübcke o Corominas, elogiadamente reseñado por Menéndez y Pelayo, no sólo por sus ejemplos de uso, sino también por las citas literarias que lo convertían en el primer diccionario de autoridades de la lengua gallega. Concebido contemporáneamente a la primera *Gramática gallega* (1868) de Saco Arce, había comenzado a circular en el diario compostelano *El Libre-dón*, en 1884. Su publicación, como en el caso de los libros de Calleja, pasó también por la censura. El canónigo del cabildo compostelano, Antonio López Ferreiro, observa en su informe:

Suele decirse, Emmo. Señor, que el estilo es el hombre; y con mayor razón debe sentarse que el lenguaje es el pueblo. En efecto, en el lenguaje vemos reflejadas las costumbres, la índole, las afecciones, los gustos y las aptitudes de cada pueblo. No es esto solo; el lenguaje es como un museo, en donde el arqueólogo, el filólogo, el historiador, el literato y el etnógrafo encontrarán no escasos objetos de estudio (En Sánchez Palomino, 1999, pp. 5-28).

El prospecto que divulgaba la obra era, sin embargo, mucho más ambicioso, ya que juzgaba que

¹³ Ver Valladares Núñez, 1884. Hay una segunda impresión del mismo año: Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar Central.

xustificase o diccionario como ferramenta de coñecemento e como auxiliar importante para escritores galegos; será unha obra de interese non só para Galicia e as súas colonias de América (sic), senón para a Academia española e os estudiosos estranxeiros, entre os que se volven destacar os alemáns. Gábase o galego como lingua admirable, rica, sonora e antiquísima.

Mi ejemplar, en cuero, tiene una estampilla del «Obrador de Encuadernación del GRAN SEMINARIO Santiago». No ha salido de la casa de mis padres.

Dada la prédica paterna, en sintonía con ese «gábase o galego como lingua admirable, rica, sonora e antiquísima», continué matriculado en el curso. Más aún, al término, Bassets me convenció a seguir el profesorado en el Instituto de Lenguas Vivas. Comenzó así mi doble vida. De 13.30 a 18 horas, seguía todos los días clases de historia, geografía y literatura, tanto de Brasil como de Portugal, gramática, fonética, lingüística, latín, todas en portugués, salvo filosofía, pedagogía y estudios sociales. En esos cursos y el resto del día, la vida transcurría en castellano. Luego vendrían los téns en el Centro de Estudos Brasileiros, antes de dar clase, con medias lunas que compraba en *La Exposición*, Las Heras entre Rodríguez Peña y Montevideo, té a veces compartido con visitantes ilustres, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Celso Cunha, Clarice Lispector...

A los veintidós años, aún sin graduarme, comencé a dar clases de literatura brasileña en el Instituto Argentino–Brasileño de Cultura, en el colegio de Cinco Esquinas, avenida Quintana y Libertad. Tenía una enorme sala, con mesa y sillones ingleses, en medio a una biblioteca, toda encuadernada en verde oscuro, con las letras doradas alegorizando los colores nacionales, y había también una pequeña vitrina, en la secretaría, donde se vendían algunos libros. Recuerdo haber comprado allí el primer volumen de la *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria Carpeaux, edición de O Cruzeiro, y *El Aleijadinho* de Horacio Coppola, con texto de un poeta gallego exilado en Buenos Aires, Lorenzo Varela, impreso por Ediciones

de la Llanura. La institución era una creación de la Libertadora para neutralizar la marcada orientación desarrollista del Centro de Estudos Brasileiros, anexo a la Embajada brasileña, donde ingresé al graduarme. Único profesor argentino, porque según Pedro Moacir Maia, su director, era importante alguien que nadase por las dos aguas para favorecer estudios contrastivos. *Whistler-blower*.

Mi primer «patrón», en el Instituto de Quintana, había sido Christovam de Camargo (1892– ¿), condiscípulo de Mário de Andrade en São Paulo, amigo de Murilo Mendes, a quien mucho complació que hablase sobre el poeta de *Poliedro* para unos programas de divulgación que mantenía en Radio Mitre. Poeta en francés y autor de comedias, alguna de ellas montada por Madame Henriette Morineau, su comportamiento, sin embargo, nada tenía de Macunaíma, sino que se identificaba con el discurso notarial, mucha tambocha y poco bizcocho, satirizado por Andrade:

Eu quero que, no fim da minha vida, olhando para o passado, possa dizer: trabalhei pelo meu país. Tenho a consciência satisfeita. O maior mal do Brasil não é a opilação nem a febre-amarela: é a literatura, é a retórica. O Brasil precisa de artífices —de mecânicos, de eletricitas, de químicos—, e lhe dão artistas *manquês*, poetinhas analfabetos, candidatos a uma eterna mendicidade disfarçada, pobres lunáticos, que pensam em fazer progredir o país —imensa floresta desabitada!— a golpes de imagens e de rimas. Assim, não vai! (Camargo, 1931, p. 28).

El desembarco en Viracopos, en 1971, fue algo traumático. Me di cuenta, inmediatamente, en la espantada mirada de los empleados de aduana, que era increíble que un mocoso de veinte años hablara un portugués literario digno de Eça de Queiroz. A propósito, al concluir su conferencia sobre *Más-de-una-lengua* (2010), Barbara Cassin (2014, p. 32). nos dice que, a partir del momento en que se considera que una lengua no es solo un medio para comunicarse, sino que dibuja un mundo, uno se vuelve muy prudente, mucho más atento. Una lengua materna es una cosa que no se parece a ninguna

otra, aun cuando no pertenece y cuando, por suerte, existe más de una. Es, justamente, porque existe más de una, que el mundo es más interesante, más variado, más complicado. Esta complicación nos prohíbe creer que somos los únicos que poseemos la verdad.

Pero, al instalarme luego en São Paulo, en 1976, el extrañamiento ya era de otro orden. Indumentario. Había perdido, en 1974, varios contratos en el Lenguas Vivas, porque regresé de Brasil con un estilo contracultural, de colores vivos, ropa artesanal y cabellos largos. Me pidieron que me los cortase, pero me negué varias veces hasta que, acuciado, opté por la esquizofrenia indumentaria. Me mandé hacer, para la semana, una serie de trajes cruzados, grises claros o pizarra, algún blazer y así me vestía para dar clases en las instituciones oficiales. Los fines de semana, jeans.

Al llegar a São Paulo, aunque no usase las corbatas, era con esos trajes y zapatos que despertaba atención. Más de una vez, en la USP, me preguntaban si los zapatos eran italianos. Claro: un extraño con ropas caras, pantalones de pana rosa viejo, echarpes o foulards, era una *rara avis* en la facultad de letras o la de filosofía, en el Butantã de los 70. Se corrió la bola de que era agente del Serviço Nacional de Inteligência, el temido SNI. *Whistle-blower*.

Siempre me vanaglorié de una formación pública latinoamericana. Estudié en el Buenos Aires, la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el Lenguas Vivas, la Universidade de San Paulo. Todas instituciones públicas. Europa entraría más adelante, en los 80, ya doctor. Esto si descontamos el mapa de las siete colinas de Roma, que Alfredo Schroeder dibujó a mano alzada tan luego en la primera clase de latín, en 1963. O los detalles de la nomenclatura urbana de París, incluidos los interiores del Palais de Justice, donde no había estado, que una vieja amiga de mis padres, Madame Rodriguez, nos pidió que viéramos en el *Larousse du XIX siècle (Le palais de Justice de Paris fut longtemps la demeure des rois de France. Il fut bâti sur les lieux où les gouverneurs romains puis les Mérovingiens et les ducs capétiens avaient établi leur siège)*. Pero Europa, la terrena, llegó recién como viajante y profesor, ya no como estudiante. Aunque eso no quería decir que

fuese homogéneo con cualquiera de esas sociedades, ni la argentina, ni la brasileña. Formación es heterogénesis radical.

Uno de los síntomas de esa extraña inquietud en mis interlocutores era la pronunciación. Aunque hablaba poco en los taxis de Brasil (se decía que los choferes eran informantes del SNI), mis colegas en la USP no llegaban bien a identificar la procedencia. No era de allí, pero ¿de dónde? Le debo las eses intervocálicas, las nasalizaciones o los flexibles sonidos abiertos y cerrados a Luisa Reinhold, la única brasileña entre mis profesores del Lenguas Vivas, a quien visité en mi primer retorno a Buenos Aires, en 1979. Estaba muy afectada. Su hijo, Marcelo Reinhold, estudiante de derecho en la UBA, había desaparecido, pocos días después de mi partida, junto a su novia, Susana Siver, y otro colega de la facultad, Alejandro Odell, enviados los tres a la ESMA. Los habían ido a buscar a su propia casa, en Haedo, el 14 de agosto de 1977. Cuando la visité a Luisita, me dijo haber buscado esos dos años por todos lados. Hasta me comentó que le había pedido a Marta López Gil, su colega de filosofía en el Lenguas, que le consiguiera una audiencia con Harguindeguy, ministro del Interior. Creí que deliraba por el dolor. ¿Qué tenía que ver Marta López Gil, la autora de *Filosofía, modernidad y posmodernidad* (1996), que era más Heidegger, Scheler, Castoriadis, Cioran, Heller, Nietzsche, Habermas, Feyerabend, Lyotard? Años más tarde, al entrar en escena la reina Máxima de Holanda comprendí que, en los años 60, antes de ser el esposo de María del Carmen Cerruti, también profesora en el Lenguas, Jorge Zorreguieta, ministro de Agricultura de Videla, había estado casado con Marta López Gil. Luisa Reinhold no deliraba.

En agosto de 2011, estando en casa, en Florianópolis, un buen día veo en televisión a Estela de Carlotto, anunciando el descubrimiento de un nieto más, el 105. Nacida en febrero de 1978, por cesárea, en el Hospital Naval, Laura Reinhold Siver era nieta de Luisita. Sin embargo, no la veo a ella en escena. Sí a una señora que identifican como su hija, tía de la nieta recuperada, a la que yo no veía desde hacía décadas. Consigo el e-mail de las Abuelas, me identifico como

antiguo amigo de la familia y me declaro extrañado por la ausencia de la abuela. Me responden inmediatamente que Luisa Reinhold está bien, sólo indispuesta por un resfrío y que le han pasado el mensaje a su hija, que pronto me contestará. De hecho, un par de horas después la hija me escribe, confirmando todo lo oído y me da el teléfono de Luisita («no dejes de llamarla cuando vengas a Buenos Aires. Le vas a dar una alegría»). La llamo en ese mismo instante. No me oye bien. Me identifico. ¿Quién? Raul Antelo, de Brasil. ¿Quién? La situación se repite hasta que finalmente me identifica y lanza un grito, ¡Raulito! ¿Cómo te enteraste? Le cuento y pregunto cómo está. Bien, me responde, es decir, estaba bien hasta hace dos días, cuando me dieron la noticia. Y me quedé sorda. Una profesora de fonética, que sólo sabía escuchar, se había quedado sorda.

No había nada más que oír. Solo la confirmación. Hay sobrevida. Nadie escuchó con mayor provecho que Debussy, los arpeggios que las manos traslúcidas de la lluvia improvisan contra el teclado de las persianas (me decía, una vez más, Oliverio Girondo). Mientras la relación del presente con el pasado es solo temporal, la de lo vivido con el ahora es dialéctica: no es temporal sino imagética, acústica.

Hegel decía que el filósofo es *bodenlos*, carente de suelo. El verdadero filósofo, añadía Jean Beaufret, es quien mira y da a ver. Jean-Luc Nancy (2002), en cambio, a partir del *timpanizar* de Derrida (anunciar con bombos y platillos, pero aquí también repercutir en el tímpano), piensa al filósofo como aquel que entiende, oye siempre y entiende todo, pero no puede escuchar o, de modo más preciso, neutraliza, suspende la escucha para poder pensar. Si la cuestión es la búsqueda de la verdad (de la justicia), como transitividad y transición incesante, entonces la verdad quizás debiera ser más escuchada que vista. Y es de ese modo que deja de ser «ella-misma», algo identificable, para no ser más que una figura desnuda, emergiendo de un pozo, el eco de la figura desnuda, hundida en la profundidad misma. En todo discurso, en toda cadena de sentido, hay siempre un escuchar, que hasta puede (¿debe?) ser *atolondradicho*, y en esa acción, la escucha, es necesario que el sentido no se limite a hacer sentido, a

comportarse como *logos*, sino que, más allá de todo eso, resuena. En el sentirse-sentir, el sentir es sujeto y así como podríamos decir que lo *simultáneo* se capta en lo visible, en la escucha recogemos lo *contemporáneo*. Se detecta ahí también un *margen*, nos dice Michel Leiris, y así le brinda un título (un *margen* o moldura), *márgenes de la filosofía*, a la reflexión de Derrida, es decir, una franja que rodea al objeto, aislándolo, pero al mismo tiempo lo califica, insertándolo en un revoltijo de hechos, sin ligadura ni causa aparentes, reconocibles al tiempo que captamos su color extraído del fondo cenagoso donde se entremezcla el común de los hechos. Mear y beber agua. Como dice Lacan en su gran texto sobre *L'Étourdit*, lo atolondradicho, volvemos al sentido a fin de recordar el esfuerzo que necesita la filosofía, la última en salvar su honor por estar al día y haber llegado a la página, que el analista hace ausente para percibir aquello que, del analista, es recurso cada día: que nada esconde tanto como lo que revela, que la verdad, *Aletheia=Verborgenheit* (recogimiento).

CODA

Valéry decía que algo logrado era transformación de algo fallido. En una nota de 1918, Walter Benjamin escribe que «la filología es historia de metamorfosis, y no de duración, como hubiera pensado Bergson» (2016, p.38). En una carta a Scholem (14 de febrero, 1921), es más explícito aún, define la filología como ciencia o historia del lenguaje, pero, fundamentalmente, como una historia de terminología, es decir, una historia de las capas que se han ido superponiendo para pensar el lenguaje y su relación con el mundo, aquello que Jacques Lezra llama *necrofilología* y que el mismo Benjamin caracteriza en su fragmento «Desenterrar y recordar»:

La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su

propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las «situaciones» son nada más que capas que solo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista. Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones. Pero también es indispensable la palada cautelosa, a tientas, en la tierra oscura. Quien solo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos. (Benjamin, 2013, pp. 118–119).

Si asociamos, como nos propone Kevin McLaughlin (2023), esta consideración, en camadas, de nuestra relación con la historia, cabe pensar el trabajo crítico, la logología, como una filología de vida. Pero no olvidemos que, casi en simultáneo con Benjamin, Ramón Gómez de la Serna nos sugería verlo como:

un cerebro superpuesto a nuestro cerebro, un cerebro sombrilla que nos cubriese como medusa viva y transparente. Bajo esa especie de pantalla vital de sustancia gris de otro tiempo que se superpone a nuestra cabeza vamos entreviendo todo reconstruido y como en día de mercado (1929, p. 157).

A su juicio, lo que una ciudad tiene de invento, engañoso encubrimiento de unas enhiestas pilastras, está desengañado y manifiesto

en la ciudad descaperuzada: se ve la merienda de ideas, emociones, oraciones y consternaciones que es una ciudad, una vida.

Es interesante meditar en cómo vivió lo que ya no vive, para darnos cuenta de cómo dejará de vivir lo que actualmente vive. No se trata de adolorer el corazón, sino de confortarlo con la suave sonrisa de comprender las trasmutaciones y que no sobregrabe nuestra alma la superposición de lo edificado, la fantasma realidad de lo encumbrado con paciente mezquindad (Gómez de la Serna, 1929, p. 157).

Pero la vida se complica mucho cuando se hallan escombros a cada paso.

REFERENCIAS

- AA.VV.** (1992). *João do Rio. Um escritor entre duas cidades*. Instituto Moreira Salles.
- ANDRADE, C.** (2014). Búsqueda de la poesía. *Poesía Buenos Aires*. Edición facsimilar. Tomo I. Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, M.** (1981). *Cartas a Murilo Miranda*. (Edición de Raúl Antelo). Nova Fronteira.
- ANDRADE, M.** (2017). *Correspondência: Mário de Andrade & Newton Freitas*. (Organização, introdução e notas Raúl Antelo). EDUSP/IEB. Editorial UFSC.
- ANTELO, R.** (1986), *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*, Hucitec / Instituto Nacional do Livro.
- ANTELO, R.** (Ed.) (2001). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- ANTELO, R. Y FONSECA, M.** (Eds.) (2022). *Lirismo +crítica+arte= poesia. Um século de Pauliceia Desvairada*, Edições do SESC.
- ANTELO, R.** (2023). Cannibal Politics: From the Anthropophagic to the Anthropoemic. En
- BACCHINI, L. Y SARAMAGO, V.** (Eds.). *Literature Beyond the Human*. Post-Anthropocentric Brazil, Routledge.
- ANTELO, R.** (2018). Mais-valia crioula: estruturada, porém estruturante. En Fonseca, M. Y Schwarz, R. (Orgs.). *Antonio Candido 100 Anos*, Editora 34.
- ANTELO, R.** (2000). La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y retratos de la nación en crisis. En Rowe, W. Canaparo,

- C. y Lois, A. [Eds.]. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós.
- ANTELO, R.** (1996). Notas performativas sobre el delito verbal. *Variaciones Borges*. (2), 177–186.
- BARTHES, R.** (1986). Erté o al pie de la letra. *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, textos, voces (Trad. C. Fernández Medrano). Paidós.
- BEAUFRET, J.** (1973). Dialogue avec Heidegger. (vol. 1). *Philosophie grecque*. Minuit.
- BENJAMIN, W.** (1982). Juegos de letras. *Infancia en Berlín hacia 1900* (Trad. Klaus Wagner). Alfaguara.
- BENJAMIN, W.** (2007). El origen del Trauerspiel alemán. *Obra Completa*. (Libro I, vol. I). Abada.
- BENJAMIN, W.** (2013). *Cuadros de un pensamiento* (Trad. de Susana Mayer con la colaboración de A. Mancini). Imago Mundi
- BENJAMIN, W.** (2016). *La politica ed altri scritti. Frammenti III* (Ed. Dario Gentili). Mimesis.
- BORGES, J.L.** (1974). *Obra Completa*. Emecé.
- CAMARGO, C.** (1931). Novos rumos do Brasil. *Hierarchia*, (1), 28.
- CARRI, R.** (1969). El formalismo en las ciencias sociales. *Antropología Tercer Mundo*, (2), 57–59.
- CASSIN, B.** (2013). *Jacques, el sofista. Lacan, logos y psicoanálisis* (Trad. Irene Agoff). Manantial.
- CASSIN, B.** (2014). *Más de una lengua* (Trad. Vera Waksman). Fondo de Cultura Económica.
- CASSIN, B.** (2020). *Le bonheur, sa dent douce à la mort. Autobiographie philosophique*. Fayard.
- CASSIN, B.** (2022). *Ce que peuvent les mots. Philosophistiser*. Bouquins.
- DIMAS, A. Y LEITE, L.** (Eds). (2023). *Palavras para Walnice*. SESC.
- D´ORS, E.** (2009). *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo* (Edición, presentación y notas de Ricardo Parellada). Encuentro.
- FOUCAULT, M.** (1999). Locura, literatura, sociedad. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (Trad. Miguel Morey). Paidós.
- FRANCO, M.** (1969). *Homens livres na ordem escravocrata*. Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

- FRANCO, M.** (1970). *O moderno e suas diferenças*. [Tesis de libre–docencia]. Departamento de Ciências Sociais/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- FRANCO, M.** (1976). As ideias estão no lugar, *Cadernos de Debate*, (1), 61–64.
- GIRONDO, O.** (1999). *Obra Completa* (Edición crítica de Raúl Antelo). ALLCA XX.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.** (1929). Luces de Pompeya, *Plus Ultra*, (14), 157.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.** (1943). *Don Diego Velázquez*. Poseidón.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.** (1988). *Ensayo sobre lo cursi*. Moreno Àvila.
- MARÍA PEZ Y MARÍA ORO.** (1942). Saturnino Calleja.
- LLORENTE, L.** (2005). La censura de los libros de Saturnino Calleja. *Estudio Agustiniano*, 40(1), 65–97.
- MCLAUGHLIN, K.** (2023). *The Philology of Life*. Walter Benjamin´s Critical Program. Fordham University Press.
- MOM, A.** (16 de setiembre de 1933). Lo guarango y lo cursi. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, (6).
- MORAES, M. Y FIGUIREDO, T.** (Eds.) (2021). *Leituras, percursos*. Fino traço.
- MORAÑA, M.** (Ed) (1997). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Instituto Internacional de Literatura.
- NANCY, J.L.** (2002). *À l'écoute*. Galilée.
- PODETTI, A.** (1969). La Antropología Estructural de Lévi-Strauss y el Tercer Mundo. *Antropología Tercer Mundo*. (2), 45–48.
- RAMA, A.** (1967, mayo–junio). Las opciones de Rubén Darío. *Casa de las Américas*, (42), 29–35.
- RAMA, A.** (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- RIVERA, J.** (1979). El artista y las fuentes populares. *La Opinión*.
- RIO, J.** (1992). *A profissão de Jacques Pedreira*. Scipione / Fundação Casa Rui Barbosa / Instituto Moreira Salles.
- RIO, J.** (1997). *A alma encantadora das ruas*. Companhia das Letras.
- ROMANO, E.** (1976). *Cultura y dependencia* por Alfredo Chacón y otros. Monte Àvila editores, *Crisis*, (38), 79.
- SÁNCHEZ PALOMINIO, M.** (1999). Ideas que sustentan a elaboración do Dicionario de Valladares. *Cadernos de Lingua* (20), 5–28.

- TUPÃ, M.** (2013). Monumento à resistência do povo guarani. *Centro de Trabalho Indigenista*. <https://trabalhoindigenista.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani/>
- VALLADARES NÚÑES, M.** (1884). *Diccionario Gallego–Castellano*. Biblioteca El Libredón, Estab. Tip. Del Seminario Conciliar Central.
- VEGA, M.** (7 de marzo de 1948). Entrevista con Rafael de Penagos. *El Diario ilustrado*.
- VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES** (1956). Aguilar.
- ZAMACOIS, E.** (17 de setiembre de 1952). Rafael de Penagos, el gran artista del lápiz, vive hoy en nuestra metrópoli. *Mundo Argentino*.



RAÚL ANELO

Estudió en instituciones públicas: el colegio Fray Justo de Oro, el Nacional de Buenos Aires, su universidad y la de São Paulo, donde se doctoró. Fue catedrático en la Universidade Federal de Santa Catarina, investigador y asesor del cnpq, en Brasil, y profesor visitante en las Universidades de Yale, Duke, Texas, Maryland y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (abralic) y fue distinguido con la Beca Guggenheim y el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Cuyo. Es autor, entre

otros, de Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos; Crítica acéfala; Alfred Métraux: Antropofagia y cultura y Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento. Ha editado muchos libros: A alma encantadora das ruas de João do Rio, Ronda das Américas de Jorge Amado, Antonio Candido y los estudios latinoamericanos así como la Obra Completa de Oliverio Girondo para la colección Archivos de la Unesco.

[FOTOGRAFÍA: SEBASTIÁN FREIRE]

COLECCIÓN **TESTIMONIOS**

dirigida por Daniela Gauna

Huellas ante el olvido.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias
de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional del Litoral.

Instituto de Humanidades y Ciencias
Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).

Programa de Lectura Ediciones UNL.



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Laura Kiener
y Valentina Miglioli

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya
y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral
(www.huertatipografica.com).

Antelo, Raúl

La vida se complica cuando se hallan escom-
bros a cada paso / Raúl Antelo. - 1a ed - Santa
Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2023.

Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-347-7

1. Ensayo Literario. 2. Memoria Autobiográfica.
3. Estudios Literarios. I. Título.

CDD A860

© Raúl Antelo, 2023.

© de la editorial: Vera cartonera, 2023.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional