



Interrupción, más allá de la continuidad

Raúl Antelo¹

Recibido: 02/02/2017

Aceptado: 20/02/2017

Resumen

La presente comunicación piensa el proceder teórico metodológico de Luz Rodríguez Carranza a partir de su trabajo crítico, en particular sobre el teatro, y especialmente, el de Rafael Spregelburd, que se abisma o deviene en una teorización sobre el teatro y la literatura como práctica que interrumpe una continuidad: la de la ficción, la de los modelos de representación y presentación, la de la fundación del mito y su disolución.

Palabras clave

Teatro – teoría – Rodríguez Carranza – Spregelburd.

Abstract

The present paper considers the way Luz Rodríguez Carranza proceeds both theoretically and methodologically. Our starting point is his critical production, particularly about Theatre and especially about Rafael Spregelburd. In an abyss like manner Rodríguez Carranza theorizes about Theatre and Literature as practices that interrupt continuity: the continuity of fiction, that of representation and presentation models and that of the foundation and dissolution of myth.

Keywords

Theatre – theory – Rodríguez Carranza – Spregelburd.

¹ Doctor en Literatura, Universidad Federal de Santa Catarina. Contacto: antelo@floripa.com.br

Desde hace doscientos años, la modernidad es un escenario en el que se representa una única tesis problemática en un amplio repertorio; todas esas piezas podrían titularse “Cómo los que han perdido pie y son libres han regresado nuevamente a posiciones fijas”.

Peter Sloterdijk, *Temperamentos filosóficos. De Platón a Foucault*

Cuando en los años 80 encontré a Luz Rodríguez Carranza, todavía profesora en la Universidad Católica de Lovaina, en un coloquio comparatista en Montevideo, su perspectiva pragmática ya no la hacía conciliar sino antes bien reconocer un conflicto entre *el* discurso social, tal como lo concebía Marc Angenot, y *los* discursos sociales, en la perspectiva de Eliseo Verón. Es decir que, en ese entonces, año de la caída del muro, la cuestión de la heterogeneidad social ya tomaba todo el protagonismo en una reflexión que buscaba poner en entredicho la división instrumental entre el objeto de los estudios literarios –la escritura creativa– y el objeto de estudio de la historia –el conocimiento del pasado– a través del doble debate sobre la representación y el cuestionamiento a la pretensión de verdad del lenguaje filosófico y científico.

Con el correr de los años, a partir de la lección nietzscheana potenciada por el postestructuralismo francés y asimismo a través de la atracción por el discurso lacaniano, Luz haría suyas las palabras de Lacoue-Labarthe, en el sentido de que retórico es considerado, normalmente, todo aquel autor, libro o estilo en que reconocemos un uso constante de los artificios discursivos, connotando siempre ese rótulo un matiz peyorativo, aunque aquello que Lacoue-Labarthe o Jean-Luc Nancy designaban como auténticamente retórico fuesen, en cambio, los medios de un arte consciente en el lenguaje y en su formación, porque la retórica es sólo un perfeccionamiento de los artificios mismos inherentes al lenguaje, o sea que no hay en absoluto una naturalidad no-retórica o pre-retórica del lenguaje a la cual apelar: el lenguaje no es otra cosa que el resultado de artes puramente retóricas (Rodríguez Carranza 1997a).

En textos de esa época, Luz Rodríguez posaría pues la mirada en el discurso autobiográfico, consciente de que toda estilización retórica es sólo una *muestra*, vale decir, una parcela concreta de una enciclopedia infinita y ausente, algo igualmente *monstruoso*. Nada es más ocioso o inútil que un autorretrato, decía Luz en una conferencia en la ABRALIC de 2006, discurso que no sólo no es transitivo –no persuade, no convence, no disuade ni explica– sino que pervierte toda ilusión comunicativa, porque sólo seduce mostrando lo que no es, su propio deseo y el que provoca en quien lo lee o contempla. No ejerce la perversidad controladora ni el narcisismo autobiográfico, porque ni es acción sobre otro, ni es solipsismo, sino la pasión –a la vez más pasiva y más activa– de una relación con el otro en sí, o consigo mismo como otro, es decir que la atracción o repulsión generada en esos textos es su entrega sin control: “un goce desaforado e impúdico, que arrastra al lector hasta que le contagia el goce y no le queda más remedio que mostrarlo a su vez: escribir. El autorretrato no sirve para nada, pero inútil no es sinónimo de frívolo, sino de testimonio. Es el momento de la verdad”, concluía Luz, “es hablar del (no) yo sin dar un grito” (Rodríguez Carranza 2006: 11). Quizás una línea de fuga de esa deriva, tan secreta

como expuesta, sea precisamente la atracción de Luz por las redes sociales contemporáneas.

Pero creo que, en ese paulatino tránsito de la pragmática a la arqueología del discurso, una noción privilegiada para entender la transformación conceptual elaborada por Luz Rodríguez es el “objeto Sade”. En el texto centrado en ese concepto, dedicado a Oscar del Barco y firmado por Luz y Wouter Bosteels, comprendemos que Sade era el desencadenamiento y la libertad que, efectivamente, les llegaba a los jóvenes cordobeses, en 1970, por la vía de los críticos franceses.

De Barthes (1970, 1972) se retomaba la deconstrucción de las figuras de la retórica de Sade, y la concepción del texto como generador de placer; de Bataille (1961), el erotismo que sacraliza el horror y muestra el Mal para aceptar la lucha entre la razón y el deseo. Del Barco analizaba la obra de Bataille en los términos que recuerda [Germán] García: afirmando que se inscribe en la línea nietzscheana de lo dionisíaco, rechazando el “sistema” hegeliano, que “en su punto final era la conciliación entre el concepto y el ser” (...). El “concepto” es la ideología burguesa, “y las fuerzas que se convocan contra ella son la revolución, la escritura, el erotismo” (Bosteels y Rodríguez Carranza 1995: 331).

Luz tiene presente entonces que la relación que Oscar del Barco establece con Sade se efectúa en el único ensayo que se le dedica al Marqués en la revista *Los libros*, donde los otros colaboradores, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Carlos Altamirano, no tienen ojos para Sade. Del Barco, en cambio, muy pioneramente, en el 71, justo cuando se editaban las *Obras Completas* de Bataille en Gallimard, compara explícitamente a Sade con Marx:

La destrucción que Marx propone a nivel de estructuras, Sade la realiza a nivel del texto [...] La comparación entre Sade y Marx se impone. Ambos, en una sociedad alienada hasta las raíces, organizan la destrucción, ejercen el odio, se niegan a todo *deber ser*, descubren, por debajo de las apariencias, por debajo de la Razón de la sociedad burguesa, el bulbo negro de la sinrazón más despiadada, ambos descubren el crimen y la tortura de una sociedad criminal (Bosteels y Rodríguez Carranza 1995: 331-332).

No son ajenas, en ese momento, las perspectivas derrideanas sobre la *escena* de la escritura (Derrida 1989), ni la reivindicación nietzscheana de Sloterdijk, que en este precursor veía a un pensador en *escena* (*auf der Bühne*) (Sloterdijk 2000). Pero diría que es mucho más tarde, a partir de 2010 y, fundamentalmente, de su reflexión sobre la práctica artística de Rafael Spregelburd (Rodríguez Carranza 2011a, 2011b, 2011c, 2011-2012), que Luz Rodríguez comienza a colocar *los discursos en escena* para resaltar el materialismo democrático que lidia, no ya con sujetos y discursos, sino con simples cuerpos y lenguajes. Caen, por lo tanto, el sentido y la significancia; surgen la mezcla y la hibridación. Si el gran Dios vive en los mínimos detalles, como nos dijeron Flaubert, Warburg y Curtius, para la nueva escena, como estipula Benjamin, Dios está en la *Machination*, o sea, la tramoya (Benjamin 1990). Uno de esos ejemplos lo constituye la ópera discursiva *Apátrida* (2011), montada en coincidencia con el II Centenario del país, que rescata un olvidado debate en torno al “arte nacional” y su relación con lo cosmopolita, diálogo ese inicialmente trabado, en 1891, entre el pintor Eduardo Schiaffino (futuro creador del Museo Nacional de Bellas Artes) y el crítico

español Eugenio Auzón. Está allí disponible, en la escena de los discursos, no sólo la tensión entre lo local y lo extranjero, sino el debate más amplio (que pasa por Viena, Berlín o París) sobre el ornamento, el modernismo y lo Barroco como estrategia de retorno. De este modo, la dramaturgia de Sprengelburd, por la vía del anacronismo, vuelve a colocar en escena un conflicto que recurre.

Diríamos entonces que la cuestión de la escena remite entonces a un conjunto de variables no sintéticas, que con ella surgen y con ella desaparecen, como prescribía Luis Juan Guerrero, en un texto pionero de 1949, pero que sólo el descubrimiento posterior de las imágenes de pensamiento benjaminianas nos permitió, además, ver como una formación heterogénea de prácticas y discursos cuya consistencia no está dada de antemano, sino que se determina a partir del foco crítico que la delimita o crea. Para críticos posteriores como Rancière (2011), por ejemplo, la escena no es la ilustración de una idea, sino una pequeña máquina óptica, que nos muestra el pensamiento entretenido en tejer lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas y así constituir tanto la comunidad sensible, que teje esos lazos, como la comunidad intelectual, que vuelve posible y significativa la trama.

Hay sin duda urdidura en toda escena; por lo tanto, su problemática se contagia de la disimulación del disfraz y se articula asimismo con la cuestión de la máscara, ya que ambas, escena y máscara, nos muestran la ausencia de substancia específica de la vida social. Recordemos que, mientras Luz leía en Córdoba el Sade de *Los libros*, Pier Paolo Pasolini consideraba al cine un fenómeno de masas; pero el teatro, en cambio, era para él un lenguaje de multitudes, de audiencias no unificadas. Quizás de allí provenga el aspecto pomposamente histriónico de *Saló*, sus escenas postreras del teatro de la ley. Por eso mismo, en “Para una ética del cine”, Giorgio Agamben señala también que, en la modernidad de masas, constantemente se confunde el nombre de la máscara [*nom du masque*] y el nombre del artista [*nom d’artiste*], ideas que el filósofo retomará en su estudio más reciente sobre Polichinella (Agamben 2015).

En efecto, cuando un actor exhibe, como en el teatro clásico, una máscara, es ésta que usa al actor y no él quien lleva la máscara, o sea, que las cosas son más complejas que una simple mirada fenomenológica preocupada dialécticamente por la verdad y su ocultamiento. Es decir, en otras palabras, que, en este debate sobre la máscara y el rostro, hay tanto un corte como una continuidad entre las formas arcaicas de representación y los nuevos lenguajes técnicos, de tal suerte, diríamos, que al teatro moderno no le quedó alternativa sino discriminarse de la *commedia dell’arte*, pero no obstante, el cine continuó esa vieja tradición, porque en el cuerpo de los actores, idealizados, fetichizados, mercantilizados, encontramos una inquietante profecía acerca de la misma evolución del cuerpo social. Volveremos sobre esa continuidad con ruptura. Digamos, por ahora, que la actual muerte del cine sería entonces no sólo el último avatar del *Dasein*, sino que, carente de todo modelo teológico, la vida humana, en el postcine crepuscular, necesitará investigar su propia consistencia genérica en otro lugar, un espacio situado más allá de la *persona* ético-teatral que le dio sustentación por tanto tiempo, pero más allá asimismo de la serialidad alienada de la estrella de cine, régimen dominante en el alto modernismo (Agamben 1992).

Ahora bien, observemos, no obstante, algo que tendrá profundas consecuencias en la manera de interpretar la escena. Los griegos usaban la palabra *prosopa* para designar la máscara, porque era lo que se colocaba ante los ojos [*opsis*, ὄψις = ojo]. Los

romanos, en cambio, prefirieron *persona*, aunque en esa traducción cambiemos el registro sensorial, ya que pasamos de los ojos a la voz: la máscara es *per sonare*, para resonar el habla hasta en los más distantes espacios del escenario. Para significar, sin embargo, el rostro o semblante los griegos usaban *dóxa*, que significa la gloria de Dios (Agamben 1985). En el rostro convergen así todos los vectores contradictorios de la historia. Pero sintomáticamente, Antonin Artaud se definía a sí mismo como un desconocido (*l'inconnu* de Rimbaud), colgado en el Gólgota por mera decisión del poder, lo que no hacía de él, sin embargo, un salvador: “Je ne suis pas le Christ, mais *personne*” (Kacem 2015: 78).

Antes de Mehdi Belhaj Kacem (un autor al cual Luz supo prestarle atención y al cual me atrajo) cabría pensar, a partir de esa declaración, que la misma acción intelectual es siempre paranoica. No sólo en *Artaud et la théorie du complot*. Recordemos también a Ricardo Piglia, quien desarrolló una hipótesis lateral de Carl Schorske, recogida en *Viena-fin-de-siècle*, en el sentido de que el modernismo es un efecto de la crisis del liberalismo y, por lo tanto, podríamos ver a la vanguardia como una respuesta política específica al liberalismo, a los procedimientos de construcción del poder político y a la hegemonía cultural implícitos en el liberalismo, una respuesta a la idea del consenso y a la misma noción de pacto, como garantía del funcionamiento social, la visibilidad del espacio público, la noción de representación y de mayorías, como formas auténticas de legitimidad. “What no longer exists is an outside, and the multiple metaphors for integration and inclusion express this all too well”, diagnosticaba Luz en 1997 (Rodríguez Carranza 1997: 156). Piglia, a su turno, argumentaría que:

La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones. El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley. La vanguardia hace ver lo que las ideas dominantes niegan y se propone asaltar los centros de poder cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación. Utiliza las maniobras de fraternidad y terror de los grupos en fusión de los que hablaba Sartre contra la falsa ilusión del acuerdo y el consenso, contrapone la provocación al orden, opone secta a mayoría, tiene una política decidida, a la vez escandalosa y hermética, frente al falso equilibrio natural del mercado y a la circulación de los bienes culturales. La vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas. Antes que nada, establece un corte entre mundo cultural y democracia, los presenta como antagónicos, la democracia es una superstición de la estadística como decía Borges parafraseando las acciones políticas paralelas de Macedonio Fernández. Obviamente toda la política de la vanguardia tiende a oponerse al gusto de la mayoría y al saber sometido del consenso. La vanguardia inmediatamente plantea la necesidad de construir un complot para quebrar el canon y negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores. El arte se ha desligado del liberalismo, y quizá, como lo vio bien Benjamin,

Baudelaire fue el primero que captó ese corte, y definió al artista como a un agente doble, un espía en territorio enemigo (Piglia 2007: 7-8).

Si aceptamos el argumento de Piglia, pero recordamos además el que Clement Greenberg utilizara para reordenar la escena artística del posguerra, el liberalismo sería entonces el más acabado *Kitsch*, un anteparo contra la concepción dinámica, deconstructiva y, al mismo tiempo, creadora de discurso del antagonismo y, siendo así, la vanguardia, al generar la nueva escena, no hace sino instalar ante nuestros ojos esos *kolossoi*, que no son ni muertos ni vivos: son larvas, como las llamaría Castelnovo (2013). Para decirlo en pocas palabras, la nueva escena (estética, pero también política) desnaturaliza la persona y abandona los caracteres, los personajes, que simulan dialogar. Los deja hablando solos. Monologando.

Pero, por eso mismo, por esa intrincada relación entre carácter, nación, sociedad y persona, destaquemos que la suerte del concepto de *persona* no es pequeña ni recta, sino extensa y tortuosa. Vale recordar, por ejemplo, que, en la *Declaración de los derechos de la persona humana* de 1948,² se retoma la categoría substancial de *persona* para oponerla a la deriva biológica nazista, cuya fundamentación teórica era, justamente, la despersonalización. Pero, para poder operar ese retorno, fue imperioso restablecer una distancia entre el elemento espiritual-racional del hombre y su parte corpórea, desidentificando el ser de su modo de aparecer. Jacques Maritain, que fue el inspirador de esa operación político-teórica, definía a la persona como la entidad calificada para ejercer el dominio sobre su substrato biológico y para unificar sus partes, con lo cual afirmaba, básicamente, los componentes de soberanía y separación entre política y técnica que definen a lo contemporáneo.

Ahora bien, Maritain, fue un teórico de fuerte influencia en todo el modernismo latinoamericano: la diferenciación entre artista y artesano, que Mário de Andrade

² El quinto considerando de su preámbulo basa “los derechos fundamentales del hombre, en la dignidad y el valor de la persona humana y en la igualdad de derechos de hombres y mujeres”. El artículo segundo enuncia que “toda persona tiene los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio de cuya jurisdicción dependa una persona, tanto si se trata de un país independiente, como de un territorio bajo administración fiduciaria, no autónomo o sometido a cualquier otra limitación de soberanía”. El artículo 11 dice que “toda persona acusada de delito tiene derecho a que se presuma su inocencia mientras no se pruebe su culpabilidad”. Los artículos 13 y 17 enuncian derechos individuales frente a lo comunitario: “toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país”. “Toda persona tiene derecho a la propiedad, individual y colectivamente”. En cuanto a los derechos de conciencia, “toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión; este derecho incluye la libertad de cambiar de religión o de creencia, así como la libertad de manifestar su religión o su creencia, individual y colectivamente, tanto en público como en privado, por la enseñanza, la práctica, el culto y la observancia. Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión”. Los artículos 25 y 26 se refieren a derechos sociales: “toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud, el bienestar, y en especial la alimentación” o “toda persona tiene derecho a la educación”. Finalmente, el artículo 28 defiende que “toda persona tiene derecho a que se establezca un orden social e internacional en el que los derechos y libertades proclamados en esta Declaración se hagan plenamente efectivos”. Para la discusión sobre persona remito a obras como *Terza persona, Pensiero vivente* o *Da fuori* de Roberto Esposito.

desarrolla al abrir su *Curso de filosofía e história da arte*, en la Universidade do Distrito Federal, en 1938, viene de allí. La rescata de ese mismo texto Jorge Romero Brest, el teórico argentino de las vanguardias de los años 60, que ciertamente reconoce en ellas la prédica anterior de *Sur*.³ Particularmente, en artistas brasileños como Murilo Mendes o Manuel Bandeira, la marca de Maritain es indeleble. Éste último, por ejemplo, define la poesía, con Maritain, como teología, de tal suerte que “o conhecimento poético é um conhecimento 'por conaturalidade afetiva' de tipo operativo ou que tende a se exprimir numa obra” (Bandeira 1946), es decir, es un conocimiento-experiencia o conocimiento-existencia que, en última instancia, sostiene a la obra, el *ergon*, cuando lo contemporáneo nace, justamente, en el *parergon*, la moldura, la detención o lo marginal a la escena, que es, curiosamente, donde se abisma la representación.

Las consecuencias de esta deriva son innegables. El artista se vuelve así un mímico y apenas si logra testimoniar que no se puede actuar la acción ni decir la palabra. Por ello, analizando la cosa ya no por la perspectiva histriónica de un creador, sino por el prisma inoperante de un mímico dadá, la cuestión de la puesta en escena se articula sin duda al nihilismo. En efecto, el poner-en-escena no se confunde con el espectáculo y mucho menos con la sociedad del espectáculo, aunque connote lo espectacular, una cierta ilusión escénica, un cierto efecto de lo real. Aristóteles creía que la tragedia podía suscitar todas sus reacciones incluso aún a simple lectura, pero, siendo una lectura en voz alta, la primacía le era concedida a la voz, es decir, a la escucha. Sin embargo, esta noción, para Jean-Luc Nancy, equivale a reconocer lo impresentable, algo destituido de rostro, que nos priva además del cara a cara inherente al espectáculo: “le théâtre implique une 'scène', mais cette scène –mise en acte, l'énonciation– est toujours antérieure à la mise en spectacle” (Nancy y Lacoue-Labarthe 2013: 22). Al liberarse del tema de la representación, la escena contemporánea gana pues, pura y simplemente, el rechazo de toda presentación, de donde, en conclusión, podemos interpretarla como nihilismo en acto.

Así como la retórica es algo que escapa de ser visto y no es, de modo alguno, una técnica, la escena es también un muestrario (un monstruario) de lo real, en que éste constantemente escapa. Y esto se podría enunciar también diciendo que el gran síntoma del teatro es la teatralidad.⁴ Contar con una escena no teatral es cuestionar una manera

³ “La década del '30 había empezado con la crisis económica internacional y con un golpe militar en Argentina. En esos años *Sur* era sobre todo una revista de ideas, nos dice King, y no todavía el 'foro para experimentación literaria' en el que se convertiría posteriormente. Esas ideas en política eran el panamericanismo, y en filosofía las del pacifismo de Huxley y el personalismo de Mounier y Maritain” (Rodríguez Carranza 2002: 181-195).

⁴ “J'appelle Théâtre, sans guillemets, une production qui machine les sept éléments constitutifs de toute analytique du théâtre (ou aussi bien du «théâtre», l'analyse ne peut distinguer), de telle sorte qu'elle se prononce sur elle-même et sur le monde, et que le nœud de ce double examen convoque le spectateur à l'impasse d'une pensée. Il y a en revanche un «théâtre» qui comble, un «théâtre» des significations établies, un « théâtre » auquel rien ne fait défaut, et ce «théâtre», abolissant le hasard, induit chez ceux qui haïssent la vérité une satisfaction conviviale. Ce «théâtre», inversion du Théâtre, est reconnaissable à ce que ceux qui viennent y exhiber leur jouissance, salace ou confite, sont marqués d'un signe identitaire, qu'on le nomme de classe, ou d'opinion. Le vrai public du vrai Théâtre est en revanche générique, je veux dire indiscernable prélèvement atypique sur ce que Mallarmé nomme la Foule. Seule une foule peut faire un Spectateur, au sens où le désigne François Regnault, soit celui qui s'expose, dans l'écart d'une représentation, au tourment d'une vérité. Il faudrait donc dire ceci: certains publics, complices de

de dirigir la palabra. No se trata sin embargo de una declamación, como la que aún sobrevivía en Brecht o Beckett, que enunciaban la verdad dialéctica o la verdad metafísica, ni siquiera la que, de cierto modo, persiguió Arturo Carrera, tratando de exhumar el oficio imposible, anacrónico, de declamadora. Porque, sin duda, hay una declamación que meramente simula naturalizar un diálogo cotidiano y ésta se nos vuelve hoy insoportable. Por ello, lo que la escena contemporánea persigue es una cierta *declaración*, pero no ya de la persona humana, a la manera de Maritain, sino de la despersonalización humana, de su actual condición impolítica. Y eso, como nos muestran Nancy y Lacoue-Labarthe, incluso Badiou en su inestética, se conecta también con la danza. No podemos declarar algo, dirigir la palabra a alguien, sin que el cuerpo en su conjunto se mueva de cierta manera. Y al entrar en escena el cuerpo, desaparece la solidez material del objeto que se enfrenta a un sujeto, para aparecer en cambio lo real, que es algo viscoso, pegajoso.

Cuando Georges Didi-Huberman, siguiendo los pasos de Bataille, le prestó atención a esos fluidos (Didi-Huberman 1995, 1998, 2000, 2008), en detrimento de la solidez de la materia, que atraía a las miradas dialécticas, estaba diciéndonos que la escena no nos pone ante el arte de hoy, sino que es el arte actual que, gracias a la escena, se enfrenta a nosotros, a lo innominado, lo real, lo abyecto de nuestra propia condición.

La *opsis* (la escena, la figura) retrocede así ante la lógica del contacto (*le toucher* de Nancy). Esa camada arqueológica que Lacoue-Labarthe llama el “archi-teatro” pondría en escena una exterioridad vinculada sin embargo al ser, de tal suerte que el teatro hoy se pautaría por una cierta mimética ontológica, en que la escena (y la figura, la figuración, los figurantes)⁵ son inscriptos en una archi-necesidad del ser, como fondo o bambalina de un platonismo y una mimesis edificante. El teatro, entonces, ya no cuenta como escena de la representación, sino como el borde extremo de esta escena, como la línea misma de reparto sensible donde unos están expuestos a los otros. En esa línea extrema, lo compartido ya no es la comunión, ni la identidad acabada de todos en uno, simplemente porque no existe ninguna identidad acabada. Lo compartido no es una anulación del reparto, sino el reparto mismo, y por consiguiente, la no-identidad de todos, es decir, de cada uno consigo mismo y de cada uno con el otro, la no-identidad de la obra consigo misma, y en última instancia, de la literatura consigo misma. Eso genera un estilo. Otro estilo. Pero ese mismo concepto, *estilo*, nos advierte Nancy, debe ser tomado en la variante mordaz de Borges.

certaines représentations, manifestent leur haine du Théâtre par leur ferveur d'assistance au « théâtre »” (Badiou 1990: 33-34).

⁵ En *Peuples exposés, peuples figurants: l'œil de l'histoire* (2012), Didi-Huberman parte del presupuesto de que los pueblos están expuestos, es decir, que los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron antes. Pero esa es una lectura demasiado confiada. Se podría, ingenuamente, pensar que la frase significa que los pueblos están hoy, gracias a la “victoria de las democracias”, mejor “representados” que antes. Y, sin embargo, solo se trata de exactamente lo contrario: los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación –política, estética– e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre expuestos a desaparecer; se han vuelto vulnerables. ¿Qué hacer para que aparezcan y cobren figura? Aparecer: ser –nacer o renacer– bajo la mirada de otro. Los pueblos son figurantes, palabra banal usada para “hombres sin cualidad”, “d'une mise en scène, d'une industrie, d'une gestion spectaculaire des 'ressources humaines'; mais, aussi, mot abyssal, mot de labyrinthes que recèle toute figure” (149). Los figurantes son extras, innecesarios a la dinámica de la obra, un decorado, una mera contingencia.

En efecto, en “La superstición ética del lector”, un texto de *Discusión*, Borges dice que Cervantes no era estilista, “a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra”, y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz, razón por la cual Nancy llama estilo la manera que es consubstancial a una presentación (Nancy y Lacoue-Labarthe 2013: 57). Destaco no sólo que no se habla allí de representación sino de presentación y, más relevante aún, no se menciona una substancia de la ficción, sino una consubstancialidad de la ficción misma, de tal suerte que la supersticiosa ética de lectura y escritura supone un *ser-con*: la desmaterialización de la experiencia pero, al mismo tiempo, la consubstancia de una mimesis ontológica. Ella designa un espacio postsartreano que pasa, según Nancy, por Blanchot, Barthes, Derrida, Deleuze, Lacan (Nancy y Lacoue-Labarthe 2013: 58). Se trata entonces de la presentación del ser como existencia, en la medida en que su sentido reposa, justamente, en la presentación. Pero presentación pide aquí un régimen intransitivo. No se trata de la presentación de algo sino del *hay*, un inactivo permanente, un comienzo recurrente, una *differance* de la tal “presencia” que no es sino lo que Lacoue-Labarthe llama a su vez *archi-teatro*, o lo que es mejor, aquello que designa el *arqui-* en general, el origen o fundamento que no tiene lugar, que ocurre, adviene, en su misma repetición.

Es una escena muy antigua, inmemorial, y no ocurre una sola vez, sino que se repite indefinidamente, con la asiduidad de todas las reuniones de hordas que llegan para aprender sus orígenes de tribu, de fraternidades, de pueblos, de ciudades – asambleas alrededor de fuegos encendidos por doquier en la noche de los tiempos, y de los cuales aún no sabemos si fueron encendidos para calentar a los hombres, para apartar a los animales salvajes, para cocer los alimentos, o bien para alumbrar el rostro del relator, para dejar que se vea mientras dice, o mientras canta, o mientras actúa el relato (acaso cubierto con una máscara), y para ofrecer un sacrificio (acaso con su propia carne) en honor a los ancestros, a los dioses, a los animales salvajes o a los hombres que el relato celebra (Nancy 2000: 82).

Ese relato, a menudo confuso, casi nunca es coherente. Habla de extraños poderes, de metamorfosis múltiples; es cruel, salvaje, despiadado, aunque a veces también nos haga reír. Nombra desconocidos, seres nunca vistos, pero los allí reunidos para oírlo lo comprenden todo, porque, al escucharlo, no sólo se comprenden a sí mismos sino también al mundo. Conocemos bien esta escena. Nos la contaron Bachofen, Sarmiento, Freud, Frazer, Mário y Oswald de Andrade, Borges, Carlos Fuentes, Lezama Lima, autores que nos reunieron en academias destinadas a saber cuáles fueron nuestros orígenes. Nuestras sociedades provienen de esas mismas asambleas; y nuestros saberes, discursos y poemas provienen de esos relatos. Jean-Luc Nancy así los define:

Llamaron a esos relatos *mitos*. La escena que conocemos bien es la escena del mito, la escena de su invento, de su recital y de su transmisión. No es una escena entre otras: es quizá la escena esencial de toda escena, de toda escenografía; es quizá sobre esta escena que nos representamos todo, o que hacemos que aparezcan todas nuestras representaciones, si es verdad que el mito ante todo se define, como lo quiere Lévi-Strauss, porque con él o en él el tiempo se hace espacio. Con el

mito, el transcurso toma forma, el tránsito incesante se fija en un lugar ejemplar de mostración y de revelación. Sabemos también, desde ahora, que esta escena es, ella misma, mítica. Al parecer, lo es de un modo más patente cuando es la escena del propio nacimiento del mito, ya que entonces este nacimiento no se confunde con nada menos que con el propio origen de la conciencia y del habla humanas –y el propio Freud, que podemos designar como el último inventor, o más bien como el último dramaturgo de esta escena, la declara mítica. Pero la escena es igualmente mítica cuando es simplemente la escena, en apariencia menos especulativa y más positiva, de la transmisión del mito, que cuando es la escena –que podría llamarse etnológico-metafísica– de una humanidad estructurada por su relación con sus mitos: pues siempre es cuestión, en definitiva, de la función original o principal del mito. El mito es de origen o del origen, remite a una fundación mítica, y él mismo funda (una conciencia, un pueblo, un relato) a través de esta remisión (Nancy 2000: 83-84).

Es esta fundación la que sabemos mítica porque señala un lugar que bien podría ser de fusión, consumación y comunión, en una inmanencia reencontrada, una vez más puesta en escena: podría ser el lugar de un nuevo mito, vale decir, la reactivación del viejo mito de la mimesis como literatura, siempre idéntico a sí mismo. Pero en ese punto, el de la escena común, constatamos que ya no hay más comunidad: por lo tanto, tampoco hay mito. La pasión de la ausencia de mito (la pasión de lo real, la llamaría Alain Badiou) toca la ausencia misma de comunidad. Y es por eso también que puede ser una pasión, algo distinto de una voluntad de poder. En ese punto, pues, la literatura contemporánea (no la de la Paranoia de Dalí, sino la de la Narapoia de Aira) dice un origen y señala el final de ese origen, los pone a ambos en escena y se pone a sí misma en la escena. Llega así al borde extremo de la escena, un borde éxtimo, y desde allí habla al límite de su voz. ¿Quién la escucha? Nadie, porque el mito del escritor está interrumpido: hay una escena, pero la creatividad del escritor ya no es posible, porque no hay una comunidad que lo espere y escuche como a un profeta.

Si la escena realizada del mito –la escena de la experiencia vivida y de la *performance* del mito– es un montaje en cierto sentido tan tardío en nuestra historia, se debe a que esta escena, en definitiva, es la escena del mito de la literatura, una escena que la literatura (re)constituyó como para borrar el trazo de escritura con el cual había incidido al mito. Pero quizás, a fin de cuentas, todo ello apenas significa esto: el mito sería tan sólo el invento de la literatura. Ésta, que interrumpe al mito, no dejaría de restablecer una continuidad más allá de esta interrupción (Nancy 2000: 124).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1985), *Idea della prosa*. Milão: Feltrinelli.
 _____ (1992), “Pour une éthique du cinéma”. In *Trafic*, 3: 49-52.
 _____ (2015), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Roma: notttempo.
 Badiou, A (1990), *Rhapsodie pour le théâtre*. Paris: Imprimerie Nationale.
 Bandeira, Manuel (1946, 14 de julio), “Antologia de definições de poesia”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro.
 Bataille, G (1961), *Les larmes d'Éros*, París: Pauvert.

- Benjamin, W. (1990), *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Bosteels, W. y Rodríguez Carranza, L. (1995). “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)”. *Lateinamerika-Studien*, Universität Erlangen-Nürnberg, 36: 331.
- Castelnuovo, E. (2013), *Larvas*. Estudio preliminar Adriana Rodríguez Pérsico. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Derrida, J. (1989), “Freud y la escena de la escritura”. Trad. Patricio Peñalver. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 271-317.
- Didi-Huberman, G. (1995), *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula
- _____ (1998), “Viscosités et survivances. L’histoire de l’art à l’épreuve du matériau”. *Critique*, LIV (611): 138-162.
- _____ (2000), “La matière inquiète (Plasticité, viscosité, étrangeté)”. *Lignes*, 1 (1): 206-223.
- _____ (2008), *La Ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit.
- _____ (2012), *Peuples exposés, peuples figurants : l’œil de l’histoire*, 4. Paris: Minuit.
- Gustafsson, H. e Grönstad, A. (ed.) (2014), *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. London: Bloomsbury Academic.
- Kacem, M. B. (2015), *Artaud et la théorie du complot*. Auch: Tristram.
- Nancy, J-L. (2000), *La comunidad inoperante*. Trad. J.M.Garrido Wainer. Santiago: LOM/Arcis.
- Nancy, J-L. y Lacoue-Labarthe, Ph. (2013), *Scène*. Paris: Christian Bourgois.
- Piglia, R. (2007), *Teoría del complot*. Buenos Aires: MATE.
- Rancière, J. (2011), *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée.
- Rodríguez Carranza, L. (1997a), “De la retórica a la historia literaria”. *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3ª época, II (4-5): 391-392.
- _____ (1997b), *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 3 Amsterdam/Philadelphia: Cross-cultural Studies.
- _____ (2002), “Dissenting mildley: a teacher as a popular journalist”. *Semiotica*, 140 (1-4): 181-195.
- _____ (2006), “Vidas sin historias”. Texto presentado a ABRALIC 2006, Rio de Janeiro.
- _____ (2011a), “El lugar del melodrama. La teatronovela de Rafael Spregelburd”. En *El Melodrama en el mundo ibérico y latinoamericano. El drama del reconocimiento: manipulación, educación, subversión?* Universidad Lumière Lyon
- _____ (2011b), “Fábulas Morales: TODO, de Rafael Spregelburd”. En *Imágenes y Realismos*, Leiden.
- _____ (2011c), “Un país de verdad”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, 11 (16): 109-134.
- _____ (2011-2012), “Meduras y Desmeduras: *Bizarra*, de Rafael Spregelburd”. *Pensamiento de los Confines*, nº 28-29: 269-277;

Sloterdijk, P. (2000), *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (2010), *Temperamentos filosóficos. De Platón a Foucault*. Trad. Jorge Seca. Madrid: Siruela.