

Recibido: 1/6/2015 Aceptado: 1/7/2015 Cuadernos del CILHA - a. 17 n. 24 - 2016 (29-47)

## El diseño de la máquina *entre-lugar* The design of the machine *entre-lugar*

**Raúl Antelo**

Universidade Federal de Santa Catarina

[antelo@iaccess.com.br](mailto:antelo@iaccess.com.br)

Brasil

**Resumen:** El presente texto retoma el concepto de *entre-lugar* acuñado por Silviano Santiago, para pensarlo a la manera de una máquina mitológica, con centro siempre vacío. Así, se presenta la arqueología de un *entre-lugar* que solo puede definirse a partir de sus efectos, de su brillo singular en la constelación de algunos de los textos más significativos del debate poscolonial. De esa manera, más mimetismo que mimesis, el *entre-lugar* aparece como un *a priori* emancipatorio que, por la misma proliferación de los artefactos que genera, por el propio anacronismo de las imágenes que reúne, no puede pensarse fuera de la historicidad problemática de sus articulaciones contingentes.

**Palabras clave:** *Entre-lugar*; Silviano Santiago; Máquina mitológica; Poscolonialismo.

**Abstract:** This text takes up the concept of *entre-lugar* coined by Silviano Santiago, to think about the manner of a mythical machine, always empty center. Thus, the archeology of a *entre-lugar* that can only be defined from its effects, its singular brightness in the constellation of some of the most significant texts of the postcolonial discussion is presented. Thus, more mimicry mimicry, the between-place appears as a priori emancipatory that the very proliferation of artifacts generated by the anachronism of images that brings itself, can not think outside the problematic historicity their contingents joints.

**Keywords:** *Entre-lugar*; Silviano Santiago; Mythological machine; Postcolonialism.

En *Fenomenología del brasileño* (1998), el filósofo checo Vilem Flusser, emigrado en Brasil durante la guerra, dice que es inherente a la esencia del brasileño no ser real (un estado), sino virtual (un proceso).

A essência brasileira não é uma maneira de ser, mas uma maneira de buscar. O Brasil não é perfeito (no sentido de "realizado" e, portanto, "passado"), mas é assumido (no sentido de, olhando para a frente, arriscado e apenas esboçado). Não tem sentido portanto perguntar o que significa ser brasileiro na realidade, por que este ser é em vias de, projetável no futuro e não totalmente resultante de passado. Apenas tem sentido

perguntar o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos. É assim que sua essência se revela (Flusser, 1998: s/p).

Para Flusser (1998), mal que le pese a autores como Guimarães Rosa, Antonio Candido o Vicente Ferreira da Silva, que argumentaban justamente lo contrario, el problema brasileño era el de su burguesía, que, como la japonesa, se volvió colectivamente víctima de la ilusión de abandonar su esencia para entrar en la historia occidental y compartir poder universal con Occidente. Hay allí, más que una clave histórica, un dato cultural que nos ilustra modos antagónicos de leer el modernismo con el final de la guerra, en la que Brasil, dicho sea de paso, participa activamente.

Mário de Andrade, que había entronizado el óleo (Portinari) y los frescos (pintura mural y pública, semejante al proyecto de la raza cósmica de Vasconcelos en Méjico), llega al final de su vida (y de la guerra) a una conclusión inquietante. El país es "apenas esbozado". Se arrepiente así del mural colectivo y opta por el dibujo. Dice Andrade en 1943:

Lo que sobre todo me agrada, en la tan compleja naturaleza del dibujo, es su carácter infinitamente sutil, el hecho de que sea, al mismo tiempo, una transitoriedad y una sabiduría. El dibujo habla, llega incluso a ser mucho más que una especie de escritura, una caligrafía, más que un arte plástico. Creo que fue Alain quien no vaciló en afirmar que el dibujo no es, por naturaleza, un fenómeno plástico; y si bien desde un punto de vista sistemático hay que reconocer que resulta desmesurada una afirmación tan categórica, sigue siendo cierto que el dibujo está por lo menos tan vinculado, por su finalidad, a la prosa y principalmente a la poesía, como lo está, por sus medios de realización, a la pintura y a la escultura. Es como un arte intermediario entre las artes del espacio y las del tiempo, al igual que la danza. Y si la danza es un arte intermediario que se realiza por medio del tiempo, siendo materialmente un arte en movimiento, el dibujo es el arte intermediario que se realiza por medio del espacio, pues su materia es inmóvil.

Pero el dibujo, al igual que las artes de la palabra, es esencialmente un arte intelectual que uno debe comprender con los datos experimentales, o mejor, comparativos, de la inteligencia. Es fácil demostrar este carácter antiplástico del dibujo. Él es, al mismo tiempo, un delimitador y no tiene límites, cualidades antiplásticas por excelencia. Toda escultura, toda pintura, por ser un fenómeno material, nos presenta un hecho cerrado, que se construye con sus propios elementos interiores, con entera independencia de lo que para la estatua o para el cuadro sería el no-yo<sup>1</sup> (Andrade, 1979: 314).

Andrade está no sólo discutiendo la transformación del límite (línea última) en liminar (penúltima), sino que comprende que únicamente a las obras cerradas (pintura) se les puede aplicar crítica y estéticamente la palabra "composición". Atribuírsela al dibujo es un contrasentido, o al menos algo abusivo, porque "el dibujo es, por naturaleza, un hecho abierto". Su materialidad es semejante a la de la palabra escrita y Andrade

---

<sup>1</sup> Ese texto de Andrade se expandiría después en una serie de artículos para un diario de São Paulo con el título de *El banquete*, que sería publicado en libro póstumamente.

afirma, sin dudas, que fue del dibujo, de hecho, que nació la escritura jeroglífica. No sabemos de hecho cómo se originó la pintura, admite, pero es mucho más probable que su primera intuición en el espíritu humano, haya provenido de los garabatos rituales, en negro, en rojo, en blanco, con que todos los pueblos primitivos se adornan el cuerpo para las ceremonias. Diferenciándose del artista belga Jean de Bosschère –próximo de los vorticistas ingleses, que suponía en el dibujo un desarrollo intelectual mayor que entre los pueblos naturales, culturas que ya se valen por sí mismas de procesos primitivos de pintura–, Andrade argumenta que las pinturas primitivas participan mucho más de la naturaleza y de la esencia caligráfica del dibujo, que de la pintura propiamente dicha.

En efecto, en su infinita mayoría, todas esas decoraciones simbólicas del ser primitivo son como el dibujo, un hecho abierto. No es el límite del rostro, demarcado por la cabellera y por el ángulo del maxilar inferior, no es el límite impuesto por el pecho, lo que encierra a esas pinturas corporales, sino que más bien ellas de diseminan por las facciones, por el cuerpo, sin el principio de la composición cerrada. Desconocen, por lo tanto, el elemento instintivo del marco, de la misma forma que lo desconoce el dibujo, mientras que la pintura lo implica fatalmente. Un cuadro sin marco pide marco<sup>2</sup>; siempre está, de alguna

---

<sup>2</sup> Simultáneamente, Rhod Rothfuss conoce, en 1939, en una exposición de Emilio Pettoruti, a Carmelo Arden Quin y, más tarde, también en Buenos Aires, se encuentra con Gyula Kosice y Tomás Maldonado. En 1944 integra con estos últimos el grupo editor de la revista *Arturo*, donde publica su artículo "El marco: un problema de la plástica actual". En él argumenta que "el cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas, ya en ritmos de líneas oblicuas, ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon a sí mismos el problema de que a un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento. [...] Es por esto que la generalidad de esos cuadros siguieron en aquel concepto de *ventana* de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad" (Rothfuss, 2014: 60). Más tarde, Rothfuss participa en las exposiciones realizadas en casa de Enrique Pichon Rivière, en octubre de 1945, y en casa de Grete Stern, en diciembre del mismo año. Rhod Rothfuss era allegado a un antiguo alumno de Paul Hindemith, Hans-Joachim Koellreutter, introductor del dodecafonismo en Brasil, quien tendría palabras de elogio para la reconsideración de los postulados modernistas que Mário de Andrade desarrolla en *O Banquete*. "Autêntico lutador, Mário de Andrade nunca viveu afastado da vida. Consciente da sua responsabilidade como artista, sempre estava pronto a agir e nunca se furtou aos novos. Mário de Andrade, um mestre das novas gerações, punha sua fé na mocidade, que tantas vezes o decepcionou. Sempre sincero, falava com franqueza, e sua obra é a obra honesta de preocupação constante das atitudes nobres e de pureza moral. Apaixonado pelas idéias e ideais, combatia ele, o mais moço dos moços, a indiferença e a mediocridade. Mas a sua ruptura com o tradicionalismo e convencionalismo estéticos foi incompreendida por muitos. Nesta hora, em que a civilização muda de rumo, processando-se uma das maiores transformações sociais e espirituais, as palavras de Mário de Andrade apelam para os artistas no sentido da socialização da sua arte: 'Acho que o

manera, enmarcado por sus principios y fatales límites de composición cerrada. Mientras que colocarle un marco a un verdadero dibujo, que solo participe de su exacta naturaleza de dibujo, es una estupidez que raya con el vandalismo. Los amantes del dibujo guardan los suyos en carpetas. Los dibujos son para hojearlos, para que se los lea como a poesías, son *hai-kai*, son cuartetas y sonetos.

El verdadero límite del dibujo no implica de forma alguna el límite del papel, ni siquiera presupone sus márgenes. En verdad, el dibujo es ilimitado ya que ni siquiera la línea, esa convención tan específica del dibujo, que no existe en el fenómeno de la visión, ni debe existir en la pintura verdadera o en la escultura, y que colocamos entre el cuerpo y el aire como dice Leonardo da Vinci, ni siquiera la línea lo delimita (Andrade, 1979: 316).

A diferencia de lo que ocurre en la pintura, el problema de la transposición en el dibujo, en opinión de Mário de Andrade, no significa absolutamente nada. A decir verdad, no existe. La pintura busca siempre elementos de eternidad, y por eso tiende a lo divino. Sin embargo el dibujo, mucho más agnóstico, es una manera de definir transitoriamente. Crea, por medio de trazos convencionales, los ángulos finitos de una visión y, en vez de buscar las esencias misteriosas y eternas, el dibujo es una especie de definición que funciona, simultáneamente, como algo transitorio y como una fórmula de sabiduría. Es, como diría Aristóteles, un *zoografema*, una marca de la memoria. Pero Andrade va más allá incluso, al aproximar al dibujo del mismo proverbio, una forma que condensa una experiencia vivida y transformada en una definición eminentemente intelectual.

El dibujo no es una frase, es una frase hecha. De igual forma que la frase hecha, el proverbio y el dicho se van fijando a poco en una lucha grave entre el sentimiento y su expresión, hasta que, libres de elementos condicionadores, alcanzan su forma definitiva: el dibujo también se libera de las fragilidades sentimentales de la frase espontánea, por ser más lento en su lucha entre la visión recibida o imaginada y su expresión gráfica. Esta lucha, esta lentitud, otorgan al dibujo el tiempo, la depuración que la frase coloquial no tiene. Y él asume, así, la naturaleza esencialmente poética del proverbio. Digo "poética" porque el proverbio, incluso cuando está fijado en líneas de prosa, es pura poesía: emplea los procesos esenciales de la manifestación poética, tiene la naturaleza eminentemente definitoria de la poesía, y no la naturaleza descriptiva y simultáneamente reflexiva de la prosa. Todo concepto, todo grito, toda oración, toda finalidad verbalizada de experiencia fisiopsíquica, es poesía. Y, de hecho, los libros sagrados, los proverbios, las frases hechas, las máximas, oraciones y ritos, son siempre fuertemente rítmicos, y emplean frecuentemente los procesos materiales de la poesía, las metrificaciones y la rima.

Pero todos nosotros estamos cansados de saber que la sabiduría de los proverbios si no es del todo mentirosa, es eminentemente transitoria. No representa ninguna eternidad, sino

---

artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer uma arte desinteressada'. Pereceu o mundo do primado individual e surgiu um mundo novo, o do primado social. A arte, não representando o indivíduo, mas sim a comunidade, traduzirá de maneira mais completa a nova concepção do mundo e o artista, tornando-se o 'homem social', procurará o que lhe é de direito dentro da sociedade em que vive; pois ele constrói as bases, sobre as quais se processa a evolução de um povo e da humanidade" (Koellreutter, 1945: 53).

la verificación de un momento; y tampoco es menos cierto que a cada proverbio existente podemos casi siempre oponerle otro que lo contradice radicalmente. Efectivamente, si nos quejamos de algún mal gobierno, dirá el chileno descontento, que es porque la gallina del vecino es más gorda que la nuestra; pero si él se queja, le diremos que *cá e lá más fadas há*. Y así resulta que el proverbio es mucho más la definición de una verdad transitoria, serena como la reflexión sentenciosa de un chino, que una verdad eterna, filosóficamente como probable. Esa es la naturaleza deliciosa del dibujo, que es transitorio y sabio como un proverbio, terrestremente, momentáneamente sentencioso como un proverbio. Una esperanza de consuelo... (Andrade, 1979: 317).

La cuestión del proverbio –que emparenta el trabajo de Andrade al que realizaba a la sazón el historiador del arte holando-alemán André Jolles con sus *Formas simples*, siempre en tensión con las complejas formas de las pervivencias simbólicas de Warburg–, señala sin embargo la muerte de la intención filológica y del mismo historicismo, pues plantea, ocupando el centro de su sistema valorativo, a un sujeto múltiplemente barrado (Foucault, 1999: 226). Pero, por eso mismo, la posición de Andrade acaba siendo bastante familiar a la de Warburg. En efecto, Jolles buscaba el arquetipo, la pintura, mientras Warburg tendía a la dinámica de lo informe o, para decirlo con las palabras de Mário de Andrade, al dibujo. Cuando Jolles le pregunta a Warburg, en las cartas fechadas en Florencia en el 1900, qué es la ninfa que tan obstinadamente busca, teniendo como motivo en ese momento las pinturas de Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni, Warburg le responde que es un espíritu elemental [*Elementargeist*], o sea que la Ninfa es una diosa pagana en el exilio (Agamben, 2006a: 38). Es decir que el diseño (no la pintura) y el esbozo (no el realismo) nos conducen a la *Nachleben* de los dioses otros. Leer el proverbio, o el diseño, o el designio de ser Brasil, nos devuelve a un ser descentrado y desplazado, un ser-exilado, tanto en el espacio como en el tiempo.

### **El entre-lugar poshistórico**

Esa discriminación entre lo histórico y lo poshistórico, se constata más tarde en varios autores brasileños. Silviano Santiago propone en los años 70, la categoría de entre-lugar (1978: 11)<sup>3</sup> y, poco después, el mismo Vilem Flusser pondera, en "Mythical, Historical, and Posthistorical Existence", que el ser histórico vive "in a world of becoming".

El tiempo fluye desde el pasado y hacia el futuro, arrastrándolo todo consigo. No mucho después de que algo nace ya está muriendo. El presente no es más que un punto dimensional cero: nada es un hecho consumado; todo es consecuencia de causas y causa

---

<sup>3</sup> El ensayo "O entre-lugar do discurso latino-americano" había sido escrito en 1969 y leído en francés en la Universidad de Montreal, en 1971; luego fue traducido ese mismo año al inglés, cuando el autor era todavía profesor en The State University of New York, en Buffalo. Se lo publica, finalmente, en portugués, en 1978.

de consecuencias. La cadena causal es reconocible y puede controlarse. Es éticamente neutral: los "dioses" han sido expulsados del mundo, y el hombre puede gobernarlo. Nada se repite, cada día es nuevo y singular, y cada momento perdido es realmente una oportunidad perdida para comprender el mundo e intervenir en él<sup>4</sup>.

Mientras tanto, el ser poshistórico es el ser de la contingencia:

Esto es ser en un mundo de absurda posibilidad; un mundo que ha realizado por accidente algunas de entre muchas, aunque limitadas, posibilidades. Tiempo y espacio ya no deben considerarse separados el uno del otro. El "futuro" corresponde a esas posibilidades aún no realizadas, que fluyen desde todas las direcciones hacia el presente, y que se "encuadran" las unas a las otras en los sentidos espaciales y temporales de la palabra. El "pasado" corresponde a las posibilidades ya realizadas, pero el pasado es presente: es el presente en el sentido de un dique que contiene posibilidades ya realizadas. El futuro y el pasado sólo son "reales" cuando se hacen presentes. Sólo el momento es real; es un nodo en el campo circundante de posibilidades<sup>5</sup>.

En ese tiempo poshistórico, Haroldo de Campos estaba preparando su tesis de doctorado, una lectura de *Macunaíma* de Mário de Andrade según el modelo del cuento folklórico ruso fijado por Vladimir Propp, a la que se venía dedicando desde 1967, y donde la organización constelacional de fondo mallarmeano, algo además sugerido por Mário Chamie en *Intertexto: a Escrita Rapsódica. Ensaio de Leitura Produtora* (1972), adquiriría un protagonismo redoblado (Campos, 1973). En ese mismo momento, a mediados de los 70, una sofisticada profesora de Estética, Gilda de Mello e Souza, esposa de Antonio Candido, criticaría la *Morfologia do Macunaíma* (1973) de Haroldo de Campos, en el prefacio que, a pedido de Ángel Rama, redactó para la edición de Mário de Andrade en la Biblioteca Ayacucho, publicado luego, en portugués, como *O tupi e o alaúde* (1979), donde le censura a Haroldo, precisamente en función de la hipóstasis formalista, no haber podido explicar el conflicto histórico-cultural, cuando no ideológico,

---

<sup>4</sup> Traducción de Byron Vélez Escallón como, de aquí en adelante, todas las traducciones del inglés y del francés. En el original: "Time flows out of the past and into the future, taking everything with it. It is not long after something is born that it is already dying. The present is nothing more than a zero-dimensional point: nothing is a given fact; everything is the consequence of causes and the cause of consequences. The chain of causality is recognizable and can be controlled. It is ethically neutral: the 'gods' have been driven from the world, and man can rule the world. Nothing repeats itself, every day is new and singular, and every lost moment is definitively a lost opportunity to comprehend the world and to intervene in it" (Flusser, 2002: 118).

<sup>5</sup> "This is being in a world of absurd chance; in a world that has by accident realized a few possibilities out of a large, but limited number. Time and space are no longer to be considered separate from each other. 'Future' corresponds to these as yet unrealized possibilities; they are coming from all sides into the present; and they 'approach' each other in the spatial and temporal senses of the word. 'Past' corresponds to the already realized possibilities, but the past is present: it is the present in the sense of a dam holding back already realized possibilities. The future and the past are only 'real' when they are made present. Only the moment is real; it is a node in the surrounding field of possibilities" (Flusser, 2002: 118).

entre Macunaíma y Vei, la Sol, portadora de los más duraderos valores tradicionales y coloniales. Mucho más tarde, en su autobiografía filosófica, *Bodenlos*, es el mismo Flusser quien vuelve a la carga y reconsidera el problema. Señala que Haroldo de Campos construyó una experiencia extrema con su libro de poemas *Galáxias* (1963-1984), donde convergen un flujo sintácticamente desestructurado (la tradición mallarmeana del *dé* y el *hasard*) con un discurso altamente estructurado en torno, básicamente, a dos temas recurrentes: el *libro* y el *viaje*.

As *Galáxias* são compostas de discursos-fluxos circulares, no sentido de retorno de cada discurso individual sobre o tema inicial, de modo que toda a obra toda é um sistema circular no qual circulam sistemas-satélites, e o foco do sistema são as palavras a serem variadas. Daí o título *Galáxias*. De alguma forma tais galáxias giram dentro do universo da língua portuguesa que lhes serve de infraestrutura, mas rompem constantemente tal infraestrutura e expandem-se nos seus horizontes para dentro de universos de outras línguas e não-línguas. Trata-se nelas também de um pulsar, graças ao qual, em certos trechos, a língua se condensa para formar novas "estrelas-palavras", e, em outros trechos, a língua se rarefaz em poeira cósmica nebulosa (Flusser, 2007: 143-144).

Flusser (2007) interpretaba esa limitación de Haroldo, no reconocer la dialéctica entre espontaneidad y variación, como el precio que el arte contemporáneo tuvo que pagar por haber perdido la ingenuidad. Por ese mismo entonces, un artista experimental, Hélio Oiticica, trataba, desde su exilio neoyorquino, de insertar el lenguaje-Brasil en contexto universal. Silviano Santiago, que fue su amigo, así lo recuerda y lo reactiva hoy día:

Faz-se urgente dar uma posição à "inserção da linguagem-Brasil em contexto universal", para retomar palavras premonitórias de Hélio Oiticica no texto "Brasil Diarreia" (*Arte Brasileira Hoje*, 1973). Inserir a linguagem-Brasil em contexto universal traduz a vontade de situar um problema que se alienaria fosse ele *local*, pois problemas locais—se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal—não significam nada. Tornam-se irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais. E Hélio conclui: "A urgência dessa 'colocação de valores' num contexto universal é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma 'saída' para o problema brasileiro" (CF. Santiago, 2012, s/p).

Hélio Oiticica también denunciaba la *conni-convivencia* que condenaba a la cultura brasileña a hibernar en el acriticismo defensivo y reivindicaba, en cambio, una cultura que derrotase la *super*-paranoia dominante, que él denominaba SUBTERRÂNEA (Antelo, 2013). Más recientemente aún, al constatar los primeros indicios en Brasil de una restauración neoconservadora, Silviano Santiago recomendaba la lectura de *Charmes* de Paul Valéry y además barajaba la hipótesis de que, si en los años 1950, se los tradujo a Ezra Pound, e.e. Cummings o Mallarmé, y si, en los 80, a Elizabeth Bishop y Emily Dickinson, bueno sería, en este siglo XXI, "década em que a poesia brasileira passa por uma fase neoclássica", ir más allá del *Cemeterio Marino* y traducir todo el libro que Valéry publicó en plena efervescencia dadá y a las vísperas del surrealismo, lo que incluía

un dibujo, un diseño, *Esbozo de una Serpiente*, cuya traducción de hecho había sido encarada años antes por Augusto de Campos (1984), pero agregando, algo importante para Silviano y más aún para nosotros, "os comentários sobre cada poema, feitos pelo filósofo Alain" en 1928 (Santiago, 2004, s/p). Silviano recurre a la lectura de Alain, el mismo pensador que había sintomáticamente ayudado a Andrade a salir del atolladero. Parece identificar en ese olvido un persistente punto de obnubilación cultural brasileña, la atracción fatal del *Cemeterio Marino*, que no es sino el *cap*, la cabeza o cuenca, la cuna mediterránea del poeta, y paralelamente denuncia la unánime ceguera sobre el resto de *Charmes*, que sería *l'autre cap* (Derrida, 1991). Silviano Santiago nos propone, por lo tanto, una contingencia disyuntiva: no leer uno y otro textos como si constituyesen una síntesis armoniosa del pensamiento de Paul Valéry, o sea, no leerlos, en tensión dialéctica, uno contra el otro, sino que, al contrario, Santiago nos pide ir más allá del consenso y pensar lo aún no visto o incluso lo invisible de esa obra singular para una literatura, como la brasileña contemporánea, que atraviesa "uma fase neoclássica", es decir, arquetípica y formalista. Y el compañero de ruta, a falta de Oiticica, no es otro que Émile Chartier Alain (1868-1951).

Era Valéry—según Alain—"neuf, serré, éclatant, sauvage", en suma, un Lucrecio redivivo para la Francia conservadora de los años 30 y, en ese sentido, el esbozo, el diseño de la serpiente, el animal cuya danza, según Warburg, enlazaba Atenas y Oraibi, no pasaría de una indagación *de rerum natura*. Esa aproximación entre Lucrecio y Valéry o entre Oiticica y Santiago, no creaba, sin embargo, ni un eco ni una réplica porque esas resonancias, como nos dice Alain en "La nymphe écho" (1936), son propias del lenguaje y las provoca cierto pliegue de los órganos del habla. "Cuando imagino tal conjunto de sonidos articulados (pronunciados como en un susurro), el pliegue no está del todo desecho, es como sonreír a un amigo, quedando aún suficiente para lo indiferente"<sup>6</sup>. Alain nos dice en resumen, y adelantándose a sus herederos, que el eco es acción combinada de pliegue (Deleuze) y *différance* (Derrida) y por eso la causalidad plantea una situación de disyunción contingente, en que todo vuelve a empezar y Zenón de Elea lanza una vez más su flecha inmóvil (1934: 28). Al evocarlo a Alain, Silviano lo asocia a aquello que Alfred Métraux y Georges Bataille concomitantemente aprendían con Marcel Mauss, es decir, que

"no tocante à sua estrutura, a cultura é ambivalente, já que inclui tanto a regra quanto a sua transgressão". Dele decorre importante lição da teoria sobre o moderno: não há como aprofundar uma análise do que nos é próprio e atual sem uma minuciosa reconstrução do que é distante. Nas palavras de Métraux: "À semelhança do biólogo que busca nos organismos elementares a descoberta das leis da vida que regem os seres mais evoluídos, o etnógrafo, para melhor compreender o conjunto de atitudes mentais e emotivas que

---

<sup>6</sup> "Un certain pli des organes parleurs. Quand je viens d'imaginer telle suite de sons articulés (ce qui est les prononcer tout bas), le pli n'est pas tout de suite défait, c'est comme le sourire à un ami, il en reste encore assez pour l'indifférent" (Alain, 1939: 213).



fazem o homem, se volta para todas as formas simples da civilização". Métraux não vê, pois, qualquer ressaibo de arcaísmo no canibalismo ritual tupinambá. Obsoletas seriam as sociedades totalitárias modernas (ele escreve nos anos 1930) que se organizam e se autodestroem pela força estruturante do valor de pureza. Em seguida, o etnógrafo explora o nacionalismo antropofágico, levando-o a atuar em análise da América Latina às vésperas da 2.<sup>a</sup> Grande Guerra: "Há sociedades cuja estrutura, ainda que complexa, é de grande banalidade". São vulgares e estereis os povos que vivem de empréstimo e se mostram incapazes de integrar num todo harmônico o que tomam dos demais. Essas nações "não souberam encontrar um ideal coletivo em torno do qual teria sido possível reunir e ordenar suas instituições e suas atividades". E bate na mesma tecla do manifesto de Oswald: "Entre as nações civilizadas há também certo número que, por debaixo da máscara da civilização europeia, tentam dissimular uma existência ridícula e mesquinha" (Santiago, 2011, s/p).

Alain creía que hasta en los pueblos más ignorantes, pero sobre todo en ellos mismos, la ceremonia disciplina las pasiones (1926: 29). Y ese ceremonial, cuyo fin prioritario es adaptar el cuerpo a una regla, es fundamentalmente estético, porque "fuera de la imitación reglamentada, y de la simpatía compuesta por la cortesía, no es propiamente la humanidad la que habla, sino más bien la mera animalidad"<sup>7</sup>. Esa teoría del ceremonial, que nos propone un doble estado de la palabra, a veces adelantándose, otras atrasándose, pero siempre rememorando, en el futuro, en el pasado, bajo la apariencia de un *falso presente*<sup>8</sup> es, en pocas palabras, la operación del mimo, instalado por medio del ceremonial, en un medio puro de ficción. No opera allí la mimesis sino el mimetismo. La mimesis es histórica. El mimetismo, poshistórico. Pero esa situación, como se ve, no denota solamente una ascendencia mallarmeana, sino también nietzscheana. Como evoca el mismo Silviano Santiago,

na minha primeira *visita* falamos muito de psicanálise e de Nietzsche (assuntos que me interessavam na época). Hélio tinha desconfiança da primeira e, aos doze anos, tinha lido o filósofo alemão. Disse-me que iria relê-lo. Acrescentei que estava preocupado com problemas de linguagem e com novas alternativas de pensamento político. Hélio foi sensível a essas e outras conversas. Funcionaram demais para mim e parece que funcionaram também para ele. Hélio estava mais e mais se desligando do "universo da pintura e das velhas amizades com artistas plásticos" e adentrando-se pela linguagem fotográfica e verbal. Em textos que enviou depois para as revistas *Navilouca* e *Polém*, vi que havia alusões às nossas conversas e até mesmo a meu trabalho e pessoa. Volto a reencontrá-las agora na edição argentina do livro *Cosmococa* (2006: 36-38).

## Los comienzos

---

<sup>7</sup> "Hors de l'imitation réglée, et de la sympathie composée qui est politesse, il n'y a point d'humanité à proprement parler, mais bien l'animalité seule" (Alain, 1926: 30).

<sup>8</sup> "Crayonné au théâtre" (Mallarmé, 1945: 310).

En todos esos casos, Silviano Santiago buscaba ir más allá de la fundación histórica y estaba empeñado en diseminar principios poshistóricos, otras formas de comenzar. Severo Sarduy había hecho lo propio con *Ciclón* (que es puro proceso) contrapuesto a los *Orígenes* de Lezama Lima (esencia). Pero, en el caso de Santiago, esa atracción por los *comienzos* la había incorporado ya en 1971, al recibir, indirectamente, la noción de entre-lugar, asimilada a la de *beginnings*, en el discurso crítico de Edward Said (1935-2003). No estaba solo en esa atracción. Los análisis de Borges propuestos por Beatriz Sarlo (1982, 1989, 1995) o los de Arcadio Díaz Quiñones (2006), en relación al área caribeña, son también tributarios de esa misma idea. Said postulaba que en la resemantización y funcionalización del pasado literario, en los comienzos de una cultura, el escritor no sólo remite a una tradición y se reserva una nacionalidad literaria que, sin cuestiones de política nacionalista, le abriría el pasaje a la literatura universal, sino que, además, a partir de la afiliación deliberada a una línea estética, podría de allí en más imaginar su estética no como una carga sino como una potencialidad. Sarlo, como sabemos, también argumentaba, a partir de los *beginnings* de Said, que Borges alteró irreversiblemente las líneas del mapa literario argentino. La ruptura con el modernismo rubendariano era parte de sus estrategias de comienzo para ocupar su lugar en el campo literario. Estas estrategias culminarían en *Evaristo Carriego*, biografía y comentario de un poeta menor, pero que en realidad representa una toma de posición respecto de la literatura precedente. Así como Santiago procederá con Antonin Artaud (Santiago, 1995), pero sobre todo con un realista comunista preso por el Estado Novo, Graciliano Ramos, Borges también había amontonado referencias e intercalado episodios aparentemente autobiográficos, con recuerdos propios y ajenos, atribuciones correctas y elusivas. Si el libro dedicado a Carriego informa más sobre la estética de Borges que sobre la del poeta popular, *En libertad* (1981) hace lo propio con Silviano, mucho más que con relación a Graciliano Ramos. Y si el *beginning* de Silviano era, en relación a los vanguardistas, fuertemente no nacionalista, otro tanto se constata en el *beginning* borgiano de Sarlo, sobre todo si lo leemos en paralelo con sus contemporáneos.

Efectivamente, en 1969, Ernesto Laclau ya destacaba, en una revista dirigida, entre otros, por la misma Sarlo, que el problema del nacionalismo y sus transformaciones internas, sus *becomings*, adquieren una importancia singular.

Nadie duda que tuvo una influencia ideológica especialmente significativa en la revolución de 1943 y en el proceso ulterior de génesis del peronismo, pero nunca se había trazado de él una historia completa y adecuada, que tendiera a rescatar lo esencial de su evolución y diferenciación interna. A esto contribuía la "leyenda negra" elaborada por la oligarquía liberal y sus adláteres de izquierda, cuyo virulento antiperonismo tendió a presentar al gran drama histórico de 1945 como un enfrentamiento entre democracia y fascismo, pero también la actitud de los mismos nacionalistas, que en algunos casos por ocultar sus simpatías políticas por los regímenes de Mussolini e Hitler, en otros —más frecuente— por presentarse como única alternativa al marxismo, ha contribuido a la cristalización de su

pasado en una vacua simbología que oculta su rica historia interna y buena parte de sus logros más significativos y vigentes (1969: 16).

Y Laclau completaba la idea, contraria, como se ve, a una interpretación frankfurtiana (democracia versus fascismo), en otro ensayo de esa misma época:

El antiimperialismo expresado por el nacionalismo popular presentaba, pues, dos rasgos centrales: por un lado, la afirmación de la indisoluble unión de -intereses entre la oligarquía tradicional y la potencia imperialista dominante; por otro, la consecuente afirmación de que la lucha antiimperialista se confundía con la lucha por la industrialización. [...] Partiendo de la concepción antiimperialista tradicional llegaron a la conclusión de que era posible, sobre la base de las inversiones norteamericanas, industrializar al país y desalojar a la oligarquía de sus puestos de comando. Esta conclusión es la matriz de la que procede y está en la raíz de la claudicación ideológica de numerosas élites intelectuales y políticas del país (1970: 16-17).

Más tarde, en su elaboración teórica británica, Ernesto Laclau sugeriría una estrategia alternativa a los *beginnings* borgeanos de Sarlo. Laclau no invierte, dicotómicamente, los contenidos de esa modernidad clásica, pero prefiere *desconstruir* el terreno que posibilita la alternativa dualista modernidad / posmodernidad. En vez de permanecer al interior de una polarización dialéctica, cuyas opciones son gobernadas por los dualismos de la modernización, prefiere mostrar que la modernidad no es un bloque homogéneo, sino el resultado de una serie de articulaciones completamente contingentes. Tal como Santiago, que aún hoy defiende posiciones de desarrollismo participativo, en Laclau, la distancia con relación a la dialéctica negativa, hace que desconstrucción y hegemonía funcionen en complementariedad<sup>9</sup>. Eso nos permite pensar que una arqueología del concepto de entre-lugar de Silviano Santiago no puede prescindir de los textos más significativos del debate poscolonial.

En efecto, en "Abecedarium Culturae", uno de los ensayos de *Beginnings*, Edward Said ya hablaba de espacios vacíos entre cosas, palabras e ideas ("vacant spaces between things, words and ideas") (1971: 38); pero Eugenio Donato, amigo de Silviano en su época como profesor en Estados Unidos, tenía, en ese mismo momento, una peculiar claridad en cuanto a la diferencia de ideas entre Said y Derrida, dos de los divergentes modelos leídos por Silviano para elaborar la noción de entre-lugar. Donato, a quien

---

<sup>9</sup> Laclau siempre subrayará que el abandono del mito fundacional no acarrea nihilismo porque, en realidad, entre la fundación y lo que con ella se funda hay una relación diferente que entre el símbolo y lo que este simboliza. La primera es necesaria y determinante, mientras en la segunda no hay tal motivación interna y la cadena de significados equivalentes puede ser paratácticamente extendida hasta el infinito. La primera es una relación de delimitación y determinación, mientras la segunda es un horizonte de fin abierto. Surge así un cambio ontológico de los discursos emancipatorios. Ver, en ese particular, Laclau, 1996.

Silviano dedica el ensayo sobre el entre-lugar, interviene efectivamente en el debate sobre los *beginnings*, confrontando el texto de Said con *Glass* de Derrida.

Para Hegel la desaparición del objeto original también disolverá sus simples componentes espaciales y temporales. En lugar de la absoluta presencia de un "Aquí" y "Ahora", constituyendo el objeto –y por lo tanto su "verdad" y su "esencia"–, habrá la superación/conservación dialéctica necesaria para reconstituir los conceptos mediatizados de otros "Aquí" y "Ahora" que sustenten –no en el lugar de Hegel, ni en el de cualquier epistemología metafísicamente orientada– un plural y discreto universo de sujetos y objetos. Sin embargo, como lo evidenciará Derrida, la reconstitución del concepto a través de una superación/conservación dialéctica tiene su propia temporalidad, que no corresponde a la presencia del "Aquí" y "Ahora", sino a aquella otra de la ausencia de un "siempre ya". Por lo tanto, el "Aquí" y "Ahora" del concepto filosófico y de la representación literaria es, de hecho, una construcción derivada. El objeto de la representación literaria, en lugar de estar en el origen y garantizar la "verdad" de la representación, es solamente un efecto secundario construido. Tendremos que retornar al argumento de Derrida, pero por ahora volvamos al texto de donde partimos. El "inicio" del *Glass* de Derrida es emblemático, pues, de todos los comienzos, dado que no sólo afirma la necesidad de que toda enunciación tenga la forma de una repetición, una citación dislocada, sino que usa la repetición para indicar la necesariamente mediatizada naturaleza de la representación, mediada por otro texto que tampoco es original en sí mismo, y que también afirma la ausencia de orígenes privilegiados. El texto de Derrida es, entonces, una ficción representacional que da cuenta no sólo de la imposibilidad de encontrar una forma de representación no mediada para la ficción, sino que además apunta la necesidad de representar en la ficción la ficción de su propia ficcionalidad. En otras palabras, el texto derridiano es un emblema de la necesidad de la ficción de alegorizarse a sí misma como ficción. Si el objeto parece persistir al interior de una representación tardía, no lo es en tanto objeto, sino como algo otro inextricable, entretejido en la *web* material de la representación. Son, de hecho, las complejidades involucradas en la acción de separar objeto y representación las que han desembocado en el pseudoempirismo del formalismo lingüístico francés contemporáneo, a partir de cuyo análisis – en particular del destaque semiológico saussuriano del sistema – Derrida ha mostrado una y otra vez su determinación por una metafísica *naïf*. La consecuente desaparición del objeto parece haber dado lugar a dos ideologías diferentes en lo que respecta al análisis de textos literarios. Hay por una parte teorías miméticas, que de una manera u otra asumen la capacidad de las representaciones lingüísticas de adecuarse a un objeto o a otro texto, y que dependen de hecho de la suposición acrítica de una percepción neutral como mediadora entre objeto y representación o, en su forma más compleja, una lectura neutral como mediación entre dos textos. Por otra parte, hay un conjunto de teorías que admiten la imposibilidad de pasar de manera simple y adecuada a través de una percepción neutral, que proponen la posibilidad de pasar de las propiedades relacionales de la representación a las propiedades del objeto, evitando así el componente perceptual al postular el isomorfismo entre el orden relacional de la representación y las propiedades del objeto<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>For Hegel the disappearance of the original object will also dissolve the simple spatial and temporal components of the object. Instead of the absolute presence of a 'Here' and 'Now' constituting the object-and hence 'truth' and 'essence'- we will have instead a necessary dialectical

Y más adelante:

Un sistema representacional no está "naturalmente" dado, sino que debe ser laboriosamente construido. La presencia no es un original dado, sino el producto de una compleja y artificial máquina de ficción. Lo que, de hecho, se construye es el proceso mismo de "significación". Si los sistemas representacionales y los textos "significan", no lo hacen a través de la coincidencia natural entre el "orden de las palabras" y el "orden de las cosas", sino porque está en juego esa *Bedeutung* que Derrida traduce, en Hegel y Husserl, como *vouloir-dire* y que yo propongo traducir como *voluntad hacia la significación*. Tal voluntad hacia la significación transforma la representación en una máquina significante que, eventualmente, crea la ilusión de la presencia<sup>11</sup>.

---

sublation to reconstitute the mediatized concepts of another 'Here' and another 'Now' which sustain, if not for Hegel, for any metaphysically oriented epistemology the plural, discrete, universe of subjects and objects. Yet, as Derrida will show, the reconstitution of the concept through a dialectical sublation has its own temporality which is not one of the presence of 'Here' and 'Now', but one of the absence of an 'always already'; hence, the 'Here' and 'Now' of the philosophical concept and of the literary representation is in fact a derived construct. The object of literary representation, rather than being at the origin and guaranteeing the 'truth' of representation, is only a secondary constructed effect. We shall have to come back to Derrida's argument, but for the time being let us return to the text from which we started. Derrida's 'beginning' in *Glass* is emblematic, then, of all beginnings, for it not only affirms the necessity for each utterance to be in the form of a repetition, a displaced quotation, but uses the repetition to indicate the necessarily mediatized nature of representation, mediated by another text which itself is not original but tells rather of the absence of privileged origins. Derrida's text is, then, a representational fiction which tells not only of the impossibility of finding a non-mediated form of representation for fiction but also of the necessity of representing in fiction the fiction of its own fictionality; in other words, Derrida's text is an exemplary emblem of fiction's need to allegorize itself as fiction. If the object appears to persist within a belated representation, it is not qua object but as something other inextricably woven into the material web of representation. It is, in fact, the complexities involved in separating object and representation that have led to the pseudo-empiricism of contemporary French linguistic formalism, which Derrida's analysis-in particular of the Saussurian semiological underpinning of the system-has shown to be determined time and again by a naive metaphysics. The consequent disappearance of the object seems to have led to two different ideologies regarding the analysis of literary texts. There are on the one hand mimetic theories, which in one fashion or another assume the capacity of linguistic representations to be adequate to an object or to another text, and depend in fact upon the uncritical assumption of a neutral perception mediating between object and representation or, in its more complex form, a neutral reading which mediates between the two texts. On the other hand, a number of theories admitting the impossibility of passing simply and adequately through a neutral perception, propose the possibility of passing from the relational properties of representation to the properties of the object, thus bypassing the perceptual component of the object by postulating an isomorphism between the relational order of representation and the properties of the object" (Donato, 1976: 25-26).

<sup>11</sup> "A representational system is not 'naturally' given, but has to be laboriously constructed. Presence is not an original given, but the product of a complex and artificial fictional machine. What in fact is constructed is the very process of 'meaning'. If representational systems and texts

Donato sabe que el padre de la aporía es Nietzsche, el filósofo que secretamente tejía el entre-lugar entre los dos amigos, Santiago y Oiticica:

Para Nietzsche el Objeto, la Naturaleza, o aquello que él llama la "Cosa-en-sí" – permítasenos notar que esa "Cosa-en-sí" es también desde el comienzo una acotación lingüística–, se manifiesta a sí misma como Fuerza y no como representación. Esa Fuerza, que actúa sobre un sujeto, produce perceptualmente una primera representación antropocéntrica y antropomórfica, que Nietzsche llama primera metáfora. En Nietzsche, a diferencia por ejemplo de Husserl, no es posible la continuidad en el origen entre el orden de la "Cosa-en-sí" y el orden de la percepción, que es metafórico, es decir, ya textual. El paso de la percepción al lenguaje es, una vez más, el paso entre dos órdenes discontinuos. El lenguaje, entonces, está dos veces removido de la "Cosa-en-sí", es la metáfora de una metáfora. [...] Derrida argumentará, en *La Mythologie blanche*, que lo que se sitúa en el origen no puede percibirse ni investirse con un nombre propio. Los nombres propios son, estrictamente hablando, ilusiones metafóricas. La ilusión se debe, por supuesto, al no reconocimiento de la naturaleza ya textual de la percepción. Como escribe Derrida: "la percepción no existe o [...], lo que se llama percepción no es primordial [...], de alguna manera todo "comienza" por la "representación"<sup>12</sup>.

En ese sentido,

Si la deconstrucción de la presencia en la percepción es el punto principal de la argumentación, su principal consecuencia es que todo texto está necesariamente investido con un seudoorigen, una seudopresencia y una identidad seudorrepresentacional. La interacción de seudoorigen, seudopresencia e identidad seudorrepresentacional, al mismo tiempo constituye y está constituida por su *Bedeutung*, su voluntad hacia la significación,

---

'mean,' it is not through the natural coincidence of the 'order of words' and the 'order of things,' but because there is at play a *Bedeutung* which Derrida translates, both in Husserl and Hegel, as a *vouloir-dire* and which I propose to translate as a will to signification. Such a will to signification transforms representation into a signifying machine which eventually creates the illusion of presence" (1976: 26).

<sup>12</sup> "For Nietzsche the Object, Nature, or what he calls the Thing-in-itself-let us note in passing that this Thing-in-itself is also from the beginning a linguistic quote-manifests itself as Force and not as representation. This Force, acting upon a subject, produces perceptually a first anthropocentric and anthropomorphic representation which Nietzsche calls a first metaphor. There is in Nietzsche, as opposed for example to Husserl, no possible continuity at the origin between the order of the Thing-in-itself and the order of perception, which is metaphoric, that is to say, already textual. The passage from perception to language is once again the passage between two orders which are discontinuous. Language, then, is twice removed from the 'Thing-in-itself,' a metaphor of a metaphor. (...) Derrida will argue in *La Mythologie blanche*, that which stands at the origin can neither be perceived nor invested with a proper name. Proper names are, strictly speaking, metaphoric illusions. The illusion stems, of course, from not recognizing the already textual nature of perception. As Derrida writes: 'perception does not exist or [...]' what is called perception is not primordial [...] somehow everything 'begins' by 're-presentation'" (1976: 27).

–la función de Nietzsche y Derrida será, así, primariamente, desnaturalizar el proceso de significación<sup>13</sup>.

¿Dónde estarían, pues, las diferencias entre Said y Derrida?

Si el radicalismo filosófico de Derrida hace imposible sustentar una oposición –no importa cuán ambigua, compleja o agonísticamente descrita– entre Mundo y Texto, la posibilidad de “lectura” del mundo es sólo el efecto secundario de una representación primaria. Said, por el contrario, parece siempre considerar la ficción contra un mundo y una historia cuya opacidad resiste las tentativas que la ficción narrativa hace para afectarlos, modificarlos, transformarlos o comprenderlos. La naturaleza de la ficción narrativa es, así, esencialmente elegíaca: “La Narrativa ha llegado a esto, entonces: una casa sin mujeres, sin realización, sin familia”; una teleología de mausoleo. He dicho que las relaciones de Said y Derrida con un “mundo” presupuesto son diferentes. De hecho, la situación es tal vez más ambigua. Said opone un “mundo” y una “historia” al mundo representacional de la ficción pero, tal vez, ese “mundo” y esa “historia” sean tan opacos y resistentes a la representación que, curiosamente, acaben asemejándose a la “Cosa-en-sí” nietzscheana, mientras que el mundo representacional de la ficción es el único contexto en que la voluntad hacia la significación puede leer, o imponer, cualquier orden sobre ellos<sup>14</sup>.

Por eso

Si la ausencia en el origen, en los comienzos, destina los textos a erigirse a sí mismos como monumentos funerarios, una estrategia crítica inversa sólo puede tener como función una deconstrucción del monumento capaz de reinscribir, finalmente, la ausencia que siempre estuvo ahí y para la cual el texto fue sólo un emblema. En palabras de Melville: “La vieja momia yace enterrada vendaje tras vendaje; hace falta tiempo para desvendar ese rey egipcio [...] Luego de vastos dolores cavamos en la pirámide; por

---

<sup>13</sup>“If the deconstruction of presence in perception is the main point of the argument, its major consequence is that every text is of necessity invested with a pseudo-origin, a pseudo-presence, a pseudo-representational identity, and it is the interplay of this pseudo-origin, pseudo-presence, and pseudo-representational identity which at the same time constitutes and is constituted by its *Bedeutung*, its will to signification-Nietzsche’s and Derrida’s function here being primarily to denaturalize the process of signification” (1976: 28).

<sup>14</sup>“If Derrida’s philosophical radicalism makes it impossible to sustain an opposition-no matter how ambiguously, complexly or agonistically described-between World and Text, the possibility of “reading” the world is only an after-effect of a primary representation. Said, on the contrary, seems always to view fiction against a world and a history whose opacity resist the attempts of narrative fiction to affect it, modify it, transform it, or comprehend it. The nature of narrative fiction is, then, essentially elegiac: ‘Narrative has come to this, then: a house without women, without fulfillment, without family’ and its teleology the mausoleum. I said that the relationship of Said and Derrida to a presumed ‘world’ differed; in fact the situation is perhaps more ambiguous. Said does oppose a ‘world’ and a ‘history’ to the representational world of fiction, but perhaps this ‘world’ and ‘history’ are so opaque and resistant to representation that they end up, curiously, resembling the ‘Thing-in-itself’ of Nietzsche, whereas the representational world of fiction is the only context in which a will to signification can read or impose any order upon them (1976: 28).

horribles tanteos llegamos al aposento central; con alegría espiamos el sarcófago; pero levantamos la tapa y ningún cuerpo está allí" (H. Melville - *Pierre o las ambigüidades*)<sup>15</sup>.

Por esas y otras, Peter Sloterdijk vería, en Derrida, a un egípcio.

### **El comienzo del comienzo: diseño**

Curiosamente, Eugenio Donato abre su texto con una cita de los *Beginnings* de Said. Es, precisamente, y de nuevo, una cita. Said recuerda una carta de Conrad donde el escritor piensa una máquina de tejer. Es una máquina que nos teje inclusiva y exclusivamente ("It knits us in and it knits us out"). La máquina teje espacio, tiempo, sufrimiento, muerte, corrupción, desesperanza, aunque Conrad admita también que contemplarla a veces es divertido ("amusing"), o sea, una tarea a la que comparecen las Musas. La carta se la escribe Conrad a Robert Cunninghame Graham, a quien Borges atribuía un superior sentido de observación de los principios y detalles, en detrimento de la formación y el realismo<sup>16</sup>. Recordemos el argumento que Borges expone en 1941: "percibir o no los matices criollos es quizá baladí, pero el hecho es que de todos los extranjeros (sin excluir, por cierto, a los españoles) nadie los percibe sino el inglés. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame Graham, Hudson" (1973: 736). De allí proviene, en efecto, el programa estético de Ricardo Piglia, publicado en el primer número de *Punto de vista*, la revista que retoma el debate presentado por *Los libros* (1978: 23-24). Una línea de fuga, en la actual ficción brasileña, sería *Opisanie świata* (2013), la novela de Veronica Stigger<sup>17</sup>.

La máquina de Cunninghame Graham (la máquina de Derrida-Donato, la máquina de Silviano Santiago, la máquina de Ricardo Piglia, la máquina de Stigger) tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas y los discursos de todos los vivientes (Agamben, 2006: 21-22). Pero como admitía el mismo Conrad, la máquina no sólo teje, sino que lo hace de

---

<sup>15</sup> "If the absence at the origin and beginnings destines texts to erect themselves as funerary monuments, a reverse critical strategy can only have as its function the deconstruction of the monument in order to reinscribe at the end the absence that was there all along, and for which the text was only an emblem. In Melville's words: 'The old mummy lies buried in cloth on cloth; it takes time to unwrap this Egyptian king [...] By vast pains we mine into the pyramid; by horrible gropings we come to the central room; with joy we espy the sarcophagus; but we lift the lid and no body is there!' (Melville, H. in *Pierre, or, the Ambiguities*)" (1976: 29).

<sup>16</sup> Conversando con Borges, me admitió una vez que no le había convencido tanto *Los sertones* de Euclides da Cunha sino la biografía de Cunninghame Graham, *Brazilian Mystic*.

<sup>17</sup> La novela, que ganó el premio Jabuti 2014, es una "descripción del mundo", significado del enigmático título en polaco, que coincide, por lo demás, con el del libro de Marco Polo, *Il Milione*. *Opisanie* es un viaje al *nostos* aunque, sin embargo, no es ni el qué ni el dónde lo que cuenta en la novela, sino las conexiones, como si el texto fuera un atlas al modo warburgiano o un álbum de pasajes benjaminianos, una suerte de reversión de *Transatlántico*, de Witold Gombrowicz.



manera bipolar (“it knits us in and it knits us out”) y como teorizará, más tarde Giorgio Agamben, esa máquina, no sólo política sino también antropológica, articula elementos que, a primera vista, parecen excluirse u oponerse: lengua y habla en la máquina-infancia, sincronía y diacronía en la máquina ceremonial, soberanía y gestión en la máquina gubernamental, animalidad y humanidad en la máquina antropológica. Pero esa bipolaridad produce además zonas de indiscernibilidad, en las que es imposible distinguir si estamos *in* o *out*, si es la política que se inmiscuye en el *oikos* o si es lo doméstico e íntimo que se rinde sin más al management económico, a la *oikonomia*. Y algo no menos importante, si pensamos específicamente en el dispositivo del entre-lugar de Silvano, el centro de estas máquinas permanece siempre vacío, algo que el mismo Santiago dejó claro en una charla pública reciente con Daniel Link, en ocasión de recibir su doctorado honoris causa en la UNTREF. En pocas palabras, el engranaje que articula las piezas, ese “chaos of scraps of iron and behold” del que hablaba Conrad, y claro, su misma bipolaridad carecen de toda materialidad o realidad sustancial. Giran en el vacío y, por eso mismo, sólo se definen en términos de efectos *a posteriori* o, en otras palabras, sólo se las puede estudiar como un *a priori* histórico. Es en ese sentido complejo y ambivalente que podemos entender, pues, el *entre-lugar*: teje y urde, pero sus efectos sólo se le reconocen después, en ese *despuesismo* o *mañanismo* que Borges atribuía a *La tierra cárdena* de Hudson; es un *a priori*, pero es inmanente; es histórico, pero anacrónico. El entre-lugar es un dinamograma desconexo en que los diseños o imágenes del pasado, desprovistos de sentido y que sobreviven como meros espectros, son suspendidos, en la penumbra en que el sujeto histórico vegeta, a medio camino entre sueño y vigilia, o sea, en una vigilia que no es totalmente de ojos abiertos, y se depara con ellos no para autonomizarlos sino para restituirles la vida<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> “Tra gli schizzi recuperati da Didi-Huberman nei suoi scavi fra i manoscritti warburghiani, oltre a vari schemi di oscillazione pendolare, vi è un disegno a penna che mostra un funambolo che cammina su un asse tenuto in precario equilibrio da due altre figure. Il funambolo — designato con la lettera K— è forse la cifra dell’artista (*Künstler*) che si tiene in sospenso fra le immagini e il loro contenuto (altrove Warburg parla di un ‘movimento pendolare tra la posizione di cause come immagini e come segni’) — ma anche la cifra dello studioso che (come Warburg scrive a proposito di Burckhardt) agisce come ‘un necromante che, in piena coscienza, evoca gli spettri che lo minacciano” (Agamben, 2006a: 36-37).

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Che cosa è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006.
- Agamben, Giorgio. *Ninfe*. Turim: Bollati Boringhieri, 2006a.
- Alain, Émile Chartier. *Préliminaires à l'esthétique*. Paris: Gallimard, 1939.
- Alain, Émile Chartier. *Propos de Littérature*. Paris: Paul Hartmann, 1934.
- Alain, Émile Chartier. *Système des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, 1926.
- Andrade, Mario de. *Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario*. Selección, prólogo y notas de Gilda de Mello e Souza. Traducción de Santiago Kovadloff y Héctor Olea. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Antelo, Raul. "¿Letra contra la tierra? ¿O tierra a la tierra? Dos estrategias entre el sistema-mundo y el capitalismo autoritario". *Pensamiento de los Confines*, Buenos Aires, n. 30, primavera-verano 2013: 193-203.
- Borges, Jorge Luis. "Sobre *The purple land*". En: Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1973: 736.
- Campos, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Campos, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Derrida, Jacques. *L'autre cap*. Paris: Minuit, 1991.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios*. Los intelectuales caribeños y la tradición. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- Donato, Eugenio. "Here, Now/ 'Always Already': Incidental Remarks on Some Recent Characterizations of the Text. *Beginnings: Intention and Method* by Edward W. Said; *Glas* by Jacques Derrida". *Diacritics*, Vol. 6, n. 3, Autumn 1976.
- Flusser, Vilém. *Bodenlos. Fenomenologia do Brasileiro*. Ed. Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. Disponible en <http://textosdevilemflusser.blogspot.com.br/>. Acceso em: 01-01/2015.
- Flusser, Vilém. *Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- Flusser, Vilém. *Writings*. Traducción de Erik Eisel. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2002.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits*. Vol. II. París: Gallimard, 1994.
- Koellreutter, H. J. "Nos domínios da música. Sobre 'O Banquete' de Mário de Andrade". *Leitura*. Crítica e Informação Bibliográfica, Rio de Janeiro, Ano III, n. 27, mar. 1945.

Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

Laclau, Ernesto. "El nacionalismo popular". *Los Libros*, Buenos Aires, n. 8, mayo de 1970: 16-17.

Laclau, Ernesto. "Los nacionalistas". *Los Libros*, Buenos Aires, n. 1, jul. 1969: 16.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

Piglia, Ricardo (seudónimo Emilio Renzi). "Hudson: Un Guiraldes inglés?". *Punto de vista*, Buenos Aires, a. 1, n. 1, mar. 1978.

Rothfuss, Rhod. "El marco: un problema de plástica actual". In: Kosice, Gyula; Quin, Carmelo Arden. *Revista Arturo*: edición facsimilar. Prólogo de Liana Wenner. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.

Said, Edward W. "Abecedarium Cultures: Structuralism, Absence, Writing". In: *TriQuarterly*, n. 20, 1971: 38.

Santiago, Silviano. "A comida da arte e da ciência". *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 23 de julio de 2011. Disponible en: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-comida-da-arte-e-da-ciencia-imp-,748815>. Acceso em: 07-01/2015.

Santiago, Silviano. "Crítica / Poesia". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 de octubre de 2004.

Santiago, Silviano. "Formação e inserção". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 de mayo de 2012. Disponible en: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formacao-e-insercao-imp-,878251>. Acceso em: 07-01/2015.

Santiago, Silviano. "Hélio Oiticica, a gramática da anarquia". *Revista Piauí*, Rio de Janeiro, n. 0, set. 2006: 36-38.

Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: Silviano Santiago. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978: 11-28.

Santiago, Silviano. *Viagem ao México*. São Paulo: Rocco, 1995.

Sarlo, Beatriz. "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo". *Punto de Vista*, Buenos Aires, año V, n. 16, 1982.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Sarlo, Beatriz. "Borges y la literatura argentina". *Punto de Vista*, Buenos Aires, año XII, n. 34, 1989

Stigger, Verônica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.