BY NC SA

DRRITAXES

decembro 2012

10 ESCRITA(S)

ISSN: 1988-9089

proxectoderriba.org

Derritaxes
desenvólvese mediante un percorrido
imposíbel
á procura
das pegadas ,
lembranzas
e retornos
daqueles
que perseveraron
con
e por ela.
Fai dó,
así mesmo,
polxs amigxs
inesquecíbeis .
Derritaxes ,
á fin,
edítase na memoria
de Paco Vidarte.

4 *Editorial*

6 *Bosques de texto. Rosalía de Castro e a lóxica da sensación .*
María do Cebreiro

19 *Errantes e místicas. Andar sen rumbo no cinema contemporáneo*
Marta Pérez Pereiro

29 *Deconstrucción e outro. Una fantoloxía do acontecemento*
Sören Hauser

42 *T(r)opos ou unknow pleasures. A subversión do goce*
Rebeca Baceiredo

53 *A domadora*
Sabela López Pato

58 *Vidaextra: Notas de prexectación para un proxecto de filme.*
Ramiro Ledo

61 **Conversa Claudio Pato**

74 **Burrida**

75 *Fisuras nunha liña de progresión: comprender entre o lume*
Oriana Méndez

82 ***O planeta ben o merece. Por favor, lean Barthes.***

85 **Cineclube de Compostela**

editorial

Este ano produciuse algo que para Proxecto Derriba foi da orde do acontecemento: un encontro cunha deconstrución da escritura, cunha repolitización do discurso (pre)individual que sempre fai parte dun desexo colectivo, cunha *performance* da experiencia da escritura. Estamos a falar, á fin, do noso encontro coas *Escrita(s)*, esa tentativa de construción do común diferencial co gallo das múltiples escritas por vir e realizar, que leva facéndose marxinal e precariamente –dous dos modos da excelencia– dende o ano 2009.

Por iso as *derritaxes* deron desta volta cun apaño en ritornelo, cunha cantiga antiga que nos pon xusto nos bordos da morte, alí onde o único posíbel é tanxer unha cantiga que retorna da intelixencia do amor, que nos agarda para acollernos infinitamente nesa repetición onde se dá a escritura.
Pensar, falar, escribir... asubiar con un nós que non arreda.

Bosques de texto

Liñas de forzas → Un pensar que vai fóra de toda teleoloxía. Unha escritura espectrográfica que atravesa o real e que fai fincapé na alteridade propia da pantasma, que pon en infinito desaxuste o sentido para facer posíbel que o outro da xustiza adveña. Un pensar comunitario non xerarquizado e que conta cos pistilos e cas pedras que as abellas depositan nas flores.

T(r)opos ou unknow pleasures

* Logos, logo e por forza un curral de pitas de porc*s con alas e cocoteiros por tetas. * Un toque, un roce, un roce que de primeiras atravesa canda as frechas o corpo das criadas. * Mandelstam → "*Hemos aprendido no a hablar sino a balbucear, y sólo prestando el oído al ruido creciente del siglo, y una vez blanquedos por la espuma de su cresta, hemos adquirido una lengua*".
Pensar doutro modo deunos a razón dos monos, dos aliens –dos zombis– e tamén a diferenza e a multiplicidade das singularidades dos pelos cos seus poros e os amores e as margaridas da África... En *Alphaville* cando Natascha trae dende o corpo alienado o brote da palabra consciencia.

Errantes e místicas

Ela non quere saber nada dos centos de posibilidades que hai para calmala. A partir de aí comeza outra historia que como todas ten capas e canda as capas à **restos**. Amor e restos. Foi que comecei a *punteirar* notas, a tomar apuntes, a comentar, a apuntalar as relacións, as forzas que notei en falta entre tanta falta e entre tanto resto que non restaba. Logo viñeron días nos que o ollo volveu á súa caverna, logo así de vagabundear. E darme que pensar. Palabras; como cando dis
→ desterritorialización → semioclástica → supercalifragilisticoespialidoso...
e sentes que algo se arranxa na historia. Corpos fóra da lei, da historia → corpos doutra historia.

Deconstrución e outro

Podes beber da copa ou non mover nadiña o cu da túa nada e non deixar que elas re-veñan. Mais se dicides beber has facer os traballos de perfeccionamento. Imos falar dun desvío, dun dicir desviado, no caso dun desvío na correspondencia dunha escritura que re-traia no envés da rostridade unha aclaración, unha chamada á orde. E unha real alteridade atrincheirada. Un so-porte sobre o cal debiamos ler unha idea, a do negro de Platón. Pero como? Imos falar de Abraham, alguén dirá facer un sacrificio, sacrificarnos ou sacrificalos. É que por iso repito aquí ese dicir desviado xa como presentación do negro de Platón. Pois tamén alguén dirá: un escravo que lle escribía os diálogos ao grego Platón. Así as cousas velaquí unha pantasma, un por-vir, unha concepción de tempo afastado da presenza. Aínda, cando cousas dan en corazón que corazón non entende. Pero si, o **irrealizábel.**

Vidaextra

Unha imaxe que se move, que se temporaliza, que se fai pensante... dicimos imaxe que pensa. Escoitamos o pensamento que pensamos nós, di esta imaxe que nos fai pensar:

A REVOLUCIÓN SERA FEMINISTA OU NON SERÁ.

Un día chegou o son, antes diciamos ⟶ o cine era mudo ⟶ se acaso un subalterno.

Así, coa orella posta no ollo dun século que había dar outras moitas imaxes, filmouse a chegada do ferrocarril á estación de Vilagarcía de Arousa, así a saída das obreiras da fabrica de tabacos d´A Coruña, a Galicia de Carlos Velo e o cineclube Carlos Varela. Falamos dun músculo que pensa. Dreyer o revirado, o mudo, o momo, o subxectil, a vacaloura, o escornabois. Alguén, vostede ou eu, adiántase e di: "bailo sempre igual de mal". Ou tamén "Alguén, vostede ou eu, adiántase e di: quixera aprender a vivir, por fin".

A domadora

Os artefactos son corpos porosos onde se apaña a luz por inter-locución dunha superficie.Todo corpo achega un sentido que é disparado pola afección dun igual, ou pola violencia dun superior xerarquizado. O artefacto que nos presenta a domadora fala dende a noción de igualdade e comunismo, pois trata de disparatar á súa vez o sentido do eu non desterritorializado polas sucesivas ondas da psicanálise e o sentido do nós non deconstruido polas sucesivas revolucións socialistas. Un artefacto, logo así que nos re-trae cara o corpo das escritas que viven no roce que xera a xente. Corpos nos corpos, nervaduras do cerebro, músculos das bulbas, unllas das mans, pelos dos antebrazos... A pancarta di as balas no corazón da raíña *trans.*

Fisuras nunha liña de progresión

Díxolle Alicia ao gato inter-nauta:

- Chúspeme nos ollos, Wil, así sexa a través do ecrán.

Comezamos a pensar nas posibilidades da blogosfera ou, se queredes, da cousa *internet* ao fío de certos acontecementos que percuten na cabezota extensa, *cogitante* e trans-cibernética que acolle a este novo campo de escritura.

No peor dos casos o chuspe do gato internauta é tan patente como o desazo de Alicia ao caer polo fondo - furado da rede. E , porén, o chuspe pon en situación a frase: Coidade da intelixencia, botádelle carniza e pedra á vosa forza de traballo, que non ilegalicen as mans cas que amades, tede logo conta da difícil pregunta acerca do que é extenso e do que é cogitante, non vaia ser que o pelicano trace nas veas da rede outra volta ao plus-valor.

...

Entón

En todo caso por que insistimos na manía da escritura?

E por que é preciso facer a partir das máquinas de escritura cando nos recollemos no instante dos be rros?

E por que é sempre a partir dos berros que pomos en marcha esta máquina de guerra á que chamamos escritura e que dalgún xeito intensifica as relacións e pon en marcha o pensamento d+s outros?

Pois quizais diso se trate, de poñer en marcha e de andar sempre á procura do outro inventando resortes e camiños que nos fagan saír de nós mesmxs, que fagan que xa non sexamos máis nós mesmxs, senón un nós novo, desubxectivizado, expectante, desafiante, en continua expansión.

Quizais sexa isto e non outra cousa no que collen pulo estas *Derritaxes – Escrita(s).*

Bosques de texto. Rosalía de Castro e a lóxica da sensación[1].

María do Cebreiro Rábade Villar
m.rabade@usc.es

Resumo: O artigo tentará mostrar a produtividade lingüística, ética e política dun motivo que funciona dun xeito transversal á totalidade da obra de Rosalía de Castro, e que constitúe unha figuración imaxinaria do mundo natural como algo susceptible de ser vulnerado ou ferido. Refírome á representación literaria da talla das árbores, presente dun xeito explícito en poemas como "Los robles" ou "¡Jamás lo olvidaré...!" de *En las orillas del Sar* (1885), na novela *El primer loco* (1881) ou no artigo "El domingo de Ramos", apéndice desta última obra. Nestes textos a autora bota man da descrición da natureza para facer visibles os efectos da acción depredadora da man humana sobre a terra, froito do capitalismo industrial, e tamén para demostrar a posibilidade real de que esta acción sexa politicamente conxurada ou invertida. Pero o funcionamento verbal das súas obras ten, ademais, o efecto de interrogar reiteradamente o mundo natural, atrevéndose a preguntar polo xeito específico no que a natureza traballa. Neste sentido, os seus textos (especialmente os narrativos) axudan a establecer analoxías entre o modo de produción do natural –aquilo que a filosofía da arte denominara *natura naturans*– e a linguaxe a través da cal a literatura, en tanto produto social e humano, tenta representala.

Palabras-chave:
Rosalía de Castro,
Gilles Deleuze,
ecocrítica,
natureza e literatura,
linguaxe,
panteísmo, e
sencialismo.

A constatación de que a natureza ten un carácter central na obra de Rosalía de Castro veu operando, desde o punto de vista crítico, como un paradoxo. A forza do referente paisaxístico resulta innegable en *Cantares gallegos* (1863), libro que –ao xeito do que Alain Badiou denominaría *acontecemento*– se constituíu na acta fundacional da cultura galega contemporánea. Pero os mecanismos retóricos por medio dos cales Rosalía de Castro conseguiu converter a paisaxe en evidencia (López Sández) tiveron o efecto de escurecer a complexidade da representación espacial no conxunto da súa produción escrita[2].

1 Débolle á profesora Catherine Davies a incitación para reflexionar sobre a natureza na obra de Rosalía de Castro. O primeiro estímulo foi unha conferencia, ditada no marco do Seminario Rosalía de Castro, una musa fecunda, celebrado na Universitat de Barcelona en novembro de 2011, como froito dunha colaboración entre o Grupo de Investigación Rosalía de Castro da USC e o Centre Dona i Literatura da UB. O segundo, máis explicitamente dirixido ao estudo ecocrítico da obra de Rosalía de Castro, foi a ponencia titulada "Flavio y el mundo natural", presentada por Davies no I Simposio Internacional sobre a obra narrativa de Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, Centro de Estudos Avanzados, 22 de outubro de 2012).

2 Arturo Casas ten analizado con grande perspicacia o poder fundacional e performativo da descrición literaria.

A naturalización destes elementos discursivos foi tan intensa que a miúdo dificulta percibir o uso de certas propiedades elocutivas, minimizando, ademais, o sentido deliberadamente político de *Cantares gallegos* e a súa inversión paródica do cantigueiro popular (Angueira).

Nos últimos anos algúns críticos están tentando desmentir a aparente naturalidade das descricións paisaxísticas na obra da escritora. Fernando Cabo Aseguinolaza estudou até que punto na súa primeira novela, *La hija del mar* (1859), Rosalía de Castro contradí abertamente a función que, tres anos despois, lle deparará á natureza en *Cantares gallegos*. Fronte á frondosidade que inza a Galicia dos *Cantares*, *La hija del mar* ergue un negativo do mundo habitado, unha poética do desacougo e do deserto ateigada de "isotopías de nudez, esterilidade e desolación" (García Candeira, 2012: 100).

A relación complexa que contraen a primeira novela e o primeiro poemario da autora cifra, de modo exemplar, o carácter por veces contraditorio da escrita rosaliana, ao tempo que convida a reflexionar sobre os distintos modelos de representación territorial que é posible rastrexar na súa produción literaria. Pero sería extremadamente limitador identificar a presenza do mundo natural na obra de Rosalía de Castro coa alternancia entre unha *paisaxe habitable* e unha *contrapaisaxe erma*, aínda que habería sobradas razóns para soster que o ríspeto imaxinario paisaxístico de Eduardo Pondal fora xa instaurado, décadas antes, na primeira novela rosaliana[3].

En calquera caso, nin a literatura nin a natureza –e desde logo tampouco a súa relación- son redutibles a un habitáculo ou contedor da realidade. Tampouco a unha cuadrícula imaxinaria da que os autores botarían man para reproducir, de acordo coa teoría luckasiana do reflexo, determinadas ideas sobre o mundo social. Nas seguintes reflexións quixera partir da idea de que a presenza da natureza na obra de Rosalía de Castro non funcionou só como un xeito de propiciar mecanismos de representación das ideas e dos valores da súa época, aínda que a escritora non fose en absoluto impermeable a eles e os usase, en ocasións dun xeito moi consciente[4]. O motivo da talla das árbores, por exemplo, ten sido analizado desde a perspectiva da denuncia social e da afirmación nacional por autores como Francisco Rodríguez. Na súa última monografía, relaciona a imaxe cunha talla realmente acontecida no mosteiro de Conxo e fronte á que Rosalía de Castro tomaría partido nos seus textos:

> "Los Robles", datado en Padrón, en agosto de 1882, tal como aparece na versión de *La Nación Española*, a partir dun feito concreto –a tala do bosque de Conxo por mandato do arcebispo de Santiago, cardenal Payá y Rico, para venda como madeira e leña e conversión en terras de labor da grande extensión arborada que rodeaba o mosteiro– evoca as agresións que recebe o noso país na súa natureza, no seu ecosistema, póndose en contraste o pasado remoto e o presente do país (Rodríguez, 2011: 408).

3 Aínda que formulada con carácter máis tardío, a construción territorial pondaliana, sempre atenta ao carácter esgrevio dun territorio mítico e heroico, retoma moitos dos tropos percorridos xa por Rosalía en La hija del mar, tal e como foran descritos, entre outros, por Carlos Ruiz Silva. E cavilando en termos non estritamente textuais como de contexto, segundo algúns dos seus máis destacados intérpretes, a xénese da primeira novela rosaliana semella indisociable da participación da autora na romaría da Virxe da Barca, tan decisiva para a súa biografía, e á que asistira coa despois finada Eduarda Pondal. Esa é, por exemplo, a posición defendida por Ricardo Carballo Calero. Fermín Bouza Brey fora aínda algo máis lonxe cando nun artigo anterior sobre a mocidade de Rosalía afirma que La hija del mar "debía de estar elaborada desde años antes sobre notas tomadas en la romería de la Barca, de Muxía, en 1853".

4 Entre as ideas e valores máis destacados pola crítica cómpre salientar a democracia radical (Davies) e o socialismo utópico (Rodríguez). García Negro ten estudado o xeito no que, ao longo da súa vida, Rosalía de Castro empregou os seus poemas, as súas novelas e os seus artigos como intervencións no espazo público, converténdoos ocasionalmente en manifestos dirixidos a defender posicións emerxentes no século XIX como o feminismo ou o nacionalismo. A Biblioteca do Fondo Gala-Murguía, aloxada na Real Academia Galega como froito dunha doazón dunha das fillas do matrimonio, confirma abertamente a familiaridade da parella co krausismo e coa Internacional Socialista.

Ao ler "Los robles" como un poema épico e de denuncia, Francisco Rodríguez asenta criticamente a continuidade indubidable entre *El primer loco*, novela sobre a fundación do hospital psiquiátrico de Conxo, e outros tramos, en aparencia máis "líricos" ou "himnicos", da produción da escritora. O autor demostra así que segmentos moi significativos da súa obra poética e narrativa foron o resultado de tensas negociacións históricas, como as que tiveron lugar entre os poderes civís e eclesiástico ao longo do século XIX.

Pero que ocorrería se, ademais de ler a natureza como realidade social e cultural, nos propuxésemos lela como texto? No esteiro dos xa clásicos estudos de Raymond Williams sobre a representación literaria da paisaxe, podemos afirmar que interrogarnos polo funcionamento textual da natureza na obra de Rosalía de Castro non invalida realmente unha lectura en clave ecolóxica ou ecocrítica (Howell). Pero si que amplifica, baixo a miña perspectiva, a súa potencia. Nunha autora tan consciente de si, e ao tempo tan familiarizada cos problemas formulados pola tradición literaria moderna (García Candeira), resulta lóxico que calquera motivo expresivo se constitúa para ela tamén –ou ante todo– nun dispositivo de enunciación verbal, nun xeito de mostrar unha visión complexa do mundo, incluído o mundo natural, a través da linguaxe.

Por medio do comentario dalgúns fragmentos da prosa de Rosalía de Castro quixera ilustrar en que medida, pintando con palabras a paisaxe, a autora proxectou dous dos principais fundamentos teóricos do seu pensamento literario. En primeiro lugar, o sensualismo, asentado na idea dunha natureza que, case ao modo spinoziano (ou cando menos ao modo no que Deleuze leu a Spinoza), sente e goza cando se atopa en estado de potencia e sufre cando a instrumentalización humana a volve pasiva. O segundo dos fundamentos, que se atopa en estreita relación co primeiro, é unha ética de base material, condensada con brillantez na máxima "El bien que se toca es el único bien", que pronuncia o personaxe da Musa andróxina ao comezo da súa novela *El caballero de las botas azules* (Castro, 1993, vol. 2: 4).

O profundo vínculo que a obra de Rosalía de Castro establece entre o pracer sensual e o sentimento íntimo da paisaxe aparece descrito dun xeito moi nidio no artigo "Padrón y las inundaciones". Na peza a autora escribe a crónica dunha crecente do río Sar, asinada en Lestrove (Padrón) no ano 1881 e preparada como texto de intervención política no suplemento "Los lunes" do xornal madrileño *El Imparcial*. Na segunda das seccións nas que se divide o artigo, a narradora evoca con grande plasticidade o goce infantil ("me extasiaba en medio de un placer inocente, pero vivo", Castro, 1993, vol. 2: 635) da inmersión na paisaxe da ribeira do Miranda:

> Después, para poder bañarme toda entera en los rayos del sol y en los vapores de la mañana; para percibir mejor las armonías matinales, que despiertan con el día en la fresca naturaleza de esta región, y seguir con envidiosa mirada la lancha que, con la vela al viento, cruzaba la ría hacia el mar, bajaba al campo y todo lo recorría, sin acertar a saciarme de tantas cosas sin nombre como deseaba, e iba buscando mi espíritu en el aire, en las flores, en el agua y en el espacio. (Castro, 1993, vol. 2: 635).

A intensidade dos sentidos atravesara xa nalgunhas descricións paisaxísticas de *La hija del mar*, onde o canto dos paxaros semellaba recrear a unión sexual nunha evocación da natureza como escenario alleo á culpa e á vergonza[5].

5 "Los árboles cargados de hojas platicaban en la sombra con las brisas nocturnas, las flores se besaban cariñosamente sin que percibiera nadie el chasquido suave de sus labios, y los peces en el fondo de los estanques, los insectos entre la yerba, y las mariposas en sus perfumados lechos, todos gozaban de esa felicidad que concede el reposo, y al que suelen ir unidas secretas afecciones y deseos satisfechos sin vergüenza y sin remordimiento"

É tal o brío destas descricións que dalgún xeito resoan, *ex contrario*, nos lectores cando en "El domingo de Ramos" Rosalía de Castro describa con profusión o efecto da talla das árbores na vida animal do bosque:

> ¡Cuántos pobres pajarillos no son en tales ocasiones sorprendidos con gritos de júbilo que pueden decirse de muerte para las aves desventuradas que aún no tuvieron la felicidad de poder levantar su vuelo, y cuántas viviendas con ímprobos trabajos fabricadas para cobijarse en ellas amorosas parejas con el fruto de su unión, caen de improviso desde la altura destrozándose contra las duras rocas o hundiéndose en el engrosado arroyo que las arrastra en sus aguas! (Castro, 1993, vol. 2: 667-668)[6].

(Castro, 1993, vol. 1: 162). Agradézolle a María López Sández que, nun estudo aínda inédito sobre o ensaio como subtexto na obra de Rosalía, chamase a miña atención sobre esta pasaxe.

6 Nun dos múltiples exemplos de transposición e remisión interna entre a súa obra poética e a narrativa, Rosalía de Castro traducirá en verso o motivo dos paxariños deshauciados no poema "Jamás lo olvidaré" de En las orillas del Sar: "Ya ni abrigo, ni sombra, ni frescura; / los pájaros huidos y espantados / al ver deshecha su morada; el viento / gimiendo desabrido, como gime / en las desiertas lomas, donde sólo / áridos riscos a su paso encuentra" (Castro, 1993, vol. 2: 483).

"El Domingo de Ramos" é un texto case tan misterioso como "Padrón y las inundaciones". Datado no mesmo ano, probablemente haxa que lelo en serie canda aquel e co polémico artigo "Costumbres gallegas" (ese é tamén o seu subtítulo), onde Rosalía describira o costume da *prostitución hospitalaria*. Segundo a narradora, nalgunhas vilas da costa de Galicia as irmás e as esposas dos mariñeiros tiñan o costume de se deitar cos náufragos, en connivencia cos seus irmáns e esposos, a mesma noite na que eran descubertos. A polémica acollida da peza –documentada pola propia Rosalía, en carta dirixida ao seu home– estaría na orixe da súa pretendida decisión de "dimitir" da lingua galega nos últimos anos da súa vida (Alonso Montero, Moreiras Menor, Gabilondo). Non é agora o lugar para debullar cuestións tan complexas coma esta, mais si para apuntar que a polémica puido influír na decisión de incluír "El domingo de Ramos" como apéndice da novela *El primer loco*, reservándolle unha lectura diferente da deparada polos medios xornalísticos.

Se atendemos ao contido do texto, vemos que se refire de xeito inequívoco a un costume relixioso: as palmas que levan as mulleres dalgunhas comarcas galegas (entre elas, Vedra e Ponte Vea) para facer socialmente visible a súa virxindade.

Estaría a peza tentando conxurar a impresión negativa causada pola descrición do costume da prostitución hospitalaria? Atópase, pola contra, nunha relación de complementariedade co que a voz narratorial de *El primer loco* afirma sobre os costumes do pobo galego?

Nunha muller tan atrevida como Rosalía de Castro[7] resulta estraña a ansiedade de restauración pública da propia imaxe, aínda que por outra banda o tema relixioso, relativamente infrecuente na súa produción narrativa, podería ser lido case como un pretexto para avanzar descricións moi prolíficas sobre a vizosidade do mundo natural.

7 Penso que as súas cartas conservadas permiten referendar este xuízo de valor, que sosteño asumindo o risco da falacia intencional e o perigo resultante de atribuír dun xeito mecánico determinadas ideas ou valores dos autores aos textos (Wimsatt e Beardsley). Na carta que Rosalía de Castro lle dirixe a Murguía, citada a propósito da polémica recepción do artigo Costumbres gallegas por parte dos xornais El Anunciador e La Concordia, a escritora remata dicindo: "Para corresponder yo a las frases galantes que les he merecido, les deseo que sean más instruidos y más corteses. Yo, por mi parte, añadiré que soy vieja para recibir lecciones de ningún maestro de escuela" (Castro, 1993, vol. 2: 661).

Non sabemos, en suma, se ao incluír o apéndice piadoso de "El domingo de Ramos" Rosalía de Castro tentaba diminuír o sentido político da acusación á deforestación dos frades mercedarios en *El primer loco*. Pero interesa moito observar a interacción entre a novela e o seu apéndice xornalístico, pois a especularidade, entendida como procedemento literario de amplificación e de abismamento, é un mecanismo presente en toda a obra da autora. E se lemos as dúas pezas en conxunto –dado que a man da Rosalía, en tanto que editora dos seus propios textos, quixo que ficasen reunidos– axiña comprobamos que a relación intertextual permite confrontar dous tipos de deforestación. En *El primer loco*, a dos carballos da fraga do mosteiro de Conxo, protagonizada polos frades e dirixida á venda da madeira. En "El domingo de Ramos", a das oliveiras e os loureiros, protagonizada polos habitantes das vilas galegas e destinada á composición dos ramos pascuais que deben portar as rapazas.

Na novela a escritora encara os efectos do capitalismo e a súa concepción da natureza como un contedor de recursos dos que o ser humano pode tirar proveito á súa vontade. En cambio, aínda que a descrición da talla en "El domingo de Ramos" sexa case máis violenta que a descrita en *El primer loco*, a piedade coa que a narradora presenta o costume de ofrecer e de levar os ramos, e a súa insistencia na capacidade de rexeneración da natureza, acaban por operar como contrapunto retoricamente moi efectivo á acción depredadora do capital. É de notar, en calquera caso, que tanto no artigo como na novela a cultura exerce dun modo explícito como elemento mediador no tratamento literario da natureza.

Co fin de subliñar a violencia da talla, en "El domingo de Ramos" Rosalía de Castro emprega unha correlación entre o ecosistema animal e as sociedades humanas. Como vimos na devandita pasaxe, unha alegoría culturalmente moi asentada permítelle converter nun fogar case burgués o niño dos paxaros. O efecto é conseguir que os lectores vivan como un desafiuzamento a destrución das árbores, nunha pasaxe na que a natureza é presentada como unha sociedade convulsa, sometida pola forza a continuas espoliacións e roubos. A escritora constrúe así unha concepción do mundo natural moi afastada do idealismo que Timothy Morton lle obxectaba hai uns anos ao ecoloxismo. No seu suxestivo ensaio, Morton defende a necesidade de repensar esteticamente a natureza para alén da peneira, por veces restritiva e mistificadora, da ideoloxía ecolóxica.

Ao proxectar sobre a natureza a conciencia da crueldade, da degradación e da decadencia do mundo, Rosalía de Castro restablece, nun sentido profundo e non cosmético, a solidariedade entre a paisaxe e a existencia humana, incorporada ao devir-animal. Pero a perspectiva da narradora non é só compasiva cos paxaros, en xeral idealizados na tradición literaria. Ao debuxar un panorama da vida animal do bosque, Rosalía de Castro detense tamén no nivel microscópico dos insectos:

> Olivos y laureles sufren con tal motivo inopinadas desnudeces, y siéntense de todas suertes maltratados y heridos de la manera brusca y despiadada con que el ladrón trata lo que no es suyo. Es aquella una rapacidad llevada al grado máximo, una verdadera tala vandálica y agresiva que deja desgarradas las hojas, heridos y mutilados los troncos, así como desamparados o destruidos mundos de insectos que sin acordarse de las mudanzas y cambios bruscos de la vida bajo ellos se guarecían o vivían dichosos. (Castro, 1993, vol. 2: 667)[8]

8 A brutalidade do motivo da talla cobra de novo forma poética no poema "Jamás lo olvidaré" de En las orillas del Sar, onde o son da fouce ao caer sobre a madeira é comparado ao do martelo que asegura os cravos dun cadaleito "Todo marchito y sepultado todo / sin compasión, bajo el terrible peso / de los ya inertes troncos. La corriente / mansa del Sar, entre sus ondas plácidas / arrastrando en silencio los despojos / del sagrado recinto, y de la dura / hacha los golpes resonando huecos, / cual suelen resonar los del martillo / al remachar de un ataúd los clavos" (Castro, 1993, vol. 2: 483-484).

"El domingo de Ramos" revélase, en certo sentido, como un texto pioneiro no tratamento mo-

derno do vínculo entre natureza e cultura. Fronte ao canon dominante no romanticismo, a escritora recoñece que a relación do ser humano coa paisaxe non é prístina e que, de darse, o vínculo entre ambos estará con frecuencia máis suxeito á tensión e ao conflito que á plenitude óntica. Moitas das súas obras, se ben parecen autorizar na súa textura e nas súas influencias unha lectura romántica, transcenden con forza a orientación estética do primeiro romanticismo europeo. Sobre todo por incorporaren matices nos que a brutalidade e aspereza dos cambios, insignia da conciencia temporal asociada á modernidade, pasa a un primeiro plano (lembremos que, na pasaxe antes citada, os insectos morren porque non se decatan "de las mudanzas y cambios bruscos de la vida")[9].

E con todo, é de xustiza recoñecer que debemos á lectura dos poetas románticos ingleses emprendida por Paul De Man –e, en xeral, aos críticos literarios da Escola de Chicago– o recoñecemento dunha fenda profunda entre a conciencia e o mundo nos textos de escritores coma Coleridge ou Wordsworth. Tampouco parece casual que a deconstrución de Rousseau –autor moi influínte en Rosalía– sexa un dos fundamentos da teoría demaniana do romanticismo, nin que na biblioteca do matrimonio Murguía-Castro figurase un volume coa tradución de poetas ingleses. Lembremos, a esta luz, a dirección cara ao inefable que se respira en cada unha das palabras do parágrafo de "Padrón y las inundaciones", onde a narradora di que non pode saciarse "de tantas cosas sin nombre como deseaba" e onde, lonxe de se identificar de xeito automático cos elementos do medio natural, rompe a correr á procura do seu espírito "en el aire, en las flores, en el agua y en el espacio".

9 Na conferencia "Rosalía de Castro bromista: estilo y época", presentada no xa mencionado I Simposio Internacional sobre a obra narrativa de Rosalía de Castro, o profesor Andrew Ginger analizou a "ética da crueldade" presente en novelas como Flavio, El caballero de las botas azules ou Ruinas. A violencia e a burla funcionarían nestas obras case como unha alegoría da conciencia temporal moderna. Na interpretación de Ginger, en grande medida subxacente ás posicións que tento defender neste artigo, as relacións humanas de dominación representadas nas novelas de Rosalía de Castro virían ser o xeito no que os personaxes (e os lectores) cobran conciencia de que a existencia é violenta, de que todo o que é humano está sometido a deterioro e de que o presente, determinado pola fugacidade temporal, é a realidade única e esencial do mundo.

Pasaxes coma esta tamén convidarían a matizar a consideración dun certo panteísmo en Rosalía de Castro, frecuente na crítica do pasado século, e en xeral na teorización da paisaxe galega. Non creo que a concepción rosaliana do mundo natural sexa en propiedade panteísta, e quixera avanzar a hipótese de que esa lectura podería ter sido usada socialmente para encubrir ou minimizar a potencia material dalgunhas das súas descricións[10].

Especialmente daquelas nas que, como estamos a ver, se manifesta unha ansiedade, ás veces frustrada, de participación sensual na natureza. Malia os xa observados efectos de animación do mundo natural, nestas descricións Rosalía de Castro non está reemprazando o antropocentrismo por un *ecocentrismo* (Buell). Se, co obxectivo de debuxar a paisaxe, escolle figuras da habitabilidade e da sociedade humana non pode ser, en boa lóxica, para lle ceder protagonismo á natureza en detrimento da representación do humano.

10 O modo no que algunhas pasaxes da obra de Rosalía desafían a ortodoxia moral e relixiosa foi ineludible para a crítica. Pero dalgún xeito pareceu hermeneuticamente máis acaído substituír o catolicismo polo panteísmo –que na lectura galeguista remite ao referente céltico– que substituílo polo materialismo. Quizais cumpriría ter en conta, neste contexto, a tentativa de acomodar a obra de Rosalía de Castro aos propósitos fundacionais da nación literaria galega e o papel desempeñado pola pegada do celtismo neste proceso.

A operación é, ao tempo, máis complexa e máis sinxela. Trátase de transferir calidades humanas ao mundo non humano para poder expresar a natureza como potencia e como corpo. Na súa prosa, sempre atenta ás calidades pictóricas da linguaxe, a natureza a miúdo equivale ao "corpo como Figura, como material da figura" (Deleuze, 2011: p. 59). A aparición do sagrado, nese contexto, é material no mesmo sentido no que o é o Deus dos afectos, o Deus da *Ética* de Spinoza. A ansiedade da non participación plena nesa materialidade sagrada resólvese xustamente convertendo a natureza nun corpo que sente ou que se queixa[11] . Nun corpo sen órganos, retomando a afortunada expresión de Gilles Deleuze:

> A Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em benefício do corpo, o rosto em benefício da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; é percorrida por uma onda que traça neles diferentes níveis; a sensação é, por assim dizer, o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, um "atletismo afectivo"; um grito-sopro; a sensação, quando é assim posta em relação com o corpo, deixa de ser representacional, torna-se real; e a crueldade estará cada vez menos ligada à representação de algo horrível, para passar a ser unicamente a acção das forças sobre a sensação. (Deleuze, 2011: 94-95)

11 Seguindo a Terry Gifford, poderiamos considerar esta concepción do natural en Rosalía de Castro como "post-pastoril". Tanto na súa poesía como na súa narrativa o estatismo da tradición virxiliana na representación do mundo natural é reemprazado por unha concepción intensamente dinámica e fluída.

No fragmento citado, Deleuze tenta comprender a *lóxica da sensación* inherente aos cadros de Francis Bacon, estudando o xeito no que os seus *bloques de cor* ordenan a experiencia sensorial de compoñer e de percibir a pintura. Pola súa banda, Rosalía de Castro crea *bosques de textos*, o que equivale a dicir que dota de sentidos á natureza por medio da linguaxe. Esa é a solución que atopou a escritora para un problema estético e filosófico moi complexo e ao que todos os autores, cando menos os situados na tradición moderna, houberon de enfrontarse: como apreixar lingüisticamente o río do sentir sen sacrificar a súa fluencia infinita, mesmo sabendo que a orde da linguaxe é secuencial e que o xeito no que as linguas ordenan os significantes fónicos non é continuo.

Hai unha imaxe moi fermosa aloxada en "El domingo de Ramos" que lle dá forma, dun xeito máis apropiado, a esta cuestión. Refírome á descrición das palmas cortadas por man da multitude como "movibles bosques que invaden plazas y calles", Castro, 1993, vol. 2: 663), e máis adiante como unha "aromática selva" (667). Nada máis lonxe da relación mimética entre o mundo e a linguaxe que esta torsión discursiva por medio da cal a dor da talla se converte, en virtude do rito de portar as palmas, nunha recreación cultural do bosque. Por iso, aínda cando o significado relixioso campe no texto baixo o alento cristián Rosalía de Castro reelabora literariamente o dogma da Resurrección poñendo o acento na capacidade do mundo natural para rexenerarse:

> Mas, como todos hemos nacido para morir (de buena o mala muerte) [···] los árboles que sufrieron el despojo tornan, por permisión del cielo, a estar tan verdes y lozanos que al año siguiente pueden aprontar el mismo contingente de ramas, y sufrir sin menoscabo iguales deterioros que en los pasados padecieron (Castro, 1993, vol. 2: 668).

Na obra poética da escritora as ideas relixiosas están até tal punto traspasadas pola dúbida que mesmo forzaron a intervención da man de Murguía. A tentativa de neutralización da heterodoxia rosaliana ante o problema da fe é moi perceptible na alteración dalgúns versos de *En las orillas del Sar*, levada a cabo na edición murguiana das *Obras completas* e estudada, entre outros autores, por Xesús

Alonso Montero e Alejandro Nogueira Alonso. É moi lembrada, por exemplo a substitución do atormentado verso "Por qué, aunque haya Dios, vence el infierno?", no que a escritora encara con ousadía o problema teolóxico do mal, e que Murguía, na edición canónica de 1909, decidiu fixar como "¿Por qué, ya que hay Dios, vence el infierno?".

Pero, fronte ao que acontece na obra poética, en ningún segmento da obra narrativa a relixión acada un papel tan relevante como no artigo "El domingo de Ramos"[12].

E é tamén digno de ser notado que no arranque da peza, os aspectos máis severos da relixión católica ("el fanatismo que toma asiento en cerebros enfermos, haciéndoles ver todo bajo la amenaza de eternos tormentos y al resplandor de sangrientas hogueras", Castro, 1993, vol. 2: 666) son implicitamente censurados, baixo a consideración de que nun día de festa deben prevalecer a fraternidade e a alegría da multitude. O que Rosalía de Castro rescata do rito das palmas parece ser, xa que logo, o seu compoñente festivo e a súa capacidade para afirmar os lazos comunitarios.

12 O elemento relixioso comparece, con menor protagonismo que no artigo, en La hija del mar e en El primer loco, significativamente ligado á análise das supersticións populares e á súa convivencia cos ritos do catolicismo. Hai unha ollada, nestas obras, que poderiamos mesmo cualificar de "antropolóxica", pero tamén neste caso é dado consignar unha mudanza de perspectiva entre a primeira e a última novela. Mentres que en La hija del mar as supersticións son cualificadas, de acordo cunha óptica herdeira da Ilustración, como incivilizadas e bárbaras, en El primer loco os rituais populares son obxecto dunha valoración máis positiva e a narradora chega mesmo a relacionalos co funcionamento da imaxinación literaria.

E, como xa apuntamos, o carácter relixioso do artigo fundaméntase ante todo na idea do eterno renacemento da natureza e na inmensa potencia dese rexurdir.

Hai outro aspecto no que quixera determe, pois dalgún xeito contradí as concepcións máis esencialistas do tratamento rosaliano do referente paisaxístico. Nalgúns fragmentos significativos da súa produción, especialmente na correspondente aos últimos anos, a ontoloxía natural dos *Cantares* é reemprazada polo recoñecemento de que non son unicamente as especies autóctonas as dignas de ser coidadas e enxalzadas. Poida que o carballo sexa usado, en "Los robles", como cifra dunha identidade fanada, como un corte da historia que só unha reforestación simbólica podería reparar, case ao xeito mesiánico, no futuro. Pero nun texto tan literalmente patriótico como "¡Jamás lo olvidaré···!", os cedros do Líbano protagonizan un moi suxestivo desprazamento tropolóxico. Territorio que no século XIX comeza a ser disputado polos maronitas e os drusos, e sometido a sucesivas deforestacións na mesma época, grazas a Rosalía de Castro o monte Líbano traballa en metonimia para axudar a construír a estrofa dun poema galego:

Y sin embargo...,
¡Nada allí quedó en pie! Los arrogantes
cedros de nuestro Líbano, los altos
gigantescos castaños seculares,
regalo de los ojos; los robustos
y centenarios robles, cuyos troncos
de arrugas llenos, monstruos semejaban
de ceño adusto y de mirada torva,
que hacen pensar en ignorados mundos;
las encinas vetustas, bajo cuyas
ramas vagaron en silencio tantos
tercos, impenitentes soñadores...
Todo por tierra y asolado todo![13]

13 Agradézolle a Román G. Alberte o esclarecemento do significado desta alusión. Ademais da referencia aos conflitos históricos do Monte Líbano, en enfrontamentos que tiveron lugar entre os anos corenta e os anos sesenta do século XIX, habería que considerar tamén a impronta dos referentes culturais, especialmente os relixiosos, sobre esta pasaxe do poema "¡Jamás lo olvidaré…!", comezando polo Cantar dos Cantares I, 24, 13 ("Que fermoso eres, meu ben, que delicioso / o noso leito é todo verdor / as trabes da nosa casa son os cedros", I, 16, 17), versículos nos que o comentarista Oríxenes identifica o cedro coa incorruptibilidade material e moral. Pero tamén en Xeremías ("Ti, que tiñas asento no Líbano, que aniñabas nos cedros", 22, 23); nos Salmos ("Florece o xusto como a palmeira e medra como un cedro do Líbano, 92, 13) ou no Eclesiastés ("Medrei no Líbano como os cedros, medrei como ciprés no monte do Ermón", 24, 13).

A través da figura dos cedros mutilados a autora confirma a crueldade de toda deforestación. Pero sostén tamén o argumento de que unha árbore non natural, achegada á propia terra en virtude do posesivo ("nuestro Líbano"), pode convivir textualmente cos carballos, cos castiñeiros e coas aciñeiras do país. Esta unión do patrimonial co foráneo –que Rosalía de Castro considera portador de valores simbólicos necesarios para a restauración de Galicia– constitúe, ao meu xuízo, un sinal da concepción non esencialista do nacionalismo rosalián[14].

Pero o exemplo máis elocuente deste entendemento da paisaxe galega atopámolo, de novo, en "El domingo de Ramos". Ao comezo da terceira sección do artigo, a narradora confronta os ramos de loureiros e de oliveiras cos ramos de palma. E fai notar que as palmas, definidas como "melancólicas e desamparadas estranxeiras" veñen de moi lonxe, e que merecen o respecto co que, segundo a *ética da hospitalidade* (Derrida) é necesario honrar aos que chegan de fóra:

> Pocas palmas se ven ese día en nuestros templos, elevándose como dorado penacho sobre la masa oscura de aquellas apiñadas copas de olivos y laureles, porque escasean en esta tierra del castaño y el roble, y las pocas que existen son comúnmente respetadas, como desamparadas extranjeras a las cuales hay que rodear de cuidados, para hacerles más llevadera la ausencia de la patria (Castro, 1993, vol. 2: 669).

14 E con todo paréceme perigosa a tendencia, case inevitable, de procurar na obra de Rosalía de Castro unha confirmación das ideas políticas que os seus intérpretes xulgan –xulgamos– máis acaídas desde a óptica do presente. Lidos dentro do seu horizonte histórico acadan pleno sentido elementos do seu pensamento literario como o orientalismo (presente de xeito explícito nas novelas La hija del mar, Flavio e El caballero de las botas azules, pero tamén no uso do Líbano en ¡Jamás lo olvidaré…!), os prexuízos de clase (dos que son obxecto, por exemplo, os zapateiros en Ruinas) ou o seu rexeitamento aristocrático ante a democratización da literatura (en Las literatas). Por non falar da súa reserva cara ás emerxentes nacións da América do Sur e cara aos cidadáns destas nacións (estes dous últimos aspectos moi evidentes en toda a súa narrativa), xustificable se temos en conta os intereses económicos que os axentes do seu círculo social tiñan en colonias españolas como Cuba. Pero non é menos certo que, dada a dimensión simbólica de Rosalía de Castro na cultura galega contemporánea, enfrontarse criticamente a algún dos prexuízos políticos que atravesan a súa produción resulta unha tarefa cando menos turbadora.

15 Resulta moi elocuente, a este respecto, a súa oda ao xeneral John Moore (Follas novas).

Experta en comprender a fortuna dos heroes que atoparon a morte lonxe da súa terra[15], e movida pola súa característica empatía, a autora prolonga ao máximo a descrición das palmas, tentando explicar a dor que senten ao se criaren fóra do país natal: "pero el árbol que brota y crece pujante entre las arenas del desierto, no es, en verdad, de naturaleza mimosa, sino ardiente; no siente sed de refrigerantes lluvias, ni anhela el soplo de templada brisa, sino que tiene hambre de abrasados besos y sueña con ráfagas encendidas que la hagan cimbrarse y doblar la alta cerviz hasta tocar el polvo y barrer con sus ramas la caldeada arena de las llanuras" (Castro, 1993, vol. 2: 669).

De novo a natureza ten fame de bicar e de ser bicada, de novo é ardente e quere deitarse ou erguerse. Pero as palmas, ademais, soñan e lembran. E o máis suxestivo é que a continuación a autora citará a Heine, pai do romanticismo lírico alemán, para reforzar a súa solidariedade coas "pobres desterradas que al pie de nuestras ventanas pugnan y se esfuerzan en vano por levantarse en el espacio en busca de un calor que aquí no pueden hallar" (Castro, 1993, vol. 2: 669). A autora que nos *Cantares gallegos* cualificara o clima de Castela como *deserto* e *inferno* é capaz tamén de evocar con saudade a calidez do clima africano: "viénnenos a la memoria a cada paso los hermosos versos de Heine, y pensamos si no será de verdad que las plantas, como los hombres, pueden ser presa de mortales nostalgias" (Castro, 1993, vol. 2: 669).

Case vinte anos despois do seu primeiro libro de poemas, moi debedor do *Lied* xermánico, Rosalía xa non invoca a Heine para autorizar a idea do *Volkgeist* nin para reforzar o sentimento vinculado

á noción de *Heimat*. Tampouco para soster que a saudade sexa a forza motriz do propio canto. A autora opera un baleirado enunciativo e un desprazamento do sentir moito máis poderosos. "Agora xa non son", semella dicir, "aquela estranxeira que en Castela contemplaba con melancolía a natureza do meu país natal. Son aquela que, de volta ao seu propio país, é capaz de compartir mesmo a melancolía das plantas estranxeiras".

O sentimento da orixe vivirá en calquera lugar onde as palabras e os sentimentos cobren corpo; non só aquilo que denominamos *autóctono* merece coidado e dereito á residencia entre nós. É así como Rosalía de Castro esquiva os riscos asociados ao que Buell denominaría "determinismo ambiental" (Buell, 2005: 66). Pero ademais, nun xiro moi perspicaz, e imbuído da súa característica ironía, a narradora de "El domingo de Ramos" desautoriza o dó melancólico das palmas, recoñecendo a súa valiosa achega á comunidade: "Si aquellas hijas de África se marchitasen, víctimas de melancolía, ¿cómo lucirían las jóvenes de la vecina comarca [refírese a Vedra] el verde ramo de palma, [...] que aquel que las enamora está obligado a regalarles el Domingo de Ramos?" (Castro, 1993, vol. 2: 670).

Unha vez máis, a linguaxe constitúese no espazo que permite dar forma e comprender o sentido do mundo. Segundo sostivera Jonathan Bate a propósito do revolucionario Wordsworth, a arte funciona en Rosalía de Castro como o exilio onde poder lamentar o fogar natural do que a sociedade nos desposúe, como un xeito de conxurar o desarraigo e a inevitable dor de habitar entre os seres humanos. Pero tamén como unha maneira de recrear expresivamente o propio funcionamento flutuante das cousas, de permitir que nos mergullemos intensamente nas sensacións e que comprendamos que a existencia está irremediablemente unida á conciencia da temporalidade. É así como, ao favorecer os períodos longos e abondosos en afluentes discursivos, a sintaxe da prosa rosaliana permite que a forma dos textos opere como restitución da plenitude dos referentes invocados.

Hai unha certa lentitude na narrativa do século XIX que garda unha relación moi poderosa coa propia experiencia da lectura, práctica que só nese século comezou a xeneralizarse socialmente e na que filósofos como Jacques Rancière teñen situado a emerxencia dunha concepción democrática do espazo público. Ideoloxicamente vinculada á democracia radical, non parece, no entanto, que Rosalía de Castro entendese a literatura de xeito privativo como un vehículo para a propaganda política. Antes ben, sen dúbida preludiando certas concepcións da vangarda histórica do século XX, a escritora aliñouse entre aqueles escritores liberais de esquerda que atoparon nas posicións autoriais conscientes, na autoparodia e na desautomatización posibilidades para chamar á axitación política (Ginger).

Especialmente nos seus textos sobre a natureza, Rosalía de Castro usa a linguaxe como un xeito de amplificar as sensacións. Por momentos semella que a espesura e o fragor destes relatos sobre a talla, así como a potencia das imaxes invocadas, tivesen como fin último desagraviar a paisaxe ferida pola man humana. Nada estraño nunha autora que, como demostrou abertamente ao longo da súa produción, vía na experiencia estética un xeito de reparación da angustia. A beleza pode ser, como en "Los robles", a evocación imaxinaria dun pasado druídico ou, como en "El domingo de Ramos", a crenza na capacidade da natureza para renacer. Mais como tentamos mostrar, a escritora non se limita a recrear unha experiencia orixinaria da natureza, nin a expresar o sentimento de agravio ante a agresión ambiental, aínda que as dúas experiencias permanezan no corpo do texto como unha latencia e un eco capaces de instaurar concepcións novidosas da natureza e políticas chamadas a asegurar o seu coidado.

Mentres que a forza dos *Cantares gallegos* radicaba na súa ilusión de naturalidade discursiva e na súa capacidade para instaurar un imaxinario paisaxístico de carácter protonacional, a visión da

natureza nas últimas obras de Rosalía de Castro é moi diferente e permite se cadra axudar a selar o nó, sempre dificultoso, entre o nacionalismo –entendido como afirmación dun territorio orixinario ou como sentido e sentimento do lugar– e a ecocrítica –que tenta pensar problematicamente a afirmación dunha unicidade esencial do cosmos.

A potencia dos fragmentos citados ao longo deste artigo non se asenta retoricamente na *evidentia*, senón no estrañamento xerado polo seu funcionamento sintáctico e semántico[16], pola capacidade amplificadora da linguaxe literaria no seu xeito de desviar, como en arborescencias ou rizomas, a linguaxe común. A prosa de Rosalía de Castro espreguízase en cámara lenta para que reparemos na vitalidade do existente. Non é sensual unicamente por falar da unión dos paxaros e dos seus chíos, ou das palmas que procuran bicos ardentes no deserto. É sensual porque, ao suspender a atención e activar a imaxinación, funciona como un mecanismo potenciador da experiencia humana. E é material porque este efecto, directamente disparado ao corpo de quen le, comeza por ter lugar no mesmo corpo do texto, até o punto de que as propias palabras convidarían case a ser tocadas.

A mímese literaria da natureza non é nestas pasaxes a *natura naturata* asentada na retórica clásica, obediente aos propósitos dunha apoloxía territorial e da instauración discursiva dunha Galicia fértil e fermosa. A Rosalía que escribe *El primer loco* e *El domingo de Ramos* está tentando comprender o Deus dos afectos de Spinoza; é dicir, o funcionamento da *natura naturans*. Está, xa que logo, entregada á finalidade propia dos poetas románticos, dos filósofos metafísicos e dos narradores modernos. Por medio da súa escritura sobre a natureza, compón *bosques de texto* chamados a poñer de relevo unha falla fenomenolóxica, pero tamén a propoñer unha tentativa de restitución do vínculo entre a conciencia e a materia. O recoñecemento dunha relación continuamente fanada entre o obxecto e o suxeito conduce con frecuencia, na súa prosa, á tentativa de transformar o mundo en corpo. É así como a autora demostra que a literatura non funciona só como un espello que permite representar a natureza, senón tamén como unha máquina capaz de interromper o mundo.

16 No emprego das nocións de desautomatización e desvío son obviamente debedora da estética formalista, sobre todo tal e como se revela no manifesto inaugural "A arte como artificio" (1917) de V. Shklovski.

Bibliografía

ALONSO MONTERO, X. (1972): *Rosalía de Castro*. Madrid, Júcar.

ALONSO NOGUEIRA, A. (1999): "A invención do escritor nacional Rosalía de Castro", en R. ÁLVAREZ e D. VILAVEDRA eds. *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ao profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 41-65.

ANGUEIRA, A. (2008): "Os cantares populares en *Cantares gallegos*", en *Revista de Estudos Rosalianos* 3, pp. 39-51.

BADIOU, A. (1999): *El ser y el acontecimiento*. [trad. cast. De R. J. Cerdeiras, A. A. Cerletti e N. Prados]. Buenos Aires, Manantial.

BATE, J. (1991): *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Londres: Routledge.

BOUZA BREY, F. (1955): "La joven Rosalía en Compostela (1852-2856)". *Cuadernos de estudios gallegos* 10, pp. 201-257.

BUELL, L. (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau, Nation Writing and the Formation of the American Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (2011): "Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar*, de Rosalía de Castro", en A. APOLINÁRIO LOURENÇO e O. M. SILVESTRE eds.: *Literatura, espaço, cartografias.* Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), Coimbra, pp. 17-38.

CARBALLO CALERO, R. (1959): "Rosalía de Castro y Eduarda pondal, *B.C.P. de M. de Orense*, t. XX, 60, pp. 117-125.

CASAS VALES, A. (1999): *La descripción literaria. Traza fenomenológica y semiótico-hermenéutica*. Valencia, Ediciones Episteme.

CASTRO, R. (1993): *Obras completas*. M. MAYORAL ed. Madrid, Turner, 2 vols.

DAVIES, C. (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo, Galaxia.

DE MAN, P. (1971): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* New York, Oxford University Press, 1971.

DE MAN, P. (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* New Haven, Yale University Press.

DELEUZE, G. (2006): *En medio de Spinoza*. [Trad. cast. do Equipo Cactus]. Buenos Aires, Cactus.

DELEUZE, G. (2011): *Francis Bacon. Logica da sensação*. [Trad. port. de J. Miranda Justo]. Lisboa, Orfeu Negro.

DERRIDA, J. (1997): *De l'hospitalite.* Paris, Calmann-Lévy.

GABILONDO, J. (2011): "Toward a Postnational History of Galician Literature: Rereading Rosalía de Castro's Narrative as Atlantic Modernism", en K. HOOPER e M. PUGA MORUXA eds. *Contemporary Galician Cultural Studies. Between the Local and the Global*. New York: Modern Language Association.

GARCÍA CANDEIRA, M. (2012). "Más allá de la ansiedad de la autoría: poética del desierto e imaginación femenina en *La hija del mar*, de Rosalía de Castro", en H. GONZÁLEZ e M. do Cebreiro RÁBADE eds. *Canon y subversión. La narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona, Icaria.

GARCÍA NEGRO, P. (2010): *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*. Santiago

de Compostela, Sotelo Blanco.

GIFFORD, T. (1999): *Pastoral*. Londres, Routledge.

GINGER, A. (1999): *Political Revolution and Literary Experiment in the Spanish Romantic Period*. Lewiston NY e Lampeter, Edwin Mellen Press.

GINGER, A. (2012): *Liberalismo y romanticismo: la reconstrucción del sujeto histórico*. Barcelona, Biblioteca Nueva.

LÓPEZ SÁNDEZ, M. (2007): *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio*. Vigo, Galaxia.

MOREIRAS MENOR, C. (1999): "El secreto revelado y los horizontes del nacionalismo gallego en Rosalía de Castro". *Revista Hispánica Moderna* 52.2, pp. 322-340.

RODRÍGUEZ, F. (2011): *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria. A persoa e a obra de onte a hoxe*. A Coruña, Asociación Socio-Pedagóxica Galega.

RUIZ SILVA, C. (1986): "Reflexiones sobre *La hija del mar*", en *Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo.* Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 375-376.

SHKLOVSKI, V. (2002), *El arte como artificio*, en: T. TODOROV ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, pp. 55-70.

WILLIAMS, R. (1980): "Ideas of Nature", en *Culture and Materialism.* Londres, Verso, pp. 67-85.

HOWARTH, W. (1996): "Some principles of Ecocriticism", en CH. GLOTFELTY e H. FROMM eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia e Londres, The University of Georgia Press.

MORTON, T. (2007): *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics.* Cambridge, Harvard University Press.

RANCIÈRE, J. (2004): "The Politics of Literature", *SubStance* 33.2.

RANCIÈRE, J. (2008): "Why Emma Bovary Had to Be Killed?" *Critical Inquiry* 34.3, pp. 233-248.

SPINOZA, B. (2005): *Ética*. Manuel Machado ed. Buenos Aires, Quadrata.

WILLIAMS, R. (1980): "Ideas of Nature", en *Culture and Materialism*, Londres, Verso, pp. 67-85.

WILLIAMS, R. (2001): *El campo y la ciudad*. Barcelona, Paidós.

WIMSATT, W. K. e M. C. BEARDSLEY (1954): "The Intentional Fallacy", en W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies on the Meaning of Poetry*. Lexintong: University Press of Kentucky.

ERRANTES E MÍSTICAS. ANDAR SEN RUMBO NO CINEMA CONTEMPORÁNEO

MARTA PÉREZ PEREIRO

Palabras chave:
flanêur,
flanêuse,
cinema,
Benjamin,
Deleuze,
wanderlust

Resumo:

A figura do *flanêur* asóciase á época de nacemento do tecido urbano que vai en paralelo ao agromar dos medios de comunicación de masas. O cinema, malia a súa capacidade para transmitir o espazo-tempo, a diferenza doutras artes, aínda non atopou a fórmula para trasladar a imaxes as camiñadas do *flanêur* ou da súa versión feminina, a *flanêuse*, unha figura condenada á invisibilidade. O movemento do *flanêur/flanêuse* no cinema podería ser, por empregarmos terminoloxía benjaminiana, o equiparable á aura contra a pegada. A este respecto, o cinema de camiñantes aproximaríase a un cinema da aura, que transcende a propia marca da realidade no filme.

O *flanêur*, o camiñante solitario da modernidade, adoecía dun vicio que semella erradicado no noso tempo de automoción e transporte colectivo. O *wanderlust*, o vicio que recollía o dicionario Webster en 1850 e que traducido literalmente viría a ser un desexo forte e innato de vagar ou viaxar por aí.

Non deixa de ser sintomático que a primeira entrada da palabra ao buscar no Google –o noso vagar contemporáneo– sexa un filme de Jennifer Aniston, que é o equivalente ao hiperreal na sociedade americana, o que aquí vén sendo Belén Esteban. Esta *Wanderlust* (2012), traducida ao español como *Sácame del paraíso*, é unha comedia na que unha parella de executivos vai vivir a unha comuna onde impera o amor libre. O aire *neocon* que xa amosa o trailer desancosella o seu visionamento se o que quere é atoparse calquera elemento relacionado co modo de vida do *flanêur*.

Walter Benjamin, que lle dedica un capítulo no *Libro das pasaxes*, definía a este personaxe como algo semellante aos bohemios, que en 1843, aparecían así descritos na *L'Ambigu Comique*:

> Entendo por bohemios esa clase de individuos cunha existencia que é un problema, cunha fortuna que é un enigma, que non teñen residencia estable, ningún lugar recoñecido a onde ir, que non atopan gusto en ningún sitio e que un atopa por todas partes! (Benjamin, 2008: 432).

Os bohemios, que tanto proliferaban na segunda metade do XIX, non tiñan oficio, facían gala da súa ociosidade coma unha virtude. Podían selo aínda mesmo no arranque da Revolución Industrial e, por tanto, da división do traballo, e o seu maior desexo era permanecer en continuo movemento. O vicio do *flanêur* é o camiño de xeito que:

> A embriaguez apodérase de quen camiñou longo tempo polas rúas sen meta ningunha. A súa marcha gaña con cada paso unha violencia crecente; a tentación que supoñen tendas, bares e mulleres sorrintes diminúe cada vez máis, tornándose irresistible o magnetismo de cada esquina, dunha masa de follaxe ao lonxe, do nome dunha rúa. Daquela chega a fame. El non quere saber nada dos centos de posibilidades que hai para calmala. Coma un animal ascético, deambula por barrios descoñecidos ata que, totalmente esnaquizado, se derrubou no seu cuarto, que o recibe friamente no medio da súa estrañeza (Benjamin, 2008: 422).

Transitaba un mundo que xa non existe, se facemos caso de Marc Augé e os seus non-lugares. E porque o *flanêur* asistía ao nacemento dun novo xeito de crear espazos. E porque precisamente rexeita todo o que ten de novo, brillante e consumible ese novo mundo urbano. Gústanlle as ruínas, os letreiros, as esquinas. O equivalente a un *grafitero* pero sen obra. O *flanêur* non desexa ser visto. Non deixa pegada. Aínda así, tal e como di Benjamin, o *flanêur* non pode resistirse a desafiar á autoridade e "os muros co 'Prohibido fixar carteis' son o seu escritorio" (Benjamin, 2008: 428).

Quizais unha das dimensións máis interesantes do *flanêur* sexa a da súa vivencia do espazo, que é a que precisamente o relaciona coa mística, entendida esta coma unha sorte de ascetismo. Benjamin di que a experiencia fundamental do *flanêur* é o que chama a "vulgarización do espazo". O espazo, calquera que sexa dentro da rede urbana, deixa de ser sublime, e el, pola súa presenza non reverente, converteuse no sospeitoso, de aí que Benjamin o relacione co detective e co xornalista, profesións que se desenvolven nas marxes, nas traseiras dos edificios administrativos ou a través de fiestras iluminadas na noite.

Ese estar exposto e agachado a un tempo, descríbeo moi ben Baudelaire cando di que

> estar fóra da casa e porén sentirse en casa en calquera parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo (*Apud.* Benjamin, 2008: 446).

O xogo entre presenza e ausencia e esta vontade do movemento, poden aplicarse, de feito, a certo sentido da mística. Nas ordes relixiosas, mesmo nas católicas, que son as máis choromiqueiras, un dos preceptos é non permanecer máis dun número determinado de anos nun lugar, prohíbese por norma o apego, a permanencia, o costume. O desapego é a forma de vida do místico, a súa experiencia

singular. A diferenza básica co *flanêur* é que este non ten relixión nin sequera filosofía, o que non implica que non siga un código de conduta, propio aínda que mudable coas circunstancias. Se houbera que lle adxudicar unha relixión, a única posible sería unha mestura entre taoísmo e budismo, o absoluto desapego como modelo.

O místico e o *flanêur* non permanecen e, polo tanto, pouco interese teñen en deixar obras recoñecibles. E aquí reside a diferenza que Benjamin fai entre pegada e aura, esa calidade especial da arte, como dous modos de relación co físico e de deixar constancia dunha presenza nel:

> Pegada e aura. A pegada é a aparición dunha proximidade, por lonxe que poida estar o que deixou atrás. A aura é a aparición dunha distancia, por preto que poida estar o que a provoca (Benjamin, 2008: 450).

A palabra *wanderlust* vén do alemán. E precisamente un dos que máis vicio de camiñar tivo na literatura recente é un híbrido entre a cultura alemá, sobre todo, a culpa alemá, e o *Spleen* británico. W. G. Sebald, que segue os pasos de Robert Walser e incorpora nunha forma única de melancolía ese desexo de non permanecer nun mesmo lugar e, sobre todo, de expiar a culpa dos outros dando pasos ao buscar as pegadas que foron deixando no camiño.

Resulta moi elocuente o recoñecemento entre *flanêurs*, como Sebald recoñece a Walser e o describe, n'*O paseante solitario*, como poderiamos ter falado, por exemplo, da figura misteriosa de Lao Tse:

> As pegadas que Robert Walser deixou na súa vida foron tan leves que case se disiparon (...) En ningures se puido establecer, nunca tivo a máis mínima posesión. Non tivo xamais unha casa, nin unha vivenda duradeira, nin un só moble e, no seu gardarroupa, no mellor dos casos, un traxe bo e outro menos bo (Sebald, 2007: 11).

E resulta curioso, por seguirmos na liña aberta con Lao Tse, que outra das primeiras entradas do termo *wanderlust* en google remite a un festival New Age co tal nome con actuación do fillo de Bob Marley e cursos intensivos de ioga nunhas montañas de Estados Unidos. Mais, alén da asimilación lucrativa do metafísico por parte do capitalismo, o capítulo do camiñante espiritual tamén presenta outros exemplos destacados. Buda, ata que se detén, e despois volve camiñar cunha lingua nova. O xa citado Lao Tse.

O hexagrama 56 do *I ching*, o libro das mutacións, chámase "O camiñante" (traducido ao castelán como "El Andariego", un termo moi apropiado), que fala da persoa en estado de abandono, por iso segue "O suave", o 57:

> O signo do suave amosa a actividade do carácter. En virtude do suave un pode sopesar as cousas e permanecer oculto (Wilhelm, 2001: 792).

A idea de que o que camiña non sexa visto é común, xa que logo, e afástase da idea do viaxeiro que deixa testemuño da súa estadía nun lugar (a crónica de Indias, "Doutor Livingstone, supoño") e do turista, que vive vicariamente o lugar para demostrar curiosamente o auténtico da súa vida. Guy Debord (2008) enunciaba que na Sociedade do Espectáculo as vacacións equivalían ao noso auténtico eu, ese das fotos que agora parecen representarnos nas redes sociais. Nunha cita, xa abusada, para definir a Port, un dos seus personaxes, Paul Bowles describía a diferenza esencial entre viaxeiro e turista:

> Non se consideraba un turista. El era un viaxeiro. Explicaba que diferenza reside, en parte, no tempo. Mentres o turista regresa ás présas á súa casa ao cabo duns meses ou semanas, o viaxeiro, que non pertence máis a un lugar ca ao seguinte, se despraza con lentitude dun punto a outro da terra (Bowles, 2000: 10).

A variable do tempo engádese aquí á do espazo do *flanêur*: un tempo non finito nun espazo urbano, un lugar en cambio continuo, por veces xa desfeito de antemán. O camiñante pasa polas fendas da modernidade, non sabemos se, como o viaxeiro descrito por Bowles, poñendo en cuestión á súa civilización ou simplemente transitando nas súas fendas.

O camiñante sen rumbo no cinema

Con Sebald, con Walser, con Lao Tse, hai unha pregunta pertinente: será posible facer imaxes as súas camiñadas? Esta foi unha das preguntas fundacionais da crítica de cine cando André Bazin (1999) en "Por unha arte impura" intentaba dar resposta á idea de como representar a literatura de vangarda en imaxes e por que ben poucos autores se achegaran a esta posibilidade e se centraran en adaptar narracións máis aristotélicas, perfectamente representables no esquema introdución, nó e desenlace.

Como facer un filme sobre alguén que camiña e que non chega a ningún lugar?

O cinema contemporáneo está enchido de errantes que non son exactamente *flanêurs*. Os personaxes perdidos na paisaxe de moitas obras do neorrealismo e os realismos que o sucederon. Nos desertos e cidades baleiras de Wim Wenders, nos pedrolos e nos barrios obreiros de Michelangelo Antonioni, na néboa de Theo Angelopoulos. A este respecto a tetraloxía de Antonioni – *L'Avventura* [*A aventura*] (1960), *La notte* [*A noite*] (1961), *L'Eclisse* [*O eclipse*] (1962), e *Il Deserto rosso* [*O*

deserto vermello] (1964)– se constitúe como *spleen*:

> Un diagrama de itinerarios físicos e síntomas mentais. Sen dúbida, Antonioni é o cineasta que mellor expresou esa errancia do suxeito en relación coa indeterminación do universo urbano, esa contigüidade entre ambientes e personaxes que se explicita mediante unha tripla ecuación entre o espazo psíquico interior, o espazo arquitectónico e o espazo do encadre (Font, 2007: 311).

As mulleres errantes do cinema, ben representadas polos personaxes encarnados por Monica Vitti nos filmes de Antonioni ou de Ingrid Bergman nos de Roberto Rossellini, esas señoras arrasadas pola vida, non son *flanêurs*. Porque non senten *wanderlust* senón angustia. Foxen, non camiñan. Non é a súa forma de vida senón a súa situación a que as fai vagar por paisaxes en descomposición.

Precisamente o personaxe é a paisaxe en primeira instancia e non a persoa. O cinema da modernidade ten abondosos exemplos do que Domènec Font denomina cineastas xeógrafos. Encargados da pegada na medida en que buscan trasladar horizontes que funcionan como metáfora das crises sociais e persoais da experiencia moderna. Wim Wenders, igual que Andrei Tarkovski e Abbas Kiarostami, presenta unha sorte de viaxe mística de descuberta, na que os errantes "só atopan identidade na transición" (Font, 2007: 314). Neste sentido, e seguindo a Benjamin, pode establecerse unha dicotomía posible entre o cinema da pegada e o cinema da aura, na que tanto Wenders como Tarkovski e Kiarostami serían parte do segundo grupo.

Por canto ao camiñante, só hai un personaxe que é *flanêur* lexítimo na historia do cinema: Charlot. Porén, a imaxe que parece trasladar a bibliografía sobre o personaxe é a dun ser aristocrático e, xa que logo, serio e grave. E un personaxe que ten problemas coa autoridade, que quere permanecer oculto e sen embargo destaca, que pasa o día na rúa, ten por forza que ter sentido do humor. Cando menos, o sentido de flexibilidade que implica estar suxeito aos cambios, a ese desexo de non ficar nun lugar, é moi semellante ao que Henri Bergson (1999) entendía como un dos mecanismos do riso e que aplicaba directamente á análise da figura de Charlot. O cómico, para Bergson, consiste nunha corrección social, o que cadra coa resistencia á autoridade de Charlot e, por extensión, do *flanêur*, que non se adecúa ao ritmo. Como as do *flanêur*, ademais, as historias deste personaxe non teñen nunca un final... nin bo nin malo. Simplemente rematan para volver empezar. No mellor dos casos, Charlot acaba coa chica, pero sempre é expulsado do lugar normativo, do lugar onde se produce a división do traballo.

Benjamin sempre se vai referir a un home cando fala destas figuras á marxe. A muller non aparece mencionada agás como unha posible "compañeira" do *flanêur*, da que non di se camiña ou non, que sinte, se ten, ela si, un lugar no que quedar. Janet Wolff (1985) acuñou a denominación de

flanêuse para se referir a unha imposibilidade, a da muller que pode pasear sen destino evidente na cidade do XIX. Ao dicir de Wolff,

> as mulleres só aparecen (...) a través das súas relacións con homes na esfera pública, e a través de rutas ilexítimas ou excéntricas neste ruedo masculino, isto é, no seu rol de prostituta, viúva ou vítima dun crime (Wolff, 1985: 4).

A muller que camiña, "que hace la calle", unha metáfora que fai pensar que é a prostituta a que crea a cidade cada noite e que somos os demais os que despois transitamos o que ela constrúe. O que transita a prostituta é un camiño construído sobre o segredo, sobre un mundo oculto, que Gilles Deleuze entendía que era un dos elementos da crise do paso da imaxe-acción á imaxe-tempo. O punto de inflexión do cinema contemporáneo, que Deleuze marcaba no neorrealismo, a "posta en escombros" definida pola falta de continuidade, a non-clausura e a forma-vagabundeo como narrativa, con personaxes múltiples e non protagónicos. En definitiva, un cinema errante que transita un espazo que deixa de presentar a determinación da modernidade para presentar "espazos calquera, cancro urbano, tecido indiferenciado, terreos baldíos" (Deleuze, 1994: 295). Ao tempo, o segredo e os mundos ocultos á xente do común cobran un protagonismo especial. O intento de amosar o que agacha da vida convencional, como o arranque de *Blue velvet* [*Veludo azul*] (1986), de David Lynch, cando nun xardín idílico, aparece unha orella cortada que abrirá unha espiral de horror. Tamén o vía así Debord como outra das condicións da Sociedade do Espectáculo: o segredo e a atracción do mundo da imaxe por representar ese segredo, a mafia, que debe de ser unha das organizacións máis retratadas e estudadas na historia do cinema e da televisión.

Pode a muller ser *flanêur*? Permanecer oculta? Volver a casa exhausta, sen dano? Agnès Varda di que non en *Sans toit ni loi* [*Sen teito nin lei*] (1985). A muller, que xa aparece morta nunha cuneta no arranque do filme, vai facer un periplo no que a súa liberdade persoal semella unha arrogancia contra a sociedade en todas as súas clases.

Pode a muller vivir na rúa sen expoñerse? Godard tamén nega a posibilidade en *Vivre sa vie* [*Vivir a súa vida*] (1962). Tamén en filmes de *blockbuster* como *Pretty woman* (1990) se di que non, no final feliz vai implícita a condena de Julia Roberts: non poderá ser libre, dependerá dun home por amor. A muller no cinema, segundo Laura Mulvey (1989), só pode ser "muller negociable" (nai, esposa, filla) ou "muller consumible" (prostituta, vampiresa) e só a segunda parece acadar certo estatuto de mobilidade. Non hai filme que trace dun xeito máis sintético a transición da muller independente (pero consumible) a unha escrava por amor ca *Morocco* [*Marrocos*] (1931), o primeiro filme de Hollywood do tándem Joseph von Stenberg-Marlene Dietrich. A última escena do filme amosa a Amy Jolly (Marlene Dietrich) seguindo polo Sáhara ao soldado Tom Brown (Gary Cooper), da lexión

estranxeira, como un destino fatal pero inevitable.

A independencia material e emocional da *flanêuse* semella unha condena a morte no cinema hollywoodiense, mais non é unha lectura exclusiva da produción *mainstream*. Tamén no cinema de autor a muller que quere ser libre é castigada. Nana, a muller que sementa as rúas, a prostituta godardiana da xa mencionada *Vivre sa vie*, semella elixir o seu destino e converterse nunha *flanêuse* vocacional mais os baixos fondos, o mundo do segredo que transita, conspira contra esa liberdade.

Porén, na posmodernidade, a posibilidade da errancia feminina non se pon en cuestión. A idea recóllea ben un filme moi baleiro como é *Lost in translation* (2003), de Sophia Coppola, no que a protagonista é tan líquida coma a paisaxe de Tokio. Vémola nos mesmos templos nos que os personaxes de Ozu fan ofrendas pero non vemos ningún cambio na súa expresión. É turista. Nin sufre nin padece. Nin aura nin pegada. Só terá fotos que ensinar ao regreso.

Mais, ao tempo que prosperan historias líquidas, por seguirmos coa imaxe de Baumann, os últimos anos parece proliferar outro tipo de cinema. A crise económica no cinema tórnase espiritual e asistimos ao agromar dun cinema sobre o espírito que paga a pena analizar (con máis vagar e profundidade, por suposto). Desde un outro lugar da produción cinematográfica, curiosamente, abundan os zombis, vampiros e ultratumba. De feito, os zombis son tamén camiñantes, os "walking dead", errantes, polo tanto. Se nos anos ameaza nuclear fixera proliferar extraterrestres, o arranque do século XXI, monstros de diversa ralea son as metáforas dese mundo oculto, máis vibrante, que a nosa vida cotiá de facturas e débedas. Non deixa de resultar chocante que os que camiñan no cinema e na televisión actuais sexan seres desprovistos de vida. É o zombi un *flanêur* hiperreal? É imposible xa vivir sen consumir, sen transportarse sen necesidade de carburantes? Somos os que camiñamos seres tan fóra do sistema?

Contra esta tendencia, podemos falar dun cinema da aura, que poida amosar esa distancia que temos, porén, tan preto. Un tipo tan pouco sospeitoso de ir a retiros espirituais coma Ernst Lubitsch dicía que se se sabe filmar a montaña, a auga, a vexetación, se sabe filmar aos seres humanos.

O enfoque desta espiritualidade, asociada directamente ao *wanderlust* en moitos casos, ten en producións recentes múltiples enfoques. Desde o nihilismo, *Melancholia* [*Melancolía*] (2011), de Lars von Trier, que conta como un planeta con ese nome vai esnaquizar a terra e que contento parece poñerse o Lars, contra o concepto da graza divina de Terrence Malick na incomprensiblemente louvada *The tree of life* [*A árbore da vida*] (2011). Desde as ordes relixiosas, como *Into great silence* [*O gran silencio*] (2005), un documental sen palabras de máis de dúas horas, de Phillip Groening, e *Des hommes et des dieux* [*De deuses e homes*] (2010), a historia duns cistercienses no Magreb ou tomando a natureza como punto de partida, como en *Le quattro volte* (2010), de Michelangelo Frammartino, o filme sobre os ciclos da vida.

Por non falarmos da posibilidade de máis vidas, pola metempsicose, de Apitschapong Weeresatekul en *Loong Boonmee raleuk chat* [*O tío Bonmee recorda as súas vidas pasadas*] (2010), gañadora da Palma de Ouro no festival de Cannes e experimento próximo a unha realidade en capas e de sensorialidade pura que podería achegarse á imaxe-tempo preconizada por Deleuze.

Semella que os realismos que se transforman despois da Segunda Guerra Mundial poden identificarse como un cinema da pegada que vai transformarse en cinema da aura en virtude do milenarismo e da crise económica de 2008. Porén, o mesmo que acontecía coa imposibilidade do final feliz para a muller que camiña, tamén é imposible un cinema da aura sen *flanêurs* e *flanêuses*. Por máis que o cinema sexa transnacional, case mutante, os autores –e quizais conveña reivindicar neste contexto o concepto de autor–

deben ser *flanêurs* para poder filmar ese vagabundeo como forma fílmica. A aura, por forza, carece de narrativa e só pode ser unha deriva, un devir, por volvermos a Deleuze, representada en imaxes que recreen un sentido de conxunto e, ao tempo, conserven o seu sentido individual. Abbas Kiarostami, Wim Wenders, Andrei Tarkovski e Theo Angelopoulos son cineastas-camiñantes. Jonas Mekas nos seus diarios fílmicos e Chris Marker nos seus filmes-viaxe propoñen imaxes-tempo en películas afastadas dos marcadores xenéricos e con materiais humildes que reivindican o íntimo e o amateur. Como o *flanêur*, o cineasta permanece oculto entre a multitude e a súa única obra perdurable será froito da súa observación na distancia.

Bibliografía

Augé, Marc (1998): *Los "No lugares" : espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

Bazin, André (1999): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

Benjamin, Walter (2005): *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

Bowles, Paul (2000): *The sheltering sky*. Londres, Penguin.

Debord, Guy (2008): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.

Deleuze, Gilles (1994): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2008): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

Font, Domènec (2002): *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós.

Lao Tse (2009): *Tao te King*. Barcelona, Fontana.

Mulvey, laura (1989): *Visual and other pleasures*. Londres, Palgrave.

Schrader, Paul (1972): *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid, Ediciones JC.

Sebald, W. G. (2007): *El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser*. Madrid, Siruela.

Wilhelm, Richard (2001): *I Ching*. Barcelona, Círculo de Lectores.

Filmografía

The tree of life (2011)

L'Avventura (1960)

La Notte (1961)

Blue velvet (1986)

Des hommes et des dieux (2010)

Le quattro volte (2010)

Lost in translation (2003)

Morocco (1931)

Melancholia (2011)

Il deserto rosso (1964)

L'Eclisse (1962)

Loong Boonmee raleuk chat (2010)

Pretty woman (1990)

Wanderlust (2012)

Sans toi ni loi (1985)

Vivre sa vie (1962)

DECONSTRUCIÓN E OUTRO. UNHA FANTOLOXÍA DO ACONTECEMENTO"

SÖREN HAUSER

Resumo:

Hai silencios, marcas, secretos, outros, que non son senón fantasmas que se repiten, asedian e esixen unha concepción de tempo afastado da presenza, onde o pasado insiste no presente e a apertura ao por-vir é precisa. O fantasma aparece, ve e deixa marcas secretas e silenciosas que condicionan o noso ver e o noso facer na procura da apertura que deixe paso ao acontecemento.

Palabras-chave:
Derrida
Parolada
Fantasma
Acontecemento

«Hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *Hanter*, muy emparentados y más bien intraducibles, que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan o revisitan; también, según el contexto, el primero puede significar *encantar*, en el sentido feérico de la palabra, en el sentido de *encantamiento*, la etimología es incierta, pero al parecer ambos proceden de otros verbos del anglosajón y el francés antiguo que significaban *morar, habitar, alojarse* permanentemente (los diccionarios siempre distraen, como los mapas). Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condensación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo nunca, y a partir de un momento moren o habiten en nuestra cabeza, en la vigilia o el sueño, se queden allí alojados a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta ara conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día: infinita, pero cada vez más cansada y tenue. Yo me había convertido en el hilo».

Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*

Unha marca secreta e muda, pero con efectos, do mesmo xeito que o fantasma que tanto aparece como se borra, é aquela da *différance* no pensamento de Derrida. Este distingue entre dúas diferenzas e, para distinguilas coloca nelas unha diferenza gráfica: *différence* e *différance*. Esta diferenza (o *a* en lugar do *e*) escríbese ou lese, pero non se oe. É unha marca muda, permanece silenciosa, secreta e discreta como unha tumba [*tombe*], pero unha tumba que cae [*tombe*], que provoca retumbes [*tombées*], repercusións [*retombées*], recaídas.

O verbo "diferir" [*différer*] (verbo latino *differre*) ten dous sentidos distintos: o diferir como discernibilidade, distinción, *espazamento* (non ser idéntico, ser outro, discerníbel, etc.), e o diferir como rodeo, demora, *temporización* (acción de deixar para máis tarde). Esta temporización é tamén temporización e espazamento, facerse tempo do espazo, e facerse espazo do tempo (Derrida, 1994: 43).

Deste xeito, na concepción de Derrida será clave unha articulación do tempo que asuma que rastrexando na metafísica se pode producir algún tipo de marca ou desprazamento. Di Derrida: «O modo de inscrición dunha marca tal no texto metafísico é tan impensábel que é necesario describilo

como un borrarse da marca mesma. A marca prodúcese nel como o seu propio borrarse. E pertence á marca o borrarse a si mesma, furtarse a si mesma, o que podería mantela en presenza. A marca non é nin perceptíbel nin imperceptíbel.

[...] A marca da diferenza está borrada. Se se pensa que a diferenza (é) en si mesma outra que a ausencia e a presenza, (é) (en si mesma) marca, é a marca da marca o que desapareceu no esquecemento da diferenza entre o ser e o que é» (Derrida, 1994: 100).

E así a marca deste borrarse (da marca) é o que pertence á presenza e á metafísica, é dicir, todas as súas determinacións, todos os seus nomes, pois será aquilo que intenta apresar (baixo a presenza) o que a esta excede.

De aquí outra das palabras fundamentais que usa Derrida e que son fecundas para o tratamento do fantasma, que é a *pegada* [*trace*], pegada (do) que non pode nunca presentarse. Sempre diferindo, a marca non está nunca como tal en presentación de si. Bórrase ao presentarse, como o *a* de *différance* ao escribirse. Non é, xa que logo, unha presenza, senón un simulacro dunha presenza que se disloca, se despraza, se repite, non ten propiamente lugar, o borrarse pertence á súa propia estrutura. A pegada impide que haxa presenza, pero tampouco é un concepto, é máis ben «o que non se deixa resumir na simplicidade dun presente [...] se a pegada remite a un pasado absoluto, obríganos a pensar un pasado que non se pode comprender xa na forma da presenza modificada, como un presente-pasado» (Derrida, 1967: 97).

Asumindo que a *différance* é espazamento, Derrida di: «O *espazamento* non designa *nada*, nada que sexa, ningunha presenza a distancia; é o índice dun fóra irredutíbel, e ao mesmo tempo dun *movemento*, dun desprazamento que indica unha alteridade irredutíbel [...] Preciso aínda que o espazamento é un concepto que comporta tamén, aínda que non só, unha significación de forza produtiva, positiva, xeradora. Como *diseminación*, como *différance*, comporta un motivo *xenético*; non é unicamente o intervalo, o espazo constituído entre dous (o que tamén quere dicir espazamento no sentido corrente), senón o espaza*mento*, a operación ou en todo caso o movemento da división. Este movemento é inseparábel da temporización-temporalización (cf. "La *différance*") e da *différance*, dos conflitos de forzas que están alí en marcha. Marca o que separa de si, interrompe toda identidade consigo, todo recollemento puntual sobre si mesmo, toda homoxeneidade consigo, toda interioridade en si [...] Espazamento significa tamén a imposibilidade de reducir a cadea a un dos seus elos ou de privilexiar nela en absoluto un –ou outro–» (Derrida, 1972: 107-109).

Así vemos como ao que dá lugar o espazamento non é outra forma de presenza, senón que o que marca é unha relación cun fóra, con outro, cunha alteridade irredutíbel, inclusive no referente ao interior de si mesmo. No movemento do espazamento poténciase a divisibilidade da marca, o que dá lugar á fenda que relaciona calquera identidade consigo mesma, impedindo desde o principio que exista ningunha homoxeneidade, ningunha reunión tranquilizadora.

Do mesmo xeito, se todo é divisíbel sen ter un final que deteña o movemento da *différance*, Derrida non falará de lugares-espazos, dun lugar como tal, senón, se non hai máis remedio, dun (non)lugar, dun (non)lugar que dá lugar. Para estoutro movemento apela á *khôra*:

Khôra, esa localidade, lugar, sitio, comarca... espazamento que se subtrae aos xéneros estabelecidos e esnaquiza a estabilidade dos textos do mesmo Platón; xa que *khôra*, onde se sostén o Demiurgo, é aporética e *dá lugar* sen dar realmente nada, simplemente é algo que sucede.

Segundo Derrida «unhas veces *khôra* parece non ser nin isto nin aquilo, outras veces á vez isto e aquilo» (Derrida, 1995b: 13). Así, as interpretacións de algo como *khôra*, da que se fala por vez pri-

meira no *Timeo* de Platón, son innumerábeis. Cando precisamente as interpretacións non pretenden outra cousa que darlle forma a algo amorfo, a algo que «non pode ofrecerse ou prometerse máis que subtraéndose a toda determinación, a todas as marcas e impresións ás que diriamos que se acha exposta: a todo o que quereriamos adxudicarlle sen esperar recibir nada dela... [...] *Khôra* non é un suxeito. Non é o suxeito» (Derrida, 1995b: 24-25).

Khôra é o lugar desde onde o Demiurgo imprime as imaxes das Ideas, é dicir, é o que recibe todas as determinacións que hai. Talvez, por recibir todas as determinacións, por darlles lugar, ela non posúe ningunha propia. Como máximo poderémonos aproximar a que é un (non)lugar que dá lugar, que introduce á realidade. Poderiamos dicir, seguindo con este xogo da contaminación das oposicións metafísicas, un im-posíbel que introduce ao posíbel, no que a súa experiencia será a que constitúe o posíbel. Sirva como penúltimo matiz que este dar lugar «non reenvía ao xesto dun suxeito dador, soporte ou orixe de algo que chegaría a ser dado a alguén» (Derrida, 1995b: 31). É dicir, este (non)lugar dá lugar, espaza, e xa que logo dá a posibilidade de ser a calquera suxeito, sen que este dea nada.

Derrida non falará de lugares nin de nomes propios, xa que todo nome, todo suxeito e toda identidade están continuamente divididos, en escisión e en continua divisibilidade polo espazamento. De acordo con isto a *différance* non poderá ser considerada como un nome, xa que se disloca sen cesar nunha cadea de substitucións que difiren. «O un non é máis que o outro diferido, o un diferente do outro. O un é o outro en *différance*, o un é a *différance* do outro» (Derrida, 1994: 54), co que se insiste na relación coa alteridade, con aquilo que vén desde un fóra e co que teño xa sempre certa relación introducida polo movemento da *différance*.

Derrida quere desenvolver pois un concepto de escritura cuxo interior estea marcado pola repetición, por unha *iterabilidade* que é a primeira escritura. Dito doutro xeito, «se nada precedeu a repetición, se ningún presente vixiou a pegada [...] nese caso o tempo da escritura non segue a liña dos presentes modificados» (Derrida, 1989: 408). E por iso «o retorno do mesmo só se altera [...] por volver ao mesmo. A pura repetición, aínda que non cambie nin unha cousa nin un signo, contén unha potencia ilimitada de perversión e de subversión» (Derrida, 1989: 404), mostrándose aquí Derrida moi próximo a unha lectura diferencial do *eterno retorno* nietzscheano –próxima así mesmo á realizada por Deleuze–.

Recapitulando, é a iterabilidade da escritura o motivo polo cal é independente de toda conciencia, de todo querer-dicir, de todo desenvolvemento de programa, é dicir, de toda presenza de destinatario ou autor. As figuras da ausencia e a iterabilidade provocan que o movemento non poida ser freado nin anticipado por unha presenza ou un suxeito (conciencia). A iterabilidade xeral, a estrutura de iteración, a iterabilidade esencial (repetición/alteridade) comanda unha lóxica que vincula a repetición á alteridade. Iterabilidade vén de *iter*, *itara*, en sánscrito, *outro* e Derrida une neste vocábulo o repetíbel, iterábel, coa alteridade.

De acordo con isto, e coa *différance*, Derrida realiza unha aposta, a aposta por saír da mesmidade, por saír da *possibilitas* na que todo está prefigurado de antemán segundo a concepción de tempo como presenza, por saír daquilo que impide a chegada de algo novo. Derrida apostará pola chegada da alteridade, pola vinda do outro, pola vinda (do) im-posíbel. E tal será a súa porta de entrada ao acontecemento: o desaxuste e as estruturas da *différance* e a iterabilidade darán lugar á apertura á alteridade radical, é dicir, (im)posibilitarán o acontecemento.

Talvez neste momento debamos sinalar que, logo de ver algún dos "motivos" nos que se move

o pensamento derridiano, Derrida agora debe dar outro paso, que é o de manter a apertura á alteridade que xeran as súas estruturas, ao outro fantasmal que asedia. E este é un posicionamento ético-político.

É dicir, non é a ontoloxía aquilo que nos constitúe, senón que é o outro o que ten a palabra con respecto á nosa propia constitución. E é esta relación a que condiciona o resto das miñas esixencias, entre as que destacan a responsabilidade, a decisión e a resposta. Se é o outro o que nos apela, o noso desenvolvemento estará marcado así mesmo pola nosa apertura a el, ao outro que vén, ao por-vir [*à-venir*]. Se este se diferencia do futuro é, fundamentalmente, porque o futuro está baseado na concepción do ser como presenza e non é máis que o desenvolvemento dun programa, é dicir, un cálculo. Pola contra, o por-vir é un «futuro [que] non é descrito, non está previsto de modo constativo [*sic*]; é anunciado, prometido, chamado de modo performativo» (Derrida, 1995: 119). O por-vir é unha promesa e en base a ela debemos actuar –como con calquera promesa–, gardando o seu segredo. Por iso cando Derrida vaia falar de responsabilidade, perdón, negociación, hospitalidade ou don, falará sempre desde a apertura que esixe a deconstrución.

O por-vir referirase a un ámbito distinto do futuro. Cando falamos de futuro facémolo pensando en algo interno á categoría de presente, algo co que comparte esquema e, xa que logo, desenvolvido a partir do presente. O por-vir, pola contra, non ten lazos de continuidade, senón que é (o) que chega desde outra concepción espazo-temporal e rompe coa categoría do presente. O por-vir, pois, non pode senón sorprender, ao ser o descoñecido, pero Derrida sepárao de calquera concepción utópica que se basee nun horizonte de espera, xa que a *différance* disloca a presenza e, con ela, todo horizonte. «Non hai *différance* sen alteridade, non hai alteridade sen singularidade, non hai singularidade sen aquí-agora» (Derrida, 1995: 45).

Por iso o por-vir, como o acontecemento, nunca se vai a reducir ao estado de cousas presente, a unha presenza plena, senón que constituirá un intervalo desaxustado entre esa chegada e a determinación físico-corporal, necesaria pero sempre inadecuada. «Trátase aquí do que non pode xurdir senón en semellante diastema (hiato, fracaso, inadecuación, disxunción, desaxuste, estar *out of joint*). Por iso, *por vir*, non *futuro*, pois conservaría aínda a forma temporal dun *presente futuro*, dunha modalidade futura do *presente vivo*» (Derrida, 1995: 79).

É o motivo polo que podemos chamar ao por-vir a categoría do acontecemento: «Máis vale a apertura do porvir: este é o axioma da deconstrución, aquilo a partir do cal sempre se pon en movemento e o que a liga, como o porvir mesmo, coa alteridade, coa dignidade sen prezo da alteridade, é dicir, coa xustiza» (Derrida, 1993a: 70). O porvir lígase en Derrida co acontecemento, aquilo que non resulta previsíbel, que é inanticipábel, que non se pode preparar, ante o que non cabe outra actitude que a de deixarse sobrecoller. O acontecemento non se presenta, acontece dislocando tempo e espazo e calquera horizonte de inscrición. É a alteridade absoluta, o radicalmente outro, ten unha dignidade fóra de prezo, do cálculo económico e por suposto fóra do ámbito do sentido.

Se ao que se nos apela é a saír da seguridade da nosa casa e do presente pechado no que se nos contén, a abrir a situación e a abrirnos nós mesmos ao que vén, o esixido é unha posición de acollida, unha (in)condición de hospitalidade cara ao que chega, aquel ou aquilo que non se deixa identificar nin apresar baixo ningunha lóxica de presenza.

De aquí vén a articulación desarticulada das regras desaxustadas que esixen unha ética preparada para o acontecemento. Unha ética imprescindíbel para disipar o medo ao descoñecido que desemboca nunha cerrazón e na reafirmación dos nosos postulados. Debemos acoller ao outro *sen*

esperar a súa visita. Agora a ética é a que nos constitúe e a súa esixencia é de hospitalidade, hospitalidade para co que vén, unha loita connosco e a nosa propia responsabilidade.

Neste contexto é onde se torna decisiva a concepción derridiana da hospitalidade, que «non consiste simplemente en recibir aquilo que somos capaces de recibir» (Derrida, 2001: 97).

Derrida glosa a *lei de hospitalidade* como *lei de visitación*, distinguíndoa do que sería a *lei do convite*, na que o anfitrión, o que convida, xa sabe de antemán que(n) vai vir e, á súa vez, no seu rol de anfitrión, esixe que as súas normas de acollida sexan cumpridas polo convidado *na súa casa*. A lóxica de Derrida é outra:

«O *na casa* como don do anfitrión remite ao *na casa* dado por unha hospitalidade máis antiga que o habitante mesmo. Coma se aquel mesmo que convida ou recibe, coma se o habitante residise sempre, el mesmo, na casa do habitante, ese hóspede ao que cre dar hospitalidade cando, en verdade, é el quen empeza por recibila deste. Coma se, en verdade, fose recibido por aquel que el cre recibir» (Derrida, 1998a: 28).

Esta hospitalidade fai cristalizar en torno seu a chegada do outro (o acontecemento, o im-posíbel, o *arribante* [*arrivant*][1], o por-vir), comprometéndonos de antemán:

1«O que aquí poderiamos denominar o arribante, e o máis arribante de todos os arribantes, o arribante por excelencia, é isto, este ou esta mesmo/a que, ao chegar, non pasa un limiar que separaría dous lugares identificábeis, o propio e o alleo, o lugar propio de un e o lugar propio de outro». Derrida, 1998a: 62.

«A hospitalidade incondicional, a hospitalidade á vez pura e im-posíbel, ¿haberá que dicir que responde a unha *lóxica do convite* (cando a ipseidade do *na-casa* acolle ao outro no seu propio horizonte, cando expón as súas condicións, pretendendo saber a *quen* vai recibir, esperar e convidar, e *como, até que punto, a quen* lle é *posíbel* convidar, etc.) ou ben a unha *lóxica da visitación* (o anfitrión, entón, di que si á vinda ou ao acontecemento *inesperado e imprevisíbel* do que vén, en calquera momento, con antelación ou con atraso, en absoluto anacronismo, sen ser convidado, sen facerse anunciar, sen horizonte de espera: como un mesías tan pouco identificábel e tan pouco anticipábel que o nome mesmo de mesías, a figura do mesías e, sobre todo, do mesianismo, revelarían aínda certa présa por facer prevalecer o convite fronte á visitación)? /

¿Como conformarse o sentido do que se denomina un acontecemento, a saber, a vinda inanticipábel d*o* que vén e de *quen* vén, ao non ser entón o sentido do acontecemento senón o sentido do outro, o sentido da alteridade absoluta? O *convite* conserva o control e recibe nos límites do posíbel; non é, por conseguinte, pura hospitalidade; economiza a hospitalidade, pertence aínda á orde do xurídico e do político; a *visitación*, pola súa banda, esixe pola contra unha hospitalidade pura e incondicional que acolle o que acontece como im-posíbel. A única hospitalidade posíbel, como pura hospitalidade, debería pois facer o imposíbel» (Derrida, 2003: 261).

É en relación con este compromiso cara ao outro que Derrida comeza a utilizar a figura do *espectro* [*revenant*], porque refire e (com)promete ao outro, ao inesperábel, que non é categorizábel nin conceptualizábel .

Á súa vez, non debemos pensar que estoutro (soamente) é un Outro metafísico escondido na súa alteridade irredutíbel, senón un outro xerado polas estruturas de *différance* e iteración que produce que sempre haxa restos, cinzas, ruínas, e que fagan que sempre esteamos rodeados de espectros. Non hai nada máis singular que estoutro, e ese é o motivo da nosa constitución por el, da nosa resposta a el: que xa planea de antemán sobre nós. De acordo con isto, se nos deixamos constituír polo outro, polo espectro, o que estaremos realizando, máis que unha ontoloxía ao uso –propia da historia da metafísica– será unha *fantoloxía* [*hantologie*] (Derrida, 1995: 24), un saber vivir cos restos, un

vérnolas a cada paso co asedio dos espectros, que viven así mesmo nun tempo fóra da presenza, pois nin "son" nin deixan de ser, insisten a través do tempo e teñen repercusións tamén no presente, aínda que non se reduzan a este, aos que apelan desde a súa imposibilidade.

Por iso en Derrida o acontecemento só é posíbel se procede do imposíbel, do que escapa a programa, do que chega desde a apertura (Derrida, 2003: 251). Pois o acontecemento sempre inflixe unha ferida ao tempo corrente da historia. Cando o imposíbel *se fai* posíbel, o acontecemento ten lugar (posibilidade *do* imposíbel). Esta é precisamente, irrefutabelmente, a forma paradoxal do acontecemento (Derrida, 2003: 270). O imposíbel é a única oportunidade para algunha novidade, para algunha filosofía nova da novidade.

«O real é ese im-posíbel non negativo, esa vinda ou esa invención im-posíbel do acontecemento cuxo pensamento non é unha onto-fenomenoloxía. Trátase aquí dun pensamento do acontecemento (singularidade do outro, na súa vinda inanticipábel, *hic et nunc*) que resiste á súa reapropiación por unha ontoloxía ou unha fenomenoloxía da presenza como tal» (Derrida, 2003: 277).

Así, o por-vir únese ao acontecemento nunha afirmación do outro, mantendo unha relación sustentada nunha resposta, nun *si* anterior á dialéctica do si-non. Esta afirmación será a que abra o espazo e o tempo, a que permita a chegada do por-vir. E o propio acontecemento será unha modalidade deste *si*.

Deste xeito, o porvir chegado co acontecemento será disxunto, desaxustado, dislocado, desproporcionado... como o espazo e o tempo que con el cheguen. Como todo o que xorde de pensar diferencialmente a diferenza, como resulta de todo o que se efectúa desde a *différance*, como toda a súa herdanza activa. «A herdanza non é nunca algo dado, é sempre unha tarefa. [...] *Somos* herdeiros, iso non quere dicir que *teñamos* ou que *recibamos* isto ou aquilo, que tal herdanza nos enriqueza un día con isto ou con aquilo, senón que o ser do que somos é, ante todo, herdanza, queirámolo e saibámolo ou non» (Derrida, 1995: 67-68).

É dicir, non se herda unicamente do pasado, e habería mesmo que dicir que daquilo que está definitivamente morto e non pode volver non se herda en absoluto: hérdase, con todo, daquilo do pasado que queda aínda por vir[2]. Non se herda do pechado, do concepto clásico da metafísica. Hérdase dos restos e refugallos, do vivo, da diferenza que se repite mentres, na súa repetición, se despraza e difire. É o modo como a herdanza se transforma. O que se repite repítese alterándose, motivo polo cal para asumir unha tradición hai que transformala. Baixo este enfoque enmárcase a soada apelación derridiana a *ser infiel* á herdanza *por fidelidade*.

«Non hai fidelidade posíbel para alguén que non puidese ser infiel. A partir da infidelidade posíbel é como se logra a herdanza, como se asume, como se retoma e referenda para facer que vaia parar a outro sitio, que respire doutra forma. Se a herdanza consiste simplemente en manter cousas mortas, arquivos, e en reproducir o que foi, non é o que se pode chamar unha herdanza. Non se pode desexar un herdeiro ou unha herdeira que non invente a herdanza, que non a leve a outra parte por fidelidade. Unha fidelidade infiel. Volvemos a nos atopar con esa dobre inxunción que sempre me acompaña» (Derrida, 1999b: 60)[3].

2 De novo vemos aquí preto as lecturas de Derrida e Deleuze co gallo do eterno retorno de Nietzsche.

3 Cfr. tamén, por exemplo, Derrida e Stiegler, 1996: 33 e ss, 79 e ss, 99 e ss, 124 e ss, 135 e 147 e ss. Cfr., así mesmo, Peretti, 2005: 119-134.

Así, a herdanza vén dada tamén por unha certa repetición diferencial, é dicir, non chega senón transformada. Derrida aposta por que a repetición xera alteridade: «A iteración altera, algo novo ten lugar» (Derrida, 1990: 82), «non habería porvir sen repetición» (Derrida, 1995c: 128). E tamén é esta repetición, esta estrutura de iteración o que fica por pensar con respecto ao acontecemento. É posíbel que se repita aquilo que é inesperábel?

Para ilustrar a problemática, Derrida utiliza o exemplo do teatro: «O teatro ten como esencia unha certa repetición. Non o ensaio (repetición) que prepara a estrea, senón unha repetición que divide, que profunda e fai xurdir o único presente da primeira vez. A presentación non como representación dun modelo presente en algures, como sería unha imaxe, senón a presenza unha primeira e única vez como repetición [...] É o acontecemento como repetición o que debemos pensar no teatro. ¿Como un presente, na súa frescura, na súa crueza irremplazábel de 'aquí e agora' pode ser repetición?» (Derrida, 1993b).

Por iso a *différance* vai unida á lóxica do iterábel, do repetíbel, e por iso o papel dos espectros é fundamental pois o seu único papel, a súa única constitución é a de repetirse, a de (re)aparecer sempre de xeito novo, noutro contexto, sendo inimaxinábel cando e como o farán, sabendo que sempre o fan, que non chegan á presenza pero asedian desde o seu borrarse, desde a súa repetición diferencial, sendo copias de copias que seguen pegadas que non remiten a unha presenza plena, pero que teñen efectos de superficie, rompendo a cada momento a configuración espazo-temporal como acontecementos e simulacros.

Na mesma liña Derrida recorda a temática da fantasmática nietzscheana, relacionándoa co motivo do espectral:

«En *Humano, demasiado humano*, Nietzsche resucitaba dalgún xeito a(o)s "amigxs fantasmas", aqueles que non cambiaron mentres que nós nos transformamos. Estes amigos volvían como o fantasma do noso pasado, en suma, da nosa memoria, a silueta do (re)aparecido que non só se nos *aparece* (*phantasmata*, fenómenos, fantasmas, cousas da vista, cousas do respecto, o respecto que se lle debe ao espectro), senón un pasado *invisíbel*, por conseguinte, un pasado que fala e que nos fala cunha voz glacial, –coma se nos oísemos a nós mesmos–. Aquí debería ocorrer todo o contrario posto que se trata do amigo, do superhome cuxa vinda presente a amizade presente. Non o amigo pasado senón o amigo por vir. Ora ben, espectral é tamén aquilo que vén, e hai que amalo como tal. Coma se non houbese nunca máis que espectros a ambos os dous lados de toda oposición, a ambos os dous lados do presente, no pasado e no porvir. Todos os fenómenos da amizade, todas as cousas e todos os seres que hai que amar teñen que ver coa espectralidade. "Hai que amar" quere dicir: os espectros, hai que amar aos espectros, hai que respectar ao espectro [...] E estas son as palabras que Zaratustra dirixe ao seu irmán. Isto é o que o canto *Do amor ao próximo* lle promete: o amigo por vir, o arribante que vén de lonxe, aquel que hai que amar de lonxe e de lonxe, o superhome –e é un espectro–.

[...] Unha distancia espectral asignaría así a súa condición tanto á memoria como ao porvir *como tales*. O *como tal* está el mesmo afectado pola espectralidade, por conseguinte, xa non é ou aínda non é totalmente o que é. A disxunción da distancia espectral marcaría por iso mesmo tanto o pasado como o porvir cunha alteridade non reapropiábel» (Derrida, 1998b: 318).

Se a espectralidade é a figura que atravesa o porvir repetindo diferencialmente, debemos facernos cargo dela para falar do acontecemento, a súa chegada –desde o porvir– e os seus restos –desde o pasado–.

Poderiamos asumir así que toda oposición metafísica e toda asunción temporal precisaría a *intervención dun fantasma* (Derrida, 1995: 12) para manterse en pé. E se isto fose vivir, sería máis fácil crear unha política da invención a partir de certa concepción de *herdanza* como transformación –repetición diferencial–.

É decisivo o feito de que en Derrida haxa un "si" previo a todo preguntar, «que "antes" da cuestión había iso que el [Heidegger] chama[ba] a aquiescencia [*Zusage*]. Unha especie de consentimento, de afirmación. Non a afirmación dogmática que resiste á cuestión. Senón "si" para que unha cuestión se expoña, para que unha cuestión se dirixa a alguén» (Derrida, 2001), un si que dispoña a acollida ao outro, un si ao que vén. Para Derrida, unha vinda esperábel, aquilo que chega co rostro destapado, non produce acontecemento.

De feito, un dos campos semánticos que emprega Derrida, en boa parte dos seus escritos, como vimos, é o da vinda, a invención, o arribante, o por-vir: *événement, à-venir, arrivant, revenant, viens*[4], etc. O dicir do acontecemento ha de recorrer a estratexias discursivas, non só semánticas senón sintácticas, que permitan inventar outro dicir, o dicir do outro, como dicir o outro.

De aquí a súa crítica ao performativo. O performativo sería un "facer acontecer" aínda máis violento se cabe que a mera constatación, xa que pretende forzar, provocar que algo chegue, que algo suceda. Nun caso e noutro revélase algo que non é da orde do saber, nin da ignorancia, senón heteroxéneo completamente a eles. Xa que logo, non se pode provocar o acontecemento, tampouco co dicir. É máis, preservar o acontecemento no dicir é preservar o seu carácter de imposíbel.

4 A pesar diso Derrida é moi prudente ao respecto: «A miña hipótese: non se pode derivar ou construír o sentido, o estatuto, a función, como adoita dicirse, de viens, do acontecemento viens, a partir do que cremos saber do verbo venir e das súas modificacións.Viens non é unha modificación de venir». Derrida 1986b: 25.

Co gallo diso debemos recordar que cando Derrida se propón deconstruír todo "eu podo" di: «Trato de disociar o concepto de acontecemento e o valor de presenza. Non é fácil pero intento demostrar esa necesidade, así como a de pensar o acontecemento sen o ser» (Derrida, 2003: 277). Así, non só está intentando arrincar o acontecemento das garras do "ser e pensar" filosófico, senón apostando por que se o dicir ten que ver co acontecemento, non ten necesariamente que selo na forma dun dici*lo*, e en todo caso non pode en absoluto haber acontecemento se este "dicilo" se entende como "facelo aparecer" (Derrida, 2001).

O dicir de Derrida, pola contra, é o que xorde da experiencia do imposíbel. E ten relación directa tanto coa súa idea do perdón, como do don.

Por exemplo, en canto ao perdón, podemos facer unha ilustración ao respecto do seguinte modo: se eu perdoo algo que me era imposíbel perdoar, o meu perdón pode facer que a persoa a quen perdoo se senta perdoada na medida en que tamén experimenta esa imposibilidade, e por iso entre o meu acto de perdoar e o seu sentimento de sentirse perdoado hai un abismo, é dicir, que pase un non implica que pase o outro. A "performatividade", é dicir, que eu faga o que digo –perdoar– é precaria

Por iso a simultaneidade [*háma*] en Derrida non se identifica coa presenza. A simultaneidade

non se dá entre dúas forzas ou posibilidades que se fan presentes ao mesmo tempo. Deste xeito, o facerse presente, o aparecer, non é o que fai ao acontecemento. A simultaneidade, pola contra, dáse entre a condición de posibilidade e a condición de imposibilidade dun acto, e é esa simultaneidade, que non coincide co agora porque non é presente, a que condiciona o agora da decisión. Así, non hai acontecemento sen decisión, pero a miña decisión non fai ao acontecemento, senón que a mesma condición de (im)posibilidade ten que estar operando para que o outro "reciba" a miña decisión, o outro ten que experimentar tamén o imposíbel. Toda decisión, por fundarse nese "á vez", non é nunca unha decisión porque "eu podo", porque algo me capacitou para tomala, senón que o que me condicionou é tamén aquilo que a facía imposíbel. De acordo con isto, «ninguén, comezando polo autor desta acción, pode estar á altura de axustar un dicir teórico, seguro de si mesmo, a este acontecemento e dicir: "isto tivo lugar" ou "o perdón tivo lugar" ou "perdoei" [...]. Estas son frases imposíbeis» (Derrida, 2001: 94).

Tan imposíbeis como o don, que nunca debe ser sabido para non caer na economía da débeda. «O acontecemento do don non debe poder ser dito; desde que o dicimos, destruímolo. Dito doutro xeito, a medida de posibilidade do acontecemento está dada pola súa imposibilidade. O don é imposíbel e só pode ser posíbel como imposíbel» Derrida, 2001: 93).

En liña así mesmo coa concepción de hospitalidade que xa vimos, Derrida recorda que non se pode invitar a un acontecemento, ao real, ao imposíbel, nin a nivel discursivo, nin a nivel práctico. O acontecer máis ben é o que nos visita de improviso sen que o convidemos e desbordando calquera posibilidade de acollemento: «o dicir debe ficar desarmado» (Derrida, 2001: 97), pero isto nunca sucede máis que como unha aspiración inalcanzábel xa que sempre en todo dicir hai unha neutralización do que acaece.

Recapitulando. A *différance* produciría o exasperado, as diferenzas, o non encaixar as cousas, o desaxuste. Só no desaxuste é posíbel que algo aconteza xa que cando todo está axustado e acordado non hai lugar para o acontecemento nin para que nada suceda. Por iso non se pode manter un programa de desenvolvemento. A *différance* excédeo e non se prega, ábrese. É máis unha fenda, unha falla que dá lugar e saída, que acontece, que racha e esnaquiza o preestabelecido. Non hai parada nin detención nela, está en movemento, chega en movemento, vén como liña de fuga, como físgoa por onde fuxir. Así, non sabemos que é nin en que forma vén, non sabemos en que categorías se glosa porque é alteridade, é *différance*. Non podemos esperar nada dela. Chega a(o) non chegar, *arrive à ne pas arriver*. Pode ser o mellor pero tamén o peor, xa que tras ela axexa o horror, o mal absoluto, o monstruoso, o descoñecido.

O acontecemento será o radicalmente outro, a alteridade absoluta, pois asedia á presenza rompendo o ser-presente e as condicións espazo-temporais, porque é efecto de superficie, porque non é unha identidade que se nos opón. Reducir o outro será a repetición que constitúe identidade. Non se poden preparar as condicións para que se dea o acontecemento, pois este leva consigo as súas propias condicións de intelixibilidade e se preparamos unhas concretas, asignamos un lugar e prevemos un tempo, estamos desenvolvendo un programa que reducirá aquilo que foxe do acontecemento, aquilo que escapa a toda apropiación.

Tout autre est tout autre, di Derrida (Derrida 2000: 52-53, e 1999a: 110 e ss.). Calquera outro é calquera outro, todo outro é todo outro, calquera é calquera. Así lido é unha tautoloxía. Pero pódese ler tamén así: *calquera outro é radicalmente outro*, ou *o radicalmente outro é calquera outro*, calquera é radicalmente outro, calquera ou calquera cousa é a alteridade radical. Non fai falta escribir o Outro

con maiúsculas, senón que a alteridade radical habita xa e tamén no máis cotián.

Deste xeito, o discurso clásico, metafísico, a crenza nunha orixe, un suxeito, unha conciencia, un horizonte de espera, un querer-dicir, unha presenza ao fin –e todo o que isto leva, claro, a nivel político, económico, social e demais–, esas crenzas manexan un resorte que impide a novidade, que homoxeniza, que bloquea toda apertura e chegada de acontecementos, que os asimila e dixire; pero sempre quedan restos, marxes indixeríbeis, intraducíbeis. Talvez precísese tamén rastrexar os restos de acontecementos que foron bloqueados polo sistema metafísico –e capitalista, claro–.

E con isto aterramos nunha cuestión crucial. Dixemos que só se herda do desaxustado, porque así o esixen a *différance* e a iterabilidade. Pero entón, é posíbel que chegue un acontecemento resolutorio, un punto de chegada? A resposta é rotundamente negativa. Se chegase algo que resolvese a dislocación, produciríase algo así como unha disolución da *différance*, daquilo que permite que sempre haxa un resto, un suplemento, e que impide que haxa acordo[5].

5 Paco Vidarte postulaba un escenario non resolto no que a différance se amosaba incompatíbel co acontecemento, freando a súa chegada mentres o acontecemento aceleraba unha caída da différance (Vidarte, 2008).

Deste xeito non podemos soamente dicir que a alteridade –e, xa que logo, certo(s) acontecemento(s)– vén dada pola estrutura da *différance* e a iterabilidade, senón que tamén sucede o seguinte: un acontecemento reunidor non pode nunca ter lugar porque a súa chegada detería a *différance*. Xa que logo o Acontecemento como tal –en maiúscula e singular– non chega nunca, e é o que fai que nolas teñamos que ver sempre coa negociación. «Cando se di negociación, dise convenio, transacción. É precisa a transacción, pero está por inventar... Unha boa transacción é unha invención tan orixinal como a invención máis inédita. É precisa a transacción en nome do intratábel, en nome do incondicional, en nome de algo que non tolera a transacción, e esta é a dificultade. A dificultade do pensamento como dificultade política» (Derrida e Stiegler, 1996: 93). A negociación será un percorrido na procura da xustiza.

Entremos pois, de novo, na apertura ao acontecemento desde esoutra perspectiva fundamental, a da xustiza:

O motivo polo cal cremos que este enfoque é decisivo é que Derrida tamén designa dito acontecer por vir, dita alteridade absoluta, co nome de "xustiza". E a xustiza só acontece, non se somete a cálculo, é dunha orde radicalmente outra á esfera da legalidade na que nos movemos. En *Espectros de Marx*, caracteriza Derrida á xustiza como *out of joint*, alporizamento, dislocación, corte, separación, ruptura, *adikía*, desarticulación, desaxuste, heteroxeneidade, disxunción, disimetría infinita, *Unfug*, discordia, *aus den Fugen*, anacronismo e "xusta apertura" (Derrida, 1995: 79). E declara: «Aquí anunciaríase sempre a deconstrución como pensamento do don e da indeconstrutíbel xustiza, indeconstrutíbel condición de toda deconstrución, certo, pero condición que está ela mesma *en deconstrución* e permanece, debe permanecer –esta é a inxunción– na dis-xunción do *Un-Fug*» (Derrida, 1995: 41). A apertura ao porvir, ao arribante, á singularidade e alteridade do outro, defínese aí mesmo como xustiza. Neste ámbito do *out of joint*, da presenza dislocada situariamos tamén á *différance*. «*É precisa* a desconexión, a interrupción, o heteroxéneo, polo menos se hai algún *é preciso*, *se é preciso* dar unha oportunidade a algún *é preciso*, *aínda que sexa alén do deber*. /

Unha vez máis, aquí como noutras partes, onde queira que entre en xogo a deconstrución, trataríase de ligar unha *afirmación* (sobre todo política), *se a hai*, á experiencia do imposíbel»; «pero

sería igualmente fácil mostrar que, sen esta experiencia do imposíbel, máis valería renunciar tanto á xustiza como ao acontecemento» (Derrida, 1995: 48 e 80). E Derrida apela a esta experiencia do imposíbel, ou da aporía, para significar que a experiencia do acontecemento ou da xustiza, sempre estará afectada pola disxunción, o que leva consigo que non hai reunión nin encontro, ou que todo encontro, todo acontecer, é errado, *out of joint*.

Pero, en calquera caso, a pregunta que se impón como precisa é se a xustiza é homoxénea co acontecemento. É dicir, é xusto o que acontece?

Se apelamos á situación herdada da *possibilitas*, a metafísica e o "eu podo", onde non hai lugar para o novo, en Derrida sería *de xustiza* que algo acontecese. Xa que logo, seguindo esta liña de pensamento, hai acontecemento porque hai xustiza, e sen xustiza nada acontece. Mellor que algo aconteza, di Derrida, aínda que sexa o peor, aínda que sexa o monstro. «O porvir é necesariamente monstruoso: a figura do porvir, é dicir, do que non pode senón sorprendernos, aquilo para o que non estamos preparados [...], anúnciase baixo as especies do monstro. Un porvir que non fose monstruoso non sería un porvir, sería xa un futuro previsíbel, calculábel e programábel. [...] Toda a historia mostrou que cada vez que un acontecemento se produciu [...] tomou a forma do inaceptábel, mesmo do intolerábel, do incomprensíbel, é dicir, dunha certa monstruosidade» (Derrida, 1992: 400-401ou Derrida 1967: 14).

Seguindo esta liña, como diciamos, a xustiza sería a condición de posibilidade do acontecemento. O acontecemento é a vinda do outro, e sabemos que só hai alteridade no desaxuste, no hiato, no corte, no remitir inmotivado da pegada. Por outra banda, vimos como a xustiza é o desaxuste, o non acordar as cousas, unha desunión. Pois para Derrida a responsabilidade sería actuar conforme a esa desunión no real. Precisamente por ser a xustiza desacordo e por ser o acontecemento imprevisíbel, é polo que existe en ética a indecidibilidade, e conforme a ela a esixencia de responsabilidade e decisión. Desde este punto de vista, unha decisión é un acontecemento imprevisíbel e inxustificábel e, por iso, xusta. O acontecemento sería tomar a decisión, manterse no máis aló do sentido, atravesando a condición de indecidibilidade fóra do cálculo.

«Ela [a indecidibilidade] é a condición de toda decisión máis aló do cálculo e do programa. Que sería unha decisión calculábel, programábel? Cando se expón a grave cuestión da responsabilidade e xa que logo da decisión, do elixir entre esta indecidibilidade de segunda orde –do heteroxéneo– e a decisión, non só non hai incompatibilidade, senón que hai unha especie de terrorífica co-implicación. É no momento en que o cálculo é imposíbel cando algo así como unha decisión se impón –en todas as ordes, pódese traducir isto en termos de ética ou de política– e, neste momento, a "segunda" indecidibilidade non é a suspensión da indiferenza, a *différance* como neutralización interminábel da decisión, pola contra, é a *différance* como elemento da decisión e da responsabilidade, do soporte ao outro» (Derrida, 1986a: 33).

Pero hai outra liña que podemos desenvolver "á vez" e que parte da pregunta: En Derrida está o acontecemento máis aló da xustiza? Ou aínda mellor, existe un acontecemento e –á vez– acontecementos?

Se existe o acontecemento, sería unha alteridade tan absoluta que representaría un punto de chegada, unha resolución, un acordo final, como coa chegada do Mesías. Esta chegada funcionaría como unha disolución ontolóxica, o momento reunidor último, e levaría consigo, como consecuencia, unha disolución ética que marcaría un final. A disolución en Derrida non pode darse porque sempre queda un resto que non se xunta cos demais, que non se reúne con eles, e por iso funciona a *différance*.

É para evitar esta disolución polo que o acontecemento en Derrida é o acontecer da desunión total. E por iso emprega o *tout autre est tout autre*, para matizar a radicalidade da alteridade absoluta nunha alteridade calquera á vez que tingue de ameaza de alteridade absoluta calquera outro. Por iso utiliza a estrutura mesiánica –mesianicidade sen mesianismo– e non un Mesías, que resolvería a situación. A condición de posibilidade do mesianismo sen mesianismo é precisamente que non haxa Mesías. «O *mesiánico*, ou a mesianicidade sen mesianismo, sería a apertura ao porvir ou á vinda do outro *como* chegada da xustiza, pero sen horizonte de espera e sen prefiguración profética» (Derrida, 2000: 27).

A xustiza en Derrida, o desaxuste, é –como dicía Paco Vidarte– o muro de contención do acontecemento, do acontecemento como vinda do outro que resolve, que reúne e ensambla. A hospitalidade incondicional é contida pola condicional, onde é necesaria a negociación, para que a incondicionalidade non nos disolva na súa chegada. Nada disto debe acontecer. O que é xusto en Derrida é a apertura ao acontecemento que nunca chega como tal, porque unha apertura ao acontecemento sempre vén mediada pola xustiza. É dicir, a condición de posibilidade da xustiza é que non haxa Acontecemento.

Así, a xustiza é a condición de (im)posibilidade do acontecemento. A súa condición de posibilidade sería: o desaxuste permite e provoca o acontecemento; a súa condición de imposibilidade, pola contra, é: a xustiza fai de barreira ao Acontecemento. Unha xustiza absoluta correspondería á chegada do Outro absoluto, o que nos levaría á disolución ético-ontolóxica.

Derrida aposta polo máis acó da xustiza e o dominio dos acontecementos con minúscula. Neste sentido, dicir o Acontecemento é imposíbel, xa que o dicir é o que evita, difire o acontecemento e o que fai que algo aconteza no canto de que haxa Acontecemento. Concluíndo, en Derrida está o devir inmotivado da pegada –que é interminábel– pero tamén está a indeconstrutíbel xustiza, que non detén, senón que relanza. Algúns consideran que chegar ao indeconstrutíbel, a saber, a que na orixe está a *adikía*, o *out of joint* –que é como Derrida define a xustiza– é o "final da deconstrución". Pero certamente, se o indeconstrutíbel ten algún sentido, este é o non apelar a ningún final, o non chegar a ningún sitio. É dicir, é ser responsábel, afrontar a aporía do indecidíbel sen poder agarrarse a nada cada vez. O indeconstrutíbel é o que nos pon en marcha e impide que nos instalemos en nada, en ningún saber que nos asegure as accións. Xa que logo, se un ensino debemos sacar da deconstrución é que non hai saber algún e que xa que logo somos responsábeis, vivindo entre aconteceres e fantasmas sabendo que nunca vai chegar o Acontecemento salvador.

BIBLIOGRAFÍA

DERRIDA, J.:

- (1967): *De la grammatologie*. Paris, Minuit.
- (1972): *Positions*. Paris, Minuit.
- (1986a): *Alterités*. Paris, Osiris (con LABARRIÈRE, P.-J.).
- (1986b): *Parages*. Paris, Galilée.
- (1989): *La escritura y la diferencia* [trad. cast. de Patricio Peñalver]. Barcelona, Anthropos.
- (1990): *Limited Inc.* Paris, Galilée.
- (1993a): "La déconstruction de l'actualité" en *Passages*, 57, set.
- (1993b): "Le sacrifice", en *La Métaphore* - Revue I.
- (1994): *Márgenes de la filosofía* [trad. cast. de Carmen González Marín]. Madrid, Cátedra.
- (1995a): *Espectros de Marx* [trad. cast. de José Miguel Alarcón e Cristina de Peretti]. Madrid, Trotta.
- (1995b): *Khôra* [trad. cast. de Diego Tatián]. Córdoba, Alción Editora.
- (1995c): *Mal d'archive*. Paris, Galilée.
- (1996): *Échographies de la télévision*. Paris, Galilée-INA (con STIEGLER, B.).
- (1998a): *Aporías* [trad. cast. de Cristina de Peretti]. Barcelona, Paidós.
- (1998b): *Políticas de la amistad* [trad. cast. de Patricio Peñalver e Paco Vidarte]. Madrid, Trotta.
- (1999a): *Donner (la) mort*. Paris, Galilée.
- (1999b): *Sur parole. Instantanés philosophiques*. Paris, Éditions de l'Aube.
- (2000): *Foi et savoir*, suivi de *Le siècle et le pardon*. Paris, Seuil.
- (2001) : "Une certaine possibilité impossible de dire l`événement", en DERRIDA, J., SUSSANA, G. e NOUSS, A. (eds.): *Dire l`événement, est-ce possible?* Paris, L'Harmattan.
- (2003): *Papel Máquina* [trad. cast. de Cristina de Peretti e Paco Vidarte]. Madrid, Trotta.

PERETTI, C. de (2005): "Herencias de Derrida", en *Isegoría*, 32.

VIDARTE, P. (2008): "De una cierta cadencia en deconstrucción", en CRAGNOLINI, M. (Comp.): *Por amor a Derrida*. Buenos Aires, La Cebra.

T(R)OPOS OU UNKNOW PLEASURES. A SUBVERSIÓN DO GOCE

REBECA BACEIREDO

Resumo:

A linguaxe empápase dunha orde social e reprodúcea. A linguaxe, logo, funciona con consignas. Que un texto dinamite a armazón pola que se liga ao statu quo é que as palabras dun texto deixen un espazo ao seu redor para poder latexar o seu ritmo, o seu tacto. Facer balbucir a lingua é do que se fala. Ir máis alá da linguaxe, e que isto signifique unha revolución... das conciencias.

Palabras-chave;
fronteiras
acontecemento
sentido
orde social
enunciado
balbucir
textos de gozo

Cando escoito textos e superficies, eixo temático das *escrita(s)*, penso en Barthes.

N'*O pracer do texto* propóñense os textos de goce como percorrido de pracer. Mais non un pracer dirixido a unha descarga final, senón o pracer das texturas, das superficies, do propio devir do texto. O pracer da (lectura da) escrita.

A escrita non é unha linguaxe que ofrece unha realidade allea a ela mesma. Unha linguaxe que fía fragmentos de realidade distinta a ela sería o estilo (Barthes, 1991: 20). Pero falamos da escrita como aquilo que "vén da reflexión do autor" (Barthes, 1991: 23): a escrita non é linguaxe, é palabra, e precisamente por isto é capaz de inmiscirse nas zonas escuras da lingua, na materia prima (Barthes, 1991: 55).

Nese *inmiscirse nas zonas escuras da lingua* latexa, veremos, unha dimensión política. Logo, temos a estética e a política e imos intentar fiar os dous terreos. Vaise intentar argumentar por que unha opción estética ten implicacións políticas. Por que, concretamente, a literatura que se move polas fronteiras, polos límites, pode supor unha subversión política, social.

Que son as fronteiras –de que tipo de escrita falamos– vaise ir establecendo pouco a pouco. E se, realmente, se pode falar dunha verdadeira alteración política, social.

Nunha entrevista a Clarice Lispector, emitida postumamente, pregúntaselle se cre que co que escribe pode alterar a orde das cousas. Así, a orde das cousas, o estado de cousas. Ela contesta, rotundamente, non. Non creo que o que escribo sirva para alterar a orde das cosas.

Por outro lado, Deleuze, xunto con Guattari advirte n'*O AntiEdipo* sobre o erro de considerar que basta coa arte para mudar o mundo. Pero Deleuze (e Guattari), que defenden ata as últimas consecuencias as fronteiras e todo o que nelas se move, din isto nun contexto social revolucionado, o do 68.

No mesmo sentido Clarice estaba dicindo: o que escribo non muda a realidade socioeconómica que eu vexo ao meu arredor. O que escribo non é político, nin pretende selo. Pero o que di Clarice é que o que escribe non é ideolóxico, que sempre é a idea dominante ou cando domina (Barthes, 2002: 44): Clarice non está propondo unha sociedade nova.

Mais o ideolóxico non é do que falamos. Presentar unha idea como verdade última á que chegar, que conseguir, non é do que se fala, non é o que se defende. Pero o político non ten por que ser explícito pois, como insistía Artaud, o importante é que certas ideas fagan camiño.

O mundo e a linguaxe: a pragmática

Esa relación difusa ou sutil entre o político e a estética é a que se vai evocar. E haberá que pasar polo ontolóxico, se é que é posible saír del. Imos por partes:

Primeiro, hai que xustificar por que a linguaxe é política: a linguaxe humana, a diferenza doutras especies, ten a posibilidade de transmitir non só o que o suxeito falante percibe directamente, tamén o que non foi percibido. Entón, a linguaxe non é a transmisión dunha información, non é realidade inocente. É máis complicado. Deleuze e Guattari (2006) din que a relación entre a palabra e a acción non ten só relacións extrínsecas, que son as que se dan cando un enunciado describe unha acción ou un feito nun modo indicativo ou pode provocala, nun modo imperativo. Entre a palabra e a acción tamén existen relacións implícitas: ás veces realízanse unha serie de accións simplemente ao dicilas: como exemplos, "xuro ao dicir xúroo ou prometo ao dicir ámote" (Deleuze e Guattari, 2006: 83). Estes actos da fala, de palabra, implican que a lingüística non é unha zona científica, aséptica, e que moitos enunciados están determinados polo tecido sociocultural: fálase dende os estados de cousas, non dende fóra deles, cunha remisión neutral, inocente. E con eses enunciados, ademais, creamos eses estados de cousas: "os discursos son prácticas que conforman os mesmos obxectos dos que falan" (Foucault, 1983: 81).

Entón, a lingüística abarca campos que exceden á mesma lingua. Isto, por unha banda, chámase pragmática. E por outra, significa que eses actos de fala que se realizan no enunciado son, funcionan como consignas.

O que liga o enunciado co acto de fala é unha *obriga social*: dicían na radio o outro día: "o dito é débeda". Se eu digo: - Proposme algo para facer? E me contestan: - Ata a noite non podo. Non están dicindo: podo pola noite, así que entón che proporei algo para facer. Sen embargo, espérase, aínda que esa espera está baseada nun salto, nunha adición, nunha ficción.

Ese salto, dirección, movemento ou o sentido do que falo está determinado pola armazón sociocultural. Pero vemos que non como o significado do contido dun discurso, senón na mesma estrutura ou expresión lingüística: os arranxos colectivos de enunciación, os enunciados, como recordaba Foucault, falan pola nosa boca. Porque nós, como individuos persoais, somos proxeccións dos individuos sociais: os códigos sociais, e nisto incluímos a linguaxe, son os que definen ou producen as nosas subxectividades individuais. Ou: as subxectividades individuais son a encarnación deses códigos sociais dominantes, pois nacemos neles. O eu, que é lingüístico, é unha proxección desa construción sociocultural e económica. É dicir, somos producidos como hologramas e falamos como "replicantes", porque os enunciados non son máis que formas de expresión do corpo social.

O *statu quo*, entón, mantense porque os códigos sociais se encarnan nas persoas individuais, isto é, defíneas, confórmaas, e estas reproducen, reproducimos, perpetuamos eses códigos (nos que se amparan os estados de cousas: a mesma produción económica dun sistema, político, social, determinado).

A linguaxe define entón os límites do mundo, posible, do real –que nos aparece como dado, e que de feito nos é dado, pero non por iso é necesario, único–. A dimensión política está clara. E Barthes insta a posicionarse. E posicionarse é "erguerse e sinalar coa man a máscara" (Barthes, 1991: 68). E esta máscara é unha lingua nos corpiños, nos patróns... A lingua, di Barthes (2002: 39), é sociolecto: un código social que, polo tanto, reflicte a forma e intereses dunha clase ou, se queremos, fluxo económico, dominante. Polo tanto, exhórtanos a erguérmonos e a sinalar coa man á lingua nada inocente. E, ao sinalala, estamos sinalando as formas e os límites que impón. A literatura revolucionaria é a que impón un máis alá da linguaxe, a que "sinala algo distinto do seu contido, o seu propio cerco, límite" (Barthes, 1991: 11), a que racha a definición=delimitación ao abrirse a algo máis alá. Esta lingua que subverte, esta palabra revolucionaria, non é algo moldeado, non ten que ver co molde, coa repetición ou produción a partir dun molde, senón coa modulación: co ir adquirindo formas e perdéndoas (Simondon, 2009: 60; Deleuze e Guattari, 2006: 64).

Temos como conclusión provisional ou como tarefa facer estoupar un réxime de signos que mantén o sistema, facer da palabra unha máquina de guerra, e unha máquina de guerra é aquela formación espontánea a efémera que se dispón contra o Estado, contra o estatuto, estatus, statu quo.

O significante pertence ao poder, pero pode ser empregado como instrumento de subversión. Primeiramente, houbo que entender ou localizar o problema: o sistema semiótico non é autónomo porque a linguaxe non se escinde dos contextos nos que se emprega, nos que se move. Linguaxe e mundo están vinculados, 'funcionan' correlativamente.

Abrir os sentidos (ou permitir que sucedan)

Pasamos ao segundo punto, entón: que é iso máis alá ao que hai que abrirse? Que espazo hai máis alá do real conformado, do que se entende como "mundo"? O real en estado puro. O que é inalcanzable e só se pode apuntar dende a fronteira, dende o límite. Máis alá está o escuro, un espazo onde Cixous lle atribuía a Lispector estas palabras: "hoxe sei que son sen ter. Só teño a miña fame para dar e unha mazá no escuro. Saber atopala, saber a mazá é todo o meu saber" (Cixous, 1995: 122). Esa escuridade á que se alude é o real caótico: e din Deleuze e Guattari (2005: 46): hai que saber trazar un plano no real, traer o caos con consistencia e sen que este infinito se perda. Esta experiencia é definida de novo por Clarice como un estar indo a un inferno de vida crúa: "o pé pisou no ar, entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo"(Lispector, 2000: 65).

Entón, por unha banda preséntasenos o risco de superar a fronteira, o límite sen arnés: este risco pode ser o da loucura. Por outra, temos que seguir preguntándonos polo modo no que é posible abrir ou dinamitar os límites impostos.

Imos empezar por esta segunda liña; remitíndonos, concretamente, á noción de sentido, concretamente, á produción de sentido.

Di a deconstrución: o texto ten múltiples sentidos. Non existe un significado, unha interpretación única del. Calquera texto contén múltiples capas que o relacionan, que o vinculan con estratos culturais, sociais, con solidificacións do poder, ao fin e ao cabo, en tanto que o poder se liga ao saber. Porén, non imos seguir agora polo vieiro da deconstrución, aínda que a deconstrución non ten un fin, non atopa nunca un sentido último e en certa medida isto nos podería achegar ás aperturas posibles do texto. Está ben observar, evidenciar, entrever as marcas do texto, pero agora queremos falar dun texto no que o sentido se deslice: no que o sentido abra o texto: non un texto que se abre, evidenciando os seus múltiples sentidos, senón un sentido a partir do cal o "paradigma se deslizará", un sentido, entón, "precario, revogable, reversible" (Barthes, 2002: 10). Entón: non un texto calquera que non é incólume e que nos vai mostrando ou nos deixa ver os seus múltiples sentidos, senón un texto que sexa apertura xa, no que o sentido se deslice e nos deslice con el nesa apertura, nese fluxo.

Hai moitos conceptos aí.

O sentido que se desliza: antes de que Deleuze escribira con Guattari sobre a pragmática, da imposibilidade de distinguir a linguaxe e outros factores non lingüísticos, Deleuze fala do sentido. Do sentido da linguaxe, dos textos, como unha entidade difícil de aprehender, de definir, de localizar. 'Onde se sitúa exactamente o sentido?' é a pregunta que se fai.

Para contestala, ten que remitirse aos tres tipos clásicos de relación que unha proposición mantén cun estado de cousas: una proposición designa, manifesta e significa (Deleuze, 1989: 35). A designación, a primeira, permite dicir se un enunciado é verdadeiro ou falso, en función de que esa proposición se adecúe con tal estado de cousas, ou non. Por exemplo, hai una cunca por riba da mesa. E nós podemos verificar ou refutar esa proposición ao relacionala con ese estado de cousas ao que nos referimos. Podemos dicir: iso é verdade ou iso é mentira.

A manifestación, o segundo tipo de relación, alude á relación da proposición co propio suxeito falante, suxeito que ten crenzas, que ten desexos··· En tanto que xa estamos no ámbito do persoal,

aquí os valores non son verdadeiro ou falso, senón que entra en xogo a veracidade e o engano. O suxeito pode estar enganando, consciente ou inconscientemente, ou pode convencer co seu intento de veracidade, ou pode conseguir, de feito, ser veraz, etc...

Por outra banda, sempre hai un Eu que empeza a falar, e por isto parece que a manifestación funda a designación e tamén o último tipo de relación: a significación, que é a relación das palabras cos conceptos universais, ou con outras proposicións (que funcionan como definicións conceptuais). Sempre hai unha implicación conceptual *ad infinitum*, porque sempre se parte de premisas, de definicións, de convencións, pero convencións que en realidade non teñen por que coincidir tanto...

Atópase o sentido neses 3 tipos de relación? Di Deleuze: si, pero non nos vale, hai que engadir unha cuarta dimensión: a do sentido. Porque para a designación hai que instalarse no sentido para dicir un enunciado que pretenda referirse a un estado de cousas, a unha representación sensible, ten que existir unha correspondencia entre as palabras e as cousas. En segundo lugar, a manifestación tamén ten que fundamentarse no sentido, xa que se non caería a identidade do falante: lembremos que a manifestación é o enunciado en relación ao eu que fala. Se non se presupón o sentido, non se presupón un eu, eu nun sentido clásico, convencional, e mentalmente san. E, en terceiro lugar, a significación, que se eleva por riba do verdadeiro e do falso, por riba do que é a designación, condiciona o condicionado, é dicir, condiciona o que se di, condiciónao ao remitirse a unha serie de premisas conceptuais que amparan ou intentan soster o que se di, ao remitirse a unha representación racional. A verdade sería o condicionado, a representación sensible en concordancia coa representación racional, unha convención na que cremos, que presupomos, e pola que nos instalamos no sentido. Pero non é así. A verdade ten que ser algo incondicionado, algo que funcione como xénese de todas esas dimensións. A verdade non pode ser posibilidade conceptual, senón algo así como un estrato ideal ou unha materia que se presenta como sentido: o sentido fai nacer a verdade e a mesma referencia porque o sentido expresa as condicións dos problemas aos que a proposición responde.

O sentido, entón, é unha realidade non empírica: o sentido non é tanxible, senón unha realidade transcendental, que está entre a cousa e o suxeito (falante), logo, entre as dúas series: proposicións/estados de cousas. Deslízase entre elas. Pero quen pon en comunicación os significantes e os significados, diferenciándoos, á vez, é unha instancia paradoxal, obxecto x que o produce: é o sensentido. O sentido non se opón ao sen-sentido, senón a ausencia do mesmo, ausencia que atopamos en proposicións imposibles: cousas ficticias (unicornios) ou absurdas (círculo cadrado). Pero o sensentido é unha casa baleira, móbil, que se despraza producindo o sentido en cada posición, que é como un efecto óptico.

Por iso o sentido non existe fóra do que se expresa: é o expresado na proposición e que non se confunde co estado de cousas. Subsiste na proposición, "insiste" nela. O que se atribúe á proposición é o predicado, por exemplo: as follas son verdes. Verde é o "predicado cualitativo"ou adxectivo. Pero o sentido é o atributo do estado de cousas. E o atributo da cousa é verbo, o acontecemento expresado por ese verbo, di Deleuze (1989: 44). Verdear sería o que se atribúe a ese estado de cousas (algo dinámico, logo). O sentido, entón, non é un ser, é unha maneira de ser/estar sendo –devindo–: verdear, pero non existe fóra da proposición que expresa tal acontecemento. Logo, o sentido é a fronteira entre o estado de cousas, e a proposición. Subsiste sen existir, como o infinitivo de todo presente.

Mais é preciso falar agora un anaco da noción de acontecemento, para Deleuze: o acontecemento vén dos estoicos, retómase deles, e é algo así como un diagrama ou estrutura virtual de algo que se efectúa, que se actualiza no real tanxible. O acontecemento é como a xénese do que sucede: non o que sucede, senón aquilo polo que o que sucede acontece. Así, o acontecemento sempre é máis amplo, máis aberto que o estado de cousas no que se efectúa. Un e outro non son miméticos, porque a actualización do acontecemento virtual sempre empobrece o potencial dese acontecemento. Un exemplo, para seguir coa relación entre o sentido e o acontecemento: unha proposición, X está morto, refírese a un estado de cousas, e isto pódese verificar ou non. Pero o acontecemento será o morrer, que non verifica nada (pois non ten referente).

Así entendemos que o sentido non é corporal, é incorporal, coma o mesmo acontecemento, porque, aínda que se ligue aos estados de cousas, está gravitando no acontecemento virtual. Deslízase nunha superficie metafísica: o acontecemento ou o espazo dos acontecementos, para os que non hai un tempo verbal concreto (como está morto, morreu, morrerá). O acontecemento-sentido precisa outra forma: o verbo en infinitivo, dixemos.

Este acontecemento virtual é o que nos remite á virtualidade. A ese afora ou a esa apertura á que había que apuntar, a ese límite.

Mais, que é exactamente ese afora, que é esa virtualidade?

Pois é, Deleuze entende que é, un espazo virtual, entón, non material, non tanxible, pero xénese do material, do que está actualizado. 1. É tamén real. 2. Aínda que non coincide exactamente co actual, porque dixemos que é máis amplo, máis rico. Por que? Porque cando un acontecemento que late nese espazo virtual se efectúa, sempre perde algo, queda restrinxido, porque ese acontecemento é como a formulación dun problema, sempre máis amplo que a súa resolución.

É case coma o termo imaxinario e o termo real dun tropo, unha antuca cravada na praia: vemos todo o terreo que abarca a súa sombra, pero só un pequeno punto de chan está, de facto, "tocado".

De feito, o tropo, di Barthes, obriga a buscar o sentido, "fai que se estremeza sen detelo" (1991: 159). Trátase de emisións de ondas, de capas de sentido, de significancia. Trátase de que non se dea unha proposición que se remita a un referente concreto, ben definido e pechado, senón palabras que apunten a ese acontecemento, de forma que recupere a súa riqueza: o múltiple. Que o sentido se dispare en direccións abertas, di Deleuze. Porque nese disparo, nese deslizarse, chégase ao outro lado.

Ese outro lado é o Afora, que é unha realidade cuántica e como tal non é dicotómica ou excluínte: o afora non se opón a un *adentro* distinto a el (Deleuze, 1987: 130). Nese fondo cuántico están os acontecementos todos: hai algúns que se van actualizar e outros que non. Cando pasamos á realidade tanxible, visible, tridimensional, é cando se exclúen as actualizacións dalgúns para que se dean as de outros ou mesmo se determinan determinadas actualizacións dun acontecemento, excluíndose outras, como tamén vimos. Pero nese espazo virtual, cuántico, todos están sendo e con todas as súas posibles actualizacións á vez: as disxuncións son inclusivas. É un todo aberto.

Tradición e ruptura ontolóxica (logo, estética; logo, política)

E nel todo se relaciona horizontalmente, sen un centro, sen xerarquías. O propio del non é a forma dunha árbore, senón a forma dun rizoma (seguindo a terminoloxía deleuziana).

A forma da árbore, sabemos, conta cun tronco, de maior importancia, e cunhas ramas que, canto máis afastadas do tronco, menos relevancia teñen. Esta forma é propia da civilización occidental. Porque o pensamento occidental, a tradición deste pensamento, deuse así: hai unha Idea de algo, coma no modelo platónico, e despois todas as copias, mellores ou peores. Hai unha verdade e hai cousas falsas. Hai algo máis importante e outras cousas que o son menos, e que se organizan xerarquicamente en relación a ese principio (relevante).

Esta composición do mundo, esta filosofía da representación ou da identidade, implica a presuposición dun suxeito universal, cartesiano, con vontade, liberdade e posibilidade de coñecemento. É suxeito racional, estable, un Eu apolíneo. Pero sabemos dende hai algo máis dun século que todo é máis escuro. O suxeito ten capas máis ou menos conscientes e, sempre, é proxección dunha organización social. Entón, a concepción humanista, antropocéntrica do universo ten que caer, ou xa caeu, pero hai que darse conta.

Pola contra, o suxeito é algo descomposto: a fórmula xa a sabemos: Eu é Outro. Somos devires e semella bo coidar, manter, seguir o cambio, a mutación. Pero non se trata dun movemento "a mellor",

cunha finalidade: ´ non evoluciono, viaxo ´. E viaxar é ser rizoma, é ir enlazando cousas todas de igual importancia. Non hai fitos, hai acontecementos pequenos. Precisamente o que importa é o propio proceso. Estamos sendo sempre diferentes. Todo está sendo sempre diferente. Todo devén.

Logo, no terreo das narrativas, as estruturas non teñen que ser as clásicas: non ten que haber unha introdución, un nó e un desenlace, pode darse un deambular, vagabundear, sen finalidade. A finalidade é o propio proceso. Proceso nómade, sen retencións, sen finalidade ou destino, dicimos. É algo moi próximo ao zen, non hai un por que nin un para que (Barthes, 1991: 247). Non hai estrutura aristotélica, senón liberdade da linguaxe.

A literatura ou, mellor, a escrita, pode romper a orde xerárquica, as estruturas mentais arbóreas, de poder, e pode presentar un texto que é algo máis que unha anécdota que se conta. "Non accidentes ou aventuras, senón incidentes, que son menos fortes". E define, poeticamente: un incidente "cae docemente como unha folla sobre o tapiz da vida, e ese pregamento lixeiro, fuxitivo, aportado á trama dos días, é o que a penas pode ser notado: unha especie de grao cero da notación: xusto o que fai falta para poder escribir algunha cousa" (Barthes, 1991: 226).

Rachar así a lingua é, di Deleuze (1996: 81; Deleuze e Guattari, 2006: 29), balbucir: quebrar o verbo ser, eixo de occidente e as súas linguas romances, imaxe da árbore, e que só haxa devir, rizoma. E que se dea mediante unha conxunción copulativa, (et...et...et) que nos traia todo, que nos leve ao espazo onde, diciamos, as disxuncións non se exclúen. O e...e...e implica, alude a aposicións/xustaposicións. E como tales, están todas ao mesmo nivel, distribuíndose nun espazo horizontal. E non se dispoñen nunca nunha cadea de causalidade, na que os elos adquiren importancia, cumpren unha xerarquía pola súa proximidade a unha causa 1ª. O sentido non é un fío, senón explosións con estelas que se cruzan dando lugar a novas formas, posibilidades, apuntamentos, remisións.

Abrir o sentido, entón: facer que o sentido se deslice tan rápido entre os significantes e os significados que acade velocidades absolutas, velocidades e características propias desa virtualidade: apuntar ao acontecemento máis que á súa efectuación. Dicía Blas de Otero (2002) que daba coa palabra no limiar, que esa palabra, entón, chegaba ao límite do dicible.

Porque o sentido roto non é destruído, "é dispensado" (Barthes, 1991: 230): como a suspensión do xuízo –que facían os estoicos ou a fenomenoloxía-, pois a suspensión do sentido, deixando que gravite no espazo. É algo así como falar unha lingua estranxeira nas nosas linguas. Un uso minoritario da lingua, isto é, un uso que escape da norma dominante, do patrón/paradigma/camisa de forza. Un uso que permita que a lingua fuxa: fuxe cara o ignoto. E, alí, sobre-entender (Barthes, 2002: 57).

Vemos que o que se acaba de dicir ten os dous aspectos: político e estético, aínda que os dous latexan nunha dimensión ontolóxica. Porque ao pór en variación todas as variables da lingua (sintácticas, fonolóxicas, etc...) estamos rachando, alterando a estrutura sociopolítica que se manifesta nesa lingua. Estamos, se non alterando a orde das cousas, cuestionándoa. E á vez estamos permitindo que o sentido nos vaia conducindo por texturas, por espazos que xa non son tanto deste mundo (de novo aparece o concepto de superficie metafísica). Dicía Artaud que é posible inventarse unha linguaxe e facer que fale unha lingua pura, cun sentido non gramatical, pero sería necesario, insiste que este sentido sexa válido en si mesmo (Artaud, 1981). E para ser válido en si mesmo débese localizar e abrilo, xogar con iso.

Porque o que nos interesa aquí é reproducir, por unha especie de altura violenta e inesperada, a profundidade e singularidade dunha experiencia e: suspender a palabra entre o sentido e o non sentido (que o produce) (Barthes, 1991: 50). Que a palabra sexa aire (Blas de Otero, 2002).

Tal experiencia só pode ser na fronteira, no límite, un pouco máis alá dese suxeito cartesiano e ben delimitado, pero artificial ou irreal que foi establecido como fundamento da verdade. Mais, agora, coa escritura disolta e nacendo a palabra non hai remisión a ningunha verdade. Simplemente se traspasa esa composición de subxectividade efémera ou funcional pero non real, e se chega á

experiencia profunda, ao escuro, ao que se debe dirixir a palabra, como falaba Barthes. Que sucedeu esta noite? Atravesei desertos, di Clarice (Lispector, 2000: 54).

A experiencia do límite

Esta palabra non é "o que o dicionario explicita", senón como o "autor a constrúe" (Barthes, 1991: 190). E constrúea a medida que vagabundea, que devén nómade. Porque os desertos que atravesa, Clarice e tod@s, non son espazos inmóbiles, son espazos que cambian de forma, que evidencian a inconsistencia do óntico. Que eliminan, por certo, a transcendencia. Volvemos, entón, á viaxe en si mesma. E tamén á experiencia do límite.

Ás veces, esta experiencia do límite está ligada á experiencia da loucura. Mais, quero citar textualmente a Foucault (1967: 328):

"Quizais chegue un día en que non se saiba xa ben o que puido ser a loucura. (...). Artaud pertencerá ao chan do noso idioma, e non á súa ruptura. Todo o que hoxe sentimos sobre o modo do límite ou da estrañeza, ou do insoportable, terase reunido coa serenidade do positivo. E aquilo que para nós hoxe designa ao Exterior pode que un día chegue a designarnos a nós".

Mais non estamos mitificando a loucura: sabemos que a esquizofrenia non é revolucionaria. Hai que ser capaz de conquistar a superficie metafísica da que falabamos sen quebrala. O que podemos mitificar, si, é a escritura, porque "escribo para non volverme tolo" (Barthes, 2002: 63).

O tándem loucura e escritura remítenos directamente a Artaud (tamén Unica Zürn, Sarah Kane,...). Pero, Artaud... escribe a pesar da súa loucura, a pesar da caída no abismo? Ou tal grao de estremecemento da lingua e do ser alcánzase, precisamente, pola súa peculiaridade, enfermidade? "Derrámase no absoluto", di del Jacques Riviére, pero entende que "ser os únicos que saben un pouco cómo está feita a vida, debe ser o consolo de quen proba así, a pequenos sorbos, a morte" (Durozoi, 1975: 70). Escribir é para Artaud mostrar(se), mostrar a súa radical diferenza. E diso falamos, aínda que talvez demasiado intuitivamente: da diferenza, de crear diferenza. Desa inconsistencia propia do ser que imposibilita facer moldes e copias sen que o mesmo ser morra. Sen que teñamos cadáveres e farsas en vez de textos vivos: porque escribir así é impedir ao espírito moverse (Artaud, 2002: 14).

E na diferenza, na diferenza de Artaud, o pensamento alcanza, apunta ao impensado, deixando atrás o pensamento común, os lugares comúns: "pérdome no meu pensamento coma nun soño, como entrando subitamente no seu pensamento. Son aquel que coñece os recunchos da perda", di (Artaud, 2002: 66). Porque, ao derramarse nesa nada, o seu pensamento toca o impensado, que non se pode verbalizar comunmente, só se pode, precisamente, rozar e canto máis se pode achegar un estilo a iso impensado, á mesma Nada, máis perfecto é...

Pero a loucura non é sempre tan creativa... O que aquí se di é que é posible internarse no caos, pero cun arnés. Albiscar dende a porta de Dioniso, sen precipitarse no abismo. Tampouco se fala dunha farsa, senón de permitir que o suxeito se esvaeza, de devir imperceptible, o máis que se poida, e que non exista un eu que fala, un eu –con todo que implica un "eu", ou unha conciencia que enuncia separada dun corpo–, senón un corpo que goza. Non un escriba, coa súa escritura automática, senón a escritura como a ciencia dos goces da linguaxe "ou o seu kamasutra" (Barthes, 2002: 12).

Isto supón unha desaparición do autor como tal, dese ego, e o proceso da escrita e da lectura dese texto será un "fading" (Barthes, 2002: 14). O autor queda perdido "no medio do texto (non detrás como un *deus ex-machina*)" (Barthes, 2002: 38).

Perder o eu *gozando*

Non se trata, entón, dunha destrución, senón dunha perda. Nun sentido, vemos, moi erótico: porque é unha disolución do eu. Para iso, que se consegue facendo que o sentido, dixemos, se deslice e esqueza o paradigma, é preciso "un fluxo de palabras, unha cinta de infralinguaxe" (Barthes, 2002:

15). O que se busca é, di este autor, un paraíso das palabras onde os significantes están, pero ningún alcanza a súa finalidade" *(ibíd)*. É dicir, os significantes, ao apuntar a ese Afora onde gravitan os acontecementos non acadan o referente, a convención, porque ese Afora xa non é un mundo conformado polo e para o suxeito, que deveu imperceptible ou clandestino, e por iso tal suxeito xa nin existe, dicimos.

O goce, ademais, vén deste xogo metafísico, porque vemos que deste xeito, "as cartas non están botadas, senón que hai xogo, aínda" (Barthes, 2002: 11). Hai unha intermitencia, unha suspensión, un discurso esburacado, pero non por iso insensato –ausencia de sentido– (Barthes, 2002: 16). Tal suspensión –que non suspense–, tal intermitencia, coma a do erotismo que non agarda á nudez, ao orgasmo, é o dos textos de goce. É o pracer do texto.

Pero o pracer do texto non é o texto de pracer: o texto de pracer é o que "vai directamente ás articulacións da anécdota" (Barthes, 2002: 20), aos fitos, o que conta os momentos importantes dunha aventura e, o/a lector/a agarda o final, a exaculación. É o texto que leva consigo toda a bagaxe cultural, todo paradigma, todo statu quo, é un texto que non altera, que provoca unha lectura confortable, porque non rompe (as cadeas). E reforza o eu: do escritor e do lector.

Pola contra, os textos de goce, que permiten o pracer do texto, son aqueles nos que a linguaxe se esgaza en cada punto. Hai neles unha superposición dos niveis de significancia. O texto de goce ponnos en estado de perda: outra vez: son aquel que coñece os recunchos da perda...

Así, o texto de goce cuestiona todos os fundamentos, históricos, culturais, psicolóxicos. Logo, cuestiona o statu quo ao pór en crise a súa relación coa linguaxe. O conflito é a mesma imposición dos códigos: tal imposición é violenta. Entón, nestes mesmos espazos de conflito, onde os códigos están anoados, nestas suturas, a diferenza pode aparecer e deslizarse, se se trazan liñas de fuga: fuxidas. Non son subversións, dirá Deleuze, senón perversións: non se enfronta, vanse a outro espazo, crean outro espazo.

E seguimos vendo como o eu perde consistencia: volvemos remitirnos ao xa dito, cando diciamos que este tipo de procesos estéticos evidencian a inconsistencia do ente, do ser e nesa perda do eu está o goce[1].

1 Lembremos como n'O erotismo de Bataille ou no de Lou-Andreas Salomé se insiste na perda do eu na experiencia mística, sexual e artística.

Nestes textos de goce, polo tanto, hai corpo máis que conciencia. De feito, lembra Barthes que os eruditos árabes lle chamaban ao texto "corpo certo/verdadeiro" (Barthes, 2002: 25). Precisamente nestes textos o corpo é o elemento onde traballan, porque o corpo comeza a seguir as súas propias ideas, evocacións, e non a mente/conciencia: "pois o meu corpo non ten as mesmas ideas que eu" (Barthes, 2002: 26). E flúen, sen máis, non as nocións comúns que, insistimos, se remiten a toda unha bagaxe cultural-política, senón "os lumes da linguaxe" (*ibíd*). Flúen e hai deriva, un deambular no que os sociolectos, a linguaxe social, o paradigma "me abandona" (Barthes, 2002: 28). Por iso, para a industria cultural este tipo de experiencias artísticas ou estéticas, estarían próximas ao aburrimento, por ser só devir de pequenos acontecementos, sen fitos: pero o aburrimento "só é o goce visto dende as cousas do pracer" (Barthes, 2002: 37).

E é por isto que o estereotipo na produción cultural é un feito político e económico, porque mediante a repetición do estereotipo, en cancións, en informacións, en estruturas, en sentidos, é a creación (de modos de percepción e) dunha verdade (Barthes, 2002: 54). E verdade é un modo de produción socioeconómica. Así, aínda que en moitas ocasións o novo se presente como innovación, como novidade, non é máis que o estereotipo da novidade. A copia do modelo da Idea de novo··· E seguimos no mesmo··· Unha cultura de masas, un adoutrinamento social e moito beneficio económico para algúns.

Pero a repetición pode ser entendida, concibida doutro xeito: dun xeito que implicaría outra posición para a noción de diferenza. Dalgún xeito esbozouse, intuitivamente: a diferenza é aquilo que

subverte o espazo no que os códigos están nos corpiños, momificados como elementos necesarios, dados, eternos, pero non como oposición, senón como unha nova creación, entidade en si mesma, diferenza positiva (non realidade subordinada, dependente da Identidade, da Idea, para ser, e ser en negativo).

Dende este punto de vista, a repetición sería só o dinamismo para crear diferenza: o que se repetiría sería a creación da diferenza. E esa diferenza créase nese espazo virtual, nese Afora do que vimos falando, nese espazo metafísico. E nese espazo (de goce), nese outro lado, insistimos, o ego non existe, quedou atrás, diluíuse.

Entón, a repetición xa pode ligarse a moitas prácticas etnográficas (Barthes, 2002: 55): ladaíñas, mantras, ritmos obsesivos... repeticións que despersonalizan, que fan perder o sentido do contido, polo seu exceso, de xeito que se entra na perda, no grao 0 de significado que deixa atrás o sociolecto. Logo, a palabra erótica da que falaba Barthes é "a repetida ata o cansazo" ou a "inesperada, suculenta pola súa novidade" (*ibíd*). Nos dous casos é unha repetición que nos remite á diferenza en si mesma, positiva. "Afirmamos a forma porque non aprehendemos a sutileza do movemento absoluto", dinos Barthes (2002: 77) recordando a Nietzsche, os movementos absolutos dese espazo virtual, crisol da diferenza, onde existe algo que aquí non se atopa, pero pode rozarse:

"Escribo porque non quero as palabras que atopo"(Barthes, 2002: 53).

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin (1981), *Cartas desde Rodez (1943-1944)*, Editorial Fundamentos, Madrid [trad. cast. Ramón Font].

Artaud, Antonin (2002), *El pesa-nervios*, Editorial Visor Libros, Madrid [trad. cast. Marcos R. Barnatán].

Barthes, Roland (1991), *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid [trad. cast. Nicolás Rosa].

Barthes, Roland (2002), *El placer del texto*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid [trad. cast. Nicolás Rosa].

Blas de Otero (2002), *Antología poética*, Bibliotex, Bilbao.

Cixous, Hèléne (1995), *La risa de Medusa y otros escritos*, Editorial Anthropos, Barcelona [trad. cast. Ana Mª Moix].

Deleuze, Gilles (1987), *Foucault,* Paidós, Barcelona [trad. cast. José Vázquez].

Deleuze, Gilles, (1989). *Lógica del sentido,* Ediciones Paidós, Barcelona [trad. cast. Miguel Morey e Víctor Molina].

Deleuze, Gilles, (1996), *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona [trad. cast. Thomas Kauf].

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (2005), *¿Qué es filosofía?,* Editorial Anagrama, Barcelona, [trad. cast. Thomas Kauf].

Deleuze, Gilles, (2006), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia [trad. cast. trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta].

Durozoi, J. (1975), *Artaud: la enajenación y la locura*, Ediciones Guadarrama, Madrid [trad. cast. José Delor].

Foucault, Michel (1967), *Historia de la locura en la época clásica,* Fondo de Cultura Econó-

mica, México [trad. cast. Juan José Utrilla].

Foucault, Michel (1983), *La arqueología del saber,* Siglo Veintiuno editores, Madrid [trad. cast. Aurelio Garzón del Camino].

Lispector, Clarice (2000), *A paixâo segundo G.H.*, Relógio D'Auga Editores, Lisboa.

Simondon, Gilbert (2009), *La individuación. A la luz de las nociones de forma e información*, Editorial Cactus, Buenos Aires [trad. cast. Pablo Ires].

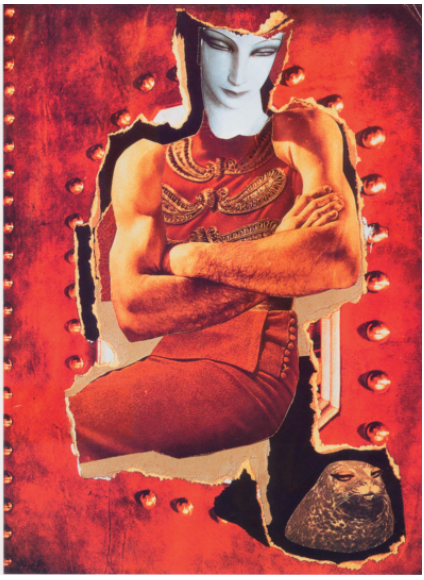
CON-TEXTOS

A domadora[1]

Sabela López Pato

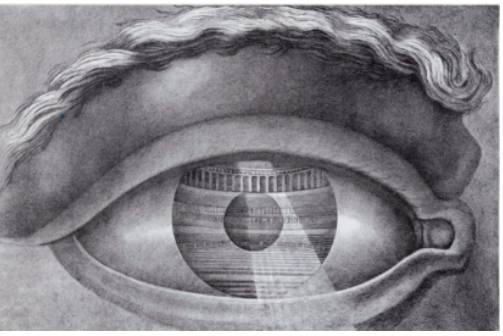
Resumo

Partiremos dun elemento central na escrita da arte contemporánea, o artefacto. Polo camiño, perderemos a noción de obra en tanto que unidade ou complexo de sentido e caeremos no disparatado. Presentareivos a domadora e descenderemos das peañas da arte ao lugar dos obxectos comúns: alí onde nós habitamos, alí onde sempre acabamos por constatar o paradoxo, pois alén dos reclamos de claridade e de facilidade, as nosas vidas abísmanse e abísmanse en múltiples intersticios. Acompañarannos Alicia, a eiruga e mesmo Marguerite Duras.



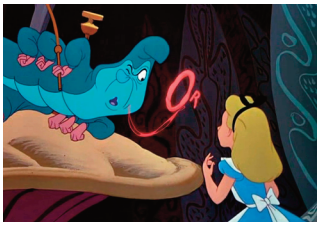
Entender unha obra como artefacto é vela ou construíla non como complexo de sentido (inscrita nunha orde sintagmática herdada da modernidade), senón como capitulación estética ante o heteroxéneo, permitindo tanto a presenza de partes disparatadas entre si –como o feminino e o masculino na *Domadora* de Hannah Höch, fig. 1– ou mesmo a expresión do horrible.

A arte concibida segundo esta lóxica arremete contra a noción de unidade, fundamento da verdade ontolóxica, isto é, do que sempre está presente, ou na súa acepción idealista *do que é* pola necesidade que o Espírito Absoluto ten de autorrevelarse. Unha necesidade cuxa formulación máis orixinal se concreta na idea hegeliana do Estado Moderno. Idea que á súa vez resposta ao soño rousseauniano dunha sociedade transparente, visible e lexible ao tempo en cada unha das súas partes –gravado de Ledoux, fig. 2–, e que incluso anima certa noción de centro social, isto é, que fai posible o movemento da historia como progreso (Foucault, 1989: 15). Progreso que por outra banda, tal e como advertiu Walter Benjamin (Benjamin, 1989: 180), tamén se caracteriza por ameazar toda imaxe na que non se recoñeza nomeada (o tropo que corresponde a este modelo é o da metonimia). Lembremos que na obra orgánica nunca hai nada máis aló do marco.



Polo contrario, os artefactos caracterízanse por ter sempre devires insospeitados, o seu movemento é o movemento ilimitado das metáforas, as translacións e mesmo as asociacións ilícitas –como o feminino e o masculino na primeira imaxe–, as desconexións. Nestes o significado nunca se fecha, ponse en marcha nunha regresión infinita, como na obra de Joseph Beuys, e por iso podemos dicir que nestes a verdade devén continxente. Continxente ata o punto de que o suxeito, o mesmo

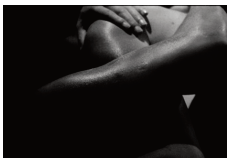
que Alicia medrando e encollendo no país das marabillas, se perde, enléase –*Alicia no país das marabillas falando coa eiruga*, fig. 3: Eiruga: *"E ti quen es?"*, Alicia: *"Apenas sei señor, mudei tantas veces"*, Eiruga: *"Explícate"*, Alicia: *"Non podo señor, porque xa non son eu mesma"*, Eiruga: *"Ti, ti quen es?"*, Alicia: *"Non debería primeiro dicirme vostede quen é?"*, Eiruga: *"Eu?"*, Alicia: "*Deus, todo está tan enleado!"*–.



"Todo está tan enleado!", choromica a pobre Alicia. Pouco lle pode interesar a unha eiruga un corpo que non deveña outra cousa, unha bolboreta por exemplo; é dicir, pouco lle interesa á eiruga a lóxica da obra orgánica, conclusa. Co artefacto todo está enleado, si: a obra de arte *entretecéndose* entre outras obras –Marcel Duchamp, fig. 4–, non como creación do artista/xenio pola dádiva dunha graza, senón do artista abastecido con todo o adquirido e acumulado polos seus predecesores –Leonardo/Duchamp–. Dicir artefacto é falar da obra como produto social. De feito, na retórica marxista o capital –sexa económico ou cultural– *é un produto común e soamente pode ser posto en movemento (...) pola común actividade de todos os membros da sociedade* (Marx e Engels, 1976: 71).

Porén, nos nosos días, a nosa sociedade, a *sociedade do espectáculo*, segundo Guy Debord, prodígase o mesmo que a obra orgánica, afirma por todas as partes: *o que aparece é bo, o bo é o que aparece* (Debord, 1999: 41). O seu principio operativo, o mesmo que o da mercadoría, é o fetichismo, o esquecemento da xénese, do proceso social e histórico que está na súa base: a estereofonía, por exemplo, da imaxe Duchamp/Leonardo.

Pero, certamente, sempre constatamos certo paradoxo, pois máis alá dos reclamos de claridade e facilidade do espectáculo a nosa vida abísmase e abísmase en múltiples intersticios. Como habitar o desbordamento ontolóxico producido pola explosión da bomba atómica en Hiroshima? Como encarnar eses corpos/monstro que, xeración tras xeración, seguen mutando? –primeira secuencia de *Hiroshima, mon amour*, fig. 5*: "Ti non viches nada en Hiroshima"* [di o amante]. *"Si, vin todo en Hiroshima, vin o hospital, vin o museo, os documentais..."* [replica a muller]–.



O certo é que ela, a protagonista, realmente non viu nada porque as institucións non poden encher o oco–.

Quizais a noción do sublime sexa quen de nomear precisamente este desbordamento. Un desbordamento que, ao ser nomeado, fende, racha e fura a superficie sempre achaiada –euclidiana– do espectáculo, que ten na pantallas de plasma a súa versión máis popular –Lucio Fontana, fig. 6–.

Medrando e medrando igual que Alicia, estando aquí e aló, sempre á deriva... só así nos cabe por enteiro a historia, os despoxos, os torsos abandonados pola historia económica e do progreso, pois xa non precisamos reconciliación: as estruturas paradigmáticas –que son as que rexen o artefacto– son un encadeamento de metáforas, unha inmensa alegoría, diremos. E *á intención alegórica élle precisamente estraña calquera intimidade coas cousas. Alí onde ela domina* [di Benjamin] *non poden, de ningún xeito, formarse hábitos* (Pizza, 1995: 22).

Unha arte así sitúase nunha posición que sempre é unha posición por facer, isto é, que nos fala de discursos na medida en que estes poden ser transgredidos. Trátase pois de camiñar por outras sendas, máis aló da serialidade e da cultura e a economía dirixidas. De abolir unha praxe vital na que de cotío o noso acceso aos recursos –económicos, culturais e simbólicos– é moi limitado. A arte propón outra andadura, outra escrita, recordo, por exemplo, a Baudelaire cando pretendía a arte de vivir como unha das Belas Artes. Outra alternativa.

Neste sentido [crear, producir, escribir] *non ten nada que ver con significar, senón con deslindar, cartografar, incluso futuras paraxes* (Deleuze e Guattari, 2000: 11).

Ás veces non tan futuras, e convén sinalar que se trata dunha tarefa cuxa topografía hai tempo que xa non se axusta ao marco do Estado/Nación –paradigma político do espazo euclidiano–. Elemento, por outra banda, tamén obsoleto no que toca á administración da economía capitalista. De onde senón a nosa sorpresa ante os resultados do Katrina ao seu paso por EEUU: co furacán emerxeron por vez primeira, en primeirísima plana, imaxes de segmentos de poboación, no seo do estado máis "poderoso" do mundo, asociados comunmente ao terceiro.

O espazo a definir xa non é un espazo euclidiano, relativo á extensión. Está atravesado por vórtices de intensidade: nas cociñas, nas estadas, nos puticlubs... os inmigrantes encarnan hoxe a fronteira (Sassen, 2003), esporas que agroman en cada intersticio do furado espazo nacional –*Campaña Deportation-Alliance contra KLM*, fig. 7–. A arte precisa incorporar estas dimensións, as posibilidades xa foron nomeadas: Calabrese fala de fractais e de monstros matemáticos (Calabrese, 1999); Krauss, de campo expandido (Krauss, 1996); Deleuze e Guattari, de rizoma (Deleuze e Guattari, 2000).

No eido da investigación, a Teoría dos Polisistemas (Even-zohar, 1989) tamén pode valer como ferramenta que nos axude a superar concepcións excesivamente atomistas nas que falar de arte ou literatura nacional presupón aceptar sen máis que as fronteiras culturais coinciden coas xeopolíticas, isto é, que nos axude a romper co marco do Estado/Nación. Marco demasiado estático se atendemos aos procesos de internacionalización que provocan a mobilidade da poboación no mundo contemporáneo e a influencia das novas tecnoloxías. Pois do que se trata, seguindo a Toni Negri, é de *expresar o valor que colectivamente producimos e que colectivamente reconquistamos, arrebatándollo ao mercado* (Negri, 2000: 46). Se algunha verdade queda en pé, esta é a verdade do facticio, isto é, *do que foi construído eque para nós constitúe un novo fragmento do ser* (Negri, 2000: 20).

Reconquistar iso que colectivamente producimos é crear plusvalor non para a súa explotación, senón para o noso gozo, para o pracer. Quizais unha achega centrada na investigación de novas formas do pracer nos permita incorporar o facticio –outra secuencia de *Hiroshima , mon amour* fig. 8: *"Ámame, dáme pracer, que curioso, precisamente ti, ámame, que liberación, defórmame..."*–. Só dende o pracer se pode tornar ás rúas de Hiroshima, habitalas, non pechando a súa vida, a súa dor, no hospital, no museo... Incluso a risco de devir monstro.

---

[1] *O presente texto recolle unha charla dada no ciclo Escrita(s) en 2009, pero ao seu tempo era xa un fragmento da defensa do meu TIT realizada en 2004 na UNED. Pasaron xa moitos anos dende a súa redacción e loxicamente pensei en reelaboralo para a súa publicación, pero finalmente decidín respectalo, tanto no contido como no seu carácter oral. Foi quizais por afecto, quizais por distancia.*

Bibliografía:

BENJAMIN, W. (1989): "Tesis sobre la filosofía de la Historia", en *Discursos interrumpidos I* [trad. cast. de Jesús Aguirre]. Madrid, Taurus.

CALABRESE, O. (1999): *La era neobarroca* [trad. cast. Anna Giordano]. Madrid, Cátedra.

DEBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo* [trad. cast. de José Luis Pardo]. Valencia, Pretextos.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (2000): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [trad. cast. de José Pérez Vázquez e Umbelina Larraceta]. Valencia, Pretextos.

EVEN-ZOHAR, I. (1989): "Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais" [trad. gal. de *A Trabe de Ouro* revisada polo autor], en *A Trabe de Ouro*, IV, 36. Santiago, Sotelo Blanco, pp. 481-489.

FOUCAULT, M. (1989): "El ojo del poder" [trad. cast. de Julia Varela e Fernando Álvarez-Uría], en BETHAM, J: *El Panóptico*. Madrid, La Piqueta.

KRAUSS, R. (1996): *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* [trad. cast. de Adolfo Gómez Cedillo]. Madrid, Alianza.

MARX, K. e ENGELS, F. (1976): *Manifesto do partido comunista* [trad. gal. de Isaac Alonso Estravís]. Madrid, Akal.

NEGRI, T. (2000): *Arte y multitudo. Ocho cartas* [trad. esp. de Raúl Sánchez]. Madrid, Trotta.

PIZZA, A. (1995): "Baudelaire, la ciudad y el arte", BAUDELAIRE, C.: *El pintor de la vida moderna* [ed. de Antonio Pizza e Daniel Aragó, trad. cast. de Alcira Saavedra]. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos / Librería Yerba / Cajamurcia.

SASSEN, S. (2003): *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos.* Madrid, Traficantes de Sueños.

VIDAEXTRA: NOTAS DE PRESENTACIÓN PARA UN PROXECTO DE FILME

Ramiro Ledo Cordeiro

Sinopse - Guiándonos pola novela de Peter Weiss *A estética da resistencia* (1975-1981), trátase de superporlla ao noso día a día e de facermos o posíbel para tirarmos proveito dela. Gardando respecto polas características formais do texto, entraremos no edificio do Banco Español de Crédito, na Praza de Cataluña de Barcelona, a través do Hotel Colón, sede do PSUC en 1937, na véspera da folga xeral do 29 de setembro de 2010. As discusións da asemblea desa noite hanse ver confrontadas co cotiá dos personaxes que protagonizan o filme: cinco amigos anónimos que xa non son nin adolescentes nin militantes comunistas, coma os personaxes da novela, pero que tentan porén arrepoñérselle ao estado de cousas coma os que protagonizan o libro de Weiss: o narrador, Hans Coppi, Horst Heilmann, Karin Boye e Charlotte Bischoff.

VidaExtra xorde por dous camiños que se me impoñen xuntos no irromper dunha folga xeral: a novela de Peter Weiss, *Die Äesthetik Des Widerstands,* que naquela altura me acompañaba, e maila reocupación por un grupo de xente do edificio do Banco Español de Crédito, que abrangue unha metade da cara noroeste da Plaça de Catalunya de Barcelona, a véspera da folga xeral do 29 de setembro de 2010.

A outra ocupación dese mesmo edificio, cando se chamaba Hotel Colón, executouna a poboación de Barcelona leal ao goberno republicano cando cercou dentro os últimos militares golpistas e recuperou a cidade o 19 de xullo de 1936 ás catro da tarde. O Hotel Colón pasou a ser a sede do PSUC (Partido Socialista Unificado de Catalunya, os comunistas cataláns) durante a Guerra Civil.

Dalgún xeito, os distintos colectivos e anónimos agrupados no "Moviment del 25" (pois o edificio foi xa ocupado o 25 de setembro de 2010), estaban a repetir 1936.

Na novela de Weiss, o narrador protagonista, alistado nas Brigadas Internacionais, entra en tren a España por Barcelona camiño de Cueva La Potita, Albacete, e unha tarde de 1937, após quedar fascinado pola Sagrada Familia, volve á Plaça de Catalunya e detense diante do Hotel Colón "cuxo portal estaba flanqueado por dúas faixas desde as que un Lenin carraxento ollaba como sorría o seu Secretario Xeral".

Esa noite de 2010, as dúas estatuas que flanqueaban a porta de entrada estaban vestidas de festa. Nas paredes do edificio líase en grande "Isto non é crise, chámaselle capitalismo".

VidaExtra comeza no interior do Hotel Colón, a principios do século XX. A través de fotos e

postais da época visitaremos os seus salóns modernistas, a nova fachada novecentista e sairemos á Plaça de Catalunya mediante unha sucesión de imaxes que nos levan de 1902 a 1940, cando comeza a construírse o que xa será Banco Español de Crédito na España gobernada polo fascismo. Unha imaxe da fachada do Hotel Colón en 1937 lémbranos a súa ocupación durante a Guerra Civil e guíanos cara á súa reocupación en 2010.

Sobre a fachada dos grandes almacéns "El Corte Inglés", ao pé do edificio ocupado, proxéctase dende a asemblea un cartaz: "Xa é folga en El Corte Inglés". Nese edificio tiña pousada o protagonista de *Die Äesthetik Des Widerstands*, en 1937 Hotel Victoria, onde se xuntaba a recadación dos servizos públicos socializados baixo administración da CNT-FAI. E ese cartaz sobre a fachada do centro comercial enlaza co fragmento da novela de Peter Weiss, cando o seu protagonista percorre estes espazos.

Para manter o concepto formal da novela, estruturada en longos bloques sen puntos aparte, este fragmento desenrólase na pantalla en forma de bobina de texto en continuidade, e faise visíbel por medio dunha caixa de luz, a través dunha pequena ventá recortada na pantalla que nos centra no que imos lendo.

Achegámonos de a pouco dende a praza ao interior do edificio, onde vai dar comezo a asemblea.

A parte visual é apenas materia que tenta abrollar dende o corazón do edificio e impide a identificación dos intervenientes. A atención desprázase á banda de son, onde se libran as discusións. No programa: a organización de piquetes para afrontar a folga xeral do día seguinte, a utilización dese espazo durante os días vindeiros, a discusión de propostas encamiñadas á reapropiación da vida cotiá.

Xa na casa, o que se falou esa noite confróntase co cotiá dos personaxes que protagonizan o filme: cinco amigos anónimos que xa non son nin adolescentes nin militantes comunistas, coma os personaxes da novela, pero que tentan porén arrepoñérselle ao estado de cousas coma os que protagonizan o libro de Weiss: o narrador, Hans Coppi, Horst Heilmann, Karin Boye ou Charlotte Bischoff.

Ramiro Ledo Cordeiro, Barcelona, setembro de 2012

CONVERSA

Conversa con...

Claudio Pato

"Ser xusto co outro é aceptar a súa monstruosidade"

Conversamos con Claudio Pato sobre as motivacións que levaron a poñer en pé o proxecto denominado "Escrita(s)", que ten lugar anualmente n'A Coruña dende o ano 2009, os seus antecedentes, obxectivos (de habelos), pretensións e desexos.

Proxecto Derriba: ***Para empezar dunha maneira típica e tópica, e antes de entrar en materia, estaría ben a nivel contextual saber como xorde o proxecto das Escrita(s): ano, motivo, motivacións... Se xorde como algo que vén dado por un proxecto en común ou por unha teima que ti tes... Ten que ver a cidade d'A Coruña? Á fin, que elementos entran en xogo para que ti un día decidas facer este proxecto?***

Claudio Pato: De primeiras xorde por motivos laborais, a partir dun contrato con *Sargadelos*. Ese contrato chégame dunha forma azarosa por un colega que traballaba como enxeñeiro [...] A sala onde se fixeron todas as "Escrita(s)", na rúa Real [d'A Coruña] queda sen directora, e entón chámanme e ofértanme o choio. O traballo ía consistir en xestionar a programación cultural: presentacións de libros, exposicións, etc. E, obviamente, producir algún tipo de actividade endóxena. A este nivel endóxeno Yolanda Castaño, que até a miña chegada á galería era quen a xestionaba, mantiña un ciclo de poesía todos os martes cada quince días: "*Os martes literarios*". Seguín esa dinámica durante dous ou tres meses, repito, a un nivel endóxeno. No primeiro dos veráns inventamos unha cousa que foron os "a-fóra(s)".

P.D.: ***E isto cando foi? Cando está pasando isto de que te chaman, aceptas o posto e durante dous ou tres meses continúas a dinámica de Yolanda?***

C.P.: Isto foi en abril do 2008. As primeiras "Escrita(s)" son do 2009. Despois dos "martes literarios", que remataron no outono de 2008, comezamos a trazar unha nova idea da que en tempo xurdiron as escrita(s). Entón ese verán, o primeiro verán, xa empezamos a inventar.

Porque todo isto son inventos, e ese inventar ía a miúdo ligado a unha intención que se afincaba de cheo nos nosos intereses. Así como Yolanda dera cos "martes literarios", nós ao primeiro demos cos "a-fóra(s)", que ían ser como o xermolo das escrita(s).

Nos "a-fóra(s)" xogábase co guión e coa paréntese, para facer fincapé no desprazamento, no fóra, no lugar estraño, estranxeiro (e aínda isto, dirá Rosalía: estraña na miña propia lingua) pois +s convidad+s estaban desprazados de Galicia. Collemos esa sinerxía; mandóuselles a varias persoas un correo invitándoas a dar unha parolada, ou facer o que quixeran, coa idea de que falaran da súa relación con Galicia dende o "máis alá", ou sexa, dende o estar fóra, dende esa desterritorialización que implica toda emigración, toda deslocalización. [...] Viñeron catro persoas: Samuel Solleiro, "*No mundo hai moitos anos*" –que viña dunha estadía no Caribe na illa de Guadalupe–, Raida Rodríguez, "*Poesía sen poemas, ningún lugar nos é común, ningunha posibilidade nos é allea*" –dende Barcelona–, Xavier Queipo, "*Na procura de coordenadas*" –dende Bruxelas– e Martín Veiga, "Poesía e periferia" –dende Cork–. [...] Eles catro fixeron os "a-fóra(s)". [...] Despois veu o inverno, mais alí xa estaban formuladas as "Escrita(s)".

A programar tanto os "a-fóra(s)" como as primeiras "Escrita(s)" axudoume Iris Cochón; despois, nas seguintes, axudoume moito Ana Salgado, porque eu xa che dixen que chegara alí por azar, de rebote. A experiencia que tiña en asuntos de "xestión cultural" viña sobre todo polo traballo nos movementos sociais, sobre todo polo traballo coas *Redes Escarlata*. Esa memoria serviume moito para sacar aquilo.

Dende o comezo na galería pensei na imaxe dun circo. Tamén tirei da miña experiencia laboral e do coñecemento que daquela acumulaba en relación ás artes... Porque non tiña un guión. Sargadelos nunca me deu un guión de que facer, e ao principio, creoume un pouco de baleiro. Iso creaba unha certa sensación de desacougo, pero como tiña esa condición do traballo, no sentido de que nos traballos / na vida tes que guerrear non só materialmente co que fas, *pum-pum-pum*, mecanicamente, senón tamén todas as negociacións que se fan c+s compañeir+s, cos xefes e co exterior en xeral que chega a ti. Entón decidín tomar moitas licencias e moita liberdade. Supoño que o núcleo das "Escrita(s)" sae de aí, dunha liberdade para facer. Tiñamos pois liberdade e obviamente actuamos dende esa liberdade; dende esa ao tempo singularidade. Mais tamén dende o recoñecemento dun marco, dun contexto no que nós iamos a desprazar. Ese é o conglomerado de cousas que me levou a facer os primeiros "a-fóra(s)" e despois as "Escrita(s)".

P.D.: ***Pero, pese a que cada un podía facer o que quixera, como quen di, nos "(a)fóra(s)" había un marco contextual, non?***

C.P.: Si, un *leitmotiv*. Neste caso o estraño, o estranxeiro, un eu que deambula no outro dun territorio que apenas transitou.

P.D.: ***Mais, nas primeiras "Escrita(s)",¿en que estás a pensar cando pos ese título, cando dis: vou cambiar o tema dos"(a)fóra(s)"? Pois o título de "Escrita(s)", de entrada, xa pon en garda ante a experiencia da escritura...***

C.P.: Si, as "Escrita(s)" naceron coa intención de darlle continuidade á liña que vehiculizara os "a-fóra(s)" no rego de convocar a un grupo de persoas para problematizar ao redor dun asunto. A idea é *Escrita(s)*, porque é a escritura, pero son as escrituras. [...] O caso era que a xente falara das súas experiencias coa escritura mais que non se limitara, que falase se tal dende un lugar contaminado. Tratamos que puideran entrar unha polisemia de campos e polo tanto de sentidos en relación. En definitiva, corpos que producisen neses momentos en Galicia. Porque iso si que o tiñamos claro, tiña que ser xente de aquí, en primeiro lugar por un motivo de orzamento e tamén porque nós entendemos que seguir a liña e a memoria de Sargadelos –que sempre foi un espazo onde se coidou o país, o proxecto de país– viña sendo toda unha responsabilidade. Tamén pola proximidade da xente e a súa excelencia intelectual. E houbo outro asunto, que é que sempre nos movemos nun medio de xente nova, pois dadas as circunstancias era a xente que tiñamos máis próxima. [...] E despois, si, o de *Escrita(s)* non fai chamada só a unha escrita limitada a un só campo de acción, senón á idea de interdisciplinariedade, de mestura, de contaxio, de política e á idea de rizoma. E, de feito, isto que estamos a facer agora forma parte dese rizoma, desa climatoloxía. En tódalas "Escrita(s)" se formulou unha especie de texto-convite-marco, onde se trataba de aclarar o asunto do que en principio iamos falar entre tod+s. Este marco xurdía dos nosos intereses, dos nosos problemas co mundo, das relacións co dentro-fóra que nos van determinando. E un pouco así foi como se fraguou o ciclo.

P.D.: ***Perfecto. A palabra rizoma... a ver se a*** regateo ***ou a deixo adiada un rato, pero, en todo caso, que veña asociada ao tema da escrita como tal ao mellor nos dá a entender que precisamente a(s) escrita(s) están a facer referencia a un concepto de texto que non é simplemente a páxina cos*** garabatos***, senón que é unha concepción de texto máis ampla na que entran todo tipo de relacións de un cos demais, ou se queres, de cada un co seu afora particular; e iso pódese facer tanto no feito de escribir letras e palabras como a través doutras maneiras de facer artísticas, sexa cantando unha peza, pintando, empregando as imaxes, etc. É así?***

C.P.: Si, é así. As "Escrita(s)", de feito, leváronse a cabo porque tiñamos unha vantaxe importante: eu tiña un contrato laboral, un tempo, un teléfono e un computador. Iso facilitaba os contactos e os enlaces –que sempre son unha dificultade nun país bastante feble ao nivel de materializar proxectos, onde todo se fai cun suplemento de esforzo persoal, mesmo nas institucións. Mais sempre hai alguén que tira, sempre hai alguén que leva arrastras un plusvalor da súa propia forza de traballo e das súas propias sinerxías–. E despois había un espazo magnífico. Ese espazo daba para que a xente puidera ir máis alá do texto, porque aparte iamos ter o contacto físico coas persoas, coa persoa que viña e coas persoas do público, esas mediacións, eses entres. E despois estaban os dispositivos: sempre tivemos un canón de vídeo, altofalantes, micros, paredes... e sempre había ese continente que había que encher. A carpa estaba, e a mobilidade veu da xente que se foi achegando con toda a liberdade do mundo. Non había restricións: o persoal ía poder facer o que quixera. Procuramos incorporar xente que operaba nos movementos sociais da cidade, etc. Iso *aperturaba* máis o concepto de escritura ao que nos amarramos e que dende un primeiro momento entendemos que tiña que

contaxiar o ciclo. E o texto que fomos tecendo entre todxs se foi agrandando.

P.D.: ***Indo por exemplo a un caso concreto: o tema da imaxe. En cada convite teu viña unha imaxe adxunta e aos participantes se lles apelaba a que, ademais de propoñer un título, adxuntasen unha imaxe. Tes algún tipo de interese especial na relación que pode ter a escrita coa imaxe?***

C.P.: Aí tamén está a concepción que temos da escritura, entendendo esta dende unha porosidade de campos, para *nós* todo é escritura. Falamos de emisións de signos, das conexións, do dicir, dos intersticios, de fraseoloxías que se constrúen con letras, con imaxes, con sons, cos nosos corpos. E acreditamos nun texto do común errático. E iso o que fai é, dalgún xeito, desnortar ou desequilibrar o sentido do texto como clausura. *Aperturalo*, derramalo... No momento en que vivimos os textos están cheos de enlaces, e as imaxes forman parte deses enlaces, desas aperturas, deses furados que nos introducen noutras beiras; beiras polas cales ía vir máis reforzado a razón de cada un ou cada unha das persoas que se ían achegar ás "Escrita(s)". Ese dicir, esa escritura nos bordos. Un signo outro en todo caso. E se acaso a imaxe xa nos lanzaba de primeiras esa corporalidade por-vir. Tanto como o título da parolada ou do extracto da mesma. A maneira dun secreto persoal ao tempo que político.

E tamén hai un aspecto lúdico, de xogo, de diversión, de que a cousa non sexa triste. E tamén as "Escrita(s)" foron medrando, pois fómonos afianzando dende ese *non saber que facer*...que remata abrindo un camiño.

P.D.: ***Pode servir a imaxe para multiplicar as voces que están a xogar no asunto, nese circuíto?***

C.P.: Si, porque tamén se dá a opción de que no que ti chamas circuíto se dean por contaxio outros desprazamentos, que neste caso virían polas imaxes ao se conectar cas letras e viceversa. Pois esa imaxe sempre chama ao receptor, tanto ao que recibe a invitación para falar como ao público que vai recibir o correo electrónico invitándolle a asistir. Esa invitación ía reforzada cun pequeno extracto mais o título da parolada, que como xa dixen adiantaban un chisco a chegada da fala. Dalgunha maneira era como unha dobre chamada, que convidaba máis a xogar, a pensar *compositivamente*, que a sentar un dicir hexemónico. Entón a imaxe tamén abría outra liña, e para nós cantas máis liñas se abriran mellor. Esa era un pouco tamén a idea: manexarse cunha infinitude de variábeis, de rexistros, de falas, de intereses, ao fin, fóra da usura e fóra do mercado, que non dunha economía.

P.D: ***Seguindo co tema da imaxe, algo nos chegou a nós dun*** **proxecto orellas*****, co tema de ouvir cos ollos e ampliar a historia da imaxe apelando aos sentidos como tal.***

C.P.: Penso que te refires ao que foron as últimas "Escrita(s)". No 2012 os procesos e os coidados callaron se cabe máis performáticos pola nosa banda –porque as "Escrita(s)" xa estaban a funcionar case *per se*, eran un corpo, un corpo que se ía enchendo colectivamente–. Xurdiu o tema d+s orellud+s mais tamén, e antes, o dos simulacros, as caretas. Trato de ser breve... As caretas utilizámolas para a posta en xogo, en escena, na realidade da sala de cinco

espectros que viñan *linkeados*: as pon(t)encias de Óscar, Abraham, Bea, Ramiro e Marta. Aqueles, os espectros, os simulacros, colleron forza á maneira dun minúsculo entroido, entón alí Gilles Deleuze, *O negro de Platón*, Jacques Derrida, Jean Marie Straub e Danièle Huillet, e Marilyn Monroe. Estas arribadas viñan do real, do máis real dese texto común e errabundo do que falamos... Aquilo que xorde polo estar en liza, en acción, se queres, por ter a orella no ferro. E tamén viñeron ao caso dun xeito intempestivo unhas grandes orellas de burro. Cara ao final Delmiro traía unha proposta onde o burro estaba moi presente nun sentido espectral; el ía falar d'"*A escritura poética ou a douta ignorancia"*, esa douta ignorancia que xa nos chegara co simulacro *burrida*. E construímos unhas orellas en coiro *sampleadas* a unha pucha. Mais o asunto era pensar as orellas, e iso si que ten que ver moito co que dis dos sentidos e cos nosos corpos e cas conexións que imos trazando cos outros e como mundo de maneira particular. De certo estabamos a ser algo burr+s, algo retrasad+s, algo fóra de regra, de regulamentación. Pasámolo ben vivindo eses días, e alí, nesas orellas, todas esas cuestións que resoan antes incluso de chegar ao labirinto por mediación dos tímpanos. Esa inquietude detectivesca que alenta na escritura, ese interese económico en deslaxar, en desedimentar, en pensar en quen produce os marcos e para que... E todas esas outras maneiras de percibir.

[...] As imaxes (elas non deixan de ser signos) parten do campo da ciencia e da técnica, parten do seu potencial sedutor. Pero tamén teñen unha potencia de produción de sentido ao que se chega dende un non-sentido (unha reviravolta) ou dende unha contraefectuación, e tamén dende unha deconstrución dese sentido único, centrado, individual, identitario, heterosexual e antropocéntrico que as enmarca nunha ontoloxía fóra do social como común. Pois así, nesta razón, arribaron as orellas e os simulacros-entroidos, tal que apéndices espectrais que no caso desterritorializaban as nosas cabezas pois a-traían unha atención que proviña desa propiedade que vive nos textos agochada, ese gozo do outro que nos derrama. Por que a orella? Porque a orella é un apéndice sensitivo e que no caso era unha tecnoloxía, e porque xurdiu así, e nos interesaba pensar eses cruzamentos. Tamén viña moi no clima do que foron as últimas "Escrita(s)", que foron as máis performatizadas, como xa dixen. A modo persoal participamos en tódalas Escrita(s) coas presentacións, e esa era outra das calexas que se nos foron abrindo nesta experiencia para e con os demais. [...] Unha forma de agradecer dende a nosa singularidade o ter vido ate alí ás persoas que foron facendo as escrita(s), era dialogar con elas. De aí veñen todas esas presentacións, [...] entrar en relación a partir dese pequeno extracto que tod+s +s invitados mandaban. Valeunos para falar e, sobre todo, para aprender a falar cos outros. Para dirixirnos, para atopar linguaxe, camiño.

P.D.: ***Son moi interesantes as túas presentacións –por varios motivos–, pero unha palabra que nos ven á cabeza é a de hospitalidade, como se fora unha formulación dunha hospitalidade cara ao outro, pois formúlase cunha presentación que non sei se é un diálogo, pero que dende logo si é unha apelación directa, onde xa se ten a percepción de que un está nun lugar diferente, precisamente porque aparece un texto de entrada, mesmo antes de que un teña a posibilidade de participar. Interésame moito o tema da hospitalidade. E ao mellor tamén pode ter outro fío, pois parece que xs participantes foron un(ha)s propostxs por outrxs, é dicir, que o convite vén mediado por alguén que xa estivera presente***

no ciclo. Polo tanto, está a hospitalidade propia, pero tamén esta o desexo de facer copartícipes aos que previamente se lles aplicou esa hospitalidade.

C.P.: Creo que iso ten que ver coa dureza do mundo, coa articulación social na que producimos mundo. É dicir, co difícil que é manter conversacións, co difícil que é estar cos outros a partir de determinados marcos. Mais tamén ca nosa precari(e)dade, no(s) sentido(s) en que Judith Butler emprega o termo. Esa dificultade non é en principio polos outros, senón que se dá polo marco no que vivimos, que é un marco onde as condicións de vida son durísimas e dolorosísimas, onde os afectos están tremendamente capturados. O que intentamos era desfacer todas esas capturas, todas esas durezas e toda esa dor que ao tempo que nos impide nos empuxa á acción. De aí a recepción d+s que viñan, d+s convidad+s, que a partir das segundas "Escrita(s)" xa viñan amigados/amadriñados –a idea era amadriñar ou apadriñar, saltar o marco tamén na elección do outro–. E aí producíanse dous efectos: un, que eu tiña que pensar menos, pasar menos vergonza e escapar ao medo e a inseguridade na escolla, e tamén que a xente recibía a proposta sen saber que había unha madriña, que non a había en todos os casos. Iso facilitoume moito as cousas e ao mesmo tempo creou enlaces, porque digamos que fomos construíndo xenuinamente un circo, un circuíto de múltiples entradas ("enchufes"), unha especie de familia anormal, de axuda mutua, etc. –podémoslle chamar de moitas maneiras–. E ao final as "Escrita(s)" convertíanse case nunha festa, nunha verbena ou algo así. O mundo do circo paréceme moi interesante para definir todo isto. Un circo, claro, que producía contra unha realidade da que gustamos pouco e que procuraba facer atraccións nas cales tod+s puidésemos gozar. De aí xurdiron máis historias e fomos creando uns lazos ben interesantes. O resumen de todo isto é en boa medida esta entrevista que estamos aquí mantendo. E a posta en valor dos textos que fan a revista, estes derritaxes...

Con respecto á hospitalidade –e volvo de novo á miña experiencia co traballo–, do que se trataba era de fracturar a idea de que a cultura é algo rancio e que non vai a ningures; a cultura neses termos... institucionalizados.

P.D.: ***Un sentido clásico de cultura, tradicional.***

C.P.: Digamos que o que se pretendía era facer un aprendizaxe en común, pois alí ninguén tiña un status máis alto que ningún outro. E tamén estaba o sentido derridiano da hospitalidade, no que vén sendo darlle hospitalidade ao inesperado, pois mesmo para nós era inesperada a xente que viña, porque non a coñeciamos e non sabiamos que ían facer. Nunca nos importou. Iso era inesperado. E para nós tamén eran inesperadas as nosas propias presentacións.

P.D.: ***Iso é interesante porque coloca nun plano de igualdade a situación, no sentido de que ti non sabes que(n) é o que chega, non sabes nin de que vai falar nin como é a súa performatividade en acción –como vai a formular a parolada–, mais o outro que chega tamén se atopa de repente cun estilo de presentación que seguramente nunca tivera e que tamén x descoloca.***

C.P.: Cando ti invitas a alguén a comer, ofrécesllе o que tes.... Pois un pouco a nosa posición

era esa: agasallar á persoa que vén, e tamén á xente que viña como público, cun texto que logo tamén ás veces se deu como un redobre. Porque tamén arranxamos a cuestión de que alguén presentara á persoa que viña parolar. E entón atopabámonos ao final presentando ao/á presentador/a e ao/á presentad+, e iso multiplicaba.

P.D.: ***E iso chegou ao punto, este ano, de facer unha presentación onde había multiplicidade de voces e de pequenos textos que entraban na presentación.***

C.P.: Si, [...]fíxose un texto colectivo moi chulo. O caso foi tamén que [...] non había medios para ir publicando todas as paroladas. O que si fixemos dende un primeiro momento foi colgar as presentacións –ao principio colgabámolas na bitácora que tiñan as *Redes Escarlatas* e ultimamente no *facebook*–, porque parecíanos que iso formaba parte dun texto colectivo e non dun texto privado, se cando falamos nestes termos podemos falar de privado... [...] Pois os textos non lle pertencen a ninguén, son sempre colectivos. Agora ben, que o texto singularice unha experiencia persoal ou non, e que esta fique no común vai depender con quen amigue. E iso forma parte desa hospitalidade, dese agradecemento, porque estamos moi agradecidos á xente que alí apareceu, e todo iso supera con moito a nosa individualidade. [...] E quero insistir en que todo isto nolo deu a nosa condición laboral e a dureza na que anda codificado o mundo. Porque o mundo tal como vai é un sitio moi inhóspito, moi fodido, e creo que temos o deber e a responsabilidade de tranquilizalo, de facelo, dentro das nosas posibilidades, máis lixeiro, máis divertido, máis agradábel, máis gozoso. Ou sexa, desestratificalo, facelo fluído, plástico. As escrita(s) trataron de achegarse a esa idea, a esa responsabilidade.

PD: ***Ao mellor foi interesante o feito de non poder facer nada no seu momento co material, para así podelo facer agora, a contratempo, e dun xeito máis lento do habitual. Nese plano, é coma se estivésemos facendo de burros, xa que o burro, por natureza, vai máis lento do*** **normal*****, vai a contratempo do outro, e quizais si sexa unha figura interesante falar dese*** **out of joint*****, dese tempo*** **fuera de quicio*****, alporizado, tempo desprazado que está aquí a funcionar continuamente.***

CP: Si, porque, volvendo ao de desestratificar esas condicións de vida mal apañadas nas que nos movemos, as cousas teñen o seu acougo. Ao final van acougando porque se insiste. Hai unha frase moi bonita que é a de "acouga, Pepito, acouga", cando Pepito nunca acouga, Pepito é un devir a tope no *out of joint*. E entón ese *contrapelo*, esa aporía, é interesante, porque nos vale para ter unha perspectiva de todo o que foi, para volver outra vez a arrexuntarnos, e para coller de novo forza para seguir insistindo en que estamos aquí, seguimos aquí, e que non nos molan os marcos que o sistema nos formula, e imos seguir dando caña e facendo cousas. E ese facer cousas só o recoñecemos nun facer en colectivo, dende a desubxectivización, dende fóra do medo. E por descontado dende fóra de toda ideoloxía.

Ese *contrapelo* é interesante tamén pola velocidade que aparentemente levan as cousas, certas presas que levan a facer unhas producións moi no tópico, moi regradas. As "Escrita(s)", porén, están fóra desa regra, desa mecánica onde de primeiras vive o axuste, o consenso. Porque sempre hai corpos que arrasan, corpos excepcionais que non arredan, atravesados pola complexidade das condicións onde dar acollida ao outro xunto a un suplemento. Así aos

poucos e dunha maneira tan fluída como sólida, fomos funcionando, cada un/unha achegouse as escrita(s), libre, cos seus nervios, coas súas fracturas, cos seus medos de expoñerse ao outro, mais tamén coa súa excelencia, cando menos a de ter a forza e a responsabilidade, se non o valor, de expoñerse ao outro. Neste caso, eles tamén nos entregan a súa hospitalidade, pois o que chega chega como convite mais tamén el nos convida –de certo el+ é quen ao aceptar o convite dá con nós en convidados, e tamén el+ nos recibe–. Ademais disto el+ non as leva todas consigo. E ese non levalas todas con nós mesmos é o que fractura o marco, o tópico, e é o que desfai o sentido común. E fai do nervio unha política.

PD: ***Un dos temas importantes que está sempre a relucir aquí é o da chegada do outro, que neste caso toma concreción ao falar dxs participantes no proxecto pero que é algo que vai alén diso, como co tema da hospitalidade. De feito hai unha cita túa que di: "Pensar esas alteridades eses outros eses aforas que van cando escritura ou cando a mesma voz nun caso que relaciona e fai do choque un pensar". É interesante como esa alteridade, ese outro, ese afora e o seu pensar van sempre en relación cun choque, por iso cando un chega, chega coas súas aberturas e coas súas miserias.***

CP: Claro, é que se non hai choque non hai pensamento. Un non pensa *per se* senón que pensa cos outros, e eses outros son unha multitude, *impresionante*, que chega e polo tanto impresiona. Poderíamos engadir a idea do *electrochoco*, como a escrita funciona a partires de electrochocos, de como a partir do impacto da chegada do outro se produce un algo, un sentir(se) recíproco e incluínte. E, a partir dese sentir(se), dese toque que che dá o outro e que o outro recibe, non queda outra que pensarnos, pois a relación co outro pensámola xunto á percepción do outro, sen pensalo a posteriori. Xa que en principio o outro sempre é unha violencia, porque nos saca de nós mesmos, alborótanos, sexa quen sexa, tamén se é alguén moi achegado, porque un non sempre está na mesma disposición de recepción. Hai múltiples estados de recepción do outro... Se tal, están cando menos as paixóns alegres, a educación, e o desexo do outro... Mais...

PD: ***Por definición, o outro está desaxustado con un...***

CP: Entón o pensamento viría por un saber que se afinca nese *desaxuste*, porque estamos desaxustados de sempre, en precario. E aí é onde aparece a posibilidade da escritura, porque a escritura trata de clarexar cando menos o do desaxuste, mais ela é un outro, non deixa de ser un outro que chega tamén...

PD: ***Un afora...***

CP: Un afora –un virtual ou cuarta internacional–, esa voz que flúe, que se coagula ás veces, que fica por aí, que se cristaliza á vez que se permeabiliza, que se estraña no texto, que se para ou desaparece até que ti volves sobre o outro que (xa) é a escritura. O choco é un animal non humano que solta tinta, un outro en envío aínda que xa non estea... esa tinta. Un texto inabarcábel e inacabábel que non cesa de acontecer, e a escritura é ese virtual que acolle os impactos, que supura e nos re-lanza sobre nós mesmos, xa nunca máis nós mesmos. Un ritmo en todas as direccións, vagabunda. Inadaptada. Unha revolución, un combate que se

dá no aquilo que difire na violencia que chega. Que ao fin pacifica. O animal-humano tamén, xunto ao choco e as xirafas... e xunto aos electrodos nas sens da escritura.

Todo outro porta un peso, unha historia, unha memoria coa que chega, un estilo, mais un estilo cargado, afectado pola "*noite do mundo*" que atinxe a esa violencia do outro. Que atinxe a esa escritura social e política que constrúe o mundo. Tod+s entramos en negociación cas nosas forzas, ao tempo que negociamos cas forzas que chegan dende o outro. E, polo tanto, dende unha circunstancia violenta se nos pide dar lugar á hospitalidade, cabida a unha relación de igualdade, en tanto que ao nos desubxectivizar chegamos a devir un/ha calquera... Unha pedriña, unha planta, unha árbore, un paxaro, unha muller, un(ha) *drag*, unha charca ou o que ti queiras. Ao ser o outro un que non sabemos como nos vai a recibir nin como o vamos a recibir nós a el+. Entón esa predisposición do estado de guerra é o que nos fai potencialmente libres para adquirir cando menos máis dunha perspectiva. Para acollelo, para acollernos. Este proceder vai posibilitar o im-posíbel, que vai pasar? Cal vai ser o marco logo do atopármonos? Simplemente estamos aquí e temos que chegar a un acordo, a un acordo que sempre é diferido porque mañá as cousas mudan, esa precari(e)dade fainos mellores, porque nunca nos acabamos de encher dos outros, porque os outros sempre nos aportan cousas, porque somos descoñecidos, porque a mudanza é continua. De novo a frase "acouga, Pepita, acouga", e Pepita somos todxs. Outra política, outra xustiza, outra ética, outra sociedade afincada aí no aire por onde circulan os paxaros. Unha abertura que dá con outra maneira de estar.

PD: ***A ese respecto, as Escrita(s) poderían ser, como dicía Foucault, "un intento, non xa de falar por outrxs, senón de procurar que por fin a xente, xs calquera, falen por si mesmxs".***

CP: Todo é inabarcábel, porque como podo eu falar polos outros? Que sei eu de como viven, por exemplo, os africanos ou os asiáticos ou + veciñ+ de abaixo? Nada. O caso son +s calquera e, sobre todo que ese individuo excluínte e antropocentrado pare dunha vez de dicir parvadas. Esa é a idea que zumega aí, +s sen *comunidade,* esa *comunidade sen comunidade* da que nós tamén facemos parte. Ese desmarque que dá a mudez, a anormalidade, o amor... O corpo fóra de si...

PD: ***E da que facemos parte aínda que sexa en segredo, pois, como ti dis en algures co gallo das "Escrita(s)", estas non son senón "un secreto, o secreto a voces dos corpos autónomos, desorganizados". Paréceme unha cita magnífica, pois todo isto do que estamos a falar non son senón segredos a voces, pois ao mellor, nese circuíto entre a exterioridade e a interioridade o segredo deixa de ser tal, xa que el só é segredo en tanto non ten fuga. Se hai un circuíto, o segredo xa só pode ser a voces, escachado en si mesmo, derramado alén de si e da súa propia pretensión, que seguramente é ficar pechado en si e na súa propia mesmidade. Por iso isto vai unido ao tema da desorganización.***

CP: Si, e da súa propia escritura, de como o segredo se inscribe im-posíbel e, ao inscribirse, está aí para ser dito a voces. Pero iso é algo que sempre fica nas marxes da escritura. Esa desorganización que organiza a escritura. Ese alén in-visíbel da mancha. Tamén aí a súa potencia. E con iso volvemos aos corpos autónomos, aos procesos de traballo e aguante, que

van atendendo ás capas, ás marcacións, liberando os corpos polos que imos pasando, desorganizando por tanto os marcos. Con iso non se quere dicir que se caia no irracionalismo. Simplemente búscase que os segredos teñan altofalantes, que se deconstrúan socialmente esas escrituras para mirar o que aí permaneceu agochado. O sentido é quen xestiona o planeta cunha sistemática policial, alimentaria, sanitaria... Ah si, os aprioris son indubidabelmente violentos! –antes incluso da chegada do outro–. Xa non se trataría de vivir senón de ter quen nos chore. Así están as cousas para unha grande maioría. Este será un dos maiores segredos, a vida clausurada. Sucesivas capas de ideoloxía foron suxeitando a vida. Esa é a función que a min me parece debe ter toda escritura e todo artefacto, ese interese en desorganizar, non só para a resistencia senón tamén para o poder –no sentido de "poder vivir"–. Por iso ten que ser un segredo a voces, tense que expandir, tense que abrir aos calquera, socializarse, un producir colectivo. En todo caso unha des-organización das identidades, de todas as clausuras sobre dos corpos. Un devir planeta. Eis o segredo a voces. Moito dese gran segredo está xa no *Príncipe* de Maquiavelo, na *Ética* de Spinoza, no *Manifesto comunista*... Un espectro... Esa fuga real.

Un devir-monstro, isto é o que por veces agochan tamén certos segredos inscritos na alteridade do mundo, pero o monstro... Esta imaxe de dobre fío. Fuga das liñas da barbarie capitalista. Trato de aclarar isto... A barbarie é a construción do ciclo am+-escrav+, do ciclo das mercadorías. A liña de vida na que insiste esta dicotomía comeza pola propia prohibición sobre os nosos corpos, sobre a (in)finitude na que devimos outros. Totalmente mercantilizados, cosmetizados, atravesados por liñas de dureza case incalculábel ao tempo que narradas por unha escritura que flexibiliza, que abstrae, que universaliza, que instrumentaliza. *Haste someter ás esixencias, aos ditados do señor!* Has de ser-desta-forma-e-non-daquela-outra!, etc. Cando imos aos poucos descubrimos que a barbarie é certo ideal da razón, pero ollo, desa razón que non razoa, que en todo caso o que fai é explanar, igualar aos outros, aos individuos, aos calquera, dende –xa o dixemos– o punto de vista único da mercadoría: fai do *bios*, en bloques, mercadoría. Tod+s somos mercadoría, para este estilo dicotómico.

PD: ***Todxs somos iguais nese sentido redutor...***

CP: Nese sentido redutor, non no sentido diferido de pura mutación, do lado do monstro. É dicir, como podemos facer outro tipo de política, de economía ou de xustiza. Ser xusto co outro é aceptar a súa monstruosidade. O aquel máis extraordinario do que arriba.

PD: ***Porque, ao final, se hai un programa preestabelecido, ou unha liña concreta cun sentido concreto, o que se pretende é ter controlado e lonxe de si precisamente a chegada do monstro, porque o monstro é o que o escacha todo. O monstro chega e derruba.***

CP: Efectivamente, para o sistema é o criminal / o artista (dirá Nietzsche), o fóra da lei, do concepto, o que desterritorializa o marco. O criminal é o que deconstrúe e crea outro tipo de lexislación, pero esa lexislación sempre acaba sendo diferida porque non é quen de soster o monstro, que en definitiva é o que afirmativamente afirma a diferenza. Un afora absoluto. O alporice segue. Estamos disparados. É dicir, somos un disparate. Mais temos razón.

PD: ***Aí está a relación do monstro coa novidade...***

CP: Coa outredade máis outredade...

PD: ***Coa desviación do curso que é o que vai a levar a outro sitio.***

CP: A outro sitio que non sabemos moi ben cal é nin onde está, pero no que acreditamos como im-posíbel. Pois esa potencia de desvío é o que nos dá folgos para seguir fronte á clausura do por-vir, á barbarie que desfasa os marcos para só limitar as nosas condicións de vida. Pensa se non como a día de hoxe o sistema dinamitou a categoría de forza de traballo, e polo tanto unhas mínimas condicións de "hixiene"...

[...] Cando aquí o **nós** é o que está fóra da regra, o que vai desaxustado, o que vai desregularizado, e porque as leis que regulan as forzas en relación exceden o xusto, e por iso el+s son precisamente unha autonomía, porque son os que continuamente se están a arriscar, a xogarse a vida, porque saben que a súa vida non depende desa temporalidade regrada e asfixiante senón que depende doutras potencias e doutros posíbeis que están por vir, que están a aniñar nese proceso de desestratificación e de destape. Destapámonos porque non temos nada que tapar, porque nos fomos fracturando, desestratificando, fómonos convertendo na beleza que somos. Nesa xustiza que producimos dende as nosas mans. Nese devir outros.

PD: ***E no caso de tapar algo, de empregar unha máscara, esa máscara non agocha nada concreto senón, ao sumo, máis máscaras.***

CP: Nese caso serían máscaras de guerra, porque obviamente o inimigo é nihilista, sofisticado, e temos que empregar máscaras, entroidos que nos sitúan alén das marcas. Dentro de nós hai moitos, non é que representemos a ninguén, senón que somos esa configuración múltiple e, polo tanto, temos dereitos, dereitos que non están outorgados en constitución ningunha, pero que a vida nos dá. E esta é a palabra chave, pois a vida é in-finita, sendo esa in-finitude, esa duración, a que nos dá a liberdade, a que nos desubxectiva e a que nos fai saber que a obxectivación que ás veces sufrimos non é máis que unha ficción. Tratan de obxectivarnos dende un poder que opera dende "liñas de destrución e de abolición puras", pero nós temos ferramentas abondo. As nosas percepcións e perspectivas son múltiples porque múltiples son os outros que configuran a vida. Ese sabernos in-finitos é algo que moitas veces nos leva a melancolías e a atrasos, pero son eses atrasos ao tempo os que nos fan autónomos, disparatados e *out of joint*, fóra de órbita. Libres.

E esa capacidade vénnos pola linguaxe, polo traballo, polo desexo e pola memoria, mais esta non é senón unha memoria en guerra, porque nós si acreditamos no outro, somos virtuosos no sentido de que acreditamos nunha xustiza na que ninguén é máis que ninguén. Tamén no que respecta ao monstro, o anormal, o marica ou calquera outra figura que non entra, que sempre queda fóra e, por tanto, dobremente fóra do marco –pois todos estamos sempre nun afora–. Mais se ese golpe de dados, ese choque, ese toque que nos leva a estar dobremente fóra, se encarna e se contraefectúa, e se sente que, logo, aínda fica un resto, entón aí está a saúde, como dicía Deleuze recollendo a Nietzsche. Entón, o monstro aquí simplemente é a

aceptación do que vén, “ser dignos do que vén”, do que despois de efectuarse e contraefectuarse aínda resta. Aí a razón fica boba, pero nós somos razón tamén, non renegamos da razón porque ela é parte do que nos levou a este proceso diferido de facer comunidade xunto aos outros. Esa memoria das continuas contraefectuacións dos corpos que foron materializando as súas vidas a partir dunha memoria que restaba, dun virtual de universo que haberá que recoller, pero iso é sempre onde estamos, non deixamos de mirar para a vía-láctea. Porque nós non pensamos senón a través doutras partículas que pensaron e que se desviaron. É algo enleado, complexo, pero esa complexidade tamén é a que nos dá a potencia.

[...] En fin, o que queremos é vivir, e para vivir hai que vivir cos outros, en manda. E por iso, volvendo ás “Escrita(s)”, estas o que procuraron foi posibilitar estas outras formas de estar cos demais, se acaso levar o cotián a unha carpa de circo.

DERIVAS

Burrida

“Fisuras nunha liña de progresión: comprender entre o lume”

Oriana Méndez

orianamf@hotmail.com

Resumo: Rexeitemos a orde para protexernos do caos. A dor, a angustia que se crava nos pulmóns ao vermos ideas opostas a si mesmas, ideas cruzadas consigo mesmas, un pensamento que xa non é transparencias: pensamentos apodrentados ou peor, pensamentos contraditorios que foxen da nosa comprensión, que non entran no aparato coherente dunha calma porque se aceleran e se multiplican e se dilapidan os uns aos outros e nós estaremos, entón, por debaixo, estaremos por riba do espazo e do tempo, entraremos na parte escura, produciremos cabalos alados e dragóns de lume.

Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos

Que hai neste amoreamento de tanta sede como límites?

Mantendo a lingua atravesada
por un corazón de insectos
fala de si mesma con problemas:

A miña propia cidade
a que levo dentro
alá onde estea, a que me constitúe:
sen ela, sería a mesma?
A cidade, son eu?
Quen é a cidade?

Unha braña infinita de sentido
que se despraza
que se tronza

que fai xirar o enigma
Ser cidade é un enigma

Chamemos por nós
para que arrinque o frío
desde o pulmón da terra:
Somos quen comprendemos entre o lume
Chamemos por
liñas soldadas de utopía
cidade soldada de metal
cidade engarzada de soños de metal
eles brillan
nas nosas pupilas cada día
tomamos a decisión de non espertar
eles tecen
eles son ferradura
é posible observalos nacer dunha luz
vermella e mucilaxinosa, brotan
sobre as palmas, no interior das palmas
dentro da forma ao partila
para trazar
a perspectiva do horizonte
sen lembranzas
fóra dos recordos, por un instante
fóra dos anais
entre a desmemoria e o relampo:
un soño orgánico
propiedade dos nosos órganos
o intre da luz da humanidade
todas as físgoas
Nesta

-Cidadáns mansos coma as vacas?
-Si
-Equivócase: contra bisontes

O mar adentro é unha illa de auga rodeada de ceo por todas partes.

"Entón a xeografía e o imaxinario serían unha unidade. Tanto que para a pregunta favorita dos antigos exploradores -'Que seres existen nunha illa deserta?'-, a única resposta sería que o home xa existe dentro dela, pero un home pouco común, un home absolutamente separado, absolutamente creador: nunha palabra, unha Idea de home, un prototipo, un home que sería case un deus, unha muller que sería unha deusa, un gran Amnésico, un Artista puro, conciencia da Terra e do Océano, un enorme ciclón, unha fermosa meiga, unha estatua da illa de Pascua.

Velaquí o home que se precede a si mesmo. Tal criatura na illa deserta sería a illa deserta mesma en tanto se imaxina e se reflicte no seu movemento primeiro. Conciencia da terra e do océano, tal é a illa deserta, lista para recomezar o mundo."

Exército sobre ela

Exército sobre as cuncas do viño

Exército sobre os días que quedaron partidos

Cidade aberta
Lingua proletaria partida
Cavar cavar cavamos ventres para a escapada
que comerán en nós
ventres nas avenidas
e farannos seus
e sairemos entón cando o lume do mundo entre polas Cíes
como só os elementos entran polas illas:
recomezando a vida

Sindicato sobre exército
Sindicato sobre reconversión naval
Sindicato sobre os días que quedan por partir

Mallárونnos por todas partes
menos por unha, o pobo.

A miña lingua nativa é o fascismo.

"Só pedimos un pouco de orde para protexernos do caos. Non hai cousa máis dolorosa, máis angustiosa, ca un pensamento que se escapa de si mesmo, que as ideas que foxen, que desaparecen sen apenas bosquexar, roídas polo esquecemento ou precipitadas noutras ideas que tampouco dominamos (...) Son velocidades infinitas que se confunden coa inmobilidade da nada incolora e silenciosa que percorren, sen natureza nin pensamento. É o intre do que non sabemos se é demasiado longo ou demasiado curto para o tempo. Recibimos lategazos que estalan como arterias. Incesantemente extraviamos as nosas ideas. Por este motivo insistimos tanto en aferrarnos a opinións establecidas. Só pedimos que as nosas ideas se concatenen de acordo cun mínimo de regras constantes e xamais a asociación de ideas tivo outro sentido, facilitarnos estas regras protectoras, similitude, contigüidade, causalidade, que nos permiten por un pouco de orde nas ideas, pasar dunha a outra de acordo cunha orde do espazo e do tempo, que impida a nosa 'fantasía' (o delirio, a loucura) recorrer o universo nun intre para concibir del cabalos alados e dragóns de lume."

Elle est retrouvée

Quoi? –L'Éternité

C'est la mer allée

Avec le soleil.

Ishtar

Lapislázuli aquí

na túa profundidade, Rosa

Vermello-Luxemburgo

Quen é rico ou é ladrón, ou é fillo de mangantes.

Bibliografía citada, por orde de aparición:

PIZARNIK, A. (2006): "El despertar", en *Poesía Completa* [ed. Ana Becciu]. Barcelona, Lumen.

ANTONIO, M. (1928): "Os cóbados no barandal", en *De catro a catro*. [ed. facs.] A Coruña, Nós.

DELEUZE, G. (1953-1974): "Causes et raisons des îles désertes", en *L'île déserte et autres textes* [ed. David Lapujade]. Consultable en castelán o 28 de novembro de 2012 en <http://ebookbrowse.com/gilles-deleuze-causas-y-razones-de-las-islas-desiertas-pdf-d336142146>

SASTRE, A. (1976): "Homenaje a Machado", en *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares*. París, Ruedo Ibérico.

PATO, C. (1995). [Sen título], en *Fascinio*. Noia, Toxosoutos.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1997): *¿Qué es la filosofía?* [trad. cast. Thomas Kauf]. Barcelona, Anagrama.

RIMBAUD, A. (2002): "L'Éternité", en *Une saison en enfer*. Paris, Seghers.

Dito popular.

RESEÑA

O planeta ben o merece. Por favor, lean Barthes.

(Recensión de BARTHES, R.: "El placer del texto", en *El placer del texto y Lección inaugural.* Madrid, S. XXI, 2007)

Elisa Hauser
Sören Hauser

"Trata de soster un discurso que non se enuncie en nome da Lei e/ou da Violencia: un discurso cuxa instancia non sexa nin política, nin relixiosa, nin científica; que sexa, dalgún xeito, o residuo e o suplemento de todos estes enunciados. Como chamariamos a este discurso? Erótico, sen dúbida, pois ten que ver co gozo; ou talvez estético, se se prevé dar pouco a pouco a esta vella categoría unha lixeira torsión que a afastaría do seu fondo regresivo, idealista, e a achegaría ao corpo, á deriva"

Roland Barthes por Roland Barthes

"Escribir o corpo. Nin a pel, nin os músculos, nin os ósos, nin os nervios, senón o demais: un iso pailán, fibroso, peludo, esfiañado, a opalanda dun pallaso".

Roland Barthes por Roland Barthes

PANKARTA BARTHES

O pracer do texto é ese momento no que o meu corpo comeza a seguir as súas propias ideas
pois o meu corpo non ten as mesmas ideas-que eu

Logo isto será un falar a partir da lectura dun texto, si, mais en compaña doutros, cando menos doutra *individua*, *monstrua*. Si, si, *monstrua*! Dun corpo alén do xénero, das convencións e das recomendacións… Seguirá sendo isto unha recensión? Non talvez… Acaso un mapa para non perdernos, ou para perdernos de todo no que chega… (alteridades) acontecemento. Para que o noso pen(s)ar varíe, derive e delire, para que se acolla sen intereses de débeda a unha lingua por inventar, que cando menos estea á altura da invención d*s tol*s, d*s amantes ou da señora que limpa sucursais bancarias...
Da rúa e do cosmos (caosmos) onde se dan as pasaxes, os paseos, os tropezos, os choques ao arribar os corpos en liña de fuga...Fóra da lei. Contra límite.
O que faremos será tirar –e tirarmos– dos apuntamentos que no transcurso das lecturas feitas do "autor" francés Roland Barthes foron quedando canda os nosos corpos… corpos estraños que, por certo, pese a non envolverse en ningún dualismo metafísico, non pensan, *non cogitan* (coma nós). E, sobre todo, polo camiño que no ano que remata nos levou a pensar outra vez no texto bartheano *Le plaisir du texte*. O que segue, pensamos, fai un pasear polo acontecemento, é dicir, polo impacto que nos toca, polo (in)tacto que nos palpa, por aquilo que nos contaxia e contamina, e tamén por aquilo que se vai pola tanxente, que ten tanxido fúnebre e, ao tempo, promete vida… É dicir, aquilo que caeu canda nós, aquilo que nos tocou à *toucher*. Mais en definitiva o que propomos é un **patchwork**.

Estamos a falar tamén do outro alén da sociedade; dos tribunais, da escola, do manicomio, dos centros de detención para migrantes, do que está alén da cul-

tura, de toda idea de dominio, de toda ideoloxía... E sabemos, con Barthes, que estas *cristalizacións do poder e a tortura* (escola, tribunais, centro de detención...) limitan ese outro por-vir, é dicir, pretenden suxeitalo e prevelo, transformalo nun simple futuro, cando o por-vir non está senón no *entre*, *dentro-fóra* de **nós** mesmas à **as inadactadas**. Vivimos sempre nun entre, nunha fenda na que o corpo –un corpo que é *con* e *por* outros– entra en combate e dá de seu, e faino fóra de si propio en modos deconstrutivos de toda experiencia dada, momificada, gaseada, espectacularizada. Corpo nos corpos, textos, derivas polo intelectual e o sensíbel. Asuntos, casos, xeitos de desorganización ao límite.

- Vaia co ben que te portabas até o de hoxe!

Xa que os nosos corpos non pensan coma nós, entón nada nos suxeita nas relacións cos outros que son os nosos corpos e os outros que somos nós para os nosos corpos. Nada máis sinxelo de entender! Nada xa que logo nos obriga, nos *religa* [*relegere*] a soportarnos máis ala do gozo, do pracer do corpo. Mais nada nos suxeita entón na mesma membrana como corpo social que somos, e se ese corpo social que construímos entre todas pensa... segue el tamén as súas propias ideas? Ou é que a membrana que apaña as forzas provoca un gozo nos arranxos que deslinda e lanza ao propio corpo social alén de calquera estrutura ou cristalización? Un CsO, pensara alguén... Un vivir na radicalidade do(s) outro(s), pensamos nós.
Di Barthes: "A escrita estaría alí onde a estrutura tolea."
Mais do que aquí tratamos é de asentar un (sen)sentido, de non importunarnos porque o noso corpo pense distinto do que nós pensamos –non hai nada máis claro–, que se esporee o disparate, que non vivamos senón disparatados, en órbita cos outros que seguen excéntricos, facendo reviravoltas á procura de encontros –e choques–. Non hai medo de fracturar a identidade, esta xa sempre viviu en fisura, a *mesmidade* non foi senón un escudo que protexía a propiedade. No común non hai escudos!
A *mesmidade* –e toda identidade que leva consigo– é conservadora! O que fai é prever, anticipar, impedir a chegada do outro, da novidade. Non hai que importunarse porque o noso corpo social –en (de)construción– deixe de pensar como até o de aquí, como até entón.
Disto fala Roland Barthes en *Le plaisir du texte*, ao noso xuízo, sendo isto (o xuízo) outro que pensa distinto do que nós e á vez distinto que corpo.

- Si, que pensará a escritura de todo este asunto...

Escritura outra que vai ao seu AÍNDA indo sempre con outros. Pois do que se trata é desa estrañeza, dese **inconfesábel** –que non indecíbel– do que fala Blanchot. O que estamos a pensar é de que xeito a irredutibilidade do outro, a súa disimetría absoluta con aquilo que o considera (o eu) torna nova a relación (eu-outro), e nesa falla, nese burato entre-dous é onde xorde unha nova concepción de comunidade (*blanchotiana*), que sempre está en risco de non ser recibida, de non ser aceptada como tal, de se poder perder no camiño… Isto é un xogo e unha aposta! A aposta por poñerse en xogo, por expoñer os nosos límites. Pensar ao tempo o común e o outro, a radicalidade da diferenza da que facemos parte, nos nosos aforas, pese a que sexa algo intransmisíbel. Pois o único que paga a pena é transmitir o intransmisíbel, arriscándose a que esa transmisión non sexa a axeitada (nunca o é). Ausencia non é fracaso, senón proba extrema e urxente.

- Vaia! Xa está montada...

Por iso triunfamos (por montala) no afora de nós mesmos. Mais ollo! Triunfamos no interior que fuga as relacións internas e traza un afora interior, unha membrana que só o goce escribe, e nos di: que corpo non pensa dende a mesma situación que eu! Sabemos, iso si, con Barthes, que acaso sen suxeición, sen idea dominante… Pero como? Se non sentimos ao sentir máis que unha multiplicidade de límites... Pois por un esforzo, por unha vontade de sorte, por unha

desmontaxe da lei, unha deconstrución –ao dicir de Derrida–, unha *semioclástica* –ao dicir de Barthes– que deixa todo en fuga.
A fuga do corpo, e do eu, do nós, e dese afora que, intensivo, non deixa de inmiscirse no en-tre-nós que é o texto de gozo. ßà

APLAUSOS...

Por isto, non + contradición lóxica, non + loxicismo, non + fidelidade (se acaso, con Derrida, una fidelidade infiel), non + oprobio socrático à obrigar ao outro a contradicirse, non + terror legal nin psicoloxía da unidade, non + repetición vergonzosa –repetición creadora, diferencial!–, non + estereotipos, non + forma canónica, non + significado, non + idea dominante, non + ideoloxía… non + alienación política, non + forclusión do pracer, do gozo, do corpo… non + dicotomía am* serv*... Chegamos a un final que é un comezo… Fican avisados!

Aquí o deixamos, xa o dixemos... Corpo, eu, xuízo, lingua, escritura, cosmos… non pensan coma nós; o patchwork TERÁ QUE SEGUIR!
Ao mellor Barthes –que non pensaba coma Nietzsche (**acaso canda** Nietzsche… E isto lévanos a pensar por inclusión, por gozo à a corpo, eu, xuízo, escritura, cosmos...) tiña na cabeza a frase INCIPIT PATCHWORK à o gozo esta servido. O planeta ben o merece.
Non, non era recensión o que nos pedía o corpo. Por favor, lean Barthes.

CINECLUBE
COMPOSTELA