

A man wearing a dark hat and a jacket is juggling three balls on a city street. He is looking upwards with a focused expression. The background shows a modern cityscape with tall buildings and a street with cars and a bus. The entire image has a teal color overlay.

DE VÍRGULA A BRAGUETA, LO QUE TODO OPERADOR ESTÉTICO DEBERÍA TENER PRESENTE SI FUERA PRESENTABLE

Artículo de reflexión

AUTOR INVITADO

Bruno Mazzoldi

Universidad de Nariño / mataplata@yahoo.com

En Milán desde 1942, en Colombia desde 1960. Ha enseñado en la Escuela Normal para Varones de Fonseca, en la Universidad del Cauca, en el Colegio Junín de la Isla de Providencia y en la Universidad de Nariño. Es miembro de la Cátedra Juan Marinello de la Universidad Central de Las Villas de Cuba, y fue vocalista del grupo de jazz de Pegi Dromgold. Traductor de Jacques Derrida.

RESUMEN

A través de la fisura difusa entre sueño y vigilia que algunos llaman mágica por no disponer del término andino alusivo al arte de lo que brilla por su ausencia y por su brillo se ausenta, *illa* en persona, singularmente Derrida, conste de qué manera el saqueo de la metafísica de la presencia cuenta también con enlaces de Satie y De Greiff, más amenazantes para los agentes de la Bolsa de Valores Estéticos cuanto más peregrinos, mientras para los censores de la vanidad artística esa misma alianza afecta el claroscuro idealista, sea el de Adorno heredero de Hegel, sea el de Lévinas heredero de Rosenzweig: se trata de discernir los rasgos de una desistencia resistente a unos y otros, ni botada a la visibilidad ni ceñida a ocultas ascesis, capaz de retorcer hilo por hilo la trama expositiva sumisa al trayecto postal "autor → mensaje → destinatario".

PALABRAS CLAVES

Medusa, Butaca de Vellorí, telepatía, decapitados, hombre amoblado, desistir, impretensión

FROM VIRGULA TO FLY, WHAT EVERY AESTHETIC OPERATOR SHOULD HAVE PRESENT IF IT WERE PRESENTABLE

ABSTRACT

Through the fissure between dream and vigil that some call magic, for lack of the Andean term that alludes to the art of that which shines due to its absence, and is absent while it shines, *illa* in the flesh, singularly Derrida, let it be on the record how the spoil of the metaphysics of presence has also connections with Satie and De Greiff, both more of a threat to the Agents of the Aesthetical Stock Exchange the more strange they are, while to the censors of artistic vanity this very alliance affects the idealistic chiaroscuro, be it Adorno's, heir of Hegel's, be it the one of Lévinas', heir of Rosenzweig: it is all about discerning the traits of a resisting desistance towards one or the others, and neither thrown to visibility nor tied to dark ascesis that could be able to twist thread by thread the expositive weft which bows before the postal trajectory: "author → message → receiver."

KEY WORDS

Medusa, Stall of Broadcloth, telepathy, decapitated, furniture man, desist, un-pretention

DE LA VIRGULE À LA FERMETURE ÉCLAIRE, CE QUE TOUT OPÉRATEUR ESTHÉTIQUE DEVRAIT PRÉSENTER S'IL AVAIT DE LA PRÉSENCE

RÉSUMÉ

À travers la fissure diffuse entre le rêve et la veille que quelques uns appellent magie, en ne disposant pas du terme andin qui fait allusion à l'art de ce qui par son absence éclate et par son éclat s'absente, *illa* en personne, singulièrement Derrida, s'constate de quelle manière le pillage de la métaphysique de la présence compte aussi sur Satie et De Greiff, d'autant plus menaçants pour les agents de la Bourse des Valeurs Esthétiques qu'ils sont plus saugrenus, tandis que vis-à-vis des censores de la vanité artistique cette même alliance affecte le clair-obscur idéaliste, celui d'Adorno,

héritier de Hegel, celui de Lévinas, héritier de Rosenzweig: il s'agit de discerner les traits d'une désistance résistante aux premiers et aux secondes, ni jetée à la visibilité ni remise à des ascétiques cachées, capable de retordre d'un fil à l'autre la trame exposante soumise au trajet postal "auteur → message → destinataire".

MOTS CLÉS

Méduse, Butaca de Vellori, télépathie, décapités, homme ameublé, désister, impréention.

DE VÍRGULA Á BRAGUILHA, O QUE TODO OPERADOR ESTÉTICO DEVERIA TER PRESENTE SE FOSSE APRESENTÁVEL

RESUMO

Através da fissura difusa entre sono e vigília que alguns chamam mágica por não dispor do termo andino alusivo à arte do que brilha pela ausência e pelo seu brilho se ausenta, *illa*, em pessoa, singularmente Derrida conste de que maneira o saqueio da metafísica da presença conta também com enlaces de Satie e de Greiff, mais ameaçantes para os agentes da Bolsa de Valores Estéticos quanto mais peregrinos, em quanto que para os censores da vaidade artística essa mesma aliança afeta o claro-escuro idealista, seja o de enfeite herdeiro de Hegel, seja o de Levinas herdeiro de Rosenzweig; trata-se de discernir os traços de uma desistência reticente a uns e a outros, nem jogada a visibilidade nem ajustada a ocultas ascetes, capaz de retorcer fio a fio a trama expositiva submissa ao trajeto postal "autor → mensagem → destinatário".

PALAVRAS-CHAVE:

Medusa, banco de Vellorí, telepatia, decapitados, homem mobiliado, desistir, tensão.

DE VÍRGULA A BRAGUETA, LO QUE TODO OPERADOR ESTÉTICO DEBERÍA TENER PRESENTE SI FUERA PRESENTABLE

PISYACHISKA

Imasami Pandarii, pandarii, chigtarii, chigtarii, kam muskuisina muskuipisina sugkuna ninkunam mágica mana kilkaska tiagmanda andinopi arte nirraiaska rrigchami kagsina y man kagsina, kikin *illa*, singularmente Derrida, kichuikunamanda llakii kam suglla Satie y De Greiffpa, Bolsa de Valores Estéticos rrunakunamanda achka llakingasina chiurrakunalla censores de la vanidad artísticata chí alianzallatata iuiaita llakichirri, ña kachu Adorno kikin Hegelpap purra, kachu Lévinas Rosenzweigpa kikinpurrapa: Chaiaku allilla kauangapa sug sugpa auantai, ni kauachirrinakui, pakakurrinakuiua, rrimaskakuna ñambita katichispa "kilkadurr → kilkaska kachai → chaskidurr".

RIMAYKUNA NIY

Medusa, Vellorípa tiarridirru, parrlai, umata anchuchiska, rruna amoblado, sakii, man mañaspalla, imprentensión

I'm gonna sit right down and write myself a letter.
Fats Waller

Asusta el diagnóstico:

“Casi más peligrosa todavía que la satisfacción consigo mismo –*Selbstbefriedigung*– que aportan las artes plásticas es la que traen las artes de lo musical. A fin de cuentas –*schlieβlich*–, el amante de las artes plásticas sólo olvida, por gozar, el mundo; pero el que ama la música se olvida de sí mismo por la música. (...) La obra musical, al engendrar su propio tiempo *ideal*, niega el tiempo real. Hace que su oyente olvide el año en que vive. Hace que se olvide su edad. Estando bien despierto, se lo lleva con los soñadores de quienes se dice que tiene cada uno de ellos su mundo propio. Por más que si lo despiertan rudamente exclame: ‘Nunca he tenido mejores sueños’, en la primera oportunidad vuelve a agarrar la botella y se bebe su licor del Leteo. Vive, así, la vida de otro; no, ni siquiera la de otro. Vive cien vidas, que van cambiando de pieza en pieza, y ninguna de esas vidas es la suya. En verdad, el perro que sufre los tormentos del infierno porque su dueña toca el piano de cola vive más auténticamente –*lebt echter*–, y si es lícito decirlo así, más humanamente, que el amante de la música.” (Rosenzweig, 1921: 400-401; cfr. trad. García-Baró, 424-425)¹

Habrase oído: la “satisfacción” achacada al representante de las artes plásticas, *Befriedigung*, rizo reflexivo de *Friede*, “calma”, “sosiego”, “armonía”, “paz”, “complacencia”, que muchos podrían ufanarse de no conseguir ante la tele, tendría en la de marfil su lugar, mientras quien se desvive por los Rolling Stones o alguna suite de Haendel (ya que se es ecléctico) daríase el gusto de no ser quien se lo da por haber levado el ancla de la subjetividad capaz de conceptos o capaz sin más, placer

¹ Las traducciones son nuestras cada vez que no se menciona a su autor. La señal *cfr.* puede indicar oportunidades de disenso no siempre circunstanciales o remitir a versiones en otros idiomas.

retráctil, expropiada dicha de la entrega al distraimiento de sí: entre el olvido del mundo y el de uno mismo, la distinción que así precipita “a fin de cuentas” suena hueca.

En su denuncia de las maldades, egoísmos y cobardías del goce artístico, el mismísimo Lévinas, tan escrupuloso lector de Rosenzweig, reconoce la “musicalidad de toda imagen” (Lévinas, 1948: 113 - trad. Domínguez: 50)... ¡Ay! no para aliviar la sentencia, sino para condenar a los pupilos de las musas y de las cárites sin distinguos, poetas, zapateros, músicos, pintores, amas de casa, escultores, etc., todos sumidos en “un modo de ser al que no se aplican ni la forma de la conciencia, ya que el yo se despoja de su prerrogativa de asunción, de su poder; ni la forma del inconsciente, ya que toda la situación y todas sus articulaciones están *presentes*, en una oscura claridad. Sueño lúcido.” (*ib.* 111 - Trad. 48) Frenesí lunático e inercia impersonal pues “en el ritmo ya no hay *si-mismo*, sino una transición de sí al anonimato” (*ib.*), donde repercutiría el tam-tam del paganismo e imperaría “la magia, reconocida por todos como la parte del diablo” (*ib.* 125 - trad. 64), siniestro festín digno de menos ingenuos cuidados de parte de los fenomenólogos, no tan meticulosamente entregados como deberían al análisis interpretativo, única labor susceptible de reconducir al control conceptual la inanidad de la fusión rítmica:

“Exterioridad de lo íntimo, en verdad. Resulta sorprendente que el análisis fenomenológico nunca haya tratado de sacar partido a esta paradoja fundamental del ritmo y del sueño que describe una esfera situada por fuera del consciente y del inconsciente, y cuyo rol ha demostrado la etnografía en todos los ritos extáticos; es sorprendente que se haya quedado al respecto en metáforas de fenómenos ‘ideo-motores’ y en el estudio de la prolongación de las sensaciones en acciones. Pensando en esta inversión del poder en participación emplearemos aquí los términos de ritmo y de musical.

Es preciso, pues, desligarlos de las artes sonoras donde se los considera exclusivamente y traerlos a una categoría estética general.” (*ib.* 112 - cfr. 49)

“Oscura claridad”: el cortísimo circuito semántico no acude a la pluma de Lévinas tan sólo en el ensayo de 1948. Sin poder olvidar la tajante definición de *De otro modo que ser*, es decir “la guerra es la gesta o el drama del interesamiento de la esencia” (Lévinas, 1974: 5 - cfr. trad. Pintor-Ramos: 46) donde sería preferible no identificar “*intéressement*” con un “*interêt*” apenas concupiscente), si al testimonio alegórico de la estatua en que se convierte la matrona orgullosa de sus partos, “petrificación del instante en el seno de la duración – castigo de Níobe, la inseguridad del ser presintiendo el destino, la gran obsesión del mundo artista, del mundo pagano” (Lévinas, 1948: 123 - trad.: 61), se procura añadir la obstinada persistencia del *inter-esse* endosada al operador estético poseído o inspirado, toda vez que “el desinterés del artista apenas merece tal nombre. (...) Sería más acertado hablar de interés que de desinterés respecto a la imagen. La imagen es interesante, sin ningún ánimo de utilidad, en el sentido de ‘impelente –*entrañante*’. En sentido etimológico: ser *entre* las cosas que, sin embargo, no hubieran debido tener más que rango de objetos” (*ib.* 110 y 112 - cfr. trad. 47 y 49), y si no se ignora “el ser del *ente*, fuente de una ‘oscura claridad’” mencionado en el ensayo de 1957 ofrecido a Lévy-Bruhl (Lévinas, 1957: 55), donde se atribuyen a Heidegger y a los heideggerianos las implicaciones pertinentes mientras en el orden de la narrativa y de las artes visuales se denuncia la misma disipación atmosférica de lo substantivo, de lo singular y de lo real figurado, a la larga y a las cortas síntoma de un multiforme proceso de “retorno puro y simple a la mentalidad primitiva” (*ib.* 63)... si tanto sumando se respeta no debería sorprender que *Totalidad e Infinito*, desde la primera página del “Prefacio”, modifique apenas la fórmula para ilustrar la movilización permanente del régimen bancario-militarista :

“Dura realidad (iesto suena como un pleonasma!), dura lección de las cosas, la guerra se produce como la experiencia pura del ser puro, en el mismo instante de su fulguración donde se queman los ropajes de la ilusión. El evento ontológico que se dibuja en esta negra claridad, es una puesta en movimiento de los seres, anclados hasta entonces en su identidad, una movilización de los absolutos, llevada a cabo por un orden objetivo al que uno no puede substraerse.” (Lévinas, 1971: IX - Cfr. trad.: 47)

Lo que más bien puede maravillar es que tamañas *despotlights* correspondan otrosí a la dehiscencia trascendental del erotismo que, sin apartarse del rielar de *La estrella de la redención* (a la puerta del amado salido

del “círculo mágico” de su ser querido “como si todo su amor no fuera ser amado, sino amar eternamente” - Rosenzweig, 1921: 228 - trad.: 252), sería dado entrepercibir como “lo *equivoco* por excelencia”, a la altura de una multivocación ecuánime, más acá y más allá del receptáculo conceptual, en la hendidura del *Griff* del *Begriff* o “puño” del “concepto”, imposible imagen del fin de la imagen, ritmo de arritmia, empate de necesidad y deseo, reclamo de enrostrado Infinito: —“Pero el amor va también más allá del amado. Por eso a través del rostro filtra la oscura luz que viene del más allá del rostro, de lo que *aún no es*, de un futuro jamás bastante futuro, más lejano que lo posible. Gozo –*jouissance*– de lo trascendente casi contradictorio en sus términos (...)” (Lévinas, 1971: 232 - cfr. trad. Guillot: 265)

Rara fortuna de un oxímoron que merece ser vertido pelo por pelo y contrapelo en la “tiniebla blanca -*white darkness*-, su blancura una gloria y su tiniebla, terror” (Deren, 1953: 256), abrupta paradoja adoptada por Maya Deren para aludir a su propia experiencia en un ámbito ajeno a los ecos del proverbial antecedente de Corneille y su “*obscure clarté qui tombe des étoiles*”, en el contexto del último capítulo de *Hombres-caballos divinos - Los dioses del vudú haitiano* intitulado “La tiniebla blanca” con el propósito de sugerir de alguna manera la cabalgada del *loa* de turno (*ib.* 247-262), por decir algo la de una “musa implacable, la más infeliz Medusa” (*ib.* 144), Erzulie Ge-Rouge, numen de perpetua escara pasional que hace muchos años, dicho sea no muy de paso, a no ser sin paso alguno, invoqué por mi terrible cuenta y miserable riesgo en el auditorio del Museo Nacional, con la indulgencia del piano de Tom Díaz, que en paz descansa, el contrabajo de Octavio Viecco, la batería de Pegi Dromgold y la irresistible percusión adicional de Guillermo Afanador.

Ahora bien, por intercesión del canto de Kafka en el teatro al aire libre de Oklahoma remezclado por Benjamin, consentido el duelo de un goce que bien podría pasar por escape redentor a condición de admitir que “la redención no es un premio a la existencia sino la última evasión de un ser humano -*die Erlösung ist keine Prämie auf das Dasein, sondern die letzte Ausflucht eines Menschen*” (Benjamin, 1934: 423 - trad. Muñoz: 68), queda por aseverar con el favor o el desdén de qué viento navegan a velas desplegadas o permanecen al paio las supuestas torres, toda vez que, más allá del esmalte de la obra, lugar es lo que no tiene la tozudez de quien azota una materia tan noble como la dentina, tejido amarillento extremadamente duro compuesto de

fosfato tricálcico, fosfato de magnesio y carbonato de calcio, exclusivo marfil de olas y cielos cotidianos.

Schließlich, “a fin de cuentas”, cómo no, casi lo mismo que “en resumen”, “en conclusión”: la forma adverbial que interviene en el aterrador diagnóstico resulta inseparable del significado más fuerte de *schließen*, “cerrar”, “encerrar”, “cubrir”, condensación y condenación de lo encubierto, vacua reserva del resultado que deja muy poco o nada a la complacencia relamida, demasiado a la nerviosidad biliosa, desértica promesa de virtuosismo echada muy a secas en la cara del prójimo que Adorno antepone con creces a las garantías comunicativas, aunque su apuesta por la alta definición iluminista concebida como cohesión de lo idéntico en determinadas circunstancias (las que no le permiten franquear la distancia –¿dos metros?– que separa sus pies de la obra para conceder al esparcimiento y al acontecer somático –amén del meneo perruno de una bailarina de bajo cociente intelectual poseída por los cueros golpeados en un camposanto de segunda– la misma dignidad asignada al ocio aristotélico de una *soirée* en el Metropolitan) pueda coexistir con la *Echtheit* o “autenticidad” que Rosenzweig niega al melómano, pues

“La idea de la torre de marfil, reverenciada igualmente por los adelantados de los países democráticos y por los caudillos de los totalitarios, posee un eminente elemento iluminista en la imperturbabilidad del impulso mimético como hacia la igualdad consigo mismo; su esplín posee una conciencia más recta que las doctrinas de arte comprometido o didáctico cuyo carácter regresivo generalmente se hace flagrante al borde de la estupidez –*Torheit*– y la trivialidad que comunican desde su presunta sabiduría.” (Adorno, 1972: 60 - cfr. trad. Riaza: 141)

Por más que se renuncie al fin de las cuentas, jamás a las cuentas mismas, prescindiendo del jugoso trasunto, sucinto sentido o asunto resuelto, sin rebusque evolutivo del material, sin exposición, sin desarrollo, sin recapitulación, hasta dejar por el suelo la Forma Sonata, la forma sigue y persigue, mordicante estrictez del cumplimiento, cuando no “angustiosa estrictura de la antherección” (Derrida, 1974: 162^{bi} - cfr. trads. Leavy y Rand:142^{bi}; Facioni: 667; Gondek y Sedlaczek: 160^{bi}), añadiría el floricultor demasiado pendiente de los nexos que atan el arte con la libido de la lejanía o lujuria de contrariada lujuria por injerto de *anti*– en botón de ἄνθος, preposición y sustantivo que reverdecen a lo largo de *Glas*, llámense como se llamen las orquídeas del caso. De aquí, del retorno fantasmático del aquí, la resistencia de quien

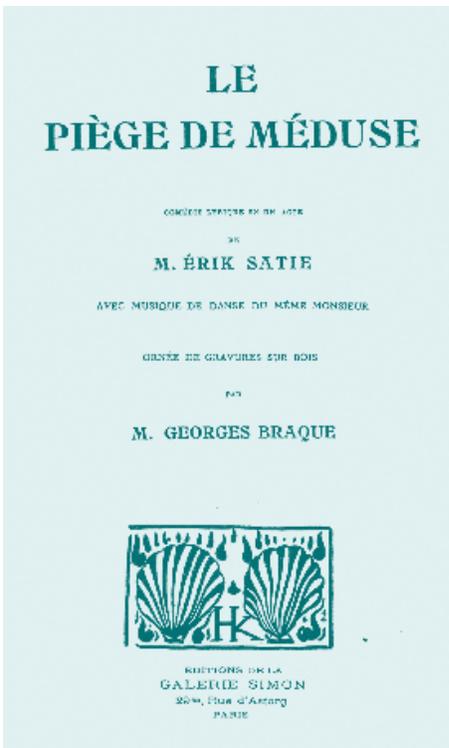
se niega a desvincular el ejercicio estético y la lección de los hechos, asumiendo al mismo tiempo que “la obra no tendría relieve de arte si no poseyera esta estructura formal de acabado –*achèvement*–, si por ahí, al menos, no estuviera separada –*dégagée*”, eso sí, “acabado *sui generis*, extraño a la dialéctica y a la vida de las ideas”, embozo mediúmnico: — “¿Se dirá entonces que el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real?” (Lévinas 1948:110 - trad.: 46)

No tan a la mano pero a las vueltas de antiguo τύπος, “compás” y “torno”, *torn* por ende, *tour* en últimas, giro del torno y torno casi en persona, desde la llamada prehistoria, pasando por África, China, India, Grecia, Bizancio y Venecia, en tono con el emblema del esoterismo estético occidental, quien labra o tornea marfil de apéndices exóticos se intrigaría y entregaría al peligroso privilegio del retorno en y consigo mismo, nada que ver, demasiado que sentir con *tour*, de *turris* y τύπος, el edificio de estructura circular en cuestión, cuando no espiralada, diseño análogo al de la célebre “caracola de Museo” (De Greiff, 1937: 249), *Strombus gigas* es de presumir, cuyos sordos tañidos quisieron algún día distanciarse del “clan de los fotutos (tipo / de soplapitos, musicadores por contera)” que constituyen la primera cohorte de las gentuzas rechazadas en el *Relato Quinto de Gaspar* (De Greiff, 1954: 389), mientras hoy todavía no se resigna a la vitrina de la tradición ni al empaque mediático.

En otra escala, no más modesta aunque más sucintamente *ad hominem*, parecida función desempeña la Butaca de Vellorí: en esa concavidad el artista hondamente convencido de la eficacia de sus procedimientos técnicos revuelve ocio y trabajo, azaroso *dolce far niente* y entrega obsesa. Mueble supremo no precisamente añorado por cualquier álgter ego de Beremundo el Lelo, atorrante desprovisto de los elementos básicos que las autoridades académico-gubernamentales suelen conceder y recomendar en beneficio de respetuosos arrobos y subsiguientes aplicaciones de interés social, a lo largo y a lo corto de cierto *Camino de terciopelo, sendero de velludo y nueve musas*:

“...la Butaca de Vellorí de que todo poeta o sota-poeta debiera estar provisto.

De velludo o de pana o de cuero. De cuero rojo como el sillón burocrático en que ofició al arrimo de Eglé. De algún muelle sillón primorosamente aforrado. Puesto ni tan cerca ni tan lejos de la chimenea (que puede ser hipotética) y en medio del emporio de los libros y mamotretos, y a estribor



◀ Portada de la primera edición de *La trampa de Medusa*, 1921, ejemplar personal de Henry Kahnweiler

de la discoteca. Con la mesilla musical a babor. La mesilla sustentadora de la luna girante.

Si dispusiera de mi camino de terciopelo, sendero de velludo, ruta de vellorí o trocha de cuero repujado, sería fácil atender a urgencias de índole intelectual (de intelectual aficionado) y aún intelectualoide (la del intelectual profesional). Una y otra urgencias se van posponiendo o se van despachando a la diabla, a como salga, o como puédate, con notorio desprestigio de quien jamás disfrutó dél –amplio y rotundo– ni a él aspiró, y en perjuicio de nuestras letras y de nuestra –vuestra?– reputación de ‘atenienses suramericanos’.” (De Greiff 1957a, 40)

Senda vertical presuntamente “sosegada”, del vulgar *sessicatus*, a partir y regresar de *sedere*, “sentarse”, tris que compartir con la sequedad de quien se escuda tras la dedicación constante, mucho con el “asentamiento”, reincidencia de Qué en Quién, del evento en su pseudo-protagonista, *sessio* en *sensor*, “sentada” en “sedente”, “sesión” en “espectador”, público selecto y show entronizados alrededor de lo muy suyo, orgullo señero y recato fotofantasmático de Medusa, ojo de corola gigante tras lentejón de aumento esgrimido ante Astolfo, pretendiente de Frisette (¿el nombre de la hija

del barón no significa al pie de la letra “mechón de pelo en forma de bucle o tirabuzón”?), Medusa, a no dudarlo, patriarca alterado por las circunvoluciones suplementarias de los tumores meníngeos que le enredan las cuerdas vocales desde la primera escena de *La trampa de Medusa*, comedia lírica estrenada a fines de 1913 o principios de 1914 en el salón de M. y Mme Fernand Dreyfus (tira y afloje de vasallo y tiranuelo, Policarpo y barón Medusa, para la ocasión miembros del mismo sindicato de trabajadores, dialéctica perturbada desde arriba por la inminente visita del general Posthume de la Rigole, desde abajo por los intermitentes gesticulaciones de Jonás, mascota no del todo empajada, amén de un novio *piuttosto* centrífugo que no acaba de caer del zarzo, Astolfo, hermano gemelo del espectador a punto de ser fagocitado por la silla poltrona antropomorfa:

— “Quiero tener un yerno que sea muy mío; que no vea sino por mi boca; que se embelese en el abrevadero de mis acentos; que se confunda conmigo” (Satie, 1913: 24), cuyo supuesto argumento ya se perfilaba en una página de las *Memorias de un amnésico* publicada en enero de ese mismo año, desreminiscencias imprescindibles a la sombra de las “olvidadas y olvidadas memorias” de la estrella del arte radiofónico colombiano (De Greiff, 1961: 303), cómo no, por lo menos desde los años del Conservatorio de Soplavientos, buenos tiempos aquellos pues, a bien escuchar la emisión de la

Radiodifusora Nacional del 21 de marzo de 1957, “como no se sabía se vivía sabrosamente al desgaire, movido por el viento. Se vivía al desgaire, se bebía al socaire, contra todas las Éticas y contra la Forma Sonata (Esto es más grave). Pero no contra las Estéticas. Como no se sabía, como no se estudiaba y como el cumplidísimo profesor Erik Satie casi nunca iba a dictar las clases” (De Greiff, 1957b: 68), eminencia puntualmente comprometida con la desconstrucción de la metafísica de la presencia y el despelote de la escolástica de la vigilia, ya saben, protector de los párvulos (como se desprende de la comunicación dirigida al alcalde de Arcueil-Cachan el 4 de agosto de 1910 solicitando el debido permiso para orquestar un paseo de una docena de niñas y niños, previa autorización tanto de las familias cuanto de los directores de los correspondientes establecimientos educativos (Satie, 2000: 139), por otra parte bienquisto de los más humildes trastos proletarios a primera y última vista inanimados (“sin duda el primer intelectual francés en recibir el carnet”, asegura Ornella Volta, en los mismos días en que hacía su entrada al partido comunista, a principios de 1921, no tuvo Satie que desvelarse, que digamos, para aceptar y compartir con Man Ray los clavos de *El regalo*, sino “primer ‘objet trouvé aidé’ hecho en Francia” – Volta. *ib.* 433 –, probablemente la más hirsuta plancha para ropa blanca de la que se tuviera noticia en aquel entonces), eso sí, no tan constreñido por los bizarros meningiomas ya mencionados, dignos de taladrar las tablas del Bolshoi, las puntas previamente aliviadas del satén tradicional para que resulten menos escurridizas, preferiblemente rellenas de una mezcla de harpillera, almidón y harina de centeno tostada durante un lapso de doce horas, substancia favorable a la buida concentración del peso sacado de su seguir siendo lo que suponga ser, más bien *prepared*, ni más ni menos como el piano de los Dreyfus la noche del estreno, cuya presunta plenitud sonora había sido alterada mediante hojas de papel insertas entre las cuerdas por iniciativa del compositor, a fe de barón tan interferido cuanto el instrumento: —“(…) zapatillas demasiado cortas –des *chaussons trap courts*– obstruyen fácilmente mi cerebro y me vuelven áfono – moralmente, por supuesto” (Satie, 1913:11), ni tan dueño y señor de la segunda escena de *The ruse of Medusa*, traducción de Mary Carolyn Richards en el marco del *Amateur Festival of the Music of Erik Satie* organizado por John Cage bajo los auspicios del Black Mountain College (Carolina del Norte), en agosto de 1948; decorados de Arthur Penn (no siempre inolvidable productor de la serie televisiva *La ley y el orden*, en los 90, ya director de *El milagro de Anna Sullivan*, de 1962, biografía de la tutora de Helen

Keller, la joven ciega y sordomuda que logró salir de lo exclusivamente suyo); Merce Cunningham en el papel del Simio Bailarín que responde al nombre de Jonás (se imaginan a la Cunningham zaqueando entre, encima, sobre y bajo las notas otrora empapeladas cada vez que el amo se adormece, suerte de excelente conmutador onírico pues, en palabras del gelatinoso monstruo doméstico, el Simio “sigue siendo el mejor de todos nosotros” – *ib.* 37); Buckminster Fuller (constructor de la cúpula geodésica cuya estructura recuerda el casquete esférico de los acalefos) como barón Medusa; Cage al piano (tal cual, sin papelillos intrusos, mucho menos tuercas y tornillos como los suspendidos diez años antes en el Cornish Theater de Seattle, ya que él tampoco sabía ni quiso saber cómo había sido preparada la cosa treinta y cinco años antes, amén de cualquier otra cosita propia o impropriamente dicha, olida, rozada, oída o vista): —“MEDUSA: (...) ¿Ud. tiene mi fotografía? *El barón regresa a su escritorio y se devuelve: Aquí está. / ASTOLFO, después de haber mirado el objeto: ¡Pero es un sillón! / MEDUSA: Y muy semejante...*” (*ib.* 17-18)

Para justificar el grosero golpe de escena del que procede el título de la composición, desde el mero libreto resultan demasiado vagos los trastornos coreográficos, bastante explícitos sin embargo para dar razón de neurozapatillas al alcance de los globos oculares cuyo aguante ha de ser puesto a prueba desde el ombligo de la composición, sabiendo que toda autoría responsable requiere velar muy de cerca por el futuro de alguna Frisette, rizografía del resultado consentido, obra todavía poco maestra, ingenua, inexperta e indefensa: —“MEDUSA: (...) Ha llegado el momento de ponerle mi trampa. *Medusa fascina a Astolfo. A quemarropa: ¿Sabe Ud. danzar sobre un ojo?... ¿Sobre el ojo izquierdo? / ASTOLFO, ahogándose en el asombro: ¿? / MEDUSA, dándose los aires del hipnotizador, duramente: Le pregunto ¿sabe danzar sobre un ojo?... ¿Sobre el ojo izquierdo?... Hincándole el índice en el ojo derecho: ¿sobre éste?*” (*ib.* 35)

Más allá de la alegoría del desvirgue de la obra prometida por interpuesta penetración del prometido fruidor, remitente, mensaje/ruido, destinatario, ficticias puntualidades reabsorbidas por el aterciopelado vientre materno y la paternidad bocona en que se condensa y condensa el esquema postal del éxito comunicativo, quien admite no haber aprendido a hincar el pie sobre sus ojos mientras permite que la instancia amueblante les meta el dedo es finalmente acogido en el familión de los deca-pitados merced a un lapsus que delata el reverso de la voluntad de capitalización de la hermosa:

“MEDUSA: Así que, ¿me ama Ud.? *Le abraza paternalmente*: Abrácame... más fuerte... ¡todavía más! Le será difícil prescindir de mí, ¿no cierto? ¿Piensa Ud. en mi felicidad? ¿Tan sólo en mi felicidad? *Entra Frisette, modestísima*. *Presentándola*: Mi hija. *Presentando a Astolfo*: Mi yerno. *Continuando*: Sepa Ud. que entra en una ilustre casa. Mi familia es una vieja familia que ha dado su nombre a un animal invertebrado de la clase de los acéfalos – ¡una clase definitivamente hermosa! Ese animal vive en el mar. Se lo presentaré... ¿Le gustará? ASTOLFO, *muy emocionado*: Sí, señor.” (*ib.* 36)

En las corrientes oceánicas de linajes y parentelas gorgóneas, gremios, frentes comunes y afiliaciones acéfalas, sobran motivos para creer que, al invocar la invocación (perdonarán el amago de redundancia urticante) del impoder mágico, el fundador del Colegio Internacional de Filosofía (cuya sede capital sigue siendo París en razón de morosos trámites de carácter burocrático) haya querido prevenirse ante el reproche de complacencia en la obcecación del ocultismo señalando pasatiempos pueriles y prácticas animistas de todos los mundos que tanto inquisidor póstumo denunciaría a mansalva por los mil lados del legado de Benjamin (quien, como bien se sabría, si de saber se tratase, como en efecto sigue tratándose hasta cierto punto, fue muy sensible a las miradas de las cosas, a la experiencia de la proximidad remota o vecindad sin fin, al transporte del *pathos* llamado “telepatía”, al impacto revoltoso de los sueños así como a toda variedad de traspaso impúber, no a pesar de su adhesión al materialismo histórico, por el contrario con todo su peso) sin referirse a los sugestivos soplos de los más consabidos y cabezudos objetos ni al cuajo de los juguetes derrelictos tal como el gramatólogo lo haría a cuenta y riesgo de su peculiar seriedad, sino reconsiderando experimentalmente esas prácticas y esos pasatiempos después de haber recogido al vuelo las combinaciones verbales más frecuentes en los exorcismos del macho adulto colonialista:

“‘Magia’, he aquí una palabra tentadora, he aquí una tentación peligrosa para nombrar esta omni-potencia. No se trataría aquí, invocando la invocación mágica, de describir un fantasma de omni-potencia animista e infantil, ni de encantamientos ocultos tomados en serio por un saber oscurantista. Por el contrario, una cierta exploración –teórica y práctica– de la letra, la *tekhnè* de una cierta pragmática, la fuerza performativa de

la escritura que aquí saludamos, todo esto serviría como analizador experimental para la eficacia irrecusable de tales *phantasmata*, palabra griega mediante la que aquí nos referiríamos, según el mismo empleo de este nombre, tanto a los fantasmas cuanto a los sueños y a los pasos recorridos en ellos por los espectros –*et à leurs revenants*.” (Derrida, 2002: 94)

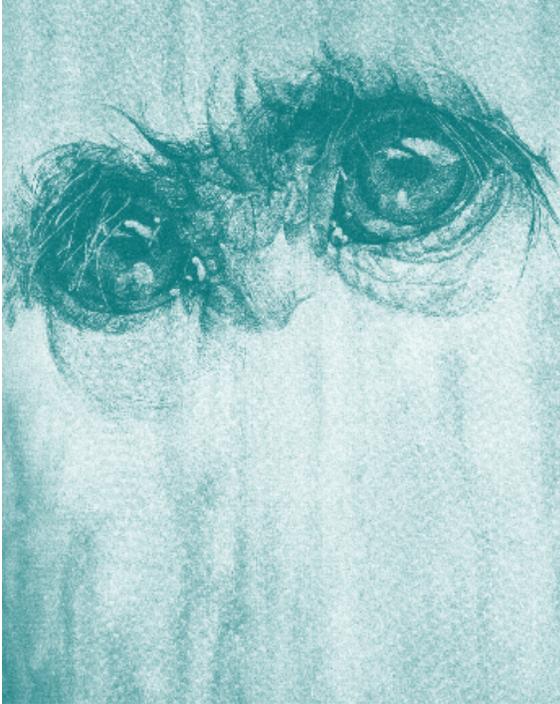
Al saludar así la fuerza performativa de la traza no se acallan ni mucho menos las alarmas que el bislabo “magia” suele activar cabe tan controlados agentes de control (pinzas de comillas no obstantes – coadyuvantes más bien, si han de prender la cola de paja del cliente que no ve la hora de hundirse entre los brazos de la obra, espantapájaros receloso de productos sobrentendidos y cosechados por encima de los esfuerzos teóricos, analíticos y críticos propiamente dichos) a los que alude la misiva del 3 de septiembre de 1977, “encargados del encaminamiento del correo –*préposés à l’acheminement du courrier*–, los guardianes de la letra, los archivistas, los profesores no menos que los periodistas, hoy en día los psicoanalistas. Los filósofos, desde luego, que son todo eso al mismo tiempo, y la gente de la literatura” (Derrida, 1980: 58 – cfr. trad. Silva: 56) – la traductora prefiere verter *acheminement* en “transporte”: valga subrayar tal opción manteniendo en reserva la posibilidad de resaltar una singular insistencia en caminos dantescos y chimeneas poescas susceptible de justificar traducciones menos razonablemente distantes del escrúpulo etimológico), sin mencionar las acechanzas de los corredores de la Bolsa de Valores Estéticos que hace rato aprovechan el repunte de los conjuros poscoloniales, ni las invectivas de los plantones de las Facultades de Arte que nadie pretende echar a la calle, faltaría más, ya que no se trata de abogar por la destrucción de la *universitas* ni por el despido masivo de sus patrulleros, pónganle cuidado, mientras “precisamente hay que darles una cierta guerra cuando el oscurantismo, y sobre todo la vulgaridad, se instala en ella, como es inevitable”, según reza el tercer envío del 9 de septiembre del mismo año (*ib.* 97 – cfr. trad. 90), contar con ellos más bien, contar sin condiciones, toda vez que sin porcentajes naufraga en lujo inocuo la risa de las olas, asumir entonces a conciencia e inconsciencia todo lo enumerado, suspicacias y perspicacias, días, meses y años, con ahínco, desplazando eventualmente el insidioso estímulo hacia el revuelo capilar del envío en “*unos envíos sin destinación*”, los del día anterior, que conste con y sin fecha, sin y con número de página (*ib.* 73 – cfr. 70), a todo dar pero teniendo en puño lo que se

daría al afirmar que “no habríamos dado un paso adelante en este tratamiento del envío (la adestinación, la destinerrancia, la clandestinación –/’adestination, la destinerrance, la clandestination–) si en medio de todas las telecosas no tocáramos a Telepatía en persona. O más bien si no dejáramos que ella nos toque” (Derrida, 1981a: 15), advertencia y neologismos asomados por primera vez en la misiva del 10 de julio de 1979 extraviada y salida a flote en retardo, casi en otras palabras exponiendo tentación a “tensión”, *Spannung* en el idioma de un gaviero menos atento al horizonte que al crujir de jarcias demasiado cercanas para dejar creer que no sean las de su propio velero paradójico, a bordo del último límite de lo propio, cuando asegura que “las obras de arte chirrían –knistert– por la fricción de sus momentos antagónicos que ellas tratan de llevar a unidad” (Adorno, 1972: 264 - trad.: 234), de *spinnen*, “hilar”, “torcer”, “hurdir”, en sentido lato “perseguir” y “maquinar”, mester de tejedoras, cordeleros, cazadores y estrategas, arte de *Spinne*, industriosa “araña”, no sólo para el romanticismo alemán sino también para la antigüedad clásica cifra de la sutileza que sobrepasa el cómputo laborioso y el dominio cognoscitivo sin renegarlos, a la sombra de la aplicación artesanal bendecida por Ἀθηνᾶ Ἐργάνη, “Atenea Trabajadora”, patrona de las hilanderas en semblante de lechuza, cuyo corto vuelo nocturno desde el siglo VI habría contrastado los destellos de la diosa guerrera y aristócrata de la Acrópolis, a juicio de Meillier, en coincidencia con los movimientos populares de la época, aunque para otros investigadores, duchos en la exploración de los nexos que entrelazan la técnica con las magias del intelecto más jodido sin contradecir las urgencias de la lucha de clases, “no habría que olvidar de qué manera la tejeduría y el trabajo de la lana hacen también intervenir la *mêtis* de Atenea” (Detienne y Vernant, 1974:176), no tan lejos como para que el abnegado comisario del momento pueda seriamente argumentar que Telepatía no tendría mucha tela que cortar con el artístico pico de la *Athene noctua* (mochelo común, primo de las arreas guacamayas del sol, dicho sea no tan de paso, a las que Taita Francisco Piaguaje, Vereda de Buenavista, Bajo Putumayo, solía rendir homenaje en su canto), y ya que andamos entre ministros selváticos, singularmente en las circunstancias del camalache que le permite hacerse pasar por “un viejo simio” (Derrida, 1981a: 24) cinco lustros antes de la presunta prosopopeya ofrecida a los primates pintados por Camilla Adami no sin antes haber pedido que se le regale un poco más de tiempo “como a un viejo simio o a un joven simio”, para la muestra:

“No soy ni una bestia ni persona, soy alguien pero nadie –*je ne suis ni une bête ni personne, je suis quelqu’un mais personne*–: ni una persona, ni un sujeto ni el sujeto de un retrato. No soy domesticable, no me instalaréis ni en vuestra casa, ni en vuestros museos, tampoco, como muchos pintores lo hicieron, en el rincón de un decorado o de un cuadro. Podría faltarme la soberanía, como la palabra, pero no. Me comprendo otramente, comprendanme. Vuestra palabra no me habrá hecho falta, no la tengo pero os la doy, y os toco, y esto, créanme, que os habla en lenguas, no es una de esas *figuras* (el ausente, el muerto, el fantasma –*le revenant*–, la cosa personificada, el hombre o el ‘animal’), el tótem al que el titiritero haría declarar en lo que vosotros, los hombres, vosotros, los retóricos, llamaríais a lo bestia –*bêtement*– una prosopopeya” (Derrida, 2004: 58-59),

solicitud conforme a la recomendación del esteta falto de amplia y rotunda butaca aunque provisto de seudónimos casi incontables, más o menos el mismo ausente discípulo de Satie acostumbrado a repetir “dejadme solo”, disfrazado de Freud cuadrúmano (el argelino, no el medellinita) en el mismo envío del 13 de julio de 1979, cuya errática destinataria parece usurpar el asiento de una terapeuta incapaz de distinguir entre el sueño y la atención flotante requerida en el ejercicio de todo psicoanálisis que se respete: — “Hete aquí, duermes, calada en tu sillón –*calée dans ton sillon*” (Derrida, 1981a: 25), donde el participio de “calar”, o sea “sumergir en el agua las artes de pesca” y “alcanzar el casco de un buque determinada profundidad”, no sólo relanza la gutural y la lengual que, por rebote del óbolo de Mallarmé, las campanas de Poe y *Las bases pulsionales de la fonación* de Fónagy, sin chistar ni mistar del sello HGL asumido por el responsable de aquella *Estética* que repercute en las pesadillas de Adorno², tienen tanta resonancia en las

2 * Tan interesada la faunalia, tan poco noble la redención rítmica que repugna a quien no quiere reconocer latidos de medianoche en su propia esclavitud, aunque sin ese sentimental sometimiento quien se proclama dueño y señor de la zampoña del caso no pueda fingirse los retozos de Lilith y Eva “con aire ni de rumba al són de jazz / (que no me peta, si a don Nadie arroba)” (De Greiff, 1957c: 142), socias alacres y espiras de “serpiente vétera y tan nova” que en 1942 halagan los cuerpos cavernosos de los instrumentos de *Secuencia sin consecuencias*, tumescencias de Diego de Estúñiga, Gaspar, Baruch y otros condenados simpatizantes de bárbaras charangas y gangosas rezongas propensos a identificar su lascivia con la que trasuda el gitano de turno y coturno, mentidos ascetas... ninguno sin embargo tan desgarrado entre ideal y carne cuanto el campeón del inveterado conflicto de voz altanera y golpe sucio, paradigmas estéticos y mezquinas urgencias materiales, asepsia espiritual y mandato de



◀ Camilla Adami, "Primate", 2001, carboncillo sobre lienzo, 195 x 144 cms (Colección Matta)

bajo vientre, tal como demuestra el reporte que algún frecuentador del *Poemilla de Bogislao*, redactado entre 1947 y 1957, enfrentará al "sueño Nadie-me-nombre, Nadie-me-mire-ni-de-soslayo", a no dudarlo el "que se lleva su varapalo" (De Greiff, 1957d: 263): "*Fráncfort, finales de diciembre de 1959. Sueño de ejecución -Hinrichtungstraum*. Decapitación. No estaba decidido si había que cortarme la cabeza o guillotinar me, pero, sin duda para tranquilizarme, la metí en una hendidura. El hierro me rozó el cuello en una desagradable prueba. Le rogué al verdugo que me ahorrara aquello y acabara de una vez. El golpe cayó sin que yo me despertara. Mi cabeza se encontraba ahora probablemente en una zanja, lo mismo que yo. Muy tenso -*Mit großer Spannung*-, intenté averiguar si seguía con vida o si el pensamiento desaparecía de la cabeza al cabo de un par de segundos. Pronto no cupo duda de que seguía existiendo. Observé que yo estaba allí sin cuerpo... además de sin cabeza. También parecía capaz de percepción. Para mi horror descubrí, en cambio, que se había cortado absolutamente toda posibilidad de mostrarme y de comunicarme como siempre. Pensé: el absurdo de la creencia en espíritus reside en que elimina este factor decisivo, lo que constituye el espíritu puro -*den reinen Geist*-, su absoluta invisibilidad[?], y es precisamente eso lo que lo delata a su vez al mundo de los sentidos. Entonces desperté.

Mientras dormía, debí de sentir una gran urgencia de orinar. En cualquier caso, buscaba, sumamente incómodo, desesperado y con mucho miedo a no poderme contener, un lugar donde aliviarme. Entonces encontré un elegante urinario -*eleganter Pissorraum*-, grande y de color blanco, en un gran hotel, quizás el St. Francis de San Francisco. Con espanto descubrí que en él se estaban haciendo preparativos para una fiesta femenina, sin duda para un Women's Club. Todo estaba decorado, se habían dispuesto filas de sillas para un concierto doméstico, en los meaderos había coronas, arreglos florales, rosas; el servicio corría de un lado para otro atareado. Pero nada pudo evitar que yo hiciera mis necesidades. Mas resultó que

la cantidad de orina que produje fue tan enorme que rápidamente desbordó el meadero e inundó el salón de fiestas. No viendo ninguna salida a aquello, me desperté presa del pavor." (Adorno. 2005: 71-72 - cfr. trad. Brotons: 70-71)

De función análoga a la del informe del 17 de diciembre de 1967 (inherente a la risueña disipación de amenazas de catastróficos contactos, cópula inmunda y colisión lunaria, donde la ausencia de un renglón se temple entre el extremo de una "máquina lava-vergas -*Schwanz-Wasch-Maschine*", exigida por cierta "amante indescriptiblemente bella y elegante", tal vez más interesada en promocionar novedosos electrodomésticos que en prevenir contagios, y el extremo de la inminente caída del satélite, gran abrazo de bulto blandengue sin mayores consecuencias - *ib.* 84-85 -trad.: 83-84), el intersticio del renglón en blanco entre el primero y el segundo segmento acentúa la vaguedad del tránsito hacia el sueño siguiente, secuencia que el lector podría ser inducido a considerar como suplemento seminterno, tácito soto-sueño latente en el anterior. En todo caso el pasaje es tan difuminado cuanto la fecha correspondiente a entrambas excursiones oníricas: - "Mientras dormía, debí de sentir una gran urgencia de orinar -*Ich muß im Schlaf einen starken Drang zum Urinieren gefühlt haben.*" ¿Se habrá adormecido nuevamente, en la misma o en otra noche, el compadre de nuestro querido sabio *ma non troppo con fuoco*, otro soñador melómano, o más bien el espectáculo del desparrame solar de la excreta, vergonzoso reverso de una emisión seminal en aras del sofisticado mujerío, contrapuntea la evidencia que el mísero sujeto es constreñido a retener en su espiritualísimo reducto? Pulcra y ominosa "ejecución", *Hinrichtung* (de *hinrichten*, "enderezar hacia alguien o algo", "dirigir", "ajusticiar", "echar a perder") bifurcada en esmero de pena máxima y performance de *chamber music*, espanto de pureza oculta y horror de impureza patente, contenido conceptual absoluto y desmadre de vías urinarias, máximo autocontrol e incontinencia desmedida, aislamiento hermético y exhibición ultracomunicativa... valvas de idéntica concha.

aglutinaciones de las que sería deducible una telestética totémica libre de titiriteros en los que no sería arduo reconocer tanto al “Herr Profesor” cuanto al “Pinguino Padre” (De Greiff, 1930: 177), teniendo además el mérito (tal como *caler*, empréstito del antiguo provenzal *calar*, “bajar”, en particular “templar las redes de pesca”, a su vez de *χαλάω*, “suelto”, “bajo”, especialmente el árbol maestro) de remitir al tránsito que consiente la falsa distancia entre la firmeza del mueble en que se ofició el arrimo de Eglé, la ninfa de la que Helios tuvo las cárites, y el bamboleo de la Nao Hiperetusa, embarcación leteana privativa del vate y su combo, porque

“para ser claro - aunque jamás he pretendido aparecer obscuro -, el sillón de terciopelo no es el sendero de velludo gourmontiano y ‘línea de menor resistencia casuística’; la butaquita de vellorí de que todo poeta o sotapoeta debería estar provisto, para poderse dedicar a sus escarceos someros o a sus buceares abisales, pudiera ser (a más de la ‘materia prima’) si no la holganza, el vagar lauto, el ocio libre de trabas y de lastres - es decir con lastre amonedado: maravedises o talentos (reales aunque fuera de vellón) - y el ‘dulce far niente’ (para poder hacer algo): si no todo lo enumerado, al menos... No! No! No! Todo lo enumerado y - de adehala - un buen velero de invención y un ágil viento de fantasía! El viento en popa, esponcediano: y partir, por el Norte o por el Sur, a conocer a todos y a cada una de las o de los antípodas.” (De Greiff. 1957a: 41-42)

Esparrancada en la silla poltrona, el más blando género de *turrís eburnea*, rendida a la iniciación táctil, *fin troppo*, a lo peor hasta hacerse clavar en la cara lentes o índices residuales poco biodegradables, tergiversadas reliquias de los desaparecidos, Baudelaire y Darío, “un mástil rosa y negro / y una azul banderola” (De Greiff, 1930: 176), ella en él y él en ella, dulce cruz de crucero sin rumbo, ellos en cada mínima corola de las o de los antípodas, mera partida telemesiánica, exploración sin itinerario, sin *con* ni *sin* en más de un idioma, disyuntiva convulsiva, no exactamente y por eso mismo en persona, intervalo de coma calada al nivel del penúltimo renglón, donde se desdibuja la figura retórica consistente en encaminar súbitamente el discurso hacia una persona lejana o cosa personificada, ahí mismo, al final del texto llamado *Telepatía* y del envío del 15 de julio del 79, entre la última letra griega sacada del dichoso mensaje de Juan de Patmos- ya saben, a secas, sin ambajes ni miramientos, “porque el Tiempo está cerca” (Ap. 1, 3), cita igualmente destacada un año más tarde,

mucho menos abruptamente, durante el coloquio de Cerisy de 1980 (Derrida, 2004: 470) - y el nombre propio de la Impropiiedad a la que va dirigida (“dirección” adorante, *adresse* visionario, apóstrofe ílmito) la súplica urgida en el trance de la envoltura contrafata, fardo de alas monstruosamente angélicas que deberían acariciarnos hasta untarnos de libertad por todos los lados a todos, precursores, cursores y pos-cursores de la Red, desdoblamiento de arácnidos parasitarios, comensales gorriones como el suscrito o páredros más o menos gnósticos, después de haber insinuado discretamente la petición de mano, cada y cuando es preciso dejarse tocar y abrazar por ella, de hinojos e implorando no me imagino, a riesgo de trocar por sarcasmo evidente indecibles ironías, si acaso convirtiendo en duda tanto la arrogancia de Don Giovanni cuanto el imperativo del Commendatore), descontados los supersticiosos 52 signos en blanco que marcan el sitio de la quema del enésimo pasaje tal como convenido desde la presentación de *La tarjeta postal* : — “¿Me darás la mano?

no hay más tiempo que perder, ὁ γὰρ καιρὸς ἐγγύς
Telepatía ven sobre nosotros, *tempus enim prope est*” (Derrida, 1981a: 41), ahí mismo inyecta la minúscula dosis ortográfica, de su puño y letra, en tinta azul, como si la relampagueante movida consistiera en sugerir al lector los extremos de la alternativa consistente en creer que el firmante habría querido dar satisfacción a su escrupulosidad enmendando erratas en beneficio de unos cuantos amigables testigos o en suponer que habría deseado arrimarse a la exigencia expresada de la manera más rudamente somática quince hojas y dos días antes, rendija abierta en la intimidad del mensaje del antropoide, donde parecía dirigirse a la misma persona, a punto de apagar la luz y bajar los párpados, pico de oro consentido, oraculillo entrañable: “Es como cuando te pido por la noche: dime, la verdad, mi pequeña vírgula.” (*ib.* 25) Me inclino hacia la segunda imposibilidad, a favor de las ganas de celebrar públicamente el secreto momentáneo, máxime cuando me da por volver a la margen del envío del 24 de septiembre de 1977, a la altura del ángulo inferior derecho de la página 121 ocupado no sólo por el tintero y la pluma democráticamente celebrados por una estampilla pegada como si la hoja fuera el sobre que contuvo el libro, sino también por las palabras que se le superponen: — “Pienso en ustedes aquí ahora”.

Ninguna maniobra de Arte Pos-postal, así como la lenta centella del rasguño susodicho remueve si acaso la constructiva confianza en el significante de los significantes no por entrega al espíritu de lo perfectible

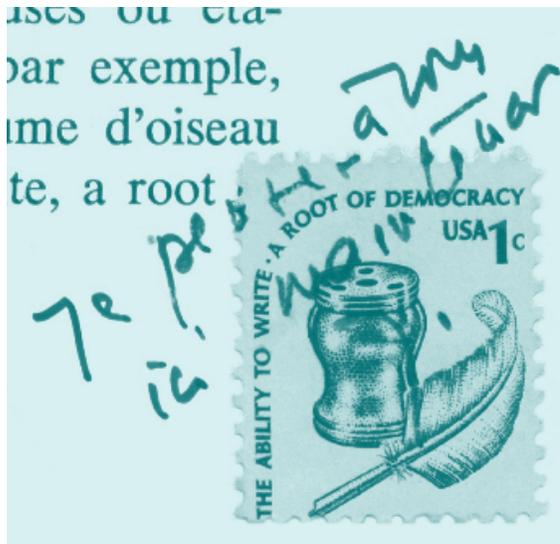
sino por intercesión del diminutivo de *virga*, modestísimo evento muscular que coincide con el retoque de uno de los pobres gazapos señalados en el envío cuya fecha oscila entre el 10 y el 12 del mismo mes, "misérables coquilles" (*ib.* 19), don del donaire del que no queda indicio alguno en la que deberá apodarse "ulterior versión" del mismo texto, donde la coma al pie de Telepatía (Derrida, 1981b: 270) parece redimir con nitidez de imprenta el perfecto malentendido, desperfecto tan inmejorable cuanto uno de esos inextravíos en los que podría cebarse el perseguidor de la víctima de su propio invento regresando a la "trampa" fundamental, *Täuschung* consistente en negar que el inadmisibles y confesado embuste corresponde a la posibilidad originaria del juicio verdadero, sobre la pista de Heidegger, "sobre estos 'pasos de admisión de la culpa', sobre estas 'negaciones de la culpa' – sur ces 'pas d'aveu'–, sobre estas trazas sin traza de admisión sin admisión respecto a una falta sin falta, borrada y al punto –aussitôt– igualmente corregida y cometida, denegada tan pronto –aussitôt– confesada, tan prometida a quedarse cuando a borrarse, a borrar su borradura, ayer, ahora y mañana" (Derrida, 1987a: 335), pónganle cuidado, personalmente, como suele decirse, no descartaría que una ocurrencia a la deriva de testimonios tan inverosímiles (megamelómana, si se quiere, inseparable sin embargo de la humilde escapada de un bajo como la que me depara la emisora en este impreciso momento, 3.30 de la tarde, 22 de junio, distraída técnica de Ron Carter a lo largo y a lo corto de *You within Me within You*), sea atravesada por la confluencia del entre-dos en llamas y la ambigua determinación de la trocha, tal como dejaría inferir la solicitud de otro llamado, otro lance del tiempo impropio, tenido para perderlo, perdido para tenerlo, asunto del paso que nunca daríamos en este tratamiento del envío si no nos tocara Telepatía en persona:

"Principios de marzo de 1979.

y si tienes tiempo de buscar por mí las etimologías de *chemin* (Caminar, estar en camino o encaminar, todo lo que va del lado del paso, pero también de la chimenea: ya ves lo que busco, por el lado del hogar donde eso quema y por el lado de las jambas o de los jambajes –*du côté du foyer où ça brûle et du côté des jambes ou des jambages*–, nel mezzo del camin di nostra vita). Sólo si tienes tiempo, gracias" (Derrida, 1980: 193 - Cfr. trad Silva: 173).

Ningún amante de las artes en particular (¿el abrazo meduseo permite que la particularidad persevere o tan sólo a partir y a regresar de semejante prueba es

dado reconocerse singularmente a salvo de las ganas de salvarse sin arte ni parte?), ningún lector en telecontacto debería sentirse obligado a sacrificar minutos preciosos persiguiendo el cruce de *camminus* con κάμνος, por una parte la forma del latín tardío de origen celta de la que proceden "camino" y *chemin*, por otra el horno griego ancestro de "chimenea" y *cheminée*, tomando nota al mismo tiempo del furor implícito en la taimada lógica del guión que amarra y suelta a la vez, porque ahí, donde es demasiado tarde para apostarle al Panida contra la Soledad y a la Separación contra el Panteísmo, entre *jambes* que pueden ser columnas de hogar encandilado o piernas de quien toma una dirección específica, cuando no ambas cosas al tiempo, en medio de los *inflammata genitalia* de una chimenea de sangre, a mediados de una vida que nunca fue lo que se dice "mía", *nuca* en el idioma de los inganos del Alto Putumayo, sino echada al otro, regalada a la banalidad que la convierte en carta invisible, la del cuento de Poe, "nuestra", *nucanchi*, salida por la tangente de un paso poseído en son de "afrecho", *anchi*, cáscara del grano molido, suficiente sin embargo para alimentar ardores perpetuos, "recelar" en la jerga de los mozos de establo, poner el caballo frente a la yegua para inducir el apetito venéreo – ahí, donde se solicita la presencia de "los encargados del encaminamiento del correo", camino en calor de camino, ahí definitivamente *Ça brûle*. En coincidencia con la sigla de Satie y a oídos freudianos, *Es brennt*. En otras palabras "*Ça se déconstruit*." (Derrida, 2010: 391) *Unterwegs*, a la letra y "por debajo del camino", Ello arde también para uno o lo que resta de uno: de aquí, del encendido extravío del lugar, desde el errático brulote de esta esquina, Calle 19 con Séptima, modestamente mareado al pie de un personajón "vestido de alpargatas, sombrero, camisa y pantalón arremangados, debidamente preparados con empastes de color pétreo" (Gómez, 2008: 8), el Maraquero de puños empedernidos que se resiste a sacudir las maracas mientras, a cuentas hechas, no debería ignorar ingratamente las monedas, uno de aquellos armatostes de carne y hueso emparentados con los "cuadros vivientes" de antaño, *lebenden Bilder*, "únicamente rostros cotidianos, muchachas de hecho bonitas y que incluso podrían ser ingeniosas –und auch recht geistreich sein mochten", a cuyas recreaciones sin embargo la estética hegeliana rehúsa el toque del arte porque "lo espiritual –das Geistige– no está contenido en la vida ordinaria, como en cambio lo introduce un gran artista en sus fisonomías" (Hegel: 124 - trad. Hernández.: 127), de aquí la atracción de una vía a la vez *rupta* y *combusta*, entre la prontitud del atributo y la gravedad del substantivo, *geistreich* y *Geistige*, el "espiritoso" y lo "Espiritual",



← Jacques Derrida, *Estampilla trascendental*, 1980, tinta de estilógrafo y sello postal sobre libro, 4 x 4 cm., (colección particular)

"*cheminée*, que no tiene nada que ver, según parece, con el *chemin* o el *cheminement*" (Derrida 1987b: 154), mientras se podría sospechar casi lo contrario, siquiera algo que entrever si "la negativa de la estatua a realizar su pequeña actuación musical como actuación política, puede ser entendida como una especie de acto ético" (Gómez, 2008: 10), pues ¿qué erección monumental de la economía familiar sería entonces inmune al ardor del *Trieb* o "pulsión" que la atraviesa? ¿Qué empuje no quemaría las etapas del lapso entre lo puesto y lo expuesto, arranque impaciente, prefijo exhibicionista que no quiera fulminar la fijeza admirable, torre de chimenea que no pida a gritos que un dragón navideño la parta?"³

3 El olvidadizo monumento al servicio del catálogo del cuarto de San Alejo de la historia de la humanidad siempre a punto de inundar al lector de los testamentos del Omniprofesional y Panartista Beremundo el Lelo, no puede dejar creer que la viñeta del virtuoso de sí mismo, instalado en el desborde de cualquier comunidad de partida o llegada, excedidas las fronteras de la especie, sea apenas el síntoma de un cansado abandono a los suvenires modernistas y no otra estridente vuelta de tuerca de un risible indispositivo de subversión del humanismo moderno, mandril cósmico y casicosa postevolucionada extraña y alérgica tanto a la categoría de influencia cuanto a la de incomparabilidad, la que Benjamin también remitía a cierto *hombre nuevo* capaz de descifrar las líneas de la mano del mundo de las cosas como si fueran de su puño, quiromancia objetual o "definitiva", da capo *schlieBlich*, desde las entrañas de esa vasta comba manual y sobre la huella de la "música de mobiliario" que Satie había expandido por primera vez en la Galería Barbazanges el 8 de marzo de 1920: "Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch. Éste es la última máscara de banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas. Lo que llamábamos arte sólo comienza a dos metros del cuerpo. Pero ahora,

Si el enésimo desvío suplementario no exasperase la tortuosidad de estos renglones, entre las pulsiones pirotécnicas del *Ça* debería contemplarse la pasión de la clausura rotunda y el encanto del tajo innovador a los que obedecería la iniciativa de entregar a León el Estepario el rótulo de Pionero del Telearte por haber erguido la tea de otra era, la del fin de las eras y de las generaciones engrėdas de su tematización, sin querer mostrarla ni ocultarla, lumbrera señera, recatado fuego fatuo más que antorcha, cifra impura de evo bastardo, αἰών mediterráneo, *olam* hebraico, *pacha* andino, *kalpa* hindú y ninguno de los anteriores, teleón desprogramado en la ubicuidad de la sentencia "*homo hominis Leo*" al amaño de una pantallita de bolsillo, en desenfocada razón del mítico boceto que más de medio siglo lleva suspendido en sueño colectivo o metatestimonio irrefrendable, y cuyas secuencias, cubículos estructurales o mitemas, se enumeran a

en el kitsch, el mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre; se entrega su puño al tanteo y a fin de cuentas conforma en su interior su propia figura –*sie ergibt sich seinen tastenden Griff und bildet schlieBlich in seinem Innern ihre Figuren*. El hombre nuevo tiene en sí la completa quientaesencia de las viejas formas, y lo que se configura en la confrontación con el ambiente en la segunda mitad del siglo XIX, este artista tanto de los sueños como de la palabra y la imagen, es un ser que podrá llamarse 'hombre amoblado –*möblierte Mensch*.' (Benjamin., 1925: 621-622 - cfr. trad. Ibarlućía. 114) "Por primera vez" es un decir, desde luego, al igual que "de una vez para siempre", tal como Ibarlućía traduce "*auf Nimmerwiedersehen*" al rendir razón de la técnica, visión de hasta nunca, que de una vez por todas enceniza los sueños porque "revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia" (*ib.* 620 - trad. 111), siempre que con la liviandad del caso en el arte "sin salida" o *sine exitu* la musa aporética reconozca el desdén del acierto que no tiene acceso por andar como puerta falta de casa.

continuación: a) Marta Traba, joven y alacre crítica de arte a cargo de un programa cultural de la recién inaugurada televisión colombiana, quizás *El museo imaginario*, gesticula en vivo y en directo señalando la bragueta abierta que León de Greiff otorga a las cámaras; b) esparrancado sobre la butaca prestada, el invitado especial se percata de la exhibición, pero en lugar de resaltar el ofrecimiento espectacular sellando la rendija prefiere desistir hasta el final de la emisión (Gilles Charalambos - comunicación impersonal), subrepticio modelo de la imprensión expositiva que, casi a fin de cuentas, todo operador estético debería tener presente.

Referencias

Adorno, Theodor W. (1972). *Ästhetische Theorie* (Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann). Fráncfort: Suhrkamp (trad. Fernando Riaza, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983)

_____. (2005). *Traumprotokolle* (Herausgegeben von Christoph Göttsche und Henri Lonitz). Fráncfort: Suhrkamp (trad. Alfredo Brotons, *Sueños*, Akal, Madrid, 2008.)

Benjamin, Walter (1925). "Traumkitsch [Glosse zum Surrealismus]", en: W. B., *Gesammelte Schriften - II-2 - Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*, Fráncfort: Suhrkamp 1980 (trad. Ricardo Ibarlucea, "Onirokitsch [Glosa sobre el surrealismo]", en: R. Ibarlucea, *Onirokitsch - Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires, 1998)

_____. (1934). "Ein Kinderbild", en: W. B., *Gesammelte Schriften - II-2 - Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*, Fráncfort: Suhrkamp 1980 (trad. José Muñoz Millanes, "Una imagen infantil" en: W. B., *Sobre fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2005).

De Greiff, León (1930). "Farsa de los pingüinos peripatéticos", 1915-1926, en "Libro de signos - Tergiversaciones de Leo le Gris, Matías Aldecoa, Gaspar von der Nacht y Eric Fjordsson - Segundo Mamotreto", en: L. de G., *Obra completa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Tomo I*, Bogotá: Procultura, 1985

_____. (1937). "Prosas de Gaspar - Primera Suite (1918-1925) - Cuarto Mamotreto", en: L. de G., *Obra completa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Tomo II*. Bogotá: Procultura, 1986

_____. (1954). "Relato quinto de Gaspar", en "Fárrago - Quinto Mamotreto", en: L. de G., *Obra completa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Tomo II*. Bogotá: Procultura, 1986

_____. (1957a). "Camino de terciopelo, sendero de velludo y nueve musas (1947)", en "Bárbara charanga bajo el signo de Leo - Primer Lote - Sexto Mamotreto", en: L. de G., *Obra completa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Tomo III*. Bogotá: Procultura, 1986

_____. (1957b). "Se venía diciendo que no sería yo -Bogislao- el Erasmillo para la aventura (Emisión radiofónica del 21 de marzo de 1957), en "Bajo el Signo de Leo - Décimo Tercer Mamotreto (conclusión) (Póstumo) - Programas transmitidos por la Radiodifusora Nacional. 1957-1961", en: L. de G., *Obra dispersa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Volumen 3*, Medellín: U. de Antioquia, 1999

_____. (1957c). "Secuencia sin consecuencias", en "Secuencia de secuencias - Sonetos sin tema o con un tema ligero - Por Diego de Estúñiga (Función de Gaspar y de Baruch que intervienen en el diálogo) - 1949-1952", en: "Velero paradójico - Séptimo Mamotreto", en: L. de G., *Obra completa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Tomo III*. Bogotá: Procultura, 1986

_____. (1957d). "Poemilla de Bogislao (Relato de relatos derelictos)", en "Canciones, cancioncillas y otros sonos" en: "Velero paradójico - Séptimo Mamotreto", en: L. de G., *Obra completa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Tomo III*. Bogotá: Procultura, 1986.

_____. (1961). "Sin otros titulejos, Soliloquio (Emisión radiofónica del 21 de agosto de 1961), en "Correo de Estocolmo - Décimo Quinto Mamotreto (Póstumo) - Programas transmitidos por la Emisora H.J.C.K. de Bogotá. 1959-1962", en: L. de G., *Obra dispersa (Al cuidado de Hjalmar de Greiff) - Volumen 4*, Medellín: U. de Antioquia, 1999

Deren, Maya (1953). *Divine Horsemen - Voodoo Gods of Haiti*. Londres: Thames & Hudson, 1970

Derrida, Jacques (1974). *Glas*. París: Galilée (trad. John P. Leavey Jr. y Richard Rand, *Glas*, U. de Nebraska, Lincoln y Londres, 1986; Silvano Facioni, *Glas*, Bompiani, Milán, 2006; Hans-Dieter Gonder y Markus Sedlaczek, *Glas*, Wilhem Fink, München, 2006)

_____ (1980). "Envois" en: J. D., *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. París: Aubier-Flammarion (trad. Haydée Silva, "Envíos", en: J. D., *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*, Siglo Veintiuno, México, 2001)

_____ (1981a). "Télépathie", en *Furor*, 2

_____ (1981b) "D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie", en: Jean-François Lyotard, Sarah Kofman, Werner Hamacher y otros, *Les fins de l'homme à partir du travail de Jacques Derrida - Colloque de Cerisy (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy directeurs de la décade 23 juillet - 2 août 1980)*, París: Galilée

_____ (1987a). "Télépathie" en: J. D., *Psyché - Invention de l'autre*. París: Galilée

_____ (1987b). "Lettre à un ami japonais", en: J. D., *Psyché - Invention de l'autre*. París: Galilée

_____ (2002). *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, París: Galilée

_____ (2004). "Tête-à-tête" en *Camilla Adami - L'ange déchu - Catalogue (Textes de Vicent Crapanzano, Jacques Derrida et Jean-Jacques Lebel)*, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer.

_____ (2010). *Séminaire - La bête et le souverain - Volume II (2002-2003) - Édition établie par Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaux*. París: Galilée

Detienne, Marcel y Jean-Pierre Vernant (1974). *Les ruses de l'intelligence - La mêtis des Grecs*. París: Flammarion

Gómez, Pedro Pablo (2008). "La suspensión política de la ética en Slavoj Žižek desde una estética mínima", U. Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Manuscrito inédito, leído en el contexto de la I Cátedra Franco-colombiana de altos estudios.

Lévinas, Emmanuel (1948). "La réalité et son ombre" en: E. L., *Les imprévus de l'histoire*. París: Fata Morgana, París, 1994 (trad. Antonio Domínguez Leyva, "La realidad y su sombra", en: E. L., *La realidad y su sombra*, Trotta, Madrid, 2001)

_____ (1957). "Lévy-Bruhl et la philosophie contemporaine", en: E. L., *Entre nous - Essais sur le penser-à-l'autre*. París: Grasset

_____ (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haya: Martinus Nijhoff (trad. Antonio Pintor-Ramos, Sígueme, Salamanca, 1987)

_____ (1977). *Totalité et Infini - Essai sur l'extériorité*. La Haya: Martinus Nijhoff (trad. Daniel E. Guillet, Sígueme, Salamanca, 1977)

Rosenzweig, Franz (1921). *Der Stern der Erlösung*, Fráncfort: Suhrkamp, 1988 (trad. Miguel García Baró, *La Estrella de la Redención*, Sígueme, Salamanca, 1997)

Satie, Erik (1913). *Le piège de Méduse (Commentaire d'Ornella Volta)*, Pantin: Castor Astral, 1988

_____ (2000). *Correspondance presque complète - Réunion, établie et présentée par Ornella Volta*. Fayard / Imec: París.