

“DEJÉMONOS DE ÁLBUMES”

O LA PEOR MANERA DE GUARDAR LA
DESCONSTRUCCIÓN EN UNA CÁSCARA

BRUNO MAZZOLDI

Resumen

El libro *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, de Armando Silva, recopila una serie de fotografías tomadas de álbumes de familias colombianas de Bogotá, Medellín y Santa Marta y del sector de Jackson Heights de Nueva York y realiza un análisis desconstruccionista. El autor formula observaciones críticas al paso que Silva realiza, de pasar de su álbum de fotos de familia a las prácticas textuales de Jacques Derrida. Se examinan los envoltorios ideológicos que trae implícitos el análisis de Silva y la utilización que hace del nombre de Derrida para envolver su discurso.

Abstract

The book *Family Album. Our Own Image*, by Armando Silva assembles a series of photographs taken from Colombian family albums of Bogota, Medellin, Santa Marta, and the area of Jackson Heights in New York City, and conducts a deconstructive analysis. The author formulates critical observations around Silva's move from his album of family portraits to the textual practices of Jacques Derrida. The ideological wrappings that are implicit in Silva's analysis and the utilization of Derrida's name in his discourse are examined.

Espero referirme al automatismo político-académico consistente en anteponer los más previsibles efectos de firma a la responsabilidad ética: tal sería mi propósito, no para manifestar alguna alergia respecto de este o de aquel sello de autoría, o por aprovecharme del comentario de Adorno al margen de cierta secuencia del segundo acto del *Tristán* insertada en *La espera* de Schönberg y lamentar que en el arte del arreglo argumentativo, como en la ciencia, la cita más o menos musical esté del lado de la autoridad, ni para instigar el desconocimiento de la severidad del que enseña, sino para ir insinuando de qué manera el ocultamiento de la elaboración discursiva tras la pantalla de una obra determinada, de un resultado, de una mercancía terminológica, corresponde frecuentemente al autorretrato superhablado de un personaje no propiamente expuesto al peligro de desaparecer, no a corto plazo, no en estos años de lucimiento informativo socialdemócrata: el *jactancioso* –no encuentro tipología más eficaz que la de un apremiante ensayo dedicado a los nexos entre corrupción administrativa y escenografía del prestigio por dentro y por fuera de la institución universitaria: “Anatomía del estatus según la prensa semanal y otros rumores. Alegorías colombianas de la jactancia al ‘grunge’” (Ramírez, 1999).

Sería mi propósito: el condicional se me impone con particular insistencia cuando la responsabilidad en cuestión atañe a las prácticas llamadas *desconstruccionistas*, *desconstruccionistas* o *deconstruccionistas*, las que subrayan la exigencia de responder por encima, a través y más allá de aquella ansiedad de rendimiento conclusivo que para muchos garantiza la seriedad de todo proyecto.

Una versión aséptica de la indigna disfunción filosófico-literaria, llámesele llaga repugnante o desgarradura inclasificable, la que el estigma se obstina en localizar porque perturba insopordablemente las coordenadas intelectuales, fascina a las centrales investigativas desde las cuales suele medirse el ritmo con el que las veletas periféricas del subdesarrollo universitario irían conquistando sentido de arraigo y capacidad de autoidentificación: por algo uno de los más destacados colaboradores del departamento de antropología de la Universidad de Brasilia, José Jorge de Carvalho, en vísperas de una temporada postdoctoral en América del norte, en 1994, se ha referido a Derrida como “típico representante de la filosofía académica contemporánea” (De Carvalho, 1995: 21)*: quizá porque en Estados Unidos algunas de las prácticas

* Damos por entendido que la traducción es nuestra cada vez que no se menciona a su autor.

desconstructivas de otros escritores han tenido la oportunidad de desbordar las más poderosas presiones y efectos de marca entre una audiencia a la que Derrida no ha dejado de prestar atención año tras año desde 1968, de Yale a Cornell y de Cornell a Irvine, tal vez justamente por eso los hábitos académicos convencionales incrementan ahí mismo una generación tras otra de anticuerpos representativos y exportables. La metrópoli estadounidense es vitrina apta para exhibir al que sea en una *cáscara-shell*, no sólo de nuez, sino de coche, carrocería, envoltura sobre ruedas-, con insistencia tranquilamente obsesiva cuando se trata de empaquetar la acción-pasión de quien pone en tela de juicio la posibilidad de la simple inclusión, cuando no el fundamento del vehículo o del soporte identificatorio, una de las texturas desconstructivas más templadas.

Para algunos antropólogos colombianos, el reduccionismo ejemplar ya no parece coincidir exclusivamente con las "modalidades corrientes de desconstrucción -*currents modes of deconstruction*" (Taussig, 1987: 369) señaladas hace más de una década anticipando el sesgo apelativo que, Woody Allen mediante, ha venido popularizándose como mención coloquial capaz de dar por sentada la superfluidad del esfuerzo de detenerse ante la rúbrica de supuesto dominio público en que estriba la mención misma: no había ninguna necesidad de cuestionar una fórmula que funcionaba a pierna suelta evocando un impulso metodológico de película, es decir la energía de una represa epistémica colosal, tan dócil, cumplida y neutralmente automática al punto de encajar con igual éxito en cualquier paisaje cultural y en cualquier época, disponible para definir indiferentemente primero la escritura del autor de *De la gramatología* (a propósito de la "diferencia codependiente" de "conocimiento/poder" en que residiría la magia: - "Aquí la 'desconstrucción' de Derrida se aplica con fuerza elocuente") (*Ibid.*: 108), en seguida el innato talento retórico de los misioneros capuchinos de antaño (pues "desconstruir el misterio de la gracia en el mal era para ellos una segunda naturaleza, su arte ritual, su poética de la catarsis" (*Ibid.*: 328) y al rato los procedimientos terapéuticos de los curanderos de los ochenta (más específicamente "la paradoja, la contradicción y la magnitud de la tensión desconstructiva -*deconstructing strain*- en la historia de la civilización del Putumayo" sugerida por "la imagen del Huitoto en el canto del chamán en cuanto imagen del *salvajismo domesticable*" - (*Ibid.*: 390).

Por otra parte, al otro lado de los aprovechamientos dramáticos, el abuso que estriba en despachar la desconstrucción como equivalente del giro de palabras "examen crítico de corte post-moderno" hoy tampoco rinde justicia a otros contextos. Por ejemplo, al diagnóstico de insuficiencia de los análisis modernos recientemente emitido a propósito de los procesos de "identidad y representación" en un ensayo que apela al rigor desconstructivo:

Es justamente la ausencia de una desconstrucción de los discursos oficiales, académicos y de expertos, y de las narrativas de los colonos, que permitan comprender la estructura de los procesos de identificación y representación entre estos últimos, lo que marca los límites y pone de relieve las restricciones de este tipo de análisis (Chaves, 1988: 276).

La pertinencia de este llamado, desde la Universidad de Illinois, habría que resaltarla con perspicacia: la *interioridad* de la responsabilización ética y el pensamiento del *don* indiscernibles del trabajo de Derrida, pero también de una diseminada legión de investigadores procedentes de variadísimas desterritorializaciones disciplinarias -las que habría que guardarse de circunscribir en una comunidad de discípulos, seguidores o *derridianos*, habida cuenta de las radicales modificaciones del concepto de *grupo* y del nexo precursor-epígono solicitadas por esas prácticas-, no obedecen a una sintonía de voluntades alcanzable gracias a un estrategia de logros comprensivos, concertada para subsanar una carencia anacrónica.

En vista de un viraje desconstructivo, tanto un apoyo a tangentes investigativas inéditas cuanto un sobresalto de reformas curriculares son medidas necesarias. Mas no suficientes ni indispensables. Pues de la desconstrucción no habría *vista* -si acaso don de ceguera incalculable, exactitud sin identidad, empeño más allá de lo que cada cual puede estar convencido de estar invirtiendo en una performance específica-.

Lo que no implica que semejante gracia -la del arte, de la libido, del amor implacable, de una poco exótica frecuentación de la plegaria sin religión ni sacralidad, que con el tino desconstructivo estrechan lazos tan íntimos cuanto los apretados con el escrúpulo científico- haya que asociarla con una opaca instrumentalización de intensidades psicosomáticas perfectamente

neutrales o con la bendición simplemente contrametódica de una "ausencia total" (Botero, 1998: 93)¹.

La desconstrucción sería una manera de entregar a cada cual lo que pasa por suyo, aclarando comedidamente en cada caso por qué nada es de nadie, salvo la singularísima y contingente

responsabilidad del hospedaje que debería distinguir de manera particular al buen antropólogo.

No puedo ni quiero substraerme, por ende, a la respuesta ética que sacude la ley del *cuique suum*. No por ser empleado de un establecimiento de educación pública, sino porque nadie, doctorado botones de un Excelsior del saber o incipiente ascensorista del Instituto Internacional de Asuntos Oníricos, directorios telefónicos y manuales de instrucciones apar-

te, nadie lee sin exponerse al peligro de la brecha que une y separa morada propia y desierto ajeno, hondura y superficie, *suite* de nombre propio y sótano de nombre menos que común. Nadie lee sin correr el riesgo de perder la cara, de verse la cara perdida por el deseo de subversión de esa brecha, traspapeladas las garantías de crédito, extraviado el amparo fiduciario del sentido, ofrecido al peligro de ser *nadie, personne, Nemo, Oudeis* en el revuelco de *top en bottom model*, privado de su propio *yo* en el momento mismo de llevar anclas rumbo al bautizo del momento, en el trance de ponerse al timón de la cascarilla a la que se reduce el imponente edificio de dicho momento, del que transcurre de las olas del decir a los arrecifes de lo dicho, del anonimato al territorio personal, al personaje, al protagonista de la travesía y –no tanto *por ende*, sino ahí mismo– del naufragio teleacadémico entre los siete mares del mismo día en que se es escrito por lo que se lee.

Ningún Aureliano que no se exponga no sólo al fin del protagonismo, sino al fin de la economía del sujeto investigador y de sus círculos identificatorios. A secas y a húmedas, paranoicamente, película a luz, modelo a cámara, anfitrión a huésped, rehén a secuestrador, corpus de la obra a lector, cuerpo lector a cuerpo escritor...: nadie que no se exponga.

Pertinacia de Derrida, tremendo viajero, alrededor y a través de la dimensión inaugural e institucional de partida y despedida,

1 "Ausencia total" evacuada por el responsable de un artículo en que las únicas aproximaciones a una efectiva definición de las operaciones desconstruccionistas, es decir alejadas de los estereotipos y de las caricaturas, desafortunadamente, no derivan de una laboriosa confrontación con algún texto pertinente, como deja creer la indicación de *cfr. osomándose* a lo largo de una buena página de citas subrepticias, sonsacadas palabra por palabra de una carta abierta dirigida a Toshihiko Izutsu, sin que se le conceda (a la carta de Derrida, no al islamólogo japonés) el modesto beneficio de la menor comilla (Botero, 1987: 91-92. *Cfr. Derrida*, 1987: 390-392), en un contexto argumentativo que, otrosí, reitera el consabido gesto consistente en aliviar al autor de *La voz y el fenómeno* restituyendo a Heidegger todo el peso de la presunta esencia de la desconstrucción (Botero, 1998: 69).

incidencia ético-política de la mengua iniciática², pasión del nacimiento, venir a menos del que empieza a venir hacia lo suyo acogiendo al Otro, ya muchos años antes de volver a pasar por uno de los umbrales donde la desconstrucción y la bondad de Lévinas se habían cruzado tantas veces, en la indecidibilidad del "más-allá-adentro -au-delá-dans", una vez más, interiorización política de la trascendencia ética o mesiánica" (Derrida, 1997: 146).

Por encima de no sé cuántos traductores, sobre tanta barricada de *livre maché* aglutinándose desde los años sesenta a través del

mundo, atisbadas las dudosas trayectorias de *entame* y *encentadura*³ en deuda con el dispositivo retórico-ritual que no sólo en el ámbito del Mediterráneo permite destilar lo inédito en el trapiche de siempre, la pureza matinal en alambiques nocturnos sumamente contaminados, habría que enlazar el interés del enérgico escritor judío-hispano-árabe-francés por todo lo que encienta la presunción de presencia sin mancha con su relativamente reciente mención del "efecto fálico", propio del anhelo de inmunidad santificante y salvífica, y señalar la continuidad de operaciones efectuadas a lo largo de tantos años sobre registros tan disímiles, sea en lo que concierne a "la paradoja de una nueva alianza entre lo teletecnocientífico y las *dos* cepas de la religión (lo indemne, *heilig, holy*, por un lado, la fe o la creencia, lo fiduciario, por otro)" (Derrida, 1996: 76), sea en lo que afecta a "la bendición de la vista y de la

2 Si urgiera condensar una erupción bibliógena en rápida nota –de eso se trata y no se trata al mismo tiempo, de lo intratable del que y con el que es preciso entrar a tratar, de un tiempo que no es el mismo, de la anacronía de la añebrada interioridad del archivo– lanzada como los dados que el juez más alegre acostumbra arrojar al echar fallos, porque "gaudent brevitate moderni" (Rabelais, 1966: 467) perseguibles a lo largo de la aventura melódica de la *entame*, efecto conceptual que Patricio Peñalver rinde por "encentadura" (Peñalver, 1985: 25) aplazando, sino resolviendo, el diferendo entre, de una parte, la propuesta de Oscar del Barco, Conrado Ceretti y Ricardo Postchart, quienes dan "inauguración" por *entame* (Derrida, 1967: 377; Trad., 1971: 335-336), desde la pregunta alrededor del suplemento de origen, pulpa de origen picada, hecha picadillo o gigote, chanfaina, gandinga, *entommeures, entommeures* o *entamures*, magnesio de *fiat* tasajeado, diferenciado, desconstruido en *De la gramatología*, y la propuesta de M. Arranz Lázaro de otra, quien prefiere traducir *entame* por "merma" (Derrida, 1972: 58-59; Trad., 1977: 56-57), desde la entrevista concedida a Houdebine y Scarpetta, en 1971, coyuntura de una temprana reconsideración de los *indecidibles*, "falsas" propiedades verbales, nominales o semánticas", tales como *pharmakon*, ni remedio ni veneno, *supplément*, ni adentro ni complemento de un adentro, *hymen*, ni identidad ni diferencia, *espacement*, ni espacio ni tiempo, y, al justo, *entame*, "ni la integridad (encentada) de un comienzo o de un corte simple ni la simple secundariedad" (*Ibid.*: 59), no sin antes señalar los abusos clínicos y narcotizantes de esas "falsas" propiedades denunciando "los efectos prácticos (en particular políticos) de los pasajes que saltan inmediatamente más allá de las oposiciones, y de las protestas en la simple forma del *ni/ni*" (*Ibid.*: 57).

3 *Entame* procede a la par de *intaminare*, "profanar", y de *intaminatus*, "incontaminado", "sin mancha alguna", mientras *encentadura* remite a las formas griegas *kainos*, "nuevo"; *kainotomein*, "cortar", "excavar", "excavar de nuevo", "inventar", "hacer", "transformar"; *kainotomia*, "nueva galería", "mutación", "apertura de una revolución"; *enkainizein*, "renuevo", "restaurar", "consagrar", "inaugurar"; *enkainia*, "fiestas de inauguración", "aniversario de la dedicación del templo hebraico".

luz/día *-jour-*, que es lo que *también* reclaman la policía y la política", pues la dolorosa ambivalencia de la transparente democratización informativa implica que "los poderes de la policía y de la politización se extiendan en la medida en que la comunicación, la permeabilidad y la transparencia democráticas extienden su espacio y su fenomenalidad, su aparecer a la luz/día" (Derrida, 1997: 55).

Desmintiendo a periodistas brechadores⁴, los embates de Derrida se diversifican a lo largo de por lo menos cuatro décadas, sin que en ninguna circunstancia sus diligencias, por más capilares que sean *-justamente en razón de su micrología-*, ni siquiera *-antes, casi sobre todo-* las más atentas a las marginalidades que

4 Estilo Mark Lilla, zoilo que zangolotea la exhausta ubre terminológica norteamericana del "postmodernismo académico" (a su juicio último refugio de la *star* que en Francia habría empezado a declinar desde los ochenta (Lilla, 1998: 36, columna 1^o) mientras, de hecho, si de estrella hay que hablar, nunca llegó a resplandecer en París o jamás tuvo la mala suerte de asomarse a telescopios comparables con los de *The New York Review*, dados a definir el contenedor postmodernista como "una constelación relajadamente estructurada *-a loosely structured constellation-* de efímeras disciplinas, tales como estudios culturales, estudios feministas, estudios gays y lesbianos, estudios de ciencia y teoría postcolonial" (Ibid.: columna 2^o) creyendo descubrir una postura de politizado demasiado recientemente exhibida para no ser oportunista, y aduciendo pruebas de tan irrefutable portada como el hecho de que *Políticas de la amistad*, el último texto de Derrida traducido en Estados Unidos, es "el único de sus libros con la palabra 'políticas' en el título" (Ibid.: 38, columna 3^o).

5 La minuciosa exploración de la ciega "necesidad sin deseo" vía Condillac, por decir algo, muy aparente ligereza de Don Juan, la frivolidad en persona tomando el lugar del *Commendatore* para apretar la mano de Zerlina así como la estatua agarrará la suya, monumento de la necesidad "idéntica a sí misma, cerrado sobre sí misma, tautológica y autística. De piedra" (Derrida, 1976: 120), o, vía Jean Genet, el merodeo alrededor del "abismo que escupe", la alianza problemática del "gusano y el capullo, la apótrope del culpable" y el "velo textual", teoría y práctica de la escritura sugeridas mediante la envoltura babosa que enviste de "gravidad altísima" a un mártir transverberado por sedosos destellos salivares (Derrida, 1974: 79b, 166b-168b), alegoría de la "*joy of the worm*" (*Anthony and Cleopatra*, V. 260) celebrada en *Un gusano de seda - Puntos de vista pespuntados sobre la otra vela / el otro velo no para complacerse en ella sino para*

los cánones asentados clasifican como indignas del rigor arqueológico o simplemente obscenas⁵, hayan dejado de indicar y expresar, explícita e implícitamente, de lado, de frente y por detrás, disciplinada-transdisciplinaria-e indisciplinadamente, con qué ahínco las políticas desconstruccionistas atañen de vez en vez a una lectura bondadosa y eróticamente polémica, íntima aunque entre sábanas manchadas de opinión pública *-es lo que aquí podría volver a deducirse de un episodio del 3 de octubre de 1994-*.

En inglés, excusándose por hablarlo feamente *-con muchas menos razones de las que tendría el suscrito por intentar escribir en castellano-*, durante la cálida conversación que tuvo lugar en el desarrollo del acto de inauguración del programa de filosofía de la Universidad de Villanova, transcrita por J. Christian Guerrero y reproducida en el libro de John Caputo,

Desconstrucción en una cáscara de nuez, Fordham UP, 1997 *-sin que aquí, al borde de la cita, por disponer de una copia impresa gracias a la agilidad de un amigo que de vez en cuando internetea, una de esas copias cuyos números de página son indiferentes al honesto lujo de la localización referencial, absolutamente contingentes, cifras ajenas a la pelea por el hueso de la autoridad del más fuerte capaz de acabar con pudor y prudencia hasta conducir a la ruina del que cae en mal flash creyendo arrimarse a buena sombra-*, Derrida denuncia por enésima vez caricaturizaciones y antilecturas, confrontando con el abordaje intestino de la invención desconstruccionista tanta intervención metódicamente abusiva, tanto asalto desde una exterioridad que se quiere acechante:

... corriendo el riesgo de simplificar demasiado aprovecharé esta oportunidad para rechazar realmente *-really reject-*, criticar un prejuicio corriente que ha allanado ampliamente *-has widely surfaced about-* la desconstrucción, no sólo entre periodistas, claro está, malos periodistas, sino entre, digamos, los académicos que se comportan... no tanto como periodistas, pues tengo el más profundo respeto por los periodistas, sino como malos periodistas, repitiendo siempre, repitiendo estereotipos sin leer los textos. Es una vaina *-that's really something-*... para mí *-la caricatura, la falta de respeto por la lectura (...)*

... tratar de leer a Platón, a Aristóteles y a otros no es para mí una manera, por así decirlo, de encomendar o repetir o conservar esta herencia. Es un análisis que trata de averiguar sea cómo su pensamiento funciona o no funciona, un análisis de las tensiones, las contradicciones, la heterogeneidad en sus propios corpus, sea la ley de esta auto-desconstrucción. La desconstrucción no es un método o una herramienta que aplicas a algo desde afuera, la desconstrucción es algo que sucede, que sucede adentro *-something which happens, which happens inside-*.

Encuadre cada cual, enfoque y dispare en libreta de apuntes, pues, al pie de tanta concisión, a pie juntillas, no obstante y en razón de tanta instantánea notificable, nadie está aquí para decir

6 "abrir al fin un hueco en la violencia y encontrar la salida" (Derrida, 1998: 81), glándulas y rocas susceptibles de ulteriores, marginalísimos enlaces con "el reflejo distraído, el dispositivo cibernético y el escupo gramofónico" implicados en las prácticas de conservación, reactivación y alteración de trazas sonoras y somáticas características de algunas comunidades indígenas colombianas, más concretamente las detalladas en Blanca Flor, relato oral difuso en el sur-occidente del país en que la materia casi ectoplásmica de las retenciones y transformaciones archivísticas consiste en la mezcla de las secreciones de una pareja de amantes (Mazzoldi).

de vez en vez qué sucede desconstructivamente o en qué consiste la interioridad de un suceso desconstructivo determinado, entregado a la tarea de separar el acontecimiento real de las vulgares falsificaciones.

"Realmente", *really*, nadie está aquí para eso. No para semejante realidad. Faltaría más. Nadie a partir del propósito de otorgar o rehusar un sello de garantía desconstructiva. O a *partir* sin más. Tampoco para acabar con algún tráfico de garantías, aunque sea el más escandaloso. Ni siquiera *para* desconstruirlo, pues, al justo, "la desconstrucción es algo que sucede, que sucede adentro", a veces sin partida, quizá sin llegada, siempre sin itinerario.

De manera que, ante la equivalencia propuesta por Armando Silva, demasiado interesado en pasar de su álbum de fotos de familia a las prácticas textuales de Derrida, el túrgido gonfalon de una garganta de sapo no viene al caso.

Juntamente con veinte diagramas estadísticos y una selección de 172 muestras fotográficas, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, expone los resultados de una investigación realizada a partir de un total 170 álbumes observados en Santa Fe de Bogotá, Santa Marta, Medellín y el sector de Jackson Heights o *Little Colombia* de la ciudad de Nueva York entre 1990 y 1996, gracias al apoyo de Colciencias, la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de California, investigación extraordinaria bajo todo punto de vista, no sólo en razón del despliegue de auxilios obtenidos o del premio y la distinción otorgadas por Colciencias al mejor investigador durante 1995 y 1996 (Silva, 1998: 214), además de la *Humanities Research Grant* de la Universidad de California y del premio *Beta Kappa Alumni in Southern California* a la mejor tesis en el área de humanidades de las universidades del estado de California durante el mismo período.

La excepcionalidad de los reconocimientos estadounidenses, mencionados en distintas oportunidades (*Ibid.*: 41, 195, 214, 297), justifica las redundancias que bien pudo concederse un autor atento a los efectos del "narciso posmoderno" evocado en referencia a los primeros planos que las fotos de familia más recientes dedican a las "propiedades gestuales de los hijos" (*Ibid.*: 141), pero deja lamentar que el *dossier* fotográfico carezca de una documentación, aunque modesta, relativa a la entrega de esos galardones.

La *mise en abîme* consistente en incluir en la investigación el testimonio visual de los honores rendidos a la investigación misma

rendiría un homenaje más adecuado al "pueblo emprendedor y pujante" de martiana memoria y a su austera cultura de toga y birrete, pueblo y cultura ajenos al mercantilismo pedagógico y consagrados a la dignidad de la persona, a juicio de quien enrostra la exhibición de cuatro diplomas colombianos (*Ibid.*: Fotos 119-122) con el ascetismo humanista de una imagen en que la consistencia fetichista de uno de aquellos títulos que sí "cumplen con una función académica" brillaría por la sobriedad de su ausencia, antítesis suficientemente firme para sustentar las conclusiones del aparte intitulado "Diplomas y grados":

En realidad en Colombia 'Doctor' no es tanto un título académico, cuanto un deseo social: se llama doctor al que parezca respetable. Así, las instituciones que negocian con educación dan certificados de todo género como atractivo para atraer clientes. En Estados Unidos los títulos cumplen una función académica, muchas veces sin ningún atractivo social, como se puede deducir del desinterés de la juventud por ir a las universidades y más bien el deseo de hacer dinero con el trabajo. Pero cuando se da un título se refiere más a la persona que al papel o certificado, lo que se puede apreciar en los trajes de toga y otras formalidades estrictas para los graduandos. En la Foto N° 123 el graduando de *High School*, Wilson Solano, recibe un abrazo de su padre en Nueva York (*Ibid.*: 188).

La agudeza de estas deducciones, y de otras muchas de alcance aún mayor, sugiere que el horizonte de una hazaña investigativa cuyo dilatado objetivo es "detectar los rasgos del carácter visual de una nación"⁶ constituye por sí solo un motivo más que suficiente para que otros investigadores, interesados en las políticas de promoción de la búsqueda científica en los procesos de modernización y posmodernización aceleradas de la universidad colombiana, ponderen el extraordinario valor sintomático de *Álbum de familia*.

De hecho, al definir a la mujer como "la encargada de llenar la memoria visual", puesto que "en más del 86% de los casos el álbum es llenado

6 La introducción al subcapítulo "Poses colombianas" reza así: "Ya he definido la pose como un cálculo visual para el futuro, encuadrada en el mito y anunciada en el rito. El encuadre fotográfico alude, en efecto, en su forma más íntima a la mitología que envuelve las creencias y valores de cómo mostrarse socialmente. Detectar los rasgos del carácter visual de una nación requiere, además de la modalidad de identificar zonas culturales semejantes, ahondar en algunos particularismos que los hagan imagen de una u otra región, como intento en este aparte sobre poses colombianas. Por esto la selección que presento cubre no sólo aquellos ritos que podrían ser universales dentro de países occidentales, sino ciertos temas, motivos, ceremonias que al poseer una mayor expresión local pueden indicar más de Colombia o de alguna de las regiones estudiadas que de otra parte. Esto quiere decir que la pose nos conduce por sí misma a los rituales sociales" (*Ibid.*: 177).

por la mujer" (según los datos ilustrados por el diagrama pertinente (*Ibid.*: 222) y comentados en el subcapítulo "Relatos y voces de mujeres", donde la metáfora organicista de la expresión *llenar* alude sea a las actividades de selección y ordenamiento de las imágenes sea a los enlaces narrativos que las conectan e interpretan, exigencias de repleción o henchimiento propias del archivo doméstico percibido como cavidad colmable o fecundable (*Ibid.*: 150-157), al atarearse alrededor del ordenamiento e interpretación de un álbum de álbumes vislumbrado como dispositivo tipológico multi-regional convertido en detector de "los rasgos del carácter visual de una nación" (*Ibid.*: 177), el autor se encarga de la extrapolación del metarrelato modificando la perspectiva supuestamente sensual, afectiva e intimista de las encargadas primarias. Desde la magnificación del radio de capacidad narrativa de las mujeres entrevistadas le sería concedido el privilegio de rellenar la memoria del entero macro-hogar colombiano.

El mecanismo de ampliación del detalle modificado, *blow up* del poderoso retoque de cierta femineidad, reclamaría un examen que abarque todos los términos movilizados para definir el lugar o emplazamiento de las mujeres del país.

Sin ignorar las exigencias de un análisis mucho más abnegado que este, lejos del espíritu de sacrificio exigido por las peculiaridades de la redacción del actual director del Instituto de Estudios sobre Culturas y Comunicación de la Universidad Nacional, aquí se atisban apenas algunos de los envoltorios ideológicos pertinentes, tan holgados como la implícita negación del sentido social e intelectual del trabajo doméstico, la siniestra noción de "oficio afectivo" o la idea de una privacidad estética delegada:

La mujer es, pues, la encargada de llenar la memoria visual. Es uno de sus oficios hogareños o afectivos, pues no encontramos, ni siquiera en hogares donde la madre trabaja o pertenece a algún sector intelectual o social, excepciones que ameriten pensar que se rompe esta fuerte tradición. Quizás es lógico, si se tiene en cuenta que la mujer es la delegada para ocuparse de la vida privada hogareña, y que se encarga, además, en concordancia con lo que hace el álbum, de los asuntos estéticos y privados, como los adornos, los olores, la comida y todo lo que tiene que ver con la imagen de 'las puertas hacia adentro de la casa', y aunque se notan algunos cambios sociales, en Colombia no han sido suficientes como para dar otra proyección estadística. Hacer el álbum, tarea de las mujeres contrasta, con quien toma las fotos donde, en este caso, según los datos finales, es el hombre quien lo

hace en el 66% de los casos, lo cual muestra un predominio masculino, pero no por mucho tiempo ni en todas las clases, pues la tendencia en los sectores medios y altos es que la mujer también se encargue de tomar las fotos, sobre todo las que tienen que ver con los hijos y la familia. En varias ocasiones se nos informó que las madres o hijas mayores toman las fotos de familia y de los paseos o viajes fuera de la ciudad, pero en los asuntos no precisamente familiares, son los hombres de la casa quienes se ocupan de este oficio (*Ibid.*: 151-152).

El dualismo de los géneros atribuidos a quien activa las tensiones narrativas y a "quien toma la foto" resulta menos que provisional, más bien ficticio: el papel asignado al hombre, "quien lo hace en el 66% de los casos" según "datos finales" presumiblemente todavía sin tabular y faltos de diagrama, se inserta en un panorama multiforme y reactivo al compromiso hermenéutico, pues el contraste que indicaría el "predominio masculino, pero no por mucho tiempo ni en todas las clases", es contrastado por las informaciones que ilustrarían de qué manera la vocación de los varones reporteros se manifiesta solamente en oportunidades inherentes a "los asuntos no precisamente familiares", es decir en todo lo que atañe a circunstancias imprecisamente extrañas al álbum en cuanto ámbito de precisión genealógica y territorial, dando a entender que la distinción entre *llenar* y *tomar* sería genéricamente irrelevante, hasta el extremo de insinuar que el fotonomadismo masculino se produciría en el orden de un desvío de los propósitos del álbum de familia en cuanto tal, en la misma línea de continuidad de la mutación videográfica en curso, hacia el aumento de espontaneidad que el autor recalca mientras señala el auge de la franqueza profesional y mercantilista, en las márgenes de la fisonomía propiamente familiar del álbum⁷: al desfamiliarizarse videotécnicamente, el archivo se masculinizaría.

Es así como, para ocupar el lugar de relatante de la metafotonovela nacional con una disposición tecnocientífica y varonilmente arrojada al futuro, el autor debe sobreponerse a las características de la presunta sensibilidad femenina, aprovechadas por una "fuerte tradición" despachada como evidencia estadística en el mismo momento en que parece compartir sus postulados, evidencia muy

7 "El futuro del álbum es así incierto. En algunos casos, me refiero en especial a Medellín y a la colonia colombiana de Nueva York, hubo informantes voluntarios que ponían a nuestra disposición los videos familiares. Con el abaratamiento y la popularización del video es muy probable que la foto pase a un segundo plano, al menos por un período de tiempo, y que esto haga cambiar la actitud de los posantes familiares. Es muy posible que se gane en espontaneidad, que la pose

• sea menos rígida, que se capten instantes insospechados y por tanto se gane más visualidad, pero también es cierto que el video ha nacido con mayor disposición a la industria y la comercialización. No es ajeno a lo dicho que se extienda la costumbre de asumir el video como 'casa comercial', donde se realiza un contrato con un experto, un técnico en video, para que realice la grabación de la primera comunión, el matrimonio o el grado; de esta manera el registro visual es más una actitud profesional que la visión de un miembro de la familia, como sucedía en la fotografía antigua" (*Ibid.*: 67-68).

En efecto, desde las advertencias de la "Presentación" el autor se asoma al borde de la página para impartir las instrucciones pertinentes a la más deseable de las lecturas: que la experiencia en trance de empezar se extienda a los arreglos de cada álbum, al *remixing* de todos aquellos álbumes que los encuestadores no pudieron y nunca podrán observar, a la comunión de las proyecciones de cada relato con las del metarelato, al interior de un edificante equipo de autoinvestigación a escala nacional conformado gracias a una buena dosis de empatía, análoga a la requerida por los más paternales animadores de teleconcursos. Condición de esa abertura interactiva sería una intensidad experimentada personalmente, pues la verdadera imagen, la propia, la nuestra, debe soportar el impacto intelectual de la lectura que estamos empezando:

Espero que estas páginas, que se dedican a mostrar fotos de nuestras vidas personales, también contengan algo de autobiografía para todos los lectores que me acompañen con su lectura. Quisiera que el lector lea este texto apoyado en su propio álbum de familia, pues ello impedirá que cualquier dureza lógica y conceptual que brote en algunas partes se vuelva más importante que su propia experiencia existencial, que debe ser la que en verdad haga imagen (*Ibid.*: 15).

El gesto mediante el cual el autor aparta generosamente la tentación de convertirse en eje de la exégesis de las innumerables selecciones de imágenes que desbordan los pilares estadísticos a su alcance, le permite ejercer el mismo panoptismo a expensas de la selección que se ha colocado entre las manos y bajo los ojos: que nadie delegue a otro —más específica y genéricamente a otra— la fecunda tarea que él no está dispuesto a delegar. Al mismo tiempo, con una entonación persuasivamente alejada de la perentoriedad,

vaga, pues de las cinco columnas empinadas en el diagrama intitulado "Sexo del relatante" (*Ibid.*: 222) sería inútil intentar deducir alguna justificación de las certezas inherentes a los mecanismos de delegación estético-afectiva generalizada.

Y es así como el aprovechamiento cabal de *Álbum de familia* exige que el lector supere la prueba de una reciedumbre supuestamente poco asequible a esa sensibilidad femenina.

enuncia la virtud en que pueden condensarse, no constantemente y apenas "en algunas partes", los efectos de la operación que, de los "asuntos estéticos y privados" a los científicos y públicos, marca la inversión de la funcionalidad femenina en poder de abstracción viril: "dureza lógica y conceptual", a la medida de un proyecto de la envergadura de *Álbum de familia*.

Porque lo que el autor llega a inferir, no sólo de un diagrama sino de "la historia de la pintura, la literatura u otras artes y oficios" (*Ibid.*: 153), es que las mujeres, no solamente las colombianas, sino siempre y en todas partes, carecen todavía de la capacidad de abstracción del hombre.

Prescindiendo de cualquier debate relativo a la pertinencia del término "realista" referido a la voluntad de decir lo que se está diciendo, o de cualquier discusión alrededor de la injerencia del "origen sexual" en las "fotos irónicas o poéticas, como desviación de las realistas", para reconocer el rigor intelectual de los lugares comunes falocéntricos mimados por Armando Silva baste con citar la secuencia deductiva procedente del cuadro relativo a la "Narración fotográfica" (*Ibid.*: 221), en que se confrontan las categorías "poética", "irónica" y "otras" con el tipo de narración predominante, "que consistía en un tipo de foto, de encuadre y de narración con un mínimo de abstracción y donde se focalizaba sencillamente un objeto sin pretensión de querer decir algo distinto" (*Ibid.*: 152-153), sin que se deslinden "las fotos y sus narraciones", o sea, es de suponer, las tensiones sintácticas y anecdóticas propias de cada escenario fotográfico y las tensiones desatadas o multiplicadas por la elaboración verbal, equívoco al que se añade el mencionado pseudo-contraste entre los géneros de quien *toma* y quien *llena*⁸:

Si se observa el cuadro titulado "Total regiones: narración fotográfica", se puede comprobar que en un 90% las fotos y sus narraciones son realistas. Cuando indagué sobre el origen sexual de las fotos irónicas o poéticas, como desviación de las realistas, pude comprobar que casi la totalidad de las veces eran hechas también por hombres. Esto me impulsaría a formular la hipótesis de que el relato de mujeres todavía tiende a una especial conformación realista. De esta manera la mujer continúa captando el momento concreto de una acción, como su hijo cuando cumple años o su hija cuando se casa, pero se le escapan otros motivos inesperados o poco se interesa por resaltar la

8 Cámara, camarísima: mientras el "esfuerzo de análisis" suscita la sospecha de alguna confusión entre las nociones de sexualidad y erotismo e inserta a Freud en el circuito de las especulaciones de la bolsa presencial entre titulares de la peor prensa, la que

se obstina en remachar el fetiche como sacaclovo del clavo verdadero, en medio de tanta narración de narración y exhibición de exhibición se enreda a más no poder el juego de manos vulgarmente patriarcal que estriba en trocar "lógica cultural" por "estrategia femenina": "En uno de los álbumes de Santa Marta, un bebé varón, de la familia Calderón, deja ver sus testículos, Foto N° 74, con orgullo manifiesto en su encuadre. En dos ocasiones se encontraron fotos 'insinuantes' de juegos sexuales entre la pareja, pero puestas en paquete aparte del álbum, como secreto matrimonial. Así el sexo en el álbum responde a criterios más bien morales que explícitamente estéticos y sólo un esfuerzo de análisis puede enseñarnos que su represión es parte de una estrategia femenina de exhibir el sexo de su infante varón como premio a su labor de madre y mujer de la casa, a su vez que impide la visión del sexo de la niña, en su lógica cultural de mantener en secreto lo que será la base de la reactivación del deseo masculino. El *fallus* insiste en un juego de inscripciones donde los roles masculinos y femeninos son también parte de su exhibición y estrategia visual" (*Ibid.*: 168-169).

Cabe preguntarse a quién compete la visibilidad no necesariamente ostentosa del sexo de este bebé (reducido al escroto mediante un pase metonímico cabalmente solidario con los intereses del Diccionario Ideológico de la Lengua Española de Julio Casares, que, como es sabido, somete análogicamente "pene" a "testículo" y "madre" a "padre"), visibilidad pertinente al único documento catalogable en la categoría de las fotos de "origen sexual" (si se omiten cuatro fotos de personajes en traje de baño), y por ende, según los criterios señalados, fruto de la capacidad de desvío de la intermediación realista: la imagen de la criatura desnuda apretando los ojos mientras la enjabonan, ¿responde a la mirada de un excepcional sujeto narrador de género femenino entregado al *Penisneid* y sin embargo capaz de alejarse de los contingencias de la abstracción padecida como mutilación de lo real o a la de un sujeto de género masculino envidioso de la siempre supuesta "envidia del pene" de la mujer, celoso de la posibilidad de desviación fantasiosa en que consistiría esa suposición? ¿al recién nacido, posado y precozmente orgulloso, como la desastrosa redacción da a entender? ¿al hombre que toma, a la mujer que *llena* o a un pastel trinitario a la Cronenberg?

tichístico en cuestión pues, a juicio del autor, "se percibe el desaparecimiento lento de la familia, que coincide con la pérdida de fervor por el álbum o con el apareamiento del álbum de consumo" (*Ibid.*), a espaldas de las tablas de la ley del género y de la historia escrita por sus menelaos, se podría responder que la albura del latín *álbum*, inseparable de la negrura del negativo, de la caída, del lapso y del colapso, del transcurso de la ceniza, "tiempo del cigarrillo" que, sobre el tablero de un juego de damas, "se mide siempre en negro y blanco" (Derrida, 1985: XVII,

forma o los ambientes, circuns-tancias que serían más frecuentes en el hombre, históricamente con mayor disposición para hacer abstracciones. No parece asombrosa la anterior constatación. Si uno examina la historia de la pintura, la literatura u otras artes y oficios puede llegar a conclusiones semejantes. En la historia de la pintura moderna abstracta, cubista o surrealista no hubo mujeres de la proyección de los hombres bien conocidos. El cambio de estilo y la vuelta a uno y otro ismo de Picasso o las proclamas de Bretón en el surrealismo literario, o también las ironías de un Goya o la furia expresiva del contemporáneo inglés Bacon, no tienen similares en las mujeres todavía (*Ibid.*: 153).

Al álbum concebido para uso y consumo de mujeres incapaces de ver o fotografiar más allá de sus narices, el que "vive hoy su más severa crisis, pues se ha quedado sin sitio y sin técnica de archivo" (*Ibid.*: 139), sentencia que abarca a la familia de la que emanaría el aparato fe-

XIX), beligerancia solicitada al margen de *Derecho de miradas*, fotonovela sin palabras a la que las palabras de Derrida no se añaden ni se substraen, es lo que persiguen plumillas, pinceles, cámaras y videocámaras, carnes y huesos de álbumes y narraciones de otra familia, otras sangres, otra nación, ni habida ni por haber, banda intenable de *consanguíneos* y *sinsanguíneos*, al filo del himen de la afirmación de las mujeres, imágenes y narraciones no propiamente ajenas a la urgencia de contradecir la trivialidad de la industria académica que las explota cínicamente...⁹

Pero si a través de estas ya fastidiosas páginas no pretendo satisfacer cabalmente el deber de aludir a lo que Armando Silva entiende por "archivo" y por las prerrogativas viriles que secundarían la inminente desactivación de su administración femenina, mucho menos ambiciono respaldar magistralmente una refutación: el paciente lector debería admitir que, para resignarme a la todavía más ingrata tarea de insinuar la dimensión grotescamente difamatoria de las torpezas supuestamente avaladas por el nombre de Jacques Derrida y traídas a cuento en *Álbum de familia*, el ignorar el resto de las chapucerías que algún becado tabulará en días venideros no constituye una imperdonable falta de responsabilidad.

Fijarse en las inclusiones parásitas de lo dicho, si no implica propiamente una sinceridad inaudita, está muy lejos del regodeo en la baratura, trueque o permuta de lo dicho por lo nunca dicho. No es aconsejable confundir al que despa-cha una propiedad por otra con quien disipa los espejismos de la posesión substrayendo la posibilidad de lo propio: de una tergiversación

9 Se podría replicar que la candidez cenicienta del álbum sigue animando *Quejas de una hija juiciosa*, el video animado por Deborah Hoffmann, su compañera y su madre amnésica en que otra fidelidad y otra familia sonríen de lo que desaparece apareciendo, a través de los espectros de una "definición sin pasado" (Hoffmann, 1994).

Se podría argüir rectificando apenas la concepción de "pasado vicario" (Young, 1998: 670), elaborada a propósito de los álbumes que Art Spiegelman apoda "commix", los de *Maus*, tira poco cómica en que un hijo, no menos concienzudo que Deborah Hoffmann, casilla tras casilla candorosa, humito tras humito inocente, desde 1972, dispone sea las instantáneas mnésicas que intentan traducir gráficamente las del padre, sobreviviente de un campo de exterminio nazi, sea las imágenes de la crónica de ese mismo proceso dispositivo, no propiamente al abjetar que la vicariedad no sería ajena a ningún pasado, desde el vicepresente, sino al acudir más aprisa que James Young a la cita de *Retratos de familia: Maus, duelo y post-memoria*, donde narración e imaginación, *invention* y *revenge*, se amalgaman en la que fuera memoria y que "no tiene nada de ausente o evacuado: tan llena y tan vacía como la memoria misma" (Marianne Hirsch en *Discourse*, 15, 1992, citado por Young, 1998: 669).

Por no callar la reminiscencia sin anterioridad de Diamela Eltit y de Aurea María Sotomayor, tiempo himénico "en el antre de su casa -in the antre of her home-, entre y antro, tiniebla blanca, cuando "es preciso reinventar a cada instante la filiación" y fundar memorias en "el acto performativo que se puede esperar de una víctima que desea emanciparse de una memoria podrida" (Sotomayor, 1998: 25, 28); por no hablar de la selección de ultrafamiliares viñetas exhibida en el Goethe Institut de Bogotá en febrero de este año, trazadas en un relámpago interminable a la sombra de una doble pregunta de disyuntiva enmarcada *¿Vida ? (a) ¿Teatro?*, en 1943, escasos días antes de que Charlotte Salomon subiera al tren que la llevaría a Auschwitz; ni por silenciar un "Who is Who de relicario, un diminuto 'Quién es quien' "

de guardapelo" más próximo a las metamorfosis del Proteo colombiano que todas las carpetas del macro-hogar semiológico, digo las *infamiliaridades* y *desrecuerdos* más allá de la pareja, del número y de los descendientes, fraguadas a través de *Fragmentos de un video amoroso*, proyecto orquestado por José Alejandro Restrepo a lo largo y ancho del país y que en su primera fase, de 1993 a 1996, contó con veintiocho fragmentos videográficos de cinco ciudades de Colombia (Restrepo, 1996: 10); la galería de fachas y fichas de parientes y presidentes enlatados, reinos de belleza y novias momificadas, rancios abolenos y ranchos familiaristas de Clemencia Lucena; los siete minutos de fisonomías de abuelas y piedras, padres ejemplares y piedras, párvulos y piedras, putas y piedras, ciudadanía en general y piedras, poses imposibles y posas minerales abandonadas a la memoria del olvido de sí, invadidas/refractorias por/a la elementalidad orgásmica cuyo testimonio abre el espacio laborioso de la demora y de la morada, la *demeure* tomada y liberada en *Cálculos extáticos* de Gilles Charalambos (Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte, 1993); el archivo de fotos de periódico, postales y camafeos paquidérmicos de antropomorfismos nacionales e internacionales en muerto y en directo, presidentes y parientes parietales, suicidas, uxoricidas, familiares no identificables, cadáveres transposados y madres tras rejas digitales, ni nuestras ni ajenas, demasiado familiares, salvándote del gran álbum, perdiéndote para la suma que se hace pasar por nuestra, gracias a Beatriz González...

10 Por muchas razones la erección quedaría en entredicho. Entre otras el indecible de la *antherección*, no tanto hipertelia de la detumescencia ni por mucho castración castrada, ni simple "erección florida" ni llanamente "antierección", evocada una vez más a propósito de los poderosos manes de Genet, uno manco, otro cojo, donde "*plus ça reste mieux ça bande. Reste égale bande. (...) Ça bande, la castration*" (que John P. Leavey y Richard Rand rinden por "*the more that (ça) remains. the better that (ça) bands erect. Remain(s) equals band(s) erect. (...) It (Ça) bands erect, castration*" (Derrida, 1974: 156b-157b; 138b) y que por estos lados nadie debería tener el descaro de traducir "cuanto más ello resta/queda mejor se pone arrecho / cinta. Resta/queda equivale a se pone arrecho / resto/queda iguala cinta. (...) Eso está arrecho / eso cinta, la castración"), en las mismas páginas en que se analiza la formación de la conciencia al interior de la familia o "conciencia-familia" según Hegel, cuando el enfrentamiento de dos totalidades singulares implica sea el deseo como deseo de muerte, sea la muerte como relevo en que "cada uno se pone (*setzt sich*) en la conciencia del otro, cada uno releva (*hebt auf*) la singularidad del otro", lucha a muerte por el reconocimiento en que "las lesiones tienen que llevar a cabo expropiaciones efectivas. Tienen que arrancar al otro la disposición de su cuerpo, de su lenguaje, desalojarle literalmente de sus posesiones", porque sin el "ultraje", la "violación", la "injuria", en una palabra sin la *Beleidigung*, "ninguna conciencia, ningún deseo, ninguna relación con el otro podrían plantearse -ne pourraient se poser", o, si se, quieren tomar más que a la letra las cursivas que Leavey y Rand devuelven en "*posit itself*", mientras

que lejos de sobrevenir al arranque inaugural lo afecta e infecta desde siempre, no se deduce el enchufe de quien toma por desconstrucción el trastrueque de un sentido por otro.

Si, en provecho de la concatenación de lo conjeturable o domesticación del futuro, el baratista da por sentado un origen, una naturaleza, una sólida consistencia inicial, unívoca o plural, afirmando el sentido rentable de lo que pretende suplir, para sublevarse contra el equívoco eufórico consistente en trocar la economía general de la diseminación por la estantería polisémica y contra la manumisión de aquello que ya ha sido suplido desde sus adentros, en el más agitado de los percances lo que podrá erguirse será la cachiporra de otro cambalachero, jamás el martillo de un juez u otra instancia levantada en nombre de un metarrelato, un código o el correcto empleo de un método cualquiera: si existiese un repertorio de poses desconstruccionistas, erguir el bocio de la razón tenida sería la más caricaturesca¹⁰, no porque la "dureza lógica y conceptual" sea desterrada de la desconstrucción, desde luego, sino porque lo que acontece destructivamente la

ablanda y corroe amorosamente desde adentro, la macera desde un corazón que olvidaba por haberlo aprendido de memoria, demasiado confiadamente archivado.

No diré, entonces, que la combinatoria de los álbumes que Armando Silva quiso analizar y los trastrueques de su metarrelato no tengan *nada que ver* con la desconstrucción. Casi por el contrario, *tienen que ver*: lo único que ven de la desconstrucción es el tener que ver con ella, pues se ordenan a sí mismos la visión de lo enseñado, se la enmarcan, empacan y despachan, quieren tenerla a toda costa, la evidencia que ellos y sólo ellos suponen.

En el mejor de los casos (es decir admitiendo que un giro de página de Derrida pueda reducirse a un subsistema de unidades de sentido articulables y calculables entre sí, contenidas en un sistema llamado "libro", a su vez órgano de un macrosistema llamado "corpus de la obra" compactable en algún dispositivo de visibilidad y previsibilidad más o menos escurridizo¹¹: lo que puede llevarse a cabo, más aún, el empeño universitario en alguna medida pide que así se haga, cómo no -aunque no en todos los casos: la poco estadística mayoría de los niveles

aquí, para la ocasión, más descaradamente todavía, dando por incorporado el reflexivo evector, porque ninguna conciencia, deseo o relación podrían "pasar" sin la violencia del caso, pues la visibilidad y disponibilidad del cuerpo propio conllevan simultáneamente su expropiación, en el mismo sentido de la puesta en escena del suplemento, "como toda prótesis, toda epítesis, toda erección, todo simulacro, toda apótrope, toda parada, toda mascarada, con coquetería" (*Ibid.*: 156a-157a y 157b; 137a-138a y 138b-139b).

Amén del cociente de rigor de cualquier pose, en medio de la abundante iconología de los últimos años, de Japón a Sudáfrica, cuya estrategia no siempre cuenta con los criterios de Derrida como Silva parece creer al destacar "su especial preferencia por mostrar su imagen en la edición inglesa" (Silva, 1998: 47, nota 16), el modelo en cuestión y la cuestión del modelo del despatriarca de canas plateadas se me hacen más sugestivas que nunca en la portada de *Fuego la ceniza* (Derrida, 1987): bajo un cielo gris plomo, sobre el fondo de un ramaje oscuro y desnudo, apoyándose a una columna de acanaladuras espiraladas, el mentón sobre el nudo de la corbata de lana, quizá titiritando, oprimiéndose las manos, tal vez para frotarlas, mientras encorva el pecho sobre presumibles brasas de finada ceniza, el único detalle que podría aludir a la intención de erguir lo que sea es el cuello del abrigo, demasiado corto para haber sido levantado por el elegante *homeless mis en demeure*.

11 A lo peor, el "bucle cibernético" que Roger Bartra reprocha a las ambiciones estructuralistas (Bartra, 1997: 65), acompañando su denuncia mediante la reproducción de un grabado de la National Gallery de Washington que representa a cuatro personajes reunidos al pie de un tronco, casi a manera de ilustración del peculiar efecto de cohesión falogocéntrica producido por todo aparato de amanse de lo imprevisible, como si la leyenda correspondiente sugiriese una estrecha analogía entre los bucles estructuralistas y los del progenitor cachondo: "En la *Familia del sátiro*, del Maestro de 1515, aparecen dos niños, y sólo el padre tiene aspecto de sátiro" (*Ibid.*: 64). A lo mejor, el "geologiciel" con el que Geoffrey Bennington, huésped del álbum de familia intitulado *Jacques Derrida* (en los términos de su peculiar "Envío", "escamoteado pretexto para inscribir en él mi propia firma por detrás, en su *envers - derrière, dans son dos*" -Derrida, 1991: 292), se habría propuesto rasgar el velo entre lo aleatorio y lo calculable, muy amado huésped al que el desconstructor nunca contestaría con la "gana de romperle la máquina, y de herirle por ende -*et par là de le blesser*", la máquina cuya imagen fotográfica aparece en la página que sigue a la que aparece en la pantalla de la máquina, donde la palabra "blesser" es amenazada por la flecha del cursor (*Ibid.*: 36-37), el cascarón de un Macintosh, a no dudarlo, a ojos y oídos del autor de *Ulises gramófono - Dos palabras para Joyce*, marca de la guerra a vida por la firma, en razón del equívoco entre el patronímico y el nombre común, para la ocasión el modelo de gabardina que viste el escurridizo desconocido atisbado por Mr. Bloom en el

☛ cementerio de Glasnevin, entre los deudos y los íntimos del finado Patrick Dignam, espectro tan expuesto como tío en tióvivo o *chap* en *chapel*:

"¿Pero quién es ese vergajo langaruto en el *macintosh* por allá ? ¿Quién es quisiera yo saber - *now who is he I'd like to know?* Daría una vaina para saber quién es. Siempre se sale alguien que ni soñado. Un tipo podría vivir ingrúmo solo toda su vida. Claro que sí. Pero siempre debería conseguirse a alguien que lo baje al césped una vez muerto aunque pueda cavarse su propia tumba (...)
Soy el treceavo. No. Ese tío -*that chap*- con el *macintosh* es el treceavo. El número de la muerte. ¿De dónde carajo salió ? En la capilla no estaba, lo juraría" (Joyce, 1922; 110. 112),

justo a tiempo y en el lugar más apropiado para que se enreden la falsa respuesta y la pregunta del otro, el periodista apresurado:

"- Y cuéntenos, dijo Hynes, ¿Ud. conoce a ese tipo en el, el tipo que estaba por ahí en el...
Miró a su alrededor.
- *Macintosh*. Sí, lo vi, dijo Mr. Bloom. ¿Para dónde se fue?
- *Macintosh*, dijo Hynes, escribiendo aprisa, no sé quién sea. ¿Se llama así?
Se alejó, mirando a los lados.
- No, empezó Mr. Bloom, dando la vuelta y deteniéndose. ¡Oiga Hynes! No escuchó. ¿Qué? ¿Por dónde desapareció? Ni huella. Por todos los. ¿Alguien lo vio? Kapa i elle. Se volvió invisible. Dios bendito, ¿qué se hizo?
Un séptimo enterrador se acercó a Mr. Bloom para recoger una pala inútil.
- ¡Oh, perdón!
Se puso de lado ágilmente.

Greda, bruna, húmeda, empezaba a dejarse ver en el hueco. Subía" (Ibid.: 113-114), se enreden firmemente pregunta y respuesta hasta la calle Mabbot, cuando, hecho un Farinata de resorte, remonta el espíritu de la última casilla envuelto en color de barro e intenta substituir el apellido de Mr. Bloom devolviéndole el equivoco por antonomasia, la homofonía del Equívoco, falso nombre inmediatamente substituido por otro igualmente falso, acusándole de superchería y desacreditando todas sus palabras, como si fueran puras, celestiales tonterías, lo que se dice *tosh*, en que tumbar el autógrafo:

"(Un hombre en un *macintosh* bruno brota de un escotillón. Apunta a Bloom extendiendo el dedo).
EL HOMBRE EN EL MACINTOSH: No crean una sola palabra de lo que dice. Ese hombre es Leopold M'Intosh, el famoso incendiario. Su verdadero nombre es Higgins. ☛

de invención escribiente en muchos de sus textos no facilita ninguna miniaturización- siempre que no se pretenda hacer pasar la cáscara de nuez por lo que sabemos o será sabido), lo que le habría sobrepuesto al peligro de querer sacar en limpio paso y posa de lo que acontece en esa interioridad impura, no sería una variante del dispositivo que en la secular tradición de fulleros memoristas y matemáticos se designa con el nombre de "barajadura perfecta", es decir aquella técnica de manipulación de la baraja facilitada por el exacto conocimiento de la disposición de sus unidades, sino la maniobra de tahurería muy casera consistente en la substitución de una baraja por otra.

Que dos ataúdes en hombros sean estímulo suficientes para obs- tinarse en cargar la corona de una analogía entre las ceremonias de entierro propias de los sectores populares de la Atenas sudamericana y los rituales de purificación de la Bogotá mediterránea:

(Fotos N° 77-78), en las cuales los dolientes llevan en procesión hasta el cementerio los restos del ser querido. Según parece en este sector de Bogotá la imagen del muerto en procesión cumpliría funciones catárticas, que pueden asociarse a lo que Derrida 1981, pág. 99 llama de *Pharmakon*, remedio o cura ante el dolor, que opone a *Pharmakos*, víctima restituida (Silva, 1998: 179),

En nombre de una pretendida

oposición entre el *pharmakon* (que, de hecho, dista de ser "remedio o cura ante el dolor", no siendo ni remedio ni veneno, sien-

do los dos y ninguno, suplemento de escritura, "no-identidad, no-esencia, no-substancia" (Derrida, 1972: 79; trad. Arancibia, 1975: 103) aporías engatusadas por Silva y escalofriantemente devueltas a la positividad de un analgésico, mientras lo que trastornan es la demolición de la fachada del "ante" o la incursión en el frente del salútfero suministro de cualquier antídoto binarista) y el *pharmakos* (cada uno de los dos réprobos echados extramuros, quemados, sus cenizas esparcidas al viento, según el ritual (Ibid.: 152; 200) que debería restaurar la integridad del adentro afectada por el suplemento y que por ende se opone al *pharmakon* únicamente para el imperativo de la inmunización política, irremisibilidad del elemento sagrado y maldito trocado en "víctima restituida", mientras lo que se destila efectivamente en *La farmacia de Platón* es el agotamiento de la lógica de lo inmune, de lo propio y de lo restituible), que se pretenda revelar la obvia intensidad catártica de los entierros (exclusivamente los populares y de "familias vinculadas con capitales ilegales" (Silva, 1998: 179) icomo si las ceremonias de linajes burgueses y no malamente aburgesados prescindieran de veleidades purificantes!) presionando una cuña extraída del ensayo de Derrida más a la moda en tiempos de ansiosas especulaciones farmacológicas, y además sin remitir a la versión fácilmente asequible, la de José Martín Arancibia, resquicio a través del que el lector sobre ruedas podría siempre achacar la responsabilidad del trasteo de la "no-identidad" al garito de los dualismos que Barbara Johnson nunca frecuentó, ni en la página señalada por Silva ni en ninguna otra de su traducción (Cfr. Derrida, 1972: 112; trad. Johnson, 1981: 99; trad. Arancibia, 1975: 147) - eso no es lo peor.

Que Silva no se contente con cambalachear su álbum por la escritura de Derrida, sino que incluya en él una foto del mismísimo Derrida con "su pipa predispuerta":

La idea de cliché también admite el significado de estereotipo sobre la fotografía. El profesor Derrida, cuando comentaba oralmente mis hipótesis sobre el álbum de familia en su seminario (25 de abril de 1995, Universidad de California, Irvine), nos confesó su renuencia a dejarse fotografiar, hasta un día en que un fotógrafo fotografió a alguien por la espalda creyendo que era él y publicó esta foto como

☛ BLOOM: ¡Fusílenlo! ¡Perro cristiano! ¡No más M'Intosh!
(Un cañonazo. El hombre en el *macintosh* desaparece..." (Ibid.: 459).

si fuera el mismo Derrida. Fue tan negativa a sus propios ojos la imagen del suplantador presentado, que desde entonces Derrida admite mostrarse él mismo para sus fotografías. He mirado varias de las portadas de los libros de Derrida, su especial preferencia por mostrar su imagen en la edición inglesa y, en realidad, me llama la atención la pose sin pose que ha logrado. Para ser francos, su pipa predispuesta, el escenario, su atmósfera, son muy teatrales (véase por ejemplo la portada del libro *Points...* Stanford University Press) pero su mirada sigue siendo realista, como si fuera para alguien presente y no para aquel que luego verá la foto. Diría que Derrida ha logrado ser un posudo naturalista: posa deliberadamente para aparecer como no posando. Quizá así ha resuelto parte de su temor a ser visto en fotos" (*Ibid.*: 46-47, nota 16).

- eso es lo de menos.

La imagen y la coyuntura ameritan que se sepa con qué *grano salis* es preciso fijarse en la utilería y en el escenario, sin pelos en la lengua, dando por sentado que señalar la artificialidad de una pose determinada entraña un singular atrevimiento, resaltado por el narrador con el ademán del patriarca rodeado de nietos que hincase el dedo sobre la página del álbum, para declarar, qué se yo: - "Heme aquí, el día 1º de octubre de 1998, en la Universidad de Nariño, Pasto, mientras tengo la franqueza de manifestar la falta de franqueza de un prestigioso escritor que no ha superado completamente su temor a ser visto en fotos", eso hay que tratar de entenderlo.

La chicería de la certeza a la que se reduce la exaltación de lo verídico no es cualquier cosa para un autor que distingue por una parte la reserva especulativa de la foto planeada para el álbum, aplicada, "*pre-vista*", socializada, desviada de la espontaneidad primigenia y, por otra, el gasto inmediato del tiempo de la foto de estudio o "foto como tal, aislada":

El álbum de familia se anuncia desde el otro lado de la foto como tal, aislada, no como tiempo instantáneo, inevitable, que consume el sentido de la imagen única, sino como tiempo historizado y ritualizado, como mirada para el futuro y para unos observadores específicos, los familiares sobrevivientes. Así el cálculo es opuesto al de la foto de estudio o espontánea, que se hace para ser vista de modo aislado y de inmediato (por supuesto una vez revelada), pues la foto, *pre-vista* para el álbum, nace al contrario, para ser mirada después (y por lo general) por otros seres distintos a su mismo creador original; o sea, su destinatario corresponde más a un eventual imaginario compañero de familia (*Ibid.*: 37).

La foto destinada exclusivamente a su "mismo creador original" es tan celosamente *vista*, "por supuesto una vez revelada", hay que aclarar, porque el anhelo de autenticidad solipsística encuadra el paréntesis del deseo de un destello presencial anterior a la revelación misma, sumido en el "tiempo instantáneo, inevitable, que consume el sentido de la imagen única", pura ejecución sin proceso ni historia, autostringente e inarchivable profoto, *Urphoto*, *photographia abscondita*.

En efecto, el alérgico manantial de la presencia constituye sea el objetivo físico-existencial reclamado al lector desde las primeras páginas, experiencia "que debe ser la que en verdad haga imagen", sea el sentido último de la investigación ofrecido por el autor como "búsqueda insistente sobre aquello que está detrás de una representación fotográfica" y que le habría "llevado a figurar al ser humano como sujeto integral y universal" (*Ibid.*: 15), según las exigencias de un esquema ideológico global en que la denuncia de la idolatría femenina coincide con la tendencia competitiva y detergente señalada por Mitchell a propósito de la "retórica de la iconoclastia"¹².

No debe entonces sorprender que Silva subraye la limpieza de corazón con la que pretende rescatar un apego a la realidad (de signo opuesto al "realismo" femenino, claro está, lastre de inmediatez condenada a la falta de imaginación), una naturaleza, una presencia irreductibles a los dobleces de la teatralidad: "... pero su mirada sigue siendo realista, como si fuera para alguien presente y no para aquel que luego verá la foto. Diría que Derrida ha logrado ser un posudo naturalista (Silva, 1998: 47).

Otros bastidores, otra escena, la de los bastidores, tal vez se perfilarían hojeando las páginas escondidas detrás de esa portada, soterrañas no obstante y en razón de una oferta visual descaradamente prototípica, sujeta y sujetadora: la entrevista concedida en 1975 y publicada dos años más tarde, la segunda reproducida en *Puntos de suspensión*, tan atenta al cerco de censura de los aparatos periodísticos, universitarios y editoriales, por ejemplo, proporcionaría motivos de reflexión a cualquier estudiante que quiera ponderar de buenas a primeras el énfasis en el cliché como *sobrepose* del intelectual retratado para los puestos de venta del libro en que se afirma que:

¹² "El iconoclasta prefiere creer que no adora ninguna clase de imagen, pero bajo presión -when pressed- generalmente se da por satisfecho al pretender en un sentido bastante diferente que sus imágenes son más puras o más verdaderas que las de los meros idólatras" (Mitchell, 1986: 198).

Hay que meterle, pues, mano al *-toucher au-* código; cuando digo esto, hago hincapié tanto en la monovalencia y asimismo en la unidad del código dominante como en su carácter de código. Hay que meterle mano al código, a la homogeneidad y a la singularidad del sistema que ordena y regula los lenguajes o las acciones. Hay que meterle mano al hecho de que no hay más que un código. Eso no implica (he utilizado por comodidad provisional la oposición forma/contenido) que baste con dislocar la retórica, el 'estilo' y los marcos para arrastrar el resto... (Derrida, 1992: 63; trad. De Peretti, 1989: 115).

Sobrepasada la fascinación de la portada fatal, otro cliente, un hipotético analista, perseguiría el interlineado de la anécdota inherente a la "renuencia a dejarse fotografiar" (Silva, 1998: 47) en una dirección distinta a la del temor más o menos resoluble, y hojeando un poco más todavía, a lo mejor leyendo, podría dejarse afectar por la transcripción de la entrevista correspondiente a una emisión de France-Culture de 1987, en la que la coyuntura de la firma se desdobra en trance fotográfico:

Finalmente hay una firma que no es la firma que se ha calculado, que no es naturalmente el nombre patronímico, que no es el conjunto de estratagemas que se han elaborado para proponer algo original o inimitable. Pero, quiérase o no, finalmente hay un *efecto de idioma para el otro*. Es como la fotografía; por más que se pose *-on a beau poser-*, por más que se tomen todas las precauciones que se quieran para que la fotografía sea esto o aquello, hay un momento en que la fotografía te sorprende y es la mirada del otro la que, finalmente, gana la partida *-l'emporte-* y decide (Derrida, 1992: 214),

y de ahí comenzar a suponer que el *detrás* y el *más allá*, el dorso y el endorso, el *dos* y el *dossier* de una desconstrucción que no cuida sus espaldas obedecerían a una topología por hacerse, al espaciamento del hacerse o encentarse en que se socava la integridad presencial del rehén del prójimo, una idiomatidad irremisible, intraducible, sin respaldo alguno: la del temor de la no-indiferencia.

Intriga que el analista responsable, el semiólogo o el semipsicoanalista persistente en su intento de aproximación a los pormenores del cuento y de la imagen en cuestión, concediéndose una pausa en su metarrelato, podría llegar a vislumbrar detrás o a ras de otras portadas y contraportadas más o menos mercantiles, entre muchas otras, las de *Glasarío*, siguiendo a John P. Leavey en su estudio de los procedimientos de *anthofirma* dedicados a

Ponge y a Genet, pues "como cliché la firma es el negativo, la plancha, el nombre firmado en reversa *-in reverse-*, pero sin derechos de reproducción", es decir sin los derechos otorgados por la "economía de la verdad" (Leavey, 1986: 92), o acercándose a Gregory Ulmer a través de una de las secuencias de *Glas* en que la posposición del "detrás *-derrière-*" suple la anteposición del "ya *-déjà-*", cripta homofónica de la sigla de Derrida Jacques, D. J., "como una suerte de firma con iniciales que trata de re-iniciarse sin nunca tener lugar" (Ulmer, 1986: 120), en la periferia y en el núcleo de la experiencia de la perquisición óptica que amenaza de parálisis o congelación al extraño personaje fotografiado por Marie-Françoise Plissart en el escenario dispuesto por Benoît Peeters, una mujer de cráneo afeitado y cejas pintadas que a la vez acusa los rasgos de la Dama y del Amo del relato, el que firma la última imagen sobre la contraportada de *Derecho de miradas*, haciendo temblar la ley del género (Derrida, 1985: X), cuando

- Yo decía *demora/morada -demeure-*, y todo en efecto parece empezar por ahí, en una de esas grandes casas que gustan llamar moradas. Miro también esta última palabra como una orden: *demórese/morada, quédese/resta -reste-*, 'quédese quieto', es al justo antes del disparo o la instantánea, delante del aparato fotográfico (*Ibid.*: II),

porque la seguridad de lo antepuesto y lo pospuesto queda ahí en entredicho, delante y detrás de la cámara, restada y arrestada por "efecto de banda/cinta *-effect de bande-*", el que consiste en "apremiar/oprimir *-presser-*" el "miedo de la pérdida" en que la lucha por el reconocimiento vira hacia una relación no alérgica con la alteridad, pues "desde que algún otro está ahí, hay banda/cinta *-bande-*" (Derrida, 1992: 40).

Efecto de(l) siempre entonces, miedo de la pérdida y de la permanencia, miedo de la pérdida del miedo, miedo y deseo de perderse y salvarse para siempre por y en medio de la albura del flash, el destello bruno de la cinta magnética, la tiniebla del *álbum*, donde la/el Dama/Amo parece copiar de memoria *Los espejos velados* de Borges, para que Derrida parezca recopiar la misma página, en castellano, el idioma presuntamente original, seleccionando, esparciendo puntos suspensivos: "...'horror... duplicación o multiplicación espectral de la realidad... persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales... ángel..." (Derrida, 1985: X), relación sin relación con el Otro o entretejimiento

de ligazón y no ligazón, *Verflechtung* a la que retorna para re-elaborar el concepto de paz según Lévinas, al afirmar que "la atadura social es cierta experiencia de la desatadura sin la que ninguna respiración, ninguna inspiración espiritual sería posible" (Derrida, 1997: 163)¹³ ...

13 "De ahí la pasividad: en ningún momento puedo estar tranquilamente para mí. Una pasividad o paciencia que se estira como extensión del tiempo. El tiempo sería una forma de diferirse hasta el infinito sin jamás poder contenerlo o comprenderlo (Lévinas, 1975-6: 32; trad. María L. Rodríguez, 1994: 35).

El lapso de la saturación energética de la paciencia (cuyo diferirse recuerda el desdoblamiento de las Narices cabalísticas, la volcánica y la paciente, contempladas en el antiguo tratado de la *Grande y santa asamblea*: "¿Y quién impide a la Nariz de proyectar humo constantemente? Es la Nariz del Antiguo sagrado llamado 'Paciencia' (literalmente: que retiene por mucho tiempo la respiración por la nariz)" (*Idra Rabba Kadisha*, 1975: 138^o, trad. Jean de Pauly), apnea muy distinta del reposo, respeta la interrupción del pensamiento económico que se efectúa durante el proceso de grabación, posestructura de otro procesualidad cuyas implicaciones Derrida ha señalado sobre el set, entrevistado por Bernard Stiegler ante las telecámaras, la del "arrestado -arreté": "... una modificación a la vez psicológica y afectiva. (...) Desde el momento en que nos dicen: '¡Top! ¡Empiecen!, comienza otra carrera, uno se pone a no hablar ya de la misma manera, a pensar de la misma manera, casi a no pensar ya para nada... (...) Lo digo a propósito del proceso de la estasis, del arresto, del alto. Cuando comienzo el proceso de grabación, me encuentro inhibido, paralizado, detenido -arreté-, 'hago sur place' y ya no pienso, ya no hablo como lo hacía por fuera de esa situación" (Derrida, 1996: 82)

Audacia paciente, inhibición y desinhibición psicomotora, pensamiento más allá del pensamiento, urgencia y dilación de diferancia, la "puesta en morada/demora -mise en demeure" de la pose (que, en otro nivel de articulación, implica el requerimiento de las generaciones que fueron (*ibid.*: 80), apóstrofe de Historia reportera). ■

Vueltas y revueltas demasiado abstractas, que el autor de *Álbum de familia* habría preferido desconocer, en aras de la franqueza. Es comprensible.

No, lo peor no consiste en tener que botar las cuatro verdades del barquero que, por monda y oronda diagnosis de fobia irresuelta, en reemplazo de Derrida, vadea a un Bono no propiamente sorprendido en el acto de rascarse el párpado para la grabación de *If God will send his angels*.

Habida cuenta de su escueta manera de allanar tortuosidades, tales como las inherentes a los nexos entre desconstrucción, reproductibilidad, impresión y opresión, tampoco puede llegar a ser intolerable la fórmula en extremo expedita mediante la que Silva parece querer evitar la responsabilidad del secuestro de otra cita del autor de *Mal de archivo*: al hacer constar meticulosamente que una copia de la conferencia *Fiebre de archivo: una impresión freudiana*, pronunciada por primera vez en Londres el 5 de junio de 1994, le fue "facilitada por el mismo Derrida, luego de su conferencia sobre el tema en la Universidad de California, Irvine, en mayo de 1995" (Silva, 1998: 44-4, nota 15), tortura un pasaje decisivo de aquel texto, supuestamente fundamental para el desarrollo del metarelato de *Álbum de familia*, sin que se le ocurra confrontar los restos de su retraducción (presumiblemente a partir de la traducción de Eric Prenowitz todavía inédita, reproducida en el número de verano de 1995 de la revista *Diacritics* y reeditada

por la Universidad de Chicago al año siguiente) no digo con el original, ya dado a conocer en marzo de 1995, en cuya nota preliminar Derrida advierte que tan sólo el título de la conferencia de Londres, pronunciada en francés, fue modificado (Derrida, 1995: 9), sino con la traducción de Paco Vidarte, disponible desde 1997, cuando *Álbum de familia* todavía no se había cerrado, a juzgar por las fechas de su bibliografía.

Si las consecuencias del abuso no fuesen tan lamentables y si desmontar jactancias significara renunciar a una economía general de lo verdadero para festejar a los saltatumbas del camposanto de lo real, no sería preciso adelantar aquí otro intento de versión de las palabras de Derrida al lado de las de Silva, aludiendo apenas a los contextos respectivos pero con prolijidad inevitablemente tediosa, no para restituir la verdad a quien no necesita que se la resguarden, ni para poner las cosas en su lugar, sino para sugerir que tal lugar, si lo hay, es de Otro:

El archivo es hipomnésico. Y anotemos de paso una paradoja decisiva sobre la que no tendremos el tiempo de regresar pero que sin duda condiciona todo este enunciado: si no hay archivo sin consignación en algún *lugar exterior* que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la reimpresión, recordemos entonces también que la repetición misma, la lógica de la repetición, o sea la compulsión de repetición permanece -*reste*-, según Freud, indisoluble de pulsión de muerte. Por ende de la destrucción. Consecuencia: en coincidencia con - à *même* - lo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos algo distinto de lo que expone a la destrucción y en verdad amenaza de destrucción, introduciendo *a priori* el olvido y lo archiviolítico - *l'archiviolithique* - en el corazón del monumento. En el "de memoria -*par coeur*-" mismo. El archivo trabaja siempre *y a priori* en contra de sí mismo.

■ el traslape de anteposición y postposición característico de la postura asumida psicósomáticamente como "acogida" del otro (el término alemán *Aufnahme* recubre simultáneamente los sentidos de "pose" y "hospitalidad"), debería ser detenidamente considerado sea en el orden de la alteración de la conciencia espacial y cronológica, sea en el orden de la inestabilidad de la ley del género. Para ilustrar la imbricación fotogramática del "detrás/ya -*derrière/déjà*" vengan tal vez al caso las destrezas de Tina Modotti, modelo y amante del fotógrafo Edward Weston, desplegadas en un destiempo hospitalario irreductible a las concepciones convencionales del aprendizaje que Sarah M. Lowe invoca aunque realce una intuición oscuramente relacionada con el factor topológico: - "Cómo llegó Tina Modotti a alcanzar tal seguridad de visión en un tiempo tan corto es algo que resulta misterioso dada su relación, en apariencia inmediata, con la fotografía. En efecto, algunos meses después de empezar su aprendizaje en México, Tina realizó una imagen que llevó a su maestro, Edward Weston, a comentar: 'Tina hizo una foto que quisiera poder firmar yo'. (...) El problema sigue vigente, ¿hay alguna pista que pueda iluminar la extraordinaria habilidad fotográfica de Tina Modotti? (...) Trabajar al otro lado de la cámara fotográfica debe haber ofrecido a Tina una inestimable intuición: no sólo habría aprendido los aspectos técnicos de la fotografía, sino que, con toda probabilidad esta experiencia le brindó un estímulo para pensar en problemas estéticos, como la composición y la tonalidad" (Lowe, 1992: 11; trad. Cedolini).

La pulsión de muerte tiende así a destruir el archivo hipomnésico, fuera de *-sauf à-* camuflarlo, maquillarlo, pintarlo, imprimirlo, representarlo en el ídolo de su verdad en pintura. Así se activa otra economía, la transacción entre esta pulsión de muerte y esta aparente oposición dual de los principios, de los *arkhai*, por ejemplo el principio de realidad y el principio de placer. La pulsión de muerte no es un principio. Más aún amenaza todo principado, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo (Derrida, 1995: 26-27. Cfr. Prenowitz, 1996: 12 ; Vidarte, 1997: 20).

El álbum de familia es entonces archivo, sin duda. Lo es porque guarda imágenes –no sólo fotos–, y las clasifica de manera singular y quizás única. Sobre esto no hay objeción, sencillamente se trata de una constatación. Pero donde encuentro la sugerencia, al leer a Derrida, es en su concepto de archivo como memoria y destrucción: 'No hay archivo sin lugar de referencia. No hay archivo sin exterioridad. De esta manera, no hay archivo sin envío a un lugar externo que asegure la posibilidad de memorización, esta misma, la lógica de repetición, en profundo, la repetición compulsión permanece, de acuerdo con Freud, indisoluble del instinto de muerte. Y aquello dispuesto al archivo no es algo distinto a lo expuesto a la destrucción, en verdad, aquello que es amenazado con ser destruido introduce 'apriori' el olvido y entonces lo archivable en el corazón del monumento (...) El archivo siempre trabaja, apriori, contra él mismo'. Este paradójico comportamiento se manifiesta dentro de las clásicas oposiciones freudianas de *thanatos* y *eros* (Silva, 1998: 45).

Amén de otros incidentes, confundir lo "archivable" con lo "archiviolítico" equivale a ahorrarse el trabajo de pensar la coincidencia de lo que hace posible archivar y de aquello que amenaza con destruir esa misma posibilidad, pues introducir el olvido en el "de memoria", en el *monimentum*, en "lo que hace memorar", en el núcleo de la monitoría archivística, insinuando la petrificación de la violencia o la violación pétrea de la *arkhe*, anterior, simultánea y posterior a la observancia y a la observabilidad archivística, en una palabra inyectando lo "archiviolítico" –que Prenowitz sin dificultad traduce "*archivolithic*" y Vidarte, menos bien, "archivolítico"; *Ibid.*), de ninguna manera viene a ser lo mismo que introducir "lo archivable en el corazón del monumento", operación mnemotécnica en su intacto desarrollo. Y ciertamente substituir por la inmunidad de lo archivable los efectos de la impensable sindiacronía de la pulsión de muerte, que es la misma pulsión *anarchívica* o *archiviolítica* (*Ibid.*: 25. Cfr. Prenowitz: 11; Vidarte:

19), es adulterar chatamente el pensamiento de Derrida desbordando la sospecha del mero lapsus, como demuestra el botín de la conclusión sonsacada para confirmar "las clásicas oposiciones freudianas", que para ese pensamiento no son oposiciones, clásicas mucho menos, y como deja comprobar más adelante el trofeo de una instantánea que ostenta el cordial abrazo de los módulos archivísticos de Silva con los acontecimientos de la escritura de Derrida en su conjunto, fagocitosis de la desconstrucción en bloque:

Lo que allí se muestra (*en el Álbum de familia*) es vuelto a escribir por los futuros sobrevivientes, comportándose como escritura palimpsesta. Se le cambia el orden, se le escriben otros mensajes, en fin, se trastocan los propósitos originales. *Entonces el álbum vive reconstruyéndose a la manera de permanente 'deconstrucción' derridiana* (Silva, 1998: 82-83. Énfasis mío).

¿Qué falta de escrúpulos puede argüirse ante el garabateo de una investigación tan plácida como la juventud que los cortes publicitarios para blue-jeans solían antaño apodar *descomplicada*?

Así mismo, no vendría al caso quejarse del paso a *instinto* de la pulsión de muerte, opción que marca una sensible divergencia respecto de la asumida por Derrida en el debate alrededor de la interacción de factores biológicos y proyecciones psíquicas, más exactamente fantasmáticas, a través de los últimos escritos de Freud: no habría sido necesario atenerse a la confrontación con la versión de Vidarte para resolver la oscilación entre *instinct* y *drive* que manifiesta el azoramiento de los noruegos ante el consabido enredo del alemán *Trieb* y del francés *pulsion*...

Otro asunto más o menos a la medida de los especialistas, como tantos otros tópicos derrelictos flotantes hacia las playas de la antropología, el psicoanálisis, la sociología, la estética y la historia del arte, aunque *Álbum de familia* "posea el alcance intercultural y la profundidad filosófica" alabados en la contracarátula por un publicista de la Universidad de Davis, California, Dean Mac Cannell, cuyas apreciaciones se prolongan en los aplausos de la solapa de un "colega de intereses", a saber García Canclini, quien agradece a Silva "una metodología rigurosa y una amable exposición", extravíos que serán reconstruidos por un equipo de investigadores a lo largo de otros seis o más años de ardua dedicación, si las políticas promocionales del neoliberalismo siguen

vigentes –a propósito: ¿qué políticas académico-editoriales pueden alimentar la conciencia de un texto que resulta relapso para los expertos (por no mencionar a los plurincompetentes como el suscrito, particularmente benévolo hacia los remiendos interdisciplinarios), castigadora para “el público en general”, enervante y triste para unos y otros?– En tiempos de resistencia a la mercantilización compulsiva y a la sugestión mediática, por fuera y por dentro del país interesadas en monumentalizar el prestigio “científico” de la máquina enseñante entregada a la diversificación de postgrados, doctorados, postdoctorados y relativas repercusiones de alto cociente de consuelo social, en la dimensión de los aguinaldos que cultos ejecutivos suelen tramar para el Día de la Secretaria, ¿puede concebirse un impulso persuasivo más edificante que el de una obra consagrada, como el subtítulo garantiza, a *La imagen de nosotros mismos*, tributaria de la masculina abolición de la familia y de los avatares teletecnológicos de los “nuevos archivos”, cuyo terrorismo *archiviolítico* Derrida no se cansa de denunciar a todo nivel?¹⁴

No hay que ser un experto para llegar a creer que si la mención de *Mal de archivo* fuese un poco menos desvergonzada, Silva no reafirmaría tan inmediatamente, no a renglón seguido, el dualismo indispensable a la economía de la verdad de la presunta desconstrucción con la que tanto le urge tener que verse, certificada personalmente, pintada, fotografiada y filmada a mil leguas de la fiebre del tremendo archivo, pero a un paso de la desventura de la

familia Vargas y del popularísimo animador que, el 16 de agosto pasado, sobre el fondo de un grabado de Alicia Viteri, suspiraba: - “Momentos de tanta humanidad ...”, durante el programa de despedida de la serie televisiva que por quince años y siete meses nos ofreció la misma auténtica imagen de nosotros mismos, la *Vera Eikon*, en tres palabras la Santa Verónica Nacional, o más recientemente, el 1º de octubre, a menos de un hollejo de la muestra intitulada *Transparencias. Una mirada a la huella humanizante de la intervención social de la Fundación Social* patrocinada por la Asesoría para las Comunicaciones de la Presidencia de la República, filantrópica

14 “... Es la ley, la ley de la ley: cuanto más se codifica, cuanto más se cifra, tanto más se incrementa la producción de esa iterabilidad operatoria que hace accesible el secreto que ha de ser protegido. No puedo esconder una carta sino separándome de ella y por ende abandonándola al afuera, exponiéndola a otros, archivándola, a partir de ese momento documento accesible en el espacio de la consignación.

Es el espacio paradójico de lo que llamamos aquí la perversibilidad, la perversión siempre posible y virtualmente inevitable, fatal, de esta violencia estatal o de este derecho: borrar el límite entre lo privado y lo público, lo secreto y lo fenoménico, lo de uno -le chez-soi- (que hace posible la hospitalidad) y la violación o la imposibilidad de lo de uno. Esta máquina prohíbe la hospitalidad, el derecho a la hospitalidad, que ella debería hacer posible...” (Derrida, 1997: 61)

selección de rostros colombianos exhibida en el centro cultural Leopoldo López Álvarez de la ciudad de Pasto durante el lanzamiento de *Álbum de familia*.

Lo casi inadmisibile, lo que resulta realmente muy difícil de aceptar, aun para la buenísima persona que, durante el cocktail del lanzamiento del libro, después de la alocución del autor (quien no renunció a la risueña oportunidad de comentar la Foto N° 74, la de los atributos viriles de un bebé supuestamente caído en las manos de una matrona exhibicionista; Silva, 1998: 168-169), le hizo saltar al aire el ejemplar que le había entregado para el autógrafo, arrojándosele como si la firma la quisiera sobre los ojos, con la vehemencia de la mujer que llama a su hijo “lechoncito” mientras desafía en primerísimo plano al narrador que se lo alza: “- ¡A ver: míreme sin pestañear!”, la madre de *El álbum*, el relato en que Virgilio Piñera desconstruye un arrecife de suplementos coralinos, del diafragma de la cámara al esfínter anal de Giges, del *anulus* del que quiere ver sin ser visto a la puerta de la morada y de la puerta a la boca devoradora (Piñera, 1956: 55) -créame, lo peor es haber llegado a las últimas páginas del libro, después del entero metarrelato, después de los veinte paisajes de vigorosos estoraques estadísticos, después de todos los anexos, después de todas las fotos, haber alcanzado al fin los “Agradecimientos”, y venir a saber que el autor, definitivamente ningún francote sino el muy descarado, corazón de piedra, alma archiviolítica, habría vendido lo que sabemos o queremos saber regalándose la ilusión de anular una distancia tan incolmable como la que separa la implacable bondad de la escritura de Derrida y la vítrea transparencia del universalismo humanista neoliberal, la modorra hedonista, la salivación preverbal de sus gestores culturales... nada más para demostrar un lapidario dominio de los modales académicos:

... a Jacques Derrida, a quien debo la inspiración de los nuevos archivos visuales y quien con sus sabias sugerencias, cuando participé en su seminario en Irvine, encauzó el estudio hacia un fin mucho más dinámico y universal del previsto... (Silva, 1998: 298).

Referencias bibliográficas

- BARTRA, ROGER. 1997. *El salvaje artificial*. Universidad Nacional Autónoma de México-Era. México.

- BOTERO, J. J. C. 1998. "Derrida y la cuasi-deconstrucción de la Fenomenología". En *Ideas y valores*. 106: 67-95. Abril. Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- CHAVES, MARGARITA. 1998. "Identidad y representación entre indígenas y colonos de la amazonia colombiana". En María Lucía Sotomayor (Editora). *Modernidad, identidad y desarrollo. Construcción de sociedad y re-creación cultural en contextos de modernización*: 273-286. Ican-Ministerio de Cultura-Colciencias. Bogotá.
- DE CARVALHO, JOSÉ JORGE. 1995. "O Mutus Liber e a tradição alquímica". En *Mutus Liber - O livro mudo da alquimia - Um estudo da simbologia alquímica nas imagens do Mutus Liber. incluindo reprodução integral das pranchas de La Rochelle*. 1677:11-32. Attar. São Paulo.
- DERRIDA, JACQUES. 1987. "Lettre à un ami japonais". En Jacques Derrida. *Psyché - Invention de l'autre*: 387-393. Galilée. París.
- . 1967. *De la grammatologie*. De Minuit. París. Traducción de Óscar del Barco, Conrado Ceretti y Ricardo Postchart. Siglo XXI. México. 1971.
- . 1972. *Positions - Entretien avec H. Ronsse, J. Kristeva, J.-L. Houdebine y G. Scarpetta*. De Minuit. París. Traducción de M. Arranz. Pre-Textos. Valencia. 1977.
- . 1997. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Galilée. París.
- . 1996. "Foi et savoir - Les deux sources de la 'religion' aux limites de la simple raison". En Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer y otros, *La religion - Séminaire de Capri sous la direction de J. Derrida et Gianni Vattimo (28 février - 1^{er} mars 1994)*: 9-86. Seuil. París.
- . 1997. "Question d'étranger: venue de l'étranger - Quatrième séance (le 10 janvier 1996)". En Anne Dufourmantelle y J. Derrida. *De l'hospitalité*: 11-69. Calmann-Lévy. París.
- . 1976. *L'archéologie du frivole*. Denoël/Gonthier. París. (Galilée. 1973).
- . 1974. *Glas*. Galilée. París. Traducción de John P. Leavey Jr. y Richard Rand. Universidad de Nebraska. Lincoln y Londres. 1986.
- . 1998. "Un ver à soie - Points de vue piqués sur l'autre voile". En Hélène Cixous y J. D. Voiles - *Accompagné de six dessins d'Ernest Pignon-Ernest*: 23-85. Galilée. París.

- . 1985. "Lecture de *Droit de regards*". Marie-Françoise Plissart y J. Derrida. *Droit de regards*: I-XXXVI. De Minuit. París.
- . 1987. *Feu la cendre*. Des Femmes. París.
- . 1991. "Circonfession". En Geoffrey Bennington y J. Derrida. *Jacques Derrida*: 7-292. Le Seuil. París.
- . 1972. "La pharmacie de Platon". En Jacques Derrida. *La dissémination*: 69-197. Le Seuil. París. (*Tel Quel*. 1968). Traducción de José Martín Arancibia. Fundamentos. Caracas-Madrid. 1975: 92-260. Traducción de Barbara Johnson. Universidad de Chicago. Chicago y Londres. 1981.
- . 1992. "Ja ou le faux-bond". En Jacques Derrida. *Points de suspension - Entretien choisis et présentés par Elisabeth Weber*: 37-81. Galilée. París. (*Digraphe*. 1977). Traducción de Cristina de Peretti. En *Suplementos Anthropos - Jacques Derrida (Pres. y sel. de P. Peñalver Gómez)*. N° 13. marzo de 1989: 104-122.
- . 1992. "'Il n'y a pas le narcissisme' (autobiophotographies)". En Jacques Derrida. *Points de suspension - Entretien choisis et présentés par Elisabeth Weber*: 209-228. Galilée. París. 1992 (France-Culture. 1986).
- . 1996. *Échographies - de la télévision (Entretien filmés avec Bernard Stiegler)*. Galilée. París.
- . 1995. *Mal d'archive - Une impression freudienne*. Galilée. París. Traducción de Eric Prenowitz. Universidad de Chicago. Chicago y Londres. 1996. Paco Vidarte. Trotta. Madrid. 1997.
- Idra Rabba Kadisha*. En *Sepher Ha-Zohar*. Tomo V°: 331-381. Traducción de Jean de Pauly. Maisonneuve et Larose. París. 1975 (Leroux. 1905).
- JOYCE, JAMES. 1973. *Ulysses*. Penguin. Harmondsworth. (París. 1922).
- LEAVEY, JOHN P. JR. 1986. "'This (then) will not have been a book...'" . En J. P. Leavey Jr. y Gregory Ulmer. *Glossary*: 22-129. Universidad de Nebraska. Lincoln y Londres.
- LÉVINAS, EMMANUEL. 1993. *Dieu, la mort et le temps*. Grasset. París. (Sorbona. 1975-6). Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. Cátedra. Madrid. 1994.
- LILLA, MARK. "The Politics of Jacques Derrida". En *The New York Review*. 25 de junio de 1998: 36-41.

- LOWE M., SARAH. 1998. "Fijar la forma: las inmutables *still lifes* de Tina Modotti". Traducción de Maria Pia Cedolini. En *Tina Modotti - Catálogo de la exposición de la Biblioteca Luis-Ángel Arango (Curadoría de Gianni Pignat) - Junio - agosto de 1998: 9-18*. Banco de la República. Bogotá. (Biblioteca dell'Immagine. 1992).
- MAZZOLDI, BRUNO. 1989-1990. "Saber *ex pectore*". En *Falsas riendas*. 4: 38-49. Bogotá.
- MITCHELL, W. J. T. 1986. *Iconology - Image, Text, Ideology*. Universidad de Chicago. Chicago y Londres.
- PEÑALVER GÓMEZ, PATRICIO. 1985. "J. Derrida: la clausura del saber". En Jacques Derrida. *La voz y el fenómeno: 5-34*. Traducción de P. Peñalver G. Pre-Textos. Valencia.
- PIÑERA, VIRGILIO. 1956. "El álbum". En V. P. *Cuentos fríos: 49-69*. Losada. Buenos Aires.
- RABELAIS. 1966. *Le Tiers Livre*. Gallimard. París.
- RAMÍREZ LAMUS, SERGIO. 1999. "Anatomía del estatus según la prensa semanal y otros rumores - Alegorías colombianas de la jactancia al grunge". Informe de año sabático para la Escuela de Comunicación Social. Universidad del Valle. Cali. Manuscrito.
- RESTREPO, JOSÉ ALEJANDRO. "Fragmentos de un video amoroso". En *6º Salón de Arte Universitario Jorge Tadeo Lozano - Octubre 29 a noviembre 8 de 1996 - Catálogo: 10-16*.
- SILVA, ARMANDO. 1998. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Norma. Bogotá.
- SOTOMAYOR MILETTI, AUREA MARÍA. 1997. "To be Just in the Threshold of Memory : the Founding Violence of the Victim in Diamela Eltit's *Lumpérica* and Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*". En *Nómada*. 03: 23-29. Junio. San Juan de Puerto Rico.
- TAUSSIG, MICHAEL. 1987. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man - A Study in Terror and Healing*. Universidad de Chicago. Chicago y Londres.
- ULMER, GREGORY L. 1986. "Sounding the Unconscious". En John P. Leavey Jr. y G. Ulmer. *Glassary: 23-185*. Universidad de Nebraska. Lincoln y Londres.
- YOUNG, JAMES E. 1998. "The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of History". En *Critical Inquiry*. Vol 2 (3): 666-699. Chicago.

Near glas experiences

Propuesta de Seminario en vista de *Glossing Glas - Reading against the Millennium*

Nos proponemos facilitar y complicar (en el orden del enlace contaminante de *complexitas* y *complicitas*) contactos entre lectora/es afectada/os por la lectura de *Glas* asumida o en trance de serlo como experiencia psicósomática, onírica, alucinatoria, inspiradora o *desiniciática*, susceptible de modificar los extremos y la trayectoria del evento de conocimiento rentable en elaboración ético-decisoria sin término, inempezable y sin embargo encentada, contactos que deberían activarse en el caso de cada participante a través del repliegue, mezcla y empate de a) exploración textual b) *récit* autoanalítico.

Al perseguir algunas tangentes de un caso en particular -NGE'-, solicitamos síntesis de crónicas razonadas de estados modificados de lectura susceptibles de ser expuestas *in extenso* en el desarrollo del seminario.

"Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que da... (...) Ésta es mi experiencia de la inspiración; no tengo duda de que es preciso remontarse milenios atrás para encontrar a alguien que tenga derecho a decir 'es también la mía'" (Nietzsche, *Ecce Homo*)

"La forma de glorificarse el Infinito (su glorificación) no es representación. Se produce en la inspiración bajo la forma de mi responsabilidad por el prójimo o bajo la forma de la ética. Ética que no presupone como substancia ningún estrato ontológico. El yo implícito en esta intriga es un sujeto escindido, sin núcleo, que no tiene 'que ser' sino 'que sustituirse' (Lévinas, *Dieu, la Mort et le Temps*).

NGE'

- Toma de "Dioniso ERigona eRliopétala reseDA" * -

Fragmentos de *Derrida desde las Indias*

- *Res Severa* (2ª página del *Resumen*)
- de "Pastosidad" hasta "(Lezama 1969. 15)" (146-150)
- de "Al justo" hasta "compañía" (157-158)
- de "Si a los velos" hasta "de sí quitado" (63-64)
- de "No porque" hasta "Indias" (164-165)

en medio, al lado y a través de una videoreelaboración de *Baila mi hermana* (p. 9)

* Lo más lejos posible de explícitos regodeos para-chamanísticos en *lounges* mistagógicos neopaganos, pero relativamente conscientes del alcance etnológicamente diferenciable propio de *NGE* extrañas al evolucionismo milenarista que algunos atribuirían a la definición nietzscheana de "inspiración", este particular bilingüismo no pretende privilegiar determinadas áreas, del Caribe o de Latinoamérica, supuestamente más favorables que otras a la enucleación del sujeto en cuestión en razón de prácticas culturales habitualmente consideradas refractarias a los beneficios de la modernidad.

2.3. 98

Querido Tupac, cambié de idea inmediatamente después de la llamada : ¿has oído hablar de *Near Death Experiences* ? claro que sí, *flatliners* y afines. ¿Qué te parece ?

Suplemento de entrega : *Baila mi hermana* - aquí adjunta, crónica aún no del todo razonada de una secuencia de las jornadas de las dos primeras semanas del mes de junio de 1976 - todo lo que ahí se relata y mucho más se percibió y vivió tal cual, que conste, incluyendo el rebautismo mítico-libresco-historiético de la perrita y de los pasajeros de la buseta, sin olvidar el castísimo color de los pantaloncillos de Camilo, que eran también de uno de los mecánicos entregados al arreglo de los frenos - el título remite al primer segmento de *Amigos* - el otro disco, no mencionado ahí mismo, era *Big Fun*, conste también hasta qué punto las cadenas neuronales del caso nunca se resignaron tan sólo al masaje de cierto rock latino retrospectivamente considerable como brote de adulación mistagógica (la cosa se puede discutir, para eso se hacen los seminarios), *Big Fun*, te decía, que debería regresar a mis manos en este mes, te decía, antes debería yacer desde hace días en la bodega del aeropuerto de Pasto juntamente con el resto de las mercancías recién llegadas por pedido de nuestro amigo Álvaro Coral - la teatralización de la cita del famoso anagrama diseminado empezó a recurrir al interior del Seminario de Epistemología de Los Andes, se repitió a todo lo largo del viaje de regreso a Popayán y en los días siguientes, días de rumba y sacrificio cruento a palo requeteseco sobre cueros de Santana y Miles Davis - espero que una ojeada a esas páginas

pueda sugerir vagamente la tragicómica liturgia de días y noches de insomnio en que la fórmula de *Glas* marcó el regreso de la pauta de ignición de cada distinta fase de un mismo requerimiento *politisomático* (político y somático, pero no de un sólo cuerpo, mucho menos el mío tan sólo, supuestamente humano, ni de una sola política, supuestamente humanística: requerimiento polisomático y polipolítico). Bueno. Hablamos el jueves. ¿O. K.? *Ciao*