

Tolini, Diego, Facundo Giuliano et al. "Silbidos del silencio al acecho, picardías de una filosofía de la escritura: conversando con Noé Jitrik". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 2, mayo-agosto 2021, pp. 233-252.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25215>

SILBIDOS DEL SILENCIO AL ACECHO, PICARDÍAS DE UNA FILOSOFÍA DE LA ESCRITURA: CONVERSANDO CON NOÉ JITRIK¹

Diego Tolini

Universidad de Buenos Aires, CONICET
Argentina
diegotolini@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5096-0267

Facundo Giuliano

Universidad de Buenos Aires, CONICET
Argentina
giulianofacundo@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3404-1612

Luisina Zanetti

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad de Buenos Aires
Argentina
luisij.zanetti@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1203-0827

Pablo Cosentino

Universidad de Buenos Aires
Argentina
pablocosentino86@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1352-2073

Martín Medina

Universidad de Buenos Aires
Argentina
martiinn94@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7385-255X

Marta Inés Basile

Universidad de Buenos Aires
Argentina
martaibasile54@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8618-539X

Fecha de recepción: 07/10/2020 | Fecha de aceptación: 15/12/2020

- 1 Esta conversación se inscribe en el marco del proyecto de investigación FILO:CyT "Educación, Filosofía y Psicoanálisis: la potencia de un anudamiento indisciplinario frente al capitalismo contemporáneo", dirigido por Facundo Giuliano y co-dirigido por Diego Tolini, con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires. A su vez, la presente conversación puede leerse en complemento con "Latidos de una filosofía de la escritura: una conversación con Noé Jitrik" que será publicada en el volumen 60, número 157, de la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* (correspondiente al cuatrimestre Mayo-Agosto de 2021).



Resumen: En un juego de aproximaciones y evocaciones, Noé Jitrik nos invita en estas páginas a explorar la mutua imbricación de lo político, lo literario y lo psicoanalítico como dimensiones que impregnan su filosofía de la escritura. Esta última, cuya forma manifiesta se transfigura en su insinuación, aloja la afluencia de fuerzas en la lectura y desde ella trama sus modos y gestualidades. Así se manifiestan los sedimentos y restos constitutivos de un pensamiento que desplaza la idea mecánica de mera aplicación de los discursos. A su vez, lo poético entreteteje lo palpitante del lenguaje que anuda aspectos de lucha y alteridad en el acto de escribir. En consonancia, se avista un combate contra el silencio como espacio en blanco y contra el silenciamiento generado por lógicas epistémicas hegemónicas. Frente a este panorama, la escritura se trenza de modo que afloran otras dimensiones del fracaso en relación con el intento de capturar el sentido, colmar el silencio o eliminar el olvido. Estas contrararas del acto escritural terminan por delinear un juego entre memoria y olvido, entre presencia y ausencia, entre imposibilidad y negatividad que remite al modo en que silbidos del silencio acechan mientras el trazo florece en su picardía filosófica.

Palabras clave: Escritura; Noé Jitrik; Filosofía Cultural; Crítica latinoamericana; Psicoanálisis.

*Whistles of silence on the prowl, mischiefs of a philosophy of writing:
A conversation with Noé Jitrik*

Abstract: In a game of approximations and evocations, Noé Jitrik invites us to explore the mutual interweaving of the political, the literary, and the psychoanalytic as dimensions that permeate his philosophy of writing. The latter, whose manifestation is transformed in its insinuation, houses the multiple forces of the act of reading, and then plots its forms and gestures. In doing so, we observe the sediments and possibilities for a way of thinking that rejects the mere mechanical application of discourses. At the same time, it gives rise to a language that ties together struggle and otherness in the act of writing. Therefore, it presents a form of resistance against silence as a blank space, and against the act of silencing produced by hegemonic epistemologies. In this context, there emerge in the act of writing other dimensions of failure in relation to the attempt to capture meaning, fill gaps or eliminate forgetfulness. These other sides of writing outline a game between memory and forgetting, between presence and absence, and between impossibility and negativity, which point to how the whistles of silence prowl while writing flourishes in its philosophical mischief.

Keywords: Writing; Noé Jitrik; Cultural Philosophy; Latin-American critic; Psychoanalysis.

*Assobios de silêncio à espreita, manhas de uma filosofia da escrita:
conversando com Noé Jitrik*

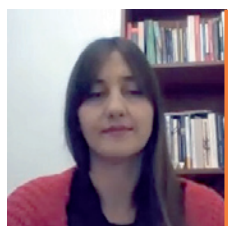
Resumo: Num jogo de aproximações e evocações, Noé Jitrik nos convida, nestas páginas, a explorar o entrelaçamento mútuo do político, do literário e do psicanalítico como dimensões que permeiam a sua filosofia da escrita. Este último, cuja forma manifiesta se transfigura em sua insinuação, abriga o influxo de forças na leitura e a partir daí traça seus modos e gestos. É assim que se manifestam os sedimentos e os restos constituintes de um pensamento que deslocam a ideia mecânica de mera aplicação dos discursos. Ao mesmo tempo, o poético entrelaça o latejar da linguagem que une aspectos de luta e alteridade no ato de escrever. Em consonância com o que este ato implica, avista-se um combate ao silêncio como espaço em branco e ao silenciamiento gerado pelas lógicas epistémicas hegemónicas. Neste contexto, a escrita é torcida de tal forma que outras dimensões do fracasso emergem em relação à tentativa de captar significados, preencher o silêncio ou eliminar o esquecimento. Essas faces contrárias do ato escritural acabam delineando um jogo entre memória e esquecimento, entre presença e ausência, entre impossibilidade e negatividade, que remete ao modo como espreitam os assobios do silêncio enquanto a linha floresce em sua travessura filosófica.

Palavras-chave: Escrita; Noé Jitrik; Filosofia Cultural; Crítica latino-americana; Psicanálise.



Imagen de conversación colectiva con Noé Jitrik, via internet.

Antesala: dibujando líneas de interrogación



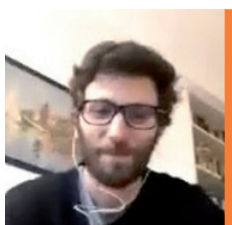
Luisina Zanetti (LZ): Pensamos la literatura, la literatura que nos venía pensando antes sin perder ni pedir el permiso. Leímos autores con letra propia, con iniciales mágicas de sus existencias y no supimos quiénes eran, pero ¿cómo se esconde el yo en la literatura? ¿sabemos qué significa? Leímos textos deshacerse a cada letra, que se leen lentos hasta el deletreo, tampoco supimos a qué querían jugar e igual jugamos. Leímos otros que no entendimos, que nadie se percató de que no se entendió, y de que tampoco los pudimos dejar de pensar. ¿Por qué la literatura puede ponernos a nuestro vecino en una historia, o presentarnos al perro que conoceremos diez años después? ¿Cómo sabe tanto y de quién? ¿Cómo se describe una flor cuando hemos visto todos los días una flor? ¿Así se escriben los diarios? Le entregamos el mundo a algunos libros que, astutos, nos inventan un tiempo distópico, no podemos creer que aún sigamos allí buscando que algo se escape de un perspicaz recorte de lo que no tiene principio, ni fin. Tal vez ahora estemos atrapados. ¿La literatura alguna vez se calla y hace silencio? Quisimos una educación crítica que sacó el texto viejo y solapó la lengua con la literatura, como quien educa y cree que con huérfanos nos ahorramos dos problemas. ¿Y la orfandad de la crítica? ¿dónde está su madre para engordarla con un relato de nación? ¿a qué Patria matará? No sabemos bien si ponernos blandos o duros, la izquierda y la derecha son como las fotos que vienen en un portarretrato recién comprado. Queremos pensar antes de que nos

ataque la asepsia, ya pasamos el período de diástole, queremos que nos palpite el corazón por conversar un poco alucinados sobre la literatura y el psicoanálisis, la política y la educación, ¿qué tarde de filosofía nos podrá prestar Noé para que conversemos con él? Que sea hoy, es un deseo. Que no se corte el internet, dos.



Noé Jitrik (NJ): Bueno, con el día gris... parece un tango esto. No podría decirse en este momento que la vida sea un tango. Aunque hay muchos tangos que ilustran cómo se siente uno en estos días. Pero aquí estamos, haciendo una especie de broma al destino. Le estamos haciendo un esquivo al destino al hablar de todo esto, al encontrarnos. Bueno, empecemos.

El psicoanálisis en la política, en la literatura y viceversa: dimensiones, impregnaciones, sedimentos, restos...



Diego Tolini (DT): En tus textos el psicoanálisis aparece como una herramienta o un instrumento crítico muy importante. Hay ciertos cuestionamientos dentro del ámbito del psicoanálisis, pero que sobre todo se plantean desde otras disciplinas al psicoanálisis, respecto de que, en su orientación al deseo inconsciente, ha desconocido u omitido la cuestión política. Incluso en la actualidad uno

encuentra muchas opiniones o perspectivas que se plantean en esa dirección. Yo pensaba que, si tomamos al psicoanálisis como un instrumento crítico o una herramienta interpretativa para aproximarnos al deseo inconsciente, a ese más allá donde, según lo que sostenés en muchos de tus textos, se produce el texto o desde donde emerge el texto, pensaba si ese movimiento no supone, de alguna manera, alejarnos de la dimensión política del acto de escritura o de la literatura. ¿En esa búsqueda del deseo, no crees que queda, en efecto, algo de esa dimensión política al margen, desplazada?

NJ: Mientras hablabas estaba tratando de pensar dónde está situado el psicoanálisis y dónde está situada la política. Primero hay una cuestión de acentos, si se pone el acento en un aspecto o en otro. Parece, al ponerse esos acentos, que estas dimensiones son excluyentes una de la otra, hablando simplemente de psicoanálisis o de política. También se podría hablar de historia o de muchas otras dimensiones del conocimiento o de la relación con la realidad. En cuanto a psicoanálisis y política, por de pronto diría: ¿es el psicoanálisis una herramienta, una mera herramienta? Si es una mera herramienta, evidentemente podés examinar la política con esa herramienta. Es decir, en lugar de juzgar las acciones políticas por su efecto o por su alcance, se les aplica ciertas categorías psicoanalíticas, a fin de explicar ese efecto o alcance. Los efectos de un acto político se perciben de inmediato, no se necesitan grandes interpretaciones. Pero si se lo quiere interpretar en su

alcance, entonces sí funcionaría el psicoanálisis como instrumento. A mí no me gusta esa idea instrumentalista, ni para la política, ni para la literatura, ni para cualquier otra disciplina. Lo que a mí sí me parece que podría ser un poco más aceptable es la idea de “dimensiones”: la dimensión psicoanalítica, la dimensión política, etc. Según el requerimiento, esas dimensiones pueden funcionar siempre que no se superpongan, siempre que simplemente se integren. Una cosa es la aplicación y otra es la integración. Ahí creo que el dilema se diluye un poco y, por lo tanto, pasa por el alcance que tienen esas dimensiones en el espíritu del que tiene que situarse. En este momento, estamos viviendo lo ecológico, porque la pandemia puede terminar con una cantidad de cosas terrenas, estamos además viviendo la posibilidad terapéutica o la gnoseológica, y también, desde luego, la dimensión política: si la consideramos así, crudamente, tenemos culpables e inocentes. Los inocentes serían, por ejemplo, todos los opositores. La oposición sería inocente y el gobierno sería culpable. Con eso quedaría zanjada la cuestión. Pero con una dimensión psicoanalítica incorporada, eso ya no sirve, no vale. Ya no va por ese lado. Va por el lado de la comprensión de factores, de elementos, que permiten pensar en un más allá de esta idea de culpa. Pasemos al plano de la literatura, porque ahí parecería que es un poco más sencillo. Ahí tenemos un texto, podemos leerlo y desde lo inmediato podemos juzgarlo. Nos gusta o no nos gusta. Esa es la primera categoría, la más vulgar. Una vez que nos gusta o no nos gusta pasamos a otra categoría, nos identificamos o no nos identificamos, nos reconocemos o no nos reconocemos. Y así siguiendo con una cantidad de categorías que están al alcance de la mano. Pero si tenemos una mirada psicoanalítica, no estaremos tratando de encontrar categorías psicoanalíticas en los textos, sino que esa dimensión nos permitirá ir un poco más allá de lo inmediato que nos muestra el texto. Yo creo que lo mismo podemos pensar en relación con lo político. Si así funciona, eso se advierte en el discurso que se produce, en el discurso político. Pongamos un ejemplo antipático: el discurso político que podría tener Macri carece totalmente de esta dimensión. No se la siente. Por el contrario, en el discurso político que tiene este chico tan dinámico, que se llama [Leandro] Santoro² (que no es Macri sino todo lo contrario), sí se advierte que hay ahí una dimensión psicoanalítica. El modo de encarar su discurso tiene esa impregnación. Es lo mismo en relación con las citas literarias que hizo en algún momento Alberto Fernández. A mí me impresionaron. Se le ocurrió hablar no de Borges, que es un lugar común, sino de los poemas de Borges, que es más difícil. Es un conocimiento, una dimensión que apareció en su discurso. Y podía pensarse que era un recurso como cualquier otro, pero no, era una presencia. No sé, Diego, si voy al punto, si te contesto o no. Fue un intento.

2 Leandro Santoro es un politólogo, profesor de la Universidad de Buenos Aires y legislador electo en 2017 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires dentro de la coalición Unidad Ciudadana.

DT: Sí, está claro. En relación con lo que decías, de no ir a encontrar categorías psicoanalíticas en el texto, también pensaba lo siguiente. A mí me pasa (y es una experiencia que acaso compartamos varios compañeros psicólogos o psicoanalistas) que encuentro cierta pesadez en el psicoanálisis, dentro de ese ámbito discursivo, por la relación que mantiene con otras disciplinas, a las que rechaza directamente, o bien considera, pero siempre reconduciéndolas al ámbito del psicoanálisis, recodificándolas en términos psicoanalíticos, borrando la especificidad o la alteridad de esos otros discursos. Pensaba entonces en esta idea de un psicoanálisis aplicado a la literatura, el psicoanálisis yendo a la literatura para encontrar en el texto ciertas categorías psicoanalíticas: el fantasma, el deseo o lo que fuera.

NJ: Sí. Yo diría, por ejemplo, que teniendo en cuenta categorías psicoanalíticas previamente reconocidas y manejadas, ver si se encuentran verificadas en un texto. Entonces eso les da la razón a las categorías, pero al texto lo deja completamente chato, lo deja simplemente como proveedor de materia y nada más. Pero no van al secreto del texto.

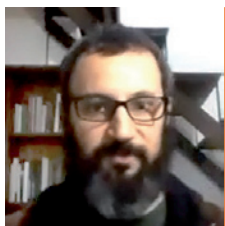
DT: Exacto. Entonces, pensaba qué provecho puede sacar el psicoanálisis de la literatura, si nos despojamos de esa noción instrumentalista de aplicación ¿Qué provecho pensás que puede haber para los psicoanalistas, ya sea en el ámbito de su clínica, o mismo para el psicoanálisis como teoría, de una relación no instrumentalista con la literatura?

NJ: Es una relación de cercanía y de abandono en cuanto al psicoanálisis. Saber que eso está o que uno lo conoce, pero tampoco lo hace presente a cada rato. Se me está ocurriendo una especie de chiste, una frase que escuché decir a Bioy Casares: “por la manera de hablar francés se conocía que ese sujeto era argentino”. Piensen un poquito: lo argentino impregnaba el uso de otro idioma. No es que reclamara en el uso del otro idioma la argentinidad. Se sentía la argentinidad o se siente la argentinidad. ¿De qué modo? Para Bioy Casares, en ese momento, por la manera en que hablaba el francés se conocía que era argentino. Me parece que es una buena frase para entender un poco estas relaciones. Por la manera de enfocar lo político se reconoce la presencia del psicoanálisis, sin que haya categorías psicoanalíticas que se hagan presentes y que demuestren que ahí están, que existen y son correctas. Este es un Edipo y este es el fantasma. Eso no va, eso es mecánico y creo que no sirve.

DT: Sí, esta idea de dejarse impregnar...

NJ: Sí, *dejarse estar*... Me surge esta frase, que me recuerda a Ezra Pound: “la poesía es lo que se reconoce cuando se han olvidado todos los poemas”. El sedimento, el resto, lo que está depositado. Lo que está depositado del psicoanálisis en quien es sensible a lo político. Y entonces en el juicio que lo político requiere se reconoce ese resto, ese sedimento. Y no se reconoce que pasó años de clínica tirado en un diván, hablando de su papá y de su mamá. No. Se reconoce la dimensión epistémica que está presente en el discurso que se puede emprender. Digo eso como si fuera una verificación indiscutible, pero nos estamos aproximando.

Entretejidos en lo poético y lo palpitante del lenguaje: escritura, lucha y alteridad



Pablo Cosentino (PC): Me surge una pregunta a partir de leer tu artículo “Traducción y poética” (Jitrik 2010), en el que definís lo poético como residiendo en un entrecruzamiento entre lo esencial que se escapa en toda traducción y la esencialidad del deseo de que aquello no se escape. En primer lugar, quería preguntarte si consideras que lo poético puede ser pensado como un dar cuenta o un develar un rasgo estructural de toda forma de lenguaje y no sólo de lo oral y de lo escrito. En relación con eso también quería preguntarte en qué medida puede pensarse aquella frase de Heidegger (1994) que afirma que es poéticamente el modo en que habitamos la tierra.

NJ: No sé si en ese artículo o dónde, en algún momento se me ocurrió que lo poético es el entretejido de una cantidad de ausencias. Todo lo que es fugaz en la relación entre significante y significado, por ejemplo, es ahí donde aparece lo que podríamos entender como lo poético. Y la relación entre significante y significado, saussureanamente, supone no una aseveración, no una confirmación, no una afirmación sino justamente la existencia de un espacio, un espacio de aproximación entre significante y significado, en el que siempre habrá algo que no se ha asido, que no se ha agarrado. Me parece que se podría pensar lo poético como ese conjunto de ausencias. Y eso se traduciría por lo que suele atribuirse a la poesía, que es la ininteligibilidad, eso que se piensa en relación con los lenguajes comunicativos como propio de la poesía, no es, estrictamente hablando, ininteligible sino fugaz.

En cuanto a esa afirmación de Heidegger, no sé si esa fugacidad, si todo eso que se escapa, es el mundo al que la poesía se acerca. Puede ser. Puedo tomar ese desvío. Estos días estaba pensando y escribiendo. Le escribí a un amigo (y se ve que lo dejé perplejo porque no me contestó todavía) diciéndole más o menos esto: creo que el acto de escritura es una especie de lucha contra el silencio. Porque la escritura intenta, al trazarse, capturar un todo. Ese todo sería el sentido, el todo estaría dado por el sentido. Pero no lo logra, no lo puede hacer, y entonces solamente se acerca a una parte. Pero, en cambio, subsiste la tentativa de borrar el silencio, de anular el silencio, que sí contendría el todo. El silencio contiene el todo. Porque en el silencio todo está contenido.

Estaba en esa formulación. Tal como les digo, se lo escribí a un amigo, a ver qué le parecía. No tengo respuesta todavía. Tampoco aspiro a una respuesta. Es un tiro al aire, cuyo objetivo, cuya meta, cuyo *goal* (en el sentido de la palabra inglesa) se aleja permanentemente. Entonces querría decir que toda escritura y todo trazo puesto sobre el espacio vacío es ese intento, que está implícito y que se recubre de elementos que no tienen que ver con eso pero que permiten seguir adelante. Se llena de contenido, va a algunas partes que sí son parciales. La escri-

tura entonces dice algo, comunica, informa y todas las variables que se pueden pensar en cuanto a la escritura. Pero en la escritura poética o en la escritura literaria eso es más dramático: es esa búsqueda permanente de ese todo que está contenido en el silencio. Y el silencio está siempre ahí, amenazante e implícito, justamente porque ahí está ese todo. Tómenlo como quieran, olvídense de esto que acabo de decir. Trataré de que no me invada esta sensación y que no me paralice.

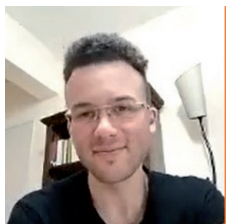


Martín Medina (MM): Continuando la pregunta de Pablo, y en base a esta respuesta que das también, me interesa retomar el artículo “El sentido está en la búsqueda del sentido” (Jitrik, 2010), donde problematizas la cuestión de la poesía en relación con sus múltiples sentidos, e implícitamente me parece que das a entender que hay una comunicación con un otro. En esta clave me gustaría si pudieras explicitar un poco más esta noción de otredad o alteridad y la relación con el lenguaje.

NJ: Tengo que pensar un poco. Me asedia lo obvio. El fantasma de mensaje. Es decir, como cualquier enunciado se proyecta a algún lugar. Y ese lugar es el lugar de la alteridad. En principio, indefinida, pero también puede ser precisada. Por ejemplo, en un texto que diga: “Tú, querido lector”. ¿Qué quiere decir esto? Que estoy hablando a alguien a quien llamo “lector”, pero que podría ser A, B, C, D, etc. Eso aparecería muy claro en la relación epistolar. Ahí el otro está presente, porque aparece la idea de destinatario. Entonces, con esos conceptos se articula toda la teoría de la comunicación más trasegada, más corriente: emisor-receptor-mensaje.

Pero no es exactamente eso. Más bien es la idea de que en el empleo del lenguaje hay algo así como una palpitación que es deseante. En sí misma es deseante. No necesita expresar que hay un deseo. ¿Cuál es el objeto de ese deseo? Que eso sea retomado, que caiga en alguna parte. La botella al mar. El que pone un mensaje en una botella y la tira al mar aspira a que esa botella llegue a algún lugar y sea recogida. Todo acto de lenguaje es como la botella que se tira al mar, pero en sí mismo... Aunque eso también genera un sentimiento de angustia. Y para neutralizar la angustia se personaliza a ese otro, a ese *alter*. Se lo personaliza, se lo piensa. “Escribo para”, dicen. Pero no escribo “para”, eso es una ilusión. Escribo “por”, no escribo “para”. En ese subterfugio, en esa estrategia, empiezan a surgir multitud de otros, de receptores. Y entonces ya empieza a socializarse el producto del lenguaje. Ahí ya tenemos una noción de público y de públicos, en plural. Aparentemente ya empezamos a saber cuáles son los públicos, unos y otros. Entonces ya creemos que nuestro acto verbal tiene el alcance de tocar a tal público o a tal otro público. Sería más bien lo propio, en un plano discursivo, del periodismo. Para el periodismo la noción de la alteridad es fundamental. Se escribe para cierta gente, para cierto público. El diario *La Nación* escribe para un público, y el diario *Página 12* escribe para otro público. Desean escribir para

otros públicos, pero la diferencia entre ambas enunciaciones está en que unas neutralizan la vibración del lenguaje y otros más bien la aceptan. Entonces hay una diferencia muy grande. Es una diferencia revolucionaria en ese sentido. Una prolongación de esto sería que hay políticas que atienden a lo revolucionario de ciertas enunciaciones y otras que coagulan la enunciación en la determinación de alteridades a las que llaman “receptores”, “público” o lo que sea. Entonces ya vienen todas las calificaciones: “vos escribís muy difícil”, “la gente no te entiende”. ¿Qué gente no te entiende? Otra es: ¿estás escribiendo para una minoría o estás escribiendo para el gran público? Eso sería como un efecto, una prolongación de este tipo de planteos o de cuestiones.



Facundo Giuliano (FG): Noé, otra coincidencia en la trinchera. Esta semana estuve escribiendo un texto relacionado a si se escribe “por” o “para”. Y coincidía rotundamente con lo que decías, de que ese “para” es un engaño, una impostación muy clásica de determinadas escrituras que están regidas por lo que podríamos llamar la “lógica de la audiencia”. Los periodistas saben mucho de eso. Y también aquellas personas que tienen una idea fantasmática y equívoca de quiénes serían sus lectores. Yo creo que vos tenés muy claro que se incurre en un tropiezo casi fatal si uno escribe pensando en qué tipo de lectores va a tener o cuál será el lector al que va el mensaje. Sería interesante detenernos un poco más y darle vueltas al acto de escritura como una lucha contra el silencio. Me parece que toca un nervio interesante y muy importante, sobre todo en esta época en la que el número de seguidores o el número de lectores, que en otra época era el número de libros vendidos, parece tan determinante. Pienso en esos escritores que estaban permanentemente en busca de los grandes números, de tiradas y ese tipo de cosas. Hoy eso toma otras formas más dinamizadas por la virtualidad. Entonces quería invitarte a que nos quedemos un poco en esta idea que trajiste, bastante provocativa, y ver qué vuelta le damos. Porque en el escribir “por” hay algo del orden de la necesidad, que podría ser “porque no se puede dejar de hacerlo” o “porque hay un hálito vital que rodea el asunto”. Recordaba de repente dos gestos finales, de Kafka y Walter Benjamin: se sabe que Benjamin se suicida abrazando sus escritos y que Kafka antes de morir pide que quemen toda su obra, como si la escritura y la vida tuvieran una conexión inescindible en ese punto que respira o se escribe “por”. Sin embargo, la escritura “para” pareciera ser esa escritura carente de gravedad que, en todo caso, va a saldar algún requerimiento, donde no hay más motivación que la mera coyuntura o la cuestión más comercial o la moda del momento. ¿Cómo ves esto? ¿Qué vuelta le darías?

NJ: La vuelta que se le puede dar son las cosas que pueden salir de un planteo como este, lo que se puede prolongar o lo que uno puede aprovechar de una reflexión de este tipo. Una pregunta básica: ¿por qué los seres humanos (seguramente no todos, ni mucho menos) quieren escribir? ¿Por qué se quiere escribir? Hay un aspecto obvio: porque las instituciones en las que uno vive exigen una

prueba de lo que uno hace. Entonces la escritura viene a entregar el documento. Pero eso es accesorio. ¿Por qué lo que llamamos el escribir literariamente se quiere hacer? ¿Cuál es el origen de este deseo? ¿Lo encontramos en las confesiones de los escritores? A veces sí y a veces no. En general, las confesiones son como fácticas: de pronto yo pensé o sentí que lo que había leído me autorizaba a hacer algo similar y entonces escribí.

Hay una escena de *En busca del tiempo perdido*, de [Marcel] Proust (1913-1927), que me parece que tiene que ver con esta pregunta. Él relata un viaje en auto hacia un pueblo donde hay una iglesia a la que se quiere acercar. Entonces el narrador dice que el auto subía y bajaba las colinas y entonces tenía la sensación de una especie de ritmo, de subidas y bajadas, un ritmo que, cuando llegó a la iglesia, lo hizo tomar un lápiz y un papel, y ponerse a componer. El narrador utiliza la palabra “componer” por “escribir”. Quiere decir que una impresión fuerte lo llevó a traducirla con un gesto material, que era poner en un papel los signos de un código conocido, que es el del lenguaje o la escritura. Ahí uno puede preguntarse: ¿qué es lo que afluye en ese momento en que quiere componer? Afluye una impresión, un deseo muy fuerte de que eso que está sintiendo no se le escape. Eso es lo inmediato. Pero también afluyen varios órdenes del saber. Por ejemplo, el saber del lenguaje. Afluye ahí. Si no poseyera el saber del lenguaje, la emoción que lo hizo escribir no podría haberse concretado. Afluye eso, pero también afluye otra cosa. En la mano que lo ejecuta afluye una memoria. Ahí las preposiciones, el “para” y el “por” se confunden. El “para” sería la necesidad, satisfacer la necesidad de dar cauce a esa impresión o esa emoción. Y el “por” serían todos los mecanismos que se ponen en marcha para que eso pueda ejecutarse. Esa es una combinación excepcional. Es la combinación de la gran literatura, de la gran poesía. En el tráfico más o menos habitual de la literatura están disociadas esas dos dimensiones. Están muy disociadas. Y la dimensión del “por” aparece reclusa, por lo general, en la poesía. La dimensión del “para”, en cambio, parece socializada.

¿Dónde vamos con eso? A una necesidad permanente de comprender qué es eso de la escritura, en qué consiste. Y, por lo tanto, dar una respuesta a esa primera pregunta, ¿por qué se escribe?, que es difícil de responder, desde luego, sin recurrir a respuestas completamente esperables. Ya recordé una frase de Bioy Casares. Cuando a él le preguntaban cuándo empezó a escribir simplemente aludía a que su padre ya era escritor y que quería que él también lo fuera. Era una estrategia para no contestar esa pregunta. Si me preguntan a mí por qué quise escribir alguna vez no sabría muy bien qué decir. Qué se yo por qué. Pero algo me llevó a eso. Tal vez sea simplemente la voluntad de diferenciarme. ¿En qué consistiría diferenciarme? En entrar en un orden de producción de significantes, por así decir, diferente de la corriente en la que estaba. Una voluntad íntima, no formulada, de diferenciarme.

Apareció hace unos años una muchacha cuya abuela, a quien conocí en ese momento, decía que había vivido en mi casa, cuando yo era chico, en el campo,

y que más o menos tendría mi misma edad. Esa señora dice que me recordaba perfectamente de chico, y que cuando venía a buscarme junto con los otros chicos para ir a jugar, yo decía que no quería salir porque estaba con un montón de libros en la mesa. Es un invento total, porque nunca hubo un montón de libros. Ella imaginaba que yo estaba en una decisión, un código, un discurso, que no era el de los demás: voluntad de diferenciarme. En eso sí creo que ella acertó. Pero no exactamente, porque seguramente yo habría tirado todos los libros y me habría ido con todos los chicos a correr o a jugar. Seguramente. Pero ella imaginó esa situación, que me pareció que daba curso a la respuesta a esa pregunta fundamental. No sé si rumbo para otro lado, Facundo, y me tenés que reconducir. Decime: “No, no contestaste lo que te pregunté”.

FG: Creo que está lindo, porque la cuestión era darle otra vuelta. Y otra vuelta me parece que le dimos. De hecho, me acordaba de Martínez Estrada (1958) cuando dice esa frase enigmática y maravillosa de que “la palabra es la punta del pie que se apoya en el suelo para la danza”, a lo que agrega: “es una magia más que un arte” (p. 240). Ahí hay algo de una diferencia, porque también los suelos son movedizos. Inclusive en el terreno de la memoria, que es donde se va sedimentando la escritura también.

NJ: Ahora que estás recordando a Martínez Estrada y ese libro, hay una explicación de ese punto. Martínez Estrada dice que Hernández empezó a escribir el *Martín Fierro* cuando había estado en el exilio, en un hotel, solo, para resistir la soledad, la lejanía y el fracaso. Porque venía de una revolución fracasada. Si hubiera triunfado el jordanismo en la provincia de Entre Ríos en ese momento, según esta hipótesis, por ahí no nacía el *Martín Fierro*. Fue necesario que fracasara la revolución, el acto físico más radical, para que surgiera el acto literario más radical, que fue el *Martín Fierro*. Es decir que se está girando en torno a estos conceptos, pero sin darles esta forma. Simplemente tomando la exterior, la formulación puramente externa, en forma de una explicación que puede ser aceptable anecdóticamente, pero que no va al fondo del asunto.

Fracaso, olvido y silencio en la escritura: el conflicto entre haber pensado y querer pensar

DT: Pensaba en el hecho de escribir “para tener más lectores”, y en esta idea, que recuperamos de tus textos, de la literatura como intento de captar un sentido, intento que no se logra. Esto me lleva a pensar en la dimensión del fracaso, si se me permite la expresión, como algo inherente a la escritura o a la producción de cualquier texto, incluso el texto psicoanalítico, me refiero al texto del neurótico, al que produce uno en análisis. Creo que en un análisis también se evidencia esa imposibilidad de dar una respuesta a la que te referías recién a propósito de la pregunta: ¿por qué uno escribe? No se sabe. Pensaba si ese no saber, esa no respuesta, no constituye efectivamente una dimensión inherente a la escritura, una dimensión fuertemente política. Me refiero a su diferencia con

respecto a la búsqueda del escribir “para algo”: para tener éxito, reconocimiento, un mayor número de seguidores o de lectores, en una sociedad como la nuestra tan atravesada por esos significantes: “éxito”, “felicidad”, etc., y que haríamos bien en tensionar con conceptos como los de “malestar” o “fracaso”. Pensaba entonces en el fracaso y el malestar como elementos inherentes al acto de escritura, y que están situados en las antípodas de la utopía de la felicidad o del éxito. Me preguntaba por el carácter político de esa imposibilidad de la escritura de dar una respuesta total o definitiva.

NJ: Eso me despierta algo. La dimensión del fracaso consistiría en que la aspiración máxima no se logra. No se logra en sí misma, pero también relativamente, porque puede haber niveles de fracaso. Puede haber fracasos rotundos, puede haber fracasos diferidos, puede haber fracasos parciales, puede haber sentimientos de fracaso que no se corresponden con fracasos reales. El fracaso es el fantasma que acompaña toda realización e incluso todo encuentro humano. El fracaso está ahí acechando, pero puede ser alejado o puede provocar la ilusión de haberlo neutralizado totalmente, etc.

En cuanto a la escritura literaria, ese fracaso puede ser diferido. Puede haber una desaparición del fantasma del fracaso en el momento. Hablemos, para ilustrar esta idea, del reconocimiento. Puede haber un texto, pongamos por caso *Cien años de soledad* (García Márquez, 1967), que inmediatamente fue tan reconocido que decir que puede haber fracaso ahí sería casi un insulto. Da la impresión de que ahí no cabe la idea de fracaso. Sin embargo, cabe en el sentido profundo de la cuestión, en el sentido de que casi ninguna escritura logra alejar definitivamente al fracaso porque se ha acercado a un pleno de sentido. Pero si también esa escritura encierra un fracaso posible, con el paso del tiempo ese fracaso puede crecer. Termina por crecer de tal manera que tapa todo el gesto inicial de haberlo querido neutralizar. Eso se llama “olvido”, en términos de literatura. ¿Por qué una enorme cantidad de textos han sido olvidados? Porque el fracaso inicial básico ha crecido y ha tapado el intento. También puede ocurrir que eso sea un equívoco y que en realidad cuando parecía que el fracaso había conducido al olvido, aparece un rescate posible, una recuperación que hace que el fracaso vuelva a alejarse otra vez. Eso ocurre, por ejemplo, con algunos textos surrealistas. Después del florecimiento del surrealismo, hubo un período (los años '50, '60, '70 y hasta '80) en que los textos surrealistas parecían olvidados. Pero se vuelven a leer por alguna razón y resulta que no merecían ese olvido, que pueden ser recuperados. En otro sentido, a esa cualidad que pueden tener los textos de estar a la espera y aguantar ese fracaso que se cierne sobre ellos, se lo puede llamar con ese concepto sacado de la física, la “entropía”, que es lo que hace que algo no esté del todo terminado, que continúe, que siga aleteando ahí y, por lo tanto, pueda ser recuperado. Son los procesos que no concluyen, el desorden que puede haber en un texto. Ese estado de espera respecto del olvido, olvido que implica la imposición del fracaso sobre lo que ya era en sí un fracaso. Eso determina también la lectura. A mí, por ejemplo, me creó un problema ese concepto. Yo tuve que hablar sobre Cortázar públicamente y dije que

una manera de leerlo fue la de los años en que apareció *Rayuela*, y otra es aquella en la que podemos leerlo ahora, quizás de otro modo. Se me enojó la viuda de Cortázar. Para ella había que leerlo siempre de la misma y gloriosa manera, y no aceptaba que ahora se lo pudiera leer de otra, atravesado el orden o los elementos que coadyuvan a la lectura de una enorme presencia: el psicoanálisis, el estructuralismo, el existencialismo, el marxismo, y todo lo que ustedes quieran, que son determinantes del modo de lectura.

¿Qué estoy queriendo decir con esto? Que este tipo de conceptos tiene consecuencias. Va más allá en sí misma la idea de fracaso: puede hablarse de fracasos gloriosos. ¿No es extraordinario que alguien aquí en la mesa mencione de repente un texto de Cicerón? ¿Por qué todavía Cicerón? El fracaso no lo ha invadido, sigue ahí presente. Hay entropía, quizás. No sé, arriesgo, digo una cosa.

DT: Sí, pero no hay olvido todavía.

NJ: No hay olvido total. Hubo olvidos, pero no hay olvido total de ese texto.

LZ: Esta frase que nos compartís, sobre la escritura como una lucha contra el silencio, nos dejó, como a tu amigo, sin palabras (tal vez esté rumiando una respuesta posible). Es una afirmación con mucho peso. Yo estaba pensando en la idea de que la palabra tiene una función muy expansiva, ejercida muchas veces desde un lugar de poder, como puede ser, por ejemplo, el proceso de una conquista, donde hay una imposición de una lengua por sobre otra (esa es una operación muy común, que se ha repetido históricamente), o como puede ser la función de la palabra en la religión católica, en la que hubo una diseminación de la evangelización por medio de la palabra. Me parecen interesantes estas cuestiones que fueron saliendo de la imposibilidad, del fracaso, de la diferencia como lugares de escape a esa expansividad y a ese poder de la palabra. Entonces pienso: si el silencio realmente lo contiene todo, ¿no contiene también esa escritura que necesita estar en ese silencio? ¿Cómo pensás vos esa lucha? ¿Es una lucha de choque? ¿Qué te moviliza esa idea?

NJ: Bueno, sí. El silencio es lo que está ahí. La escritura, según esta aproximación, lucha contra el silencio. La manera de luchar contra el silencio ya está en el orden de las formas, de lo que se supone que va a derrotar al silencio. Hay formas que son aceptadas, en el sentido que Kristeva (1978) decía: la literatura, en un momento determinado, es resultado del acuerdo generalizado acerca de qué es literatura. Estamos de acuerdo en que tal cosa es literatura. No podemos poner en evidencia el acuerdo, pero lo que pensamos que es literatura es producto de ese acuerdo.

La lucha contra el silencio adopta ciertas formas que se supone que son más eficientes o eficaces para derrotar al silencio. Eso, en el otro sentido, en cuanto al tema del poder, tiene que ver con el uso del lenguaje y la relación con el silencio. Por ejemplo, no soy un experto, pero algún eco me ha llegado: el lenguaje del nazismo. Es un lenguaje hecho de ruidos. Lo vemos en la misma configuración de las palabras del alemán. La tendencia del alemán es a la sufijación, a añadir sufijos, crear “palabras ómnibus”. Pero el nazismo llenó de ómnibus las palabras. No

era el general de división, era “el señor general de división de la cuarta categoría” en una sola palabra. La pronunciación de esa palabra neutralizaba u obligaba a las escuchas. El uso ahí era evidente, era un uso de sumisión, en el que el poder aparecía en la configuración misma de las palabras y se consolidaba en la reunión de ese tipo de palabras. Entonces el idioma era impositivo, gritado, fuerte. La oralidad era aplastante. No se podía respirar escuchando esa enunciación.

La contraria, en el mismo momento, es el lenguaje en los poetas herméticos italianos. Era un lenguaje en el que el silencio era aceptado y estaba introducido en el discurso mismo. Había ahí una evidente renuncia al poder. Era una invitación a entrar en los secretos, en esas palpitaciones del lenguaje, sin que nadie fuera obligado a hacerlo. Me parece que, en la misma época, de una manera estridente, tenemos estos dos usos del lenguaje. Pero no termina ahí la historia de los usos. Hay una cantidad de modalidades de usos del lenguaje. Los usos como operaciones para obtener algo. El “para” del que hablamos antes aparece claramente en la idea del uso. Entonces el poder está atrás de todo eso. ¿Qué sería el poder? Sería la verificación de un campo verbal indiscutible. El verbo modal “poder”. El “poder”, sustantivo, desplaza al verbo “poder”. El poder convoca a lo posible, la potencia, lo que todavía no se ha logrado, la necesidad. Convoca a todas esas nociones. De ahí que se haya coagulado en el sustantivo “poder”, que reúne todas estas cualidades del verbo “poder”. En fin, eso. Tengo un temor espantoso: el ser enfático. No quiero ser enfático.

LZ: ¿Cómo sería eso?

NJ: Soy enfático. Es muy antipático. Es feo. Necesito ahora un psicoanalista para examinar por qué soy enfático y antipático.

LZ: No, al contrario. Dijiste una pequeña frase que me desprendió distintas cosas. Una de ellas es la idea de una relación entre el silencio y el olvido, en línea con esto que decías, que hay una relación intrínseca entre la escritura y la memoria. ¿Qué sería eso? Hay una relación allí entre el olvido y el silencio que tal vez se puede pensar. Podés ser enfático...

(Risas)

NJ: Por un lado, hablé un poco del olvido y del fracaso. O, mejor dicho, cuando el fracaso es muy grande y tiene una gran fuerza se convierte en olvido, produce el olvido. El olvido sería sinónimo de borramiento. Efectivamente, en casos de Alzheimer, por ejemplo, el olvido, el borramiento, es casi total. No se conserva nada en la memoria. Pero el olvido es al mismo tiempo indispensable en la producción de un ritmo. No puede haber un continuo sin olvidos. Eso tiene otra designación: por ejemplo, son las pausas. La pausa es un modo episódico del olvido, pero es indispensable. Porque si no hay pausas no hay ritmos.

DT: Así como los silencios en la música, son tan importantes como las notas.

NJ: Exactamente. Pero hay más. En el trazado de los signos el olvido es indispensable. ¿Hay alguna letra que sea totalmente compacta, que no esté rodeada de espacio? ¿Cuál sería? Miremos las vocales. La “A” tiene un agujero en el medio, la “O” tiene un agujero en el medio, la “E” tiene un agujero parcial, la “I” parece

escaparse y la “U” tiene un agujero. Y las consonantes también. Esos agujeros, que son presencia de espacio, son modos de olvido también. Son vacíos. Sin esos vacíos, equivalentes a los que en otro orden llamamos “olvido”, tampoco podría haber escritura. No hay escritura. La escritura está hecha de ese juego entre presencia y olvido, entre espacio a cubrir y espacio persistente. Esto nos conduciría a algo que en cierto psicoanálisis fue muy importante, nos conduciría al secreto de la letra. ¿Qué es la letra? y ¿qué implica la forma de la letra y la multisecular persecución de la forma de la letra? Nosotros ahora, en esta instancia, parece que estamos muy seguros de cuáles son las formas de las letras. Pero para llegar a esa seguridad han pasado siglos. La “A”, que nosotros manejamos con total naturalidad no era la misma, no tenía la misma forma antes (es un antes indefinible). ¿De dónde sale? Es la persecución de otros sistemas gráficos, del jeroglífico, del cuneiforme y todas las tentativas de crear grafemas. Las letras fueron creadas y en esa creación el espacio que las rodea entra en la forma de la letra para hacerla inteligible. Y eso va cambiando hasta encontrar la forma actual. Me detuve alguna vez en esta cuestión. No sé si está en alguno de estos libros. Pensé en la consonante “K” y traté de definir su forma (Jitrik, 2019). Me parece que es una letra terriblemente inquietante, porque podría haber sido eliminada por la “C”, que cumple además doble función: es sorda en ciertas posiciones y sibilante en otras. La K, en cambio, sólo es sorda. Podría haber sido olvidada. De hecho, en el lenguaje de la fonética me parece que el trazo de “K” cubre todo eso. No importa. No me acuerdo ahora cómo es en el lenguaje de la fonética. La letra “K”, tal como la conocemos, puede ser descripta. Y yo la describí del siguiente modo: la letra “K” es un trazo vertical, que es como una columna, y dos diagonales separadas. Una, más pequeña, va hacia arriba y otra, más larga, va hacia abajo. ¿Qué es ir hacia arriba? y ¿qué es ir hacia abajo? Ir hacia arriba es la búsqueda de lo desconocido e ir hacia abajo es la búsqueda de lo profundo. Están sostenidas o inscriptas en la columna vertebral. Esto nos conduce a que la aparición de la letra “K” tiene esa vibración secreta. Esos trabajos empiezan con una preocupación de Freud (1918) con la “W”, que imagina como las dos orejas de un lobo, en la palabra “Wolf”, que es “lobo” y que es el apellido de “El Hombre de los Lobos”, que sueña con lobos. Ahí Freud piensa en la “W” y desencadena una reflexión ulterior de Serge Leclair, que es preciosa, sobre la letra y su relación con el inconsciente. Entonces yo la desplazo sobre la letra “K” y me parece que va por ese lado.

FG: Hay algo que quería mencionarte y que tiene que ver con el olvido y la presencia. Recuerdo que en *Narrar Después* (Mercado, 2003), Tununa habla de la politicidad de la escritura. Ella plantea que la politicidad de la escritura no radica precisamente en que apunte contra el tirano o tenga gestualidades populistas sino en el hecho de que se plantee construir el nuevo lenguaje de lo político. En ese sentido, la verdad es que me hizo ruido cuando comentabas el asunto de que puede aparecer Cicerón. ¿Qué pasa cuando esta dimensión de lo político atraviesa las ausencias, atraviesa los silencios y el silencio comienza a ser un silenciamiento? ¿Por qué, por ejemplo, no recordamos a Herminia Brumana?

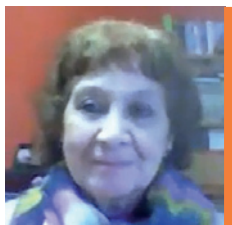
¿Por qué no aparece, como aparece Cicerón, en cualquier charla? Desde el punto de vista de esta dimensión de la política y de lo político, ¿qué sucede? ¿cuál es la operación que ronda entre el silencio y el silenciamiento? Sobre todo, cuando se sigue dando pista a los mismos de siempre, ensalzando los mismos nombres, los mismos recuerdos, olvidando o silenciando, al mismo tiempo, por acción u omisión, estas otras figuras, que tal vez incluso comporten un tesoro ingente, fundamental para abordar determinadas cuestiones o determinadas luchas.

NJ: Sí. Creo que cuando elegimos a Cicerón y no a Herminia Brumana o a quien sea estamos manejándonos con lo viable y conocido, lo que podemos manejar inmediatamente y que nos ratifica. La búsqueda de esos textos, en general, nos sirve para ratificar algo que estamos necesitando apoyar. No para entregarnos a lo desconocido sino para reafirmar lo conocido. Eso nos lleva al tema de las citas para el trabajo universitario o para cualquier tipo de desarrollo que queramos hacer. Esa búsqueda de la ratificación en otros textos nos hace dejar de lado la aventura que podría implicar ir a esos otros que están ahí a la espera. A lo mejor la espera dure siglos, o a lo mejor, con suerte, va a salir de su letargo y va a venir a decirnos que hay otras maneras de haber pensado. Porque también luchamos entre el haber pensado y el querer pensar. Tratamos de descubrir el haber pensado y tratamos, al mismo tiempo (tenemos que tratar), de lo que podemos pensar. A veces lo que podemos pensar busca su apoyo en el haber pensado. Otras veces, no. La innovación o la ruptura se producen cuando se presenta este rechazo. En entonces cuando se abre otra puerta. La historia de la cultura tiene momentos así. Tiene momentos de “no”, momentos que abren una puerta. ¿Cómo se articula este “no”? Es el conflicto entre el haber pensado y el querer pensar.

FG: Ese “no” me hizo acordar a David Viñas, cuando en una emisión del programa “Los Siete Locos” dijo en un tono enfático: “La discrepancia es mi punto de partida. Porque decir ‘no’ es comenzar a pensar”.

NJ: Y sí, es eso.

Aflujo de fuerzas en la lectura



Marta Inés Basile (MIB): Hace un rato hablaste de las distintas lecturas de *Rayuela*, y dijiste que no era la misma lectura la que podía hacerse cuando se publicó (que fue cuando la leí yo), que la lectura que pueden hacer ahora lectores más jóvenes. En este sentido, ¿Cuál sería la diferencia entre las lecturas de aquel momento y las posteriores con respecto a *Rayuela*?

NJ: Esta idea no está reservada a la lectura de los más jóvenes. Los más jóvenes pueden estar leyendo de acuerdo con otro tipo de instrumentos de lectura. Pero nuestra propia lectura, la mía propia y la tuya, puede haber sido una en el año '60 y otra ahora, o en el '80 o '90, no recuerdo cuándo fue ese encuentro que comentaba con la viuda de Cortázar. ¿En dónde reside la diferencia? Es difícil de

explicarla, pero reside en la saturación que se ha ido produciendo en alguien que ha sido sensible a los modos de conocimiento que han ido surgiendo. Por ejemplo, la palabra “semiótica” no tiene curso en la época en que sale *Rayuela*. Nadie lee semióticamente. Se empieza a leer semióticamente a partir de los '70 o de los '80. Eso quiere decir que la dimensión lingüística empieza a entrar al escenario de lectura y determina lo que se busca en una lectura. Si aquella primera aproximación, la del aflujo de fuerzas, tiene sentido, en la lectura esto se manifiesta. Entonces simplemente leemos de otro modo. Esto se está produciendo ahora.

Hace muy poquito hubo en la facultad una clase virtual a cargo de Adriana Amante, sobre el *Facundo* de Sarmiento (1845). La pregunta era: ¿por qué hay que leer el *Facundo*? Me hizo la pregunta a mí y a otros. Y había que contestar por qué tiene sentido leer el *Facundo* ahora, si lo tiene... Porque uno podría sacarse el lazo de encima y decir: “No hay por qué leerlo ahora”. Pero si uno acepta que sí se puede leer ahora, hay que ver cómo lo está leyendo ahora. ¿Lo está leyendo como requisitoria contra Rosas y la llegada del embajador Bartolomé García a Santiago de Chile? Ya no. ¿Qué te importa eso ahora en el *Facundo*? ¿Lo está leyendo porque el esquema de civilización y barbarie ha sido sacudido, criticado, acribillado y negado? Tampoco. ¿Cómo lo leemos ahora? Ahí está la cosa. Pero si eso ocurre con el *Facundo* de Sarmiento (y lo podemos reconocer) ocurre también con textos más cercanos. ¿Vamos a seguir leyendo a García Márquez como realismo mágico? ¿Nos importa este concepto de realismo mágico? A mí no me importa. En este momento ciertas estratagemas propias de las narraciones no me interesan. Me pueden decir, por ejemplo, que los diálogos de una novela como *Madame Bovary* (Flaubert, 1857) son buenísimos, son una maravilla, pero ya no es eso lo que me interesa. Me parece que eso simplemente es una especie de reproducción de las relaciones habituales entre los seres humanos y que la literatura es otra cosa. ¿Qué otra cosa es? Yo no lo sé, pero es otra cosa. A eso me refiero. Eso tiene que ver también con el proceso cultural.

Déjeme ir hacia el pasado. En el momento en el que, por ejemplo, el Estalinismo reinaba en el pensamiento, en el mundo entero, no era chiste. Los partidos comunistas eran muy fuertes en todas partes del mundo. Tenían una política cultural, por lo tanto, tenían una política de lectura. Según ellos, había que leer Realismo Socialista: *Así se templó el acero*, *Los héroes del trabajo a domicilio* y todos esos libros que se escribían “para”. Pero, al mismo tiempo, se ignoraba lo que estaba pasando en el campo de la literatura fuera de ese ámbito. Para la gente que leía sólo eso, porque había que leer eso, no existían Proust, Joyce, Breton, Malraux, ni Borges. No existía ninguno de esos: todo era literatura decadente y burguesa. Sin embargo, ocurría. Entonces, cuando el imperio de ese pensamiento de Realismo Socialista empieza a declinar, todos esos empiezan a resurgir. Todos empiezan a ser revisitados, revistos. Entonces se empieza a leer de otro modo. Incluso los textos del Realismo Socialista ya pueden ser leídos de otro modo. Ya el aspecto de las consignas, de la moral y todo eso no tiene ninguna importancia. Empieza a ser visto de otro modo.

Estaba viendo, estos días en que uno está en casa (es a la noche que me ocurre esto), varias películas mexicanas del Indio Fernández. Una de las primeras es una historia de la Revolución Mexicana. Las tropas mexicanas llegan, hay un líder, está el grupo de burgueses que se siente atacado por los revolucionarios. Hay una mujer y esa mujer sufre una transformación. Rechaza primero a ese jefe revolucionario y después se va con él. ¿Cómo veo yo esta película? La veo en la escena final, en la que el jefe de las tropas se va a caballo y el caballo caracolea. La figura erguida del militar representa una figura totalmente épica. Eso es lo que leo, lo épico, en un relato que era un relato típico de la Revolución Mexicana, que era una exaltación de la revolución.

Anoche vi *El Bruto* de Buñuel, que la pueden ver por YouTube. Buñuel hizo varias películas en México antes de volver a ser la gran figura cinematográfica que fue. *El Bruto* sucede en un barrio, en un conventillo. El dueño del conventillo quiere liquidar. Hay algunos que se oponen y entonces el dueño del conventillo le ordena al Bruto, que es un forzado que anda por ahí, que elimine a los cabecillas de esa revuelta contra su propiedad. Entre tanto pasan otras cosas muy variadas y el hecho es que, sobre el final, ese bruto ha cambiado. Ya no es más bruto, sino que se enamora tiernamente de una muchacha. En la escena de ese encanto irrumpe la mujer del burgués y hace una declaración. Le dice a la muchacha: ¿cómo has podido ligarte al tipo que mató a tu padre? Folletín, liso y llano. Entonces ella le dice: “¿Así que tú fuiste el que mató a mi padre? Me voy”. Y él le dice: “Escúchame. Te quiero explicar”. Entonces ella le dice: “No hay nada que explicar. Me voy”. Yo leo que hay una instancia de un “no quiero escuchar”. Ese “no quiero escuchar” es más frecuente que el que aparece en esta película. Hasta tiene consecuencias en el conflicto político argentino. Se diría, por ejemplo, que esta gente que rechaza la cuarentena no quiere escuchar. “No quiero escuchar” es lo importante de esta película. No el folletín, que es muy entretenido, que agrada mucho verlo y está muy bien actuado. Pero no es lo importante. Lo importante es esa frase. A eso me refiero: a cómo determinados modos de leer, que vienen de experiencias intelectuales diversas, se concretan en una observación parcial que antes no se hacía. Antes, yo mismo podría haber visto la película y eso no me hubiera impresionado. Ni lo épico de la de Fernández, ni la frase de Buñuel. ¿Qué es lo que me lleva a decir que a Cortázar lo leí de determinada manera cuando salió y ahora lo leo de otra? Y no se ofendan, pero mi lectura de ahora no es la misma que la de antes. Se ofendió la viuda y me cortó el rostro.

FG: Me hiciste acordar algo, Noé. Hay un texto tuyo, *La lectura como actividad* (Jitrik, 1982), en el que justamente hablaste de “nulidades de la lectura” y también recordaba tu *Historia de una mirada* (Jitrik, 1992), otro texto cuya audacia radica en que te pusiste a disputar la lectura de los textos de Colón a Bartolomé de las Casas.

NJ: ¿Qué diálogo, eh! Pero sí, está bien. Porque en los textos de Colón veo otras cosas que probablemente están escondidas en lo evidente. Por ahí esto es una gran improvisación y no lleva a ninguna parte. Pero me parece que sí.

Epílogo: un juego entre imposibilidad y negatividad

FG: Está también, en esto que contabas de la película, la figura de lo imposible que, freudianamente, aúna el infinitivo de la política, lo político, el psicoanálisis, la educación... Y pensaba cómo lo imposible tiene un lugar clave en la literatura, inclusive en relación con el amor. La figura del amor imposible recorre la literatura fuertemente... y la vida social en general también. Quería invitarte a reflexionar en torno al amor, a propósito de todo lo que venimos hablando, ya acercándonos al final de esta charla...

NJ: Ahí yo tengo que improvisar porque no sé nada sobre eso. La vida entera está tejida sobre imposibilidades. La cuestión es que hay dos modos de encararlas: o se las acepta como tales y se busca lo posible inmediato, o se las enfrenta. En general se habla de la gesta de Colón en sus aspectos negativos ulteriores a la gesta: las consecuencias que tuvo. Pero el viaje de Colón era un viaje contra la imposibilidad. No estaba previsto que se pudiera hacer ese viaje. Y eso fue lo que, en Mayo del '68, también surgió como consigna en las paredes de París: "Seamos realistas, pidamos lo imposible". Son dos modos que definen el comportamiento.

Lidiar con la imposibilidad no es fácil. Es una carga muy pesada. Porque en general son los otros los que se hacen cargo de eso y lo plantean: no podrás hacer eso. Pero ahí está, palpitante, la imposibilidad como el esquema de una tarea que no tiene todavía forma. La literatura es también eso. ¿Cómo ha sido posible que una persona como Balzac haya escrito ochenta novelas? ¿De entrada se planteó escribir ochenta novelas? ¿Dostoievski habrá pensado que iba a escribir cuarenta novelas de ese tamaño, a mano? ¿Cómo fue? ¿Qué empresa es la que inició?

La idea de la imposibilidad está ligada a la negatividad, que también rodea todos nuestros actos. La negatividad no como decir "no" a todas las cosas. Viñas tenía razón en lo que decía, pero esa negatividad es productora, es un punto de partida. Yo hablo de la negatividad como lo que acompaña a la imposibilidad. Y el juego entre imposibilidad y negatividad hace también un ritmo secreto. Quizá la evolución de la cultura sea resultado de ese juego entre imposibilidad y negatividad. La negatividad, al mismo tiempo, ha sido lo inquietante en toda la filosofía occidental. ¿Qué es la nada? Yo escribí algo sobre eso, tratando de vincular ese pensamiento de negatividad con las revoluciones estéticas de fin del siglo XIX, con las obras de Flaubert y Mallarmé. Hay un "Soneto en ix" de Mallarmé (1887). Es impresionante. Es un soneto en el que va desnudando todo. El salón vacío, el objeto hueco, la ausencia de esto, la falta de ruido, lo vacío. Es un soneto de catorce versos, donde no hay una sola afirmación de contenido. Yo vinculo ese soneto a una larga tradición sobre la negatividad. Y tuve la suerte de que se me cruzara el texto de Lucrecio (siglo I a.C.), *De rerum natura*. Retomando reflexiones de Demócrito y Epicuro, habla sobre la nada. Demócrito creo que dijo: sabemos qué es el todo, pero no sabemos qué es la nada. A partir de ahí la nada está presente. ¿La nada es una metáfora o un sustituto de la muerte? No creo que

sea eso lo que campea en ese pensamiento filosófico sino las operaciones de la nada, ya sea para reducirla o simplemente para comprenderla. Entonces una de las operaciones para comprenderla es la escritura sobre el papel, que inicialmente es la nada. La famosa página en blanco, que perturba tanto a los escritores, es la nada inicial.

No sé por qué se me ocurre el título de una novela de Cambaceres (1924), que se llama *Silbidos de un vago...* que son los míos.

Referencias bibliográficas

- Cambaceres, Eugenio. *Silbidos de un vago: (Potpourri)*. Buenos Aires, Minerva, 1924.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Buenos Aires, Colihue, 2013.
- Freud, Sigmund. “De la historia de una neurosis infantil”. En *Obras Completas: vol. XVII*, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pp. 1-111.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona, Odos, 1994.
- Jitrik, Noé. *La lectura como actividad*. México, Premia Editora, 1982.
- _____. *Historia de una mirada: el signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
- _____. *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Buenos Aires, Liber Editores, 2010.
- _____. *Lógica en riesgo. Ensayos heterodoxos*. São Paulo, Lumme, 2019.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid, Fundamento, 1978.
- Lucrecio. *De rerum natura. De la naturaleza*. Barcelona, Acanalado, 2012.
- Mallarmé, Stéphane. *Soneto en ix*. México, Ediciones el Tucán de Virginia, 2017.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Tomo I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Mercado, Tununa. *Narrar después*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, traducción P. Salinas, C. Berges, J. M. Quiroga Plà. Madrid, Alianza, 2016.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.