

DOSSIER

*Por un contra-archivo latinoamericano.
Imágenes de la disidencia en América Latina*

S.S. (NO)BIODEGRADABLE: DEL ARCHIVO AL TATUAJE

**S.S. (NON) BIODEGRADABLE:
FROM ARCHIVE TO TATTOO**

Lorena Fioretti

Universidad Nacional de Córdoba

Doctora en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba.

Título obtenido con una Tesis dedicada a la obra de Severo Sarduy. Actualmente, ejerce la docencia en materias del área de la Filosofía en su articulación con la Educación y el Arte en la Facultad de Arte y Diseño y la Facultad de Salud y Educación de la Universidad Provincial de Córdoba.

Contacto: lorenfio@gmail.com.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Archivo
Tatuaje
Política
Figura

Pretendemos en este trabajo abordar los “Autorretratos” de Severo Sarduy para dar cuenta de las implicancias teóricas y políticas que supone entender la escritura del escritor cubano como escritura tatuaje. La figura del tatuaje en la obra sarduyana configura un modo de interpretar el archivo: su anclaje material, la insistente posibilidad de la diseminación y, al mismo tiempo, la amenaza vital de su borramiento se presentan como una destotalización en marcha desde siempre, situando una interpretación que se sostiene entre la proliferación y el vaciamiento como la contradicción que atraviesa el tatuaje. En este sentido, esta figura habilitaría una diferencia que interrumpe la lengua y hace surgir una serie de enunciados divergentes, en tanto la literatura es ese archivo en donde todo puede ser dicho sin revelar el secreto: double-bind garantizado por el estatuto ficcional de la literatura. La pregunta por ¿quién habla? se impone mientras se desdibuja toda pretensión ostentadora a la vez que se ejerce el derecho político de inscribirse y al mismo tiempo de borrarse. La noción de biodegradabilidad y de firma se articularán en la (des)construcción del archivo literario para dar cuenta de la pregunta por la memoria y el olvido.

ABSTRACT

KEYWORDS

Archive
Tattoo
Political
Figure

In this work, we undertake the study of “Autorretratos” by Severo Sarduy in order to evaluate the theoretical and political issues that imply the understanding of the 'writing-tattoo' notion assumed by the author. The tattoo figure on Sarduy's work, comprises a way of interpreting the archive: its material anchoring, the insistent possibility of dissemination, and, at same time, the lethal threat of effacement. These features provoke an ever-running detotalization, that takes place between proliferation and depletion, as the contradiction going through the tattoo. In this sense, this figure would generate a difference that disrupts the language and give rise to a series of diverging statements, as long as the literature is this archive where everything can be said avoiding to unveil the secret: double-bind warranted by the fictional status of the literature. The question of “Who's speaking?” prevails whereas any ostentuous pretension fades away, as well as the political right of being simultaneously inscribed and erased, is exerted. The biodegradable and signature notions shall articulate in the literary archive' deconstruction to give account for the question of memory and forgetfulness.

Fecha de envío: 17/08/2018

Fecha de aceptación: 09/10/2018

La pregunta por el archivo no sólo responde a una necesidad imperiosa de acercarnos a la manera en la que lo recordable y lo olvidable devienen, sino que la misma está íntimamente anudada a la pregunta por el sujeto. Por ello, proponemos en este texto abordar los *Autorretratos* de Severo Sarduy como ese archivo no cerrado desde un nombre propio y sobre el signo de una época, sino arrancando a esa escritura de su simultaneidad para, como dice Raúl Antelo, “verlo así en sus efectos diferidos y dilatorios” (2001: 712). Esta propuesta parte de un poder de lectura que transgrede la transcripción como traducción de una voluntad escritural, en donde el sujeto puede entonces ser pensado como una superposición de archivos quebrados y múltiples. Asimismo, partimos de la noción de archivo foucaultiana que rompe la linealidad cronológica y el pensamiento teleológico, y allí donde el pensamiento antropológico interroga el ser del hombre o su subjetividad, hace que aparezca el otro y el exterior, señalando de este modo que el hombre es diferencia: “somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos” (Foucault, 1969: 220). Y en la que

Cada uno puede contar así su propia historia, aferrado a este código [la escritura] como a una baranda de salvación, sin afrontar el vacío de los hechos en su desorden, el caos de la vida, que no se genera más que en la violencia y en la inestabilidad (Sarduy, 1999b: 1837).

El lenguaje barroco frente a la imposibilidad de nombrar la cosa no calla, sino que multiplica infinitamente representaciones, figuraciones e imágenes y encuentra así —encuentro como producción— lo real. En este marco, pensar la diferencia es pensar una “multiplicidad dispersa y nómada que no limita ni reagrupa ninguna de las coacciones de lo mismo, que se dirige a problemas insolubles, es decir a una multiplicidad de puntos extraordinarios que se desplaza a medida que se distinguen sus condiciones y que insiste, subsiste en un juego de repeticiones” (Foucault, 1995: 33).

Los procesos de *exhumación*, pero también y fundamentalmente los de *biodegradabilidad* que propone Derrida, se articulan en su noción de *archivo* para repensar la memoria a partir de un resto que la inaugura y que el archivo literatura (re)produce de un modo singular. La noción de archivo pone en escena, por un lado, la imposibilidad de suprimir la resistencia del archivo y, por otro, sostiene la crítica al deseo de pureza incontaminada en el origen, deseo de que “las piedras hablen”, de que no haya archivo, de que no haya resto. Supone “un archivo que pudiera correr la extraña suerte de que le fuera concedida la más larga duración, el azar de lo no-biodegradabilidad (siempre, también, finita). Un *archivo máximamente contaminante* [...] «Un minúsculo simulacro de residuo literario-nuclear»” (Derrida citado por Vidarte, 2000: 11). Así, en la lectura del archivo, debe permanecer en tensión esa pluralidad, esa hibridez, la presencia de los jirones y fragmentos que (se) resisten a la unidad, que guardan y reproducen lo otro como un cuerpo extraño, es decir, todo aquello que nos habla de una “infección” como contaminación irreductible de la memoria: el mal (o quizás más correcto sería hoy enunciarlo en plural) de archivo. La doble dimensión del archivo desnuda el tejido microfísico de construcción del poder, es decir, este *double bind* que supone por un lado la voluntad de purificar, de extraer lo más importante: antología y monumento y, por otra parte, la impotencia que ello supone, “la incineración de los restos del padre que hace imposible la memoria, el recuerdo, la arqueología: cenizas, ruinas” (Vidarte, 2000: 13). Se trata muchas veces, tal como señala Paco Vidarte, de “frases que no son más que cenizas, de apariencia fragmentaria, condenadas a la dispersión, a la diseminación sin retorno al padre, a ningún origen previo, a ningún sentido preexistente del que fueran sus restos” (2000: 13). Pero, como sostiene Analía Gerbaudo, Derrida une el carácter biodegradable al que se expone el archivo literario que nos interesa, a la noción de *firma*¹ para evitar así

¹ En esta escena, la subjetividad es lo propio del hombre (y es sólo del hombre, otra línea abierta que no podremos seguir aquí), su pertenencia, lo que se muestra como lo original y el origen. Estas ideas se condensan en el nombre propio, como unidad que genera un determinado texto y que sella su filiación mediante la firma en el supuesto de la identidad. Y creemos, imaginariamente, encontrar este referente en la primera persona de la enunciación. Es esta axiomática la que avala una única interpretación del texto “sintetizada en un pensamiento que, a su vez, unifica un texto único, y el nombre único del ser, de la experiencia del ser. Esa unidad y esa unicidad se sostienen entre sí, mediante el valor del nombre, ante las amenazas de la diseminación” (Derrida, 1998: 58). El nombre asegura, evita el riesgo que implica cualquier contradicción, pues las mismas encontrarán, en ocasiones, forzosamente, el ajuste necesario para que el texto siga diciendo Uno, junto a quien lo suscribe bajo firma. Relación que aparece porque en el pensamiento occidental pensar y decir ha sido siempre pensar algo que fuese uno, y no

que lo irrecible se convierta en una fórmula. En esta misma dirección, y en relación con Celan, Derrida dice en una entrevista realizada por Evelyn Grossman: “lo que trato de pensar es un idioma (y el idioma quiere decir lo propio justamente, lo que es propio) y una firma en el idioma de la lengua que hace al mismo tiempo la experiencia de la inapropiabilidad de la lengua. (Derrida, 2001). Habría para Derrida una relación de advenimiento con la lengua, de acercamiento y también de marca, de herida, de tatuaje cuyo acontecimiento resiste a la asimilación, la traducción y la absorción, a la lógica del lenguaje. Es desde esta clave de lectura que nos interesa conocer de qué modo funciona la resistencia, pero también la *restancia* en los textos que forman los “Autorretratos”.

I- Por un parergón² político para estos “Autorretratos”

*L'écriture joue du pluriel et du singulier: Passions de la littérature. [...] De ces passions elle serait alors le aussi bien que l'objet, le subjectile aussi, en tout cas le lieu passif et passible auquel des événements surviendraient: toute une histoire qui nous attend. Et d'abord l'histoire du nombre: s'il n'y a qu'une littérature, et si elle est la littérature, cela signifie-t-il qu'elle reste particulière ou qu'elle est déjà universelle?*³

Jacques Derrida. *Demeure: Maurice Blanchot*

En su texto *La obra y el resto (literatura y modos de archivo)*, Miguel Dalmaoni comienza con un interesante epígrafe de Saer, extraído de su libro *La mayor*, que dice: “nuestros recuerdos no son, como lo pretenden

pensar-decir algo era perder el logos, perder la razón, estar enajenado, fuera de sí, desubjetivado, finalmente, loco.

² Tras la *Introducción a La Verdad en Pintura* (2001), Derrida se detiene en un comentario marginal de Kant sobre el ornamento (párergon) que rodea a las obras de arte –los marcos floridos en los cuadros, las alegorías en los grabados, las columnas en los edificios– para convertirlo en central y sostener que la crítica de la facultad de juzgar kantiana no se ocupa de la belleza sino en señalar dónde se encuentra su límite. De este modo, lo bello se presentaría en Kant como pretexto para tematizar lo sublime, que es precisamente aquello de lo que no se puede hablar.

³ La escritura interpreta el papel del singular y del plural: es la pasión de la literatura. De estas pasiones ella sería entonces, el sujeto antes que el objeto, como así también lo subjetivo; en todo caso, el lugar pasivo y pasible donde sobrevendrían los acontecimientos: toda una historia que nos aguarda. Y, en principio, la historia del [de su] número: si no hay más que una literatura y solo esa es la literatura, ¿significa eso que sigue siendo particular [especial/excepcional/singular] o que es ya universal?”(la traducción es nuestra en todos los casos, salvo que se indique lo contrario).

los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración” (citado por Dalmaroni, 2010: 8), como una ficción. Como señala Agamben, se trata del encuentro cuerpo a cuerpo con el lenguaje en el que se articula una necesaria decisión que siempre habrá sido política y que probablemente contradiga cualquier “teoría crítica del archivo” o cualquier política de la memoria. Si entre literatura y política hay siempre una disimetría, una heterogeneidad radical, no deberíamos intentar suprimirla porque son precisamente estas contradicciones las que nos llevan a la necesidad de tomar decisiones. El crítico señala que si la cultura siempre hace de la literatura una cantera de matrices de memoria (matrices subjetivantes, retóricas, ideológicas, institucionales), la literatura es siempre, a la vez, “el acontecimiento en que esas matrices se destartalan y donde sus ejercicios civilizatorios vacilan, balbucean, enmudecen o se ahogan” (Dalmaroni, 2010: 10). Quizás se trate, como propone Nicolas Bourriaud, de una “estética relacional”, es decir, de pensar algo así como un arte pos-utópico en el que la obra de arte se inscribe en una serie, como un punto en una línea, y funciona como un principio aglutinante dinámico “cuya actividad consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos. (2008: 135).

Y, por otro lado, se trata en Dalmaroni de una ética que no convierta la obra en culto ni que enmudezca frente a su lectura —en nuestro caso—, que no renuncie a la responsabilidad cultural, pero sobre todo que no renuncie a la tarea del pensamiento. Ahora bien, el trabajo y la apropiación que hace Dalmaroni de la noción de archivo para la literatura, sintetiza de alguna manera lo que nos interesa exponer en relación a la obra de Sarduy para pensar el modo particular y singular en que trabajamos el archivo literario: como la usina que inscribe un sujeto, en la doble acepción: que él construye, pero que al mismo tiempo lo construye, exponiéndolo a su necesaria lectura, pero también a su destrucción.

Cuando Antelo se pregunta por la politicidad del archivo, trabajando en la compilación de la obra completa de Oliverio Girondo que le ha encargado *Archivos*, piensa en lo que los nuevos soportes han generado en relación a la circulación de esos excesos determinando, por ello, modificaciones irreversibles en la percepción sensible del común de los lectores que remiten a lo que Rancière denomina la repartición de lo sensible. Se trata, entonces, de “sujetos políticos híbridos” del lector como “un innovador situado” (2001: 719). Sin duda, la propuesta

de Antelo, es decir, aquella que considera la obra no como un cúmulo de papeles, aquella que duda “del carácter documental, factual, empírico y computable de los métodos acumulativos, historicistas y filológicos, prefiriendo en cambio ver la escritura [...] sino como un espacio metodológico en movimiento” (2001: 712), concierne particularmente a la escritura de Sarduy. Pero, además, podemos pensar este innovador situado en un espacio y bajo una conceptualización de tiempo que abre la lectura y la interpretación a otras derivas. En este sentido es interesante recordar que motivo del archivo, así como el de huella o marca, pone en escena la conceptualización del tiempo que Derrida asocia con la noción *Nachträglich* psicoanalítica, es decir, lo que se elabora retroactivamente no sería todo lo vivido en general sino selectivamente lo que, en el momento de ser vivido, no pudo integrarse plenamente en un contexto significativo. Esta lógica perturba la tranquilizadora distinción pasado-presente-futuro: sólo existe el instante-ahora en el que el pasado y el futuro aparecen fantasmáticamente. En una dirección similar, Sarduy habla de *retombée*:

La causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la consecuencia incluso, puede preceder a la causa; ambas pueden barajarse como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia (Sarduy, 1999b: 1370).

A partir de esta noción de archivo, entonces, la tarea de interpretación se realiza formando parte del archivo a interpretar: “no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndose en ella. [...] No hay meta-archivo” (Derrida, 1997: 75). Así, el archivo se engrosa, ganando en *auctoritas*, pero perdiendo la autoridad absoluta: el archivero produce el archivo abriéndolo desde el porvenir. Por eso, la cuestión del archivo no es decible, ni decible, porque como insiste reiteradamente Derrida, la cuestión del archivo no concierne al pasado, sino esencialmente al porvenir: “el concepto de archivo no puede no guardar en él, como todo concepto, un peso de impensado” (1997: 37-38) que reorienta el deseo (pero también el mal) de archivo. Lo impensado adquiere a veces las figuras de la represión y de la supresión, pero no se reduce a ellas abriendo a aquello que vincula el saber y la memoria con la promesa.

II- Pájaros de tinta hacia el verano o el arte de tatuar

...allí donde estaba el tatuaje, ahora debe advenir el arte.

Peter Sloterdijk

La existencia es su propio tatuaje como la piel del ser.

Jean-Luc Nancy

La figura sarduyana del tatuaje, como dispositivo para esta lectura, parte de la noción de figura barthesiana como un trozo limitado de discurso, como un fragmento textual determinado e identificable; pero también como una figura coreográfica, como esa imagen que se forma en movimiento y que no es independiente de su lectura. Se trata para Barthes de “un fragmento del discurso recortado en función del hecho de que el sujeto-lector (o escuchador) reconoce en el flujo discursivo algo que ya ha visto, leído, escuchado, sentido, vivido” (2011: 56). De este modo, la figura abre una zona singular de y por procedimientos de lectura que buscan crear un espacio proyectivo, sin ley del sintagma: así, moviéndose según otro modo que no es el de la lógica conceptual, la figura es texto e imagen, fijación y movimiento en un espacio singular. En este contexto, lo figurable y lo pensable serían coalescentes, se dispondrían en un espacio de lenguaje abierto a la exploración; en el que “la figura parte de un pliegue del lenguaje”, dirá Barthes (1999: 15) e incluso a la “manifestación espacial” propia de la figura que expone Lyotard (1979: 32).

Sostenemos, entonces, que la figura del tatuaje en la obra sarduyana es un modo de interpretar el archivo: su anclaje material, la insistente posibilidad de la diseminación y, al mismo tiempo, la amenaza vital de su borramiento. Esta figura produce una destotalización en marcha desde siempre, situando una interpretación que se sostiene entre la proliferación y el vaciamiento como la contradicción que atraviesa el tatuaje. O, en otras palabras, propone una lectura que se articula entre la producción de derivas y la deconstrucción de los sentidos. En este sentido, la *figura sarduyana del tatuaje* habilitaría una diferencia que interrumpe la lengua y hace surgir una serie de enunciados divergentes, en tanto la literatura es ese archivo en donde todo puede ser dicho sin revelar el secreto, sobre todo cuando un Estado se convierte en el inquisidor que quiere escudriñarlos. Este poder decirlo todo es un *double-*

bind garantizado por el estatuto ficcional de la literatura: la pregunta por ¿quién habla? se impone mientras se desdibuja toda pretensión ostentadora a la vez que se ejerce el derecho político de inscribirse y al mismo tiempo de borrarse. Como en el archivo, el tatuaje denuncia la necesaria exterioridad en la que se constituye cualquier configuración de la memoria, pero no en tanto secundariedad, pues es el tatuaje mismo el que le da existencia. Y además, la figura del tatuaje implica una ideología, dice Sarduy citando a Etienne: “en una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente” (1999: 1301).

Los textos reunidos en sus *Obras Completas* (1999) bajo el apartado “Autorretratos” se sitúan en los bordes entre lo autobiográfico, lo ensayístico —donde se cruza el pensamiento filosófico y psicoanalítico— y lo literario en su intento —siempre frustrado— de registrar lo real. Como se ha señalado incansablemente, su producción representa un atentado a los géneros, a la orden y al orden que manda a “no mezclar los géneros”. Pero este mandato señala el desborde, la impureza, la presencia necesaria de lo otro como aquello que resiste e insiste. En estos fragmentos de escritura, Sarduy no se expone como sujeto escritor que detenta una identidad, sino que juega perversamente con las múltiples versiones de su identidad; como las variaciones —en el mismo sentido que Sèrres habla de las variaciones del cuerpo— que se realizan en la escritura, como el gesto en el que se inscribe y en el que inscribe mediante el filo del estilo, una vida, su vida, porque:

De un lado y otro del signo, esas búsquedas, cuya verdadera ambición estas notas no han llegado a definir, demuestran que, a pesar de sus resistencias, el hombre se adentra en el plano de la literalidad que hasta ahora se había vedado, formulando esa pregunta sobre su propio ser, sobre su humanidad que es ante todo la del ser de su escritura. (Sarduy, 1999: 1137)

La obra de Sarduy, y quizás particularmente sus “Autorretratos”, pertenece a lo que Nelly Richard (1994) llama, las *economías del trozo y de la traza*: obras que plantean algo no aprovechable e irrecuperable dentro del sistema de intercambio, dentro de las lógicas totalitarias, del sistema de intercambio, incluso del sistema de signos explícitos en disidencia. Y frente a la elaboración de estas obras hacía falta lectores, intérpretes, indómitos, *des-gregarizados*: “un lector enfrentado a signos «comunicables pero nunca demasiados procesables», a signos que

guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido” (Richard, 1994: 18), quizás el contra-héroe bartheano. Es decir, el lector del texto en el momento en que toma su placer, es decir aquella ficción del individuo que aboliría en sí mismo las barreras, las clases, las exclusiones; que mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles; que soportaría las acusaciones de ilogicismo, de infidelidad; “que permanecería impasible frente a la ironía socrática de contradecirse siendo así lo abyecto de nuestra sociedad. Sujeto que se complace en aquello que desborda toda ley y que resiste en la forma de un resto o vestigio en los márgenes de la lógica del monumento, de la historia y su verdad. Lectores sin ilusión, dice Saer,

Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. (Saer citado por Dalmaroni, 2010: 8).

Sarduy consideraba que no existía una causalidad directa ni transparente del sentido entre lo que había pasado antes y lo que sucedía después en el tiempo cronológico. Como sostiene Santucci (2015), el pensamiento estético de Sarduy se desencuentra con una idea de continuidad y circulación de los tiempos, entendidos como instancias sucesivas y mensurables. Se trata de un pensamiento que busca, anacrónicamente, como propone Werner Hamacher, no “lo que se repite de pasado, sino lo que de él va al futuro” (2011: 226). Esta arbitrariedad en y de la escritura se replica, también, en la noción de obra. La misma se concreta en las lecturas que puedan producirse de ella: la puesta en obra sarduyana debe hacerse, por lo tanto, siempre, de nuevo, cada vez, “abriendo el camino a márgenes imprevisibles” (Barthes, 2004[1971]: 13). Si lo esencial para una sociedad es la clasificación de los lenguajes, perturbar esta clasificación, teñir y contaminar discursos heterogéneos es producir un corte que desvíala inercia de la maquinaria del sistema. Pero en estas relecturas —o *deslecturas*, como dice Rosa—, la búsqueda supone, como siempre, una reescritura política de la estética de Sarduy, pues la unión de lo estético con lo político no se da por la mera denuncia desde el orden temático, sino que es en el

trabajo que realiza el arte con sus materiales donde se juega dicho posicionamiento.

Como los recuerdos, las marcas que llevamos en el cuerpo no son el fundamento de un destino, sino aquellas hendiduras en lo real del cuerpo por donde transcurre el devenir de la vida. En los textos de sus “Autorretratos” Sarduy construye una heterobiografía ficcional, en la que se revela siempre otro, o en donde lo otro insiste como modos de su identidad. La entrevista que le concedió a Mihály Dèz en 1990, “Para una biografía pulverizada en el número —que espero no póstumo— de Quimera”, y, de ese mismo año, “Lady S.S.”, su autorretrato en traje de diva o de rumbera, son dos buenos ejemplos de esta postura crítica ante lo testimonial y lo íntimo donde la escritura subvierte lo ya pensado e intenta revelar lo impensable y lo indecible. Según Guerrero, a imagen y semejanza del cuerpo, la escritura debe ser el espacio deseante que habla de lo que no tenía acceso al lenguaje y por eso obliga al autor a ir siempre más allá de sí mismo creando e imaginando eso imposible. De este modo la escritura se constituye como dispositivo y como señala Agamben la historia no es otra cosa que en incesante encuentro con estos dispositivos que nos han producido pero también a los que inscribimos, tatuamos. De este modo, la escritura como *el arte del tatuaje* inscribe, en tanto cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo, los verdaderos signos de la significación, sus pictogramas. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida y es, en este sentido, una erótica. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo *pictural* asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podría llamarse *escripturabilidad*,

el lenguaje aparecerá como el espacio de la acción de cifrar, como una superficie de transformaciones ilimitadas. ([...]) se harían explícitas todas las traducciones que hay en el interior de un mismo idioma. Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página. (Sarduy, 1999: 1154).

Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La figura del tatuaje señala una irreductible alianza con los cuerpos en juego donde el autor se expone a un público en un comienzo real que es un ser-ya-comenzado. Tal como sostiene Peter

Sloterdijk, si la poesía se expone es porque, como en la existencia, se brinda riesgosamente sin objeto “y si el existir significa mantenerse fuera’ [*sich hinaushalten*] en la noche del mundo, cabe decir que la existencia y la poesía son fenómenos solidarios en sus respectivos momentos fundamentales” (2003: 10). Propone, entonces, relacionar esta poética del exponerse como una poética del comenzar, como recomenzar.

ya hay marcas que mellan el rostro, pliegues en el ángulo de la boca, dureza en las espaldas, temblor en las rodillas, un corazón inquieto. [...] La conciencia de nuestra presencia actual, por tanto, está recubierta con la escritura jeroglífica, de unos comienzos más antiguos que han de descifrarse y evocarse de nuevo para tener algo que decir (Sloterdijk, 2003: 13).

Si toda vida está repleta de imágenes, sonidos, escenas, es decir, de lenguaje con el que el viviente escribe su novela cotidiana, esa sensación de poder comenzar que sienten quienes escriben tiene su razón de ser en el ser-ya-comenzado de un texto existencial previo y preliterario. Se trata siempre de un cuerpo ya cifrado en el que los tatuajes vienen a inscribirse. La escritura literaria se juega entonces en ese cuerpo de la lengua archivada. La poesía, y la quizás la literatura toda, es el “habla de las marcas realizadas a fuego en el alma, de los caracteres grabados bajo la piel” (Sloterdijk, 2006: 20). Estas marcas son tan intemporales como el inconsciente y tan difíciles de educar como los instintos. Pero no hay vida ni sujeto anterior que escribiría e inscribiría estos pergaminos, es justamente allí mismo, en el acto mismo de la escritura que algo como un sujeto o una vida adviene. Ahora bien, la pregunta que nos interesa hacerle a estas letras es de qué modo se inscribiría la memoria desde esta perspectiva o, más exactamente, cómo y dónde leer estas inscripciones. Sarduy dice al respecto:

Derivan los cuerpos cifrados, se van marchitando, desfallecen, hasta que mueren pronunciando un nombre; los tatuajes se borran. O no: como si temieran degradarse con la piel que los soporta, los tatuajes frente a la muerte, con ese instinto que atraviesa toda escritura, se han exilado, han emigrado hacia otro cuerpo, vital y fornido, pájaros de tinta hacia el verano (Sarduy, 2000: 187).

En este sentido, a la pregunta por la escritura en Sarduy, se une irremediablemente el cuerpo, por ejemplo, mediante la pregunta por la voz:⁴

Una textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende; algo que es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una cámara de eco que es su espacio verdadero, su verdad. (Sarduy, 1999, 30-31).⁵

La propuesta de la escritura entendida como tatuaje, entonces, señala hacia la posibilidad de lo no biodegradable, es decir, hay algo que (se) resiste a la deconstrucción, a la destrucción, al mal radical, posibilitando que algo se herede, que algo persista y exista. En *La emigración de los Tatuajes*, Sarduy insiste —analizando *Los nombres del aire* de Ruy Sánchez— en la capacidad de los signos de tinta de emigrar de un soporte a otro

donde se integran a un diferente sentido y a una nueva constelación, siempre lo hacen a partir de un alfabeto real, de una heráldica precisa cuya semiología no sólo es realizable, sino que está repertoriada. Lo extraordinario no está en los sistemas de signos, sino en la luz que arroja su emigración (1999: 1432).

Así, se anuda en la figura del tatuaje, por un lado, su anclaje a lo real y, por otro, su capacidad de hacer ver aquello que nombra. Podemos, entonces, decir que el lenguaje adviene allí donde estas marcas inauguran el camino, en un reiterado e insistente recomenzar. La escritura pende del niño tatuado como un *character indelibilis*, “imborrable como el sello indisoluble del que habla algún rito bautismal” (Sloterdijk,

⁴ Esta es pensada en Sarduy desde una perspectiva psicoanalítica para la que el objeto del barroco es un objeto parcial de la pulsión, del deseo y de su satisfacción. Así el seno materno, los excrementos, la voz y sus equivalentes metafóricos, son las “cosas” inapropiables, perdidas, inasimilables del otro y de sí mismo, “residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto al aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a)” (Sarduy, 1999: 1251).

⁵ En un sentido similar lo plantea Nancy cuando dice: “Siempre tenemos el cuerpo agitado por algunas rimas y algunos ritmos, por palabras golpeadas, entrecortadas, escandidas, sacudidas como si fueran ellas mismas la piel del tambor, y que es mi propia piel, que es la propia piel de quien habla, tendida para resonar [...] meneando toda la máquina de disfrutar y gemir, y vociferar, soporte de su voz (2013: 11). Estas escrituras que intentan transitar el “entre” la palabra, la escritura y el cuerpo se configuran en una zona donde el pe(n)sar disloca, muchas veces, el sentido construido.

2003: 16). En estos tatuajes que son metafóricamente la fuente de cualquier escritura poética hay algo de real, de no metafórico, de marca y testimonio:

allí donde domina la palabrería del ciudadano moderno no puede sino aparecer también un hambre de signos existenciales, de incisiones sangrientas y de signos marcados a fuego. Aunque sabemos que el tatuaje sin lenguaje es monotonía pura y dura, también es verdad que el lenguaje sin tatuaje es pura arbitrariedad (Sloterdijk, 2003: 17).

El autor, en este contexto, es un tatuador que no representa nada —en el sentido de la copia—, sino que crea un espacio nuevo: ficción del cuerpo, del gesto, del erotismo y de la muerte. Creación de espacio en el lenguaje, acción de cifrar como una superficie de transformaciones ilimitadas en la multiplicidad de texturas que tienen lugar en la página donde las palabras (se)tejen incansablemente. Así, “el poema como cambio perpetuo, como sustitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página” (Sarduy, 1999: 1159), es el modo en el que Sarduy entiende la escritura como inscripción.

Podríamos decir que es posible pensar a partir de la escritura, de las teorías de la escritura tanto en Derrida como en Sarduy, una topología de la memoria y el olvido, en tanto diferencia, herida y tatuaje, en tanto disfraz, como inscripción y marca en el mundo. Una escritura que testimonia sobre lo acaecido, sino que es lo acaecido mismo, es decir, que no talla un cuerpo, sino que es esa talla, esa marca en el cuerpo: una escritura que de-marca un lugar. Y, por otro lado, una economía como aneconomía en palabras de Derrida, es decir, un pensamiento en torno a la memoria y el olvido que no acumula, recupera, erige como monumento, ni como testimonio o sí, pero que al mismo tiempo y en una lógica aporética, olvida. Un pensamiento que asume que en el corazón mismo del recuerdo está el olvido como un mal radical que horada, en el mismo momento que inscribe, la posibilidad del recuerdo.

La escritura sarduyana no sólo remite a aquello que marca, que pincela, que tatúa, sino que en su no-representación se vuelve un soporte que restituye fragmentos y, con ellos, se restituye. Esta posibilidad de hacerle un remiendo a la historia con mayúsculas supone en la escritura la inscripción de un tiempo nuevo, que representa una chance de restitución, la posibilidad de barajar y dar de nuevo, reconfigurando la

lógica de las pérdidas y los daños, suturando con la escritura. De la voluntad de Sarduy de habilitar la presencia del parche que sana, que acomoda los restos, conteniendo la herida, quizás provengan sus cromoterapias, el humor en su colección de epitafios, su autobiografía que inicia con el encuentro de sus padres. Podemos, entonces, decir que el lenguaje adviene allí donde estas marcas inauguran el camino, en un reiterado e insistente recomenzar.

Finalmente, si la poesía da qué oír, las artes plásticas dan qué ver y la literatura qué leer, son estas formas del don, tanteos y accidentes en el afuera “donde las condiciones de audición y de visibilidad solo pueden realmente irrumpir como tales. [...] Solo etimológicamente parece que ‘arte’ [*Kunst*] provenga de ‘poder’ [*können*], ya que en realidad ‘poder’ proviene de ‘abrir’ [*eröffnen*]” (Sloterdijk, 2003: 22). En este sentido, el archivo literario, en tanto arte del tatuaje, es el espacio en el que se abre una posibilidad, una diferencia que interrumpe la lengua y hace surgir una serie de enunciados divergentes en un movimiento que impide el cierre del archivo. Se trata del tiempo y el espacio del recommienzo: de la escritura como un acto político en tanto escribe lo imposible, testimonia una y otra vez esa distancia y al mismo tiempo guarda en el recuerdo lo inolvidable. De este modo, la repetición está en juego en la escritura como esa pulsación incesante que sostiene la posibilidad de que algo suceda. Por ello, ir tras las huellas de la memoria no es ir al encuentro con un pasado remoto, sino el intento siempre fallido de *imaginarizarlo* y de singularizar la marca que repite sin cesar ni agotar su dispersión.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTELO, RAUL. “Política del archivo”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, num. 197, octubre-diciembre: 709-720, 2001.
- BARTHES, ROLAND. *Crítica y Verdad*. México, Siglo XXI, 2004 [1971].
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1999.
- . *El discurso amoroso. Seminario en la Escuela de Altos Estudios 1974-1976*. Madrid, Paidós, 2011.
- BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

- DALMARONI, MIGUEL. "Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana", *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, No 12, 2015.
- . "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)", *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 7-8, 2010.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo (Una impresión freudiana)*, Madrid, Trotta, 1997.
- . "La lengua no pertenece". por Évelyne Grossman, *Europe*, año 79, núm. 861-862/enero-febrero 2001 (Traducción de Ricardo Ibarlucía publicada en *Diario de Poesía*, núm 58, primavera 2001). Disponible en línea: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm>. Fecha de consulta: 16/09/18.
- . *Mal de archivo (Una impresión freudiana)*. Madrid, Trotta, 1997.
- FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1997 [1969].
- Foucault, M. y Deleuze, G. (1995), *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- GERBAUDO, ANALÍA. "Leyes del género y desconstrucciones en *El arte de narrar* de Juan José Saer.", en "I Jornadas Internacionales: poesía y experimentación", 2006. Disponible en línea: <http://www.expoesia.com/j06_gerbaudo.html> Fecha de consulta: 16/09/10.
- . "Derrida en las pampas", *Boletim de Pesquisa NELIC*, vol. 11, num. 16, 16-39, 2011.
- . "La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: una lectura", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, num. 32. Disponible en línea: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html>> Fecha de consulta: 28/08/2006.
- . "Literatura, biodegradabilidad y políticas del archivo. Por una teoría en (des)construcción", *Revista Filosofía UIS*, vol. 7, 2008.
- Hamacher, Werner. *Para-la filología / 95 Tesis sobre la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2011.
- NANCY, JEAN-LUC. *Archivida*. Buenos Aires, Quadrata. 2013.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS. *DISCURSO, FIGURA*, BARCELONA, GUSTAVO GILLI, pp. 29-34, 1979.
- RICHARD, NELLY. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- SANTUCCI, SILVANA y FIORETTI, LORENA. "Para una configuración del método: una topología del pastiche y una economía de la *retombeé*. Reescri-

turas políticas del texto y su destinación”, en *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 2015.

SARDUY, SEVERO. *Obra Completa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

---. *Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961* (Cira Romero comp. pról. y notas). Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007.

SLOTERDIJK, PETER. *Esferas I. Burbujas*. Madrid, Siruela. 2003.

---. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. España, Pre-Textos, 2006.

VIDARTE, PACO. "Imágenes de archivo", en *Marginales leyendo a Derrida*. Madrid, UNED, 2000.