

ACTAS

III Jornadas de Investigación en Humanidades



Bahía Blanca
1 al 3 de octubre de 2009

**La conspiración de las voces.
Fantasmas del Poder en *Majestad, etc.* de Oscar Steimberg**

Maximiliano Crespi
UNLP – UNS – CONICET
maxicrespi@hotmail.com

En un erudito trabajo dedicado a la palabra y el fantasma en Occidente, Giorgio Agamben señala, con un dejo de melancólica resignación, la indiferencia y/o el terror con que –cual si se tratara de algo “natural”, que no merece ser puesto en duda– solemos *entregar al olvido* la violencia del corte que funda nuestra condición cultural. La escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, inaugurada allá lejos y hace tiempo, y definida ya por el propio Platón como la materialización de “una vieja enemistad”.

Esa escisión, que supone una violencia fundante y define, por así decirlo, un *origen* en que la cultura está –desde las bases mismas de la Academia platónica–, paradójicamente vinculada al *régimen de propiedad* condiciona las relaciones entre las disciplinas y el saber. El tajo que abre la palabra en dos se explica en términos de conocimiento y posesión: la poesía posee su objeto sin conocerlo, la filosofía puede llegar a conocerlo pero su posesión siempre le será negada. La palabra occidental se encuentra, como apunta el filósofo italiano, desgarrada “entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la consciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo” (Agamben, 2002:11).

No es casual que la crítica nazca precisamente en el momento de mayor énfasis en esa escisión. En pleno siglo XIX, cuando la palabra poética se resuelve por negatividad de la palabra pensante, la crítica se inscribe en un umbral de percepción y de sutura. Cuando la filosofía se superpone con la ciencia y se vuelve utilitaria bajo las requisitorias positivistas, cuando la literatura parece liberarse a la combustión de las formas y se arroba en la estancia del goce en el delirio febril del romanticismo, *la crítica tiene lugar*. En esa escisión dramática, entre una filosofía que cada vez más se superpone con los intereses de la ciencia y una poesía que cada vez más se dirige a un goce del desinterés, la crítica descubre superpuestos su lugar y su razón de ser.

Su situación bien puede ser expresada de manera paradójica. A diferencia de la palabra poética y la palabra pensante, la palabra de la crítica no representa ni conoce; en todo caso, conoce la representación: “a la apropiación sin conciencia y a la conciencia sin goce, la crítica opone el goce de lo que no puede ser poseído y la posesión de lo que no puede gozarse” (Agamben, 2002:12). Dicho a través de Foucault, si la poesía sólo se reconoce en la realidad de la ficción y la filosofía en la fábula de lo real, acaso la crítica “sólo” sea capaz de realizar la fábula inscrita en la ficción.

Hay, claro está, en la toma de ese lugar, un riesgo no siempre sorteado con probidad. La crítica, inscrita en ese espacio desgarrado, suele asumirse en la lógica de la arrogancia. Sobre todo en el momento en que adquiere conciencia de su posición respecto de las instituciones y de sus posibilidades políticas y opera una modificación interesada de su propio estatuto. Es su manera de presentar su miseria, su servidumbre hacia ese discurso que conjura a un tiempo la fábula y la ficción: la Historia. Su objeto no cambia (sigue siendo la literatura, las poéticas, las inscripciones estéticas en la

cultura); lo que cambia es una colocación en función de su interés (por fuera del goce): la crítica no busca ya justificar algo del orden de lo intempestivo *frente a* la Historia; sino de justificarse ella misma *en* la Historia.

Uno mismo no puede evitar descubrirse a veces enredado en esa madeja. Más interesante es sin duda la otra crítica, aquella que se escribe y se asume como inscripción *frente a* la Historia. Pero *en* la Historia, esa crítica que lentamente escribe su historia, esa estancia *en la escisión* producida en el origen, no es nada. O, más precisamente, *es nada*: esa *nada* que “custodia la inapropiabilidad como su bien más precioso”. No se comporta frente a su objeto como un *amo* (que lo niega en el acto del goce) pero tampoco como el *esclavo* (que lo elabora y transforma en la instancia diferida del propio deseo): la suya es una operación soberana que goza y difiere, niega y afirma, asume y rechaza, en un movimiento que se define como una exploración topológica: una topología de lo irreal. Los *topoi* de esta crítica son los *fantasmas*: esas figuras tan *difíciles de asir* y cuyo poder es, a decir del propio Aristóteles, “maravilloso y anterior a cualquier otro”. Y la convicción que sostiene de hecho su indagación temática, en el vacío al que la constriñen los otros dos modos de ser de la palabra en el origen, es su obstinación por entrar en relación con lo irreal y con lo inapropiable en cuanto tal, para hacer propia la realidad en términos positivos.

Las notas que siguen no solapan pues su carácter *temático* y en cierto sentido *pre-crítico*. La exploración topológica que mapean surgió, como suele decirse, en los márgenes de la lectura de ese admirable poema de Oscar Steimberg titulado *Majestad, etc.* (1980)¹, cuyo pre-título –según su propia voz– está inscrito en el poema “Posible patria”, desde 1953. La lógica que rige la exploración no encuentra pues su pulsión, como es de esperarse después de este preámbulo, en el deseo de resolver, reconocer y juzgar; sino en el de hallar, descubrir y robar. Ya hay muchos para juzgar (muchos que “usan la escritura” como una función, transitivamente): la raza selecta de los jueces habita los capitolios de la crítica que reduce el pensar a una actividad jurídica que silenciosa, naturalmente también impone su ley.

La figura del mapa que traza la exploración no se superpone con el territorio. No podría hacerlo. Es, por decirlo de algún modo, tan inestable como el mapa de las dunas en el desierto. El recorrido que supone es aleatorio, pero no es caprichoso: se despliega más a través de las *formas* que de las *figuras* de la violencia, sobre todo porque son ellas las que trastornan la previsibilidad del tema: si el Poder (con mayúsculas) es la figura ciega en que se inscribe el monopolio de la violencia, la *potencia* (evitamos a través del rodeo nietzscheano la necesidad de insistir unas minúsculas al poder) es esa fuerza reactiva, esa conspiración de las formas que en el poema señalan un Afuera que el Poder intenta conjurar en esa forma de la violencia que es su propio silencio.

Su Majestad no responde a los súbditos. No habla cuando se le pide una voz. No se pronuncia cuando se le exige un pronunciamiento. Falta donde se le reclama; y se presenta ahí donde menos se la espera. He ahí su arbitrariedad o, más exactamente, la *razón de su soberanía*.

La propiedad de la ciudad se ejecuta en ese silencio que es emblema. A Su Majestad no puede exigírsele la palabra y obtener su pronunciamiento porque su soberanía se nutre de su potencia de hacer silencio. Ahí se juega su propiedad sobre la ciudad: en que, siendo ella misma el núcleo duro de la cultura, se impone como

¹ Todas las referencias al texto siguen esta edición consignando el número de página entre corchetes.

naturaleza. Del Poder suele decirse: es natural que calle. Callar es detentar el poder sin ponerlo en riesgo, del mismo modo que hablar es ejercer un poder en el mismo momento en que se lo arriesga. En la estrategia propia de los discursos, hablar es darse al juego: lo que se toma al hablar es el riesgo de perderlo o conseguirlo todo. El Poder que calla detenta el poder como una propiedad.

Que la propiedad tenga razón es la razón misma de la propiedad. La razón, monolítica, vertical de su soberanía es ese silencio impenetrable para la voz del que osa interrogarla. En algún punto la escena traduce el movimiento discursivo de la cura psicoanalítica: el juego estratégico entre dos espacios de enunciación en el que uno calla porque su silencio estratégico es tanto o más eficiente que su discurso. La palabra que hacia ese silencio se dirige no retorna más que en su propio eco, como corroborando la imposibilidad de la demanda pero a la vez dando lugar a la verdad del síntoma, en que se expresa —se articula— el “retorno de lo reprimido” de una tragedia olvidada.

El rodeo paradójico de lo Cómico, por su parte, desplaza la interrogación hacia el gesto que se inscribe un paso más acá de toda comunicación. El humor arrastra la palabra y el silencio hacia zonas en que lo que “Es” se agita ante Su Majestad. El humor es esa potencia a través de la cual el silencio y la palabra se dan en la forma fantasmática de figuras suspendidas.

Por un lado, podría suponerse esa soberanía de la palabra poética como el eco más o menos diferido de un proceso histórico que se produce a la manera de una conmoción que sacude la historia del significante durante los años 70 y encarna las difíciles formas de la recepción de esas aún poderosas fuerzas imaginarias que son el posestructuralismo francés y el psicoanálisis lacaniano y, a la vez, de una tradición literaria que viene de Mallarmé, serpentea a través de las vanguardias y retorna [retornar, es decir: diferir] en las primeras propuestas narrativas de Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Germán García, Ricardo Zelarrayán, Héctor Libertella, Copi, Néstor Perlongher o el joven Steimberg de *Cuerpo sin armazón*. Pero, por otro lado, es tentador pensar esa soberanía en la conjetura de la *conspiración literal* que el propio texto trama *frente a* esas fuerzas que la Historia desearía imponerle: la literatura, del lado de afuera. En todo caso, la relación fundamental, y por ello mismo elíptica, que hay en juego en *Majestad, etc* es la que, como afirma Laura Estrin (2009:78-79), traza vasos comunicantes entre el pliegue de los saberes en la obra de Steimberg, la exageración lamborghiniiana y la saturación como principio poético en la digestión libertelleana.

Majestad [7], Mister [19], Sucio Rey [21], Kulak [25], Doctor [33], Jefe (chief) [39], Destinateur [42], General [47], Señor [59], Tú [61]: el Poder atraviesa los nombres, los motivos, los temas; cruza los espacios sociales, los protocolos, los niveles del *régimen de verdad* en que se naturaliza como tal: es la “tercera, / ausentada persona” [49].

Maiestas [-atis]: “Grandeza, superioridad y autoridad sobre los otros”. Así reza la primera acepción de “Majestad” en el Diccionario de la Real Academia. Es el Poder declarando su nombradía, su naturaleza y sus facultades en el revés de trama de una amenaza.

“Seriedad, entereza y severidad en el semblante y en las acciones”, dice la segunda entrada. El Poder se asume como moralidad: es el movimiento por el cual el valor se establece sobre una valoración inicial [Nietzsche]. Hay sobreentendido un lugar en que esos valores asisten por defecto: es la voz que habla insistente y obstinada *al* poder *en* el Poema.

“Título o tratamiento que se da a Dios, y también a emperadores y reyes”, apunta la tercera acepción. El Poder se define por su trascendencia y se justifica en su ubicuidad. Está siempre más allá y más acá de donde se lo busca. O, mejor: es el mismo más allá desde el cual llegan el silencio y la palabra en las forma de la Verdad. Pero además es el lugar inaudito de la excepción en tanto su soberanía se asienta en su ubicuidad y su trascendencia. Difícilmente pueda decirse más que esto: hay Poder porque está la voz arrobada en la insistencia de esa forma de la injuria que es el Poema.

Pero el Poema no es una plegaria ni una orden. Es el gesto, el movimiento destructivo de la injuria, arranca lonjas de la voz protocolar con que el Poder se ejecuta. Las tritura, las triza y las devuelve en la forma de la caricatura y la parodia: la pone en vereda al devolverla como lo que su naturalización ha procurado negar: es decir, como la voz de un bufón a servicio. Pero eso no es todo. El titeo, la acentuación castellanescas, el vocativo (“jefe se dice siempre en vocativo” [45]), son tratados como desperdicio a condición de que ese desperdicio no se desperdicie: licuado en las trampas y las tramoyas de la lexicalización que encubren –estaba a punto de escribir “borran”– la escena en que centellea la orgía de una violación. Es cuando la lengua plebeya desperdiga el desperdicio por sobre el cuerpo pulcro y célibe de la Lengua Real.

Vejação carnavalesca que el Poema no anuncia, pero que efectivamente realiza. El Poema de Steimberg se corre de la lógica de la amenaza para reencontrarse con la poética literal: “intrigar, conspirar/no dar el golpe” (Literal 1, 1973:119). Sin embargo, cabe una corrección: en esa conspiración, no es el Poema el que se cuele sino una plebe de voces sin nombre, ni rango, ni direccionalidad. El Poema es el lugar y la situación en que se produce el encuentro incestuoso de las jerarquías (que no se borran, están presentes, porque así y sólo así producen la transgresión), pero es también el encuentro desgarrado de lo real y lo imaginario.

¿De dónde vienen esas voces que penetran con cruel indiferencia los jirones de voz arrancados al Poder? Del Etcétera. Esa forma que supone todo lo demás pero que presupone, ante todo, lo Uno a lo que encadena el *et*. El etcétera (*et cet̃era*) se emplea como sustituto del resto de una exposición o enumeración que se sobreentiende o que no interesa expresar y cuyo único atributo definido es no ser aquello que ha sido predicado con anterioridad. Supone una excedencia y no una sustancia. El etcétera señala aquí la proliferación indefinida de las formas que no son las formas de la Maïestas pero que la presuponen. Es ese *resto* que designa una potencia irreductible en lo colectivo: “una canción / apta para el gramófono que se vende en los barrios / que se extienden más allá del mapa, / más allá / de un océano de saliva” [27].

No se trata ya de aquello que en el Poema será interpelado una y otra vez (el Poder). Tampoco la voz misma de la interpelación. Remite, al contrario, a las fuerzas mismas que atraviesan el Poema y permanecen fuera de la interpelación precisamente porque constituyen el umbral infranqueable por la interpelación.

El Poema (o, mejor, la obra) no nace como resistencia a la violencia invisible del Poder, pero tampoco remite al autor en el origen. Si hay una frase que vuelve con insistencia a lo largo del texto es aquella que reconoce esa distancia que se abre con el libro: “Hay veces, Majestad, / en que ella no tiene nada que ver conmigo” [7]. No se inscribe en la lógica binaria que el Poder insiste en imponer a la trama de los discursos para los cuales dispone la Ley (Real) y administra la trampa. El Poema es el acontecimiento en el cual se inscribe una *potencia* (Nietzsche) que es sin duda la Noche insondable, “ese hermoso diamante de vacío” (Mallarmé), el Silencio insoportable de las Sirenas (Kafka), el Afuera (Blanchot). Esa potencia tiene un nombre: el *etcétera*. El

etcétera: la proliferación de las formas que padecen y a la vez exceden el cuerpo mismo del Poder.

¿Cómo llega esa potencia? A chicotazos, por centelleos. De la potencia al Poema hay ese tránsito inevitable –ni siquiera Orfeo puede soportar la potencia inscrita en el rostro pleno de Eurídice–, esa forma de la promesa que se abre entre el ver y el decir, entre la imagen y la voz, entre el relámpago y el trueno. No es el eco diferido de un proceso; ni se inscribe en ninguna dialéctica. El Poema es ese acontecimiento que en que se materializa una violencia cruda. En él las “fuerzas de la historia” no responden ya a una lógica reconocible. No obedecen ni a un destino ni a una mecánica sino al “azar de la lucha” (Foucault, 1988:19) encriptado en su propio cuerpo textual: una sucesión de procesos de avasallamiento y de formas de resistencia y metamorfosis que tienen lugar en la lengua. De ahí que, como apunta Nietzsche, la forma sea fluida, pero el sentido lo sea aún más (Nietzsche, 1995:89).

La potencia promete el trazo que constituye el acontecimiento: el canto de Orfeo es esa potencia por la cual la noche se abre. El Poema despliega la potencia del único modo que puede hacerlo: a través de “líneas que se extienden de una manera indivisa” [16] que se incrustan como esquirlas de un estallido inicial (una violencia fundadora) en el tejido textual en que el Poder se inscribe como Discurso. Pero el Poema es capaz de desguzar Poder porque se extiende y es esa “viva voz” que, bajo el régimen corrosivo de la similitud, hace el texto que “multiplica al infinito la Palabra Jefe” (41).

El Poema es pues el lugar en que la relación de fuerzas se invierte. En él, el poder ha sido confiscado, el vocabulario ha sido tomado y vuelto contra aquellos que se imaginan sus empleadores. En él, el Poder no cambia sencillamente de manos; mejor aún: en su interior, la dominación se debilita, se distiende, se envenena. El Poema hace aparecer algo inesperado en escena, algo para lo cual el Poder sólo puede prever el conjuro, algo frente a lo cual el Poder fracasa en cada intento de captura: la figura de un fantasma en que su imagen no tendría lugar ni razón de ser.

Lo que dificulta su captura a manos del Poder es que el Poema no se inscribe en su condición última: su lógica no es la de la totalización generalizadora, universalista. Él mismo es una composición que se arranca a lo general, un conjunto aleatorio y singular. Pero el azar que se imprime en él no puede comprenderse como una mera jugada de suerte, sino como “el riesgo siempre relanzado de la voluntad de poder que a toda salida del azar opone, para matizarla, el riesgo de un mayor azar todavía” (Foucault, 1988:19).

Por eso el cortado al filo agudo del azar: “¿al azar? No: diríamos más bien: al acaso” [16]. El “acaso” tiene un régimen similar al del “como si”: supone un espacio hipotético. La voz habla como si las figuras del Poder pudieran oírla. Sólo en ese espacio que es el de una “pura diferencia”, y que tiene la potencia de los *topoi* para “hacer que aquello que no es, en cierto sentido sea”, la voz profiere, cada tanto, “una palabrota mostrada como inconsecuente” [22], “un temblor” [18], el eructo “de una comida naturalmente campesina” [15], “un pedo fenomenal” [17] o, revelándose “traicionariamente”, se vuelve presumida y “cocorita” [19], insolente: se transforma en un “no saber” que “guarda un necesario componente de pedantería” [45]. Pero es sobre todo en el poema donde el acuse de la voz se multiplica y toma distancia del Poder: “si os engrupo, Majestad, será porque estamos en / grupo: / me divido, / te separo de mí, Majestad, y me divido” [21].

Las voces que asisten al poema para sostener la interpelación no son asignables a un cuerpo, sino a una multiplicidad. Es lo que despeja toda hipótesis esquizoide y hace del poema una suerte de espacio excepcionado que hace suyo el tiempo de lo Real, ese Real que suspende toda organización en una realidad predicable y qué, más aún, interrumpe su previsibilidad.

Las voces llegan en centelleos y desaparecen al pronunciar su interpelación, deshaciendo toda organización, defraudando toda predictibilidad. Son formas fugaces pero intensas que anudan su rabia, su resentimiento, su desesperación a las de otras voces, presentes y ausentes en el poema. En ese sentido el poema es capaz de hacer oír multiplicidad de voces: él mismo no es otra cosa que el espacio de confluencia de estas pulsiones ciegas.

Ya porque la imaginación resulte preferible al goce, ya porque el mismo goce resulte siempre escindible de la dominación que lo impone, las voces corren por el texto fallando a toda inscripción normativa. No están en el poema sino que parecen llegar a él, a ese espacio en cuyo centro está el Poder convertido en realidad en la experiencia del nombre. Tampoco se identifican al sujeto que busca, como en el policial, una verdad preexistente. Cada una de las voces llega al Poema desde un lugar incierto, hace su experiencia de encuentro e interpelación del Poder en el nombre precisamente para extraviarse. Más aún: cada uno de esos momentos en que la interpelación es presentada realiza su completud en el umbral mismo de su propia desaparición.

En algún sentido, las voces que interceptan al Poder cambiando de formas, de ropas y de linaje en el nombre, presentan una ruptura manifiesta con modelo guerrero heroico-agonístico tan característico de la literatura militante de su época. No se trata de combates singulares. Se trata de una táctica aleatoria que se basa en el descrédito en el propio nombre. Mientras la agonística tendía a superponerse con las formas del compromiso y la responsabilidad personal, la apuesta aleatoria sólo compromete los efectos de una táctica anónima y localizada.

Es en función de esta táctica que caracteriza la conspiración de las formas que las voces mismas arrean, casi a su pesar, el germen que acaba por corromper la silenciosa salud del Poder naturalizado que representa la *maiestas*. El detalle que nombra y singulariza cada una de esas voces (un tono, una sintaxis, una voz) es el resto que irrumpe porque sí y en su excedencia da lugar a un efecto escandaloso: lo que el poder naturalizaba como subordinado se arranca a ese régimen jerárquico-funcional, es porque sí, se vuelve una posibilidad de vida novedosa por inesperada e incomprensible, ajena al principio de realidad.

Cada voz teatraliza singularmente el imaginario de su interpelación al Poder. Gesticula, escenifica, parodia o ironiza. Sólo en ese contexto es capaz de decir del/al Poder lo que dice: “—¡Jefe! —impetraba el callejeador / y su sonrisa era la de una métaphore impure. / —¡Jefe! Usted sí que no es uno de esos chantas, falsos / héroes que salen del barrio a cumplir una misión de / Parque Japonés” [43].

Pero la verdad política del poema es su verdad literaria. Es por eso es la exploración de los nombre en que el Poder cuaja. En los nombres del poder se cifran no ya sus estados ni su ser, sino sus funciones. Es por eso que el poema narra irónicamente la cristalización del poder (en los nombres) a la vez que permite pensar su dispositivo de diseminación e intronización en las esferas más ínfimas, como lo revelan el tono intimista o confesional de las escenas en que las voces lo buscan como se busca a un padre: para seducirlo y aniquilarlo en el nombre.

Los nombres llegados a su caricatura por la insistencia de las voces en el manoseo vocativo, son lo que organiza la función paradójica en el poema. La paradoja hace ver tanto el poder como la impotencia inscrita en las interpelaciones: “(Qué malo sería, chief, que usted se nos pasara de ese lado / y se convirtiera en el enviado no siendo ya el que nos envía a nosotros, / o se largara, peor, a hacernos de ladero).”

La paradoja hace convivir el deseo de poder y las marcas visibles de la impotencia. De ese modo el poema sostiene la necesidad de una política exorcizando en su propio interior todo rasgo de voluntarismo. Define su potencia conspirativa en el artificio formal que arranca los nombres del Poder a la manera en la que el bufón y el cínico dicen la estructura ficcional de la verdad: en un decir que defrauda a un tiempo las exigencias de la verdad y las de la mentira.

La Majestad (*maiestas*) es en el poema la imagen cruda del Poder. Es el espacio de superposición del emperador-dios en una articulación de un doble contenido: político y religioso. En su espacio el poder retorna estableciendo normativa. Hay una *lex maiestatis* (ley concerniente a los crímenes de lesa majestad) en el deslinde de una amenaza, la de *crimen maiestatis* (acusación de lesa majestad); pero también una delegación estatutaria en la *maiestas patria* (autoridad paterna). En ese sentido, más que una forma de representación tradicional, la *maiestas* es la palabra sobre la cual se soporta el derecho a la destrucción de la palabra del otro. El silencio de la *maiestas*, a diferencia del de las sirenas kafkianas, es su potencia destructiva: su capacidad para borrar no sólo el sentido de las palabras que se le reclaman, sino el sentido mismo de la palabra.

La *maiestas*, cabe recordar, fue también en un tiempo la forma iconográfica en que se conjugaron las tradiciones precedentes de las imágenes mediante las cuales dioses y gobernantes compartieron una suerte de privilegio (cuyas características comunes derivan de la ideología política en que el gobernante era el representante del dios). Ese rasgo está categóricamente expuesto en las imágenes de Marco Aurelio, y en el arco de triunfo de Constantino: la “liberalidad imperial” supone que la *maiestas* está condensada en sus gestos y enfatizada por la reverencia de los súbditos y por el hecho de que es la figura del emperador la única que se ve en su totalidad.

En la sombra de esa iconografía, el significante “Majestad” superpone moral y naturaleza, voluntad y destino, derecho y excepción. Su palabra y su silencio son lo que son y lo que deben ser. Su voz y su silencio asumen la modalidad de un dictamen porque su acontecimiento remite siempre a la escena de un juicio pleno que, ausente a toda explicación, se resuelve un paso más acá de la idea de justicia. En este sentido, Majestad, etc. guarda una relación crítica subterránea.

Es por ello que se trata de un texto literal, es decir, violentamente cómico; pero, a la vez, violentamente trágico. El silencio de la Majestad –acaso tanto o más que su excepcional pronunciamiento– hace posible y a la vez inútil todo lo proferido por la voz del etcétera. Es el Poder el que lo permite y define su condición. Incluso la voz del etcétera parece intuir la paradoja que el poema pone en escena: “Su silencio, Doctor, permite mi discurso continuo” [37].

El rodeo de lo Cómico, se ha dicho, desplaza la interrogación hacia el gesto que se inscribe siempre un paso más acá de la comunicación. ¿Qué se dice exactamente del decir? Que es la potencia de lo cómico la que arrastra la palabra de uno y el silencio de otro hacia un espacio en que lo que “Es” se agita estentóreamente ante lo que está (la *maiestas*). Lo cómico es esa potencia a través de la cual el silencio y la palabra se pliegan en las formas fantasmáticas de figuras suspendidas, figuras en las que lo que se

sublima es la noche sin voz y sin silencio: los fantasmas –apunta Blanchot– están ahí para los que no se atreven a ver la noche (Blanchot, 1979).

Todo el poema se pliega en los nombres del Poder. Es en ese sentido que el poema produce el encuentro inesperado de un real y su imaginario: la potencia de lo cómico y la profundidad del análisis. En los trajinados nombres del Nombre se destaca claramente cierto manierismo, cierta solemnidad afectada: Majestad se emplea muy poco en este sentido, y la voz del etcétera no cesa de pronunciarla y repetirla en la diferencia. Su reiteración y su insistencia la vuelven tanto más insólita cuanto ella misma caracteriza una escucha plena y una palabra silenciosa pero plenaria. Susurrada con voz suave, paciente, átona; carraspeada en una aspereza formal; o entonada en los modos de reclamo picaresco, los nombres (los fantasmas) de la *maiestas* definen el pulso en que se desperdiga la voz del etcétera formando un bloque inarticulado, un soplo único. La presencia del vocativo indemne organiza una fórmula devastadora, que condiciona concretamente toda la secuencia. Es en el Nombre donde la súplica, el pedido formal y la confesión anudan con la queja, el reclamo, la imprecación y la provocación reactiva. No hay pronunciamiento que no tenga por destino el silencio poderoso de la *maiestas*; no hay forma de silencio que no se dirija secretamente a su palabra.

¿Cómo se rompe con ese círculo perverso? ¿Cómo se evade esa presencia omnipresente? Mediante un rodeo paradójico. La insistencia en las formas cristalizadas del nombre suprime la voz monomaniaca que lo refiere, y que rechaza, pero también el término que parecería venir a preservar, y que se torna imposible. La *maiestas* es diseminada en la diseminación de la voz que la invoca. Más aún: los hace de hecho indistintos al tiempo que produce una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, que crece sin cesar entre una voz que no puede dejar de nombrar aquello que calla y una voz que no puede más que gritar haciendo silencio.

Es como si tres operaciones se concatenaran en el poema de Steimberg: la presentación de una voz insistente en que se afirma un lenguaje; la presentificación de este lenguaje ante un silencio que es su razón de ser; y el efecto integral del poema, que consiste en arrastrar todo el lenguaje, en hacerlo huir, en llevarlo a su propio límite para descubrir su Exterior, el exterior de esa lógica que niega lo que afirma y afirma lo negado. De hecho, el acontecimiento a que da lugar el poema no pertenece al orden de la interiorización sino al de un tránsito al “afuera”: el rodeo de lo Cómico desdobra el patetismo del diálogo entre la sordera y la mudez. Justamente porque el poema se niega a soportar la imagen de un lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, y es, al contrario, el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo (el lenguaje “fuera de sí”), pone al descubierto su propio ser: el siniestro círculo vicioso que hace al orden del discurso y revela una distancia más que un doblez, una dispersión (más que un retorno) de los signos sobre sí mismos. El poema de Steimberg arranca pues el lenguaje al modo de ser del discurso —es decir, a la hegemonía de la representación—, pone a la palabra insensata en una red en la que el sujeto del poema (aquel que habla en él y aquel del que él habla), no es ya el lenguaje en su positividad, sino el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo” (Foucault, 1988b): “el poema es impune, y sobra” [37] precisamente porque busca “rescatar / y exponer / una pequeña idea discentidora” [13]. Pero es ante todo porque él mismo viene de aquello que insiste en corroer que puede convertirse en esa potencia corruptora que lo amenaza. Es la más cruda enseñanza batailleana: no se puede hablar de algo como la parte maldita sin ser uno mismo a su

vez parte de esa maldición. Es el poder que “está criando panza de burgués” el que “está criando, etc.”: las voces del etcétera que el poema acoge emergen de esa excedencia en la que el Poder quisiera retenerla.

Esa palabra sobre la palabra, ese habla sobre el hablar que tematiza subterráneamente el poema, desplaza la reflexión del “sujeto” (que habla) hacia una “hiancia”² que el orden del discurso insiste en velar: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. Esa desaparición se produce en el poema a partir del rodeo cómico que plantea la disolución de la voz del que no oye en el silencio del que no habla. Todo *Majestad, etc.* es un largo contrapunto paradójico a esa voz silenciosa con que el Poder se filtra en los cuerpos. Pero es, ante todo, la presentación paradójica de la tragicomedia del ser ante la mano invisible y la voz silenciosa de la Ley.

El poema de Steimberg guarda en este punto una conexión subterránea con otros textos de la literatura argentina que ponen en escena una lógica insensata y tragicómica. Dos antecedentes en los que la voz del etcétera se dirige al Poder reclamando su palabra con ironía semejante a la empleada por Steimberg pueden hallarse en textos de Roberto Arlt y Enrique González Tuñón. Son textos que, a fuerza de ironía, se posicionan *frente a* aquellos que admiten ser juzgados porque dan su conformidad a la Justicia sobre la que se legitima el juicio (pienso en el patético “caso” de sumisión que muestra a Elías Castelnuovo memorizando las páginas de una Ley gramatical). La potencia de lo cómico se realiza mediante dos operaciones que describen el modo de una estancia incómoda entre la voz del etcétera que no deja de pronunciarse y el silencio que el Poder devuelve ante su escucha.

La potencia de lo Cómico se despliega en dos modalidades que suponen un desvío paradójico respecto de la modalidad *endoxal* de la situación “ante la ley”. Por un lado, como en la alegoría irónica de Tuñón, invirtiendo la lógica implícita en la escena del juicio: puesto ante la ley el etcétera exige el juicio, con lo que desbaratan las formas en que el Poder impone su dominancia: “No me preguntarán el nombre, ni el estado, ni la profesión. Los supremos enroladores leen en el espacio. Son enciclopedias de almas. No me preguntarán, pero yo les diré: –Aquí estoy. Juzgadme. El ujier me observará con desconfianza y se aproximará para llamarme al orden en cuanto intente transgredir las disposiciones celestiales. –Soy una pobre alma sufrida y pecadora. Juzgadme. Los Ancianos se mirarán unos a otros en asombro. Uno acariciará su barba pensativo; otro hundirá su mano en el vellón de una nube. El ujier dirá: –Callad, infeliz. Ya no os pertenecéis.” (González Tuñón, 1998:115-116). Reclamar el juicio para ser reconocido entre los culpables, por un lado. Desdoblamiento, desgarró de la subjetividad en el juicio, por otro. En el texto arltiano la superposición de las voces que configuran el absurdo de ese sujeto/objeto de la mecánica implacable de la ley: “Después incliné la cabeza sobre mi hombro y cerré los ojos, pensando: ¿Qué pintor hará el cuadro del dependiente dormido, que en sueños sonríe porque ha incendiado la ladronera de su amo? Después, lentamente, se disipó la liviana embriaguez. Vino una sobriedad sin ton ni son, una de esas seriedades que es de buen gusto ostentar en los parajes poblados. Y yo sentía ganas de reírme de mi seriedad intempestiva, paternal. Pero como la seriedad es hipócrita, necesitaba hacer la comedia de la ‘conciencia’ en el cartujo, y me dije: Acusado... usted es un canalla, un incendiario. Usted tiene bagaje de remordimiento para toda la vida. Usted va a ser interrogado por la policía y los jueces y el diablo...”

² “Hiancia” remite aquí a la substantivación del adjetivo hiancia (que contiene hiatos), que a su vez aparece en el Diccionario de la Real Academia Española, en su 2ª acepción, con el significado de *abertura, grieta*.

póngase serio, acusado... Usted no comprende que es necesario ser serio...” (Arlt, 1995:86).

Sendos textos ponen en escena la *potencia de lo cómico* precisamente para hacer ingresar una lógica inversa [insensata] que desnaturaliza el movimiento propio del Poder articulado en el Juicio. Lógica inversa, paradójica, que quiebra el sentido común, la *endoxa* en que el Poder se naturaliza. Lógica paradójica que opera la *inventiva* en lugar de la provocación y que lleva a pensar en la naturaleza y significación del juicio cuando éste atraviesa los cuerpos: lógica inversa con que las Madres responden al *uso endoxal* y siniestro del “Algo habrán hecho” con el lúcido y desautomatizador “*Nuestros hijos, desaparecidos, nos parieron*”. Lógica paradójica que lleva a pensar en la naturaleza y significación del juicio cuando éste atraviesa una escritura, cuando se produce en ella o sobre ella, cuando detiene en favor de una valoración el proceso crítico (e impide pensar de otro modo). Lógica insensata y estrictamente literaria (una pura potencia de imaginación) que, encuentra un *limes* (límite), produce un *limen* (pasaje o umbral) crítico sobre el que abre la posibilidad de pensar lo mismo pero de otro modo.

Hay en el Poema otro rasgo notable que hace a la naturaleza misma de la voz del etcétera. Se trata de una voz paranoica, y esa paranoia se deriva de la constante postergación del enfrentamiento concreto con el Poder.

Como Salvador Dalí, que hizo de esa forma de la psicosis, un dispositivo de interpretación (“el método paranoico-crítico”), Steimberg pone es escena un dispositivo paranoico que hace aparecer al Poder ahí donde él se querría invisible. Toda interpelación al discurso del Poder presupone su identificación en el interior mismo de los discursos que tejen la realidad. El Poema dota a esas “voces del común” anónimas (menores) de una percepción paranoico-crítica que les permite revelar su persistencia real sobre los cuerpos de los que sólo quedan las voces. En la compulsión paranoica con que las voces interpelan al Poder se inscribe también el signo de su propia angustia ante su indiferencia. Las voces, que podrían “hablar hasta morir” (porque hablan para no darse por muertas), llevan al extremo los efectos de esa angustia de castración, la hacen pasar el umbral de lo imposible en la frase en que se niega el deseo: “Hay veces, Majestad, / en que ella no tiene nada que ver conmigo” [8, 14, 26, 34, 37].

Pero si lo que se busca en la incesante proliferación de las voces es la respuesta del otro, su infinita postergación al silencio es lo que coarta la posibilidad de anclar las voces a sujetos. El Poema presenta no sólo un hiato que deslinda sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación, sino ante todo la escena que hace imposible la constitución del sujeto de la interpelación. Las voces llegan al Poema, lo cruzan y lo abandonan raudamente como fantasmas. Y es a través de esas formas de cuyos cuerpos, desaparecidos, sólo se nombra un “paquete de funciones” perdidas, estremecimientos, temblores, palabras, pasos, “escandalosos resplandores”, que se dispone una economía del deseo.

Se trata de formas a la vez inconscientes e inaccesibles, en función de la economía insatisfecha en que anudan las leyes del deseo que deslinda su ser a partir de la diferencia entre la exigencia de la necesidad y la demanda articulada como reclamación amorosa. Es por eso que el único retorno soportable para los fantasmas es el “teatro de los acontecimientos”. El Poema es la única instancia en que el fantasma de la interpelación toma forma sin adquirir realidad victoriosa. El espacio en que se realiza sin adquirir realidad. Pero, aun cuando sabe imposible la satisfacción del deseo latente en la figura de los fantasmas, el Poema es destinado, como en un sacrificio, a retener las

formas posibles del objeto deseado: las voces que lo cruzan no son ellas mismas los fantasmas sino desdoblamientos de los fantasmas, representantes de la representación ligada al cumplimiento del deseo. El Poema es pues ese espacio en que el orden simbólico es roto por la potencia de lo imaginario. De ahí que su éxito se desprenda estrictamente del fracaso que pone en escena cuando *hace ver* la insatisfacción producida por la sustitución del principio del placer por el principio de realidad.

La palabra del Poder [*Maiestas*] se da como juicio y a través de un uso *endoxal*; la palabra del *etcétera* como interrogante insensato, paradójico. ¿Quién construyó las puertas de Tebas?, ¿quién hace sus precursores?, ¿hay una voz para las Sirenas?, ¿qué conmociona la voz del escribiente que responde “I prefer not to”? e incluso ¿tiene alguna utilidad el relato?, ¿es posible sacar alguna enseñanza moral de él? o, ¿sirve de alguna manera a los intereses de la Patria?, son preguntas que, como las de Arlt, González Tuñón y Steimberg, se producen siempre un paso más acá de la escisión que funda el orden de la cultura occidental. Suceden en la precisa intersección entre la palabra poética y la palabra pensante. Articulan una lógica paradójica cuya potencia estamos aún lejos de estimar en términos críticos precisamente porque se producen ahí donde el juicio de la crítica se descubre superpuesto a la *endoxa*. Porque cuando la ley (en que el Poder se duplica) toma el rostro de la prohibición sólo para ser transgredida, y el juicio se revela como el gesto más autoritario en de los autoritarismos de la ley, lo que queda es ensayar su transgresión, imaginar formas de conspiración prestando atención a la conspiración de las formas.

Construir *sobre* la herida que funda su escisión. He ahí un modo de resistir a esa violencia fundante de la Cultura, que nos violenta imponiendo límites donde debiéramos saber/poder imaginar pasajes. Sin duda algo parecido tenía en mente Barthes cuando refería su deseo de fragmentar el viejo texto de la cultura, de la ciencia, de la literatura y diseminar sus rasgos según fórmulas irreconocibles, al modo en que se desfigura una mercadería robada (Barthes, 1977:9). Es claro que ese movimiento no puede ser de *destrucción* [no podemos ausentarnos a aquello que nos configura hasta en lo más íntimo] sino de lenta y gradual *descomposición*. Para que ese movimiento sea real, debe ser acompañado por la descomposición de aquello que se consiente ser en la lógica implícita pero implacable del Poder: es preciso acompañar esa descomposición, descomponer lo que se es, lo que se espera que seamos en el núcleo mismo de la propia *praxis*.

El interrogante que sobreviene en este punto impide al que escribe la lectura dejar de pensar *qué hacer con las propias neurosis*. O bien se asume, con Deleuze, la imposibilidad de escribir con las propias neurosis, porque ellas no son “fragmentos de vida” sino “estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado” (Deleuze, 1996:14), lo que implicaría detener la escritura en un punto incierto (porque, ¿quién sabe dónde comienza la neurosis?) a esperas de que se reanude el proceso de la vida. O bien se la acepta, con Barthes, como un “mal menor”, planteándola no en relación a una “salud” sino a la miedosa aprehensión de ese “imposible” anunciado por Bataille, admitiendo que es justamente ese “mal menor” lo que permite leer, escribir y leer y volver a escribir bajo el incierto amparo de un fraseo inquietante: “loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico.” (Barthes, 1982:14).

Bibliografía

- Agamben, G. (2002), *Estancias*, Valencia, Pre-textos.
- Arlt, R. (1995), *El juguete rabioso* [1926], Buenos Aires, Altamira.
- Barthes, R. (1977), *Sade, Fourier, Loyola*, Caracas, Monte Ávila.
- Barthes, R. (1982), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1979), *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.
- Dalí, S. (1978), *El mito trágico de "El Angelus de Millet"*, Barcelona, Tusquets.
- Deleuze, G. (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima segunda edición.
- Estrin, L. (2009), "Oscar Steimberg: Electrificar Rusia, el viaje ciudadano", AAVV. *Las políticas de los caminos. Viajes, itinerarios y migraciones*, Buenos Aires, Editorial Universitaria Rioplatense.
- Foucault, M. (1988), *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos.
- Foucault, M. (1988b), *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos.
- González Tuñón, E. (1998), *Camas desde un peso* [1932], Buenos Aires, Ameghino.
- Link, D. (2009), *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Nietzsche, F. (1995), *La genealogía de la moral*, Buenos Aires, Alianza.
- Nietzsche, F. (2006), *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y el inconveniente de la Historia para la vida*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Steimberg, O. (1980), *Majestad, etc.*, Buenos Aires, Tierra Baldía.