

# III. DIÁLOGO FILOSÓFICO

---



Facundo Giuliano (coordinador)<sup>1</sup>

## Latidos de una filosofía de la escritura: una conversación con Noé Jitrik

---

**Resumen:** *Esta conversación explora una filosofía de la escritura a partir de la vacilación y las energías creadoras que se anudan en el acto de escribir, asumiendo las implicaciones del deseo y las impregnaciones psicoanalíticas que permiten ver lo sintomático, lo entrópico y lo político que entreteje olvidos, sedimentos y combates.*

**Palabras claves:** *filosofía de la escritura, crítica, literatura, conversación, psicoanálisis.*

**Abstract:** *This conversation explores a philosophy of writing based on the hesitation and creative energies that are knotted in the act of writing, assuming the implications of desire and the psychoanalytic impregnations that allow us to see the symptomatic, the entropic and the political that interweaves forgetfulness, sediments and fighting.*

**Keywords:** *philosophy of writing, critique, literature, conversation, psychoanalysis.*

### Pequeño retrato del encuentro

No pareciera ser otra tarde de aislamiento en Buenos Aires. Noé llega puntual a la cita. Presto a la conversación entre interrogantes, parece dispuesto a llevarnos a recorrer los vastos senderos de su pensamiento. Su voz calma, pero potente invita a una escucha atenta y su lenguaje variopinto le

presta alas a la profundidad de sus ideas. El oficio de profesor se hace presente al inquietarse por la claridad de sus contestaciones. De repente interpe-la. Calla. Bromea. Reímos juntos. Quiere escuchar nuestras voces. Se detiene en alguna expresión como quien sondea enigmáticas oscuridades del alma humana. Evoca aguzados sentidos en la novela de Flaubert, en la pintura de Magritte, en las composiciones de John Cage. Mientras tanto, se escapan las horas compartidas a la distancia: la conversación anochece dejando en el aire el encendido deseo de continuar.

### Palabras de apertura

**Marta Inés Montiel:** Estimado Noé, más allá de darte la bienvenida y agradecerte tu presencia no podemos dejar de considerar el contexto que nos contiene y nos detiene en nuestros hogares que tanto pueden ser nuestro refugio como pueden ser nuestra prisión. Este mundo, nuestro mundo, se convirtió en un lugar no pensado, no conocido, pero con nuestras acciones provocado. En este juego de acciones e interacciones que nos vinculan en nuestra humanidad desvencijada, los interrogantes nos inundan porque, tomando tus palabras, no sabemos cómo será ese proceso de convalecencia que nos espera si superamos esta coyuntura. Quizás, acudir a vos en este hoy más rayano en lo dilemático que en lo problemático tiene ese sentido de aferrarse a las palabras que, a pesar de lo dicho, pueden negarse y, en esa negación, descubrir



otros sentidos que nos vuelvan a cobijar y el mundo que nos espera cobre otra significatividad. En este encuentro donamos nuestro ser pensante para “centrarnos y centrar” nuestras reflexiones en la búsqueda de significantes que trasciendan lo dicho y nos lleven a otro mundo posible.

**Noé Jitrik:** Esto parece el frente de Normandía. No solo hay que atravesar el canal... (No es el Canal de la Mancha. No sé cuál canal es), cargarse de armas, enfrentar a los nazis y discutir con los propios. Aquí estamos.

### **Escribir: vacilación, trazos indecisos, energías creadoras**

**Grisel Serratore:** Me gustaría preguntarte sobre una metáfora en la que decís que te trasladas por la vida con una valija de subjuntivos que pelean contra los indicativos. ¿Podrías contarnos si ese rasgo de vacilación funciona como una condición de posibilidad para escribir? ¿De qué manera la vacilación puede ser motor de tu escritura?

**NJ:** A ver, cómo abordar esta cuestión... Ustedes me la están planteando como a partir de un ya sabido, un ya sabido que necesita cuestionarse para ir un poco más lejos de las primeras afirmaciones. Ese ya sabido es que la escritura es ante todo una práctica, pero, además, es una perspectiva del mundo. La escritura como lo que introduce a lo que podría ser un intento de comprensión. Ahora, todo intento de comprensión tiene que incluir el momento de la vacilación. Hay como una especie de dialéctica entre vacilación y afirmación. Esto se traduce a términos concretos, por ejemplo, verbales. El verbo nos introduce en esta doble dimensión. El indicativo es afirmación y el subjuntivo es conjetura o vacilación. Ese me parece que es el balanceo entre estos dos aspectos, que conciernen a la posibilidad de la comprensión. Pero ¿comprensión de qué? Del papel que desempeña la escritura en la conformación de la consciencia y, en segundo lugar, la posibilidad del conocimiento, que va a ser tan indeciso como el proceso que condujo a él.

Sin embargo, este juego o esta dialéctica, que se produce en las sombras, que no aparece, se escribe. Y al escribirse se asume una responsabilidad, se proyecta algo. Ese algo que se proyecta es alguna forma de aproximación a una verdad. Pero ¿una verdad de qué? Del propio gesto, más

que de lo que el gesto afirma. Estos términos: “vacilación”, “afirmación”, “conjetura”, “modos”, “productos”, “resultados”, la noción teleológica (la verdad que se persigue) ... todo eso como fuerzas que atraviesan el acto de escritura y cada acto de escritura.

Entonces yo en términos prácticos o en términos de experiencia lo concentro en el instante de lo que llamo el comienzo. El instante físico del comienzo es cuando el papel está en blanco, el blanco, implica una especie de invitación a hacer algo en él. Esa invitación es respondida con un trazo, con los trazos. Y esos trazos son siempre, inicialmente, indecisos. Son trazos que se traducen por lo inconvincente de lo que se está escribiendo, pero que indican ese carácter vacilante si uno acepta esta idea, esta noción, esta imagen, que determina lo que no pareciera tener un porvenir, que pareciera no tener un desarrollo posible. Entonces físicamente está la imagen del papel estrujado de la primera versión. Es una experiencia que todos tenemos. Lo primero que tratamos de hacer es inconvincente. No nos gusta, en términos de convicción. Entonces intentamos otra vez, intentamos otra vez, hasta que finalmente logramos un acuerdo entre el trazo que hemos puesto en el papel en blanco y el alcance que pueda tener, la vibración que pueda tener. Cuando estamos más o menos conforme quiere decir que hemos aceptado todas estas condiciones que rigen la escritura, todas estas fuerzas que están gravitando en el acto de escribir. Es una primera aproximación.

**GS:** ¿En qué medida se podría hablar de creatividad? Porque no la podemos asemejar a lo que sería una invención. Vos decís que la escritura es una especie de robo involuntario a la memoria en el que interviene la imaginación. Entonces ¿de qué modo podrías referirte a la creatividad en la escritura? Teniendo en cuenta que hay cierta selección que se realiza, que es involuntaria o inconsciente, que excede a la consciencia del autor, ¿La creatividad sería una especie de organización que cada uno hace en esos trazos que da sobre la hoja en blanco?

**NJ:** Empecemos por pensar que hay diferentes niveles cualitativos de eso que llamamos la creatividad. Cada sujeto posee creatividades específicas, que son contrastantes. Algunas tienen resultados más brillantes. Más brillantes quiere decir que aparece con mayor nitidez, que ahí ha habido una

creatividad. Por eso es un lugar común que a los escritores muy realizados se los llama “creadores”; reproduciendo el gesto inicial, el gesto bíblico fundamental. Quien fue creador fue dios. Dios creó.

Aquí permítanme un paréntesis. Macedonio Fernández dice la siguiente frase, que la repito hasta el cansancio, porque me parece muy buena. Dice: “Cuando dios se puso a crear el mundo, oyó que le decían: ya todo está hecho”<sup>2</sup>. ¿Qué significa ese “todo está hecho” en esta versión macedoniana? Significa que hay un saber. Ese saber, aparentemente, sería la creatividad. Pero la creatividad para que funcione... Porque puede no funcionar. Hay momentos en cada cual en que eso que llamamos “creatividad” o que sentimos como posible (la creatividad es sobre todo posibilidad) está como inerte, apagada. Y hay otros momentos en que todo parece posible. Tengo una idea y digo: esto puede ser para una novela. Pero no la empiezo a escribir. Hay algo inerte en ese instante que hace que el fuego se apague. En otros momentos ese fuego crece.

Varias conclusiones se pueden sacar. Primero: hay un saber previo. Ese saber se ha ido amasando en cada cual. Pero para que genere algo tiene que concurrir una energía. Aquí tengo otra metáfora, otra imagen concreta, metafórica, que es bastante ilustrativa. En pleno siglo XX, en un pueblo del Estado de Michoacán, en México, de pronto surgió un volcán. Salió de la tierra un volcán. ¿Qué pasó abajo para que saliera el volcán? Hubo una confluencia de fuerzas. Entonces para hablar de creatividad, que sería este un buen ejemplo de creatividad –vaya si lo es-, nada menos que crear un volcán... La tierra que crea un volcán. ¿Qué intervino ahí? ¿Qué fue lo que movilizó el conjunto de fuerzas que yacían para generar ese efecto? Yo creo que puedo pensar eso en una especie de *energion*, una energía nietzscheana, una fuerza que cada cual tiene, pero la tiene dosificada. En gran medida, culturalmente, la tenemos relativamente frenada. Pregunta lateral: yo puedo decir que esta energía me funciona en la escritura, pero no puedo hacer un dibujo. Me sale mal, no puedo. Entonces no lo hago. No puedo hacer nada musical, no puedo tocar el piano, no puedo tocar un instrumento. Ahora, ¿por qué no puedo? ¿Por qué puedo una cosa y no puedo las otras? Esas otras cosas me han sido frenadas. Están amortiguadas, están contenidas.

Entonces, eso que llamo energía puede tener algún desarrollo en ciertas condiciones que hacen posible que genere algunos productos, y otras condiciones que son adversas. Suponiendo o admitiendo esa restricción –que eso funciona en una parcialidad- necesita de cierto saber preliminar. Y la creatividad entonces lo organiza. Organiza ese saber en función de formas que también residen en ese saber. ¿Por qué determinada palabra que me surge durante el sueño o cuando me despierto me conduce a un poema y otra me conduce a un relato y otra me conduce a una idea, a un pensamiento, a una reflexión? Porque son diferentes los canales por donde surge. Hay universos de formas instaladas en el saber que se emparejan con la fuerza que permite o que hace que se quiera reorganizar el saber. La creatividad es entonces una reorganización de un saber previo acorde que persigue determinadas finalidades organizativas.

Ahí es donde palpita por atrás alguna presencia psicoanalítica. Una presencia psicoanalítica porque uno puede preguntarse dónde se produce todo este juego, cuál es la química, cuál es el laboratorio donde todo esto se produce. Bueno, ese laboratorio yo diría que no lo conocemos del todo, porque no conocemos casi nada de lo que está oculto en nosotros mismos y que nos permite canalizar esa energía, vincularla con un saber y obtener algún resultado. Ese resultado –creo que eso fue contemplado en la respuesta a la primera pregunta- podrá ser indeciso, podrá ser tentativo, podrá llegar a una comprensión o no llegar a una comprensión. Pero es un momento posterior a este en el que nos estamos quedando, el segundo paso tentativo como para responder a esta cuestión.

### Implicaciones del deseo en el trazo

**Luisina Zanetti:** También en esa línea tenía algunas preguntas en torno al deseo, que me parecen interesantes porque van en referencia a esto que decimos de todo lo que no conocemos y que propulsa...

**Marta Inés Basile:** Mis inquietudes en relación a la escritura tienen que ver con por qué se escribe y con el deseo. Vos planteás que la escritura se gesta en una zona de descontrol, que es el inconsciente, en la que el deseo opera como detonante. La escritura estaría entonces dentro de

un ámbito de lo impredecible, alimentada siempre por un deseo insatisfecho, que permite que la escritura no muera. En este sentido, ¿solo el deseo insatisfecho alimenta la escritura o hay algún momento en que ese deseo pueda ser satisfecho sin que signifique la muerte de la escritura?

**NJ:** Yo diría que serían como dos momentos en las operaciones deseantes. Hay un momento básico, ligado justamente a ese despertar de la fuerza. No me gusta mucho hablar de la fuerza, porque hay filosofías que derivan hacia otras regiones, etc. Pero no tengo más remedio que considerar esa energía básica como lo que va a generar la creatividad o las posibilidades de escribir. El deseo está íntimamente ligado al nacimiento de esa fuerza. Es decir que en alguna parte... Y eso quizá sea lo erótico. ¿Cómo explicamos lo erótico? ¿Lo explicamos como voluntad de sobrevivencia o simplemente como aceptación del riesgo de la vida, que no comprendemos muy bien, pero que ahí está? Y el deseo nace de esa voluntad de sobrevivencia. Ahí tenemos otra palabra medio sospechosa que está apareciendo. Creo que eso es el erotismo de alguna manera.

Ese es el primer momento de las operaciones deseantes. Pero una vez que eso se ha concretado, que ha pasado a otros niveles y ya genera una voluntad de hacer con ese deseo y de producir dentro de los medios de los que uno dispone, en todos los órdenes, hay una cuestión de continuidad, un principio de continuidad. El deseo es que eso no caduque. Eso tiene incidentalmente –como paréntesis– su traducción a ciertas estructuras. Por ejemplo, en la estructura narrativa, la idea de que el protagonista no va a morir encarna el principio de continuidad del relato. Si el protagonista muere el relato también muere. Entonces se hace vivir al protagonista, se lo satura de continuidad para que el relato no desaparezca, no caduque. Alguien había hecho esta reflexión, a propósito de la novela *Rojo y negro*, de Stendhal. Si el personaje de Stendhal (2016 [1830]) muere en la batalla a la que asiste no hay más novela, se acabó la novela. Entonces debe no morir. En esa perspectiva del no morir se convierte de actor en espectador. Porque en un relato el que es protagonista puede morir, pero el observador no debe morir. Entonces la continuidad es otro campo en el que el deseo empieza a funcionar. Es el deseo de que continúe.

Ahora bien, el deseo también se fatiga. El deseo se pone razonable en determinado momento. Hasta aquí conviene que yo me juegue, como si el deseo tuviera voz. Ahí tenemos entonces, para volver a este camino de la narración, la posibilidad del final. Siempre hay un final en todo trazo. Entonces el deseo que está en el comienzo, el que impulsa, luego se manifiesta como continuidad y finalmente acepta su descenso, su caducidad. Ahí termina la cosa. Esto en literatura ha sido un rompedero de cabezas, porque en cierto tipo de literatura siempre ha habido finales... El final feliz, por ejemplo, es una manera de concluir terminantemente. Pero otras expresiones literarias quieren el final abierto. Porque imaginan que la continuidad todavía puede seguir.

Discúlpennme estos sucesivos paréntesis. Pero en una novela que sin dudas ustedes conocen, que es *Madame Bovary*, de Flaubert (2008 [1857]), la protagonista se envenena. La novela podría terminar, pero no termina ahí. Hay dos o tres finales más. ¿Por qué un escritor de la destreza de Flaubert pone esos finales? Porque no quiere que la continuidad se interrumpa. Quiere que haya nuevas posibilidades para la expansión del deseo de continuidad. Es un ejemplo bastante claro. Entonces las experiencias literarias del siglo XX, de la vanguardia, operan sobre esta idea del final abierto. Umberto Eco (1992 [1962]) ha hecho un libro sobre el final abierto. ¿Qué quiere decir el final abierto? Quiere decir que queremos que eso siga.

Y eso nos conduce a otras cuestiones que afectan a la literatura y que precisamente tienen como una impregnación psicoanalítica, sin que la palabra “psicoanálisis” aparezca. Esta impregnación psicoanalítica tiene que ver, por ejemplo, con la reiteración. Una de sus manifestaciones sería la reiteración. ¿Por qué se reitera determinada afirmación? ¿Por qué se vuelve y se vuelve y se vuelve y no termina? Al menos en la literatura contemporánea. Porque en la literatura realista del siglo XIX esto era impensable. El deseo de terminar era rey y había que responder a eso. Entonces para estos grandes narradores eso significaba que estaban obligados a recomenzar por otro lado. Eso explica la profusión de novelas de un Balzac, de un Stendhal, etc. Piensen en *En busca del tiempo perdido*, de Proust (2010 [1913-1927]), que parece interminable. Va nuevamente, nuevamente y nuevamente.



No se resigna a que haya final. Pero resuelve por ese lado, recomenzando un nuevo relato.

En cambio, en la literatura del siglo XX se renuncia a esa facilidad mental, intelectual, porque físicamente no es ninguna facilidad. Se renuncia a eso y se toma el camino de la reiteración, de la repetición. Vuelve el poeta a las mismas palabras. Estaba recordando un poema de Drummond de Andrade:

En el camino había una piedra  
Había una piedra en el camino  
La piedra estaba en el camino  
¿Dónde estaba la piedra?  
La piedra estaba en el camino<sup>3</sup>

Ese es el poema de Drummond de Andrade. No puede abandonar el gesto narrativo, poético, de escritura y entonces vuelve, vuelve y vuelve. Aspira a que ese deseo de continuidad no cese. Es una apuesta erótica contra el principio tanático. Por eso hablo de impregnación psicoanalítica y no de psicoanálisis concretamente.

### Impregnaciones psicoanalíticas en la escritura: síntoma, entropía y mundo

**Valentina Giuliano:** a partir de la lectura de algunos textos tuyos, sobre el vínculo entre Literatura y Psicoanálisis, pude notar dos grandes líneas de pensamiento que me gustaría resaltar. Por un lado, el Psicoanálisis como una herramienta crítica, de la crítica literaria, yendo más allá de ser un Psicoanálisis aplicado, sino como una herramienta para pensar lo manifiesto y lo latente de un texto, sobre todo en relación al contexto sociopolítico del texto. Por otro lado, noté que abordás al Psicoanálisis como una herramienta para pensar la escritura, en el sentido del vínculo entre inconsciente, síntoma, escritura y deseo. En esta línea, ¿Se podría pensar en la escritura como aquello que da lugar al síntoma? ¿O tal vez pensar en una *escritura patológica* o, parafraseando a Freud (1986 [1901]), en una *psicopatología de la escritura cotidiana*?

Por otra parte, pensar la escritura como situarse en ese lugar en el que siempre las cosas se escapan de lo previsto, en aquella zona imprecisa en la que el deseo, a su vez, reside en otro lugar, donde el descontrol es absoluto, es decir, en el inconsciente:

¿es lo que posibilitaría hacer el ejercicio de tomar al psicoanálisis como una herramienta de crítica? En este sentido pensaba si esto que proponés podría ser, en realidad, una gran mano que le estás dando al psicoanálisis teniendo en cuenta que una de las críticas principales que se le hace es que deja de lado lo político...

**NJ:** ¡Eh, Valentina querida, son muchas cosas en estas preguntas! Empecemos por lo de la escritura desde lo psicopatológico. Yo creo que ahí Freud partía de lo que ciertas escrituras muestran como anomalías en la representación. La escritura de los alienados, ciertas escrituras excesivas, que delatan una irregularidad. Pero para él esto actuaba en el plano de la representación. De ahí que hubiera podido decir que, a veces, ciertas situaciones literarias sean más explícitas que otras explicaciones estrictamente psicoanalíticas. Era como muy reveladora. Pero eso ocurre en un plano muy determinado, en el plano de la representación. Entonces, claro, si uno toma una línea de obras se queda bastante perplejo. Porque los efectos que tiene esa línea suelen ser políticos.

O sea, por ejemplo, las obras del Marqués de Sade. Yo no sé si Freud las conoció, si las mencionó en algún momento, si contaban para él. No lo sé. Pero paso por alto y considero que no conocía esa escritura. Vistas superficialmente representan anomalías absolutas, situaciones enfermas. Lo mismo podríamos decir, entre nosotros, de las obras de Osvaldo Lamborghini. Son situaciones enfermas que describe. ¿Pero alcanza esto para comprender todas estas cosas o hay algo que va más allá de esta cuestión?

En el caso de Freud, él mismo sintió que eso era insuficiente para permitir operaciones de lectura psicoanalítica válidas. Entonces pensó en otro modo de acercarse a los textos, que era tratar de homologar determinadas reiteraciones de ciertas figuras. Por ejemplo, la figura de la tercera en las obras de Shakespeare, que tiene una manifestación en numerosos textos de todos los tiempos. ¿Qué es la tercera? Una vez que ve a la tercera en muchos textos empieza a conjeturar acerca del valor que tiene la tercera, o sea la muerte, la amenaza. La amenaza ya es otra categoría que no tiene nada que ver con lo psicopatológico, sino que está ahí presente y adopta estas formas de manifestación. Es decir que lo importante de las brujas de *Macbeth*

(Shakespeare, 2005 [1623]) es que predicen la muerte. Predicen la muerte en la medida en que la tercera menciona lo que va a ocurrir y efectivamente ocurre. Shakespeare, en ese sentido, es una cantera de situaciones de ese tipo.

Así que lo psicopatológico no sé si nos permite ir demasiado lejos. Correlativamente está la idea de síntoma, a propósito de ciertas manifestaciones literarias. ¿Síntomas de qué? ¿Síntomas de algo que les ocurre a las entidades intraescritura o que residen fuera de la escritura, como proyección o como manifestación del que los concibe? ¿Qué sería el síntoma? Por ejemplo, pongamos un texto como *El extranjero*, de Camus (2012 [1942]). El propio Camus estaba algo así como enfermo y por eso escribió eso. O que Dostoievski (2006 [1862]) estaba enfermo cuando escribía *Los hermanos Karamázov*. ¿Los *Karamázov* son un síntoma de lo que le pasaba al escritor o bien lo que les pasaba a los personajes constituye síntoma de algo diferente, incontrolable, fuerzas de la naturaleza, momentos de una sociabilidad desencadenada? Esas reflexiones sobre a qué conduce el anarquismo en esa novela que ahora no recuerdo el nombre [*Los demonios* (Dostoievski, 2013)]. Si el gesto anarquista mismo de querer ponerle una bomba al príncipe es un síntoma de una anomalía. ¿De quiénes? ¿De los que piensan en la novela imaginariamente poner la bomba o de los personajes o del texto? ¿El texto es un síntoma mismo? Puede ser considerado así: el texto como síntoma de un malestar social. Hay textos que indican lo que está pasando en una sociedad aun no explícitamente, implícitamente. Son como retratos secretos, oscuros, pero que se comprenden muy bien, de lo que está ocurriendo en una sociedad. Y como las sociedades cambian, ciertos síntomas que se habían detectado, dejan de serlo. Se convierten en inertes.

Ahí hay una idea que me parece muy fecunda, que es la entropía de los textos. ¿Qué sería la entropía de los textos? Aquello de los textos que continúa y que permite no sólo seguir leyéndolos sino comprendiendo. Atraviesan lo que implica la relación con la sociedad de su tiempo y van mucho más lejos. En cambio, en otros textos la entropía cesa. Por esa razón nosotros podemos tener cien mil libros en nuestra biblioteca, pero los que palpitan, los que todavía tienen algo, no son cien mil. Son muchos menos. Hay muchos textos

en los que ha cesado la entropía, que han cesado ese desorden productor. El síntoma tiene mucho que ver con esto. Puede ser un principio de explicación, pero hay que ver qué es lo que explica. Y puede también desaparecer. Ahí está la cura. Por esa razón Freud mismo pensaba que el escritor es el enfermo y el médico de sí mismo. Es el enfermo que necesita expresar su enfermedad por medio de la escritura. Y la escritura lo curaría. ¿Pero curaría al escritor mismo o a la entidad creada, que está en las páginas de un libro? ¿En dónde lo curaría? ¿En dónde desaparecería el síntoma?

Si uno se propone este tipo de cuestiones quiere acercarse a determinados textos con mayor posibilidad de comprenderlos, con mayor riqueza. De eso se trata, para que eso que llamamos la crítica tenga una operatividad conducente, para que la crítica no sea una pura exhibición de cierto tipo de valores que se adjudican y que merecen cierto reconocimiento o cierta premiación. Si se piensa en estos términos la crítica es posible. Permite llegar a vislumbrar todo el proceso, que es lo que realmente importa comprender. La diferencia que hay entre un crítico de verdad y un lector común es que el crítico de verdad es sensible a todo ese proceso, aunque no logre del todo discernirlo. Al lector común no le importa, pero es manejado por eso que está dentro del texto. Por esa razón la gente, aun cuando no lo piense, es atrapada por lo que un texto expresa. No saben muy bien por qué, pero es por eso. Porque eso que está operando en el interior de un texto tiende sus redes y lo contiene, lo retiene.

Ahí hay otra cosa a considerar, que es la continuidad de la lectura. ¿No es una cosa sorprendente que de pronto nosotros seamos capaces de internarnos en la lectura de un libro de cien, doscientas, trescientas, quinientas o mil páginas y que lo hagamos? El mundo de la lectura es eso. Es sorprendente. El tiempo vivido indicaría que no hay que hacerlo, pero sin embargo se hace. Y no solo se hace una vez, como una experiencia singular. Se hace permanentemente. Porque está vinculado con un orden de deseo que está en otra parte, en el universo del lector.

Tal vez nos puedas, Valentina, precisar un poco más las preguntas que hiciste. Porque tengo la impresión de que se me escapó algo. ¿No?



**VG:** Tal vez esto que refería a tomar el psicoanálisis como herramienta de crítica y la ayudita que le estarías dando en el sentido de si concebir al escritor o a la escritura como eso que se da en esa zona de desorden y demás... es lo que posibilita pensar en una crítica en la que se vea el contexto y lo que va más allá también. Que vea lo latente también y no solamente lo manifiesto.

**NJ:** Habría que distinguir porque son palabras que de repente no nos dejan pensar. En tal contexto... Entonces de repente hay como exigencias: el contexto. Decir que la diferencia esencial entre la poesía y la narrativa es que a la poesía no se le exige ningún contexto es falso. Porque podría ser que el contexto está detrás de una poesía que no lo menciona. En la narrativa parece una obligación. La Teoría del Compromiso, por ejemplo, que tuvo tanto pegue, era que había que considerar el contexto y situarse frente a él. Uno se situaba... la literatura comprometida frente al contexto. Y bueno porque, en el texto, un personaje encarnaba tal aspecto de ese contexto, y otro lo combatía o lo afirmaba. O porque los contextos eran negativos y había una lucha por reducirlos, así expresamente. Se consideraba que eso era el contexto.

Pero ahí conviene entonces ponerle paños fríos a la idea de contexto y pensar más bien en mundo. En mundo, no en contexto. ¿Cómo el mundo, con su enorme opacidad, aparece o puede ser descubierto por esa mirada que se posa sobre un texto? Parece muy indefinido, muy incierto, esto que estoy diciendo. Pero es otra dimensión de la cuestión. ¿Cómo se manifiesta ese mundo? Voy a decir una cosa que puede no ser muy nítida, muy clara. Por ejemplo, el manejo de la lengua misma, la sintaxis... En todas las escrituras hay vocabulario, hay sintaxis, hay elementos gramaticales, para que sea inteligible. Hay voluntad de que sea inteligible o de que no lo sea tanto. En fin, muchas cosas se pueden pensar en esa perspectiva. Pero en cada una de ellas, pongamos por caso la sintaxis, está presente lo que ocurre en el mundo. No necesita decirle lo que ocurre en el mundo para que el mundo esté presente en un texto, a través de la concepción de la sintaxis.

Esa es la idea misma de las vanguardias. Pien- sen un poco en un libro (que supongo que habrán visto y si no, échense una mirada) como *En la Masmédula* (1954), de Oliverio Girondo (2012).

¿Qué relación hay entre vocabulario y sintaxis? El vocabulario evidentemente destruye las palabras y las reconstruye por otro lado. ¿Qué es ese gesto de destrucción y reconstrucción? ¿Qué tiene que ver con el mundo en el que vivimos? ¿No es el mundo en el que vivimos un combate permanente entre lo destructivo y lo reconstructivo? Pero adopta tantas formas diversas: una de ellas es la guerra, otra es la enfermedad (como estamos viviendo en este momento), otra es el acuerdo, la reconstrucción, la sensatez. Alguien te dice: “Bueno, voy a tirar abajo esta casa porque ya no sirve y voy a construir una nueva”. No es la guerra, ni la enfermedad, es la sensatez. Entonces hay textos que son eso: la sensatez, el acuerdo. En la sintaxis, en cómo se articulan las relaciones entre sustantivos y adjetivos, el papel que desempeñan las preposiciones, etc. Voy a decir una cosa que la tengo siempre presente. Piensen en el papel que desempeñan las preposiciones y conjunciones en un enunciado. Y piensen en las dificultades que tiene mucha gente para comprender el valor y el uso de las preposiciones, los que confunden “por” con “para”. En esa dificultad de comprender está lo que está ocurriendo en el mundo en materia de articulación, en materia de sensatez. Aquellos que no conocen muy bien el alcance de los modos de la conjugación y confunden el potencial con el sub- juntivo y hacen una especie de locura en relación con eso. ¿Qué es lo que no comprenden? No comprenden determinado deseo de orden del mundo. Hay otros que sí lo comprenden y lo realizan de una manera determinada, que permite reconocer lo que está ocurriendo, cómo se está moviendo el mundo, aunque no se lo pueda definir.

Eso da una idea de contemporaneidad. ¿Por qué creen ustedes que se comprenden, por ejemplo, en música, las obras de John Cage? No es fácil. Porque propone un modo de comprensión aparentemente inarticulado. ¿Pero no es el caso también de una idea de un mundo inarticulado, de algo que ha renunciado al orden preliminar y que no intenta todavía un orden o una propuesta de orden? ¿No es eso lo que está palpitando en las preguntas que se hacen ahora, acá en Argentina, acerca de si el mundo va a cambiar o no después de la pandemia? ¿Habrá un arte que retome ese dilema? Lo tomé siempre el arte. Y en determinado momento lo encarnó en obras más nítidas sobre esta cuestión.

En otros momentos pasó por alto o desde el poder se intentó apartar el conflicto y así creer que todo estaba bien. Como dice la gente cuando te saluda y dice: “¿Todo bien?”. ¿Qué quieren decir cuando te saludan y te dicen: “¿todo bien?”. Quiere decir que desean que nada esté fuera de lugar. Entonces políticamente “todo bien” supone que no se quiere que haya modificaciones, que haya cambios.

El mundo palpita en este tipo de zonas. No necesariamente en la representación. Esa famosa frase de Magritte: “Esto no es una pipa”, que ha dado lugar a tantas reflexiones, es un cuestionamiento del Realismo inmediato. Ese mate que está tomando Diego no es un mate. ¿Qué es entonces? Una entidad que está situada en otra parte. No es un mate. El mate está en determinado lugar, pero la imagen que yo estoy viendo es otra cosa. Divagaciones.

### **Crítica literaria y políticas de citación: olvido, sedimento, combate**

**Martín Medina:** La crítica literaria es una herramienta que ha surgido para analizar, como indica su nombre, textos de literatura. Sin embargo, podemos ver que hay usos que superan esta estrategia y la utilizan en la elaboración de propuestas filosófico-políticas, como puede ser el caso de la propuesta derridiana de la deconstrucción o la propuesta teórica del pos-colonialismo africano. En este sentido, ¿qué valor cobra la crítica literaria dentro de tu obra? Y ¿qué análisis realizarías respecto a la utilización de la crítica literaria en propuestas como la derridiana y la del pos-colonialismo?

**NJ:** Suelo decir una frase, inspirada en el poeta Ezra Pound, que me parece muy prometedora: “La poesía es lo que queda cuando se han olvidado todos los poemas”. Es fuerte el asunto. Se han olvidado los poemas, pero han dejado, evidentemente, un sedimento. Ese sedimento tiene una existencia independiente, autónoma y válida, en el concurso de discursos que atraviesan la sociedad. En relación con la literatura, esa frase podría también aplicarse no necesariamente de una manera tan radical. Pero, bueno, se podría también pensar en qué quiere decir, qué es un gesto narrativo. Así como la poesía es lo que queda después del olvido de todo poema, la narración es lo que queda (como

concepto, como idea, como gesto) cuando se han olvidado todas las novelas.

La manera de llegar a este concepto es lo que ha roto la cabeza de la crítica que, para no aborlarla de este modo, se centra en los aparatos metodológicos. Entonces aparece una propuesta como la deconstrucción y se amarran a la deconstrucción. El pos-colonialismo africano es todavía más crudo que la deconstrucción, porque no es metodológico, sino que es contextual. Tiene que ver con lo contextual. Hay que ver si está considerada el África o no. Hay que ver si aparece o no aparece, o de qué manera aparece. Yo creo que son maneras de salirse de la cuestión. La cuestión central me parece que es la otra. Es el ingreso a esa otra dimensión que señalaba hace un momento. Es más difícil entenderla o practicarla, porque implica el olvido. Esto vale también para el psicoanálisis en la literatura. Me fastidia que aparezca en los trabajos críticos el “como dice”, “como dice Fulano”, “como dice Perengano”. Ahora realmente es una especie de epidemia: “como dice Foucault”, “como dice Benjamin”, y todos los miembros del equipo permanente de este momento. Es como una coartada: se sale del problema principal y se recae en las autoridades que vendrían a autorizar una idea, un pensamiento o una reflexión que reside en una observación. Un crítico de estos observa que el texto de tal entraña una situación angustiosa vinculada con la inminencia de la guerra.

Pongamos por caso una película que acabo de ver en estos días: *Sacrificio*, de Tarkovski. Un personaje, de pronto, piensa que el riesgo atómico sobrevendrá. Entonces realiza una serie de acciones extremas en función de esa inminencia, de lo que cree que va a venir como final de la civilización. La crítica literaria tomaría este momento de la película de Tarkovski y diría: “Acá se trata de la inminencia de la destrucción como lo fundamental”. Entonces lo afirmo y digo: “Foucault (1976), en *Vigilar y castigar*, habla de los síntomas del encierro y el temor a la destrucción que implica la cárcel...” Lo que sea, estoy improvisando. Más vale, lo que dijo Foucault o lo que dijo Derrida quiero que se olvide y que lo que queda del olvido nos permita luego hacer algo que vaya un poco más lejos que simplemente reconocerlo, o validarlo, o valernos de esas afirmaciones para justificarnos.

Tengo la sospecha de que no soy demasiado claro, ustedes me disculparán.

**MM:** Hubo un apartado que me interesó mucho de *Verde es toda teoría*, que se llama “El sentido está en la búsqueda del sentido” (Jitrik, 2010, 25-34). Al final de este capítulo, vos proponés al lenguaje poético como un lenguaje que nos permite la multiplicidad y la polivalencia de los sentidos. En este aspecto comprendo que toda poética surge de una geografía para poderse expresar. Siempre pienso que la poética tiene un arraigo cultural y, por medio de su expresión, logra dar cuenta de un entorno social. Quisiera saber es si vos acordás con esta idea de arraigo cultural de la poesía y, en segundo lugar, tomando en cuenta la noción de traducción del interculturalismo, si ves posible iniciar un proceso de traducción cultural por medio de la poesía.

**NJ:** Bueno, estás introduciendo otro tema muy importante, que es la traducción, pero que está en un nivel superestructural diría yo. Una vez que hayamos podido pensar en lo que encierra esa afirmación (“el sentido está en la búsqueda del sentido”) ya podríamos pensar qué interviene en la búsqueda del sentido. Por ejemplo, lo intercultural interviene en el orden de los saberes. ¿Cómo se realiza la búsqueda del sentido? Mediante órdenes del saber, pero que son diversos. No necesariamente son producto de lecturas o de ese modo de saber. El saber también es el saber de la intuición, de la percepción, de lo inmediato. Todo eso interviene en la búsqueda del sentido. Y, de pronto, uno de sus aspectos es eso que estás llamando “la interculturalidad”, es decir los saberes que se alimentan de otros saberes, que están más consolidados o que hemos olvidado pero que están arraigados en nosotros. Entonces yo diría pedagógicamente, si se trata de explicar a los estudiantes, que lean lo más posible, que se enteren lo más posible, pero que lo olviden. Es decir, déjense atravesar por lo que han leído y quédense con lo que les ha quedado. A lo mejor leyeron todo *Vigilar y castigar*, pero lo que queda es solo la idea de que el castigo está vinculado con la sociedad o con lo que la sociedad quiere. No sé, no tengo claro qué puede quedar. Estar en lo que ha quedado, esa es la responsabilidad de las universidades: hacer que las experiencias de lectura no sean aparatos de reproducción, sino de

quintaesencia y que responden por un movimiento de acercamiento y de distanciamiento.

**Facundo Giuliano:** Hago una breve acotación a lo que estabas diciendo, que me parece fundamental sobre todo si queremos salvar al ensayo argentino de que no quede preso de las normas de citación norteamericanas que nos son sistemáticamente impuestas en todos los aspectos de revistas arbitradas o el formato de tesis que también obliga a cierta normalización del citado... Te quería plantear una suerte de reverso de lo que vos mencionabas, del “como dice”. ¿Qué pasa cuando el “como dice” se torna una política del citado o una ética del citado, en el sentido más noble y más estratégico del asunto: traer algunas voces de otros tiempos, que han sido tal vez silenciadas o sacadas de circulación? Es verdad que tu crítica apunta a los autores canonizados, eurocentrados, de moda en la batería crítica del momento. Yo te pregunto el reverso de eso: ¿Qué pasa cuando se puede trazar una ética o una política del citado, del convocar a la cita? Lo digo en el sentido amoroso de la palabra “cita”. Es como una necesidad de traer esas voces, que son como detritus entre los que hay que recuperar o plantear como parte de una reconstitución semiótica.

**NJ:** De repente uno no puede ir demasiado lejos. Si en principio hablo de leer, olvidar y quedarse con la quintaesencia de lo que uno ha leído para ir constituyendo una masa de saber propio, la cita quedaría como tal, como lo explícito. Porque una cita es explícita o se concibe como explícita. La cita quedaría como despreciada, como encerrada, como inútil... No como inútil, como perversa en cierto sentido. Pero después, en el ejercicio, en el trabajo concreto, reaparece. Es como un fantasma también, que lo obliga a uno a considerar, a tener en cuenta. Qué sé yo qué. Algo por el estilo. Tenerlo en cuenta. Si yo me doy cuenta de que aquí estoy necesitando de un apoyo de Derrida, de Freud o de quien sea y no lo hago es como que estoy trampeando en cierto modo o me estoy trampeando. Algo por el estilo ocurre.

En este sistema de elaboraciones también hay fantasmas de la traición, del olvido, del menosprecio. Cosas así, sentimientos que no son demasiado nobles, pero que están ahí, que se le vienen a uno. Porque se contraponen con una idea de lealtad, de juego limpio. Esta idea tiene relación con la de

Fulano de Tal. Entonces, cómo no mencionar esa relación. Yo trato de tener ese juego limpio. En casi todos mis artículos, incluso los periodísticos, no dejo de citar a quien me ha pasado una determinada idea: “Mi amigo, Fulano...”. Muchos artículos míos empiezan o siguen así: “Mi amigo, Fulano, me dijo tal cosa...” Algo así. Siento que tengo que ser leal a la fuente de algo y que se convierte, por lo tanto, en una cita. Es una cita amorosa. No se puede resignar uno y descartar la cita de amor. Al contrario, es una estructura de relación, gloriosa en cierto sentido. Cuando una cita de amor se concreta es algo importante en la vida de la gente. No es poca cosa.

No es fácil mencionarlo, pero, en todo caso, hay operaciones de cita que son deliberadas, que responden a patrones. Cómo no vas a citar ese concepto que para la tesis de las universidades era el... ¿Cómo se llamaba ese primer capítulo?

**FG:** Marco teórico.

**Diego Tolini:** El estado del arte.

**NJ:** El estado del arte, el marco teórico. Hay ciertos enfoques en los cuales el arte preliminar es una bazofia, un balbuceo. No hay tal arte. O, como dicen en México: “Entre tu arte y mi arte, prefiero mi arte”. [Risas] No sé. Sé que es un campo bastante proceloso, sobre todo porque tiene una manifestación institucional muy fuerte. Y hay gente que se lo toma al pie de la letra y te pueden juzgar por si citaste o no citaste. Efectivamente hay dictámenes, que dicen: “No se menciona, no hay bibliografía, no hay esto o no hay lo otro”. Yo, como director de tesis de doctorado, nunca exijo eso. Al contrario, me fastidia que eso sobreabunde.

Yo estuve haciendo un pequeño seminario en un grupo de psicoanálisis y de pronto alguien del grupo me pasó el libro del que dirigía el grupo, para que yo viera si lo podía presentar. Lo leí, me interesó y, cuando llegó la presentación fui y la hice. Allí dije: “Este libro es muy interesante, porque yo en él he aprendido mucho de lo que es Lacan. También me gustaría saber lo que es el autor de este libro”. En los trabajos escritos de los psicoanalistas en la actualidad casi todo el mundo nos explica qué dice Lacan, pero no nos dicen qué piensan ellos. No qué piensan, qué actúan ellos en este campo, qué producen en este campo.

También tengan en cuenta que estamos hablando de una situación que sobrevuela el riesgo

de lo que está pasando. A veces yo pienso —no sé si les pasa a ustedes— que me estoy aferrando a un leño. Esta reunión es para mí un leño que encontré en mi inmersión en un mar del que no sé cómo salir o cómo manejar. Entonces me agarro de este leño, para creer que las cosas tienen ese sentido. Pero me recorre como a todos ustedes una idea que circula por ahí, que es que el resultado de este virus implicará o afectará al 80% de la población mundial (dicen algunos). Toda la serie Minotauro (de Ciencia Ficción, de Editorial Sudamericana) junta no logró postular esa idea. Alguno se aproximó, pero esta idea de que el 80% sea afectado hace que una reunión como esta sea un madero al que nos asimos. Y en buena hora. Me alegro muchísimo de que haya maderos de este tipo. Pero es un madero. A ver qué sucede, si llegamos a alguna costa o no. La costa es otra. Con este madero, cuando lleguemos a la costa, esto nos servirá... Esta idea que manejé en alguna entrevista, y que parece que a algunos les gustó, que es la de “convalecencia”.

Y permítanme decirles otra cosa, superando esta pintura medio negra... No es mi temperamento, pero circula esta cosa. Después de que manejé la idea de la convalecencia me quedé pensando un poco a qué alcanzaba, a dónde iba. Y estuve escribiendo algo, no mucho, apenas un apunte, haciendo una oposición entre la idea de “enfermedad”, que explica la de “convalecencia” y la idea de “combate”. La idea de “combate” la vemos, por ejemplo, cuando muchos presidentes hablaron de un “enemigo silencioso”. Es la idea de combate. Y la de enfermedad no se manejó todavía demasiado bien, pese a que se trata de una enfermedad o que produce una enfermedad. Las enfermedades, al mismo tiempo, requieren un lenguaje bélico: se combaten.

¿Pero cuál es la diferencia? ¿Por qué elegir una y no otra? Porque lo bélico, el combate, supone fuerzas que se enfrentan y un resultado posible que depende de la mayor cantidad de armas que tenga una fuerza respecto de la otra o de la mayor habilidad que tenga una respecto a la otra. David contra Goliat es una metáfora interesante de alguien que tenía pocas armas, pero logró derrotar al que tenía más armas. Los ejércitos aliados lograron derrotar a los alemanes. El invierno logró derrotar al ejército nazi en Rusia. Entonces concebir el enfrentamiento a la pandemia como combate



supone verificar si realmente tenemos armas o no. De ahí el énfasis que ponen los científicos, que son en este momento el arma que se está construyendo para combatir. En cambio, si se pone el acento en la idea de enfermedad hay que encontrar los medios para combatir esa enfermedad. Y no son los mismos, son otros.

Entonces ahí tenemos esa cosa que, de repente, nos da muchas esperanzas, en la puesta a punto de un grupo de investigación argentino de un sistema de detección más rápido que el de la sintomatología. No es un arma, es un recurso médico para enfrentar una enfermedad. Son dos cosas diferentes. Y el uso del lenguaje habría que cuidarlo o elegir u optar. El del combate es institucional, el de la enfermedad es científico. Son dos campos en los que transcurre todo esto. Y son problemáticos.

### Telón: ¿Escritura en aislamiento o aislamiento en escritura?

**MIB:** En un fragmento de su libro *Hacia un saber del alma*, la filósofa española María Zambrano habla de por qué se escribe. Lo rescato también en función de este contexto de aislamiento en el que estamos inmersos. Ella dice:

Escribir es defender la soledad en la que se está; es una acción que no sólo brota de un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas. (...) Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente. (Zambrano, 1987, 35-36)

A mí estas palabras me llevan a preguntarte tu parecer acerca de esta razón que plantea ella de por qué se escribe y si está operando el deseo como gestante de la escritura, en ese aislamiento. Y si en este aislamiento que estamos viviendo ahora, que profundiza esa lejanía de todo lo que nos solía rodear, puede estar activándose aún más ese deseo de escribir para defendernos de la realidad que nos acecha.

**NJ:** Una cosa que podría tener cierto interés sería comparar este tipo de opiniones, como la de la Zambrano, con lo que yo he formulado esta larga

tarde. Debe haber diferencias bastante sustanciales. La idea del aislamiento es un coadyuvante. ¿Cómo es posible que comience o se desarrolle la escritura? Efectivamente, el gesto básico de una mano que dirige un *stilum* sobre una superficie blanca es posible en una situación de aislamiento.

Piensen ustedes, derrideanamente, en nuestros ancestros más lejanos tratando de grabar en la pared de una gruta, tratando de hacer una marca que indique alguna cosa. Pueden ser las Cuevas de Altamira o lo que sea, que ha hecho pensar a Derrida en términos de marca. Es cierto que ahí había una situación de aislamiento que era indispensable para poder escribir. Parece lo contrario del ruido. Sin embargo, hay desvíos. Pero, en fin, hay situaciones intermedias, como por ejemplo la redacción de un periódico, donde se escribe en medio del ruido. No se escribe en aislamiento, al contrario. Eso lo podemos comparar con la escritura en el monasterio, donde el aislamiento se concreta incluso en la idea de la celda en la que se escribe.

Todo esto se refiere a las condiciones propias de la escritura como posibilidad de realización. Entre esas condiciones estaría el aislamiento. Muchos lo buscan, de hecho, normalmente se busca. Si no pasara nada, si no me impidieran salir, yo diría: “déjenme tranquilo, que me quiero quedar en mi casa escribiendo”. Alguna vez he pensado, cuando tenía algún proyecto, irme a un pueblo lejano, encerrarme en un hotel y escribir. De hecho, lo hice cuando escribí una novela en un hotel, en Mar del Plata. Estaba lejos de mi casa, en un cuarto piso de un hotel con vista al mar, y escribía. Estaba aislado. Pero, al mismo tiempo, está esta situación patética, realmente tremenda, de mi buen y lamentado amigo, Ricardo Piglia. Él decía, cuando ya no podía ni siquiera mover las manos, cuando ya no podía hablar y solo tenía los ojos para manejar un aparato, que por fin podía dedicarse exclusivamente a escribir y a ninguna otra cosa. Era el radicalismo, lo monacal llevado hasta el plano de la imposibilidad de todo lo demás.

Ahora lo vemos en las cartas o los mensajes que nos mandan todos nuestros amigos, cuando relatan cómo están pasando la cuarentena. Una amiga mía, que me escribe desde los Estados Unidos, dice: “Qué suerte que en las calles no hay nadie y puedo caminar tranquila, a mi casa no me

llama nadie y me dejan tranquila escribiendo. Voy a ponerme al día”. No sé cuánto tiempo le dura esa satisfacción. Otro amigo me dice: “No, yo no estoy padeciendo este encierro. Porque por suerte tengo una cantidad de textos que me estaban esperando. Los voy a poder leer todos y voy a poder escribir lo que quería escribir, que tenía suspendido”. Pero cuando ese aislamiento es obligatorio la cosa cambia de carácter. Me atrevo a pensar que todos los amigos que les escriben a ustedes, a cada uno en particular, y les cuentan cómo la están pasando, hablan de eso. Algunos deben decir: “Por fin puedo encerrarme y escribir” y otros dirán: “No, así no me gusta. Me resulta muy complicado y muy difícil”. Yo sería de estos últimos. Yo escribo, pero siento que no me gusta hacerlo en estas condiciones y que estoy forzando un poco las cosas. Pero lo estoy considerando una manera de aguantar.

Entonces no son las condiciones legítimas de aislamiento que me permitirían elaborar una cosa más acorde con la situación básica del escribir, que es estar en contacto con la hoja en blanco, con la mano que va a trazar signos, con el cuerpo que se dispone, con el ámbito que lo tolera y con la finalidad que uno le atribuye. Algo de eso anda por ahí. Es decir que lo que dice Zambrano es cierto, pero en el fragmento –no tenía por qué hacerlo– no adelanta el plano en la cuestión del aislamiento.

[Atiende una llamada telefónica]

Qué bueno este sistema, que nos permite atender el teléfono. Alberto Vanasco decía que lo más importante que sucede en una casa es cuando alguien toca el timbre de la puerta o llama por teléfono, porque se deja todo para atender.

**MIB:** coincido en que hay distintas miradas, distintos modos de vivir este aislamiento, como decías: hay quienes pueden aprovechar este tiempo para seguir con aquello pendiente y otros a los que les cuesta.

**NJ:** El aislamiento tiene que ver con la isla, con lo isleño, con la fantasía de la isla desierta, que ha dado lugar a esa frase que dice: “¿Qué libro te llevarías si te tenés que ir a una isla desierta?”. Es como que la isla sería la solución ideal y más positiva de un aislamiento fecundo. Si son las islas de Julio Verne o de *Robinson Crusoe* estoy de acuerdo, pero si son simplemente las islas del Tigre no me parece que sea tan así. Están llenas de ruido.

Cada final del día me acerco a la televisión a ver cuántos afectados hay. Y tiemblo antes de conocer el resultado. Es tremendo esto. Pero mucho peor es en otros lugares, infinitamente peor. En Estados Unidos es mucho peor. Las estrategias que uno tiene son... Hoy he pasado toda mi mañana cocinando. Incluso me desperté muy temprano, cinco y media de la mañana. No podía dormirme. Entonces me levanté, me fui a la cocina e hice un pan. Lo dejé en marcha, me volví a acostar y ahí sí me pude dormir. Después estuve el resto de la mañana fabricando comidas y demás. Pasó la mañana. En mi dinámica eso no me molesta, porque mientras hago todas estas cosas me van saliendo respuestas a cosas que necesito en otra parte, en lo que estoy escribiendo. Aparecen fórmulas, palabras, hechos. Van saliendo. No considero tiempo muerto a las ocupaciones domésticas, que en este momento me son más acuciantes y no demasiado diferentes a cómo era antes de que estuviera este encierro. Pero bueno, ahora está el encierro y eso cambia un poco el carácter del asunto.

Son las siete, hemos estado juntos cerca de dos horas. Me parece que ya estamos para tomar una copa...

**MIM:** Me parece que quedaron flotando un montón de motores que incentivan a seguir lo que se nos fue ocurriendo. Es la primera incursión que hago en este vínculo filosófico entre el psicoanálisis y otras dimensiones como la literatura. Estoy inmersa en las aulas virtuales, soy docente de Institutos Superiores de Formación Docente, y hacer este corte, que me permite separarme de la cotidianidad que me avasalla, me resulta sumamente enriquecedor. Realmente me parece que es para proponerte otro encuentro, soy de esa idea de seguir amasando ideas.

**DT:** Noé, la verdad que te agradecemos. Nos has hecho pensar mucho y fijate las ganas que tenemos de seguir, pero quedará para otro encuentro si es posible...

**NJ:** Cómo no, con mucho gusto. Porque además a mí me viene muy bien poder hablar de estas cosas. Les agradezco a ustedes que me hayan dado esta oportunidad. Estoy muy contento de haber estado con ustedes. De lo que yo mismo dije no sé si estoy muy contento o no. Ustedes lo dirán más bien.

**MIB:** Será ese deseo insatisfecho, de no saber si está conforme con lo dicho.



**LZ:** Nosotros también estamos contentos y además seguimos pensando un montón en todo esto. Mientras escuchaba, pensaba cuántas veces voy a tener que escuchar (o leer) esta conversación... Porque creo que salieron un montón de cuestiones súper interesantes. Así que, no queda más que agradecerle y reafirmar que sería hermoso seguir en otro encuentro, con otras preguntas y aprovechar este tiempo que nos toca.

**NJ:** Claro que sí. Es la mejor manera. Además, verse... Porque se trata de no perder, aunque sea virtualmente, el contacto. Ver estas caras me gusta mucho, me emociona. Como diría Violeta Parra (2018): “Gracias a la vida” (139). Esa cita sí es buena. Descansen y seguimos.

### Notas

1. Además de Facundo Giuliano y Diego Tolini, participan en esta entrevista Grisel Serratore, Valentina Giuliano, Marta Inés Basile, Martín Medina, Marta Inés Montiel, Luisina Zanetti. Son investigadoras e investigadores del proyecto de investigación FiloCyT “Educación, filosofía y psicoanálisis: la potencia de un anudamiento indisciplinario frente al capitalismo contemporáneo”, dirigido por Facundo Giuliano y codirigido por Diego Tolini, con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires. La conversación aquí publicada se inscribe en el marco de las actividades del proyecto mencionado.
2. En una de sus versiones originales puede leerse: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó. Una frase de música del pueblo me cantó una ruma y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.” (Fernández, 2015 [1967], 13).
3. Al tratarse de una evocación que traduce in situ el poema en conversación, podría remitirse también a una versión presente en una antología que ofrece otra traducción en su edición y refuerza el argumento: “En medio del camino / había una piedra / había una piedra / en medio del camino / había una piedra / en medio del camino / había una piedra.” (Drummond de Andrade, 2005, 16).

### Bibliografía en conversación

- Camus, A. (2012 [1942]). *El extranjero*. Madrid: Alianza.
- Dostoievski, F. (2006 [1862]). *Los hermanos Karamázov*. Buenos Aires: Colihue.
- Dostoievski, F. (2013 [1871]). *Los demonios*. Madrid: Alianza.
- Drummond de Andrade, C. (2005). *Antología*. Bogotá: Arquitrave.
- Eco, U. (1992 [1962]). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.
- Fernández, M. (2015 [1967]). *Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Flaubert, G. (2008 [1857]). *Madame Bovary*. Buenos Aires: Colihue.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México D. F.: Siglo Veintiuno.
- Freud, S. (1986 [1901]). “Psicopatología de la vida cotidiana”, en *Obras completas: vol. 6*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Girondo, O. (2012). *Obra. Poesía y prosa*. Buenos Aires: Losada.
- Jitrik, N. (2010). *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Buenos Aires: Liber.
- Parra, V. (2018). *Poesía*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Proust, M. (2010 [1913-1927]). *En busca del tiempo perdido (siete volúmenes)*. Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2005 [1623]). *Macbeth*. Buenos Aires: Colihue.
- Stendhal. (2016 [1830]). *Lo rojo y lo negro*. Buenos Aires: Losada.
- Zambrano, M. (1987). *Hacia un saber del alma*. Madrid: Alianza.

**Facundo Giuliano** (giulianofacundo@gmail.com). Doctor por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Pertenece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Autor de “Rebeliones éticas, palabras comunes. Conversaciones (filosóficas, políticas, educativas) con Judith Butler, Raúl Fonet-Betancourt, Walter Mignolo, Jacques Rancière, Slavoj Žižek” (Miño y Dávila, 2017) y de “¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer” (del Signo, 2018).

