

hasta que no sean publicados todos los cursos del *Collège de France*. Afortunadamente, la publicación del *Nacimiento de la biopolítica* constituye un paso adelante en ese camino.

LA MALETA DEL GRAMÓFONO

Ana Carrasco Conde

(FREIJO CORBEIRA, A.: *Perdidos para la literatura*. Madrid: Plaza y Valdés, 2012)

Hay poemas rotos y narraciones irreparables, sentidos que, dislocados, trastocan al lector y lo incomodan, palabras que, lejos de conducir a una historia bien tramada, destraman toda historia, golpes que vacían, arrastran, expulsan y extrañan. Hay palabras que, simplemente, son solamente eso, palabras. Sin sentido último, sin más propósito que el de mostrarse a sí mismas arañando la realidad. Solo que al hacerlo queda al descubierto otra cosa, que la identidad está rota, que la realidad es a veces inconexa e incoherente, que lo que somos no es una trama bien hilada. De entre todos los modos de narrar, éste quizá sea el que mejor muestre que, si la identidad como dijera Ricoeur, es narrativa, esto es, puede ser tramada e intrigada, de ella también puede darse cuenta desde una narración que es pérdida, olvido, ruptura, náusea, cortocircuito, «literalidad no novelable», y que muestra incómodamente que somos, como dice Aurora Freijo, sin lugar (p. 41). Narraciones que uno preferiría no leer (p. 81). Así lo hace Herta Müller en *Los pálidos señores con las razas de moca* (2010) cuando recorta palabras de diferente origen y tipografía y las junta, las ensambla y las incrusta entre dibujos e ilustraciones de Magritte para conformar un collage, casi un muro, cuyo sentido cortocircuitado viene dado por una sucesión de palabras aisladas entre sí. Lo hace también Jelinek en *Las amantes* (2005) o Josef Winkler en *Cementerio de naranjas amargas* (2008), en donde las palabras se ensamblan, hirientes, y descarnadas hienden la ficción de una realidad que no puede en ser captada sino con espanto; lo hace Celan en su escritura de cenizas, sombras y piedras, y lo hace Ingeborg Bachmann cuando afirma saber solo «decir lo oscuro». La escritura de estos autores está perdida para la literatura pero no porque no haya para ellos un lugar en la misma, sino porque muestran que «hay una incompatibilidad entre nuestras vidas y su literaturización» (p. 111). Esta idea que vertebra y da cuerpo al ensayo *Perdidos para la literatura*, parte de las reflexiones de Paul Ricoeur entorno a la identidad narrativa para dar cuenta de otra forma de decirse de la identidad: si ésta es un relato que puede redescibir la vida de modo soportable a través de una historia tramada y orientada en torno a un sentido, también caben otras formas de relación e interacción entre narración e identidad, en las que «lo que se dice debe dejar que lo que hay se diga: que nuestra vida, nuestra historia

de vida, no sea un montaje, que no sea un relato, que no sea el álbum de fotos clásico que mostrar, sino un ensamblaje» (p. 103).

El ensayo de Aurora Freijo indaga así filosóficamente en esa otra manera de decir(se) en la que prevalece la discordancia sobre la concordancia, y cuya lectura, incómoda, arrastra al lector a «un modo de decir más auténtico» (p. 27) o, al menos, más fiel a lo real. Peter Handke, Winfried Georg Sebald, Thomas Bernhard, Franz Innerhofer, Celan, Jabès o Herta Müller son ejemplos de «autores [que] han elegido ser intempestivos, dar testimonio: son reconocibles por ser escritores desplazados, deportados, desposeídos, que [...] escriben desde una narrativa desquiciada y haciendo de su desplazamiento su tema más propio» (p. 28). Prologado por Ángel Gabilondo, el texto se vertebra en torno a la relación entre identidad, textualidad y narración para dar cuenta no sólo de este diferente modo de decir, sino también de la evolución y respuesta que ha tenido la literatura ante «estados de excepción» en los que la lógica o el discurso ni pueden ni deben estar tramados, en los que no puede dar razón o cuenta de lo que no la tiene, en los que la narración en definitiva, no ha de ser, como dijera Hegel de la filosofía, edificante. Si antes la literatura trataba de regular y dar sentido a acontecimientos singulares y dispersos, unificándolos en un relato asimilable, esto es, en la historia -la identidad- de una vida que cuenta discursivamente de sí misma (Cf. Ricoeur) y lo hace haciendo del lenguaje, del lógos, el medio de cohesión de las diferentes experiencias, como sucede en la tragedia (Aristóteles), también este mismo lenguaje y esta forma de acceso al mundo puede dar lugar a otras formas en las que esta experiencia se diga más propiamente. El tejido del lenguaje es rasgado por la realidad de la que trata de dar cuenta, se vuelve poroso y tenso, horadado ahora por vacíos de sentido, hasta que, al adecuarse a aquello que trata de captar, cede y se desgarrar. Desestructurado el discurso, deslabazado e inarticulado, se dice lo que hay, aunque lo que haya genere, como dice la autora, asco, incomodidad, desasosiego (p. 135) porque «pese a todos los intentos de parecerlo, no somos carne de literatura [...] *estamos irremediabilmente perdidos para la literatura*» (p. 111). Libres de tramas, pero llenos estos escritos de imágenes y sensaciones, ya no hay nada que contar. Así lo hace ver magistralmente Peter Handke en *La mujer zurda* o Melville en su *Bartleby*, presente a lo largo de todo el ensayo y que se manifiesta, pero nunca se argumenta: «[no] guarda[n] el orden y la unidad que Aristóteles señalaba como elementos fundamentales de la tragedia», sino que son «narraciones frágiles en las que los personajes y las situaciones no acaban de abrochar al personaje» (p. 81).

Siguiendo el orden de los capítulos ni somos «Pura trama» ni podemos «Apacentarnos con viento» porque nos decimos «Desintrigadamente», porque «Narrarnos es decepcionante», porque somos «Ensamblaje», «Más bien nada». Ésa es la incomodidad y el vértigo. A cada uno de estos capítulos le precede una imagen, excepcionalmente escogida, con la que Freijo, como hiciera Herta Müller, dice con imágenes lo que luego se dirá con palabras.

Quedan así intercaladas entre los textos imágenes, integradas de manera consustancial con la materia y trama de aquéllos. La secuencialidad ordenada de la *pura trama* queda desmontada por la performance de Tehching Hsieh en *Time clock piece*: no hay lugar, sin lugar, para el control y el orden que parece necesitar el hombre. Tratar de hacerlo no es sino repetir lo que metafóricamente representa Francis Alÿs en su *A veces hacer algo no conduce a nada*, esto es: *apacentarnos con viento* porque lo que hay, lo que somos o lo que trata de captarse es tan inconexo como los cubos de Robert Morris, tan paranoico como las mil cabezas de la muñeca de los hermanos Chapman. Nos queda el *Salto al vacío* de Yves Klein y la asimilación de que decirnos es también decirnos desarticuladamente, decirnos en el tartamudeo y en el silencio, en la tachadura; y el soplo, el último soplo, vendrá dado entonces por la poesía que dice lo oscuro o, mejor, que nos dice en lo oscuro. Solo entonces la palabra dice libre de toda narración: «ya no hay que combatir lo que se mira tramándolo, sino que hay que abrazarlo, perderse en ello, envolverse en lo oscuro» (p. 115). Pero ya sean narraciones bien tramadas o destramados intentos de contarnos, ya sea en verso o prosa, son las palabras las que nos dicen y las que, aun tachadas -o por tachadas-, son parte de lo que somos, lo que llevamos con nosotros: el bastón, los cuadernos rayados que, en la novela de Herta Müller, Leopold guarda en aquel viejo estuche del gramófono que, sin saberlo, será su única casa, lo que nos hace reír o llorar ante lo que nos supera: «Mira cómo llora ése, algo lo supera, dijo. He reflexionado con frecuencia sobre esta frase. Después la escribí en una página en blanco. Al día siguiente la taché. Al otro volví a escribirla debajo. Volví a tacharla, volví a escribirla. Cuando la hoja estuvo llena, la arranqué. Eso es el recuerdo» (*Todo lo que tengo lo llevo conmigo*).