

**HERIBERTO
YÉPEZ**

**EL IMPERIO
DE LA NEOMEMORIA**

Parte de este libro fue escrito con apoyo del FONCA

DERECHOS RESERVADOS

© 2007, Heriberto Yépez

© 2007, Editorial Almadía S. C.

Avenida Independencia 1001 / Altos
Col. Centro, C.P. 68000
Oaxaca de Juárez, Oaxaca
Dirección fiscal
Calle 5 de Mayo, 16 - A
Santa María Ixcotel
Santa Lucía del Camino
C. P. 68100, Oaxaca de Juárez, Oaxaca

www.almadia.com.mx

Primera edición: septiembre de 2007

ISBN: 978-970-9854-31-2

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Impreso y hecho en México

HERIBERTO 
YÉPEZ
EL IMPERIO
DE LA NEOMEMORIA


Almadía

UMBRAL

La cibernmémica es un método de producción de imágenes sueltas. Es un procedimiento de fragmentación de la realidad, la experiencia y la memoria; mediante la ilusión de la cibernmémica –pues lo cibernmémico no puede ser más que fantasía– Oxidente acumula.

Acumula imágenes para su reincidencia.

Lenguaje convertido en espacio para único-eco.

La cibernmémica es el sueño de una neomemoria.

La cibernmémica es la base del Imperio.

Sin cibernmémica no habría pantopía.

“América” es la cibernmémica.



Y, sin embargo, la muerte nos librará de todo.

Inclusive del “Universo”.

I

AMÉRICA
PSEUDO-PATRIARCADO
PANTOPÍA

Εδιζησαμην εμεωυτον
Heráclito (B 101)

GOING POSTAL

Todo comienza con un hombre queriendo entregar una carta. Un hombre pesquisando direcciones; el segundo de esta estirpe. Lleva consigo un saco lleno de palabras de otros. Palabras que desconoce. Todo comienza con este hombre tocando tu puerta. Historia de un pantopista.

¿Puede una biografía explicar un imperio? Si hay una metafísica compartida, posiblemente. Y si nada explica, ¿se puede tachar de error a la locura? En la obranza de un hombre, encontrar la obranza de un imperio, merced el *co-control por analogía*. No contaré la historia de un individuo. Dejaré abrir la relación entre vida e imperio. Tocaré las fibras de una corpopografía. Tocaré la estructura telefísica de un gobierno.

Nacido en 1910, en Worcester, Massachussets, Charles era hijo de Karl Joseph, un inmigrante sueco, que en América se convirtió en cartero. Probablemente desde ahí quedó marcada la vitalicia relación de Charles Olson con los epistolarios. Se trata de un hombre que solamente parecía pensar mediante la *correspondencia*. Era un hombre partido, que sólo en diálogo

sanaba, bajo la fantasía de que el otro era una parte suya, un rompecabezas curado. Este hombre es el emisario alocado.

El emisario de los dioses agonizantes de Oxidente y del imperio naciente de Estados Unidos. El poeta a quien casi unánimemente le ha sido atribuida la paternidad de los llamados “New American Poets” –la generación de los beatniks y la contracultura– y quien, al igual que Pound, Stein o Ginsberg, es vaso comunicante para contemplar toda una civilización. Los pasos de Olson son una pista que conduce a los avatares del imperio. Biocrítica de la geopolítica.

Sus mejores ideas, este mensajero las lanzó o contrajo en cartas; aun sus ensayos y poemas son correos. Vida de Hermes herido: todo en él era remitencia y postal espera.

(*Quién y carta* son dos emisiones que se co-fantasean, que se co-realizan. Llegará el momento en que no habrá *yo* que pueda sustentarse sin su carácter de destinatario y remitente. Todo será postal; es este el sentido pleno de “Going Postal”. Esta postalización fundamentará las nuevas relaciones del siguiente imperio).

¿Tan lejos se sentía Olson del mundo que la más cercana comunicación requería la insondable distancia de la carta íntima-perorática? Durante toda su vida permaneció convencido de que las personas vivas y los documentos del pasado eran cartas recibidas, cartas para él. (En la *panalogía* todo se mira desde la perspectiva del *destino* o la *sincronía*. Todo ha devenido analogía arácnida). Entre él y su más inmediato prójimo siempre había siglos de distancia. Era ya miembro de una estirpe que a sí misma se encontraba mediante reunión de fantasmas.

Para Pound, el poeta era la antena de una época; para Olson, su buzón desesperado.

Olson idealizaba a su padre. Su vida, en muchos sentidos, fue una continuación de la vida de Karl. (Eso ocurre cuando

un padre no ha terminado su propia vida. Sus vástagos la continúan, pero para hacerlo, tendrán que dejar su propia vida incompleta; incompletud imposible de reparar, incompletud que será heredada, para que continúe el co-control transfamiliar, el juego invisible de la energía mermada, de la trasmisión de la intermitencia). Fue su padre quien instaló en Olson el deseo de convertirse en un estudiante destacado y fue él quien lo hizo interesarse en historemas de Worcester y Gloucester –historemas que luego se convertirían en epicentrismos de su obra poética–. Paradójicamente, su padre veía en su hijo Charles todo lo que él *imaginaba* que hubiera querido ser y Charles veía en su padre todo lo que él debía comprender. Cuando Olson lo recuerda en “The Post Office” (1948) menciona que para su progenitor “la educación eran los periódicos”. Curiosamente, para Olson la poesía siempre fue reportaje. Quizás ningún poeta norteamericano antes de él haya sido tan influido por la información periodística como Olson. Su poesía madura, basada en anecdotarios, cifras y personajes locales, es representativa de una época cuya forma sería otorgada por la *información*.

¿Qué es la información? El lenguaje transformado en intercambio; intercambio cada vez más estático. La información es el mundo estructurado por el diálogo sintagmático. La información funciona por comprensión. Una era de silencio es regida por lo represivo; una era de información por lo comprensivo. Toda palabra se volverá abreviatura en una esfera de individuos comprimidos, entre quienes se transmitirá cada vez más comprimida información. Cada uno, un puerto de emisión y recepción; cada uno, un puerto que, finalmente, se volverá punto, átomo de información. Su única felicidad: devenir informema de alguna cibermnésica.

De su madre, Mary, Olson no parece tener memoria sublime. Él la convirtió en memoria patriarcal, probablemente porque así es como ella misma se automemorizaba cada instante. De ella decía haber heredado la pereza y la vacilación. (De ella se suministró, sin duda, la laceración). La señora Olson era católica, supersticiosa; sumamente puritana en asuntos de “pecado” y cuerpo. Buena parte de la enorme distancia que Olson siempre tuvo respecto a su cuerpo la aprendió de su madre, para quien todo lo corpóreo era riesgo. No podemos comprender a Olson si no comprendemos el abismo temprano que su madre sembró entre él y su cuerpo, hasta llegarse a concebir como su lúgubre satélite o dorada nube. Cuando llegó a México, muchos años después, Olson se sorprendería, sobre todo, de la manera en que los descendientes de los mayas –afirma en “The Human Universe” (1951)– andaban a gusto consigo mismos, con la cercanía natural de sus propios cuerpos.

Era como si la distancia entre él y su corporeidad sólo pudiese ser reparada a través de un complicado sistema postal. Algo semejante le sucedía con las mujeres. Olson siempre se mantuvo lejos. Como su propio padre, a quien su madre había elegido precisamente por ser un hombre firme, al grado de haberse convertido, en un momento impreciso de su vida, en alcohólico. (La firmeza de un hombre es directamente proporcional a su vértigo evitado). Durante toda su vida Olson tuvo miedo al cuerpo femenino. Olson sabía que acercarse a la mujer no sólo era acercarse al cuerpo abierto que había aprendido a temer, a través de su madre, sino, sobre todo, acercarse a la mujer significaba, como él sabía muy bien, acercarse a su propio cuerpo. (¿Por qué *mujer* significa psichistóricamente *cuerpo*? Porque la fantasía paralela indica que *varón* significa *mente*. Los géneros fueron instaurados para sobrevivir dualismos). La “mujer” es lo que el “varón” desconoce de sí. Y viceversa.

Para no acercarse, Olson, desde muy pronto, se hizo un estudiante devoto. Desde muy temprano procuró volverse culto, y es que para tener otro cuerpo, para hacer posible huir fantasiadamente del cuerpo real, nuestra civilización nos enseña a construir un cuerpo fantástico, el cuerpo de la información recabada, el cuerpo imaginario que se construye, digamos, a través de la lectura, elección de memorias ajenas, edición cibernética. Y el cuerpo, para aquellos que continuamos la ruta del co-cuerpo imaginario, el cuerpo del poema, el relato, el ensayo, el cuerpo del texto, se transforma en el cuerpo-de-reemplazo. No quiero vivir aquí. Quiero vivir en el lenguaje. La palabra es la isla a la que me voy mudando. El texto se irá convirtiendo en la historia de la pérdida de nuestro cuerpo. El texto es el bálsamo y el veneno.

Desde entonces, leyendo a Ovidio —su libro preferido, por supuesto, *Las metamorfosis*— Olson deseaba intercambiar su cuerpo hecho de carne y hueso por un cuerpo hecho de puros vocablos. (Y más que vocablos, los vocablos como huellas de su relación con otros). No pasemos por alto que Olson se haría famoso, precisamente, por el ensayo “Projective Verse” (1950) —citado extensamente en la autobiografía de William Carlos Williams— en que prescribe cómo hacer que un texto respire. Creo que nadie ha notado hasta el momento que uno de los ensayos más paradigmáticos de la poética norteamericana tiene como tema hondo una especulación de cómo hacer pasar la respiración desde el cuerpo (sexual) hasta el cuerpo-de-reemplazo (el cuerpo textual); “Projective Verse” es un opúsculo sobre cómo hacer que un texto se convierta en un cuerpo vivo que respira —ayudado, dice, Olson, por la máquina mecanográfica—, hacer del texto, por así decirlo, un *frankenstein* o *cyborg espiritual*; y, asimismo, es un instructivo, ante todo, que indica

cómo pasar nuestra energía y aliento desde el cuerpo (sexual) hasta el cuerpo (maquínico-lingüístico). Lo que Olson buscaba, pues, era transferir su vida desde el cuerpo temible hasta el cuerpo artificial. Su literatura, por extraño que esta aseveración resulte, es prolegómeno a la exploración de lo post-humano. O, mejor dicho, como prefiero llamarlo, especulación acerca del *neocuerpo*.

En 1920, cuando Olson apenas merodeaba los diez años, su padre solicitó una semana de vacaciones para llevar a su hijo a Plymouth. El permiso fue aprobado, pero al último minuto fue suspendido por el supervisor. El cartero desafió la orden y salió de viaje con su hijo. Pasearon sobre una réplica del Mayflower, visitaron tumbas y atendieron una feria. Cuando regresaron, la Oficina Postal había decidido castigar al cartero insubordinado. Le recortaron severamente su salario. Cambiaron su ruta. A partir de ese momento —lo cual era, en realidad, represalias laborales por sus negociaciones con otros empleados postales para gozar de mejores condiciones de trabajo—, su hado viró. El padre de Olson se volvió un ser mayormente mísero. “Lo mejor es que deletrea la situación. Los empleados postales no tienen derecho a la huelga... Ellos tenían a mi padre y no lo dejarían ir. El sistema postal es semejante al Ejército”.¹ Probablemente fue entonces cuando se agravó su alcoholismo. A partir de ese momento, Olson sería testigo de la demolición clandestina. El sistema norteamericano lo comprimía. Al comprimirse, él refozaba al sistema norteamericano: comprimía a otros, sobre todo aquellos más cercanos. La familia es la información producida y el medio por el cual la información producida se

1 “The Post Office”, en *Collected Prose*, Donald Allen y Benjamin Friedlander (eds.), University of California Press, Berkeley, 1997, pp. 220 y 225.

divulga. Lo que la información conforma es la forma familiar. Familia e información están estrechamente ligadas. La familia informa al individuo dándole la forma interna de la estructura familiar en la que participa. El sujeto se convertirá en la síntesis de la estructura familiar. Aparentemente se separará de ella pero, en realidad, apenas pueda descomprimir esa información y reproducirá la estructura familiar en la que fue informado. Los miembros de la familia que fueron ingresados al sistema subjetivo reaparecerán en las siguientes generaciones; brotarán a manera de metapersonajes que sustituirán a los sujetos reales, se superpondrán en su existencia hasta reemplazarlos y convertirlos en clones y clonadores de dicha estructura familiar: portadores de los múltiples metapersonajes interiores.

Su padre hasta el final de sus días, aparentemente, *resistió*. Olson decía que su padre no se había rendido ante sus superiores. Aguantó todo lo que éstos hicieron con tal de hacer que renunciara. Su padre, sentenciaba, no se había vencido, sencillamente murió. Nótese que la definición que Olson hizo sobre la resistencia del cuerpo y el organismo en "The Resistance" (1953) no es más que una dramática loa secreta a su padre, aunque en la conciencia esté dedicada a Jean Riboud. Todas sus cartas están dirigidas a él. Durante toda su vida, Olson cantó a su padre.

Todo lo que su padre calló, Olson lo volvió cántico. Olson decidió volverse un orador. Se preparó arduamente para hacer escuchar su voz, que era la suya y, asimismo, la voz que exclamaba y reparaba el silencio de su padre. No fue casual que el joven Olson, a sus dieciocho años, obtuviese un tercer lugar en la Competencia Nacional de Oratoria de 1928, en Washington, —pudo haber ganado pero contrajo un resfrío psicossomático— y gracias al premio, Olson viajó a Europa, donde conoció en Irlanda, nada menos que a W. B. Yeats.

Olson, que se sentía orgulloso de la clase proletaria a la que pertenecía, a la vez, no dejaba de fantasear con pertenecer a una genealogía espectacular, y tras hablarle un poco de su familia a Yeats, éste, siguiendo su acostumbrado ilusionismo mental, le aseguró al joven norteamericano que la tía de su madre se trataba de Mary Hines (la amada del poeta ciego Raftery, alguna vez considerada “la mujer más hermosa de todo el oeste de Irlanda”). Olson, desde temprano, buscaba encontrar una genealogía. Fue precisamente esto lo que buscó en México, haciéndose adoptivo espiritual de los mayas (como había hecho con los sumerios). En buena medida, por no poder aceptar a su familia real.

Si se busca un co-cuerpo de fantasía es porque se ha rechazado, paralelamente, el cuerpo real. En ese mismo viaje en que Olson deliraba estar emparentado con figuras legendarias, una bella prostituta en Colonia lo invitó a que se acostaran. Olson todavía era virgen. Y, como corresponde a un hombre que ha decidido elegir el cuerpo-de-reemplazo, Olson le dijo *no*.

CO-CUERPO, *SHORT-STORY* Y BRADBURY

Una de las expresiones más significativas del lenguaje americano es “going postal”. Lo postal –imaginado por Bukowski, por cierto, como escritor ex empleado postal delirante– adquirió, tras una serie de asesinatos y crímenes cometidos por empleados postales norteamericanos en las últimas décadas, una categoría suprema. “Going postal” es volverse loco, violento, estresado, wacko, nuts, matar co-workers, perder la cabeza, violent rampage. (“Going postal” es una forma del “snap”, del “flip”, “wang!”). Y es que lo postal para la cultura norteamer-

ricana significa una forma de enajenación emocional, aplastamiento por la cantidad de trabajo, manejo sistemático de los inventarios circulantes de información, manía de clasificación, soledad masculina, prisa perpetua, alienación laboral, pedestre apariencia de cordura que se debe mantener en una situación social de minucioso control.

Uno de los mejores cuentos para entender el significado pleno de lo “postal” es “The Great Wide World Over There” de Ray Bradbury; uno de sus cuentos más logrados, incluido en *The Golden Apples of the Sun* (1953). Este *short-story* relata la historia de Cora y su marido Tom. Ellos viven aislados del mundo y han permanecido analfabetas. Cora envidia a su vecina, la señora Brabbam, cuyo buzón siempre está lleno de cartas venidas del ancho mundo allá lejos. Pero la vida va a dar un vuelco: ese verano llegará su sobrino Benjy, que sabe escribir y leer y redactará cartas que la comunicarán con el mundo exterior. Benjy arriba y redacta tales cartas para Cora, que a falta de destinatarios familiares, elige responder a anuncios y solicitar *junk mail* de todo tipo de compañías. Por otro lado, Cora pronto descubre que la correspondencia que su vecina presumía recibir, en verdad no era más que un mismo juego de cartas que ella depositaba en su propio buzón, con tal de esconder su absoluta soledad.

Esta pieza es un críptico *short-story* cuyo tema hondo es el lugar del escritor en la provincia norteamericana. (Y el lugar que ocupa el escritor es el lugar mismo de la enajenación en una sociedad impersonal). Hablo de este cuento porque, creo, es un relámpago que deja ver el mundo en que los escritores norteamericanos de primera mitad del siglo xx se crearon. El mundo del encierro estadounidense y el de una mitología del mundo exterior; que incluye, por cierto, el sueño de lo mexicano

como un mundo más vivo, que aunque ilegal, sexual y peligroso, se imagina “más humano”.

Notemos que las cartas viejas que periódicamente la señora Brabbam reintroduce en su buzón para crearse la apariencia de una persona amada por el mundo externo fueron, según nos dice el relato, robadas hace años a la señora Ortega, la mexicana que trabaja en la tienda de abarrotes. Lo mexicano en Bradbury ocupa un lugar especial en su imaginario; un topos muy similar al que ocupa en el imaginario norteamericano general: el de un co-cuerpo más cálido y, a la vez, inferior. Para el norteamericano, lo mexicano es lo pseudo-materno. La madre norteamericana arquetípica es fría. Su psique está dominada por información patriarcal heroica, que la aleja de sí misma, que la constituye como un matriarcado monádico. El norteamericano, por ende, carece de energía femenina cálida. Esa energía la busca con ansiedad, con ingenuidad en toda suerte de otredades —otras culturas, otras mujeres— y, a la vez, con el rencor intermitente de no haberla recibido de la madre originaria, de la fuerza femenina progenitora, de tal modo que cualquier agresión recibida por la neomadre encontrada es respondida con todo el coraje acumulado. Las guerras estadounidenses, en buena medida, se deben a las relaciones ambivalentes del patriarcado con el *Ánima Americana*. Estados Unidos espera de México todo lo que no recibió de su propio matriarcado. *I'm Not Here, the name of the American Mother*.

Hay otros dos cuentos mexicanos de Bradbury en *The Golden Apples of the Sun* que llaman mi atención. “I See You Never” relata la historia de cómo Ramírez, un mexicano que había viajado de la Ciudad de México a San Diego y de San Diego a trabajar en Los Ángeles, donde alquilaba un cuarto a Mrs. O'Brian, es escoltado por la policía, pues su visa de trabajo

ha expirado hace medio año y se despide de su rentera con la expresión “I See You Never”. El célebre final del cuento relata cómo después de la despedida definitiva del mexicano, ella deja de comer, pues súbitamente se da cuenta (por primera vez) que no volverá a ver al señor Ramírez. Nuevamente, lo mexicano representa una figura de pérdida de amor, de ausencia materna. México es una regresión.

En “En La Noche” (título original en español), Bradbury narra una neoversión de la Llorona mexicana. Se trata de la señora Navarrez, que se pasa las noches llorando por Joe, su marido que ha sido enviado a la guerra. Sus vecinos no pueden dormir debido a sus sollozos, gritos y gemidos, y los varones terminan resolviendo elegir a uno de ellos para darle pícaro consuelo. Es el señor Villanazul quien acude a su recámara en la noche y tiene sexo con ella durante dos minutos, logrando la paz de todos, incluida la de su esposa. Ambos cuentos giran en torno a un cuerpo-que-se-despide. En uno, el cuerpo del mexicano que abandonará California; en otro, el cuerpo mexicano que ha partido a la guerra. No creo en la hermenéutica, pero sí en la hermenáutica. Creo que en los cuentos no sólo se manifiesta la vida consciente e inconsciente de los individuos, sino también, por atrofia, la “Historia” visible e invisible de las culturas que los procrearon. Estos cuentos mexicanos de Bradbury se ocupan del co-cuerpo mexicano ausente, de su llegada y expulsión históricas del cuerpo norteamericano, de su co-presencia. Y es que el co-cuerpo mexicano no solamente determina la identidad norteamericana, a manera, por así decirlo, de brujería (y mano de obra), sino que la imaginación literaria ha sido *contejida* por este secreto co-cuerpo. Lo que los cuentos de Bradbury insinúan es que la soledad americana tiene que ver con su separación de México, con los co-cuerpos siempre ausentes,

uno respecto al otro, otro respecto a ambos. Estados Unidos y México son *dobles*.

Es el cuerpo mexicano el que co-define al cuerpo norteamericano distante; es el cuerpo indígena el profundo co-cuerpo de ambos. Yo soy mi cuerpo ausente.

En lo que toca, a “The Great Wide World Over There”, la escritura hacia y sobre lo lejano define al relato. Se trata de un cuento, como dije antes, sobre el lugar social del escritor, sobre los componentes de la escritura norteamericana. Uno de ellos, Cora alude –sin saberlo, como corresponde a todo símbolo efectivo– al analfabetismo y a la ilusión de recibir noticias de Allá, componente fundamental de lo que para los occidentales es el texto, recepción de mensajes; otro es Tom, el esposo molesto por la inclinación de Cora, el elemento masculino receloso de la escritura, al que no le queda otra que obedecer las órdenes de construir un buzón adecuado para las cartas que recibirá su esposa; y, por otra parte, Benjy, el joven escribiente, que escribe a cambio de mantenerse la boca llena de comida y que se las ingenia para hacer posible que Cora –como ella misma desea– no aprenda a escribir por sí misma, y, por supuesto, Brabbam (probablemente el alter ego más cercano a Bradbury), la vieja que se encarga de simular que recibe cartas lejanas, cuando, en realidad, son las cartas que ha robado a la mexicana. ¿Necesito explicitar más la esencia de la escritura norteamericana?

No hay nada que no sea tragicomedia.

He traído a colación a Bradbury porque esta misma historia ficticia tendrá variación biográfica en la historia de Olson y México –y sus personajes acompañantes: su amante Frances, su esposa Connie, el mexicano Hipólito Sánchez, sus correspondientes Creeley y Corman–; la historia de Olson en México

—como la de Burroughs o Kerouac— es la historia del enloquecimiento a través del misterio delirado del co-cuerpo. Es como si Olson fuera Cora, que espera ingenuamente le sean leídas por Sánchez los secretos de los glifos mexicanos; y fuera el glotón Benjy escribiendo cartas hacia todas partes; y fuera Tom eternamente refunfuñando de los malditos mexicanos y de los trajines domésticos y las exigencias de Connie; y fuera Brabbam, sobre todo, Brabbam, inventándose recepción de mensajes desde lo lejano, cuando sus cartas recibidas y sus supuestas contestaciones no son más que cartas robadas a la cultura mexicana. Cartas jamás recibidas.

Lo tragicómico del libro es que somos todos sus ingredientes. Todos sus personajes, simultáneamente. No podemos escapar de nuestras eyecciones. Un libro es la imposibilidad de que el espejo se disuelva en sus fragmentos. No es que sea imposible evadir la repetición; es que nos hemos asegurado una civilización en que es imposible no recaer en ella. Nuestro nombre mismo es el principio infalible del doble. La palabra podría ser nirvana de sí misma, pero ha sido esculpida como ola ilegítima, ola tiesa.

Durante los años cincuenta la misma historia estaba repitiéndose por todas partes, como sucede en todas las épocas. En lo micro y en lo macro —monstruosidad de la reincidencia— se estaba gritando un mismo significado. El significado que decía: ¡falso! ¡Falso! ¡Falso! ¡Todo esto es FALSO!

En un imperio, lo macro se imprime en lo micro. Las leyes del sistema se filtran hacia todas partes, para extender el reinado del hilo tirante.

La Analogía es la condena eterna. Hemos aprendido a amar la pobreza de las formas. Hemos aprendido a repudiar lo que niega la existencia de lo uniforme, lo que sugiere que lo uno

podría liberarse de su semejanza a lo otro. Si lo análogo no existiera, existiría, en cambio, lo independiente. Mas esta civilización es analógica. Esta civilización se itera en todos sus subsistemas. Repite su rostro hasta volverlo el rostro de un dios que no puede escapar de su fractal.

Y esto es también lo que el relato de Bradbury relata, porque en una sociedad cerrada, la escritura es una síntesis que convierte al tiempo en espacio. El joven escribiente Benjy era una especie de Aleph o Vórtice caminante a los ojos de Cora, él “había visto ciudades y océanos y había estado en sitios donde las cosas habían sido mejores”. No es que eso fuese cierto, sino que las sociedades cerradas así lo suponen. La pantopía es delirada por culturas que se han empequeñecido. Notemos que, en muchos sentidos, el relato de Bradbury y el de Borges son análogos. En ambos, un hombre de letras menor se convierte en la clave para avizorar el Aleph, en una casa a punto de desvanecerse en su provinciana ignorancia.

Como en Baudelaire –por medio del dandy (repleto, hartado, de las imágenes de todas las cosas)–, en Bradbury, hay un sujeto-acapador (más vulgar), un muchacho que a los ojos de la provinciana Cora, lo ha visto todo, todo lo trae consigo. Pero Benjy no es el único aleph o vórtice del relato, también lo es el buzón, donde Cora espera que converja y sea contenido todo el mundo, desde un ejemplar gratuito del Libro Sellado donde se hablaba del Conocimiento condenado al olvido, los Secretos de los Ocultos Templos de la Antigüedad y Enterrados Santuarios, paquetes de semillas de girasol gigantes, remedios para la acidez estomacal, la *Revista Quincenal del Crimen*, catálogos de coleccionistas de monedas, folletos de novedades, listas de números mágicos, recetas contra la artritis, muestras de matamoscas... ¿Hay algún *short-story* que no sea, de una manera u otra, una *pantopía*?

La civilización norteamericana consiste en una sola cosa: pretender representar a todas las demás. El cuento es una de tantas pantopías norteamericanas.

El *short-story* es una vía de salida del tiempo circular —como fue la filosofía el camino de salida que los griegos tomaron para salir del eterno dar vueltas del antiguo tiempo cíclico—; el *short-story* es una abreviación —truco mnemotécnico— de lo que otrora se narraba a través de la repetición, lo circular y lo periódico. Los norteamericanos supieron atrapar en una nuez lo que antes escapaba en la larga carrera elíptica del tigre.

El *short-story*, por ende, es un avatar del tiempo lineal occidental. Es uno de sus corpúsculos. Por eso es posible comprender al mundo que produjo al cuento, a través de la unidad de cambio que es éste; pero no porque, en verdad, quepa el mundo en un cuento, sino porque a través del *short-story* se describe la *reducción* que esa cultura hace del mundo. Cómo fantasea su contención. Todo cuento es un falso Aleph, como el de la calle Garay. El cuento es una forma particular de *pantopía*, de lugar minúsculo donde se pretende albergar la totalidad de los entes. El cuento moderno sólo pudo ser concebido por imperios, como el ruso y el estadounidense, que buscaban la síntesis de su ambición de posesión; mientras que la novela pertenece a culturas más bien pequeñas que anhelan expansión.

El cuento pronostica la conversión de nuestra existencia en *short-story*.

Si la *Historia* fue invención senil de Europa, corresponde a Estados Unidos la invención de una *historia-corta*, de una *rápida recordatoria*. Estados Unidos hizo una adaptación de la *Historia*, la volvió *quick-memory*, *briefing*, mero *memo*.

Todo cuento tiene como tema el encierro. La reducción. Los pronto límites. Nacido en Poe como género opresivo, el cuen-

to es una cápsula de claustrofobia en donde el tiempo pretende ser atrapado en un veloz espacio. En el cuento –narración temporal vuelta límite espacial– se pretende depositar el Todo a merced de una perfecta síntesis y tiempo lineal –¿qué género tiene preceptos más lineales que los del cuento?–; si Europa inventó la novela, neo-Ocidente inventó el *short-story*, y en esa mutación es posible reconocer la alteración ocurrida entre tales Co-Ocidentes. En comparación con el largo reinado novelesco de Europa, Estados Unidos será sucinto. El imperio norteamericano será breve, tan breve, técnico y fantástico, como el mejor de sus cuentos de ciencia ficción.

OLSON, PSEUDO-PATRIARCADO Y MELVILLE

En 1928, de regreso de Europa, donde Olson había adquirido, vía Yeats, una nueva genealogía –¡exactamente lo que Olson, de varias maneras, buscó toda su vida!– se dirigió a Wesleyan University, en Middletown, Connecticut. Conforme habían pasado los años, Olson había sumado a su distancia al mundo, la que le provocaba su altura. Olson medía dos metros. Su cuerpo era el gigante que más temía.

Tenía ya un marcado interés por la poesía, por la actuación y, a veces, deseaba convertirse en periodista. Era parte del equipo de debate y ya ejercía su talento para la mnemotecnia y la retentiva, lo cual no evitaba que se sintiera en desventaja social ante sus compañeros y como un “pigmeo intelectual”. Conforme avanzaron los años sus problemas con su padre aumentaron. La arrogancia del joven Olson hizo fricción con su padre durante sus vistas a casa. Hacia 1930, ya era cartero durante los veranos. El drama de Olson fue, por mucho tiempo, no querer ser como

su padre y, sin embargo, repetir sus pasos. Todo lo que evitas te perseguirá. Todo lo que evitas te dota de contorno. Dime en quién evitas convertirte y te diré en quién te transformarás.

A sus 21 años Olson comenzó otra de las relaciones patriarcales tormentosas de su vida: su estudio de Herman Melville. Iniciada como tesis de maestría en Wesleyan, esta obra le ocuparía prácticamente dos décadas. Al principio evadió leer estudios críticos sobre Melville y durante un buen tiempo consumió sus obras y colaboró con la ubicación de la biblioteca personal del autor de *Moby Dick*. Sus viajes al noreste fueron fructíferos y de las anotaciones y los libros de Melville, ubicados en casa de sus descendientes y en cajas en distintos sitios, Olson aprendió el arte de *crear pistas*. Fue durante la entera y accidentada preparación de esta obra, reescrita numerosas veces, que Olson aprendió no sólo a sobrestimar, plagiar y temer el plagio de sus ideas, sino también a combinar sus propias tesis con el uso algo descabellado de fuentes académicas, en vista de una re-construcción de un *pretérito edénico* vinculado a un *porvenir profetizado*. Melville se convertiría en su súper-álter-yo.

En 1935 su padre muere de una hemorragia cerebral. Pocos días antes de su muerte, el señor Karl le había pedido prestada una maleta a su hijo Charles. Karl viajaría a una convención en Cleveland. Empeorando sus relaciones, Olson se negó, alegando que la usaría pronto y se echó a dormir. Karl se enfureció tanto que el mismo Olson luego se sentiría culpable de la defunción de su padre. Esta anécdota, relatada por Olson en sus diarios personales, es una de tantas que dejan ver un aspecto central de las relaciones patriarcales. Es el hijo el que niega transmitir el legado (la maleta) al padre. La tiranía no proviene del Padre. La tiranía proviene de Edipo.

La maleta simbolizaba la nueva genealogía que Olson había adquirido en Europa. Su pasado fantástico y su futuro ilusorio. Su anti-ahora. Al negarla a su padre, lo que Edipo hizo fue negar el mutuo lazo. En el “patriarcado” es el hijo el que tiene el poder; es él quien concede o niega lazos con el Padre. Como, asimismo, puede verse en la historia de Jesús, que antes de morir en la cruz, reclama a su padre haberlo abandonado. Y también puede verse en el Edipo de Sófocles y el Hamlet de Shakespeare. Todos ellos son hijos que sólo posteriormente a la muerte del Padre establecen el lazo, pues el patriarcado es el imperio del hijo.

El padre es tan sólo el co-cuerpo autoritario a posteriori.

El padre da origen al cuerpo real del hijo; el hijo procrea el cuerpo mental del padre. El Padre es el nieto del hijo. El patriarcado es absurdo, cabeza decapitada que es usada como casco. Acefalia acechada para restituir el *capital*, es decir, el *encabezamiento*.

Cuando Olson niega prestar su maleta a su padre, provocando imaginariamente la muerte de éste, Edipo mata a su padre. Lo que ahí ocurre no es exactamente el parricidio que fundamentará (debido a la culpabilidad freudiana) al patriarcado. Con el asesinato imaginario del padre —no pasemos por alto su carácter de pseudo-parricidio— lo que se evita es que haya una conexión real entre Edipo y su presunto padre. El patriarcado únicamente ocurrirá en la mente de Edipo. Cuando el Padre y Edipo están realmente juntos, lo que ocurre es fricción, separación. Cuando el Padre ya no está, el parricidio es ilusionado y es, a la vez, fundamento presunto de su vínculo y la imposibilidad misma del linaje. El patriarcado es una fantasía ocurrida a posteriori en la mente de Edipo, como lo ha sido su pseudo-parricidio. Durante la vida del Padre, éste nunca tuvo el poder sobre Edipo. Posteriormente, Edipo usará

el nombre del Padre para castigar a otros a través de él. El nombre del Padre será el disfraz de su propio reinado.

Sin duda alguna, el psicoanálisis freudiano es parte del mito edípico. Y el mito de Edipo dicta que él ha sido quien ha matado a su padre, cuando ello no es cierto. Y dicta que Edipo desposa a la madre, cuando esto otro es también fantasía. El mito de Edipo consiste en ocultar el control deseado por el hijo, atribuyéndolo al padre. El mito de Edipo es la gran proyección de Occidente, para reescribir su pasado de manera lineal y para ocultar la fantasía de su control en el presente. E inclusive el cuerpo-sin-órganos artaudiano-deleuziano, inclusive el Anti-Edipo, no es sino el archipiélago osírico, el juego-de-lenguaje en que ha sido convertido el Padre, ahora Ex Padre, Ubu tronchado. Y los órganos sueltos, tentación paródica de volver a reconstituir al padre, rompecabezas asequible al poder repositivo del hijo, supremo señor de la neomemoria.

PANTOPÍA, HARTAZGO Y COMEDIA

No es casual que Borges haya traducido (reescrito) “Bartleby” de Melville. Borges escribió en variadas ocasiones sobre la relación ficticia entre el padre y el hijo, entre quienes se establece la relación imaginaria de dobles, espejos, sueños o golems. Entre otras muchas cosas, la obra de Borges es una *metafísica cómica* acerca de la índole *apócrifa* de la relación entre el padre y el hijo. Una relación laberíntica y, sobre todo, fantástica.

El Padre es el apócrifo creado por el hijo.

He dicho “cómica” porque, como sabemos, la relación de Borges con la filosofía es post-filosófica. Borges ve la filosofía como un esteta (y falso europeo) que ha llegado al banquete