

SIGUIENDO LAS TRAZAS DEL ARTISTA

Cristina de Peretti

RÉSUMÉ

Dans cet article, j'entrepris une lecture du texte de Derrida sur Titus-Carmel afin de remarquer un certain nombre de motifs déconstructifs, à savoir, entre autres, la question de la traduction à partir (de la question) du titre, «Cartouches»; la question de la signature (ou de la «duction», du trait); la question, enfin, de l'exemple, du modèle et partant celle de la paternité, de la filiation, de l'origine.

Entre el 30 de noviembre de 1977 y el 11-12 de enero de 1978, en el plazo, pues, de unos 42 ó 43 días, Derrida escribe una serie de anotaciones fechadas, unas 42 notas aproximadamente -a veces dos o tres en el mismo día- que, publicadas con el título de *Cartouches*, constituyen un prefacio, pero también bastante más que un prefacio, para el Catálogo de una Exposición de Gérard Titus-Carmel, a su vez titulada *The Pocket Size Tlingit Coffin et les 61 premiers dessins qui s'ensuivirent*, exposición que tuvo lugar, desde el 1º de marzo hasta el 10 de abril de 1978, en el *Musée National d'Art Moderne* del Centro Georges Pompidou de París.

Lo primero que me llama la atención en el texto de Derrida es que esa solitaria y sólo en apariencia inofensiva palabra que lo «encabeza», esto es, su título, *Cartouches*, se resiste ya de entrada a su traducción en castellano. Tal vez no parezca resistirse a simple vista, en plural y sin artículo, pero sí ofrece una tremenda resistencia en el momento en que, utilizada en singular, se desdobra en más de un género. Entonces la traducción castellana de *cartouches* se torna difícil, incluso imposible, sobre todo si se pretende mantener la ambigüedad que la equívocidad francesa del género, en plural, le confiere a *cartouches*.

En efecto, la palabra *cartouche* en femenino, *une cartouche*, admite sin mayor problema ser traducida al castellano por el masculino «cartucho». Cartucho, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, es ese envoltorio cilíndrico de cartón o de metal que contiene la carga de un arma de fuego; o el cartucho de dinamita, pero también el cartucho o, mejor, el recambio de tinta... Sin embargo, *le cartouche*, en masculino en francés, se refiere a ese adorno, recuadro en forma de pliego, simulando -por ejemplo- un pergamino medio enrollado en sus extremos, portador de leyendas, títulos o fechas, que se encuentra en las esquinas de los mapas antiguos, o en los blasones nobiliarios -por lo general de piedra-, imitando asimismo ese legendario pergamino real que en su día otorgó el título y las armas a sus propietarios. En castellano, tenemos dos palabras para designar esto: el término «tarjeta» que, además de ser ese membrete de los mapas, resulta también ser un adorno plano y oblongo, sobrepuesto a un miembro arquitectónico y que, normalmente, lleva impresos emblemas o inscripciones. «Cartela» es la otra palabra castellana que bien podría utilizarse para traducir *el cartouche* francés, dado que significa tanto un pedazo de cartón, de madera u otra materia, a modo de «tarjeta», destinado a poner o escribir en él alguna cosa; como también cada una de las piezas heráldicas ordinarias, pequeñas y de forma rectangular que se ponen en serie en la parte superior del escudo y que sirven para cargar otras piezas principales, como la banda y la bordura. En esta acepción, la cartela se llama asimismo «billete».

Llegados a este punto ¿nos basta con despojar al término *cartouches* de la «s», marca del plural, para tener la seguridad de que Derrida se está refiriendo al sustantivo en femenino o en masculino, esto es, para despejar cualquier duda? ¿Nos basta con eso para optar sin más por el familiar «cartucho» o por la más rebuscada «cartela», intentando salir así más o menos airoso del paso? ¿Podemos comenzar estos comentarios sobre el texto de *Cartouches* pisando un terreno lo bastante firme como para atrevernos a escribir y disparar esos «cartuchos» en el título mismo del texto? Pero, si nos asalta la duda de que bien pudiera ocurrir que Derrida nos estuviera hablando de *un cartouche*, en masculino, ¿podemos asumir sin el menor desasosiego la inscripción, desde el título, de unas «cartelas», pese al estupor que nos produce dicho tér-

mino? Ninguna de estas opciones es posible: ambas podrían parecer deseables, pero cualquiera de las dos resultaría ineficaz.

Observemos que, hasta pasadas cuatro o cinco páginas¹ del «Diario de a bordo» de Derrida (¿a bordo de qué, por cierto? ¿a bordo del ataúd de Titus-Carmel (enseguida llegaremos a él), de ese ataúd repetido 127 veces o más, y en el que Titus Carmel/Derrida van a abismarse arras-trándonos a nosotros tras ellos?), no nos encontramos con la especificación en singular del término *cartouche* que resulta ser masculino. De momento al menos, porque dicho *cartouche* masculino no deja de ser una exposición retenida/desplegada, para nuestra lectura -en el mapa de papel, en el pergamino o en su imitación pétreo-, de aquello cuyo estado más originario fue el cilindro. Y lo cilíndrico nos catapulta a *la cartouche*, en femenino, a ese cartucho que es pólvora, que es arma, que es muerte y duelo y que conduce a ese *cartouche*, ahora masculino, que describe el pequeño *coffin*² y torna resbaladizo -o mejor, convierte en arenas movedizas- cualquier terreno más o menos firme que hubiésemos pretendido pisar al iniciar la lectura de este texto.

De ahí que Derrida opte progresivamente por la deriva seminal de ambos géneros: el *cartouche*, perdiendo su primitiva hegemonía (aburrido, tal vez, de ser descripción de lo parcial y siempre oblicuamente descrito 127 veces), se torna a su vez explosivo, *cartouche*, también en femenino: «Él -afirma Derrida refiriéndose a Titus-Carmel- disparó todos sus ‘*cartouches*’ hasta agotar las municiones [...] Queda resto de ‘*cartouche*’, porque la diseminación de los/las ‘*cartouches*’ (en todos los sentidos, en todos los géneros) nunca agota un *total*. No hay total de los sentidos ni de los géneros (masculino/femenino). Siempre una caja *dentro de* la caja, algún(a) *cartouche* suplementario/a, un *parergon*, eso es lo que nos *dice* el mutismo del *coffin*...»³.

Así pues, tendremos que mantener, desde el título, la no-traducción de *cartouches*, ya que ni «cartuchos» ni «cartelas» abarcan esa plural diseminación «en todos los sentidos, en todos los géneros» que a Derrida le permite justificadamente, dentro de esa necrofágica explosión de su discurso, poner en marcha una contaminación de géneros y sentidos

1. «Cartouches» en *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 218.

2. *Coffin*, en inglés, significa «ataúd, féretro».

3. *L. c.*, pp. 264-265.

que, en castellano, resulta de todo punto imposible.

La exposición de Titus-Carmel comentada por Derrida despliega distintas visiones dibujadas de 127 ataúdes y de su modelo. Se incluye asimismo una fotografía del modelo así denominado «real», lo que Derrida llamará el «paradigma», así como una descripción de dicho modelo realizada por el artista, por Titus-Carmel: «Bajo el título genérico de *The Pocket Size Tlingit Coffin* se ha reunido un número bastante considerable de dibujos (127 exactamente) que tienen que ver⁴ con el mismo modelo: se trata de una caja de caoba de modestas dimensiones (10 x 6,2 x 2,4 cm). La fabricación de ésta ha sido cuidada: elección de la madera, del tinte, de las distintas disposiciones del hilo, del ensamblaje [...], de las proporciones [...], etc. El fondo de esta caja está cubierto por un espejo y, en ambos largueros, se han colocado dos contrafuertes que sirven para que en ellos repose un óvalo de mimbre, envuelto en dos porciones de su perímetro de piel sintética gris. El óvalo, además, está sujeto por una lazada cuyos cordones, que atraviesan las paredes de la caja en seis puntos y que, luego, están anudados en torno a una especie de llaves, caen libremente alrededor de este pequeño ataúd de madera de las islas. Una delgada lámina de altuglas, sujeta por cuatro minúsculos tornillos de latón, cierra el conjunto»⁵. Esta es la descripción que hace Titus-Carmel de *The Pocket Size Tlingit Coffin*, el cual ostenta, asimismo, el subtítulo de «De la lasitud considerada como instrumento de cirugía».

Este *cartouche* explicativo, el *cartouche* en general, dicho sea de paso, no parece ser, en modo alguno, un elemento que pueda considerarse como un mero adorno añadido a lo que suele concebirse tradicionalmente como el «corpus» de la obra; un elemento, pues, inesencial y, como tal, situado fuera de la misma. El *cartouche*, al igual que todos aquellos elementos que se han venido considerando tradicionalmente como elementos marginales de un texto, forma parte integrante del mismo. No otra es la lógica del suplemento, lógica en virtud de la cual el *parergon*

4. He traducido *ayant trait* por «tener que ver». Pero la expresión francesa es importante ya que enseguida veremos la relevancia que Derrida concede aquí al *trait*, al trazo, al *ductus*.

5. *L. c.*, p. 215.

(«el suplemento del fuera-de-la-obra en la obra»⁶) se divide en dos⁷.

Entre la primera anotación de Derrida, el 30 de noviembre de 1977, sobre la exposición de Titus-Carmel y su última nota del 11-12 de enero de 1978, asistimos a y estamos ausentes de (pues lo estamos, podríamos decir, empíricamente) la relación que este pequeño modelo guarda con el «contingente» de visiones, perspectivas, variaciones y recreaciones del mismo que Titus-Carmel expone.

El pequeño *coffin* de Titus-Carmel parece poco decidido a hablar. ¿Tenemos por ello que renunciar a interrogarlo abandonándolo, como apunta Derrida en algún momento, «a la cripta sin nombre de su mutismo»⁸? ¿Qué hubiéramos pensado y opinado de este pequeño objeto sin el diario de Derrida? ¿Qué hubiéramos pensado y opinado de él si el artista, Titus-Carmel, no lo hubiese exhibido como ataúd, tema mortuario, repetido hasta la saciedad, hasta esa brusca interrupción en el ataúd n° 127?

Pero ¿por qué dibuja Titus-Carmel el ataúd 127 veces? ¿Por qué lo representa 127 veces de forma diferente? ¿Por qué se detiene ahí? Al parecer, Titus-Carmel había prometido, se había com-prometido a no desechar ninguno de estos dibujos. Sin embargo, el diario de Derrida nos asegura que dos fueron destruidos ¿Por qué dos, y por qué precisamente esos dos⁹? Según confiesa, Derrida está fascinado por estos dos

6. L. c., p. 254.

7. Véase «Le parergon» en *La vérité en peinture*, ed. cit., concretamente, pp. 63 y ss.

8. «Cartouches», ed. cit., p. 217.

9. Tal vez se trate de una cuestión de numerología y de numeronomía: sólo eran precisos 127, el así llamado «contingente», el colectivo, la serie. ¿Se puede dar razón de esta cifra?, se preguntará Derrida quien recoge, entonces, otras cifras de la exposición (las «25 variaciones sobre la idea de ruptura»; los «18 mausoleos para seis taxistas neoyorquinos»; las «20 variaciones sobre la idea de deterioro»; los «17 ejemplos de alteración de una esfera»; las «VI esferas»; los «7 desmontajes»; las «15 incisiones latinas» así como los 19 dibujos de «El uso de lo necesario» y los 34 de «*The Four Season Sticks*» (L. c., pp. 234-235; ilustraciones de algunos de estos dibujos, pp. 286, 287, 288, 290).

El número, que en todos estos casos forma parte del título, corrompe la autoridad del nombre, de la voz, de la escritura, y, cuando no, aparecen los subtítulos o algo que acompaña a la serie. Esta inmersión en la numerología nos muestra el abismo que separa al *coffin* (número primo indivisible) de la diseminación de aquella supuesta y quizá falsa descendencia, de la que se destruyen dos dibujos (129 seguiría siendo un número impar, pero ya no sería un número primo).

dibujos destruidos, así como por la causa o causas que pudieron llevar a Titus-Carmel a romper ese contrato hecho consigo mismo de no tirar, por fallidos o abortados que resultaran ser, ninguno de los dibujos del *coffin* realizados durante algo más de un año. Pero el *cartouche* conserva, archiva en la memoria esta aniquilación así como la fecha del nacimiento y muerte de ambos dibujos: entre el 20 y el 21 de agosto¹⁰.

Prosigamos, pues, con el diario de Derrida que comienza, un 30 de noviembre, con un «- *et ainsi du reste, sans précédent*»¹¹ y se cierra a su vez un 12 de enero con un: «*Ainsi du reste - et autrement*»¹². Detengámonos un momento aquí para hacer algunas observaciones. En primer lugar, «*du reste*» es -anotémoslo de pasada- una expresión francesa que, «por lo demás», se resiste a una traducción sin restos, sin huellas de traducción pues significa a la vez, literalmente, «del resto» y «por lo demás». En segundo lugar, prestemos atención al quiasmático juego de minúscula/mayúscula que abre y cierra este diario así como a la posición del guión en ambos casos. El comienzo del diario derridiano, comienzo sin comienzo, que se inicia con un guión y sin mayúscula, apunta que «*Cela sera reste sans exemple*»¹³, cuando, precisamente, de lo que aquí se trata es del precedente, del modelo, del intrincado laberinto del ejemplo pues, como afirma Derrida: «El ejemplo mismo, en cuanto tal, desborda tanto su singularidad como su identidad. Por eso no hay ejemplo cuando precisamente no hay más que eso [...]. La ejemplaridad del ejemplo no es nunca evidentemente la ejemplaridad del ejemplo. A ese viejísimo juego de niños en el que se enredan todos los discursos, filosóficos o no, que siempre hayan podido interesar a las deconstrucciones, no tendremos jamás la certeza de poner fin, ni siquiera mediante la ficción performativa que consiste en decir, dando un nuevo impulso al juego, «tomemos este ejemplo, justamente»¹⁴.

En tercer lugar, detengámonos en esa mayúscula que ahora inicia el final de *Cartouches* así como en la posición del guión que, en medio de

10. *L. c.*, p. 241.

11. «- y así, por lo demás, del resto, sin precedente» (*L. c.*, p. 213).

12. «Así, por lo demás, del resto - y de otro modo» (*L. c.*, p. 284).

13. «*Eso será resto (y queda) sin ejemplo*» (*L. c.*, p. 213). Conviene recordar que el término francés «*reste*», aparte del sustantivo «resto», puede ser también la 3ª persona del indicativo presente del verbo «*rester*»: esto es, «permanece, queda».

14. *Passions*, París, Galilée, 1993, p. 43.

la frase, deja abierto el campo del resto y del «de otro modo», a saber, esa infinita posibilidad que fue negada al cesar tanto la serie de ataúdes dibujados por Titus-Carmel como la serie de notas que Derrida redacta a partir de su diseminado juego.

Nos enfrentamos aquí a una estructura casi circular de la primera y última anotación, estructura casi circular pero, por eso mismo, no circular ya que se trata de un círculo no idéntico a sí, de un no-círculo, o de un «dos círculos» que se abren a sí mismos evocando la singularidad primero y, después, la infinita posibilidad -siempre fracasada- de reproducción universal. O tal vez no se trate ni tan siquiera de círculos sino de cilindros abiertos, claro está, por ambos extremos, encontrándonos ya, por lo tanto, sumergidos en lo cilíndrico de esos/esas *cartouches*, en plural ya, y en ambos géneros. Pero no gastemos la pólvora en salvas, no quememos el último cartucho. Y retomemos el enmarañado hilo del escrito.

¿A quién, para quién escribe Derrida este texto, redactado, por cierto, antes de que la exposición de Titus-Carmel tenga lugar en el Centro Georges Pompidou? En primer lugar, el texto (escrito -recordémoslo- como prefacio para el Catálogo de dicha Exposición) se desarrolla aparentemente como un diario, esto es, detalladamente fechado, en primera persona, dirigido a sí mismo como reflexión-observación, y cargado de las órdenes y contraórdenes, correcciones y reconvenciones propias del discurso presuntamente interior, personal e íntimo. Pero esto no es del todo cierto.

Con frecuencia, este diario se transforma en diálogo (o en amonestación, o en interrogación) dirigido al autor de la exposición, a Gérard Titus-Carmel cuya firma, en los productos allí expuestos (el *coffin-padre* y los 127 dibujos-descendientes), es inmediatamente reconocible debido a lo que, normalmente, se denomina el estilo: aquello que Derrida explora, en este texto, bajo el término «*ductus*» que, si en latín significa «conducido», aquí y ahora, en el texto de *Cartouches*, designa «ese trazo idiomático del dibujante que viene a firmar solo, antes incluso de la rúbrica del nombre propio»¹⁵. «*Ductus*», pues, que firma, sustituyendo y sustituyéndose al nombre propio, la singularidad del idioma (el

15. «*Cartouches*», ed. cit., p. 222. Véase, asimismo, por ejemplo, pp. 14-15, 16-17, 221.

efecto de idioma para el otro) del dibujante. Ahora bien, en lo que respecta a la lista de los personajes que participan en y de este diario, ésta tampoco se agota en ese «él» que se refiere a Titus-Carmel. El diario se torna todavía menos «íntimo» por la insidiosa presencia y/o ausencia de un «ellos» que, a su vez, se desdoblan automáticamente en dos tipos de «ellos». En primer lugar, los «ellos espectadores», aquellos que disfrutarán de la experiencia directa de la Exposición, del pequeño *coffin* original que cada cual puede tener entre las manos y, en segundo lugar, los «ellos lectores» que desean leer el texto que pretenden les brinde una explicación: una descripción que, por infinita (*ad infinitum*: descripción de la descripción de lo que ahora mismo se está describiendo), se torna imposible.

Un «yo» (Derrida), un «él» (Titus-Carmel) y unos «ellos» (espectadores y/o lectores) entran pues en juego en este diario que rompe con esa presunción de intimidad de la que, por antonomasia, se supone que ha de hacer gala todo diario.

En cuanto a los numerosos motivos tratados y retratados en el diario derridiano¹⁶, el *coffin* surge a la vez como modelo por excelencia y como ejemplo sin precedente y tal vez sin descendencia o, si acaso, con una descendencia espuria. El *coffin* es ese modelo de difícil ubicación dentro (por estar excluido) de esa serie que, entonces, le sucede y le precede, en el sentido de que en cierto modo le sobrepasa: receptáculo mortuario, cenotafio vacío, ataúd en cualquier caso sugerente, seductor. Derrida ha de convertirse aquí en tanatógrafo.

El *Tlingit Coffin* (y no parece casual que las siglas -T. C.- de esta cajita sean las mismas que las del apellido del artista que la fabricó), en cuanto modelo inspirador, parece transformarse en «padre» de esa descendencia (los 127 dibujos, sin olvidar los dos abortados: en suma, 129), esto es: da lugar a una serie de 127 ataúdes, 127 «vástagos» vivos. Derrida se pregunta, precisamente, sobre ese «dar lugar»: ¿cómo es posible que una sepultura, esa representación de la muerte, pueda «engendrar» algo? ¿No será más bien que deja degenerar? Si esto es así, cada uno de estos ataúdes degenera en su singularidad, pues cada uno es irremplazable, único, y está referido tanto al ataúd-padre/ataúd-del-

16. «Passe-partout» en *La vérité en peinture*, ed. cit., pp. 14-15.

padre como a los 126 ataúdes restantes, restos todos ellos que, «en su estructura de resto, habrá[n] sido [...] *sin* (sin ejemplo, sin precedente)»¹⁷. Lo que aquí se debate, por consiguiente, es también la cuestión del «origen» y del «principio».

Casi nada más empezar su diario, Derrida se preguntaba si este *coffin* era, de acuerdo con una determinada lectura freudiana, un vientre femenino, materno¹⁸. Sin embargo, Derrida no volverá a referirse más a esta posibilidad pues, a pesar de insistir en el *coffin* como reproductor, productor, etc. (no olvidemos la fascinación que siente Derrida por el *ductus*), siempre lo hará en relación con el ataúd del padre. El *coffin* es el ataúd *princeps* que, aparentemente situado en un lugar aparte y preferente, en su trono-zócalo, se enfrenta a esa serie de 127 dibujos, presunta descendencia que él no hace suya, dado que existe una diferencia radical entre él, la «cosa», y el resto, la descendencia espuria. El *coffin* no sólo se expone a la vista, aparentemente lo mismo que una pintura o que un dibujo [y digo «aparentemente» porque, en cierto modo, el *coffin* está ahí sin estar ahí, ni lleno ni vacío de sí mismo; se mira, lo miramos y nos mira, pero jamás se ve ni lo vemos entero, ni en su espejo ni en ninguna de sus 127 representaciones], sino que, además, ocupa un volumen, se exhibe extendido, echado de espaldas, como un ser yacente, expuesto en su ataúd, su última morada; y su estructura avanza hacia nosotros como si fuera un barco. De ahí que Titus-Carmel hable del *coffin* como un resto, pero como un resto de naufragio y que el diario de Derrida sea también una especie de «diario de a bordo». El otro resto, en cambio, esa presunta descendencia, por si fuera poco, no sólo carece de ejemplo, de precedente, sino también de relieve, de triple dimensionalidad a pesar de que todos estos ataúdes están dibujados, pintados, trabajados en todas sus dimensiones.

Estos 127 ataúdes de bolsillo dibujados forman la *serie* que, tal vez por deseo de preeminencia y de afirmación, se ve en la necesidad de deshacerse del modelo, del original que, en apariencia, le supera; en la necesidad, pues, de matar/anular al padre, es decir, al *coffin* o ataúd *princeps*. El *coffin*, por su parte, si es que es origen, modelo o padre,

17. «Cartouches», ed. cit., p. 218.

18. *L. c.*, p. 216.

sólo lo es de una «falsa» genealogía, de una descendencia -como ya se ha visto- espuria, ya que él no es sino otro producto más (producto de una fabricación cuidada, señala Titus-Carmel), un producto, por lo tanto, tan «creado», «fabricado» o «generado» como los 127 ataúdes restantes. De ahí que más que de «modelo» (esto es, original, incluso natural), se trate de un paradigma, pero de un paradigma que, a su vez, queda reinscrito en la serie (en esa serie que aparentemente deriva de él), siendo así destronado, destituido de su papel de paradigma, de modelo, de ejemplo.

Derrida señala que se podría comparar, serializar, la serie del *coffin* con todas las series precedentes que acomete Titus-Carmel y en las que todas estas escenas de filiación, de genealogía -que aquí analiza Derrida- pasan también, siempre, por la cuestión del nombre propio, de la paternidad, de la descendencia. El caso del que Derrida se ocupa asimismo en el texto de *Cartouches* es el de «*La Grande Bananeraie Culturelle*» (Exposición de 1969-1970). En ésta, el contingente está formado por 59 «víctimas fálicas», esto es, 59 plátanos de plástico, colocados cada uno en una pequeña repisa, que fingen reproducir, copiar el modelo, esto es, un plátano que hace, por consiguiente, el número 60 y que, dado que es natural, se va pudriendo lentamente. Su descomposición -análisis efectivo y práctico- persiste durante todo el tiempo que tiene lugar la exposición, lo cual permite, justamente, comprobar la diferencia entre el «fruto-padre» en proceso de podredumbre y sus 59 «falsos- frutos», clones que, entre sí, se parecen como hermanos, pero tal vez también como falsos hermanos. Aquí, el modelo así llamado «natural» ya no funciona. Es tal la distancia entre éste y los demás, debido al avanzado estado de descomposición del primero, que las «filiales» ya no son ni copia, ni originales. Son *phantasmata*, esto es, copias de copias, una vez más *sin* ejemplo, *sin* precedente.

Derrida apunta que parece existir cierta analogía entre este contingente de plátanos y los 127 dibujos de ataúdes pero añade que entre ambos, sin embargo, hay una semejanza evidente que afecta a la diferencia entre el modelo natural (plátano) y el paradigma artificial (*coffin*). El paradigma, precisamente por haber sido producido, dura tanto como sus simulacros. Este último, el ataúd, «que marca el lugar de la descomposición 'natural'; que se supone da lugar a ésta dentro de

él (restos dentro de él), no se descompone. Todas sus perspectivas dibujadas (parciales, a diferencia de los plátanos) tal vez lo descompongan en parte(s), pero él está hecho para no descomponerse, para exceder el análisis...»¹⁹. El análisis es descomposición. El paradigma, fruto de una *techné*, forma, pues, parte del contingente y es más homogéneo respecto a los 127 dibujos que el plátano-modelo lo es respecto a los otros 59 plátanos de plástico. Esto, a su vez, nos permite dudar de la anterioridad o posterioridad de aquél frente a su presunta «descendencia», lo cual no se nos ocurre en modo alguno poner en duda en el caso de la «*Bananeraie*». Titus-Carmel es, por consiguiente, quien da fe de la anterioridad del paradigma mediante ese *cartouche* en donde describe el *coffin*.

Prácticamente, Titus-Carmel ha producido dicho artefacto con sus manos. Sin embargo, no se puede decir que se encuentre en una situación comparable a la del demiurgo platónico, ya que no tiene ese modelo -ideal- del que el paradigma sería una «mundana copia». Siendo así, Titus-Carmel se convierte en el «padre» del modelo primero y, después, en parricida, consumando dicho parricidio 127 veces. Tras lo cual, necesariamente, el modelo/muerto decide vengarse: el paradigma retorna y se toma la revancha. Se convierte en el fantasma, en el «(re)aparecido» que vuelve a surgir una y otra vez, en serie.

El *coffin*, escenificación de la muerte, repugna y seduce a la vez, personificando así la vieja alianza entre Eros y Thanatos: lo que se siente es un rechazo del ataúd, un deseo de desgajarse y de separarse de él, de sacarlo del lugar de la Exposición, dándolo por muerto una vez cumplida su función reproductora. Por otra parte, y al mismo tiempo, el ataúd, que no encierra dentro de sí ningún cuerpo difunto (tal vez porque él mismo es el cuerpo difunto que parece faltar), está dotado de un espejo que incita, a su vez, a introducirse dentro de él para protegerse entre sus cuatro paredes, lo cual puede que también sea una manera de neutralizarlo. (Y, dicho sea de paso, Derrida subraya el hecho de que Titus-Carmel no tiene en absoluto en cuenta la superstición que obliga a disimular los espejos bajo unas telas en las habitaciones en donde yace un muerto). Repetir ese deseo de meterse en los ataúdes 127 veces al menos, esto es, repetir 127 veces el ataúd, ¿no será, por parte de

19. L. c., p. 250.

Titus-Carmel, el cumplimiento de ese *double-bind*, de esa doble compulsión: atracción-rechazo? Se intenta seducir a la muerte, apropiársela a la vez que, vista la imposibilidad de vivir dicha seducción así como de llevar a buen término cualquier posible trabajo de duelo, no queda más remedio que reproducir la escena 127 veces, no queda más remedio que «Meterse el modelo en el bolsillo», como afirma Titus-Carmel²⁰. Asimismo, apunta Derrida en otro texto: «Para conservar la vida y meterse al muerto en el bolsillo (en una 'caja de cerillas' precisan las *Pompas fúnebres* de Genet), hay que reservarle ese lugar cosido cerca de las partes pudendas, esa pieza añadida en donde está lo más preciado, el dinero, el título o la acción con el interés más elevado [...]. Conservar la vida y meterse al muerto en el bolsillo, dejar en suspenso la muerte en la sentencia misma que la dicta: *L'arrêt de mort* (*La sentencia de muerte*), título de un relato críptico, tal vez, de Blanchot»²¹.

Pero, como señala Derrida, Titus-Carmel no sólo se mete el modelo en el bolsillo sino que, además, en general y en particular, expone y enseña cómo «meterse el modelo en el bolsillo»: Titus Carmel «se ha metido el modelo en el bolsillo porque ha acabado con él (el paradigma difunto), con su dignidad o con su título principal de modelo»²², venciendo su resistencia y, por ende, su necesidad de venganza, de tomarse la revancha.

Para ello, Titus-Carmel tiene que hacer suyo, que conservar cerca de sí ese modelo, sepultura del modelo, monumento funerario de sí mismo. Y la mejor manera de hacerlo es «metiéndoselo en el bolsillo», robándolo, como un *pickpocket*, como un ladrón. El adjetivo del *coffin* («*pocket size*») no podía dejar de conducirnos, tarde o temprano, a ese hábil y ágil carterista que, en el caso de Titus-Carmel, no sólo se especializa en lo que se considera «la peor y la más fatídica de las infamias: robo y violación de sepultura»²³, sino que, además, cual prestidigitador, se guarda siempre algo en la manga, para sacarlo en el momento oportuno. Y lo que el mago-carterista, Titus-Carmel, se saca de la manga o del

20. *L. c.*, p. 246.

21. «Fors». Prefacio a Abraham, N. & Torok, M.: *Cryptonymie. Le verbiere de l'homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, 1976, pp. 57-58.

22. «Cartouches», ed. cit., pp. 247-248.

23. *L. c.*, p. 265.

bolsillo no es, ni más ni menos, que la propia *mise en boîte* del modelo²⁴; y poner el modelo dentro de una caja es -¡como no!- meterlo dentro de un ataúd, dando así por acabada la tradicional hegemonía del original.

Las cosas parecen ir encajando, sobre todo, cuando se trata precisamente de eso, de encajar, de meter una caja dentro de otra, deslizando el ataúd dentro del catafalco, «escamoteándolo». Y al hablar de todas estas cajas, no podemos por menos que evocar, con Derrida, precisamente ciertos pasajes de *Pompes funèbres* de Genet así como algunos otros textos *Glas* del propio Derrida.

Rememoremos, en primer lugar, algunos textos de *Pompes funèbres*²⁵ que, en cierto modo, nos hablan también de un *cartouche*, en masculino, de un blasón que acompaña a un ataúd. Derrida se refiere así a ellos en *Glas*: «En cuanto a las siglas, en *Pompas fúnebres*, son J. D. Juan D. 'El escudo con una D mayúscula bordada en plata fue durante un día el blasón de la familia' [...] 'Mi contacto con lo concreto hiere cruelmente mi sensibilidad: el escudo negro adornado con la letra 'D' bordada en plata que vi sobre el coche fúnebre...'. La D mayúscula sobre la cual recae representar el apellido no revierte necesariamente al padre. En todo caso concierne a la madre, y es ella quien se beneficia de su título, 'la madre quedaba ennoblecida por ese escudo que llevaba la D mayúscula bordada en plata'. En cuanto a aquél que organiza las *Pompas fúnebres* -es decir, literarias- de J. D., se dirá que es el autor, el narrador, el relator, el lector, pero ¿de qué? Él es a la vez el doble del muerto (*colossos*), que permanece vivo después de aquél, su hijo pero también su padre y su madre»²⁶.

Recordemos en segundo lugar, tal como apunta Derrida²⁷, que mientras que en *Le Miracle de la Rose*, Genet compara la celda con un féretro colocado verticalmente²⁸, en *Pompes funèbres*, a su vez, identifica

24. No olvidemos que, en francés, *mettre en boîte* significa «tomar el pelo (a alguien)» además de «poner dentro de una caja».

25. Genet, J., «*Pompes funèbres*» en *Oeuvres Complètes*, Tome III, Paris, Gallimard, 1953, pp. 57, 99, 160-161.

26. *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 12bi. Utilizo la letra «b» para designar la columna correspondiente a Genet y la «i» para indicar otra columna más dentro de dicha columna.

27. *L. c.*, pp. 18b y 18bi.

28. «Entré en una de esas estrechas celdas, féretro vertical» (Genet, J., «*Le Miracle de la Rose*» en *Oeuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1951, p. 225).

el ataúd con una caja de cerillas que guarda también en el bolsillo: «Me había sentado. Vi que algunos se arrodillaban. Por respeto hacia Juan, me parece, y a fin de no hacerme notar, quise arrodillarme también. Mecánicamente metí la mano en el bolsillo de mi chaqueta y en él encontré mi cajita de cerillas. Estaba vacía. En lugar de tirarla, inadvertidamente me la había vuelto a meter en el bolsillo./ - Es una cajita de cerillas que tengo en mi bolsillo./ Resultaba bastante natural que, en ese momento, me acordase de la comparación que un día hizo un tipo en prisión, hablándome de los paquetes que se permitían a los prisioneros:/ - Tienes derecho a un paquete por semana. Da lo mismo que sea un ataúd o una caja de cerillas, es un paquete./ Sin duda. Una caja de cerillas o un ataúd es lo mismo, me dije. Tengo un pequeño ataúd en mi bolsillo»²⁹. Tanto en *Pompes funèbres* como en *Glas*, nos topamos con un surtido repertorio de bolsillos, bolsillos descosidos, falsos bolsillos, y asistimos a un constante ir y venir de guardar en el bolsillo, coger del bolsillo, sacar del bolsillo, robar del bolsillo³⁰.

La primera vez que se encuentran, Derrida no pierde la ocasión de contarle esta historia de la caja de cerillas de Genet a Titus-Carmel quien, considerando necesaria la asociación *coffin*-caja de cerillas, cita las *Pompes funèbres* de Genet en una nota de su *cartouche* sobre la «cirugía»³¹.

Pero ¿qué es una caja? Es un objeto de serie por excelencia. Sobre todo una caja de cerillas. Y una caja de cerillas es un paralelepípedo semejante al *coffin* y, si encierra esas largas cerillas de cocina, ambas cajas pueden tener un tamaño similar. La diferencia fundamental estaría

29. Genet, J., «Pompes funèbres» en *O. C.*, Tome III, p. 23. Y Derrida señala, aludiendo a otro pasaje de *Pompes funèbres* un poco anterior a éste (pp. 22-23): «En el momento del 'golpe de efecto', en *Pompas funèbres*, cuando 'deslizan' el féretro en el catafalco - 'escamoteo del ataúd' - antes de ser reducido, como el féretro de «*Santa Osmosis*» (carta ficticia, publicada en italiano, sobre la Leyenda Dorada), al tamaño de una caja de cerillas, 'la muerte de Juan se desdobra en otra muerte'» (*Glas*, ed. cit., p. 18bi).

30. *Glas*, ed. cit., pp. 35b, 48b, 69bi, 139b, 162b-163bi, 186b, 191b, 266bi. Casi al final de *Glas*, escribe Derrida (¿aludiendo tal vez a Genet?): «¿Cómo lo hace? Está listo. Siempre ha llevado su cadáver con él, en su bolsillo, en una caja de cerillas. A mano. Se prende fuego solo. Debería. Siente que pone trabas a su muerte, él, pequeño viviente, a la superelevación sublime, desmedida, sin talla, de su coloso. Él es sólo un detalle de su doble, a menos que sea al contrario» (p. 289b).

31. «Cartouches», ed. cit., pp. 258-259.

en la presencia de las llaves o bisagras en el caso del *coffin* -así como también en las que aparecen en la serie «*L'Usage du nécessaire*»³²-, pero, en cualquier caso, se trata siempre de cajas que se descomponen en dos cajas independientes y que (se) encajan, a su vez, en ese ensamblaje: «Siempre una caja *dentro de* la caja [...] Siempre una caja *fuera de* la caja»³³.

La *cartouche*, en femenino, no hay que olvidarlo, es asimismo una especie de caja: es un cilindro que contiene la carga de un arma de fuego y también una caja con materias inflamables. La *cartouche* es un cartucho: contiene municiones, lo mismo que las cajas de «*L'Usage du nécessaire*» que son estuches para municiones, lo mismo que la caja de cerillas que, por lo demás, es un arma de fuego, con esos «pequeños cilindros de madera, listos para prenderse con entusiasmo o para hacer explotar (cerca de la cabeza, de la suya) unos cartuchos»³⁴.

Tal vez porque el sentido de todos los y todas las *cartouches* sólo puede ser arrebatado, robado y nunca dado, el último punto que recogeré en este recorrido es el que se refiere a las expectativas, a nuestras expectativas como lectores ¿Es cierto que, a lo largo de todas estas páginas, estuvimos esperando que Derrida nos brindara una descripción que, siendo consecuente con lo anterior, Derrida también se guarda, en cierto modo, en el bolsillo o en la manga? Eso es lo que parece cuando señala: «Acabo tal vez de describir la serie titulada *The Pocket Size Tlingit Coffin*. Al menos en su estructura genérica, que es otra forma de decir que todo queda por hacer»³⁵. Y añade, unas páginas más adelante, casi a modo de conclusión que nunca podrá cerrarse: «El *coffin* habrá permanecido, pues, *inclasificable*. Cada artículo abre un juego de cartas *perforadas* para la transformación del otro, el cual, a su vez... y así continuamente»³⁶.

Dado entonces que la producción de notas y la reproducción de ataúdes podrían proseguir y repetirse hasta el infinito, que ambos trabajos (lo mismo que cualquier trabajo de duelo) resultan potencialmente in-

32. *L. c.*, p. 288 (ilustraciones).

33. *L. c.*, p. 265.

34. *L. c.*, p. 262.

35. *L. c.*, p. 273.

36. *L. c.*, p. 281.

terminables, tan sólo cada cual puede decir «¡Basta!» para detenerlos. Eso es lo que hizo Titus-Carmel cuando, un buen día, se detuvo en el *coffin* 127 porque ya no quería seguir tirando de los cordones de ese primer y último ataúd que dibujó y que nos da la espalda³⁷. Eso es también lo que hizo Derrida cuando, el día 11-12 de enero de 1978, interrumpió la redacción de su diario de a bordo escribiendo esta equívoca frase: «*Ainsi du reste - et autrement*». Derrida y Titus-Carmel sellaron así una cripta que, al mismo tiempo, dejaron abierta al (im)posible retorno de unos nuevos espectros, esos lectores-espectadores que siempre están por llegar...

37. *L. c.*, p. 228 (ilustración).

CARTOUCHES*

Jacques Derrida

(Fragmentos)

22 de diciembre de 1977

El robo de 127 cofres mortuorios. Sobre el 5°, con fecha del 21-7-75, han quedado huellas digitales, las palmas de sus manos y una tarjeta de presentación que es preciso descifrar al revés. Cada cofre contiene el archivo de un robo, da ocasión a un ladrón. Titus-Carmel y los 127 ladrones. El segundo día levanta una tapa. Volver a ver, más tarde, *Das Motiv der Kästchenwahl* (el motivo de los tres cofres) de un extremo a otro. Reinterpretación general. Otra sintaxis. Historia de alianza y de herencia. ¿Cuál de los 127 contiene el retrato? Oro, plata, plomo: el mudo sello de plomo, emplomado (plomo-sobre-plomo) y plomuginoso en el *coffin*.

23 de diciembre de 1977

Esta es una cartera (cartouche). Dice él. Yo no sólo tengo una cartera (cartouche), yo lo soy. Esta es mi cartera (cartouche), soy yo quien la ha robado. Este es mi cuerpo, el cuerpo de mi nombre.

Un título, un nombre propio, una firma se inscriben en una cartera. Por ejemplo "*The Pocket Size Tlingit Coffin*", ¿Cómo los ha retenido? ¿Por qué y cómo han sido retenidos en esta contingencia hecha necesaria? Enunciado *nominal* (un nombre y tres atributos encajados, cada uno funcionando de manera diferente) y muy singular. Dos de los atributos (*Pocket-Size*) son nombres comunes, el otro un nombre propio (*Tlingit*). Es entonces una especie de nombre propio (singular, genérico y familiar), pero un nombre propio encajando en él mismo un nombre propio (*Tlingit*), el nombre de una familia extranjera, el nombre de otro.

Encajonamiento suplementario y abisal: *Tlingit* no nombra solamente la familia o la tribu de otro, es también un nombre extranjero en una lengua ya extranjera, el inglés, doblemente extranjera por los *Tlingit* y por Titus-Carmel: doble inserción violenta, por colonización, en el título como en la Colombia británica. Doblemente extraño: una lengua ex-

* Traducción: Juan Manuel Cuartas R. Revisión: Marc Jean-Bernard.

tranjera encriptada en otra, igualmente extranjera ya, y el todo en un nombre propio.

Que llegará a ser familiar: escuche, repita, acaricie las superficies, los ángulos, los bordes.

The Pocket Size Tlingit Coffin: tributo pagado a una tribu extranjera pero extrañamente familiar también: Titus-Carmel conoce esas *costumbres* (el *coffin* comparado con el amuleto, esta vez, del Chamán) y las *máscaras*. Y los fetiches.

El otro día quedé pasmado ante la cripta, la de su nombre. Gerardo es ciertamente español, sino Titus-Carmel unido con un frágil, rompible guión a través de la obra (en particular en sus *Crípticas* y sus *Desmontajes*), dos nombres de traza extraña, si no extranjera, y para completar, extraños el uno del otro. La clavija es frágil. Podría encajar, o encajar mal en un guión que se libra bien por lo demás, a fin de cuentas: en la obra maestra.

Juegos furtivos pero tercios de las iniciales en la nominación críptica. T.-C.: iniciales de *Tlingit Coffin*. Y dos veces dos sílabas en torno a un precario guión. Los dos nombres encajan bien el uno en el otro. Las dimensiones del féretro son buenas para el nombre propio (dimensiones “modestas”, pretende Titus-Carmel): *Tlingit Coffin*, *Titus-Carmel*. Los bordes angulares también: dos veces dos consonantes (TS-CL, TT-CN).

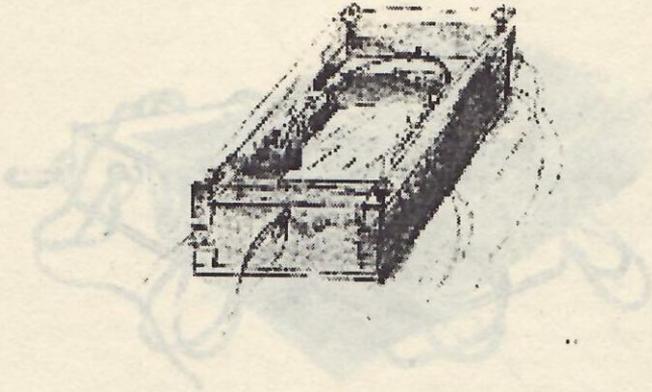
11 de enero de 1978

Entender bien la suerte y la necesidad de un “eso basta”. Es *bastante*, pero no satisface, ni satura-. Nada que ver con la suficiencia o la insuficiencia. El verbo *bastar* no te enseñará nada de un tal “eso basta”.

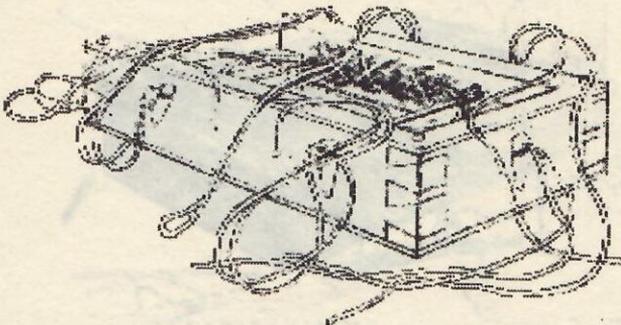
Lo inaudito del *coffin*: el 11 de julio (había hecho 111 pequeños y 16 grandes), frente a la cosa vuelta de revés en recuadro negro, sentido arriba abajo, patas arriba y grandes ojos abiertos, Titus-Carmel ha debido murmurar, si mal no entiendo, “eso basta”.

11-12 de enero de 1978

Así por lo demás- y de otra manera.



23 de junio de 1975



29 de agosto de 1975

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

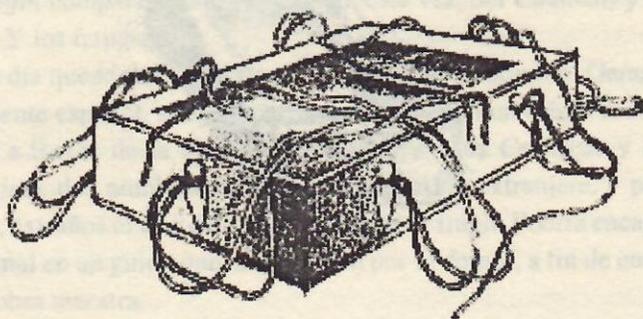
... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...



17 de septiembre de 1975

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

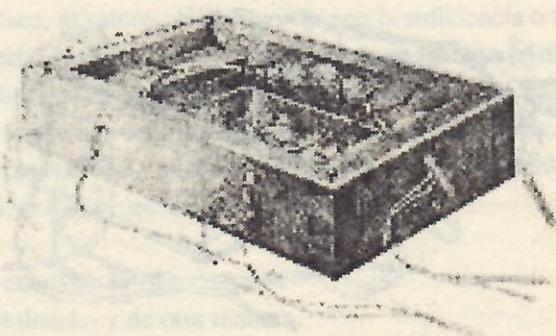
... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

... que llegará a ser famoso cuando, repita, termine los trabajos...

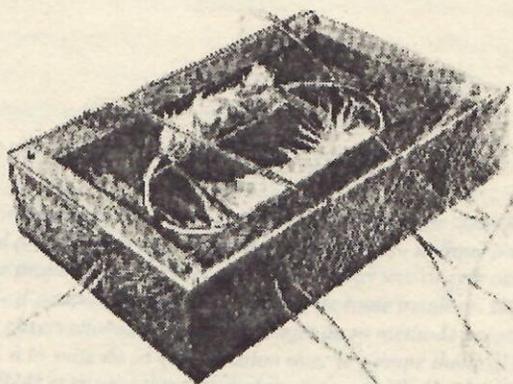


4 de octubre de 1975

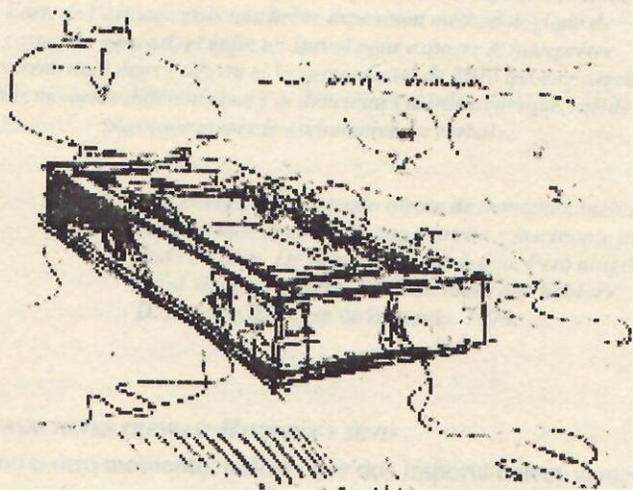
IDEA Y MATERIA EN JOAQUÍN MIRÓ

Propuesta semiológica del arte moderno

Por Jacques Derrida



9 de febrero de 1976



21 de julio de 1975