

# Sobre Farrés, o la cosa más lejana: ontología deforme contra la vida reglamentada

Rodrigo Montenegro

Universidad Nacional de Mar del Plata  
<https://orcid.org/0000-0002-3727-6401>

## Stanza I

Desde su novela inaugural Pablo Farrés ha dispuesto en la superficie de sus ficciones un pensamiento que se enlaza, indistinguible, con el discurrir de la escritura. Esta correlación, juzgada en ocasiones inestable, interviene sin embargo en una vieja disputa sobre la indistinción “entre palabra poética y palabra pensante” (*Estancias* 11), tal como la refiriera Agamben en su reflexión sobre aquellas prácticas de pensamiento (y de escritura) que rebasan cristalizaciones y antagonismos estériles. La expansión del campo inmanente a ese mismo discurrir crea las posibilidades para que la invención ficcional abandone el reino de la fábula e ingrese en el territorio especulativo, es decir, en el ejercicio de un saber saludablemente conjetural. Considerar las derivas de una topología común, esto es, de un espacio conceptual en el que se unen imaginación crítica y ficción —siempre que ésta se elabore como potencia para la conmoción del pensamiento— puede corroborarse en diversos episodios históricos y escenas literarias (desde el Círculo de Jena a *Tel Quel*, y luego a sus estribaciones latinoamericanas a partir de los años sesenta). En cada caso, sin obliterar singularidades irreductibles, podría considerarse que estas experiencias han materializado la suspensión de aquel ancestral cisma entre poesía y filosofía, apuntada por el filósofo italiano. Frente a esta cesura, Agamben advertía, “que toda auténtica intención poética se vuelve hacia el conocimiento, así como todo verdadero filosofar está siempre vuelto hacia la alegría” (*Estancias* 12); en la paradoja conceptual agambeniana no dejaba de resonar esta extensa tradición, que se remontaba, tal como describió en “La inmanencia absoluta” hasta Nietzsche y Spinoza.

Ese mismo linaje parece materializarse en el programa de escritura que, con cierta obsesión e insistencia, se despliega en la serie de novelas iniciáticas

publicadas por Farrés en las editoriales Pánico el Pánico y Letra Viva a partir del año 2010. Muy lejos del azar, esta irrupción puede considerarse como un acto de plena conciencia en el momento de quebrar el silencio que antecede a la palabra literaria. Así, el primer párrafo de su primera novela podría leerse menos como el alumbramiento fortuito a una carrera literaria y su trivial profesionalización —circunstancia rápidamente transformada en motivo de sorna— que, como la postulación concentrada de una poética en la que se deshacen las tranquilizadoras categorías del Estado literario, de sus sistemas regulatorios e interdicciones. Por esto, la escena inicial de esta vida literaria resulta categórica, plena de reminiscencias al ensayismo filosófico, microscopía en la cual leer una política de la ficción:

A los once años, cuanto todavía es posible creer que se pueden tomar decisiones, Maurau quiso ser escritor. En el fondo, la escritura es un problema de velocidades y seguramente el problema de Maurau fue encontrar demasiado rápidamente la fuente, descubrir, en todo caso, la aceleración infinita de la máquina literaria (*El punto* 7).

Más allá de cierta reverberación del léxico deleuziano, quizás lo inaudito de este inicio sea advertir que, aún al filo de la segunda década del siglo XXI, la enigmática identidad de quien decide entregarse a la escritura se formule con una radicalidad tan prístina como violenta. *El punto idiota*, publicada en 2010, abre una serie que esbozará, sin dobleces, la densidad de un mapa en el que se conjugan la literatura dentro de la literatura, teorizaciones sobre el devenir-escritor, conjeturas sobre la experiencia literaria junto a la postulación de una ontología monstruosa; este inicio oficia como condensado anticipo de las derivas que conducen sus textos. Ya sea al desfondar dispositivos e identidades que hacen (o prefiguran) lo literario, ya sea en la profanación de una *doxa* política sacralizada, la escritura de Farrés actúa en la desmesura de una palabra que no reconoce limitaciones o jerarquías, una escritura en la cual puede reconocerse su franca condición acéfala.<sup>1</sup> El conjunto de las novelas iniciales que Farrés publica en el breve lapso

<sup>1</sup> La imagen conceptual del “acéfalo” elaborada por Bataille en sus lecturas sobre Nietzsche ofrece una flexión sin dudas relevante para indagar el problema de la comunidad, los usos de la sexualidad y el bajo materialismo de los cuerpos en la escritura de Farrés. Porque, de hecho, la misma escritura bataillena, en su condición inclasificable, constituye una referencia de interés, al yuxtaponer ficción erótica (o decididamente pornográfica), anti-teología y filosofía. En sus “Proposiciones”, la condición mitológica del “acéfalo” se inscribe deliberadamente en la genealogía de la filosofía nietzscheana, no solo en sus consideraciones concep-

de tres años —*El punto idiota*, en 2010, *Literatura argentina*, en 2011, *El desmadre* y *El reglamento*, ambas en 2013— se inscriben en una larga tradición que hace del problema conceptual sobre los límites de lo literario y el fragmento (de textos o de cuerpos) un método para indagar su funcionamiento maquínico y, en última instancia, su potencia, es decir, su capacidad para explorar los pliegues del sentido en una torsión que conduce hasta el abismo del absurdo. Porque es a través de esta obstinación programática que puede rastrearse el saqueo profanador de la memoria literaria transformado en materia para el pensamiento ficcional. Lo que se realiza en estos textos, arriesgo, es un ensayo sobre el quehacer literario y sobre la literatura argentina en particular, aunque fraguado desde la propia literatura. Sin embargo, a diferencia de otros artificios similares, Farrés no entroniza lo literario como arte o ejercicio de inteligencia, sino que esboza las condiciones para postular su dispersión (tal vez su supresión) más allá de las identidades que encierran las delimitaciones burocráticas de un campo disciplinar.

Esta conexión de la escritura farresiana con una premeditada selección de precursores —tal como se elabora en *Literatura argentina*— es, a todas luces, una estrategia de reconocible prosapia borgeana, solo que en esta ocasión la proliferación desmesurada de alusiones, referencias y copias barroquiza la elegancia del procedimiento<sup>2</sup>. Entonces, ya no se trata de una meditada lectura del canon occidental realizada con cierta irreverencia desde la periferia de la modernidad, sino de un saqueo desclasado, tanto de la tradición vernácula como de las teorías telquelianas.<sup>3</sup> La poética profanadora Farrés restituye para un uso pletórico (y anómalo) teorías y literaturas

---

tuales, sino en la forma de su composición: “El acéfalo expresa mitológicamente la soberanía consagrada a la destrucción, la muerte de Dios, y en esto la identificación con el hombre sin cabeza se compone y se confunde con la identificación con lo sobrehumano que ES por completo ‘muerte de Dios’ [...] Superhombre y acéfalo están unidos con igual brillo a la posición del tiempo como objeto imperativo y libertad explosiva de la vida” (67). Asimismo, la escritura de Bataille bien puede considerarse como un antecedente explícito de las intervenciones del grupo *Tel Quel*, en especial, las de Roland Barthes y del prologuista de sus obras completas, Michel Foucault.

<sup>2</sup> La condición barroca del estilo narrativo de Farrés ha sido mencionada por Rafael Arce, según quien “la novelística de Farrés dilapida, pletórica, una imaginación proliferante y una exuberancia verbal” (s/p).

<sup>3</sup> Las estribaciones del telquelismo más allá de la escena parisina han sido consideradas por Jorge Wolff para el contexto latinoamericano, aunque enfocadas y delimitadas contextualmente en las décadas de 1960 y 1970. En un sentido análogo, puede considerarse el prólogo de Juan Mendoza, “El proyecto *Literat*”, a la edición facsimilar de la Biblioteca Nacional. En este sentido, las tensiones del entre-lugar de las escrituras latinoamericanas, inscriptas como resonancia de las irradiaciones de la vanguardia teórica, constituyen un problema crucial en la escritura de Farrés.

canonizadas (i. e. cristalizadas), desmontando toda su sacralidad en una zona de indistinciones que toma forma y cuerpo en el propio texto, tal como se lee en *Literatura argentina*:

El esfuerzo artístico en multiplicar identidades hasta hacer desaparecer la propia, y a la vez, lo que Molina llama la voluntad de improducción que guía a Rodenlan como una obra absolutamente inexistente, se transforma en un nuevo paradigma estético latinoamericano que de alguna manera ha venido a suplir o bien llevar a su extremo el ya agotado post-estructuralismo francés. (90)

La irónica recuperación se realiza en un contexto dislocado, cuando su potencia revolucionaria se demuestra al menos relativizada, sino derrotada —tanto en sus capacidades teóricas como en sus derivas políticas—. Sin embargo, en lo residual del enunciado se encubre lo paradójico de su sentencia; aun lanzado al interior de una ficción que parece haber cedido ante el vértigo de las repeticiones —ya sea en los nombres de Menard o Echeverría, de Borges o Perón— la recombinación constante de enunciados e identidades hace de la escritura una superficie inestable, un sistema múltiple (o una *serie infinita*) que, como resultado, demuestra tautológicamente lo anunciado. Al radicalizar la apropiación paródica de la teoría que lo funda, ya no caben distinciones (filosofía, literatura, teoría...) solo el reguero de tinta de una lengua anómala. El *resto* identificable (de autores, de lecturas, de fragmentos o disciplinas) interviene en la proliferación de la palabra farresiana menos como representación que como figuración alucinada, elemento maquínico que contribuye negativizar cualquier pretensión de mantener a salvo el régimen autárquico de las antiguas *belle lettres*, regidas por el mero placer de su autonomía. El resto de lo real que habita en estos textos no es otra cosa que literatura, sin embargo, una literatura que deshace la solemnidad de lo literario, al tiempo que polemiza contra cualquier sentido prefijado, o genealogía clausurada en el prestigio de una tradición.

Quizás por esto sea admisible (y necesario) reconocer cierto linaje lamborghiniano de los textos de Farrés, en tanto el uso de esa memoria literaria, de ese archivo de nombres y lenguajes, se exacerba y enloquece hasta producir una máquina que procesa, simultáneamente, textos y cuerpos. Así, la escritura parece ejecutar una estrategia afín a la que Alberto Giordano supo advertir en Piglia como “ficcionalización de la crítica” (214). La poética farresiana podría leerse en el quiasmo de esa misma estrategia, esto es,

como una lectura crítica de la literatura argentina que ha adoptado la ficción como metodología. Por lo tanto, ya no quedarían fronteras por cruzar, interioridades por vaciar, exterioridades que recorrer. La letra farresiana no solo es vil y blasfematoria —rasgos que le reconociera Nicolás Rosa a los hermanos Lamborghini—, también omnívora en un sentido radical; todo puede ser leído, referido, deglutido y expelido para renovar el ciclo, tal como se describe en *Literatura argentina*: “intenté comer mi propia mierda lamborghiniana sin comprender que con Lamborghini me había comido toda la mierda lamborghiniana y no había dejado nada. Eso es lo más difícil: volverse incomible” (*Literatura* 75). En esta poética del deshecho, la coprofagia de la letra es algo más que una mera metaforización, realiza un revalúo perverso de la teoría del intertexto, *mathesis* de todo funcionamiento literario.

De esta proliferación se compone *El punto idiota*, texto que opera por descolocación de formas y definiciones para escenificar el grado cero de una literatura polémica. Por eso, esta escritura en el abismo de la idiotez —condición que también debería ser leída como fractura del buen sentido— se presenta como posición equidistante frente al aleph borgeano, ese otro prestigioso punto “del espacio que contiene todos los puntos” (“El aleph” 623), pero que la ilusión letrada subsume en la posibilidad de una captura lingüística, resolviendo una apaciguada linealidad para la experiencia de lo simultáneo. Farrés opone a esa política literaria la emergencia de un escritor marginal, periférico y sin obra, que coloca la experiencia literaria en el límite mismo de lo enunciable, de la palabra inesperada, muda y sin público. El problema de la idiotez, de la mala literatura —que en el cuento borgeano plasma Carlos Argentino Daneri— es asumido por Farrés como ética de escritura en una ficción que ha salido de su cauce. De ahí que cada uno de los nombres e índices categoriales de la institución literaria (novela, crítica, forma, imaginación...) se abran en los textos de Farrés hacia una zona de indeterminaciones para marcar el límite en el que se deshacen y, tal como los cuerpos de sus personajes, se fragmentan, desfondan, invierten, mutan y duplican.

Todo esto sucede hasta anular los límites de la corporalidad y sus determinaciones identitarias solidarias al antropomorfismo, incluso hasta mostrar la reversibilidad de la materia orgánica o conceptual. Ahí se encuentra una premisa que emerge entre los espasmos de la prosa farresiana: cada letra inscripta en el texto habilita una exploración ilimitada, desafortada, abierta

a una multiplicidad que imagina a los cuerpos con la misma potencia combinatoria que la conceptualización filosófica. Recordando el *dictum* fogwilliano sobre la lengua —ese órgano anfibio que sirve para degustar y también para nombrar al lenguaje, esa identidad que vive tanto adentro como afuera de los cuerpos— la poética de Farrés actúa con la misma vocación: el cuerpo textual y el cuerpo orgánico forman parte de una misma contigüidad, de una misma materia. Por lo tanto, no resulta en absoluto inesperado que el protagonista de su aventura conceptual arranque su propia lengua para degustar su sabor. Paradójicamente, la imagen es literal y metafórica; actúa como signo que hace de la lengua propia un objeto y una experiencia comunitaria, tanto en sus rasgos literarios como en su anuencia filosófica. Éste es el quiasmo sobre el que Farrés apoya su escritura, ya se trate de los usos literarios de la filosofía como de la apropiación filosófica de la literatura. El problema es que allí donde Agamben encontraba la invención de la crítica, Farrés emplaza el delirio y el sadismo, la experimentación radical que pone en marcha un tipo muy singular de máquina literaria.

Por esto, más allá del maquinismo experimental que lleva al extremo una textualidad esquizoanalítica, los textos farresianos también podrían considerarse simplemente *mala literatura* o, mejor, una *literatura del mal*. Quizás el juicio no fuera del todo equivocado, en tanto Farrés renueva este problema en la forma y en la conceptualización ontológica, tanto en una escritura que sospecha de sus procedimientos, genealogías y ordenamientos como en la exhibición pornográfica de la violencia. Por eso, nada queda intacto al ser colocado en su maquinaria narrativa, y los cuerpos, como los signos del mundo, son divididos y reconectados para mostrar su elasticidad, su capacidad de conexión, su potencia. De ahí que su escritura se desajuste de todo apacible convencionalismo, alejándose del drama burgués, de las tipologías sociales o de la neurosis edípica. En lugar de contar una historia, de elegir un punto de vista, una tipología, algunos caracteres, Farrés profana la sagrada familia (ya sea burguesa, proletaria, progresista o literaria) para reescribir con la virulencia del sadismo la paradoja de una vida entregada a la escritura; y así, llevar hasta el límite del delirio, tal como Maurau en su primera novela, la condición de quien ha elegido ser más pasivo que la pasividad para dedicarse a la contemplación del mundo, del afuera, proyectando esa radical exterioridad contra el atolladero de una consciencia, es decir de un lenguaje, que sin embargo se resiste a ser clausurado en un *ethos* humano.

Porque la mayor apuesta del pensamiento narrativo de Farrés, anticipada en *El punto idiota* y expandida en sus siguientes novelas, es señalar de modo explícito y sin rodeos el umbral de intercambios que une la literatura con el sin-sentido y, por lo tanto, al escritor con la idiotez. Al abandonar la ilusión de la fábula y su sedimentación retórica se instala una distancia infinita entre el lenguaje y el mundo. Así, la ficción farresiana compone una exploración que rehúye toda medida, para presentarse incluso como carencia total de racionalidad, apertura hacia una inmanencia que no reconoce juicios *a priori*, causas suficientes, necesarias o delimitaciones lógicas. La idiotez, insiste a lo largo de su texto, es la paradoja del sinsentido habitando el interior de la palabra literaria y el escritor, entonces, es el mayor de los idiotas, aquel que ha abandonado todo principio de razón o decoro intelectual. Ahí donde las bellas letras construían la armonía de una anécdota y una identidad, la unidad de una voz y un carácter, la maravilla de una fábula o el deslumbramiento de la inteligencia, Farrés hace uso de personajes conceptuales para desplegar la vorágine de lo indiferenciado y, como consecuencia, decapitar toda organicidad. Porque, como el Zarathustra de Nietzsche, el Pierre Menard de Borges o el Sebregondi de Lamborghini, los personajes de Farrés no actúan como funciones estructurales de la trama, menos aún como representaciones de algún tipo social, sino que posibilitan el sedimento desde el cual se enuncian los argumentos de una compleja arquitectura conceptual: aquella que reúne la materia de los cuerpos con la escritura y el pensamiento. Entonces, copiar y reescribir, más que procedimientos, son figuras y simulacros en un texto que piensa sus propias paradojas, incluso para exhibir (y exhumar) el origen de un linaje que derrumba las prerrogativas de la palabra razonada para escenificar, en cambio, el discurrir anárquico de la letra como experiencia comunitaria.

Así, entre los restos y reescrituras parecen esbozarse algunas figuraciones que operan como la contracara polémica a toda literatura de etiqueta. Porque, en cierto modo, los relatos cifrados —y mediados a través de múltiples capas de atrocidades— no son otra cosa que el viaje iniciático de quien enlaza vida y escritura —de Maurau (o Maxi) en *El punto idiota*, de Rodenlan en *Literatura argentina*—, de sus condiciones precarias, de la violencia de papá y las vejaciones a mamá, de la vida en la villa, en la intemperie, en el desierto, o en el campo de concentración cuando se produce la reducción de lo humano a la más elemental vida animal. Porque si la anécdota en

las novelas de Farrés roza los límites del absurdo y la abyección, lo hace para combinarse con la erudición literaria y filosófica; para exponer con veladuras más o menos explícitas las resonancias de otras lenguas, entre ellas las de Borges y Osvaldo Lamborghini o, mejor, el trato vil que el segundo realiza con la letra canonizada. Esta mixtura ensambla un sadismo alucinado con la especulación infinitesimal sobre las posibilidades narrativas a fin de observar el nacimiento y la muerte de un cuerpo, para luego proyectarlo, en escala, hacia la totalidad de la especie. El *Punto idiota* es, literal, un aleph anómalo, una profanación de la herencia borgeana que, al visitar el cuerpo del padre muerto, reconduce la práctica de escritura hacia una ficción entendida como “el juego de algunos idiotas” (*El punto* 22). Por eso, el acto sadomasoquista de comer su propia lengua, o de copiar y teorizar en torno a los nombres de Aira, Saer, Chejfec, Fogwill, Fresán o Wilcock —como lo hace en *Literatura argentina*—, cataliza una multiplicación de voces en el relato y da forma a la estrategia caníbal que consiste en volverse “imperceptible a sí mismo” (*El punto* 8). Debido a esta dimensión omnívora, las novelas iniciales de Farrés operan por desplazamiento y descolocación en una poética blasfematoria que se resuelve en un procedimiento: esto es, la creación de una distancia, en apariencia infinita, alejada de toda vocación de actualidad, proyectada en el espacio virtual y en el tiempo anacrónico de la letra, para reinscribir la iconoclasia del experimentalismo vanguardista.

## Stanza II

En el año 2013 Farrés publica *El reglamento* y *El desmadre*, y en ambos textos la escena de escritura oficia como coartada para desmontar consensos —políticos y filosóficos—, para componer una ontología inmersa en afectos e intensidades que deshacen toda salvaguarda moral (demasiado humana). Como en sus textos precedentes, así también la Señora de Artowicz en *El desmadre* y el maestro devenido escritor de *El reglamento* ensamblan ficciones en el umbral donde todavía parece posible contemplar los pliegues y devaneos de una textualidad antes que ésta se transforme en mercancía literaria. El juego de espejos, el libro dentro del libro, advierte que este barroquismo es programático; esboza una exasperante topología en la que el momento autorreferencial se disemina sobre la totalidad del cuerpo textual.



Mucho más allá de la fábula y la anécdota es la escritura la que se enreda en los mecanismos de una máquina novelesca que, sin embargo, piensa. El problema, por supuesto, es que Farrés no resulta condescendiente para con ningún prurito emplazado en una *doxa* siempre dispuesta a asumir posiciones de dominación o aceptar un destino de sojuzgamiento. Ya no existen polaridades sino una aceleración inmanente donde todas las posiciones son intercambiables, precarias, transitorias. En su ilegibilidad *El desmadre* y *El reglamento* pueden considerarse como textos que se resisten a los aparatos de captura (estatales o filológicos); en ellos la opinión corriente no solo se encuentra con la paradoja elegante, sino que es sometida a una destrucción gozosa. El goce textual de estas “novelitas” suspende, en una “poética de la inoperosidad” (“¿Qué es...” 19), cualquier posibilidad de utilitarismo político, siempre proclive a extraer algún tipo de productividad de los cuerpos y las opiniones comunes. Tal como hace unos cincuenta años proponía el erotismo barthesiano, Farrés parece recordar que “El texto es (debería ser) esa persona desenvuelta que le muestra su trasero al *Padre Política*” —la traducción, aquí, es de David Fiel.

Las escenas de escritura que disponen el grado cero de las novelas farresianas se alejan del refinado regodeo egotista; porque escribir es una deuda que se paga con la Institución, con los dispositivos de una “máquina social” que, tal como la considera el esquizoanálisis, “tiene como piezas a los hombres, incluso si se los considera *con* sus máquinas, y los integra, los interioriza en un modelo institucional” (*El Anti Edipo* 147). Estos relatos anómalos dramatizan el instante previo antes de que se produzca la captura de una voz, de un cuerpo, de algunas identidades o la codificación de su memoria, y en su lugar, lanzan una conjetura sobre la aceleración enloquecida de esa maquinaria. Puesto que cuando la escritura se cuantifica la ilusión del yo y la triangulación edípica toman la forma de un vórtice indiferenciado: un puro campo de intensidades.

Nada puede resonar más incómodo para la *doxa* argentina que una ficción como *El desmadre*; texto que somete a perversión la memoria sobre la dictadura al profanar una de las identidades que funda nuestro consenso democrático, esto es, la madre del desaparecido, para instalar en su lugar una enloquecida dialéctica donde el amo y el esclavo se hacen indistintos. Sin embargo, la escritura farresiana no se agota en el mero gesto iconoclasta. La profanación es el punto de partida para un pensamiento que interviene la

superficie narrativa, escansión a través de la cual se despliegan las cinco escenas “para una ontología deforme” (23). Entonces, la violencia y el sometimiento adquieren una nueva valencia, al demostrar, muy lejos de la sacralidad del espíritu absoluto, el deshacerse de lo humano en el laboratorio biopolítico por excelencia del campo de concentración. De ahí que la crudeza (hiper)pornográfica de estas escenas ontológicas module la exploración de una escritura que ha travesado el velo de lo decible; allí donde el cuerpo y la enfermedad saltean el paradigma del horror se despliega el gesto radical *par excellence*, esto es, ensayar una crítica a toda configuración dogmática, rodear a través de la ficción aquello que actúa como potencia del pensamiento (aún en el sadismo). Al señalar el límite de lo humano, al desfondar cualquier *ethos* preconcebido, la escritura se produce como “desmadre” tropológico y literal de la máquina antropológica para señalar, en cambio, la continuidad de la materia textual y orgánica. Quizás por ello la escritura de Farrés no escatima en la descripción escatológica, en el regodeo gozoso de la carne sufriente, porque solo en la inscripción de esa memoria descarnada puede continuarse el quehacer de la máquina literaria, especialmente cuando trabaja sobre la identidad de la madre doliente, del crimen político y la militancia revolucionaria.

La ontología deforme que interrumpe la linealidad del relato podría leerse como ensayo posporno, si esa lectura no fuera demasiado tranquilizadora. Farrés no solo desmonta lo artificial del acto sexual representado, sino que lo lleva al límite de toda conceptualización sobre lo antrópico, en tanto, tal como sostiene la narración: “aprender a perder lo humano sin transformarnos en psicóticos es verdaderamente difícil” (41). No obstante, la poética farresiana avanza más allá de su propia advertencia, franqueando tabúes ancestrales con toda la intensidad de una escritura que abandona cualquier identidad molar o racionalidad que procure su captura. En definitiva, *El desmadre* se mofa de toda lectura crítica —como ésta misma—, al incorporar referencias filosóficas y literarias como parte de su funcionamiento:

Se habló entonces de apuesta vanguardista, apareció la palabra biopolítica, se mencionó a Sloterdijk, se planteó la cuestión de cómo el cine de mi madre desanudaba la distancia entre lo enunciable y lo visible en el rostro difuso de los actores mogólicos, citaron a Agamben y el concepto de profanación, se trazaron paralelos con los enanos de Velásquez, etc, etc, etc...” (76)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Las referencias a la pintura barroca de Velázquez —considerando no solo su mirada sobre la defor-

El fragmento es elocuente; concentra no solo la parodia de la crítica al interior de la ficción, sino el pliegue y repliegue barroco de una escritura que incorpora sus propios marcos de referencia para desgajarlos en una *stanza*<sup>5</sup> indiferenciada. Allí, la escritura se presenta como experiencia que regresa al instante donde la distinción entre arte y pensamiento se reduce a cero, deshaciendo la ilusión que funda al Ser, la cultura, el Edipo y la Sagrada Familia. Si existe una “Teoría de la comunidad” (“Bataille” 17), tal como la pudo considerar Agamben en su lectura de Bataille, Nancy y Blanchot, su problema central —más allá de la paradójica condición de su imposibilidad luego de los totalitarismos europeos y las dictaduras sudamericanas, más allá de su negatividad esencial— es la composición de una política de las singularidades, de una comunidad que, sin embargo, se posterga en un horizonte inalcanzable. La incomodidad que emerge de *El desmadre* y *El reglamento* podría explicarse como la extenuación de esa experiencia comunitaria, como la concreción en el lenguaje de una radical exterioridad ontológica, es decir, una *escritura del afuera* que realiza una supresión del humanismo y la lengua que lo funda:

remitir la cuestión a una probabilidad cronológica es la estafa de la comunidad humana que nunca ha querido comprender el drama de una vida, que en tanto inengendrados, es la vida del aire, del fuego, de la tierra y el agua, pero no la nuestra. Con la mera voluntad no alcanza para borrar la condena de llevar sobre las espaldas un millón de años [...] Lo difícil entonces es sostener la farsa de hacernos pasar por humanos, digo, porque lo que es posible domesticar es el animal que juega el juego de nacer y morir, pero lo indomesticable es la vida inengendada del que se condena al testimonio de lo que no es suyo. (Farrés *El desmadre* 80)

---

dad, evidente en la serie de los bufones reales, sino las imágenes en torno al problema de la representación plasmado en el tópico del cuadro dentro del cuadro—, junto con las claves filosóficas de Agamben —explícitamente *Profanaciones* de 2005— y Sloterdijk —probablemente *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger* de 1999—, resultan singulares no solo en su conceptualización artística sino como rasgos de una escritura y un estilo filosófico literario, contribuyen al efecto asintótico en el cual pensamiento y ficción tienden a yuxtaponerse.

<sup>5</sup> La noción ha sido elaborada por Agamben en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, específicamente en su lectura de la teoría del fantasma subterránea en el proyecto poético de la lírica trovadoresca-stilnovesca para delimitar el quehacer de la crítica, escritura que disuelve la ancestral escisión entre poesía y filosofía. En efecto, *stanza* comprende una rica polisemia (lírica, amorosa, topológica, escrituraria) que presenta la paradoja de una ciencia sin objeto, o cuya intelección se posterga infinitamente: “Lo que está recluso en la ‘estancia’ de la crítica es nada, pero esta nada custodia la inapropiabilidad como su bien más precioso” (13).

En este punto, cualquier indagación sobre la vida impropia debería poder calibrar qué es lo que Farrés hace con el lenguaje de la filosofía, es decir con el pensamiento que toma a la vida singular como objeto de reflexión. Una respuesta posible: lee y reescribe. Sin embargo, esa reescritura se resiste a ser el testimonio prefigurado de una memoria administrada, de ahí que sus ficciones se abismen al borde del delirio de la violencia, ya sea la de la historia reciente, o la del sadismo literario que alguna vez imprimieran para la literatura argentina los textos de Marcelo Fox y Osvaldo Lamborghini. Las *nouvelles* farresianas del 2013 parecen desfondar cualquier imposición o reglamentación sobre la vida, empezando por la destrucción de la buena letra. Por eso, tal como argumenta el maestro-escritor, quien somete su escritura a la coerción de los Ministros del Régimen, producir “novelitas” es un modo para pervertir el orden hecho discurso, es decir: “hacer inútil todo reglamento que hable sobre la vida, se ponga sobre y por afuera de la vida, para decir cómo deber ser la vida” (*El reglamento* 122).

Al leer la serie en su conjunto resulta claro; en el centro de estas ficciones, recombinando los procedimientos de la literatura experimental, Farrés construye un pensamiento sobre ese campo inmanente nombrado “vida”. De ahí que, en el final de *El desmadre*, la “Quinta escena para una ontología deforme” (95), lleve al extremo el bajo materialismo farresiano —mucho más virulento que el batailleano— para hacer de la superficie textual una gradiente de indistinciones, donde los cuerpos muertos copulan con los vivos, donde binarismo sexual se abandona como sueño inocente que garantiza la perpetuación de la especie en un laboratorio textual que anuncia la disolución de lo humano. La “humanidad por venir” (96) se produce como resultado de la fragmentación de toda cadena filiatoria, de toda génesis biológicamente reglamentada, despedazando la ilusión ancestral de la fábula literaria y el triángulo edípico. Entonces, el personaje deja de operar como conductor de una trama para abrirse a la potencia del concepto, dramatizando el discurrir de una voz impropia. El escritor, el idiota, el criminal o el oligofrénico son las figuras conceptuales que Farrés delinea para romper la ilusión de una molaridad prefijada, la de un sujeto que se conoce, se autolimita y se ofrece a la vida social como dispositivo acoplado en una memoria común, un Estado y una razón utilitaria. Las escenas que se montan en sus libros se aventuran a conjeturar el otro lado de lo humano, derribando el antropocentrismo como medida de lo escrito; la lengua, por lo tanto, será

siempre múltiple, nunca sedentaria y burocrática, sino materialización de “millones de voces —un pueblo, una raza, una tribu siempre nómada” (*El desmadre* 98). De ahí que la escritura farresiana —como singularidad que hace inoperosa toda utilidad política o comunicativa— se dirija hacia la anomalía de una comunidad por venir:

En ese sentido nuestra lengua no implica ninguna humanidad sino más bien una post-humanidad. El balbuceo de la tribu en nuestro cerebro no supone una fase anterior al lenguaje sino el haberlo recorrido en todas sus combinaciones hasta hacerlo póstumo. Nunca se ha tratado de aprender a hablar sino de los modos de la corrección y el olvido. Que nuestra humanidad haya emergido sólo para encontrar su extinción no es tanto un problema biológico, sino qué hacer con todo el tiempo de las palabras ya dichas, qué nueva combinatoria puede hacer posible el sentido. Somos la post-humanidad antes de la humanidad—, más bien el destino de su extenuación. (*El desmadre* 99)

La deformidad y lo monstruoso han sido las marcas abominables de la eugenesia filosófica y sus complicidades literarias. No resulta extraño que la poética de Farrés tome al pie de la letra esa teratología para discurrir en torno al vacío de sentido anunciado por la teoría, para emplazarse “en el espacio de una exterioridad salvaje” (Foucault 38). Esa es la *stanza*: el lugar en el cual inscribir lo irrepresentable del pensamiento y así recorrer las multiplicidades de un “desfasaje ontológico” (*El desmadre* 99).

## Coda

En *La lengua del otro*, breve relato publicado en 2020, el leitmotiv de la escena de escritura se anuncia explícita en el desglose del subtítulo —*Posible traducción de los apuntes que mi hija Ingrid escribe en su cuaderno*—. La coartada, otra vez, es el pequeño drama familiar, aunque intervenido en esta ocasión por una teoría de la inmanencia lingüística y el devenir; en tanto serán las voces de las ratas, del sol, del viento o la noche las que dispongan la alteridad en una dimensión impersonal e ilimitada.

“Hoy mi padre dedicó toda la tarde a hablar con el sol. El sol le habla con palabras humanas” (5), desde su inicio el texto plantea la yuxtaposición entre la lengua y la gran máquina abstracta de la naturaleza, lo que permite considerar esta ficción como un ensayo sobre el enlace entre la palabra

humana y la exterioridad radical que la desborda. Este desfasaje hace obsoletos los presupuestos de una lingüística antropomorfa, reglamentada en el sistema de la lengua y sus anclajes pragmáticos. No resulta extraño, por lo tanto, que el padre de la narradora hable, tal como la Josefina kafkiana, con los chillidos agudos de las ratas, que persiga encontrar a esa rata anómala con la cual ha creado una agencia afectiva. Todo el texto traza una deriva sobre la supresión de la lengua, o quizás, al desdibujar el privilegio del sentido armonizado con la gramática universal de la especie, componga ese *otro* mapa exterior a lo lingüístico:

Otras veces mi padre habla con el viento y con la tierra, con el fuego y con el agua. Al parecer, al menos según lo que mi padre deja traslucir, entre mi padre y ellos se ha producido una comunión difícil de entender sino es en el campo de lo simbiótico: mi padre se vuelve viento y el viento transmuta en mi padre. El viento entonces habla con palabras de mi padre, y mi padre se va entre las copas de los árboles arremolinando sobre sí mismo. (*La lengua* 10)

Impugnando cualquier tipo de aquiescencia estructuralista, el relato de Farrés diseña una nueva ontología de la lengua para afirmar “Las palabras son cosas” (11). De ahí que su escritura intensiva no se proponga como escucha (o representación) atenta y razonada, sino como contemplación de la superficie sensible del lenguaje. Tal como en sus textos iniciales, los personajes mutan de lengua, de la cordura al delirio, o sencillamente pasan de la vida a la muerte (o viceversa) sin necesidad de explicaciones o coartadas librescas, resulta evidente: los experimentos farresianos arrasan con las ilusiones de la fábula y el verosímil. De modo que no hay nada de inesperado cuando Ingrid, la rata, sueña que es un pez viviendo en una pecera debajo del mar o un tiburón que se arrastra “dando panzadas sobre las arenas calientes del desierto de Sahara” (12), o un camello, o un pájaro; así, contra “el camino obtuso de la comprensión” solo se exhibe una “lengua de rata, de viento y de noche, aunque ello no signifique nada” (17). Al auscultar las resonancias del sinsentido en la figurada voz de roedores, lobos y ovejas, el texto de Farrés arrastra el problema de la lengua a uno y otro lado de la frontera donde lo humano se confronta con otras formas de vida, con el animal, el paisaje o lo imperceptible del aire, en un nomadismo que se fuga del “conurbano de la ciudad de la Miseria” (21) hasta las orillas del mar.

Resulta evidente, el texto de Farrés se resiste a toda comprensión humana, demasiado humana. Por eso, hacia el final, la escena de escritura emerge como pregunta retórica sobre su posible desciframiento, es decir, sobre la lectura de un texto que se resiste a ser reducido al mero juego imaginativo: “¿Quién —me digo— es capaz de comprender alguna palabra de estos papeles?, ¿quién que no comparta la lengua de las ratas y tenga la pasión de volverse viento?” (22). En la interrogación se perfila la potencia de una comunidad de seres singulares que no bloqueen el devenir de la lengua hacia el afuera (del pensamiento). Porque, en definitiva, “Farrés” es el nombre enigmático de una operación maquiánica que ha tomado el cuerpo de Pablo Ferrarese: “Farrés” es la cosa más lejana, la demarcación de un hiato, la distancia que una lengua anómala le impone a la transparencia del sentido, enrareciendo su aspecto y su origen. Al fin, estas ficciones parecen probar un pensamiento más allá de la escala antrópica que, al exceder la fábula vitruviana de las poéticas miméticas, dispone estancias de experimentación sobre la lengua, excrescencias etológicas que disgregan lo literario hacia la especulación ontológica, indiferentes a cualquier reglamentación molar sobre las potencias de la escritura.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- . *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- . “La inmanencia absoluta”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 481-522.
- . “Bataille y la paradoja de la soberanía?”. *Teología y lenguaje: del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2012. 13-23.
- . “¿Qué es el acto de creación?”. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso, 2016. 35-50.
- Arce, Rafael. “El barroco frío de Pablo Farrés o la ética demostrada esquizoanalíticamente”. *Präuse*. En línea. Fecha de acceso: 30/11/2020.
- Bataille, Georges. “Proposiciones”. *Acéphale*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005. 63-70.
- Borges, Jorge. “El aleph”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 617-628.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Farrés, Pablo. *El punto idiota*. Buenos Aires: Pánico el Pánico, 2010.

- . *Literatura argentina*. Buenos Aires: Pánico el Pánico, 2011.
- . *El desmadre*. Buenos Aires: Pánico el Pánico, 2013
- . *El reglamento*. Buenos Aires: Letra Viva, 2013.
- . *La lengua del otro. Posible traducción de los apuntes que mi hija Ingrid escribe en su cuaderno*. Santiago de Chile: Bulk Editores – Oficina Perambulante, 2020.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1996.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Mendoza, Juan. “El proyecto *Literal*”. *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Rosa, Nicolás. *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Valparaíso-Santiago: Mentidora Ediciones, 2015.
- Wolff, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos*. Buenos Aires: Grumo, 2009.