



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

21 | 2017  
L'illisible

---

## Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nómadas en el proyecto creador de Virus

*Rock and Literature: the Unreadable or Nomadic Readabilities in the Virus'  
Creative Project*

**Javier Ignacio Gorraís**

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/trans/1545>

DOI: 10.4000/trans.1545

ISSN: 1778-3887

**Publisher**

Presses Sorbonne Nouvelle

**Electronic reference**

Javier Ignacio Gorraís, « Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nómadas en el proyecto creador de Virus », *TRANS-* [Online], 21 | 2017, Online since 11 June 2020, connection on 16 June 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.1545>

---

This text was automatically generated on 16 June 2020.

Tous droits réservés

---

# Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nómadas en el proyecto creador de Virus

*Rock and Literature: the Unreadable or Nomadic Readabilities in the Virus' Creative Project*

Javier Ignacio Gorrais

---

“En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Tse'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.”  
Jorge L. Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, 1941

## Introducción

- 1 Virus, oriundo de La Plata y creado a fines de los años setenta al fusionarse Marabunta y Las Violetas, adoptó su formación con ese nombre en 1980, quedando integrado por Federico Moura (voz), Julio Moura (guitarra), Marcelo Moura (teclados y coros), Mario Serra (batería), Ricardo Serra (guitarra) y Enrique Mugetti (bajo). Desde entonces, ha desarrollado su carrera hasta la actualidad: el período más popular se dio entre 1981 y 1988, años en los que su discografía ascendió a siete obras. El 21 de diciembre de 1988, cuando Virus grababa su octavo álbum, Federico Moura, falleció de HIV. En 1989, Marcelo Moura tomó el lugar de cantante y publicaron *Tierra del Fuego*. Sus posteriores discos fueron *Virus Vivo 2* (1997, segunda parte de *Virus Vivo*), *9* (1998), *Caja Negra* (2006) y *30 años de Locura* (2015).
- 2 Este estudio se centra específicamente en el proyecto creador de Virus en su segundo álbum, *Recrudece* (1982), editado durante la dictadura militar y la Guerra de Malvinas.

En esta obra, que sigue procedimientos de su primer disco *Wadu-Wadu*<sup>1</sup> (1981), lo ilegible, lo incomprensible y el aparente sin-sentido de sus canciones permiten establecer un vínculo entre el lenguaje del rock y el literario. La ilegibilidad provocada por su propuesta estética surge de la minuciosa elaboración de la forma y del lenguaje, atravesada por la ironía, la heterofonía, el juego, la exterioridad, el dinamismo, las restricciones oulipianas, la potencialidad y la exploración de sensaciones con pretensión innovadora. Asimismo, lo ilegible responde a las dificultades del receptor para otorgar legibilidad al hecho artístico: por un lado, por la desautomatización de la forma, cuyo proyecto de invención promueve un nuevo decir; por el otro, por surgir de un posicionamiento en el campo musical y literario, en el que exhibe un programa estético con otro modo de representar los fenómenos sociales. Virus trasciende el lenguaje verbal y asume un trabajo sobre la música, la escenografía y lo performático, donde el carácter transformador de su proyecto cuestiona la legibilidad del estado del arte.

- 3 Al hablar de lo ilegible, solemos indicar lo que escapa a nuestros hábitos de lectura y escritura, también pensamos en las expresiones que rompen nuestro modo de percepción, tentando la inmediata nominación de lo incomprensible o lo sin-sentido. Pero aunque tal cosa sucediese, estaríamos en el espacio de inicio de la hermenéutica. En este texto nos centraremos en la forma en que Jacques Derrida aborda lo ilegible sobre en sus libros *L'Écriture et la Différence* (1967), *Marges de la philosophie* (1972), *Mémoires pour Paul de Man* (1988). Así, tomaremos esta noción como lo que constituye la escritura y la precede, dando lugar a su posibilidad: la ilegibilidad de un texto no se limitaría a “la irracionalidad, el sin-sentido desesperante, todo aquello que puede suscitar la angustia ante lo incomprensible y lo ilógico”<sup>2</sup>, sino que sería su posibilidad misma. Por eso, todo texto es tanto legible como ilegible, siendo esto lo que incita su lectura, alegoría posible de lo imposible<sup>3</sup>, en la que leer es un gesto que da supervivencia a la obra: traducible e intraducible a la vez, ya que lo que se lee es cierta ilegibilidad. En esa doble fuerza indecible entre lo es legible y lo que no, entre repetición y desaparición, la obra sobrevive como promesa, imposible e inevitable desde su existencia, lanzada hacia el futuro permitiendo pensar el compromiso, la responsabilidad y la memoria, pues muestra el estar destinada a otro como llamado y entrega, como experiencia nunca dominable. Por ende, plantear la relación entre este sentido de lo ilegible y la escritura resulta pertinente para reflexionar sobre poéticas y estéticas en contextos de dictaduras.
- 4 Leer Virus desde esta perspectiva, vinculada con la imposibilidad de cerrar el sentido, favorece la recepción de una escritura abierta: iterable a lo largo de los años, su resistencia a la comprensión absoluta la mantiene viva, ilegible y escurridiza. Si la repetición permite la legibilidad, la iterabilidad se asocia a lo que resta en la comunicación: lo que Derrida llama *restance*<sup>4</sup>, garantía de lo iterable, de lo alterable, del injerto y la cita. De ahí que los textos activen estrategias para asegurar su existencia, buscando evitar que se detenga la lectura, lugar de la ilegibilidad, y su saturación. Esta lucha del texto por impedir su apropiación señala su imposibilidad: “Un texto es un foco de resistencia. Y la relación con ese foco de resistencia por parte de un sujeto lector no puede ser más que una forma de resistir, de vencer la resistencia, una forma de entenderse con la propia resistencia”<sup>5</sup>.
- 5 En principio, la obra de Virus aparece como ilegible en sentido amplio, como algo inentendible o no ajustable a los modos de leer las estéticas del rock de esos años. A su

vez, si se lo aborda desde el rechazo de su propuesta, se puede ver como una resistencia a recibir el arte de Virus: ignorarlo, atacarlo, no escucharlo, volviéndolo ilegible por el desprecio. Pero, lo que deseamos leer en su obra es lo ilegible asociado a estrategias para preservar su arte orientado hacia la transformación en compromiso con su generación.

- 6 Para abundar en esta dirección, consideraremos aspectos del proceso creativo y las condiciones de producción del álbum, como también modos de recepción, como experiencia de lectura en su momento de aparición. La intervención de *Recrudece* como ejercicio analítico, desde su dimensión estética y ética, reflexiona sobre los límites y la transgresión<sup>6</sup> en el arte y piensa nuevas experiencias de legibilidad. Su irrupción en la escena del rock local responde a un compromiso político críptico, cuyo modo de reflejar el ambiente socio-cultural argentino se une a una renovación artística que torna inescindibles las dimensiones mencionadas. Esto ubica al álbum como el más político de Virus, al tiempo que muestra tensiones dentro del campo del rock, frente al encasillamiento en la frivolidad y la diversión sin propuestas, salvo el baile y la alegría.
- 7 Su proyecto creador lejos está de ser un simple pasatiempo, porque su ingenioso discurso niega esas afirmaciones y manifiesta su finalidad crítica, como sostenía Federico Moura en entrevistas<sup>7</sup> y en canciones: “Gastando la misma camisa/que finge los mismos colores,/gozando los mismos placeres/castigados por el mismo dolor”<sup>8</sup>. Esto convierte su estética en una compleja crítica, dentro y fuera del campo, ya que sus blancos multiplican el alcance de este nuevo decir en sus obras y en las recepciones. Sus composiciones se prolongan y su potencialidad toma inusitados matices, pues la ilegibilidad de su obra interroga posibilidades del arte y favorece modos de leer, cuyo don fundamental es su estatus de acto infinito, donde el sentido aparece y desaparece en sus diversas actualizaciones<sup>9</sup>: obra iterable, legible como ilegible, ilegibilidad entregada a su pronta legibilidad.



## Virus entra en movimiento en medio de la parálisis

- 8 La estética de Virus, relacionada con lo ilegible literario respecto de posicionamientos y modos de decir, halla su máxima expresión en el álbum clave *Recrudece* para constituirse como portavoz de una generación y de un cambio. En él, el grupo explora el lenguaje para configurar nuevas formas capaces de proporcionar distintas formas de legibilidad. Con el fin de observar su itinerario estético y de fortalecer nuestra lectura, articularemos el análisis de este disco con otros de Virus. Como nos focalizaremos en los trabajos enmarcados en la última dictadura cívico-militar argentina, tomaremos sus tres primeros discos para rastrear los aspectos esenciales de su proyecto, situando *Recrudece* como centro de estas creaciones: la terna comienza en 1981 con *Wadu-Wadu* y se fortalece y abre a novedades, en 1983, con *Agujero interior*, cuya edición coincidió con el regreso a la democracia, pero su gestación se dio entre el final de la dictadura y la vuelta al sufragio. Del primer disco tomamos la presencia del clima de asfixia; del segundo, su trasfondo, el conflicto bélico entre Argentina e Inglaterra; y del tercero, la confirmación y el vitalismo de una estética decidida a no frenar su movimiento y a potenciar las temáticas que instala para su reflexión.
- 9 *Wadu-Wadu* rompe con estructuras del rock nacional, anclado en la protesta y una imagen ligada al rock clásico, provocando un giro musical, blanco de fuertes críticas de periodistas<sup>10</sup>, artistas y público<sup>11</sup>, por su mensaje y su estética: por un lado, la acusación de frivolidad y la temática alegre y evasiva frente a una realidad adversa; por otro, el aspecto de sus músicos<sup>12</sup> desentonaba con el de los artistas de la época<sup>13</sup>, llegando a la incompreensión y a la intolerancia. Esto puede verse en las palabras que la periodista Sibila Camps vertiera en la revista *Humor*: “creo que sólo tienen caldo de cultivo en las discotecas, y que, por suerte, hay suficientes anticuerpos como para que sus bacilos de microscópicos coeficientes intelectuales no signifiquen peligro de epidemia”<sup>14</sup>.
- 10 El álbum, caracterizado por su fuerza, su descontento y sus ritmos veloces con lenguaje irónico y satírico, impulsó un cambio sustancial en las posteriores tendencias musicales. Sus canciones critican al sistema y plantean una innovadora resistencia al estado de cosas con el fin de transformar una realidad insoportable, tanto para el arte, como para la ciudadanía. A partir de la perspicacia, la inteligencia y el juego humorístico postulan estrategias de lucha contra un aparato represivo, desarticulado en el espacio artístico mediante los *agenciamientos* utilizados. Se inicia, entonces, una propuesta estética que acerca a Virus a mecanismos propios de la literatura, en los que la multiplicidad impulsa posibilidades de acción, entendidas estas operaciones desde el enfoque de Gilles Deleuze y sus nociones de *agenciamiento* y rizoma para dar cuenta de los movimientos de desterritorialización<sup>15</sup>, tales como las líneas de fuga o el devenir que rechazan las fuerzas unificadoras y centralizadoras que automatizan, como se lee en *Mil mesetas (Mille Plateaux)*<sup>16</sup>: “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”<sup>17</sup>. Virus se apropia de las herramientas de poder, como el lenguaje, para descentrarse del espacio trazado por el discurso dominante y derivar hacia las márgenes borrando sujeciones: ridiculiza el autoritarismo y los deseos aniquilantes de la dictadura, exponiendo un programa de cambio mediante líneas de fuga y potencialidades, como sucede en los temas “Todo este tiempo perdido”, “Sorprendente” o “Densa realidad”, presentes en *Recrudece* (así como “El banquete” y

“Me fascina la parrilla”). Luego se acentuará el territorio de la sexualidad, afectada también por la represión:

Hay que salir del agujero interior  
largar la piña en otra dirección  
no hace falta ser un ser superior  
todo depende de la transpiración  
poner el cuerpo y el bocho en acción.  
A la vida hay que hacerle el amor  
sin drama, con locura y pasión  
jugar con la imaginación  
sin tener que pedir perdón”<sup>18</sup>.

- 11 La posible legibilidad, como instrumento de transformación, es obstaculizada en este caso por la crítica y el público, acusando superficialidad y preocupaciones carentes de conciencia social; sobre los ataques que despojaban sus letras de toda posibilidad de pensar, F. Moura señalaba que el que “no las pesca es porque no piensa”<sup>19</sup>. Su recepción, lejos de sepultarlo en el olvido, motiva ricas lecturas como posibilidad de despertar en el receptor la reflexión y el análisis, permitiendo la inserción de voces minoritarias e iniciando el camino hacia la construcción de enunciados colectivos y procesos de identificación:

Hay que separar la evolución  
de una persona y de una nación  
son distintos tiempos  
esa es la razón  
vos estás cansado  
pero muchos no queremos estancarnos  
sino irnos transformando”<sup>20</sup>;

- 12 En “El rock en mi forma de ser” también cantan: “Solo quiero sacudirte para que dejes la vacilación [...] porque sos mi generación”<sup>21</sup>. Esta otra-legibilidad, que escapa a los procedimientos estéticos e ideológicos del campo, favorece el establecimiento de nuevas comunidades, cuyo denominador común es la diferencia, signada por los silenciamientos y la falta. Así comienza el devenir de Virus, valiéndose de estrategias genuinas, surgidas del intercambio de lenguajes artísticos que dirigen su obra hacia la experimentación de renovadas formas y fuerzas en la senda de la literatura menor teorizada por Deleuze en *Kafka, pour une littérature mineure* (1975), *Pourparlers, 1972-1990* (1990) y *Critique et Clinique* (1993). Las minorías que se reconocen en su estética se construyen desde la ilegibilidad emergente de un proyecto creador nuevo, extraño e inesperable para un marco totalitario. El devenir potencial de su estética responde al desvío del modelo y de los moldes de dos fuerzas antagónicas: el sistema opresor y el campo del rock nacional.
- 13 Las canciones de *Wadu-Wadu* desarrollan una crítica de las prácticas socio-culturales y políticas del país desde el humor: ironía, sátira, parodia, burla e ingenio, obran a través de las potencialidades del lenguaje y el impulso creativo. Al hacerle hablar la lengua y sondear sus intersticios, este álbum despliega una escritura que refleja un decir distinto desde lo lúdico, enfocada en el ser de su tiempo y en la oportunidad de reír en medio del desastre, como en “Soy moderno, no fumo”<sup>22</sup>. En esta canción hay una poética que juega con el aparato lingüístico y fonético, creando un poema sobre la sociedad de consumo. En él se organiza cada idea por el nombre de una marca de cigarrillos y términos del ámbito del fumar con sus efectos en el cuerpo, en medio de asociaciones,

sonidos, traducciones y sugerencias que el receptor descifra luego de una escucha detenida<sup>23</sup>.

- 14 Esta tendencia a lo moderno se exagera hiperbólicamente por la avidez de la novedad en “Súper color”<sup>24</sup>, donde se plantea de forma irónica la incorporación de la tecnología para ver la realidad colorida, renovada, transformada. La burla se dirige hacia la reificación del sujeto durante la dictadura, la apertura a la importación, la caída de la industria nacional y el endeudamiento de los argentinos, lo cual anuncia la angustia y la desesperación provocadas por la carencia. Otra sátira del hombre automatizado por el contexto se da en “Hombre plástico”<sup>25</sup>, desde contradicciones y escisiones entre cuerpo y mente, convirtiéndolo en víctima de la situación: “imposible eliminarlo/es muy fuerte su posición”. Aquí, se exhibe la atmósfera invasiva y el objetivo del poder sobre quien ejerce su control y dominio: la incapacidad de pensar y actuar por sí mismo, llevando a asumir la privación y la sumisión.
- 15 Las composiciones apuntan a entrelazar aspectos centrados en lo que el sistema represivo genera en sus ciudadanos, en lo intelectual y en lo corporal, como en “Amor o Acuerdo”, donde se enuncia su compromiso: “Compartamos poderes/con conciencia y placeres”<sup>26</sup>, subrayando el rol de los momentos de frivolidad. El planteo de Virus ataca posturas dentro del campo musical (“Cantante farsante”<sup>27</sup>), distanciándose de quienes conciben que el compromiso se expresa de otras formas. Frente a la incomprensión, la agrupación responde con canciones como “Sorprendente”, aludiendo a la necesidad de renovar discursos para modificar la horrenda situación (“la protesta no va más”) y orientar la vida hacia un futuro marcado por la creatividad (“ahora hay que dar soluciones”): un nomadismo que pone al sujeto en movimiento. En relación con el tiempo, hay saber reconocer el momento en el que se está y obrar en consecuencia, concibiendo que el instante debe atraparse, pues el tiempo se fuga sin remedio, como en la “Oda I, 11” de Horacio. Destacamos la importancia del actuar acorde a su tiempo frente a la inoperancia de la pasividad, en la que se halla el sujeto estático de la dictadura: “Lo que ayer/estaba bien/mañana estará mal./No es fatalismo,/es actividad”.<sup>28</sup> Cuestión reforzada en “A mil”, en donde se busca salir del ahogo y “vivir un ritmo diferente/a toda velocidad”. En ese nuevo estado, hay estimular con energía la realidad, aprovechando y gozando “los momentos de frivolidad/que me ayudan a calmar un poco la ansiedad”, advirtiéndole que lo frívolo sirve para enfrentar con actitud creadora y divertida las miserias y el horror de un ambiente violento y funesto. Virus llama a tomar posición frente a los que no comprenden lo nuevo y lo rechazan: “Combatiendo intensamente la mediocridad [...] Voy a mil alucinado con la actividad”.
- 29
- 16 La crítica metafórica a la dictadura se advierte en “Todo este tiempo perdido”, al aludir a la necesidad de escapar del mal que mata al país: “Gente como uno es lo que hace falta/para levantar a este muerto qui parla/Hay que darle oxígeno a tu cabeza/para que no haya tanta impureza”. Juega con el sentido de las palabras enfatizando el par indivisible cuerpo-mente, donde actividad intelectual y corporal constituyen su propuesta roquera como forma de ser. Luego, el cuerpo cobra un tinte sexual, relacionado con crear y generar vida: “Será que no nos dejarán pronunciarnos/o nos castrarán como todos estos años”. Por un lado, reprimir la expresión y silenciar al sujeto por la censura; por otro, la mutilación, la ablación, como acción sobre el cuerpo para refrenar, sobre todo lo sexual. Por último, la interpelación como una suerte de “Invitation au voyage” a lo Baudelaire, con matices que ponen a Virus como sujeto

operante: “Insistir en esta lucha contra la incapacidad”.<sup>30</sup> El llamado a salir de la depresión y la parálisis es la idea que aporta la canción “Wadu-Wadu”<sup>31</sup>.

- 17 El primer álbum de Virus critica el conformismo y la reproducción de estructuras gastadas, como en “Tontos de lenta evolución”<sup>32</sup>, en personas que no progresan, temerosas de lo incierto, lo desconocido, lo novedoso: “Me recuerdas a mi madre/te recuerdo a tu padre/Qué locura/todo es una proyección/somos tontos de lenta evolución”<sup>33</sup>. Esta postura de la sociedad argentina resulta de la incompreensión paralizante, que impide proyectarse en el cambio y estanca en el miedo. El espanto provocado por la obra de Virus nos permite leer su arte como monstruoso desde Derrida (“Passages- du traumatisme à la promesse”<sup>34</sup>), quien plantea la figura del monstruo como resultado de la heterogeneidad, lo híbrido y el injerto. Las críticas contra Virus, enfocadas en aspectos musicales y personales situaban su arte en lo raro, en lo indigerible e inaceptable: en este sentido, se tornaba ilegible con respecto a la expectativa del rock aceptable para esos años, cuyos elementos para construir el discurso eran dictados por el contexto. Por ejemplo, ¿cómo era posible que pudieran cantar el baile y la alegría en medio del desastre, incluso el más personal? En la canción “Ellos nos han separado”, Virus retrata la experiencia de perder a alguien cercano (Jorge Moura, un hermano de los integrantes, fue secuestrado y desaparecido/asesinado por la dictadura<sup>35</sup>). Desde esta óptica, Virus se acerca a lo que Derrida denomina monstruo<sup>36</sup>, pues en esa ilegibilidad vuelve legible la normalidad, las normas y sus mecanismos al enunciar las operaciones del poder, insertando la posibilidad de subvertir el orden con su cuestionamiento. Para Derrida, el carácter vital del monstruo lo ubica bajo lo extraño, lo innombrable, sin considerarlo anormal: es lo que aparece con un aspecto nunca antes visto, cuya contemplación se acerca a la alucinación y aterriza, pues se carece de cualquier anticipación para identificarlo. De ahí su percepción como tal, la domesticación (que aniquila la alteridad), la comparación con lo normal, su análisis y la dominación de su parte terrorífica para suprimirlo.
- 18 La irrupción de Virus en el rock y en lo social, como crítica cultural, adopta rasgos literarios e innovaciones de estéticas discontinuas que tornan monstruosa su propuesta y provocan en el receptor el traumatismo de la percepción del monstruo<sup>37</sup>: rechazo de lo nuevo, lo que cuestiona la homogeneidad y la monotonía de la sociedad ensimismada en la depresión.
- 19 Cabe preguntarse sobre el estado de esta legibilidad –o ilegibilidad– de Virus en el nacimiento de una década que carga con un pasado horrendo y con un presente que no sale de su agujero interior. En la veta del enfoque derridiano, pensamos lo legible cuando su identidad está lo suficientemente establecida como para traducirlo; por el contrario, entendemos la ilegibilidad cuando se pone en evidencia la incapacidad de llevar la traducción a cabo. Podemos afirmar que lo ilegible aparece como legible, como posibilidad, en la medida en que esa ilegibilidad se postula como lucha, tensión o movimiento violento que sacude estructuras y conceptos construidos: invitación a descubrir lo que debe descifrarse a través de la escritura. El mensaje de Virus coincide con lo imprevisible: en su obra, el futuro aparece bajo la figura del monstruo y su estética adopta esa naturaleza. La promesa es la transformación, un nuevo estado que, como la *Verwandlung* kafkiana, genera espanto, incompreensión y desprecio social de parte de quienes viven anclados y habituados en su comodidad. Con respecto a la intolerancia frente a Virus, se ataca la falta de compromiso, la constitución de élites y la homosexualidad, centrada en la figura de F. Moura. Ante esto, el cantante declaraba:

“alguien cuestiona cuando un hecho realmente molesta. Y la polémica que genera una propuesta nueva, depende de la intensidad de esa propuesta. Virus recibió respuestas de adhesión muy fuertes, y también rechazos violentos por parte de gente que ‘se irrita’”<sup>38</sup>.

- 20 Las preocupaciones presentes en *Wadu-Wadu* se renuevan en *Recrudece* y se exteriorizan a través de la complicación de la forma, la desautomatización de la percepción, desde una estética que configura un sujeto colectivo, ya anunciado en “Caliente café”, donde lo plural y lo lúdico generan momentos de cambio y de placer en el ámbito de la fantasía y del deseo. La “fantasía es demencial” y produce goce gracias a la potencialidad del juego liberador: “qué terapia rebarata/aparta ratas de la croqueta”.<sup>39</sup> En “Densa realidad”, la canción plantea el sentir en un contexto arbitrario, autoritario y absurdo que recuerda a la realidad insulsa aludida por Carroll en *Alice in Wonderland*: “No quiero ver mi ciudad/ con esa onda determinada/Negros, grises y azules/dominan calles/no valen nada”, cuyo estribillo exalta la conformación de una comunidad operante que enfrente al poder, resistiendo con actividad y novedad: “Para juntos practicar/nuevas formas de encarar/esta densa realidad”.<sup>40</sup>



## Delirar el lenguaje: entre ilegibilidades y legibilidades nómadas

- 21 *Recrudece*, grabado a mediados de 1982 y presentado el 18 de diciembre de ese año en el Teatro Coliseo<sup>41</sup>, contiene once canciones de ritmos variados con una ironía que critica el presente con sus actores políticos-culturales y la sociedad automatizada.
- 22 El contexto corresponde al derrumbe de una dictadura que, ávida de mantenerse en el poder mediante el pacto con sectores conservadores de Argentina y la guerra de Malvinas, impulsó en pleno conflicto estrategias para confraternizar a los argentinos y unir a los jóvenes. El rock no quedó aislado de los intereses del gobierno que, en un arrebato de patriotismo, promovió la música nacional y prohibió la difusión de rock en inglés. El rock argentino ganó espacio y varios artistas se entusiasmaron con ese presente en el que se privilegiaban sus producciones. Un ejemplo de esto fue el “Festival de la Solidaridad Latinoamericana”, donde tocaron figuras del rock nacional: invitado, Virus se negó a participar. Acusado de frivolidad, el grupo se posicionó críticamente al rechazar intervenir en un recital organizado por la dictadura.

- 23 A la inmediata la rendición de las fuerzas argentinas en Malvinas, Virus proyectó un concierto en el Teatro Olimpia, que constituyó un momento bisagra en la escena local. Se trató de un hecho artístico integral, en el que F. Moura y el artista plástico, sociólogo y letrista Roberto Jacoby idearon un espectáculo excéntrico, vinculando música, dramaturgia, danza y montaje. Los artistas y los músicos vestían de modo extraño, rompiendo con estereotipos del rock y despertando polémica por su vestuario y por su actitud en cuanto a los sucesos del país. La puesta en escena configuraba un proyecto que, lejos de promover una forma estática, mostraba un producto móvil y cargado de plasticidad.
- 24 En la presentación de *Recrudece*, su coreógrafo Jean-François Casanovas aparecía interpretando un ciego que sintonizaba una emisora radial (al ritmo de “Entra en movimiento”), mientras los músicos irrumpían en escena disfrazados de ancianos hippies, parodiando poses pasadas. A medida que avanzaba el show, los músicos cambiaban su vestimenta para vestirse de deportistas, hecho que puede leerse como valoración del vigor juvenil y del cuerpo: no sólo su interés por el bienestar de salud y la belleza, sino también su preocupación con respecto a la liberación, la entrega, el conocimiento y el dominio de sí como figura de poder y de relación con el otro. El resto del espectáculo giraba en torno a la vitalidad de los músicos en escena, en particular de F. Moura, quien con sus extravagancias descentraba al auditorio. El cantante no cesaba de moverse en un éxtasis inédito para esos tiempos de parálisis y de cuerpos que (des)aparecían inermes e inertes, quietos o adormecidos.<sup>42</sup>
- 25 Si *Wadu-Wadu* inicia un movimiento creativo con deseos de desestabilizar esquemas y romper prejuicios, liberándose de miedos e insertando el cuerpo en relaciones de movilidad y de placer, *Recrudece* duplica la apuesta, volviendo compleja la estética mediante un trabajo musical y lírico, en el que la exploración lingüística aporta material para la multiplicidad. Con sutileza y humor reflexiona sobre la cultura, la sociedad y la política: “el guiso parece algo recocado/alguien me comenta que es de antes de ayer”; “han sacrificado jóvenes terneros/para preparar una cena oficial” en “El banquete”<sup>43</sup>; o bien “¡Qué maravilla! me fascina la Argentina/con la parrilla yo me puedo copar”<sup>44</sup>. En el álbum se afirma que si lo nuevo es monstruoso, en esta obra los injertos y las rarezas van mucho más allá, desafiando lo homogéneo y lo ordenado de una sociedad unificada y encerrada en espacios totalizados. La mirada se proyecta hacia un futuro tan imprevisible y monstruoso como el movimiento que lo impulsa, interpelando la hospitalidad a lo extraño.
- 26 La primera impresión sobre el álbum es la de un trabajo de difícil comprensión y de suma extrañeza por su lenguaje: su ilegibilidad, su lado fragmentario, responde a las condiciones de producción. Como su recepción dificulta su comprensión, produce diversas lecturas, prolongadas en el tiempo. Las obras que provocan rechazo transforman el campo de la recepción, alterando la naturaleza de la experiencia cultural y social al proponer nuevas lecturas. Cuando un acontecimiento de estas características aparece en el arte puede adoptar la forma de lo inaceptable, lo incomprensible o de la monstruosidad.
- 27 Nos preguntamos, siguiendo a Badiou<sup>45</sup>, si Virus, más allá de la incomprensibilidad que representaba para la mayor parte del público, no constituye un acontecimiento que rompe con lo predecible y escapa al dominio del poder en curso desprovisto de criterios para incorporarlo. Lo dado se desbarata en el delirio de sus fuerzas extralimitadas, lo que Badiou llama acontecimiento: singularidades irreductibles situadas en el campo del

arte que responden a lo indecible, a lo ausente, al vacío de las comunidades de las carencias, emergentes de una realidad donde no hallan espacio. *Recrudece*, organizado alrededor de la inconsistencia y el debilitamiento de la dictadura, reflexiona sobre el rol del rock y el compromiso de los grupos. Desde esta perspectiva crítica se pueden leer las canciones “El banquete” y “¡Ay qué mambo!”. La primera canta el contexto del artista desde un lenguaje alegórico, la invitación a un banquete (festival de rock) y la expectativa del magnánimo encuentro (el acercamiento de los militares a los artistas), en la que se describe el presente, agradable e inesperado, que vive el rock local por las medidas de la dictadura: “Es un momento amable/bastante particular/sobre temas generales/nos llaman a conversar”<sup>46</sup>. Virus rechaza la invitación, pues conoce las artimañas de los responsables: “los cocineros son muy conocidos, sus nuevas recetas nos van a ofrecer”.<sup>47</sup> El segundo tema remite a la desconcertante actualidad del rock nacional, presente en el juego del título: mambo alude tanto al género musical, como a la confusión (en este caso la relación cordial entre el gobierno y el rock). Lo lúdico aparece con la parodia de la canción infantil “Aserrín, aserrán”, como en “El banquete” con “Canción de tomar el té” (María Elena Walsh), pero con una alteración mínima en la pronunciación para jugar con los sentidos y los referentes en cuestión, la música: en lugar de “Piden pan, no les dan”, Virus canta: “Piden punk y no les dan” o asociando el cine (Rocky), una imagen deportiva y el lenguaje coloquial afirma: “Piden rock y les dan un ñoqui”<sup>48</sup>. Sin embargo, resulta inentendible y el mambo se advierte en los cambios y en el nuevo lugar del rock: “el rock vendió el stock, nuestra canción salió al balcón”, glorificación, que evoca el poder y la aclamación popular. La incertidumbre vinculada con ese presente lleva a decir: “¡Hasta cuándo será este encanto!”<sup>49</sup>, acentuando la sobrenaturalidad del hecho e ironizando la omnipresencia del rock.

- 28 En “El 146” se plantean contradicciones entre lo viejo y lo nuevo, el adentro y el afuera, lo reprimido y la liberación. El yo poético describe una situación dentro del ómnibus, exponiendo la experiencia del adentro (el país) y el deseo del afuera (el salir del actual estado). Al subir, se sienta “junto a una anciana” (el pasado), por eso mira “fijo por la ventana” buscando algo distinto. Afuera, está lo nuevo, la promesa, una serie de imágenes sensuales y eróticas que invitan al placer: “esos dos frutitos revientan la remera/el viento la despeina, un cana toca el pito./Qué fuerte esas caderas parecen que hacen señas”. Ante esto, el policía toca el pito, donde el juego con el doble sentido muestra la tensión: por un lado, reprime sonando el silbato y, por otro, lleva su mano a sus genitales, pues hasta quien censura el placer también se excita. La voz llama al goce: “Si conmigo vinieras, cosquillas y jadeos, caricias en las piernas, gemidos y mareos, susurro en la oreja”. Sensualidad y voluptuosidad lo llevan a un mundo de ensueño que lo dejan: “monotemático”, con la idea fija en el placer.
- 29 Luego, lo nuevo desplaza a lo antiguo cuando desciende la vieja y una pareja joven toma el asiento: exaltación de la juventud y de lo plural frente al solipsismo del pasado. La nueva propuesta es a dos, como posibilidad de generar vida, un cambio: la mujer lo “excita con su fresco aliento”<sup>50</sup>, con la novedad. Transformado el orden de cosas, el sujeto goza de un adentro sensual y estimulante, exigente de nuevas formas de existir y de disfrutar de la vida.
- 30 La canción “Bandas chantas arañan la nada”<sup>51</sup> critica al rock nacional y se distancia de estéticas que priorizan lo comercial o repiten lo viejo. Toma posición frente a quienes no promueven un nuevo modo de concebir el arte unido a la acción que rompe con la pasividad y la parálisis tras años de dictadura. A través de la escritura lúdica, la crítica

se arma desde el humor y lo inesperado: una canción cuya única vocal es la “a”, sin forzar la lengua, sin recurrir a estrategias que alteren la palabra, respetando el sonido y la escritura. Mediante la restricción del monovocalismo, recurso oulipiano que desvía el lenguaje del uso rutinario (ver Georges Perec en *Les Revenentes*), Virus exhibe su mirada satírica, cuya expresión resulta incomprensible por el sentido y por el fluir del canto, que dificulta la atención del contenido, dejando al receptor perdido y sin captar la idea en una primera instancia.<sup>52</sup>

- 31 “Me fascina la parrilla” repasa tópicos de Argentina relacionados con sus costumbres, su identidad o proceso de identificación por el cual el argentino medio se reconoce. Las enumeraciones de aspectos culturales propios del pensamiento nacional constituyen un enfoque crítico desde el título al ironizar sobre la tortura. La parrilla es el objeto sobre el cual se tortura al detenido pero, a su vez, uno de los utensilios para asar la carne. Junto a los lugares comunes de la argentinidad, se mencionan inventos y nombres famosos: Maradona, mina mona (muchachas bellas), Gardel, Mar del Plata (playa turística), el colectivo, los amigos, el dulce de leche, Porcel (actor cómico), Entel (compañía de teléfono), Borges (el escritor Jorge Luis y la actriz Graciela), Charly García (músico), el estrés...
- 32 En “Reportaje sincero y anticonvencional”<sup>53</sup> se aborda la figura de artista. Una voz se confiesa mientras aclara, refuerza y anticipa posibles cuestionamientos y críticas. El humor se da en las abundantes palabras esdrújulas. A continuación, la canción “Entra en movimiento” invita a un adentro festivo y alegre, liberado de la asfixia paralizante del afuera ordenado por la dictadura: “Yo quisiera que la puerta quede abierta y que todos entren a la fiesta”<sup>54</sup>. Lo público y lo privado se enfrentan para mostrar diferencias, denunciando la censura imperante y la represión contra ciudadanos inmóviles, estáticos y pasivos. El adentro planteado en la canción expone una vida dinámica, de progreso, transformación y locura, donde mover el cuerpo y la mente señala la voluntad de cambio y la capacidad de hacer. Aquí, la música, que “es cosa seria”, ofrece la vía para revertir la situación agobiante, con un lenguaje distinto, donde humor, parodia y juego cobran un papel preponderante.
- 33 Allí se advierte que Virus tiene mensaje, pese a las acusaciones de frivolidad y las voces que reprimen al sujeto, volviéndolo objeto manipulable: “vení para acá, te dije que te quedarás quieto”. En contraposición, aparece lo sensual aludiendo a la música, en un juego intertextual, citando y alterando unas líneas del poeta argentino Oliverio Girondo: en tono de homenaje, F. Moura<sup>55</sup> dialoga con la poesía de este autor. Donde Girondo dice “Con la poesía sucede lo mismo que con las mujeres: llega un momento en que la única actitud respetuosa consiste en levantarles la pollera”<sup>56</sup>, Virus canta: “a la música hay que levantarle la pollera/hay que hacerle cosquillas en la espalda”. La música, como goce y deseo, constituye la superficie de placer donde asentar el erotismo, la sensualidad y lo corporal.<sup>57</sup> Abrir nuevos espacios para que todos entren a la fiesta; abandonar el quietismo, dejar “los asientos para ir a bailar”, pues el baile libera y lleva al cambio: “Cambiemos no sigamos así, atados, cuadrados, cegados”, exigencia como respuesta a lo sufrido: “hartos, cansados de escuchar música sentados”, retomando la crítica a la música detenida en el pasado. Se convoca a “saltar, correr, caminar”, moverse; sin embargo, aún se escuchan voces resignadas: “qué pálida, no te dejan hacer nada/están en todas partes”. Estas últimas líneas tienen dos lecturas: una, el estado represor, panóptico; otra, los sujetos chatos, los críticos, a quienes responden retocando<sup>58</sup> una cita de Girondo<sup>59</sup>: “los críticos cacarean y nosotros ponemos los

huevos”.<sup>60</sup> Mediante la jerga del fútbol, exponen la actitud de la prensa frente a ellos, que dan pelea, creando novedad<sup>61</sup>: lo vital, actual y proyectado frente a lo muerto, pasado y estancado.

- 34 En “Caricia azul o si no soledad carmesí”, las imágenes, metáforas y burlas parodian estéticas del rock que buscan volver compleja su poesía. En cuanto a la composición, se dan aspectos de la poesía vanguardista, como la renovación de la imagen, la imprevisibilidad en la metáfora, la exploración de lo irracional y la invención lúdica, cuyos resultados perturban al receptor con construcciones sinestésicas a partir de la asignación de colores a elementos que no los poseen, creando lo inesperado: “caricias azules”, “soledad carmesí”; la atribución de características o realidades impensadas: “piel de arena”, “luna en tus ojos”, “alba de mermelada”, “pies de almohada”, “canción de algodón”; la permutaciones que alteran lo esperable: “era por el frío, había un viento polar”. El extrañamiento también se da respecto de lo sensual: “muslos de cristal”, “miel en tu terciopelo, qué sabor”, “tu amor es de espuma, es jabón”, “mi niño estaba dormido, despertó”.<sup>62</sup>
- 35 La intertextualidad y el diálogo literario se explicitan en “El corazón destrozado de Francisco Quevedo”, donde leemos el posicionamiento de la estética de Virus, al adaptar un soneto del Barroco. Entre los cambios más interesantes encontramos el reemplazo de la palabra “amor” del original por “deseo”, mostrando el impulso de búsqueda y de ausencia, como también en el estribillo la frase “eterno regresar hacia los veinte”<sup>63</sup> (ver “Hago más” en *Relax*), idea cuya carga filosófica y literaria es importante, más allá de la recepción que hace F. Moura, a través de la imagen del espiral<sup>64</sup> en relación con lo cíclico. Hacia el final la voz enfatiza el movimiento planteado: “atracción irresistible hacia la nada”, concebida la nada, en Quevedo, con sentido positivo, trascendente y creador.
- 36 Lo ilegible, en “Se zarpó”, se relaciona con las peripecias de un joven de conductas desmesuradas que desborda los límites y se descoloca a través de fugaces movimientos, como los sentidos contruídos en el texto. El juego se da en el título con la acción pretérita de un verbo de la lengua popular y de la jerga juvenil (“zarpase” o “sarpase”, que sería “pasarse” al revés (alverre) o si se quiere un anagrama), pero vinculado con otras palabras aceptadas por la RAE (“zarpar” y “pasarse”) y en la doble posibilidad de la pronunciación del español rioplatense por la homofonía entre “s”, “c” y “z”: “Ayer César, se zarpó”. César (se) zarpa, sale de su lugar, se zarpa, se desubica o bien se sarpa, se extralimita, se pasa (de algo que lo saca de su eje) y comete actos desenfrenados, apartados de la razón, rompiendo esquemas del ciudadano apoltronado y alterando el orden social. Los alocados actos de César plantean un sujeto fuera de sí, inestable, exiliado hacia los márgenes, cuyas acciones descentradas escenifican un nomadismo opuesto al quietismo, centrado y controlado por el poder. César franquea los límites del espacio trazado por el discurso hegemónico; irreverente, no respeta las normas impuestas: se zarpa, se pasa, porque está zarpado o pasado. Las imágenes toman forma en su cabeza por los efectos de sustancias que despersonalizan y producen alteraciones en la percepción: “hacia un mundo tecnicolor, veía maleficios en los edificios, y en los ruidos de un motor, oía ruidos raros y en la luz de un faro un infierno imaginó”. Ver el mal en las estructuras rígidamente edificadas resulta del agotamiento del sujeto oprimido, deseoso de liberación. En su locura, César es celeridad (Flash Gordon), al tiempo que vuela como “un ala delta”. El ambiente hace de César “un maniquí”, “un animal que vive mal”, quien “dado vuelta” con su “ropa suelta”<sup>65</sup> y

víctima de temblores va al baño a vomitar, haciendo catarsis: César, espectador de la tragedia de un pueblo azotado por una cruenta dictadura.

- 37 *Recrudece* cierra con “Cave canem”, canción surgida del juego de palabras, de derivaciones, de combinaciones, conservando la estructura sintáctica y reemplazando los términos. Son permutaciones al estilo de los ejercicios oulipianos, donde se altera el orden sintáctico y la palabra pasa a cumplir otra función. El juego divierte y propone otra legibilidad, otra lectura de los hechos u otra forma de construir sentido. En el sin-sentido de este edificio semiótico aparece lo absurdo como posibilidad, con carácter potencial, donde la permutación genera nuevas combinaciones, abriendo la imaginación a un nuevo orden. Así, el receptor actualiza lo ilegible en su lectura y atribuye un sentido, por más efímero que este sea.
- 38 Es interesante el tono imperativo y de advertencia de los versos, donde la voz indica cómo obrar y pone en conocimiento las consecuencias de los actos: por un lado, la orden y el llamado de atención: “Cuidado con el perro/no le pise la cola, señora./No me pisen el perro/cuidado con la cola, señora!/No me enseñen la cola/cuiden a la señora, perros!/No me cuiden la pizza/pisen a la señora en la cola”; por el otro, las consecuencias: “Si lo pisa morirá/en la cola morderá/en la pizza morderá/la señora morirá”. Hacia la segunda parte, la advertencia se dirige ya no al perro, sino a la señora: “Cuidado con la señora/no le pisen la cola, perros”. Luego, el tema adopta distintas combinaciones que lo vuelven ilegible, aunque ese aparente sin-sentido puede tornarse legible desde las condiciones en las que se produce y se recibe el texto: un marco de irracionalidad producto del autoritarismo y la arbitrariedad. Lo imperativo y lo absurdo son coherentes con el clima de control experimentado en los años de dictadura: la focalización en la conducta punitiva de los que están al acecho con sus perros guardianes mostrando sus dientes a lo desconocido, a lo nuevo. El cartel sobre el frente de las casas con el mensaje “cuidado con el perro” (y la imagen de un can poco amigable) es un paralelismo del aviso del gobierno militar para quien intente desestabilizar el país (la casa). Las fuerzas con sus agentes (militares, policías, servicios de inteligencia, civiles, sicofantas) protegen al país de la subversión del orden. Frente a eso, el desorden, o bien, un ordenamiento que escapa a la determinación, a la continuidad, al sentido absoluto, dejando al receptor en la incertidumbre y en la posibilidad de la imposibilidad de agotar los sentidos: “No me cuiden la cola/le enseñe la pizza, señora!/No se cuele en la cola/no pise el pis del perro, cuidado!/No me pisen la pizza./No se emperre en la cola, señora!”.<sup>66</sup>



### Salir de la asfixia y experimentar la transformación placentera

- 39 *Agujero interior* (1983) termina de proyectar las intenciones de los dos primeros discos, para transitar transformado. Varias son las temáticas exploradas, entre ellas se encuentra la del placer relacionado con la sugerencia, lo erótico y lo sexual en “Hay que salir del agujero interior”, himno de la liberación y de la entrega al sexo y al amor abiertos al juego. También está la posibilidad como exigencia de jugar otros juegos, vivir alegre y en movimiento desde la música y el cuerpo: “Dando vueltas todo el tiempo por mi garage/necesito una herramienta en especial/hubo un cortocircuito en mi motor”<sup>67</sup> de “En mi garage”. En “Juegos postergados” se habla de una “Confusa sensación estoy sintiendo/no basta una razón como remiendo/Para poder salir de este bloqueo./tengo que explotar, en nadie creo”, canción que concluye con una nota positiva: “No ves que ya comienza la alegría/está en tu cuerpo como una melodía/Hay que jugar los juegos postergados,/dejar de estar cerrados con candado”<sup>68</sup>. En la ya citada “Mundo enano”, se abandona la monotonía, lo predecible y el automatismo para evolucionar.
- 40 A partir de ese álbum, la ilegibilidad se vuelve legible desde una otra-legibilidad, producto de líneas de fuga que diversifican la capacidad de acción al liberar el lenguaje de las ataduras del poder, al usurpar los discursos y crear un nuevo decir, cuyas estrategias de apropiación permiten la pluralidad de voces y la potencialidad de minorías que empiezan a introducir cambios socio-culturales. Esto se ve en *Relax* (1984)<sup>69</sup>, en donde las innovaciones estéticas se afirman en un lugar de privilegio en el campo con fuerte identidad. El placer y los cambios se cantan, invitando a seguir en ese tono sin abandonar lo analítico y reflexivo de los discos anteriores como en “Sentirse bien”, cuyo comienzo ilustra la necesidad de no reprimir el cuerpo y dejar que acompañe lo intelectual: “El cerebro hay que masajear, el placer genuino servirá”.<sup>70</sup>
- 41 Esta exigencia se renueva en *Locura* (1985) con los temas de lo sexual, el erotismo y la sensualidad visibles tanto en la portada como en las letras de las canciones, innovando

en lo musical y en el lenguaje entregado al placer. Estas temáticas rigen sus letras en “Pronta entrega”, “Pecados para dos” y “Una luna de miel en la mano” (tomado de una obra de teatro perteneciente al personaje Buck Mulligan del *Ulises* de Joyce,<sup>71</sup> y que hace referencia a lo sexual), una oda a la masturbación de gran sutileza poética, cuyo valor estético y cuidado de imágenes hacen que el receptor no capte lo oculto en sus versos, las cuales exaltan la vitalidad en su doble sentido y en sus potencialidades: “Ilego volando y me arrojo sobre ti/salto en la música, entro en tu cuerpo/cometa Halley, cópula y ensueño” o “perfecto, hermoso, veloz, luminoso”<sup>72</sup>; y el clímax de autosatisfacción llega a su punto más álgido en: “Caramelos de miel entre tus manos/te prometo una cita ideal/adorando la vitalidad/Gozo, tuyo, luna de miel”. El juego aparece en “Dicha feliz”, donde el humor y la redundancia de una frase sintetizan el grito de Virus: “Soy tan feliz que la dicha invade mi felicidad, me estoy sintiendo bien de cuerpo y alma”.<sup>73</sup> La ambigüedad respecto de la orientación sexual del cantante se aborda en “Sin disfraz”<sup>74</sup>, tratando la homosexualidad, desde el juego lingüístico y la posibilidad de lecturas: “en taxi voy, Hotel Savoy y bailamos”.

- 42 En el último álbum de Virus con F. Moura como cantante, *Superficies de placer* (1987), el goce se sugiere desde el léxico, la música y el arte de tapa, transmitiendo la calma y la paz subyacente: la cercanía de su muerte y la conciencia del HIV. Un testimonio del movimiento hacia la postrera sombra es “Encuentro en el río”, compuesto con el artista Eduardo Costa, para despedirse de su público. Sus versos sintetizan su legado: “Aflójate, sonríe fugaz, mi cuerpo astral tomará tu ser”. Luego se habla de la figura del placer (pese a la enfermedad contraída): “De todo nos salvará este amor hasta del mal que haya en el placer”. El encuentro con su público se dará con su obra: “Prolongaré mi sonido azul/ por los parlantes te iré a buscar”, recordando que el río que nos baña, la vida que fluye, “generó un lugar para encontrarnos”.<sup>75</sup>
- 43 En *Tierra del Fuego*, F. Moura compone dos canciones que no graba: “Un amor inhabitado” (síntesis del placer y la entrega al deseo) y “Lanzo y escucho” (búsqueda de nuevas percepciones y transformación). El tecladista Marcelo Moura pasa a cantar y graba la voz durante 1988, editándose el álbum en 1989, con diez canciones, de las cuales dos son de Jacoby: “El de moño negro”, ejercicio lúdico potencial alrededor del erotismo y “Despedida nocturna”, un adiós a F. Moura.



## Conclusión

- 44 La incomprendibilidad que genera *Recrudece* en su recepción preserva su valor estético y cultural, cuya incidencia produce instancias de legibilidad tan nómadas como su proyecto creador. Esta ilegibilidad escapa a una hermenéutica cerrada, abriendo el juego a lo potencial, a la inacabada tarea de leer y dar sentido a la escritura, como experiencia no-dominable y apelación al otro. En esta perspectiva, “lo ilegible” es una estrategia autoral que dinamiza la obra, al mismo tiempo que se vuelve desafío literario y deconstrucción discursiva. El movimiento de las interpretaciones demuestra que lo que cuesta comprender revela la dificultad de traducir, pues exige dispositivos no disponibles. Estas estéticas, situadas en la pregunta y el cuestionamiento, representan la constante renovación de la obra, como sostiene Blanchot respecto de la escritura como ejercicio imposible que nunca deja de escribirse.<sup>76</sup> El carácter inasible de la escritura lleva al descentramiento y al nomadismo: movimiento de apertura hacia la exterioridad y afirmación del error.<sup>77</sup> En *Virus*, el proyecto no es hacer un objeto finito, sino algo que garantice su renovación, bajo la forma de lo por venir, pues encontrarlo sería aniquilar el deseo. Impulsar una actividad incesante, forzando el lenguaje y transformándolo para negar lo existente y proponer una creación nueva e interminable<sup>78</sup>: “Mañana para que exista mañana”, cantaba *Virus* en “Ellos nos han separado”.
- 45 La ilegibilidad es un rasgo de la escritura, presente en la literatura, donde la resistencia deviene exigencia en sí. La tensión entre mostrar y ocultar deja el sentido en intermitencia, entre lo descifrable y lo indescifrable. Este aspecto es lo que Derrida relaciona con la *restance* o permanencia de la huella, que hace que todo resista y no se deje apropiar. Para la recepción, la ilegibilidad aparece como legible bajo la naturaleza del texto: un grado de resistencia donde la obra (orientada a su desaparición) resiste para permanecer en la ilegibilidad de la que fue revestida por la intención autoral, mostrando, a su vez, la resistencia impartida por el receptor para desarticular esa ilegibilidad u otorgar otra legibilidad, ausente y siempre por llegar.
- 46 La literatura, el arte contemporáneo, en su carácter transformador se muestran como promesa entregada al otro para exponer condiciones, nominaciones y acontecimientos, pero también ofrecida para activar la capacidad de apropiar y usurpar la legibilidad. Así, leemos lo ilegible no solo como zona de intercambios y (re)significaciones vacilantes, sino también como modo de invención de un lenguaje y una forma que vuelve legible lo indecible (indecidible e incommunicable), cuya incommunicabilidad es su otra-legibilidad.
- 47 En *Virus*, el trabajo colaborativo genera líneas de fuga que animan la actividad creadora y despliega heterogeneidades que, frente a la homogeneización de la dictadura, proyectan la fuerza de la potencialidad y de la acción: una producción colectiva sedienta de transformación y nuevas actualizaciones. Su vitalismo provoca la incompreensión de sectores de la sociedad que naturalizan los mecanismos de la censura y la represión, en conductas donde la obediencia rige los actos y la interdicción neutraliza eventuales deseos de cambio.
- 48 El descentrarse para transitar los bordes sitúa su estética en un indecible producto de ambigüedades, en el que sus obras evidencian un lenguaje al servicio de un juego de seducción inscripto en la música y plasmado en el placer escriturario. La ilegibilidad de

Virus es una posibilidad que, como promesa, señala lo ausente invitando a concretar impulsos creativos de renovación. Obra imposible de acabar; objeto incierto que exige, en su repetición incansable, un encuentro plural de invención para resistir y devenir: obra siempre joven, escritura potencial de la comunidad de lo por llegar y de nuevas formas de existir.

---

## BIBLIOGRAPHY

- AAVV. (2016). *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Buenos Aires: Caja Negra.
- BADIOU, Alain. (1988). *L'être et l'événement*, Paris: Seuil.
- \_\_\_. (1992). *Conditions*, Paris: Seuil.
- \_\_\_. (1993). *L'éthique. Essais sur la conscience du mal*, Paris: Hatier.
- BARTHES, Roland. (1970). *S/Z*, Paris : Seuil.
- \_\_\_. (1973). *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil.
- BLANCHOT, Maurice. (1959). *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard.
- \_\_\_. (1968). *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard.
- \_\_\_. (1980). *L'Écriture du désastre*, Paris: Gallimard.
- \_\_\_. (1983). *La Communauté inavouable*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_. (1984). *Le Pas au-delà*, Paris: Gallimard.
- CAMPS, Sibila. (1982). "A este virus ya se lo habían pescado los Beatles", *Revista Humor*, n° 74, enero, Buenos Aires: Ed. de la Urraca, p. 62.
- DELEUZE, Gilles. (1969). *Différence et Répétition*, Paris: P.U.F.
- \_\_\_. (1988). *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_. (1990). *Pourparlers, 1972-1990*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_. (1993). *Critique et Clinique*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_. (1980). *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_. (2002). *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *L'Écriture et la différence*, Paris: Seuil.
- \_\_\_. (1972). *Marges de la philosophie*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*, Paris: Éditions Galilée.
- \_\_\_. (1989). *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona: Anthropos
- \_\_\_. (1990). *Limited Inc.*, Paris: Éditions Galilée.

- ... (1992). *Points de suspension. Entretiens*, Paris: Éd. Galilée.
- ... (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris: Éd. Galilée.
- ... (1986). "Entrevista con Carmen González-Marín", en *Revista de Occidente*, 62-63, pp. 160-182.
- ECO, Umberto. (1992). *Obra abierta*, Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- GUERRERO, Gloria. (1982). "El virus del wadu-wadu", en *Revista Humor*, n° 76, febrero, Buenos Aires: Ed. de la Urraca, pp. 146-147.
- ... (1983). "Virus fuera del microscopio" en *Revista Humor*, n° 106, junio, Buenos Aires: Ed. de la Urraca, pp. 57-58.
- MOURA, Marcelo. (2014). *Virus*, CABA: Planeta.
- PRIGENT, Christian. (2014). *Du sens de l'absence de sens*, Paris: P.O.L.
- VIRUS. (1981). *Wadu-Wadu*, Buenos Aires: CBS Columbia. <https://www.youtube.com/watch?v=FtV5BwvA56I>.
- ... (1982). *Recrudece*, Buenos Aires: Interdisc. <https://www.youtube.com/watch?v=ln4t-AZsJ4s>.
- ... (1983). *Agujero interior*, Buenos Aires: Main Records CBS. <https://www.youtube.com/watch?v=IVH40xPhS2M>.
- ... (1984). *Relax*, Buenos Aires: CBS Columbia. <https://www.youtube.com/watch?v=OPX8guc3i6o>.
- ... (1985). *Locura*, Buenos Aires: CBS Columbia. <https://www.youtube.com/watch?v=9XlFftDolYg>.
- ... (1987). *Superficies de placer*, Buenos Aires: RCA Ariola. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5xdN2R44ig>.
- ... (1989). *Tierra del Fuego*, Buenos Aires: RCA Ariola. <https://www.youtube.com/watch?v=fTeP8-lVoEc>.

## NOTES

1. El nombre del álbum irá en cursiva y el de la canción homónima se entrecomillará.
2. Derrida, Jacques. (1989). *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona: Anthropos, p. 105.
3. Derrida, Jacques. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*, Paris: Editions Galilée, p. 53.
4. Derrida. (1990). *Limited Inc.*, Paris: Editions Galilée; Derrida. (1972). *Marges de la philosophie*, Paris: Les Éditions de Minuit, p. 378.
5. Derrida, Jacques. (1986). Entrevista con Carmen González-Marín en *Revista de Occidente*, 62-63, pp. 160-182.
6. La transgresión indaga los límites de la forma, por eso leemos enfoques asociados al movimiento de la obra hacia lo informe o lo inacabado, como plantea Deleuze aludiendo a Gombrowicz (*Critique et Clinique*, 1993).
7. "En este país hace casi diez años que vivimos la misma historia, que se debate con las mismas cosas, como la tapa de una olla dentro de la que siempre meten lo mismo. A mí, a través de una letra, me interesa que la gente incorpore un poco el delirio, como forma de cura ante ese estado de muerte. Proponer, mostrar a la gente que está metida en un pozo, y que salga. No seguir hablando siempre de las mismas protestas. Basta, tiremos la cadena. Si no, seguimos debatiéndonos en la misma mierda", en: "Virus fuera del microscopio", en: *Revista Humor*, junio, n° 106, p.58.

8. Virus (1983). Mundo enano en *Agujero interior* (cd), Buenos Aires: Main Records CBS, pista 10. <https://www.youtube.com/watch?v=kgHxC4E2fWM>.
9. Sobre lo inacabado de los textos, pueden pensarse alegorías de lectura o de ilegibilidad como posibilidad de lo imposible: imposibilidad de agotar su sentido. Ver Derrida (1988).
10. Gloria Guerrero hace una sincera reseña del disco: “las letras [...] son irónicas e inteligentes, y si bien ningún verso en sí mismo constituye un hallazgo poético, el balance de una canción logra una imagen representativa de ciertas situaciones o actitudes del porteño” y luego “no soy capaz de escucharme el disco de un solo tirón. Tuve que lograrlo de a poco; tres temas ahora, cuatro más tarde. No es el tipo de sonidos que agradan a mi cerebro. [...] valen como instrumentistas, el mensaje es claro y (salvo algunos deslices) positivo [...] cada tanto acuérdense de parar de bailar. Exagerar nunca es bueno, y quedan un par de cosas por hacer”, en: (1982). “El virus del wadu-wadu”, en Revista *Humor*, febrero, n° 76, pp. 146-147.
11. El 21 de septiembre de 1981, en el festival Prima Rock, fueron agredidos con piedras y naranjazos. Frente al rechazo, F. Moura interpelaba a la audiencia invitándolos a “levantar el culo del piso y bailar un poco”.
12. “los Virus tienen una pavorosa pinta de new wave: pelo cortito, remeras rayadas, algunos anteojos oscuros o truchas que miran fulero a través de ojos bien saltones. Según reza el programa, el “vestuario” (?) es diseño del grupo”. Camps, Sibila. (1982). “A este virus ya se lo habían pescado los Beatles”, Revista *Humor*, enero, n° 74, p. 62.
13. Pueden considerarse las discrepancias en cuanto a las canciones de protesta y letras comprometidas con lo social, como en los artistas de la década del setenta: León Gieco, Charly García, Litto Nebbia, Miguel Cantilo, entre los más célebres; o bien, con las estéticas más poéticas como en el caso de Luis Alberto Spinetta.
14. Camps, Sibila. (1982). *Op. cit.*, p. 62.
15. En *Pourparlers*, Deleuze plantea la creación como producto de la imposibilidad: el creador se ve asfixiado y paralizado por una serie de imposibilidades. En este sentido pueden leerse el marco de Virus y la pugna en el campo, donde debe resistir contra lo dominante.
16. En su introducción, se caracteriza el concepto “rizoma” como sistema abierto, conectado, sin raíz dominante, descentrado, heterogéneo, múltiple. En *Kafka, pour une littérature mineure* se presenta a la literatura como multiplicidad: un agenciamiento, vinculado con lo colectivo, con la invención de lo que vendrá y, como gesto y modo de enriquecer el deseo, como potencial transformador.
17. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos, p. 14.
18. Virus. (1983). Hay que salir del agujero interior en *Agujero interior* (cd), Buenos Aires: CBS, pista 3, <https://www.youtube.com/watch?v=S-kf8TcbUgs>.
19. Entrevista de la Revista *Twist y Gritos* (1982).
20. Virus. (1981). Sorprendente en *Wadu-Wadu* (cd), Buenos Aires: CBS, pista 6. <https://www.youtube.com/watch?v=2q9zn3-6leY>.
21. *Ibid.*, El rock en mi forma de ser, pista 8. <https://www.youtube.com/watch?v=AddBY7v5yMA>.
22. *Ibid.*, pista 1. <https://www.youtube.com/watch?v=nGyD4DYqjWo>.
23. Otro juego lingüístico, combinando sonidos y sentidos, se da en “Loco, Coco”. Aliteración y lengua familiar insinúan la locura: por un lado, la realidad de la canción, el coco (cabeza) y el Coco que descolocados se alejan del orden; por otro, su complejidad lírica. <https://www.youtube.com/watch?v=aMLpDJRBBrY>.
24. *Ibid.*, pista 2. <https://www.youtube.com/watch?v=O3dGuTbFIVg>.
25. *Ibid.*, pista 3. <https://www.youtube.com/watch?v=M336mWpRLc4>.
26. *Ibid.*, pista 5. [https://www.youtube.com/watch?v=yl4t6NH\\_Yj8](https://www.youtube.com/watch?v=yl4t6NH_Yj8).
27. *Ibid.*, pista 10. <https://www.youtube.com/watch?v=gEOmM2LsLak>.

28. *Ibid.*, pista 6.
29. *Ibid.*, pista 7. <https://www.youtube.com/watch?v=5ejGygsoeKo>.
30. *Ibid.*, pista 11. <https://www.youtube.com/watch?v=Ex7tXa9AS8E>.
31. La canción, que da nombre al álbum, reúne el espíritu de Virus sobre el modo de enfrentar el agobio y la represión. <https://www.youtube.com/watch?v=IGRmZcTu44Q>.
32. *Ibid.*, pista 13. <https://www.youtube.com/watch?v=qBTJE3qKImc>.
33. El estribillo canta la posibilidad, si dejan los tradicionales mandatos familiares.
34. Derrida, Jacques. (1992). *Points de suspension. Entretiens*, Paris : Galilée, pp. 399-401.
35. *Ibid.*. “Ellos nos han separado” (*Agujero interior*). <https://www.youtube.com/watch?v=RMpZVCj0A9c>.
36. *Ibid.*, p. 399.
37. *Ibid.*, p. 400.
38. Guerrero, Gloria. (1983). “Virus fuera del microscopio” en: Revista *Humor*, junio, n° 106, p. 57.
39. *Ibid.*, pista 14. Link.
40. *Ibid.*, pista 15. <https://www.youtube.com/watch?v=Grzk3MrLspI>.
41. <https://youtu.be/rfGZlceitd>.
42. Remitimos un extracto del show del Teatro Olimpia (1982), donde se ve al público vestido con polietileno y arrastrado a la locura de Virus (con vestuario ligado a la medicina): la gente baila, sube al escenario a cantar, al ritmo de “Wadu-Wadu” y en medio del desorden total. <https://www.youtube.com/watch?v=FZF0n3QBYys>.
43. Virus. (1982). El banquete en *Recrudece* (cd), pista 1. <https://www.youtube.com/watch?v=kzjz0a-xLSo>.
44. *Ibid.*, Me fascina la parrilla, pista 5. [https://www.youtube.com/watch?v=Qc\\_I8JaVN3U](https://www.youtube.com/watch?v=Qc_I8JaVN3U).
45. Badiou, Alain. (1993). *L'éthique. Essais sur la conscience du mal*, Paris: Hatier, p. 40.
46. *Ibid.*, pista 1.
47. *Ibid.*, pista 1.
48. En Argentina, la palabra “ñoqui” refiere al plato italiano y al golpe de puño o “piña” como en el boxeo.
49. *Ibid.*, pista 2. <https://www.youtube.com/watch?v=3ULisGC135U>.
50. *Ibid.*, pista 3. <https://www.youtube.com/watch?v=XQNiotclUJA>.
51. *Ibid.*, pista 4. <https://www.youtube.com/watch?v=lL-WahLggwc>.
52. Pueden sumársele las críticas respecto de la dicción del cantante: “modula como si se estirara la jeta con los meñiques. Apenas entiendo un corno de lo que dice, aunque la letra de siete temas están en el programa”, en: Camps, Sibila. (1982). *Op.cit.*, p. 62.
53. *Ibid.*, pista 6. <https://www.youtube.com/watch?v=5SzvufiKF9k>.
54. *Ibid.*, pista 7. <https://www.youtube.com/watch?v=Th7hcuYN-Yk>.
55. F. Moura declara para el diario *Clarín* en 1985: “cada palabra tiene que estar muy pensada, porque intentamos tener conciencia del lenguaje que manejamos, sin caer en el uso de la palabra sin sentido”. Respecto de Gironde dice: “más que entenderlo, me hace vibrar” y sobre las letras: “cada palabra que usamos tiene un significado importante detrás”.
56. Gironde, Oliverio. (1968). *Membretes en Obras completas*, Buenos Aires: Losada, p. 101.
57. Roland Barthes plantea una diferencia entre el placer y el goce, subrayando que el disfrute divide al sujeto, lo pluraliza y lo pone en tensión con lo dado. En Virus debe entenderse el placer como goce, como forma de sacudir al sujeto hacia los límites con la energía del poder erótico.
58. François Le Lionnais sobre la Prótesis Literaria: “¿Quién no ha sentido, leyendo un texto (de la calidad que sea), el impulso de mejorarlo con algunos retoques precisos? Ninguna obra escapa a esta necesidad. Toda la literatura mundial debería ser objeto de numerosas prótesis juiciosamente concebidas”, en: AAVV. (2016). *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Buenos Aires: Caja Negra, p. 40).

59. La frase de Gironde es: “Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra, poner el huevo” (p. 102).
60. *Ibid.*, pista 7.
61. La novedad desde la mirada de Barthes (1963, “Avant-propos” en *Sur Racine*), concebida como movimiento, de ahí la necesidad de innovación constante.
62. *Ibid.*, pista 8. <https://www.youtube.com/watch?v=OspvuRHJNXA>.
63. *Ibid.*, pista 9. <https://www.youtube.com/watch?v=3QerJv9UWb4>.
64. “La música como todas las cosas es una espiral ascendente. Gira, pero no vuelve al mismo lugar. El tiempo está en el medio y modifica todo. El tiempo es redondo, decía Hegel... En tu vuelta “pasás” cerca del mismo lugar, pero *siempre más arriba*”, en: “Virus fuera del microscopio” en: Revista *Humor*, junio, n° 106, p. 57.
65. *Ibid.*, pista 10. [https://www.youtube.com/watch?v=WWLXdE\\_eXDI](https://www.youtube.com/watch?v=WWLXdE_eXDI).
66. *Ibid.*, pista 11. <https://www.youtube.com/watch?v=I1tyuPeybsU>.
67. Virus. (1983). En mi garage en *Op. cit.*, pista 1. <https://www.youtube.com/watch?v=Txc1Ap1kMVk>.
68. *Ibid.*, pista 6. [https://www.youtube.com/watch?v=kRO\\_I9Husrw](https://www.youtube.com/watch?v=kRO_I9Husrw).
69. El guitarrista Ricardo Serra deja Virus y es reemplazado por Daniel Sbarra para la presentación del disco.
70. Virus. (1984). Sentirse bien en *Relax* (cd), Buenos Aires: CBS Columbia, pista 1. <https://www.youtube.com/watch?v=c4WY4DBtF-o>.
71. “Cada Cual Su Propia Mujer o Una Luna de Miel en la Mano (una inmoralidad nacional en tres orgasmos) por Pelotías Mulligan” (*Ulises*, Barcelona: Tusquets, 1999, p. 290).
72. Virus. (1985). Una luna de miel en la mano en *Locura* (cd), Buenos Aires: CBS Columbia, pista 5. <https://www.youtube.com/watch?v=xerwdfW5IqM>.
73. *Ibid.*, pista 6. [https://www.youtube.com/watch?v=-3nMTHg\\_EHs](https://www.youtube.com/watch?v=-3nMTHg_EHs).
74. *Ibid.*, pista 7. <https://www.youtube.com/watch?v=5jXdTjuYa2A>.
75. Virus. (1987). Encuentro en el río en *Superficies de placer* (cd), Buenos Aires: RCA Ariola, pista 7. <https://www.youtube.com/watch?v=nBC6T6uvTYg>.
76. Blanchot, Maurice. (1968). *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard, p. 20.
77. Blanchot, Maurice. (1984). *Le Pas au-delà*, Paris: Gallimard, pp. 48-49.
78. Blanchot, Maurice. (1968). *Op. cit.*, p. 16.

---

## ABSTRACTS

The creative project of the Argentinian rock group, Virus, entitled *Recrudece* (1982), continues the techniques of its first project *Wadu-Wadu* (1981), and shows that the unreadable, the incomprehensible and the nonsense of its songs form a relationship between rock and literature. The unreadable aesthetic results from the meticulous development of its form and language, crossed by irony, heterophony and play. The unreadable responds to the reception subject's difficulties to give some readability to the work and to the position of Virus in the field and its way to represent social phenomena. Virus goes beyond verbal language and works on the musical aspect and the staging, while its transformative character questions the readability of the state of the art.

*Recrudece's* intervention as an analytical exercise thinks on the limits related to artistic production and on new experiences of readability. The songs are constantly calling into question the art possibilities and they favor various modes of reading, the main peculiarity of which is its infinite character. In every reading, the meaning is hidden and lost in the multiple updates. The unreadable appears as readable by adopting the text nature: the resistance to remain unreadable, from the author's intention, but also, the resistance to the receiver to disassemble it and give it another readability, absent and always coming. Contemporary art presents itself as a promise to expose conditions, nominations and events, and to activate the capacities to act in order to appropriate readability. We read the unreadable not only as a zone of exchange, as a becoming and in constant hesitation, but also as a mode of invention of a language and a form which transforms the readable to the unsayable, the undecidable and the incommunicable, whose incommunicability is nothing other than its other readability.

El proyecto creador de la banda de rock argentina Virus, en *Recrudece* (1982), continúa procedimientos de su primer trabajo, *Wadu-Wadu* (1981), y muestra que lo ilegible, lo incomprensible y el sin-sentido de sus canciones formulan una relación del rock con la literatura. La ilegibilidad de su estética resulta de la minuciosa elaboración de la forma y del lenguaje, atravesada por la ironía, la heterofonía y el juego. Lo ilegible responde a las dificultades del receptor para otorgar legibilidad a la obra y al posicionamiento de Virus en el campo y su modo de representar los fenómenos sociales. Virus trasciende el lenguaje verbal y trabaja lo musical y lo escenográfico, donde el carácter transformador cuestiona la legibilidad del estado del arte.

La intervención de *Recrudece* como ejercicio analítico reflexiona sobre los límites en la producción artística y piensa nuevas experiencias de legibilidad. Las canciones propician un incesante cuestionamiento de las posibilidades del arte y favorecen diversos modos de leer, cuya peculiaridad esencial es el carácter infinito. En cada lectura el sentido se encuentra y se pierde en las múltiples actualizaciones. La ilegibilidad aparece como legible adoptando la naturaleza del texto: la resistencia para permanecer en la ilegibilidad de la intención autoral, pero también la resistencia del receptor para desarticularla u otorgarle otra legibilidad, ausente y siempre por venir. El arte contemporáneo se presenta como promesa entregada al otro para exponer condiciones, nominaciones y acontecimientos, y para activar las capacidades de acción para apropiarse la legibilidad. Leemos lo ilegible no sólo como una zona de intercambios en constante vacilación y devenir, sino también como un modo de invención de un lenguaje y una forma que torna legible lo indecible, indecidible e incommunicable, cuya incommunicabilidad no es otra cosa que su otra-legibilidad.

Le projet créateur du groupe de rock argentin, Virus, dans *Recrudece* (1982), continue des procédés de son premier travail, *Wadu-Wadu* (1981), et montre que l'illisible, l'incompréhensible et le non-sens de ses chansons forment un rapport du rock avec la littérature. L'illisibilité de son esthétique résulte de l'élaboration minutieuse de sa forme et du langage, traversée par l'ironie, la hétérophonie et le jeu. L'illisible répond aux difficultés du récepteur de donner de la lisibilité à l'œuvre et à la prise de position de Virus dans le champ et à son mode de représenter les phénomènes sociaux. Virus dépasse le langage verbal et il travaille l'aspect musical et la mise scène, où le caractère transformateur met en question la lisibilité de l'état de l'art.

L'intervention de *Recrudece* comme exercice analytique réfléchit sur les limites par rapport à la production artistique et elle pense de nouvelles expériences de lisibilité. Les chansons stimulent une incessante mise en question des possibilités de l'art et elles favorisent de divers modes de lire, dont la principale particularité est son caractère d'infini. Avec chaque lecture, le sens se cache et se perd dans les multiples actualisations. L'illisible apparaît comme lisible en adoptant la nature du texte : la résistance pour rester dans l'illisibilité, de l'intention de l'auteur, mais aussi, la résistance du récepteur pour la désarticuler et lui donner une autre lisibilité, absente et toujours à venir. L'art contemporain se présente comme promesse donnée à l'autre pour exposer

des conditions, des nominations et des événements, et pour activer les capacités d'agir pour approprier la lisibilité. Nous lisons l'illisible, non seulement comme une zone d'échanges dans un devenir et dans une hésitation constante, mais aussi comme un mode d'invention d'un langage et une forme qui rend lisible l'indicible, l'indécidable et l'incommunicable, dont l'incommunicabilité n'est autre chose que son autre lisibilité.

## AUTHOR

### JAVIER IGNACIO GORRAIS

Profesor en Letras (2002) y Traductor Público en Francés (2016), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata). Licenciatura en Letras (FaHCE-UNLP). Magister (2013): Master 2 Recherche. Arts, Lettres, Langues. Mention: Arts, Lettres et Civilisations. Spécialité: "Textes, Images et Langues", Faculté des Lettres et Sciences humaines, Université de Bretagne Occidentale. Mémoire de Master 2: "L'écriture de soi comme réponse à l'autre: *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec", bajo la dirección del Dr. Michael Rinn. Se encuentra escribiendo su tesis de Doctorado en Letras (UNLP). Título de la tesis: *El proyecto creador de Georges Perec en relación con la construcción de la identidad y los debates en torno a la memoria del Holocausto entre 1945 y 1982*.

Es profesor en educación media y en institutos superiores de formación docente.

Dictó clases en la Université de Bretagne Occidentale (Brest) en la Faculté de Lettres et Sciences Humaines (2012-2013) y en el Pôle universitaire de Quimper (UBO).

Director de la Licenciatura en Letras y profesor titular en la Licenciatura en Ciencias Políticas y Relaciones internacionales (Universidad Católica de La Plata).

Miembro de Proyecto de investigación del IDIHCS (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales) – AIT (Área de Investigación en Traductología).