COLECTIVO CRÍTICO

La teoría imposible

Ensayos argentinos sobre teoría literaria

Malena Pastoriza
Federico Cortés
Valeria Sager
Miguel Dalmaroni
(Directores)

EDICIONES DE LA FaHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

IdIHCS
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
CONICET | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

La teoría imposible

Ensayos argentinos sobre teoría literaria

Malena Pastoriza
Federico Cortés
Valeria Sager
Miguel Dalmaroni
(Directores)

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

IdIHCS
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

2026

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato
Diseño de tapa: Sara Guitelman
Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
©2026 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2673-9
Colectivo crítico, 11

Cita sugerida: Pastoriza, M., Cortés, F., Sager, V. y Dalmaroni, M. (Dirs.). (2026). *La teoría imposible. Ensayos argentinos sobre teoría literaria.* La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico; 11). https://doi.org/10.24215/978-950-34-2673-9

Disponible en https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/292



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana
Ana Julia Ramírez

Vicedecano
Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos
Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado
Fabio Espósito

Secretario de Investigación
Marcelo Starcenbaum

Secretario de Extensión Universitaria
Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial
Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET)

Director
Juan Antonio Ennis

Vicedirectora
Myriam Southwell

Índice

Prólogo
Los tiempos de la teoría
Malena Pastoriza, Federico Cortés, Valeria Sager y Miguel Dalmaroni 9

Primera parte
Ausencia de obra en la teoría literaria argentina

Pasiones y ocasos de la teoría en Argentina
Diego Peller
Comentario: *Natalí Incaminato* 23

Verdad y *media*
Marcelo Topuzian
Comentario: *Verónica Stedile Luna* 41

Derrida y Bourdieu, juntos (¿a pesar de todo?)
Analía Gerbaudo
Comentario: *Verónica Delgado* 61

Segunda parte
La teoría de la literatura en el límite de lo decible

De Man: ceguera y desfiguración
Juan Bautista Ritvo
Comentario: *Federico Cortés* 95

Foucault: la literatura, en teoría
Maximiliano Crespi
Comentario: *Juliana Regis* 109

Ventriloquia y literatura. Reflexiones acerca de la voz
y el sujeto
Germán Prósperi
Comentario: *Ana Rocío Jouli y Laura Conde* 135

Materialismo figural, ficciones fónicas: leer (en)
la resistencia de la poesía
Gabriela Milone
Comentario: *Julieta Novelli* 163

Tercera parte
La teoría y el pensamiento del otro

Una ficción suprema: el crítico Harold Bloom en el marco
de las teorías comparativas en literatura europea
Carlos Surghi
Comentario: *Miguel Dalmaroni* 175

Noli me legere/Noli me tangere: Blanchot y los apropiadores
del sentido
Mónica B. Cragnolini
Comentario: *Federico Cortés y Miguel Dalmaroni* 193

Biopolíticas de la interpretación
Julieta Yelin
Comentario: *Juliana Regis* 207

La mentira poética del animal. Transgresión, poesía
y animalidad en algunas notas de Bataille
Silvio Mattoni
Comentario: *Verónica Stedile Luna* 227

Cuarta parte
La teoría en tiempo presente

El encantamiento del significante en la enorme masa de "nuestra literatura" o una lectura barroca de la herencia y el origen
Silvana Santucci
Comentario: *Miguel Dalmaroni* 245

¿Qué debería hacer el lector? Algunas reflexiones en torno a la "eficacia" política de la literatura
María Fernanda Alle
Comentario: *Valeria Sager* 259

Subirse al tren en marcha, una y otra vez. El recomenzar como operador de una crítica materialista
Franca Maccioni
Comentario: *Natalí Incaminato* 287

"... casi se me olvida que estamos en el fin"
Mariana Catalin
Comentario: *Malena Pastoriza* 289

Quienes escriben 311

Prólogo
Los tiempos de la teoría

I

Desde sus inicios, la teoría literaria se ha enfrentado a la imposibilidad de construir un método que circunscriba de forma estable su objeto. Las dificultades para responder a la pregunta por qué tipo de conocimiento se proponen alcanzar la teoría literaria y los estudios literarios recorren los desarrollos del área disciplinaria: en cátedras, seminarios, proyectos de investigación y publicaciones, la inestabilidad propia del conocimiento literario emerge cada vez que se pone en cuestión la cientificidad de la práctica teórica.

En efecto, como propone Maurice Blanchot, la pregunta acerca de qué es la literatura reduce la potencia de un movimiento que excede las determinaciones culturales y acaba por impugnarse a sí mismo. Frente a esta reducción, Blanchot modula la interrogación con las formas a dónde va, cómo es posible y qué puede la literatura. En la estela del pensamiento blanchotiano, este libro concibe el pensamiento teórico como un diálogo incesante y abierto con la literatura.

En la historia de la disciplina, se han formulado diversas figuras para describir esta inestabilidad, como las de fracaso, fin, desaparición o resistencia. Quizá sea esta última, la propuesta que Paul de Man presenta en un famoso texto de 1986, que escribe para reflexionar sobre la imposibilidad de definición que tiene el acto teórico. Como sostiene De Man, la resistencia es inherente al discurso de la

teoría literaria, debido a las limitaciones del lenguaje para hablar de sí mismo. En cualquier caso, la ausencia de una teoría definitiva o acabada sobre el lenguaje habilita la proliferación de ensayos y variaciones que abordan la literatura desde múltiples —e incluso contradictorias— perspectivas.

En las últimas décadas, se han revitalizado las discusiones teórico-metodológicas acerca de la inestabilidad o la imposibilidad de definición de la literatura de la mano de los discursos sobre el fin de la literatura y el fin de la teoría. En el mejor de los casos, estas nuevas perspectivas buscan señalar las transformaciones que la literatura habría sufrido de un tiempo a esta parte a causa de cierta exacerbación en su tendencia a la inespecificidad, en la mezcla con otras prácticas artísticas y su consecuente pérdida de autonomía. No obstante, a la vez que surgen como una nueva modulación de la inestabilidad propia del conocimiento literario, los discursos del fin no abandonan la ilusión de fijar el sentido de esta imposibilidad: indefinir la literatura deviene así una estrategia eficaz de delimitación conceptual.[1]

Asimismo, como síntoma de la tensión entre fin e imposibilidad, las discusiones respecto del ocaso de la teoría literaria ocurren, paradójicamente, al tiempo en que conceptos y figuras de su discurso se expanden y comienzan a intervenir no solo en otros contextos disciplinarios del campo científico y académico sino también en la emergencia y transformación de modos y hablas culturales cotidianas. Luego de varias décadas de reflexionar sobre los vínculos problemáticos entre la literatura y su afuera, la expansión de la teoría ha vuelto inevitables las controversias sobre la legitimidad (epistemológica, disciplinaria, institucional y política) de los estudios literarios en general.

[1] La tenaz ocurrencia que propone el fin de la literatura ha sido problematizada por Alberto Giordano, cuando señala que la tendencia a la desaparición ha sido siempre un atributo de la literatura moderna, y situada por Miguel Dalmaroni cuando advierte sobre el impacto de los estudios culturales norteamericanos en las posiciones antiteóricas.

De hecho, como sugieren Jonathan Culler o Terry Eagleton, desde finales del siglo XX en adelante la expansión de la teoría literaria se conjuga con el surgimiento de —al menos en parte— nuevos modos de leer más o menos politizados (pos y decolonialismo, estudios culturales y estudios de género, por mencionar algunos) que, como señala Miguel Dalmaroni, suelen implicar una denuncia de la literatura como dispositivo cultural de dominación de los Estados nación al servicio de la reproducción de desigualdades y opresiones sobre grupos minoritarios.

Esta paulatina pérdida de especificidad nos permite hablar de "teoría" como una lengua franca —expresión de Graciela Montaldo —o como un comodín en el juego de las ciencias humanas y sociales —expresión de Paul de Man—. Una mezcla, según Culler, de filosofía, psicoanálisis, lingüística, estética, poética y pensamiento político-social. Ahora bien, tal como reflexiona Judith Podlubne a propósito de Graciela Montaldo y Paul de Man, resta definir si esa expansión de la teoría es un triunfo o una caída. El tiempo discontinuo pero interminable que exige el pensamiento teórico choca, sin duda, con las demandas institucionales de la disciplina, lo cual impide ver los efectos inmediatos de las tareas de conceptualización teórica.

II

Una primera versión de los trabajos aquí compilados fue presentada en el I Coloquio de teoría literaria "La resistencia a la teoría: Literatura, escritura, lectura", que tuvo lugar en el CCT (Centro Científico Tecnológico) La Plata en septiembre de 2017. Como ironiza Diego Peller en el artículo que abre la primera parte de este libro, las mesas de exposiciones del Coloquio se organizaron en torno a "Grandes Nombres de la Teoría", con los que los trabajos dialogaban, discutían o pensaban —entre ellos: Jacques Rancière, Michel Foucault, Georges Bataille, Paul de Man, Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Louis Althusser, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Maurice Blanchot—. Desde la

organización del Coloquio, esta decisión se ancló en un interés por explorar un síntoma peculiar de la resistencia a la teoría: la resistencia *de* y *a* las firmas. Es decir, frente a las tan controvertidas ideas de importación y de aplicación de teorías europeas, el Coloquio propuso a sus participantes el desafío de adoptar esas firmas como corpus de indagación, como problema crítico-teórico, extendiendo así una invitación a establecer diálogos, contrapuntos, cruces, y a disputar sentidos en el interior de los modos de leer que los pensamientos teóricos de esas firmas habilitan. La rigurosidad y la creatividad de las ponencias, así como las apasionadas conversaciones mantenidas durante las dos jornadas que duró el Coloquio, demostraron el acierto de la consigna propuesta.

A siete años de aquel encuentro, la publicación de este libro se nos volvía tan imposible como necesaria.[2] Los años transcurridos habían evidenciado que en aquellas exposiciones de 2017 no solo se desplegaban sagaces hipótesis de lectura en torno a la resistencia *de* y *a* las firmas teóricas, sino que allí comenzaban a cobrar forma muchos problemas teórico-críticos que guían las investigaciones actuales; en otras palabras, cabe leer en estos artículos el germen de líneas de investigación, de modos de leer y de redes de trabajo que hoy se encuentran consolidadas y que marcan la agenda de las reflexiones teóricas en la Argentina de los últimos años.

Es por ello que, sin anular el énfasis inicial, el libro que aquí presentamos se organiza en cuatro partes que buscan jerarquizar la singularidad y la vigencia del pensamiento teórico que recorre cada uno de los trabajos, así como los diálogos, las controversias y las resonan-

[2] Agradecemos enormemente a los autores, quienes enviaron sus originales a fines de 2017 y aceptaron, a pesar de su demora, seguir formando parte de este proyecto hasta hoy. En este sentido, es preciso explicitar la decisión editorial de publicar los artículos tal como nos fueron entregados, sin una reescritura que traiga al presente su enunciación. Así, en el interior del libro queda expuesta en cierto modo la complejidad de las temporalidades discontinuas de la investigación teórica.

cias que se establecen entre ellos. Asimismo, y en esta misma línea, cada artículo incorpora un comentario firmado por quienes integramos el grupo de investigación dirigido por Miguel Dalmaroni en la Universidad Nacional de La Plata, con el doble propósito de recuperar de manera sucinta las conversaciones mantenidas luego de las exposiciones durante el Coloquio y de prolongar los alcances de sus hipótesis de lectura hacia otros horizontes de discusión.

La primera parte, "Ausencia de obra en la teoría literaria argentina", agrupa los trabajos de Diego Peller, Marcelo Topuzián y Analía Gerbaudo, dedicados a reflexionar acerca de diferentes avatares de lo que podría pensarse como una historia del pensamiento teórico en Argentina y, de este modo, permite inscribir la discusión en torno a la imposibilidad de la teoría en coordenadas espaciotemporales específicas. Si, como señala Peller, "la edad de oro de la teoría", hacia las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado, se caracterizó por la conjunción paradójica de una euforia teoricista, rastreable en la fuerte impronta teórica de las producciones críticas durante el período, y una ausencia de obra, en términos de una escasez concreta de libros de teoría que integren una tradición teórica consolidada; por su parte, Topuzián cuestiona el carácter disperso y asistemático del pensamiento teórico que marcó el "salto a la cientificidad" de los estudios literarios a partir de los años ochenta, y aboga por la construcción de vocabularios conceptuales comunes que permitan consolidar una disciplina teórica en nuestro país.

El trabajo de Gerbaudo atiende a otra faceta de la "ausencia de obra" cuando muestra las potencialidades de considerar los "cuentos" como objeto de análisis a la hora de estudiar la institucionalización de los estudios literarios, a la vez que exhibe en acto uno de los rasgos más singulares de la pasión teórica argentina —presente en muchos otros trabajos de este libro—, al que denomina la ocurrencia disparatada de una "conjunción sintomática". En el gesto de "unir" a Bour-

dieu y Derrida, advirtiendo las fricciones y los desajustes que provoca esta incómoda reunión, Gerbaudo construye un lugar desde el cual intervenir en los debates acerca del estado actual de la teoría literaria en Argentina. Así, en el primer apartado del libro se consolida la paradoja de que la ausencia de obra que caracteriza al pensamiento teórico en Argentina está marcada por su proliferación —en el sentido de amplitud, dispersión y heterogeneidad—. La potencia de la ausencia de obra se vislumbra en la voluntad de mezclar teorías, de leerlo todo, sin sistematizar.

En la segunda parte, titulada "La teoría de la literatura en el límite de lo decible" se reúnen cuatro artículos que, desde diferentes perspectivas, indagan en el vínculo entre la materialidad del lenguaje literario, el silencio y la voz. Subyace, a su vez, la pregunta por cómo dar cuenta desde la teoría y la crítica de ese límite de lo decible que la literatura desafía. Lo que es, al mismo tiempo, una pregunta por cómo leer *poéticamente*, es decir, abandonando la ilusión de un metalenguaje y aunando en una misma experiencia de resistencia a la lectura la escritura poética y la escritura crítica.

Juan Ritvo se detiene en el modo en que Paul de Man, en su teoría contraestética del lenguaje como sistema de tropos, queda atrapado en el mismo dualismo que pretende denunciar, y señala la necesidad de recuperar un tercer término, reprimido en el pensamiento demaniano, la grieta por donde se filtra la desfiguración del mundo circundante operada por el silencio de los tropos, a saber, el lugar del cuerpo y la subjetividad. Así, enfatizando la relevancia de distinguir entre ruina y mudez en el interior de la obra de De Man, demuestra que el paso del sentido en el sinsentido se da en, por y a través del cuerpo.

Por su parte, Maximiliano Crespi recorre el vínculo entre literatura y locura en la obra de Michel Foucault, ambas ligadas, en su emergencia, al espacio de *puro origen*, aquel lugar previo a la subjetivación lingüística donde reside y se socava lo indecible, lo que se horada en

la lengua de la lengua. Es en la obra de Raymond Roussel principalmente —pero también en Sade, Brisset, Nerval, Hölderlin, Artaud, Blanchot y Bataille—, donde Foucault encuentra el umbral en que literatura y locura se intersecan. Como sugiere Crespi, la literatura es para Foucault la experiencia de la tensión irresoluble del lenguaje con su afuera.

La indagación histórica de la oposición entre *lógos* y *mythos* que realiza Germán Prósperi explora otra arista de esa tensión que define la experiencia literaria, al seguir las huellas del diferimiento y desplazamiento de la enunciación en las prácticas de nigromantes, pitonisas y ventrílocuos. De esta manera, en el trabajo de Prósperi se demuestra la potencia subversiva de la voz del *mythos* que la literatura encarna, por lo que se articula también la pregunta por quién, o qué, habla en la literatura.

En el artículo que cierra esta parte, Gabriela Milone toma la noción de figura para abrir un camino, un método de lectura, sensible a la materialidad de la voz, entendida como lo que resta a la significación y hace temblar la lengua. De este modo, el desafío teórico-crítico que asume Milone abre su escritura a la resistencia de y a la poesía.

La tercera parte, titulada "La teoría y el pensamiento del otro", presenta cuatro ensayos que giran en torno al problema de la interpretación y, más específicamente, de la violencia del acto crítico, que desoye y franquea el silencio que impone la lectura. El interés en estos trabajos se sitúa, entonces, en el vínculo que la práctica de la lectura y escritura crítica entablan con la literatura. Carlos Surghi recorre las derivas de la metáfora heideggeriana de la palabra poética como una nieve ligera en Maurice Blanchot y en un poema de Wallace Stevens para proponer que es la crítica la que surge como acontecimiento de lo que desaparece, de lo que acontece porque desaparecerá. Y señala, recurriendo a Harold Bloom, que "la función de la crítica actual es encontrar el camino intermedio entre la desmitificación del significado

y la restauración del significado", abriendo así un espacio marcado a la vez por impulsos de consunción y de emergencia que alumbran el hacer de la teoría. También en la estela del pensamiento blanchotiano, el artículo de Mónica Cragnolini reivindica la audacia del imperativo ético signado por el "*Noli me legere*" en conjunción con la advertencia "*Noli me tangere*", al proponer una vinculación entre la imposibilidad de lectura, que es, a la vez, un llamado a "ese juego insensato de la escritura", y el gesto de "no tocar", de dejar ir al otro. Así, la no posesión, la no apropiación del otro y el respeto del secreto definen lo que Cragnolini llama "la política poética del no-poder".

Por su parte, Julieta Yelin sugiere que la verdad de la ficción, pensada desde la biopolítica, radica en la conjetura de que allí hay una superficie en la que es posible teorizar sobre la transformación conceptual de lo que acontece. Yelin sostiene que las ficciones y las lecturas críticas que las impregnan permiten rastrear emergencias de los aspectos inhumanos del lenguaje, del arte, de las formas sociales, y eso habilita a la vez la postulación de una biopoética o zoopoética, una biopolítica y una zoopolítica de la interpretación. Como deriva de esa incisión señalada en la emergencia de lo inhumano del lenguaje, la lectura que Silvio Mattoni hace de Georges Bataille expone el tiempo de "la pura felicidad", aquella que no se alcanza —porque alcanzarla implicaría la supresión del habla—, pero que se anhela en el hilo de la poesía que "se entrega al pensamiento como un animal doméstico que quiere ser llamado". Allí aparece un nudo singular para pensar la resistencia, la distancia, lo discontinuo: se trata de la inacción, "el efecto sin causa", las "lágrimas sin diferencia con la risa". Porque la poesía, la cesura, el encabalgamiento o el anacoluto, que ponen delante del dolor del hablante discontinuo una imagen de continuidad, exponen su imposibilidad de ser una entidad, una identidad completa.

Por último, los cuatro trabajos que componen la cuarta parte, "La teoría en tiempo presente", se preguntan por cómo pensar desde, con

y contra la teoría el intersticio entre la literatura y la política en la contemporaneidad. Silvana Santucci lee en Severo Sarduy el peso de la contingencia, de lo aleatorio y lo fortuito —o, como ella lo señala desde Lezama Lima, de una escritura atenta "al súbito", es decir "a la sorpresa del relámpago conceptual" que corroe la continuidad— y así resuelve que no hay método que garantice una transmisión eficaz de la lectura como herencia de un trabajo de signos.

Por su parte, atenta a lo que en/de la política actúa como condición de la teoría, María Fernanda Alle recupera la oposición de Jacques Rancière entre "modelos de eficacia pedagógica" y de "eficacia estética" para indagar en la función asignada a la literatura en la discusión en torno al realismo socialista en las primeras décadas del siglo XX, y en un episodio hallado, durante su propio trabajo de archivo, en un folleto publicado por Raúl González Tuñón en Chile en 1943. Alle identifica en la eficacia del régimen estético una "distancia" basada en la discontinuidad, en la suspensión de la relación entre lo que el escritor o artista se propone, lo que efectivamente hace y los modos en que los lectores resultan afectados. Y es allí, en esa sustracción, en esa resistencia, que se advierte la potencia emancipadora de la literatura, tal como señala Franca Maccioni. Interesada, a la vez, por la reflexión en torno a la práctica crítica, en su trabajo Maccioni delinea una defensa de la búsqueda de sentido más allá del *fin del mundo del sentido*, o mejor, en su recomienzo. Pues, incluso asumiendo la imposibilidad de cierre de la lectura, "sabemos también que no podemos no arriesgar una interpretación, porque es justamente allí, en la pérdida del sentido del sentido (…) en donde radica la máxima potencia de nuestra época, pero también su máximo riesgo". En consonancia con esa atención a lo que resta o sobrevive al fin, Mariana Catalín percibe una articulación entre final radical y supervivencia en la obra ensayística de Georges Didi-Huberman, desde donde cuestionar la idea de final como horizonte absoluto en el pensamiento contemporáneo.

Es la radicalidad del final, afirma Catalín, la que pone en tensión las temporalidades y propicia la supervivencia de restos que, como una forma singular de resistencia, lo agrietan.

III

Aunque no se trate de un diagnóstico únicamente local, en Argentina suele señalarse que existe una desproporción entre lo mucho que se enseña teoría literaria en las carreras de Letras y el lugar —importante, pero relativamente menor en comparación con otras áreas— que ocupa esta disciplina en el ámbito científico de los estudios literarios. Como si la teoría fuera un conocimiento que se enseña para investigar problemas específicos de la literatura, una caja de herramientas al servicio del discurso de la crítica literaria, para retomar la metáfora utilizada por Jorge Panesi. No obstante, este libro presupone y a la vez busca demostrar que efectivamente hay un pensamiento y una escritura teórica en Argentina. Quienes participan de este volumen mantienen un vínculo intenso y tenaz con la teoría y con la filosofía; en medidas diversas y con distintos impactos, los trabajos aquí reunidos dan cuenta de un nuevo estado de la teoría literaria y de sus relaciones con la crítica. Se trata de investigaciones que han ido reponiendo y recreando enfoques y estilos teóricos y filosóficos, empalmados con el llamado giro ético y con nuevas filosofías como las de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Jacques Rancière o Alain Badiou, intensa y regularmente dedicadas a la literatura y las artes. *La teoría imposible* pretende encuadrarse entonces en este contexto más o menos reciente o en estas vueltas de la teoría.

Los materiales que componen este libro trabajan con una orientación común, en tanto que apuestan por interrogar la indefinición, el sentido abierto y la imposibilidad de clausura de la experiencia literaria. Esto que identificamos a partir de la conceptualización de la "resistencia a la teoría" es más un movimiento o un gesto que no pertenece a ninguna firma en particular, sino que conviene entender

como un llamado que surge de la obra literaria: ¿cómo nos afecta la literatura?, ¿qué les hace la literatura a las formas de discursividad de la cultura y la academia?, ¿cómo dar cuenta de esta experiencia de lo intangible en la escritura crítica? Los trabajos reunidos bajo el título *La teoría imposible* exploran derivas y modulaciones de estas preguntas, demostrando la fuerza teórica de aquello que la literatura piensa y que en ella se piensa. El sintagma "la teoría imposible" nombra cierta apuesta obstinada por pensar a la literatura desde la literatura. Es un aspecto común de los artículos que componen este libro: en ellos se piensan, desde la singularidad de la experiencia de lectura literaria, los bordes entre la literatura y la política, la historia, la locura, la enseñanza, el ensayo y la subjetividad. La imposibilidad, como condición de la teoría, demuestra también ser su potencia.

Malena Pastoriza, *Federico Cortés*, *Valeria Sager* y *Miguel Dalmaroni*
La Plata, 2024

Primera parte

Ausencia de obra en la teoría literaria argentina

Pasiones y ocasos de la teoría en Argentina

Diego Peller

En el marco de un trabajo que llevé adelante hace unos años y que se centró en lo que califiqué como "el singular estatuto de lo teórico en la crítica literaria y la literatura argentinas" de las décadas del sesenta y setenta (Peller, 2016, p. 11), en determinado momento me pareció oportuno introducir el concepto de pasión teórica o pasión de la teoría, justamente en un intento de precisar dicha singularidad. Como explicité en un primer momento, esta fórmula era una adaptación del concepto de pasión de/por lo real (*passion du réel*) que Alain Badiou postula en *El siglo* (2005) y que utiliza como una herramienta clave en la construcción de su polémica lectura del siglo XX.

En este artículo me propongo volver sobre algunas de las hipótesis que formulé allí, especialmente aquellas que se refieren al modo en que opera lo que denominé pasión teórica. También quisiera, a partir de esas hipótesis, retomar y someter a discusión algunas intervenciones recientes que se han enunciado con respecto al periplo de la teoría literaria en la Argentina con posterioridad a los años setenta.

Antes de continuar pido disculpas, porque en lo que sigue me referiré bastante a mi trabajo previo, probablemente más de lo que debería. En especial cuando en la convocatoria al Coloquio "La resistencia a la teoría" los ejes propuestos eran —con un gesto un tanto provocativo— una sucesión de "Grandes Nombres de la Teoría" es-

candidos por unos simpáticos asteriscos. Alguien podría decir que no hago sino jugar a injertar mi nombre propio en medio de semejante "*dream team*", y acaso no estaría tan errado. Pero en todo caso permítanme amparar este exceso autorreferencial en razones vagamente teóricas: una de las conclusiones de mi trabajo sobre la crítica argentina en los años sesenta y setenta fue que aquello que denominé el *gesto auto* (esto es, las operaciones de autoinspección, autocrítica, autoexamen, autofiguración) fue una constante que atravesó la época —y digo "atravesó" porque dicho gesto se encuentra presente en ámbitos, en prácticas y en modelos intelectuales que generalmente se consideran antagónicos—.

Habitualmente los años sesenta y setenta son conceptualizados como una época que se define por una tensión constitutiva entre, por un lado, un impulso de modernización, profesionalización, defensa de la especificidad y autonomía relativa de las diversas prácticas (estéticas, teóricas, literarias) y, por el otro, por un impulso de revolución, radicalización política, y abandono —o sacrificio— de la especificidad, la autonomía y la profesionalización en pos de esos objetivos políticos.

Pero el *gesto auto* —y eso es lo que incomoda— se halla presente a ambos lados de la dicotomía. Del lado "politizado", bajo la forma de la crítica y la autocrítica ideológica, la "depuración" de resabios burgueses y las traiciones y excomuniones; pero también, del lado "cientificista", bajo la forma de discusiones teóricas y metodológicas aparentemente "asépticas" acerca de las propias concepciones sobre la literatura, el arte, la teoría. Estoy pensando en las discusiones teóricas que involucraron a Josefina Ludmer, Nicolás Rosa y Noé Jitrik en la revista *Los Libros* (1969-1976).

El *gesto auto* recorre la crítica y la literatura del período y permite pensar juntos ambos lados de la dicotomía (también se podría decir que "deconstruye la dicotomía"), algo que traté de señalar de manera un tanto efectista en uno de los apartados del trabajo, en el

que proponía pensar, conjuntamente, enfatizando sus múltiples zonas de contacto —y esto sin olvidar desde ya sus evidentes diferencias— a Rodolfo Walsh con Oscar Masotta. No puedo detenerme ahora en este punto, pero hay al menos dos gestos coincidentes en Walsh y en Masotta: 1.º) el movimiento recurrente de desplazamiento, de abandono de un campo "propio" más o menos convencional, por otro, inesperado e incierto, lo que Walsh (1996) llama estar "disponible para cualquier aventura, para empezar de nuevo, como tantas veces" (p. 13); 2.º) la recurrencia del gesto autocrítico, que se evidencia en la importancia que tienen, en ambos autores, los prólogos, introducciones, advertencias y epílogos con los que rodean sus textos y que en realidad constituyen los momentos más intensos y característicos de su obra, desde los prólogos a las diversas ediciones de *Operación Masacre* de Walsh ([1957] 2001) hasta el "Roberto Arlt, yo mismo", de Masotta (1982), dos relatos autobiográficos, dos veces la pregunta: ¿puedo volver a ser el mismo, puedo seguir siendo el mismo después de un acontecimiento? (de eso que yo mismo designo como un acontecimiento), y dos veces la misma respuesta: sí, puedo, podría, pero no lo deseo; deseo ser un hombre nuevo, volverme otro.

Permítanme entonces amparar en esta insigne tradición mis abusos autorreferenciales. Como si dijéramos: difícil hablar de la pasión por la teoría en Argentina sin introducir el nombre propio. Pero volvamos a los sesenta-setenta y al singular estatuto de lo teórico como pregunta inicial de la investigación:

> Dicha singularidad se dibuja en el entramado de dos fenómenos en apariencia contradictorios. Por un lado, tanto sus protagonistas como quienes la han estudiado con posterioridad coinciden en señalar el carácter *fuertemente teórico* de las producciones críticas y literarias de la época. Defensores y detractores han coincidido en que el tenor altamente teórico de las disputas ideológicas constituye un rasgo distintivo de los años 70. Pero, por otra parte, este sesgo teorizante de

> la cultura argentina, que desbordando el ejercicio de la crítica llegó a 'contaminar' incluso el terreno de la literatura, produciendo injertos de teoría-ficción o ficción-teórica, no se plasmó en 'obras' de teoría en sentido estricto. Así, la teoría no habría constituido en la Argentina de esos años una disciplina o un campo discursivo-institucional claramente delimitado, no existiría un *corpus* de obras que pertenecieran, por derecho propio, al género de la 'teoría literaria', pero, al mismo tiempo, una fuerte *pulsión teórica*, una voluntad o un *deseo de teoría* se hallaría diseminado en la literatura y en la crítica del período. Ni del todo presente ni del todo ausente, respondiendo a un modo de existencia espectral, la teoría, como un fantasma o una obsesión, asedia y excede otros territorios discursivos (Peller, 2016, pp. 11-12; destacado en el original).

Esta caracterización paradójica juega con las figuras del exceso y la falta (por un lado, hay "mucha teoría" —para algunos incluso demasiada—; por otro lado, esa intensa presencia de lo teórico deja en evidencia, especialmente si avanzamos en el tiempo, la falta, la ausencia de una tradición teórica consolidada, de un conjunto de libros, autores y conceptos que pudieran definir el campo de algo así como una "teoría literaria argentina" o una "escuela argentina de teoría literaria"). Pasado el momento de la pasión, y a la hora de contabilizar los resultados de la "edad dorada de la teoría", las cenizas encontradas resultarían insuficientes. Es una caracterización seguramente por todos conocida, y también discutible. Y habría que agregar, particularmente en el contexto de este Coloquio en La Plata, que al menos en el caso de mi trabajo, la mayor parte de los documentos con los que trabajé —aunque no todos— se circunscriben al ámbito porteño. La consideración atenta de otros ámbitos requeriría introducir matices y diferencias significativas, como lo demuestran importantes trabajos en curso, algunos de ellos llevados adelante por otros participantes de este coloquio. Pero, aun así, y hechas estas prevenciones, me parece

que sigue habiendo algo de verdad en esta caracterización: la pasión teórica en la Argentina, y especialmente en sus momentos más intensos y fulgurantes, fue un acontecimiento que se distinguió por la (casi) "ausencia de obra". Me remito a la caracterización de dos momentos clave de esta historia relacionada con los ensayos críticos de Oscar Masotta; y la revista *Literal* (1973-1977) reconocidos por Alberto Giordano.

Señala Giordano (1991) con respecto a Masotta:

> Tomada desde el punto de vista cuantitativo, la obra ensayística del joven Masotta se presenta, en el conjunto de la crítica literaria argentina, como poco relevante. Tanto es así, que nos parece un exceso hablar de 'obra' para referirnos a solo una decena de ensayos y un breve libro. Pero si emplazamos la perspectiva en otro lugar, orientada ya no hacia los resultados obtenidos [la obra como trabajo realizado] sino más bien hacia la experiencia que se disimula en ellos [la obra como *búsqueda*], tal vez nos sea posible sentar las bases de otra evaluación y apreciar en este conjunto discreto de ensayos uno de los momentos más intensos y más lúcidos de la crítica literaria en nuestro país (p. 74; destacado en el original).

Y con respecto a *Literal*:

> Hay revistas cuya importancia se mide en términos de extensión: cantidad de años durante los cuales aparecieron, cantidad de números editados durante esos años, cantidad de efectos producidos en el transcurso de su publicación sobre los campos culturales a los que pertenecen. Hay otras revistas en cambio que se nos imponen como objeto de estudio en tanto las evaluamos en términos de *intensidad*. (…) La revista *Literal*, de la que solo aparecieron cinco números en tres volúmenes, con una periodicidad errática, es una de esas rarezas que, más allá de su escasa consistencia institucional, se convierten en la ocasión de que volvamos a encontrarnos con nuestras dificultades, de que volvamos a pensar (Giordano, 1999, pp. 59-60; destacado en el original).

La caracterización de Giordano, articulada en torno a la idea de la crítica como experiencia y búsqueda antes que como resultado, y enmarcada en las teorías del espacio literario y el libro por venir de Blanchot (1992, 2005) y en los conceptos románticos de absoluto literario y ausencia de obra (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012), es una caracterización "amiga", que reconoce y destaca, en la radical negatividad de estas experiencias, una paradójica positividad. Otras caracterizaciones, por el contrario, son menos entusiastas y señalan cómo, pasado el momento de la euforia teoricista —una euforia que habría permanecido ligada a los nombres propios de un puñado de personalidades carismáticas y a las pirotecnias verbales de sus jergas teóricas—, la retirada de la marea habría dejado un panorama poco consolidado en términos institucionales, poco más que una tierra baldía.

Estoy pensando en algunas intervenciones publicadas en *Luthor*, una revista que pertenece al ámbito de la carrera de Letras de la UBA y que desde su inicio se propuso un programa de revisión crítica de la investigación y producción teórica en el marco de la carrera. Una revisión crítica que apunta claramente a instalar en la agenda la necesidad de revisar el actual plan de estudios de la carrera, para discutir el lugar que hoy ocupa allí la teoría literaria; no para eliminarla, claro, pero sí para repensar nuevas formas —más "productivas"— en las que esta podría ofrecerse, en términos de "Metodología", "Talleres de Escritura Académica" y formas contemporáneas de la teoría (*Queer* y *Gender Studies*, etc.).

En este sentido ocupa un lugar clave una serie formada hasta 2017 por seis artículos[1] —se trata de un trabajo en progreso— titu-

[1] N. de Ed.: La serie se completó en los años siguientes con una parte VII (1990-1991 bis), firmada por Fernando Bogado y Juan Manuel Lacalle en el nro. 37 de *Luthor* (agosto de 2018); una parte VIII (2000-2019) publicada en el nro. 41 (agosto de 2019) y una parte IX (2000-2019 bis) en el nro. 53 (agosto de 2022), ambas a cargo de Fernando Bogado, Juan Manuel Lacalle y Mariano Vilar. Disponibles en https://revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor

lados "Aproximaciones a la historia de la teoría literaria en la carrera de Letras de la UBA" (partes I a III por Gustavo Riva y Juan Manuel Lacalle; partes IV y V por Lacalle y Majo Migliore; parte VI por Lacalle y Fernando Bogado), ya que en ellos es donde esta agenda se sustenta en términos de una lectura histórica. Se parte de un diagnóstico que delimita lo que desde la perspectiva de los autores es una contradicción sintomática: en la carrera de Letras de la UBA hay muchos cursos de teoría literaria, y muchos estudiantes de grado eligen dicha área de especialización. Sin embargo, a la hora de continuar sus estudios de posgrado e investigaciones individuales o colectivas, tanto los egresados como los docentes "de teoría" sitúan su trabajo en el campo de la literatura argentina, latinoamericana o extranjera y casi no hay trabajos de "teoría propiamente dicha".[2] Hay aquí, para los jóvenes investigadores de *Luthor*, un "problema" a ser "superado": "La falta de continuidad política en Argentina, que acarrea grandes cambios socioculturales, generó muchas dificultades y se trata de superar el problema que ya anunciaba Nicolás Rosa en 1987 sobre la descripción de la 'función política' de la crítica" (Lacalle y Migliori, 2016).

Señalo, antes de citar el conocido fragmento de 1987 en el que describe la "función política" de la crítica en la Argentina, que Nicolás Rosa no lo presentaba como un problema a superar sino como un conflicto *con* el que se debía y se podía trabajar:

> Si es posible importar saberes técnicos sobre los que apoyar la reflexión teórica, es imposible generar un discurso crítico fuera del entramado social donde se ejerce: la actividad crítica solo podrá dar

[2] "Esta amplitud en la optatividad que presenta el área la ubica en un lugar de preferencia y genera una tasa alta de graduados teoricistas. Sin embargo, esto no se condice con la escasez de tesis de posgrado y de investigaciones en general, grupales o individuales, abocadas más estrictamente al trabajo teórico. Habitualmente, la elección de la orientación en el grado termina volcándose, luego, al trabajo focalizado sobre literaturas extranjeras, argentina o latinoamericanas" (Lacalle y Migliore, 2016).

> cuenta de los fenómenos literarios argentinos o americanos porque son los únicos objetos 'adecuados' a esa reflexión, son los únicos que pueden engendrar una transferencia positiva, una reincidencia dialógica suficiente. Somos lectores de lo universal, pero solo somos escritores de lo particular. En esta 'falsa' y cruda paralogía se asienta uno de nuestros conflictos mayores (Rosa citado en Topuzian, 2016).

Con entusiasmo, voluntarismo —y me permito agregar, cierta candidez— los autores de *Luthor*, reactualizando muchos de los enunciados de lo que Jorge Panesi en un artículo muy conocido denominó "el discurso de la dependencia" en la crítica argentina (2000a), postulan:

> Habría que revisar, a partir de un análisis institucional y geopolítico, los modos y ámbitos de circulación de nuestras producciones y pensar que la mayor parte de los obstáculos materiales que antes existían ya no forman parte de nuestros impedimentos (por ejemplo, a partir del aumento del acceso bibliográfico a través de internet). Ya es más lejano el problema que señalaba Ludmer en sus clases del 85: 'Esto responde a nuestras necesidades concretas, acá en Argentina, carecemos de un montón de material, no podemos de ningún modo ponernos en la discusión internacional (…) no tenemos comunidad disciplinaria' (2015, 72). En este sentido, consideramos que puede ser importante, política y académicamente, reclamar para Argentina y para Latinoamérica una independencia productiva en todos sus campos y no un aplicacionismo de teorías importadas (Lacalle y Migliori, 2016).

Otra caracterización crítica de este periplo de la teoría en Argentina, desde su momento de auge en los ochenta hasta su apogeo y eclipse, es la que propone Marcelo Topuzian en una serie de textos y exposiciones recientes (2016a; 2016b; 2017):

> Más de treinta años después del *annus mirabilis* de 1985 (…) me parece que es lícito preguntarse acerca de los efectos últimos de estas concepciones de la teoría literaria [las de Ludmer y Rosa, centradas en

> un 'uso' estratégico de las teorías producidas en los países centrales desde nuestra posición subalterna] sobre la investigación universitaria argentina, la cual, es evidente –y dicho esto sin desmerecer (sería difícil) una producción local vasta, variada y prestigiosa, reconocida en el mundo a partir de los más altos estándares disciplinares precisamente por sus cuotas de autorreflexión y capacidad metacrítica–, se ha abstenido sin embargo de producir intervenciones significativas en el campo específico de la disciplina de la teoría literaria como tal y, más aún, de intervenir en los debates teóricos internacionales más recientes (Topuzian, 2016b).

Topuzian también señala, en consonancia con *Luthor*, que

> algunos de los obstáculos materiales para el desarrollo de las comunidades disciplinares locales de que hablaba Ludmer ya no son operantes como tales –los problemas vinculados a la inaccesibilidad de la bibliografía, por ejemplo, ya casi no existen, Internet (legal e ilegalmente) mediante, y la conformación de una comunidad disciplinar local activa y extendida es un hecho indiscutible (Topuzian, 2016b).

Aunque, "al mismo tiempo", acota, con un poco menos de optimismo: "sabemos que la dominación política y económica ya no opera exactamente de las mismas maneras en que lo hacía en los años 80" (Topuzian, 2016b). Tengo la impresión, sin embargo, de que Topuzian se aparta de *Luthor* en la instancia "propositiva" de su argumento. Mientras *Luthor* aboga nuevamente por la producción de una "teoría argentina" o "latinoamericana" enfatizando "la importancia de la producción ideológica de lecturas que implica la teoría y en nuestra capacidad de posicionarnos en pie de igualdad en las discusiones contemporáneas" (Lacalle y Migliori, 2016), esto es, una posición que marca una continuidad con los postulados setentistas que abogaban por una perspectiva latinoamericana, popular e independentista; Topuzian, por el contrario, en la que entiendo es la hipótesis fundamental de su trabajo, afirma:

> El politicismo epistemológico y ontológico [esto es, la postulación de una "teoría", una "ontología" y una "epistemología desde el sur"] es un factor de subalternización fundamental de nuestras producciones intelectuales (…) Tengo la impresión, por el contrario, de que el monismo teórico y metodológico debería ser hoy la política epistemológica más alentadora para los aparatos productivos intelectuales subalternos o periféricos (2016b).

No se trataría entonces de producir una teoría "con perspectiva latinoamericana", sino de producir, desde Latinoamérica, teoría a secas, sosteniendo que la teoría es una y universalmente accesible a todos. Señalo que sus referentes también provienen de los setenta, en este caso del segmento "cientificista y modernizador", si es que podemos seguir sosteniendo esa dicotomía: Noé Jitrik y Ana María Barrenechea, quienes discutían "de igual a igual" con Todorov o Macherey.

Me reconozco en este dilema formulado por *Luthor* y por Topuzian, y me permito una nueva digresión autorreferencial: alrededor del año 2002, al terminar la carrera de grado y pensar en la posibilidad de llevar adelante una investigación doctoral, recuerdo haber enfrentado el mismo "conflicto". Por un lado, algo me indicaba que el camino más "natural" era tomar un objeto local (un escritor argentino, digamos) y en todo caso leerlo desde las teorías que me interesaban (lo que Miguel Dalmaroni mencionó en broma en uno de los mensajes de organización del Coloquio, enviado el 29-11-2016 cuando, aclarando que la idea era que las participaciones fueran de *teoría*, puntualizó "nada de temas del tipo 'Una lectura deleuziana de Sor Juana'"). La alternativa era ceder a mis propias pasiones teóricas y lanzarme a un tema de "teoría pura" (por ejemplo: las diversas concepciones de literatura y ficción puestas en juego en los debates entre la deconstrucción derrideana y el psicoanálisis lacaniano) pero, por razones que no necesito explicar aquí, algo hacía que un proyecto semejante se me presentara como artificial, y en cierto sentido hueco. ¿Quiénes serían mis

interlocutores? ¿A quién iría dirigida mi investigación? Y no menos importante, ¿qué organismo nacional —o internacional, o intergaláctico— podría estar interesado en financiarla? La "solución" que se me ocurrió fue, justamente, en algún sentido, *tomar este conflicto como tema*, hacer de esta tensión entre universalismo y localismo uno de los ejes centrales de mi trabajo, y estudiar la emergencia y consolidación de la pasión por la teoría (sobre todo y en primer lugar francesa) en nuestra crítica y en nuestra literatura. A veces pienso que me equivoqué, y que debería haberme animado a una investigación de teoría pura si eso era lo que quería.

Pero tampoco estoy tan seguro de no haber cedido efectivamente a la pasión teórica: porque en realidad, si lo pensamos un poco, la solución que yo estaba "inventando" no era sino la misma que parecería caracterizar el modo de ocurrencia fundamental de la pasión teórica en la Argentina: si esta no produce "obras" de teoría pura, como señalan con preocupación Topuzian o *Luthor*, tampoco produce solo lecturas "teóricas" de textos literarios locales, sino que produce, además, y en primer término, reflexiones (muchas veces historicistas) sobre este problema, ensayos historicistas en los que este problema se despliega: una tradición en la que, irónicamente, los propios trabajos de *Luthor* y de Topuzian se sitúan, por pleno derecho y en una productiva y rica conversación con sus predecesores. Una tradición en la que se incluyen también intervenciones recientes y fundamentales de Miguel Dalmaroni (2015). Y, desde otra perspectiva, los trabajos con el archivo de Analía Gerbaudo (2016). Una diferencia clave entre estos trabajos y los mencionados previamente es que en ellos las categorías de lectura, experiencia y enseñanza ocupan un lugar central. Me parece que es por eso que no ven, en el periplo de la teoría en la Argentina, una "ausencia de obra", o en todo caso no la ven como un "problema", acaso porque consideran la enseñanza como parte de la obra de estos "críticos profesores", o "profesores que escriben", como

se autodescribe Alberto Giordano (2017, p. 277). Entiendo que es desde una perspectiva que pone el eje en la investigación, en el desarrollo institucional y en la figura del investigador que el periplo de la pasión teórica se presenta por momentos como un callejón sin salida. Algo de esto quiso señalar Fernando Bogado, en la entrega VI de la "historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA" de *Luthor* (Bogado y Lacalle, 2017), cuando tituló al apartado dedicado a Panesi "Jorge Panesi: profesor de literatura", parafraseando un homenaje del propio Panesi (2000b) a Enrique Pezzoni, otro caso de "ausencia de obra".

Fue justamente tratando de dotar de un estatuto no solo anecdótico-biográfico a esta "ausencia de obra" como correlato del hiperteoricismo, que recurrí al concepto de *pasión de lo real* de Alain Badiou, al que reformulé en términos de *pasión de la teoría*.

Recordemos brevemente que, en *El siglo*, Badiou (2005) se propone caracterizar filosóficamente el siglo XX, esto es, no narrar sus avatares sino precisar, desde su perspectiva platonista y universalista, qué fue lo que ocurrió (si es que algo ocurrió) desde el punto de vista de la Idea, qué se pensó (si es que algo se pensó) de absolutamente nuevo en el siglo XX, cómo el siglo XX se pensó a sí mismo en cuanto acontecimiento. A contrapelo de las lecturas que ponen el eje del siglo XX en sus grandes matanzas y atrocidades (el "siglo totalitario"), Badiou —sin negarlas, claro— dice que no son ellas las que permiten caracterizar al siglo, sino justamente la "idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo" (Badiou, 2005, p. 20), pero no como utopía o mera posibilidad sino como algo que se llevó efectivamente a la práctica, que se puso en acto, modificando lo real mismo del ser humano: a esto llama Badiou *passion du réel*. Refiriéndose a la depuración, la división interna y la autosospecha como procedimientos característicos *tanto* de las vanguardias políticas *como* de las vanguardias estéticas durante el siglo XX, sostiene:

> lo real, tal como se concibe en su absolutidad contingente, nunca es lo bastante real para que no se sospeche su condición de semblante. La pasión de lo real también es necesariamente la sospecha. (…) Todas las categorías subjetivas de la política revolucionaria o absoluta (…) están marcadas por la sospecha de que la supuesta calidad real de la categoría no es en realidad más que semblante. En consecuencia, siempre es preciso *depurar* públicamente la correlación entre una categoría y su referente, lo cual significa depurar a ciertos sujetos entre aquellos que reivindican su pertenencia a la categoría en cuestión, y por lo tanto depurar a los propios cuadros revolucionarios. Y es importante hacerlo con un ceremonial que imparta a todos la enseñanza de las incertidumbres de lo real. La depuración es una de las grandes consignas del siglo. Stalin lo dijo claramente: 'El partido solo se fortalece al depurarse' (Badiou, 2005, pp. 76-77).

La estrategia argumentativa de Badiou es arriesgada: contra aquellos que defenestran los grandes proyectos políticos radicales del siglo XX por su sesgo totalitario, pero también contra aquellos que, para rescatarlos, distinguen entre sus aspectos positivos y aquellos otros considerados "nefastos" pero al mismo tiempo accidentales y evitables, él reivindica la necesidad de pensar dichos rasgos no como "efectos colaterales" sino como parte constitutiva de los programas revolucionarios del siglo:

> No querría que ustedes tomaran estas consideraciones un poco ásperas como agua para el molino de la blanda y moralista crítica contemporánea de la política absoluta o el 'totalitarismo'. Hago aquí la exégesis de una singularidad y de su grandeza propia, aun cuando esa grandeza, atrapada en las redes de su concepción de lo real, tenga como reverso extraordinarias violencias (…). Quiero destacar que la depuración, por ejemplo, fue asimismo una consigna esencial de la actividad artística. Se buscó con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real.

> Mediante la axiomática y el formalismo se pretendió depurar lo real matemático de todo lo imaginario, espacial o numérico, de las intuiciones. Y así sucesivamente. La idea de que la fuerza se adquiere en virtud de la depuración de la forma no es en modo alguno patrimonio de Stalin. Ni de Pirandello. Lo común a todas estas tentativas es, una vez más, la pasión de lo real (p. 76).

En el marco de mi trabajo, y a modo de conclusión, la apelación a esta categoría me permitió entonces: 1) discutir la lectura hegemónica de los años sesenta-setenta como una "época de ideas" (Sarlo, 2001; Terán, 1991), una época en la que las ideas eran más importantes que el sujeto, frente a las décadas posteriores (en especial a partir de los noventa) como los años de un "giro subjetivo" (Sarlo, 2005). La pasión de lo real muestra que se trata siempre de un particular modo de entrelazamiento entre la verdad, lo real y el sujeto. En este sentido, la pasión de lo real tiene como correlato necesario una pasión de la teoría, en la medida en que solo a través del distanciamiento que la teoría instaura entre el sujeto y su "propio" lenguaje es posible realizar la operación de autoexamen que la autosospecha demanda. *Teoría* es el nombre de esa distancia de sí a sí, de ese hiato que permitiría al sujeto desmontarse en cuanto semblante. Y *desmontaje ideológico* es, justamente, uno de los nombres privilegiados de dicha operación que, por otra parte, y para ser tal, debe ser sostenida hasta sus últimas consecuencias. La pasión de la teoría como pasión de lo real siempre coloca en primer plano la cuestión del sujeto (como espacio de la más radical puesta en cuestión); 2) desarticular la matriz interpretativa montada sobre la supuesta tensión entre vanguardia estética y radicalización política. Siguiendo a Badiou, la pasión de lo real y la "depuración" como consigna fueron fuerzas imperantes tanto en las vanguardias estéticas y teóricas de la Argentina de los setenta, como en las organizaciones políticas más radicales, así como también en las incipientes instituciones psicoanalíticas; y 3) dotar de un estatuto teórico a toda

la dimensión de autoaniquilamiento del sujeto y su obra, que de otra manera queda reducida a mero anecdotario más o menos "pintoresco" o "trágico" de enfrentamientos, polémicas y narcisismos.

Comentario

Pasiones de la teoría y de la crítica

Natalí Incaminato

El trabajo de Diego Peller "Pasiones y ocasos de la teoría en Argentina" retoma la noción de "pasión de la teoría" de su propio trabajo sobre la crítica literaria argentina de las décadas del sesenta y el setenta. Dicho concepto, que reelabora el de *passion du réel* expuesto por Alain Badiou en *El siglo* (2005), se pone en juego para señalar la "ausencia de obra" de la teoría luego de su auge en los ochenta, como un correlato del hiperteoricismo de la crítica argentina. La fuerte pulsión teórica, diseminada en la literatura y en los textos críticos del periodo, no se ha materializado en la constitución de una "teoría" como disciplina en nuestro país, con su propio corpus. Peller recorre distintas posturas sobre esa falta y puntualiza que dicha ausencia es un problema desde el punto de vista del investigador, no tanto desde la perspectiva de la enseñanza de la teoría y desde una mirada por fuera de la realidad institucional de la Universidad de Buenos Aires. La pasión teórica en la Argentina, prosigue, produce reflexiones a menudo historicistas sobre el propio problema de la teoría en el ámbito local, ensayos que constituyen una tradición muy productiva.

Durante el Coloquio "La resistencia a la teoría", el debate posterior a la lectura de Peller se orientó a vincular su exposición con el horizonte de discusiones sobre el "fin de la teoría" para puntualizar y discutir la noción de ocasos que la propia exposición

relativiza y complejiza. Asimismo, se intercambiaron posiciones sobre el estatuto de la teoría en ámbitos platenses, rosarinos y cordobeses.

Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2005). *El siglo*. Manantial.

Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós.

Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Trotta.

Bogado, F. y Lacalle, J. M. (2017). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte VI (1990-1999). *Luthor*, *VIII* (33).

Dalmaroni, M. (2015). Resistencia a la lectura y resistencia a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, *12*.

Gerbaudo, A. (2016). *Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*. Ediciones UNL y UNGS.

Giordano, A. (1991). *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges – Oscar Masotta*. Beatriz Viterbo.

Giordano, A. (1999). *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Colihue.

Giordano, A. (2017). *El tiempo de la convalecencia*. Iván Rosado.

Lacalle, J. M. y Migliore, M. (2015). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte IV (1976-1985). *Luthor*, *VI* (26).

Lacalle, J. M. y Migliore, M. (2016). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte V (1986-1989). *Luthor*, *VII* (30).

Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (2005). *Algunos problemas de teoría literaria. Clases 1985*. Paidós.

Masotta, O. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. CEAL.

Panesi, J. (2000a). La crítica argentina y el discurso de la dependencia. *Críticas*. Norma.

Panesi, J. (2000b). Enrique Pezzoni: profesor de literatura. *Críticas*. Norma.

Peller, D. (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Santiago Arcos.

Riva, G. y Lacalle, J. M. (2014a). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte I (1920-1946). *Luthor*, *IV* (19).

Riva, G. y Lacalle, J. M. (2014b). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte II (1947-1966). *Luthor, IV* (20).

Riva, G. y Lacalle, J. M. (2015). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte III (1966-1975). *Luthor*, *V* (24).

Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Ariel.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.

Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Puntosur.

Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Ediciones UNL.

Topuzian, M. (2016a). Spoilers de final de temporada. *Luthor*, *VII* (30), 6-14

Topuzian, M. (2016b). *Volver al futuro… de la teoría*. Conferencia presentada en Ateneo Permanente del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados de la Untref (Buenos Aires).

Topuzian, M. (2017). Teorizar los setenta. *Luthor*, *VII* (31).
Walsh, R. (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. Seix Barral.
Walsh, R. (2001). *Operación Masacre*. Ediciones de la Flor.

Verdad y *media*

Marcelo Topuzian

Me gustaría inscribir —para comenzar— este trabajo en los debates que han tenido lugar durante el Coloquio de teoría literaria "La resistencia a la teoría". Creo que el problema de lo que se puede denominar "salto a la cientificidad" de los estudios literarios mantiene una presencia más o menos oculta u ominosa en el horizonte de la investigación actual. Y pienso que "teoría" debería ser el nombre de esa interrogación histórica persistente, precisamente en cuanto nunca realizada; de esa búsqueda de un real para la disciplina, como ha indicado en el debate Miguel Dalmaroni.

¿Por qué un verdadero "corte epistemológico" —en las condiciones específicas y singulares en que una operación tal podría tener lugar en el campo de los estudios literarios— no ocurrió en el contexto argentino, para dar lugar a una institucionalización de la disciplina de la teoría literaria, con la elaboración de un vocabulario común transmisible en el cual poder formular los diferendos, con sus publicaciones mayores, sus asociaciones profesionales, sus encuentros científicos regulares y, sobre todo, la posibilidad de formación pedagógica de camadas de nuevos investigadores capaces de disentir con sus maestros, y no solo de imitarlos, sobre la base de un trasfondo conceptual común, autónomo y consistente? La respuesta usual y hegemónica a esta pregunta, como lo ha mostrado Diego Peller en su reciente libro

Pasiones teóricas (2016), cifra en la politización de las ideas la destrucción de la posibilidad misma de establecimiento de un campo relativamente autónomo para las ciencias humanas y sociales, en general, en Argentina. Creo que todavía tenemos una comprensión muy limitada de estos supuestos procesos de abrogación de la teoría por la política, en parte deudora de una definición restrictiva *a posteriori* no tanto de la teoría, sino más bien de lo que entendemos por política. En otro lugar (Topuzian, 2016a) quise mostrar cómo la teoría de los modos de leer y las operaciones de la crítica que dominaron el escenario de la investigación literaria local a partir de mediados de los años ochenta del siglo pasado pueden pensarse como una continuación de esa politización por otras vías, que la *doxa* hegemónica sobre la historia de la investigación y la crítica literaria en Argentina tiende a confundir con profesionalización y mera importación de modas teóricas.

Al mismo tiempo, he comprobado personalmente, por años de frecuentación y por investigaciones específicas, la densidad, fecundidad, trabazón conceptual y carácter estimulante de los debates teóricos argentinos dentro de los estudios literarios, incluso comparándolos con los que, sobre temas relativamente afines, tuvieron lugar en espacios mundialmente respetados como el francés, el estadounidense o el español. Las discusiones sobre la posautonomía que se desarrollaron en el ámbito local hacia fines de la década de 2000 soportan perfectamente la comparación con los debates sobre el fin de la literatura en la Francia de esos años, y sobre literatura *afterpop* y pospoesía de la España del mismo período (Topuzian, 2013), e incluso testimonian alcances, matices y densidades que los planteos del otro lado del Atlántico están lejos de poseer.

Todos consideramos que la investigación literaria en Argentina tiene una fuerte impronta teórica, impronta que consideramos valiosa y productiva, y que es el trasfondo del reconocimiento internacional de la crítica argentina por su profundo carácter autorreflexivo y

su capacidad de elaboración categorial. Y, al mismo tiempo, dicha impronta no se ha visto reflejada en la delimitación y establecimiento de un campo disciplinario autónomo para la teoría en Argentina. La teoría está por todas partes, en nuestros autores literarios más canónicos y en nuestros críticos más políticos, sociológicos e historizantes, pero la disciplina carece de encuentros académicos periódicos instituidos, no hay casi publicaciones académicas que le estén dedicadas en exclusiva, no existe una asociación académica profesional, se hace difícil disponer de un vocabulario común para propiciar la conmensurabilidad de los diferentes paradigmas conceptuales y, por supuesto, resulta dificultoso aislar una obra teórica sostenida en el tiempo producida en el país.

La perplejidad frente a estas evidencias ha dado lugar a por lo menos dos tipos de explicaciones que han apelado, en ausencia de lo que podríamos considerar grandes yacimientos de conceptualidad y práctica teórica en Argentina, a lo que me atrevo a denominar la técnica del *fracking* teórico, que procura dar con la teoría por métodos de investigación histórica alternativos, que no la buscan en cuerpos conceptuales densos, tramados y, sobre todo, compartidos, sino o bien en el giro subjetivo y autorreflexivo de la práctica crítica y las operaciones de lectura de un conjunto disperso de individualidades que se posicionan en el campo disciplinario a partir de un capital "carismático" —según lo han estudiado, por ejemplo, Diego Peller (2016) y Juan Mendoza (2011) a propósito de los años sesenta y setenta—; o bien en textos programáticos y manifiestos ligados con algunas revistas literarias; o bien en las prácticas concretas y micrológicas de la enseñanza superior en Letras, en los programas de las materias afines y en las clases, en las fantasías y el imaginario que los guiaron, y en las narraciones retrospectivas de dichas prácticas, según los trabajos de Analía Gerbaudo (2016) y Annick Louis (2015), por ejemplo.

Los resultados producidos por estos enfoques son notables y sorprendentes, y resultan muy valiosos para pensar el suelo sobre el que se asientan los estudios literarios argentinos del siglo XXI. Sin embargo, también es cierto que la historia de la teoría no redunda necesariamente en la producción de teoría literaria, aunque sin duda incluya una teoría de la historia de las prácticas críticas. La teoría literaria argentina —sea lo que ella fuere— no debería seguir regodeándose en la destilación conceptual a partir de trabajos de investigación individual identificados más o menos miméticamente con un conjunto limitado de personalidades carismáticas, sean las de los grandes autores del canon occidental de la teoría, con las oportunas adiciones del caso, sean las del "santoral" de la crítica literaria argentina. Más allá de la autofiguración carismática, más allá de la posibilidad de historiar cualitativa y cuantitativamente la enseñanza de las Letras y la crítica literaria, pienso que los estudios literarios argentinos todavía se deben a sí mismos la posibilidad, el intento al menos, de proponer efectivamente nuevos vocabularios conceptuales comunes para los estudios literarios, con pretensión descriptiva y, si se quiere, "falsable". La intervención que sigue es una propuesta tímida, tentativa y exploratoria de un vocabulario tal.

Este trabajo da un paso más —un pasito, en realidad— a partir de las conclusiones de un artículo anterior sobre la verdad en la teoría literaria que apareció en el *Boletín del Cetycli* (Topuzian, 2017). Allí traté de pensar cómo las prácticas de lectura crítica e investigación literaria que habilitó el discurso de lo que conocemos como teoría literaria —en el contexto de una masificación tanto de la formación académica universitaria en Letras, como del acceso cualificado a los archivos culturales; y de una consecuente crisis de las nociones clásicas de valor, gusto y distinción— se respaldaron en un cuestionamiento radical de la verdad en la lectura, al menos si se entiende por aquella solo un hipotético juicio crítico sobre algún pretendido "en sí"

de la obra; juicio que deberá oponerse a la fuerza o el poder de convicción de una interpretación crítica, es decir, de una lectura. Este privilegio procedimental de la operación de lectura en la metodología, la epistemología y la pedagogía de los estudios literarios se llevó por delante cualquier estándar estético-formal con pretensiones sustanciales y hasta cualquier criterio estable de delimitación de un ámbito disciplinario específico para la investigación literaria, en un contexto en el que funcionan como *input* conceptual fundamental los cuestionamientos de las nociones correspondentistas, proposicionales y judicativas de verdad en manos de los diversos nietzscheanismos, la fenomenología, el pragmatismo y la filosofía del lenguaje del siglo XX.

Este cuestionamiento de la verdad, sin embargo, nunca ocupó la primera plana de las discusiones teóricas en los estudios literarios, aunque la noción había sido el elemento mismo de la tradición moderna de la crítica y su "razón de ser" histórica, en sus funciones de mediación cultural durante los procesos de formación del Estado burgués. La democratización del manejo y la disposición de la literatura bajo el Estado capitalista de masas tendió a desproblematizar la verdad de las lecturas, sin que, por otro lado, el desiderátum objetivo impuesto por la historia conceptual moderna de la crítica y por los requisitos de validación de la investigación científica académica desaparecieran del horizonte de la conformación institucional de la disciplina. Por eso, recientemente, la verdad que los estudios literarios expulsaron por la puerta teórica volvió por la ventana de la lógica, de la filosofía analítica, de la narratología y de las teorías de la ficción, y por supuesto también de una historia de la literatura que recuperó sus antiguas pretensiones de constituirse como *órganon* hegemónico y horizonte disciplinario último para los estudios literarios, aunque en este último caso —y en sorprendente coincidencia con el procedimentalismo de las operaciones de lectura de la teoría— la verdad ni alcance a constituirse como problema por la tendencia a considerarla

meramente equivalente, en última instancia, a una realidad social hipostasiada como "marco".

De aquella argumentación de mi artículo debo hoy retomar especialmente una delimitación terminológica a propósito de la noción de medio. Llamamos "medio" a muchas cosas, y cualquier discusión al respecto se ve embargada por la eventual confusión de homónimos. Pero, al mismo tiempo, esta homonimia ha contribuido de manera fundamental a la historia de la formación del concepto de medio, por lo que haríamos mal en confiar en el poder obligatoriamente clarificador, en términos históricos, de lo que solo es un provisorio deslinde terminológico.

En mi trabajo sostenía que la teoría literaria cuestionó la idea de un medio estético-formal como ámbito privilegiado del ejercicio de la crítica, es decir, la idea de que se puede delimitar un plano que consiste en la aplicación, el ejercicio y la frecuentación —por parte de un autor y en una obra— de un conjunto repertoriable de procedimientos formales, en los que se juega la disposición del material de maneras generalizables y razonadas que por eso se vuelven accesibles al juicio, a la comprobación y la refutación, aunque estén más del lado de la "subjetividad creadora" que de la "objetividad referencial". Podría considerarse una historia clásica y ejemplar de la configuración de este medio formal para la crítica de arte, para hablar de un trabajo que seguro todos conocemos, la tesis doctoral de Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*: la crítica de arte romántica se sostiene, según este libro, en la condición de que "la obra de arte, en virtud de su forma, es un momento del *medium* absoluto de la reflexión" (Benjamin, 1988, p. 115), este medio estético-formal al que me refería.

El creciente antiformalismo de la teoría literaria durante el siglo XX se basó en la postulación de un medio material alternativo respecto de este medio estético-formal, que se convirtió en garantía y

fundamento del plural virtual abierto de las operaciones de lectura que mencionaba al principio, en lugar de reducirlo. Escritura, texto, diferencia y devenir, entre otros términos —y con las necesarias distinciones en cada caso—, ocupan en la teoría el lugar de este singular medio material, que haríamos muy mal en entender, como propusieron muchos de los críticos al llamado "posestructuralismo", como una mera continuidad, aunque mediada por los aportes de la lingüística estructural, del esteticismo formalista. Paul de Man (1990) fue explícito al respecto: la afirmación literaria de un medio retórico no deja de ser "una alegoría irónica" de la que no se puede saber si proporciona o no conocimiento alguno, echando así por tierra cualquier pretensión de análisis crítico formalizador. La materialidad del medio figural es inmanente, pero precisamente a partir de su resistencia, y no de su contribución, a cualquier resolución estético-formal unitaria: es por eso que se constituye, insalvablemente, como un medio, pero material, es decir, como un plano inmanente de accidentalidad, contingencia y heterogeneidad respecto de, por ejemplo, la unidad de obra e intencionalidad autoral a la que apuntaba la crítica estética formalista. La operación de lectura es tal porque interviene y a la vez queda inevitablemente subsumida, de manera inmanente, en el campo estratégico de una indecidibilidad valorativa radical que le sirve, así, de medio privilegiado.

Este medio material actúa como un fondo persistente, presente-ausente, condición cuasi trascendental de posibilidad de la aparición del sentido y al mismo tiempo límite constitutivo. Este constructivismo radical del sentido en la lectura —es decir, la idea de que este depende circularmente de condiciones materiales que lo exceden al infinito— supone que la teoría habilite una labor crítica que dé cuenta de esas condiciones de posibilidad, como una tarea infinita ya sea de vigilancia deconstructiva respecto de cualquier naturalización "temática", en su vertiente derridiano-demaniana, ya sea de interrupción

genealógica contingente de cualquier pretendida necesidad naturalizada a propósito del sentido, en su vertiente foucaultiana.

La verdad se da siempre en el marco de un medio material generalizado al infinito que "excede" lo veritativo, pero que aun así se abre a la caracterización teórica de su virtualidad. Por supuesto que no se trata de una fundamentación trascendental en sentido clásico; sin embargo, la idea de que cualquier verdad depende de un conjunto de condiciones de posibilidad que ocupan un lugar material, "presente" pero en cierta forma a la vez oculto o virtual, está en el corazón de las operaciones de lectura habilitadas por la teoría literaria. La historia de la crítica literaria tradicional es concebida como la del olvido de la lectura, la escritura y el texto —tema que recorre el pensamiento de Barthes y de De Man—; lectura, escritura y texto se constituyen en medio olvidado de la verdad en literatura, y ella solo en efecto posible de una operación de lectura de un texto que es, en sí mismo, plural (valga la paradoja).

El texto es el medio teórico material por excelencia de las operaciones de lectura, que hace que estas puedan concebirse constitutivamente como del orden de un plural, de una multiplicidad. La tarea del teórico de la literatura frente a los objetos de su disciplina será, por tanto, sentar las condiciones que conformen un medio capaz de sostener ese plural para su lectura. Esta conformación y estabilización de un medio —se lo llame texto, diferencia, devenir, etc.— garantiza la apertura de un múltiple y, por lo tanto, las condiciones de una lectura radicalizada, ontologizada, elevada a un estatuto fundamental en cuanto operación en y con ese medio.

Entiendo, por esto, que la cesura definitiva, en relación con la idea de medio en su pertinencia para la teoría literaria, no la terminó de introducir el posestructuralismo, sino algunas líneas de investigación abiertas en los últimos años a partir de los nuevos medios digitales. Con ellas, la materialidad del medio supone una relativización o un

paso a segundo plano incluso de la idea de que cuando hablamos de medio, estamos hablando de comunicación, de transmisión de sentido, del ejercicio y la práctica de la significancia, e incluso de la necesidad de algún tipo de intervención humana. La noción "ambiental" de los medios de John Durham Peters (2015), por ejemplo, parte de que se trata de "infraestructuras de datos y control" (p. 2) que se condicen también con fenómenos de la naturaleza. Con la conceptualización de las tecnologías implicadas por los medios digitales, la noción de medio deja de estar exclusiva o primordialmente ligada a la idea de mediatización como operación de abstracción o formalización simbólica, y por lo tanto de su pretendida función de contribución al establecimiento del "lazo social" y la comunidad —por ejemplo, y típicamente, según Benedict Anderson (1993), la imaginada de la nación—, que así dejan de constituirse como sus funciones o valores considerados "de nivel superior".

Me parece que este puede ser un buen punto de partida —un punto de partida necesario— para repensar las tareas de la crítica y la teoría hoy, y con ellas el estatuto de la verdad en los estudios literarios en general, es decir, más allá o más acá de los estudios materiales sobre literatura y archivos digitales, o sobre literatura y tecnologías informáticas. En su historia de la génesis del concepto de medio, John Guillory (2010) sostiene que los medios solo se vuelven materialmente evidentes en condiciones de "remediación", o sea, de contacto entre medios diferentes. Y entiende que los proyectos modernistas de especificación de las artes a partir de un medio formal único o privilegiado constituyen en realidad una reacción conservadora y elitista frente a la evidencia de la *medialidad* generalizada de los productos culturales en la modernidad, con la intención de resguardar el viejo sistema clásico de las bellas artes, que aquella, ciertamente, impugnaría.

La teoría literaria derivaría del giro ontológico de esta operación, contrario a las formulaciones modernistas originales, más que de sus

reapropiaciones específicamente estéticas alegadas por sus críticos historicistas. En la teoría, la concentración sobre el medio se generalizaría y se resolvería, inespecíficamente, en un modo de construir y experimentar objetos más que de reflexionar sobre campos preexistentes —como los de las diversas artes—, así como también en una concepción alternativa, radicalmente contingente e *interrupta*, si se quiere, de la comunicación y el "lazo social". Pero, al mismo tiempo, de todos modos, la teoría invisibilizaría las distinciones trazadas de manera diferente por las dinámicas materiales y tecnológicas específicas de los medios masivos de comunicación en sus diversas coimplicaciones con la literatura. Es sintomático que la disciplina de los estudios literarios haya elegido de forma privilegiada, para enfrentarse a esta invisibilidad crecientemente ominosa de los medios en su repertorio conceptual, los trabajos de un ensayista de los años treinta y del apogeo del modernismo artístico, muerto en 1940 —Walter Benjamin—, y que recién lo haya hecho entre los años setenta y ochenta del siglo pasado.

Es cierto que hoy, de los estudios sobre la cultura impresa y el paradigma del códice, los aportes sobre la constitución de archivos digitales para la literatura, el análisis de una producción literaria electrónica cada vez más visible y diversificada, la narratología transmedial, la legitimación de la adaptación como objeto de estudio académico, la consideración de las maneras en que la literatura participa en el juego de formatos y contenidos que hoy organiza un sistema crecientemente convergente de franquicias mediáticas, el estudio académico de los llamados "nuevos medios" surgidos de Internet y de los hábitos de lectura impuestos por los nuevos soportes, se puede concluir que la idea de un medio único y privilegiado para la literatura tuvo mucho de coartada frente a lo que también puede ser y ha sido perfectamente pensado como una combinación contingente de medios, soportes, y tecnologías muy diferentes entre sí. Y que, por

lo tanto, la etapa de la postulación de un medio único y privilegiado para la literatura y el arte —se lo denomine como se lo denomine— ha concluido, incluso en la variante ontologizada del medio material característica de la teoría literaria.

Pero esto no se traduce obligadamente en la modalidad historicista y tecnocéntrica en que a menudo han decantado estos estudios recién mencionados, en una versión regresiva, por neopositivista, del materialismo en su modalidad posestructuralista. Entiendo, entonces —y esta es mi propuesta—, que una rehabilitación de la temática clásica de la relación entre arte, literatura e ilusión, que todavía logró interesar a estudiosos del arte y la literatura de mediados del siglo XX tan diferentes entre sí como Ernst Gombrich (1962), Murray Krieger (1992) y Theodor Adorno (1983), podría servir para recuperar una idea de verdad para los estudios literarios en este contexto más contemporáneo, y que para esa rehabilitación podrían resultar una interesante provocación, por ejemplo, los recientes estudios sobre inmersión e interactividad narrativa y artística —como los de Marie-Laure Ryan (2015) y Werner Wolf (2013), entre otros— siempre y cuando seamos capaces de deslindar las intuiciones provocativas de este paradigma de investigación de la persistencia o recaída en enfoques críticos con los que los estudios literarios están familiarizados desde hace muchos años.

Me parece que las teorías más contemporáneas acerca de la inmersión transmedial siguen pensando la ilusión estética en términos fundamentalmente representativos, y que por lo tanto continúan concibiendo el medio como estético-formal, sin asumir las consecuencias últimas de los planteos teóricos identificados con el llamado posestructuralismo. De este modo, estas teorías dependen aún de una idea racionalista de sujeto, que pretende diferenciar con claridad, del artefacto material a través del cual tiene lugar la representación, la colaboración del sujeto y su consecuente implicación emocional, en una instancia de la recepción que se sigue concibiendo fenomenoló-

gicamente de la manera más clásica, como resolución o llenado de vacíos y operación de síntesis sobre esquemas perceptuales o narrativos previos. Una teoría del sujeto alternativa, como aquella que se ha podido desprender de una asunción radical de los planteos sobre la materialidad medial del posestructuralismo, podría contribuir a entender de otro modo los fenómenos ligados con la ilusión estética.

Al mismo tiempo, creo que un mayor interés en el carácter medial de la literatura sería un aporte importante para las perspectivas que estudian el rol mediador de la literatura como agente del Estado, capaz de hacer congeniar horizontes dispares en un mismo campo de posibles, según el modelo de la literatura nacional, ejemplo cardinal de este proceso; en síntesis, eso que perspectivas más sociológicas han denominado, precisamente, procesos de "mediatización" (Hjarvard, 2013; Lundby, 2014).

Entiendo, entonces, que el aporte de una teoría literaria contemporánea a la cuestión de la verdad en los estudios literarios debería cuestionar —y no reiterar—, la idea de que una lectura crítica es una operación de reconducción de sus objetos a un medio material que se postula como indiferenciado y por eso plural. Lejos de surgir de la remisión a un medio radicalmente indiferente y no cualificado, una lectura crítica debería ser concebida más bien como un momento de sustracción radical a ese medio. En una cadena de lecturas dominante, potencialmente infinita en su desarrollo y despliegue —por ejemplo, y especialmente, en el marco del esquema orientado a la publicación de la investigación literaria actual—, una lectura crítica, lejos de postularlo como condición oculta u olvidada de su misma operación, expone y hace visible aquel plural como medio, y con ello le impone un límite cualificado.

El saber del texto, o del discurso, o de la diferencia, o del devenir —aquello en lo que todavía confiamos como área natural de nuestra experticia frente a las crecientes confusiones de nuestra labor con la

de las ciencias sociales y humanas— se encuentra con su verdad, que es precisamente aquello que su presunta infinitud excluye de manera sistemática. Creo que, en este contexto, volvería a ser completamente legítimo el uso de la categoría de verdad en los estudios literarios para referirse a esta operación de sustracción al medio, de inmediatización, pero entendida como suspensión radical del momento 'crítico' de la reconducción a una medialidad material como instancia (de) constructiva.

Es necesario tener en cuenta las maneras en que la literatura ha provocado ilusión a lo largo de su historia. Me refiero a experiencias de implicación subjetiva radical en la lectura, es decir, de sustracción radical respecto de su constitución medial material a pesar del carácter cuasi trascendental de esta última. Y es necesario repensar esa ilusión literaria a la luz y en contraste con fenómenos de ilusión e inmersión más recientes. ¿Es posible, entonces, reevaluar la categoría de ilusión estética para los estudios literarios, sin redundar en un nuevo formalismo o dar pie a acusaciones de acriticismo? ¿Permitiría este repertorio conceptual y teórico al que aquí me refiero desplegar una reflexión sobre una configuración posible de los mundos literarios que ya no dependa de una teoría general del medio ficcional y sea capaz de incorporar categorialmente, por ejemplo, los cruces y mezclas impuestos por una concepción comparatista radical, transnacional y transmedial, de la literatura y la lectura?

Hay que cuestionar, por tanto, la univocidad de la comprensión de la labor de mediación cultural de la literatura todavía dependiente de la noción modernista de medio literario específico, hasta ahora dominado por el imaginario excluyente que opuso una 'lengua nacional' a su negación-abstracción-desterritorialización cosmopolita o mundial, por ello la supuesta exacerbación de la especificidad literaria de esa lengua como medio absoluto y exclusivo de la literatura. La abstracción que introdujo el Estado moderno en el ámbito de las

relaciones sociales a partir de las ideas de ciudadanía y de política representativa ya supone una mediatización de esas relaciones, en la que la literatura intervino de manera evidente y ya historiada. Pero, al mismo tiempo, la literatura se constituyó como un refugio o reivindicación de lo no mediado en esos procesos de mediación generalizada de pretensiones universalistas, y se postuló como algo más que lenguaje, algo más que texto, algo más que materialidad, un exceso respecto de aquel rol y aquella materia en cuanto mediadores. Creo que la investigación y la crítica literaria académica pueden dar cuenta de ese exceso.

En consecuencia, se puede afirmar que no es crítica solo la que se concibe a sí misma como desensamblado (de)constructivo de sus objetos que los muestra en su dependencia de un medio inmanente no cualificado como plano de relaciones contingentes entre elementos discretos y 'construibles'. También lo es la que expone su exceso respecto de ese medio y da lugar, de este modo, a un acontecimiento de verdad literaria.

Comentario

El resto al infinito de las condiciones materiales

Verónica Stedile Luna

"Verdad y *media*" forma parte de un trabajo que Marcelo Topuzian ha desarrollado sobre el concepto de medio en la teoría literaria como condición instituyente de los cuestionamientos que respaldó y los desafíos que hoy supone en su relación con la crítica. Desde Althusser a Derrida, entre la teoría literaria tal como la conocemos por Jonathan Culler y las derivas contemporáneas (cifrables en los efectos de eso que en "Futuro pasado de la teoría"

nombra como "lo que muere hoy en la teoría" (Topuzian, 2016b, p. 12), Topuzian ha ido indagando distintos resortes conceptuales que identifica como problemáticos y al mismo tiempo decisivos en la pregunta por la "indiscernibilidad disciplinaria" y el "estado de la teoría".

Estos aspectos señalan que no se trata de una investigación aislada, sino de un debate más amplio sobre el destino/fin o actualidad de la teoría literaria como potencia política y como saber que se enseña en los centros universitarios de Europa, Estados Unidos y América Latina. Reparar en la existencia de una trama de discusiones abiertas en torno a la teoría como disciplina o radicalidad política nos dice algo sobre el punto de inflexión que marcó el trabajo de Marcelo Topuzian en el conjunto de conversaciones que se sostuvieron durante el Coloquio "La resistencia a la teoría". La exposición se organizó en torno a dos cuestionamientos o proposiciones, pero un primer momento fue dedicado a incorporar los ecos del debate surgido en el mismo Coloquio, a partir de un disparador que podría haber sido anecdótico, pero resultó gravitante de la primera jornada: la mención a una conferencia de Graciela Montaldo en la Universidad Nacional de Rosario acerca del "malestar disciplinario" en relación con los estudios literarios. Así, el planteo central del trabajo, que consiste en indagar si acaso resulta posible —y deseable— que la teoría literaria actual tome entre sus tareas el problema de "la verdad" en los estudios literarios, y en tal caso cómo debería proceder en la lectura de los medios materiales, se ve interpelado por otra cuestión: "el salto a la cientificidad de los estudios literarios" en Argentina, la ausencia "de un vocabulario común para propiciar la conmensurabilidad de los diferentes paradigmas conceptuales" y la dificultad para "aislar una obra teórica sostenida en el tiempo producida en el país".

Ciertamente, y el artículo de Topuzian lo advierte en acto, este programa teórico va contracorriente de una tradición argentina en los estudios literarios donde la teoría tiene un lugar centralísimo en las discusiones, debates que han impactado en formas, retóricas y morales de la crítica, pero no se produce teoría, o no se la produce en los términos requeridos anteriormente (cientificidad, lengua común y obra). A Topuzian no le interesa tanto avanzar sobre posibles causas de ese diagnóstico —sobre el cual afirma que aún falta mucho por recorrer— como desplegar una serie de deslindes conceptuales que contribuyan a la conformación de un vocabulario o lengua común. Por ese motivo se detiene en el desarrollo de los conceptos de "verdad" y de "medio". Como se puede suponer, el programa que despliega su trabajo es la apuesta por pensar *a la vez*, en *superposición* e *implicancia*, dos conceptos que la historia de la teoría expone como incompatibles. Dos preguntas iniciales, entonces: ¿por qué parece tan importante volver a pensar la "verdad" en los estudios literarios, si nuestras formaciones más o menos recientes nos muestran que la teoría ha cuestionado que sea un valor inherente e interpretable?; y además, ¿a qué se opone, qué retoma, qué cuestiona la noción de "medio material alternativo" que propone Topuzian?

La teoría literaria habilitó y respaldó una crítica que fue el cuestionamiento radical de la verdad en la lectura, afirma Topuzian. Esto hace que se lleve por delante "cualquier estándar estético-formal con pretensiones sustanciales y hasta cualquier criterio estable de delimitación de un ámbito disciplinario específico". Pero, aunque la noción de "verdad" había sido "el elemento mismo de la tradición moderna de la crítica" —ya que su cuestionamiento habría dado lugar a la "razón de ser" histórica de la disciplina—, nunca ocupó un lugar destacado en cuanto noción-problema entre las discusiones teóricas de los estudios literarios.

"Verdad" se definía, en esa tradición, como "un hipotético juicio crítico sobre algún pretendido 'en sí' de la obra". De acá retoma un planteo: la teoría literaria cuestionó que hubiera un medio estético-formal como ámbito privilegiado del ejercicio de la crítica. Es decir, cuestionó que se pudieran delimitar un conjunto repertoriable de procedimientos formales (y que eso produjera algún tipo de conocimiento valioso). A eso lo llama "creciente antiformalismo" de la teoría. Derrida, Foucault, Barthes, De Man propusieron un medio material alternativo —"escritura", "texto", "diferencia", "devenir"— que se oponía al medio estético-formal, o al otorgamiento de privilegios epistemológicos al medio figural. Lo interesante es que, en la argumentación, Topuzian no los opone, sino que redefine el "medio material":

> la materialidad del medio figural es inmanente, pero precisamente a partir de su resistencia, y no de su contribución, a cualquier resolución estético-formal unitaria. Es material, es decir, accidental, contingente y heterogéneo. (…) Este medio material actúa como un fondo persistente, presente-ausente, condición cuasi trascendental de posibilidad de la aparición del sentido y a la vez límite constitutivo.

Tal redefinición se comprende si mantenemos presente que es la noción de verdad la que quiere ser puesta en juego, pero no una noción de verdad como "en sí" o trascendental, sino una verdad como excedencia nunca saturable de las condiciones por las cuales podría acontecer. Si, por un lado, "el saber del texto, o del discurso, o de la diferencia, o del devenir se encuentra con su verdad, que es precisamente aquello que su presunta infinitud excluye sistemáticamente", la literatura se postuló siempre como "algo más que lenguaje, algo más que texto, algo más que materialidad, un exceso respecto de aquel rol y aquella materia en cuanto mediadores". Entonces, de esta noción de exceso respecto a *la verdad*

y *el medio*, se postula el programa. El teórico de la literatura debería, nos dice Topuzian, "sentar las condiciones que conformen un medio capaz de sostener ese plural para su lectura", pero no para reconducir los objetos a un medio, sino para producir una lectura como "momento de sustracción radical a ese medio". La investigación y la crítica literaria académica no se limitarían, así, a deconstruir sus objetos en relación con el medio, sino que podrían exponer el exceso de esos objetos respecto de su medio. Nos queda a nosotras y nosotros preguntarnos si tal tarea es posible fundando un vocabulario común, o si acaso la indagación de esas condiciones plurales al infinito de las cuales se sustrae un estatus posible de verdad como acontecimiento literario, no excederá siempre los disponibles científicos.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Orbis.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1988). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Península.

De Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura*. Lumen.

Durham Peters, J. (2015). *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*. The University of Chicago Press.

Gerbaudo, A. (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*. Ediciones UNGS y Ediciones UNL.

Gombrich, E. H. (1962). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon Press.

Guillory, J. (2010). Genesis of the Media Concept. *Critical Inquiry, 36*(2), 321-362.

Hjarvard, S. (2013). *The Mediatization of Culture and Society*. Routledge.

Krieger, M. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. The Johns Hopkins University Press.

Louis, A. (2015). Prólogo. En Louis, A. (Ed.), Ludmer, J. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (pp. 13-28). Paidós.

Lundby, K. (Ed.) (2014). *Mediatization of Communication*. De Gruyter.

Mendoza, J. (2011). El proyecto *Literal*. En *Literal. Edición facsimilar* (pp. 7-19). Ediciones Biblioteca Nacional.

Peller, D. (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Santiago Arcos.

Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2. Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press.

Topuzian, M. (2013). El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada. *Castilla, 4*, 298-349.

Topuzian, M. (2016a). *Volver al futuro… de la teoría*. Conferencia presentada en Ateneo Permanente del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados de la UNTREF. Versionada en: Topuzian, M. (2019). *Volver al futuro… de la teoría*. Eduntref.

Topuzian, M. (2016b). Spoilers de final de temporada. Futuro pasado de la teoría. *Luthor, VII* (30), 6-14.

Topuzian, M. (2017). La verdad, en teoría. *Boletín del Centro de Estudios sobre Teoría y Crítica Literarias, 18*, 55-72.

Wolf, W. (2013). Aesthetic Illusion. En W. Wolf, W. Bernhart y A. Mahler (Eds.), *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media* (pp. 1-63). Rodopi.

Derrida y Bourdieu, juntos (¿a pesar de todo?)

Analía Gerbaudo

> En todos los casos, la incidencia se deja marcar en el sistema de una coincidencia, la misma que cae, bien o mal, con otra cosa, al mismo tiempo o en el mismo lugar que otra cosa. Ése es también en griego el sentido de *symptôma*.
>
> *Mis oportunidades*
> *Jacques Derrida*

> No es difícil reconocer, en el corazón de la teoría, una manera de resistir a la autoridad.
>
> *Voluntad de saber. Bourdieu, Derrida y Foucault*[1]
> *Louis Pinto*

El pensamiento y el disparate

Para iniciar mi planteo quisiera evocar la respuesta tentativa que esboza Georges Didi-Huberman (2014) a la pregunta que se formula a propósito de *El acorazado Potemkin* de Serguéi Eisenstein: ¿qué es pensar para Eisenstein? Una pregunta cuyo carácter acotado sortea las ontologizaciones para imprimirle a la respuesta el mismo carácter singular del interrogante: Didi-Huberman entiende —en especial

[1] El primer epígrafe está tomado de una traducción de Paco Vidarte; el segundo, de una traducción propia.

a partir de este film— que para Eisenstein pensar es "montar", es decir, trabajar sobre correspondencias íntimas entre "cosas" diferentes puestas en relación a partir de una "operación" (Panesi, 1998), que se compara con la libre asociación utilizada y promovida por Sigmund Freud (1997).[2]

Sigo a través de la web el seminario *Peuples en larmes, peuples en armes* que Didi-Huberman dicta en París en 2014 y no puedo evitar la puesta en serie de las conjunciones (¿sintomáticas?) con cierto alarde de disparate que registro en las mejores asociaciones de Paco Vidarte (2006), de Avital Ronell (2002, 2012)[3] y de Raúl Antelo (2017a,

[2] La estrategia de reunir elementos disímiles para mostrar diferentes formas de producir conocimiento desde el arte mientras se interpela el modo convencional de hacer "archivo" y de historizar el propio campo se observa también en Atlas (2010) y en Sublevaciones (2016-2017), ambas muestras, bajo su curaduría y conectadas con textos y problemas analizados en especial en Images Malgré Tout (2004) y en Peuples en larmes, peuples en armes.

[3] Particularmente encuentro en la obra de Avital Ronell una fuente de inspiración para mis decisiones metodológicas. Su apuesta a la capacidad de intervención de la literatura y de la teoría se calibra desde una posición en las antípodas de los voluntarismos ingenuos. En esta línea es importante mencionar dos de sus precavidas acotaciones. Por un lado, la que se deriva de su concepto de "nano-intervención" (Ronell, 2008, 2011), calibrado para subrayar, tras la estela derrideana (*cf.* Derrida, 1996; Cragnolini, 2014), lo que pueden las clases y las prácticas universitarias en la trama de la cultura: la "escala minúscula" en la que se opera, ceñida a la "pequeña tarea más que a lo espectacular" (Ronell, 2011, p. 289) es inescindible de su sentido de la responsabilidad, tramitado desde el involucramiento con la tarea, más allá de sus resultados (como buena "heredera" de las enseñanzas derrideanas sabe que la respuesta compete al otro [Derrida, 2001]). La segunda acotación se desprende de su énfasis en el carácter de "lucha" que atraviesa la producción intelectual. Más allá de sus constantes declaraciones sobre este punto, cabe llamar la atención sobre el título que elige para la versión a su lengua materna de un conjunto de conversaciones sostenidas en francés junto a Anne Dufourmantelle: en *Fighting Theory* (2010) el acento se coloca sobre la contienda intelectual y, más precisamente, en lo que compete a la teoría en esa lucha. Una lucha que compara con el cuerpo a cuerpo en un ring, con todas las derivas que las metáforas del roce, la adrenalina, el erotismo, pero también el desgaste físico y emocional, provocan (2006, p. 47).

2017b). Asociaciones conceptuales que solo a partir de un arduo desarrollo pueden justificarse con vistas a desarticular la segura primera impresión de capricho y gratuidad que provocan. Dicho en los términos a través de los cuales Vidarte hace hablar a Derrida vía sus siempre desacartonadas traducciones: es en ese "hacer caer juntos" (Vidarte, 2006) donde se funda, por insospechada e imprevisible, una buena parte de las operaciones de pensamiento que sus intervenciones provocan.

Traigo esta serie porque es la que me impulsa a fundamentar la conjunción (¿sintomática?) que anima la investigación que desarrollo, aproximadamente, a partir de 2012, fecha en la que Gisèle Sapiro se cruzó en mi camino para reorientar, al menos por ahora, el sentido de las preguntas que animan mis proyectos.[4]

Podría decir que, a partir de entonces, trabajo desde un Pierre Bourdieu matizado en sus énfasis positivistas por las derivas de la "filosofía práctica" de Jacques Derrida (Chun, 2017). O dicho en términos más técnicos tomados del propio Derrida: trabajo desde un Bourdieu atravesado por ciertos derroteros de la *pragramatología* derrideana (*cf.* Derrida, 1990a) que preciso a continuación. En definitiva, si los pongo en cruce es para relativizarlos en los puntos en que ambos, tomados

[4] Me refiero, concretamente, a dos proyectos grupales en cuyo marco se inserta el que llevo adelante de modo individual como investigadora de carrera del CONICET. Uno de esos proyectos, ya concluido y dirigido por Gisèle Sapiro (*International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities* [INTERCO SSH], European Union Seventh Framework Programme FP7/2007-2013/ Grant Agreement N°319974, marzo, 2013-febrero, 2017) está en la base del otro, bajo mi orientación y en diálogo con el grupo Gliciart de la Universidad de Barcelona (*Estudios literarios, lingüísticos y semióticos en Argentina: institucionalización e internacionalización 1945-2010,* CAI+D UNL, 2017-2020). Por último, el proyecto individual al que hago referencia se centra en las fantasías de nanointervención de los críticos que enseñaron Literatura argentina y Teoría literaria durante la primera fase de la posdictadura (1984-2003) y se enmarca en el plan que cada dos años presento como investigadora de carrera del CONICET (CIC).

de modo ortodoxo, limitarían el análisis y, luego, los aportes a la lectura del problema que me ocupa.[5]

De Bourdieu, además de algunos conceptos como "campo" (Bourdieu, 1976, 1985, 1992; Sapiro, 2013, 2017) y "capital" (Bourdieu, 1979a, 1980, 1997; Wilkis, 2014), tomo sus derivas metodológicas cuantitativas para analizar procesos de institucionalización e internacionalización, en mi caso, de la investigación literaria: concretamente, de sus trabajos (Bourdieu,1979b; 1984; 2002) y del de sus discípulos (Sapiro, 1999; Sapiro, Heilbron, Boncourt & Sorá, 2013; Sapiro y Pacouret, 2015; Heilbron y Gingras, 2009; Heilbron, Guilhot & Jeanpierre, 2009; Heilbron, Boncourt & Sapiro, 2014; Schögler, 2014) extraje, por analogía, estrategias para configurar indicadores y variables que me permitieran procesar, entre otros datos, 200 currículums de investigadores argentinos con el fin de determinar las dinámicas del campo de la investigación literaria entre 1958 y 2015, es decir, entre un momento de apuesta estatal a la ciencia y otro de retiro del Estado, con los vaivenes que mediaron.

De Derrida, además de sus conceptos de "archivo" (1995) y de "exhumación" (1989), ligados a la zona de marcada repercusión institucional de su "teoría",[6] tomo los aportes que permiten, por un lado,

[5] Entre las lecturas poco ortodoxas que ponen en conjunción a estos autores es imprescindible mencionar un artículo de Louis Pinto (2004) quien, además, agrega a Michel Foucault a la serie de pensadores contemporáneos que destaca, justamente, por cómo su "voluntad de saber" los lleva por creativos e inciertos caminos de investigación que implican, en cada caso y por vías diferentes, apartarse de la "ortodoxia universitaria" (p. 19).

[6] En otros lugares he desarrollado las prevenciones necesarias al momento de hablar de "teoría" o de "conceptos" derivados de los planteos derrideanos (*cf.* Gerbaudo, 2012, 2014a). Sin embargo, cada vez que hallo en sus escritos una formulación derivada de un detalladísimo y obsesivo trabajo sobre un texto que puede expandirse a otros, intento mostrar cómo, a pesar de sus prevenciones, puede identificarse en su producción un conjunto de inscripciones categoriales cuya congruencia habilita su caracterización como parte de una "teoría" (una singular "teoría" que atiende a la excepción y que, justamente por ello, resulta productiva para leer el arte: contra la estandarización de pará-

relativizar los puntos en que Bourdieu se torna dogmático. Es decir, me sirvo de Derrida para relativizar el carácter objetivo del dato cuantitativo que, pese a las pretensiones, parte de una impronta cualitativa e interpretativa, por ejemplo, al fijar los criterios que rigen tanto la construcción de la muestra como los cortes temporales y espaciales, entre otros. Por otro lado, me "apropio" (en el sentido derrideano de llevar la herencia "a otra parte" [Derrida, 2001]) de formulaciones que permiten incorporar una dimensión que Louis Pinto quería para esta investigación: dicho en sus términos, se trata de reponer la "intencionalidad de los actores" (2015) al momento de reconstruir "trayectorias" (Pinto, 2004). Dicho en los míos: se trata de incorporar al análisis los "cuentos" que los actores cuentan sobre sus intervenciones en el campo a los efectos de rastrear oscilaciones, reiteraciones, énfasis, omisiones, autofiguraciones heroicas o desvalorizantes que, en cada caso, dejan entrever —a escala micro— matices sobre la dinámica del campo que la data cuantitativa macro oblitera[7] mientras se vuelve sobre la toma de posición que los agentes asumen explícitamente en un momento puntual de sus bio-*grafías* (se insiste, como se verá, en el carácter textual de esas historias de vida).

Dado que me he detenido en las bases teóricas y en las decisiones metodológicas a partir de las que obtengo los datos cuantitativos en varias presentaciones previas en las que a su vez he avanzado con resultados en este orden y también en el cualitativo (*cf.* Gerbaudo, 2016, 2017a, 2017b, 2017c), en esta quisiera detenerme en el concepto de "cuento" tal como se instrumenta en las citadas investigaciones.

---

metros homogéneos, Derrida se interesa por las zonas de diseminación del sentido, por los usos del lenguaje que se esfuerzan al punto de tensar la lengua hasta su imposible traducción, por los impredecibles e incalculables "acontecimientos" retórico-poéticos).

[7] En sus caracterizaciones sociológicas también Sapiro apela a lo que aquí llamamos "cuentos" (*cf.* 2016). Y sin usar este término, no obstante, Pinto emplea relatos de este tipo para, junto con otros datos, reconstruir las trayectorias de los tres pensadores que "hace caer juntos" en "Volontés de savoir. Bourdieu, Derrida, Foucault" (2004).

"Cuento" (esbozos para un concepto)

Debo el término "cuento", con sus derivas heurísticas, a la ingeniosa ocurrencia de Rossana Nofal de leer los testimonios sobre la violencia política durante la última dictadura en términos de "cuentos de guerra" (*cf.* Nofal, 2009; 2012; 2014). Su noción, utilizada fundamentalmente para caracterizar novelas que ficcionalizan la lucha armada en la Argentina de los años setenta (Daona, 2015), sufre en esta investigación un desplazamiento para leer los relatos sobre sí introducidos tanto en entrevistas, encuestas, consultas, homenajes, como en clases, libros, artículos, tesis (las presentaciones, los epílogos y los exergos suelen ser espacios donde se insertan estas narraciones), etc., por los "agentes" del campo de las letras.

Los "cuentos" (Fathy, 2000, p. 129) son, en definitiva, "trazados narrativos" (Laclau, 2005, p. 12) encarnados por un "actor" (Derrida, 2000, p. 74) que monta un "personaje" (p. 74). Trazados narrativos respecto de la "propia vida" (Laclau, 2005, p. 11) vuelta texto. Una bio-*grafía* para cuya caracterización recurro a los aportes de Jacques Derrida junto a los de Safaa Fathy a propósito del film *D'ailleurs, Derrida* (1999).

A partir de la obra de Derrida, Fathy intersecta dos auto-bio-cinematografías en un texto (1999) que disloca cualquier pretensión de encuadre genérico mientras compone una "poética de la filosofía de Derrida" (Fathy, 2000, p. 131)[8] con sello propio: un film que, a la vez, motiva otro texto inclasificable en el que, junto a Derrida, vuelve sobre el estatuto estético y sobre los problemas teóricos que ese singular trabajo suscita.

El film "no se autoriza ni en la Verdad ni en la Realidad (como un Documental puro con testigos oculares) ni en la libre Soberanía de una Ficción" (Derrida y Fathy, 2000, p. 15). Desde la muy descons-

[8] Si bien hay traducción al español por Antonio Tudela (*Rodar las palabras. Al borde de un film*. Madrid: Arena, 2004), uso mi versión.

truccionista lógica del "ni ... ni...", Derrida y Fathy remarcan que el film se quiere, por lo menos, "entre los dos" géneros, al modo de "un pasaje sin modelo y sin mapa" (p. 15): recordemos que es la fantasía que Derrida localiza en la literatura de poder "decirlo todo" (1992, 1998a) la que habilita "la loca pretensión de ser a la vez Actor y Testigo" (Derrida y Fathy, 2000, p. 15) o, como dirá más adelante, "persona" y "personaje" (Derrida, 2000, p. 74), sin que pueda separarse, en ninguna de sus actuaciones (es decir, en ninguna de las *performances* que sus textos realizan), cuándo se trata de uno u otro. Diseminadora oscilación que el escrito sobre el film teoriza de modo impecable mientras genera "bucles extraños" (Hofstadter, 1998) de recursividad infinita dado su carácter enrevesado en términos de género y de tensión enunciativa respecto de quién se hace cargo de la palabra (indistinción multiplicada por la superposición de las voces de Derrida y de Fathy). "Yo mismo interpreté al Actor", resalta Derrida. Y agrega: "un Actor que, en definitiva, interpretaría mi papel" (p. 74), es decir, un actor que representaría al mismo Derrida. "La persona o el personaje que soy, alternativa o simultáneamente" (p. 74) son algunos de los indecidibles del film reforzados por afirmaciones del tipo "divorcio entre el Actor y yo" (p. 74), "el divorcio entre el Actor y yo, entre los personajes que interpreto y yo, entre mis roles y yo, entre mis *'partes'* y yo, comenzó en mí mucho antes que el film" (p. 75). Una tensión que "*reproduce* el divorcio entre yo y yo, entre más de un yo, entre yo y mis roles 'en la existencia', 'en otra parte' que en el film. Entre yo y las imágenes de mí" (p. 75).

Como en toda su obra, Derrida juega deliberadamente con estos indecidibles, aunque en este caso la diseminación se potencia por tratarse de un escrito de borde sobre un texto también de borde centrado en su figura pública (carácter enredado de las jerarquías que lo vuelven particularmente útil para ajustar el concepto de "cuento" con el fin de explotar su productividad heurística para las citadas inves-

tigaciones, entre otras).[9] Un escrito que, por otro lado, se compone a partir de los cuentos que tanto Derrida como Fathy cuentan sobre esa composición cinematográfica y que, lejos de contribuir a una mitología heroica del personaje (tendencia usual en textos de este tipo), lo desnuda en sus momentos de ofuscación, capricho, enojo y de obsesiva vigilancia sobre el devenir de ese relato cuya hechura también pretende regular (*cf.* Fathy, 2000, pp. 135, 159).

A propósito del film, Derrida escribe un texto de título ambiguo: "Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*". Al momento de traducir "Lettres" se oscila (tal como oscila el traductor de la versión publicada en español) entre "cartas" y "letras": "cartas" que pueden no llegar a destino (obsesión que atraviesa la "solicitación" derrideana de los postulados lacanianos alrededor del clásico cuento de Poe, "La carta robada" [*cf.* Derrida, 1972; 1978; 1980])[10] y "letras" de un abecedario

[9] Los avatares de los documentos institucionales en Argentina exigen la construcción de categorías de este tipo para poder llevar adelante investigaciones que intentan reconstruir diferentes zonas del campo. Por ejemplo, dentro del equipo bajo mi dirección hay dos proyectos que necesitan este instrumento para avanzar. Me refiero a la investigación de Cristian Ramírez sobre las prácticas de Enrique Pezzoni como profesor durante el período previo al que toma mi estudio individual —es decir, antes de 1984—: la destrucción de los programas de cátedra conservados en el Instituto Joaquín V. González (donde Pezzoni ejerció la docencia por años) debido a una inundación obliga a trabajar con los cuentos de sus entonces alumnos para reconstruir sus decisiones didácticas ligadas a contenidos, corpus, etc. Por otro lado, en su análisis de la institucionalización de los estudios lingüísticos en Argentina, Lucila Santomero también ha tenido que recurrir a los cuentos que cuentan los agentes para suplir datos extraviados de los incompletos "archivos" institucionales (la comilla llama la atención sobre un problema recurrente: pocos "archivos" cumplen con la exigencia de acceso abierto y guardado en soporte resistente, condiciones mínimas según los planteos derrideanos [1995]).

[10] Recordemos que Derrida observa que en el "Seminario sobre *La carta robada*" Lacan llega a conclusiones que el cuento de Poe no autoriza. Además del problema de los límites de la interpretación hay en esta solicitación una pugna por la herencia freudiana (*cf.* Gerbaudo, 2007a). Por ejemplo, Derrida acusa a Lacan de no ser sensible al complejo cultural en el que producía y que requería otro tipo de intervención en las lecturas (1972, p. 115). Observación discutible dado que es imposible responder de

que se usan como hilo estructurante de este escrito: arbitrariamente Derrida ordena su texto a partir de palabras que siguen el orden alfabético. Una o dos se escogen entre otras que condensan sentidos del film, aunque estas otras palabras descartadas se enuncian en una verdadera actuación de la lógica de la *différance* y, con ello, del carácter artefactual de todo texto.

Si con la primera letra y la primera palabra, con "A" de "*aveugle*", no hay oscilación es porque allí localiza "la metonimia de las metonimias" del film y, me permito agregar, de su propia obra ("más allá de"[11] la que él identifica como tal: la circuncisión [2000, p. 82]). Si la visión en la ceguera había obsesionado a Paul De Man, ese crítico atormentado por un pasado que pudo mantener oculto mientras vivió y al que parecía subrepticiamente aludir cada vez que justificaba y volvía a justificar teóricamente el trabajo sobre este tópico (*cf.* 1970; 1983),[12] no con menos intensidad ha atrapado a Derrida: *Puntum cae-*

---

modo uniforme a la pregunta de cuál es el modo más adecuado de hacerse cargo de las interpelaciones provocadas por los textos que conforman una cultura. Por otro lado, cabe señalar, a la luz de las implacables lecturas de Zizek sobre la posición derrideana (1994, pp. 22-31; 2004, pp. 285-304), la existencia de una inconmensurabilidad de base en el seno de esta polémica diferida en torno a la controversial expresión lacaniana "una carta siempre llega a su destino".

[11] Uso reiteradamente esta expresión para volver sobre los pasajes de los textos de Derrida-lector de Derrida con el objeto de tomar distancia de la prescriptiva que, en algunos fragmentos de su trabajo, desliza respecto de su lectura. En particular nos alejamos cuando, muy a su pesar, hablamos de su deconstrucción como un "programa-no-programático" (Gerbaudo, 2007; 2012; 2014a).

[12] Vale la pena citar, en este sentido, dos pasajes. El primero, tomado del primer prólogo que escribe en 1970 para *Visión y ceguera*; el segundo, extraído del que escribe para su reedición de 1983. En 1970, De Man enfatiza que "la visión (*insight*) que deriva de la práctica crítica influye sobre nuestra concepción de la historia literaria" (p. 3). A continuación, contrasta las tesis derrideanas con las hermenéuticas a la par que, delicadamente, y desde su conocida distancia irónica, se acerca a las primeras. En el prólogo de 1983, mientras justifica los criterios seguidos para la nueva edición aumentada y revisada de su libro, desliza un comentario ambiguo que, leído a la luz

cum es el subtítulo que elige para este escrito plagado de bucles extraños. Cautivado por lo que pueden con la lengua los escritores ciegos que admira (entre los que se cuentan Borges y Homero, entre otros [*cf.* 1998b]), construye, como Hélène Cixous (1998), autofiguraciones que habilitan su inclusión en ese colectivo (*cf.* Derrida, 1990b). Derrida se quiere en ese colectivo y, con la misma insistencia ratifica su pertenencia a otro cada vez que recuerda su condición de circunciso, de portador de una marca de esa indeleble escritura en el cuerpo que con-funde con la condición de toda lectura (*cf.* Derrida, 1994). El corte, la inscripción en el corpus, en el cuerpo, en definitiva, en el texto (en cada texto, en todo texto):

> Y si una metonimia fragmenta un corpus o un cuerpo, si juega entre el todo y la parte, separando esta de aquel para que tenga su lugar por delegación o sustitución, entonces la circuncisión no es una metonimia entre otras. Es la metonimia de las metonimias (Derrida, 2000, p. 82).

Derrida vuelve sobre el estatuto genérico indecidible de *D'ailleurs, Derrida*: ese film en el que se ve al "Actor" en esa casa que habitó "Derrida", en las aulas donde enseñó, en su seminario sobre el perdón. Un texto que roza una "verdad realista" que "no excluye la ficción" (p. 78): "por el contrario", remarca, "esta surge,

---

de los descubrimientos de Orwin De Graeff (*cf.* Derrida, 1988), deja entrever cómo vida y obra se entrelazan de manera inextricable y, en este caso, tortuosa. Un lazo que se construye soportando la muy porosa demarcación entre visión y ceguera en la lectura de textos, en la vida misma: "No soy dado al autoexamen retrospectivo y afortunadamente olvido lo que he escrito con la misma alacridad con que olvido las malas películas –aunque, como con las malas películas, ciertas escenas vuelven a veces para avergonzarme y perseguirme como un remordimiento de conciencia. Cuando uno se imagina haber sentido el efecto estimulante de la renovación, es desde luego uno mismo el último en saber si el cambio se produjo en realidad o si sólo se están repitiendo, de un modo ligeramente distinto, obsesiones anteriores y sin resolver" (De Man, 1983, p. 6).

totalmente nueva y recién nacida, de cierta alianza entre el documento y el simulacro" (p. 78). Y agrega: "el Actor lo sugiere desde el primer segundo: la sola selección —dice, en síntesis— el solo corte, la sola finitud de las imágenes engendra otra cosa que una simple reproducción de lo verdadero" (p. 78). Se lee allí no solo el carácter arte-factual de toda re-presentación sino también una de las paradojas de "la identidad o más bien, de la identificación" (p. 78). Se leen allí los "puntos ciegos" del film y de su obra (de toda obra). "No hay autobiografía si ella supone una identidad pre-existente que se va a exponer, a explicar, a desvelar" (2004, p. 87), aclara en el Seminario que dicta junto con Cixous en el *Centre Dona i literatura* de la Universidad de Barcelona en 2002. E inmediatamente enfoca el problema desde el ángulo opuesto mientras descalabra cualquier fantasía de identificación más o menos fija o sólida realizada *a posteriori*: "tampoco [hay autobiografía] si supone que una identidad se va a constituir, a fin de cuentas, a través de la escritura" (p. 87). Junto al elocuente subrayado del carácter indecidible de esta cuestión se lee la valoración derrideana, su ratificación de la potencia de estas zonas paradójicas para la lectura, para el análisis (para toda lectura, para todo análisis): "La escritura no parte de una identidad y no desemboca en una identidad. (…) Uno no se encuentra ni al principio ni al final; más bien uno se encuentra allá, precisamente, donde uno no se encuentra" (p. 87). Una tesis que ratifica uno de los pasajes teóricamente más inteligentes y poéticamente más bellos de "Circonfesión". Un pasaje sobre la fuga de toda certidumbre cada vez que alguien dice "yo" ("yo confieso", "yo juro decir la verdad y nada más que la verdad"[13]). Una fuga que se activa cada vez que alguien, en definitiva, (se) confiesa, testimonia, cuenta un cuento sobre sí:

[13] Este juego con las fórmulas del testimonio (*cf.* Derrida, 1998a), la confesión (Zambrano, 1995; Derrida, 1994) y la autobiografía (Derrida, 1974; 1994; 2000) solicita los fundamentos de los protocolos institucionales que autorizan esta taxonomía.

"nadie sabrá jamás a partir de qué secreto escribo. Y que yo lo diga, no cambia nada" (1994, p. 218).[14]

Este texto legible como una "teoría" sobre la auto-bio-*grafía* desliza una distinción entre el "acontecimiento" (*cf.* Derrida, 1993; 2003a; 2003b) y pequeños hechos domésticos, insignificantes en términos colectivos pero nodales en el marco de ese universo singular e intransferible que se compone en y por una vida: el detalle de una baldosa mal colocada que llamaba su atención desde la infancia y que todavía sigue allá, en su antigua casa de El Biar; el descubrimiento del color del arroz durante su primer viaje a París (Derrida cuenta que es entonces cuando nota "que el arroz era blanco": "mi madre lo hacía cocinar siempre en *azafrán*. Palabra que en árabe quiere decir 'amarillo'" [2000, p. 94]). Relatos sobre hechos ínfimos que trascienden parcialmente su carácter individual cuando ese sujeto que los trae a la escritura los incluye, a su vez, en una textualidad de dimensiones monstruosas sobre la experiencia de la extranjería, el venir "de otra parte" y el necesario mirar "desde otro punto de vista", tal como deliberadamente resalta el intraducible título del film. Dejo este pasaje en francés para que se pueda apreciar cómo esta insistencia se calibra no solo tópicamente sino también desde el trabajo con la lengua. *Double-bind* que atraviesa su escritura y la vida misma que la comprende (a través de bucles extraños generados por la lengua puesta en movimiento en sus relatos, Derrida actúa la derrota de todo metalenguaje que se pretenda neutral y neutro, objetivo y meramente descriptivo):

> Un adverbe, 'ailleurs', qui signifie *en autre lieu* (*aliore loco*) ou dans une autre direction (*aliorsum* ou *alivorsum*), voici qu'il est aiguillé vers l'autre adverbe 'd'ailleurs' (c'est-á-dire : entre parenthèses, d'autre part, de surcroît, d'un autre point de vue (…).

[14] Para esta cita consigno la página de la versión al español de María Luisa Rodríguez Tapia, pero esbozo la propia traducción a partir del original en francés tomado de la cuidada biografía de Derrida escrita por Benoît Peeters (2010, p. 7).

> On l'aura noté : 'je suis d'ailleurs', ou 'je viens d'ailleurs' n'a aucun rapport avec le 'd'ailleurs'. Mais la conjonction des deux sens ou la combinatoire des deux fonctions aura peut-être signé tout ce que je fais, tout ce que je suis –dans la vie et dans les textes. D'où la 'vérité' du film et de son titre. D'ailleurs, n'est-ce pas mon destin ? Je suis (venu) d'ailleurs et je procède presque toujours, quand j'écris, par digression, selon des pas de côté, additions, suppléments, prothèses, mouvements d'écarts vers les écrits tenus pour mineurs, vers les héritages non canoniques, les détails, les notes en bas de page, etc. Tous mes textes pourraient commencer (donc sans commencer), et le font, en effet, par une sorte de 'd'ailleurs…' marginal. Imaginez cette situation, ce scénario, une *apostrophe* en somme (car le plus remarquable dans la formation de l'expression 'd'ailleurs', c'est aussi l'apostrophe, n'est-ce pas, une autre, l'élision de la voyelle, l'ellipse de la voix) : vous voici donc apostrophé(e) par quelqu'un que vous n'avez encore jamais vu ni entendu, que vous rencontrez pour la première fois et qui s'adresse aussitôt à vous pour vous dire, dès son première mot: 'd'ailleurs…' Comme s'il enchaînait ou annonçait un écart, poursuivant ou interrompant une conversation, déjà en cours, depuis le temps d'un ressassement immémorial. Il vous connaît, depuis le temps d'un ressassement immémorial. Il vous connaît depuis toujours, il n'a cessé de rompre mais le fil n'est pas perdu. D'ailleurs, ce serait ça l'idée du film, n'est-ce pas, une idée de moi qui vient d'ailleurs, une idée de moi qui ne vient surtout pas de moi (Derrida, 2000, p. 105).

Por su parte, Fathy aporta algunos otros elementos para pensar las vueltas de los sujetos sobre sí y los textos que resultan de ese movimiento. Es recir, depara en el objeto tangible que materializa esa operación: los textos, los restos, el conjunto de huellas que quedan de esas travesías y que permiten entrever, solo a tientas, algo de lo que pareciera localizarse en un siempre dubitativo "origen".

El primero de estos aportes explora la relación entre memoria, recuerdo y traición a partir de dos focalizaciones. Una, sobre objetos:

"el piano, la foto y la bañadera en el jardín (…) cristalizan un tiempo de otro tiempo, de lo que ya ha tenido lugar y que existe aún bajo el estado de ruina" (Fathy, 2000, p. 40). La otra, sobre el carácter siempre fragmentario, incompleto y ficcional de lo rememorado: "la memoria nos constituye y nos traiciona a la vez y el recuerdo no es sino su sustitución herida" (p. 40). Fathy se detiene en la evocación distorsionada del Derrida-adulto sobre la dimensión de un espacio calibrado desde el cuerpo, la mirada, las percepciones y las experiencias del Derrida-niño: "Jacques la llama el 'gran templo', la 'gran sinagoga'. Le parecería, imagino, muy grande cuando él y su hermano eran niños (los ojos de los pequeños ven todo enorme) y luego ha quedado como era para sus ojos de niño" (p. 49). Junto a esta dimensión rescata otra ligada a las diferentes aprehensiones por distintos sujetos de un mismo espacio o de un mismo hecho con las consiguientes derivas para los textos desprendidos de esas experiencias. Aprehensiones siempre incompletas de un todo inaprensible: "aun cuando dos personas se encuentren en un mismo lugar y en el mismo momento, no tendrán jamás la misma percepción ni el mismo recuerdo, ni del instante ni del lugar" (p. 53).

Otro aspecto que recobra Fathy (2000) es la superposición de "napas y napas de tiempo" (p. 57) en cada relato que desde el presente evoca el pasado mientras ineludiblemente desliza una posición sobre lo por-venir. Estas napas alojan restos en perpetua transformación (p. 64) en el marco de una puesta en escena que "esconde más de lo que muestra" (p. 129): "*Shut your eyes and see*" es la frase del *Ulises* de Joyce que atraviesa los textos que escribe en este libro junto con Derrida. Vuelta circular sobre la compleja relación entre visión y ceguera (obsesión derrideana a la que el film de Fathy le dedica más de una secuencia): "*Shut your eyes and see*. ¿Ver a quién o qué con los ojos cerrados? La verdad que no puede ser sino ficción, (…) el yo siempre otro" (p. 167).

Si rodeo al concepto de "cuento" con este conjunto de observaciones teóricas no es sino para advertir respecto de las precauciones

epistemológicas que median el uso de los "datos" tomados de trazados narrativos. En ese sentido, considero oportuno subrayar que estas notas pretenden contribuir a evitar (con)fundir los "cuentos" con fuentes que prueben, solo con su enunciación, la "verdad" de lo enunciado. Por el contrario, lo que se privilegia es el análisis de articulaciones, desarticulaciones, agregados, solapamientos, insistencias, etc., entre diferentes autofiguraciones que, leídas desde este ángulo, cooperan en el análisis de las tomas de posición que el agente asume, en distintos momentos, respecto de las mismas o disímiles dinámicas del campo.

Conjunciones sintomáticas

Se me permitirá, por un instante, el recurso impúdico de traer a este escenario el relato de un sueño trabajado en una sesión de terapia junto a mi analista. En mi recuerdo del sueño, el espacio donde transcurre la escena se parece al que domina en las representaciones minimalistas: sobre un fondo negro, se recortan dos siluetas iluminadas. Yo, fuera de cuadro, invisible para las siluetas, escucho una sola frase: "jamás se me ocurriría mezclar a Derrida con Bourdieu". Quien habla es Alberto Giordano; quien escucha, Jorge Panesi. Fin del recuerdo traducido en estas letras (un recuerdo ahora indisociable de otra conversación imaginada entre los mismos personajes a propósito del último libro de Beatriz Sarlo [*cf*. Grossi y Arce, 2017]).

En primer lugar, cuento este cuento, aparentemente privado, en parte por el descubrimiento de un "dato" aportado por otros. Un dato sobre una recurrencia: si hasta ahora había creído que la evocación de un sueño de Enrique Pezzoni por Jorge Panesi (2000) en su célebre texto homenaje había sido producto de un arranque emocional inescindible de la excepcionalidad de la ocasión atravesada por el trabajo de duelo, los primeros resultados de la exhumadora investigación que lleva adelante Cristian Ramírez (2018) desmantelan mi conjetura. Los cuentos que Ramírez recoge de los exalumnos de Pezzoni permitirían

observar una importancia central al relato de los sueños en las construcciones didácticas de Pezzoni en sus ya míticas clases dictadas en el Joaquín V. González.

En segundo lugar, traigo este cuento, aparentemente privado, por su enlace con otros de circulación pública. Pienso en el pasaje que escribe Giordano sobre Bourdieu en ese terreno de borde configurado por sus diarios de ensayista traducidos a Facebook y luego al formato libro. Pienso en ese pasaje e imagino otros que se reinventarán en un prometido libro por-venir. Pienso en este relato que, en clave irónica con eco borgeano, vuelve sobre lo que se haría con los restos de los sueños desde una posición que caricaturiza:

> 26 de junio
> **Ocurrencia sobre el método de Bourdieu**
> Mientras corrijo los últimos parciales sobre el concepto de 'moral de la forma' aplicado a la escritura de la novela realista, pienso que, para un crítico 'patético', en el sentido barthesiano del término (un lector de los momentos fuertes de un texto, en los que se transmite la verdad de cierto afecto), las pretensiones metodológicas de un Bourdieu parecen las de alguien interesado en explicar la significación de un sueño a partir de las huellas que las determinaciones sociales dejaron sobre los restos diurnos. Se podría hacer, no hay nada que la inteligencia metodológica no pueda, pero a condición de desconocer la curiosidad del sueño –de su existencia–, reducir el trabajo del inconsciente a un juego de salón y negar la distancia entre quien duerme y sueña (Giordano, 2015, pp. 227-228).

Giordano practica sobre Bourdieu una operación semejante a la de Barthes (1992a) sobre *El acorazado…*: lo que se sanciona, en ambos casos, es la apelación a un "sentido obvio" que "fulmina toda ambigüedad" (Barthes, 1992a, p. 54). Abusando de la analogía intento, tal como hace Didi-Huberman (2014) con Barthes, discutir esta lectura de Giordano ya que, más allá del innegable positivismo,

hay en Bourdieu resquicios que habilitan sutiles operaciones metodológicas que la reducción a la que se lo somete, invisibiliza (dicho rápidamente: hay más de un Bourdieu, así como hay más de un Barthes; en todo caso, discutiremos sobre en cuál nos enfocamos). Si me detengo en esta desestimación no es sino por los efectos de campo de la firma en cuestión (me he referido en otros trabajos a la reproducción de sus corpus, de sus conceptos e incluso de sus problemas de investigación, no solo entre los investigadores jóvenes [*cf.* Gerbaudo, 2007b]). También me apuro en advertir que, como bien se previene en esta entrada del diario, se trata de una "ocurrencia" que, por otro lado, al igual que las notas de "Envois" (Derrida, 1980), suspende tanto la identificación certera de quién habla como el enmarcado en alguna ley del género.

Más allá de esta discrepancia, vuelvo al relato del sueño que traigo, en definitiva, para poder discurrir sobre las articulaciones teóricas y epistemológicas esbozadas al inicio de esta presentación: "Efectivamente, tampoco se me hubiera ocurrido", previene Jorge Panesi (2017) en una pausa de una entrevista en la que, no obstante, acepta, con su usual elegancia y discreción, la referencia implícita, es decir, lo que el sueño que he contado omite pero deja entrever: "jamás se me ocurriría (como se le ocurrió a Analía) mezclar a Derrida con Bourdieu". "Mezclaste agua con aceite", me advierte Raúl Antelo. Aunque agrega: "Pero los efectos son buenos: le das a Bourdieu un dinamismo que no he encontrado ni en su teoría ni en muchas de sus instrumentaciones" (Gerbaudo, 2017c).

Cuento estos cuentos, entonces, para insinuar cierto matiz sintomático en estos episodios: también quienes leemos, aun desde los circuitos "científicos",[15] desatamos conjunciones que expresan cues-

[15] Más allá de nuestra toma de posición, inscribimos nuestro trabajo en instituciones que promueven proyectos de este orden: el CONICET, la Universidad, la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

tiones de este orden.[16] Así es como hacemos "caer juntos" a Derrida con Bourdieu, es decir, no solo por razones teórico-metodológicas, aunque sean estas las que sostienen la confluencia en términos de argumentos públicos tales como los que, hasta ahora, sostuve aquí.

Derrida junto a Bourdieu (más de un Derrida, más de un Bourdieu). Dos autores —hoy diría: dos constelaciones de firmas alrededor de dos autores o dos autores con sus respectivos elencos— en los que reparamos hace más de veinte años, tras ingenuas fantasías de mimesis: practicantes de la liturgia instrumentalista, por 1996 escuchamos en un congreso celebrado en el entonces Colegio Nacional de Santa Fe, una ponencia leída por un, para nosotros, ignoto profesor (se advertirá nuestra ignorancia) que, tal como luego lo hará Sapiro, modificaría el rumbo de nuestro trabajo. ¿Cómo lee?, ¿desde qué teoría lee?, ¿cómo logra escribir así, es decir, con esas salidas refinadas e incisivas que terminan dejando como saldo un problema inquietante? Esto nos preguntábamos quienes muchos años después fundaríamos el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias tras la estela de sus prácticas (*cf.* Panesi, 2014; Gerbaudo, 2014b, 2014c). El silogismo simplificador era más o menos el siguiente: si aprendo Derrida, podré leer (y escribir) como Panesi.

[16] Estas marcas pueden verificarse en la mayor parte de las decisiones que, en sus trabajos, toman tanto Derrida como Bourdieu, más allá de su reconocimiento, más o menos oblicuo y por lo general tardío, en muchos casos bajo la forma de cuentos (*cf*. Derrida, 2001; Bourdieu, 2004) o, en el caso de Derrida, en textos de zona de borde disciplinario (1974; 1980; 1994).Un aspecto que no pasa desapercibido a Pinto (2004) que construye, a partir de los tres casos que analiza, una inferencia de alcance más expandido: "L'entrée dans le champ intellectuel, si elle est un moment déterminant de la trajectoire, ne peut toutefois révéler complètement ce qui s'y trouve enveloppée, les pulsions sociales et les pulsions intellectuelles socialement conditionnées, que dans la longue durée biographique, en particulier quand une phase tardive favorise l'expression de ce qui ne pouvait être dit plus tôt" (p. 21). Pinto ubica, entonces, al trabajo dentro de la vida y, por lo tanto, lee en sus productos la huella de deseos, pulsiones, miedos, resistencias y síntomas: "Il n'y a donc pas, d'un côté, les passions, et de l'autre, les institutions. Il y a des passions comme la libido *sciendi scolastica*, désir suscité par l'école et qui porte sur les seules choses rendues aimables et concevables par elle" (p. 47).

Por la misma época, Beatriz Sarlo prometía usar a Bourdieu como marco central de la propuesta didáctica de una maestría dictada en Buenos Aires en una fundación privada. No es necesario recordar, porque algunas controversias del presente se encargan de hacerlo, qué recortes a la ciencia y al salario docente se practicaron en los noventa. En aquellas condiciones, viajar a Buenos Aires para cursar, sin beca y con más de cuarenta horas en el nivel medio, era sencillamente una utopía. No obstante, aquel impedimento no obstaculiza confesar otro deseo de mimesis: también quería saber lo que sabía Sarlo para osar esos cruces disciplinarios, esos modos de leer que hacían "caer juntos" a Barthes con Williams, a Bourdieu con Said y un largo etcétera.

Se me permitirá, para concluir, una tercera asociación. Lo que voy a contar sucede mucho tiempo después, hace apenas unos años. Mi cuento evoca el gesto díscolo de un investigador del CONICET. Una firma del campo ya citada aquí que produce, además, desde uno de los polos dominantes del campo de los estudios literarios. Mi cuento evoca la respuesta de Giordano a la recomendación que la comisión de Literatura, lingüística y semiótica del organismo anexa a su informe bianual: frente a la cultura evaluativa que pregona la publicación de *papers* en los circuitos *mainstream*, Giordano hace proliferar las notas de su diario en Facebook, prometiendo, además, luego, convertirlas a libro. Es decir: genera expectativa alrededor de un objeto anacrónico para los parámetros internacionales de la circulación internacional de las ideas pregonadas desde el "capitalismo científico" (*cf.* Collyer, 2015). Más allá de sus declaraciones sobre el tema, actúa una ética y una política en la que importa deparar porque encarna —en especial en esta coyuntura hostil para las humanidades en Argentina—, un sutil y jamás admitido modo del activismo que se parece mucho al que Avital Ronell practica desde otra lengua, en otro formato, con otras urgencias.

Algo de todo esto también confluye aquí, en esta megainvestigación tan necesariamente repleta de prevenciones teóricas y de adap-

taciones incrustadas en cuantiosas notas al pie. Algo que, por esta vez y dado el marco, quería traer a la conversación: quería hacer-me un lugar para reflexionar sobre el lugar[17] que tiene en la conversación

[17] Hay un cuento de Ariel Wilkis que repara en el incómodo lugar que tienen los objetos de investigación que se salen de la "zona de confort" (Ronell, 2012, p. x) del campo académico (esa zona poco propicia al "acontecimiento", a lo "fuera de cálculo", a la irrupción de lo insospechado). Importa traerlo aquí no solo porque refiere a un Bourdieu capturado por ciertos pretendidos "bourdesianos" sino porque pone de manifiesto varios problemas intersectados en la producción y circulación internacional de las ideas, a saber: la dificultad para producir una contribución teórica que sea leída como tal cuando se enuncia desde un polo dominado del campo (más allá de que el sitio geográfico de enunciación circunstancial sea una institución prestigiosa) y cuando quien la enuncia no solo no es un "heredero" reconocido como tal por el conjunto de los deudos sino alguien ubicado en uno de los escalones más bajos de la carrera académica; la importancia del deseo que lleva a no hacer claudicar la convicción de la necesidad del aporte en ciernes que, en estas condiciones exigirá, primero para su validación, un proceso de demostración mucho más riguroso que los que probablemente tendría que afrontar una "firma" (Derrida, 1990a) del campo, y luego para su circulación, otro proceso más complicado aún dados los circuitos establecidos restringidos, en buena medida, a los polos dominantes; la relación entre creatividad, ruptura, osadía, curiosidad y nuevas preguntas del campo unida a la dificultad para instalarlas en cuanto desarticuladoras del *statu quo*. Con más o menos clara alusión al Kafka que inspira la "teoría" sobre la ley derrideana (*cf.* Derrida, 1985), Wilkis cuenta sus inicios de la investigación que derivará en la formulación de un concepto que completa y actualiza el de "capital" bourdesiano: "A mediados de enero de 2007 tenía mi primera entrevista con mi director de tesis en Francia: Gerard Mauger. Antes de nuestra reunión, Gerard le pidió a un tesista suyo que hablaba español, que me mostrase la oficina que iba a ocupar. Muy gentilmente, este tesista me mostró cada rincón del edificio y me explicó todas las cuestiones prácticas para hacer más llevadera mi estancia en el laboratorio. El comienzo no podía ser más auspicioso para mí. Sin embargo, todo mi optimismo desapareció frente a una pregunta de mi colega. Como todos saben, el ritual de presentación entre tesistas indica responder dos preguntas ineludibles: con quién se trabaja y cuál es el tema de tesis. Este último punto lo respondí de la siguiente manera: me interesa comprender la dimensión moral de las prácticas monetarias de las clases populares del Gran Buenos Aires, le dije. '¿Moral? Aquí eso no se estudia', me devolvió como respuesta. Mi fragilidad de recién llegado me hacía sentir que estaba fuera de lugar. ¿De qué lugar? El 'aquí' que hacía referencia mi colega tesista no era un lugar físico sino una constelación de preguntas, conceptos y objetos asociados a la sociología de Pierre Bourdieu. Mi colega estaba funcionando como portero de esta constelación" (Wilkis, 2016, p. 172).

académica la transformación (sintomática) de la falta en intervención deseante traducida en escritura (algo que atraviesa, en verdad, todo mi trabajo, desde los inicios con los manuales para la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria del menemato hasta estos "disparatados" objetos que armé para mis proyectos del presente, entre una y otra fase de la posdictadura). Una re-flexión y, como tal, pretendidamente apartada tanto de la épica como de la queja para describir, como diría Jorge Panesi (2003), esta "corriente en la que nadamos" (p. 13).

Comentario

La teoría, los cuentos y las notas

Verónica Delgado

El trabajo de Analía Gerbaudo escenifica una modalidad teórica de pensamiento. O, más bien, una concepción de la teoría como

Sobre esta cuestión del "lugar" de enunciación, del "hacer-se un lugar" en la producción de conocimiento (más allá de la mera aplicación o incluso de la "apropiación") y del "tener lugar en el campo", vuelve Gustavo Bombini (2017) al reconstruir, bajo la forma de cuento, sus inicios en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y algunas de las vicisitudes que sufre al intentar modificar la relación instaurada entre teoría literaria y didáctica en la Argentina del primer ciclo de la posdictadura. Su autofiguración como "pajuerano" coincide en más de un rasgo con la de Wilkis ya que ambos, desde puntos de enfoque diferenciales, están en posición dominada dentro de un polo dominante: Wilkis en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, Bombini en la UBA (institución situada en un polo central en el circuito nacional y periférico en el internacional). El cuento de Bombini, por otro lado, también retoma cada uno de los problemas apuntados a propósito del anterior de Wilkis: se verifica en ambos una zona de "nano-análisis" (Ronell, 2012, p. xiii) a la que atienden las investigaciones que llevo adelante. Encuentro, en este "modo de ir hacia las cosas" (Ronell, 2012, p. xiii), en esta atención a lo mínimo, formas de escuchar "grandes tópicos" que atraviesan, uno a uno, los entramados de nuestras disciplinas cuya configuración leo desde este ensamble y, por ahora, en términos de "campo".

modo de construcción de conocimiento que se interroga por las modalidades en que ese pensamiento se realiza. ¿Cómo piensa la teoría? Pregunta siempre declinada en otras particulares: ¿cómo piensa Derrida?, ¿cómo piensa Bourdieu?, ¿cómo piensa Didi-Huberman?

Esta pregunta también puede formularse al propio trabajo de Gerbaudo —el cual, a su vez, se interroga por el modo en que la crítica literaria ha pensado en el espacio de la enseñanza de la teoría literaria en la Universidad en determinados momentos de la historia argentina—. Los pensamientos teórico-metodológicos que lo nutren no corresponden solo a las firmas fuertes ya citadas, sino que colaboran para ensayar una respuesta a esa cuestión, la cual, como prerrequisito metodológico, será singular, porque se sostiene en la imposibilidad de cualquier totalización. Se trata de la búsqueda, entonces, de una singular teoría que atienda a la excepción, para usar los términos con que Gerbaudo caracteriza a Derrida. Derrida y Bourdieu juntos, más allá del carácter que asume esa junción, y que reparte de modo claro las funciones que se asigna a cada uno: pensar desde Derrida, con el aporte de nociones centrales como "archivo" y "exhumación"; proveer los elementos de un análisis cuantitativo (e imprescindible), con Bourdieu, a cuya tendencia positivista no habría que ceder. Hay más de un Bourdieu, afirma Gerbaudo, en una referencia clara a las lecturas argentinas que reforzaron una zona de su obra y a las reproducciones de algunas categorías por parte de ciertas investigaciones. Hay también un Bourdieu al que remiten las nociones de "campo", "agente", "toma de posición" y "capital", que el trabajo de Gerbaudo acepta e incorpora como enfoque descriptivo relacional. Otros Bourdieu, resultado de los trabajos posteriores de sus discípulos (Gisèle Sapiro, entre otros), permitirían leer la ocurrencia de otros "efectos de campo de la firma [Bourdieu] en cuestión", es decir, es-

tablecer otros objetos además de otros itinerarios institucionales de la lectura de su producción.

***

Si la teoría provee una modalidad de investigación, una metodología analítica, es en la crítica literaria donde el trabajo encuentra, en primer término, su vocabulario, como sucede con la noción de "cuento". Gerbaudo refiere al uso de la noción por Rossana Nofal, quien lee como "cuentos de guerra" las novelas que "ficcionalizan la lucha armada en la Argentina de los años setenta", en el desplazamiento de la noción de "testimonio". Antes que Nofal, Ludmer había usado la noción de cuento como ficción cultural: cuentos de delitos, "cuentos de educación y matrimonio", "de manuscritos de escritores, cuentos de judíos, de mujeres, de genios, de artistas" etc., a los que podrían agregarse los cuentos de los críticos profesores y de sus alumnos y colegas en los que se enfoca Gerbaudo. En su trabajo, la noción de cuento remite a una necesidad metodológica para recabar información sobre una zona de la investigación para cuyo estudio no se dispone de "archivo", y es a partir de esta vacancia que se concentra en ir componiendo una definición. Estos "cuentos", a instancias de Safaa Fathy o Ernesto Laclau, son una herramienta de lectura de trayectorias individuales e institucionales, organizadas en "*relatos sobre sí* vertidos en entrevistas, homenajes, encuestas, y diverso tipo de material por los agentes del campo de las letras". Se trata de una noción que se va realizando y transformando: trazados narrativos sobre la propia vida que Gerbaudo no equipara con la autobiografía como género reglado y que, en sus palabras, "entre diferentes autofiguraciones (…), cooperan en el análisis de las tomas de posición que el agente asume, en distintos momentos, respecto de las mismas o disímiles dinámicas del campo".

***

Casi componiendo otro texto, las notas amplían generosamente las decisiones metodológicas de su trabajo, a la vez que abren la lectura de otro conjunto de autores, algunos ya citados en el cuerpo: Avital Ronell, Raúl Antelo, Paco Vidarte, Jorge Panesi, Alberto Giordano, Louis Pinto, Gisele Sapiro, Jérôme Pacouret. Una zona explicativa de su texto que, como las buenas reseñas (otro género, cuya antologización pendiente Analía señala en otros de sus escritos y en otros sitios), discuten, informan, proponen, y en este caso son el espacio en que el texto repone otras dimensiones de la investigación:

1. Una general, que define el contexto institucional y la propia "trayectoria" en un trabajo del que sobresale la dimensión colaborativa y dialogal, lo que informa también sobre una cierta comunidad abierta de "escuchas".

2. Otra también institucional y necesaria, que inscribe el trabajo en una perspectiva histórica (pues hacer un archivo es historizar el campo propio) que se preocupa por los procesos de institucionalización e internacionalización de los estudios literarios, y que en términos individuales se focaliza en una dimensión política, de nanopolítica de la crítica literaria argentina, la de los críticos-profesores de teoría literaria y literatura argentina, entre 1984 y 2003 (cabría preguntar, entre paréntesis, por los criterios de esa periodización).

Referencias bibliográficas

Antelo, R. (2016). Programa para un posgrado futuro. *El taco en la brea*, 3, 144-171. https://doi.org/10.14409/tb.v1i3.5447

Antelo, R. (2017a). *A escuta selvagem (I. A história universal da contingência. II. Logos, pathos, saber)*. Conferencia presentada en Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopólis.

Antelo, R. (2017b). *El archivo aturdicto*. Conferencia inaugural presentada en VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética "Las lenguas del archivo", Universidad Nacional de La Plata.

Antelo, R. (2017c). Consulta por Analía Gerbaudo. CIC, PIP–CONICET / INTERCO SSH–EHESS / CAI+D–UNL.

Barthes, R. (1992a). El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein (Trad. C. Fernández Medrano). En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 49-67). Paidós. (Trabajo original publicado en *Cahiers du cinéma*, 1970).

Barthes, R. (1992b). Diderot, Brecht, Eisenstein (Trad. C. Fernández Medrano). En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 93-101). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en *Revue d'esthétique,* 1973).

Bombini, G. (2017). Un relato pajuerano. Trabajo presentado en XIII Argentino de literatura*,* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Bourdieu, P. (1976). Le champ scientifique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, *2-3*, 88-104.

Bourdieu, P. (1979a). Les trois états du capital culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, *30*, 3-6.

Bourdieu, P. (1979b). *La distinction. Critique sociale du jugement.* Minuit.

Bourdieu, P. (1980). Le capital social. Notes provisoires. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, *31,* 2-3.

Bourdieu, P. (1984). *Homo academicus*. Minuit.

Bourdieu, P. (1985). Effet de champ et effet de corps. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, *59,* 2-73.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Du Seuil.

Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. Du Seuil.

Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation

internationale des idées. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, *145*, 3-8.

Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse.* París: Raisons d'agir.

Cixous, H. (1998). Savoir. En *Voiles* (pp. 9-21). Galilée.

Collyer, F. (2015). Practices of conformity and resistance in the marketisation of the academy: Bourdieu, professionalism and academic capitalism. *Critical Studies in Education, 56*, 315-331.

Cragnolini, M. (2014). Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo «propio» y la cuestión de la comunidad. En Panesi, J. *et al.* (Eds.) *IX Argentino de literatura* (pp. 32-41). UNL. https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/argentino_2013.pdf

Chun, S. (2017). *Política y ética en el pensamiento de Jacques Derrida: la hospitalidad incondicional como apertura hacia una "democracia por venir"* [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires]. http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4101

Daona, V. (2015). *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014)* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines. Argentina]. http://repositorio.ungs.edu.ar/handle/UNGS/253

De Man, P. (1970). Foreword. En *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (pp. vii-x). University of Minnesota Press.

De Man, P. (1983). Foreword to Revised, Second Edition. En *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (pp. xi-xii). University of Minnesota Press.

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Minuit.

Derrida, J. (1972). *Positions*. Minuit.

Derrida, J. (1974). *Glas*. Denoël/Gonthier.

Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Flammarion.

Derrida, J. (1980). *La carte postale, De Socrate à Freud et au–delà*. Flammarion.

Derrida, J. (1985). Préjugés: Devant la loi. En Lyotard, J. F. (Ed.). *La faculté de juger* (pp. 87-139). Minuit.

Derrida, J. (1988). *Mémoires for Paul De Man*. Columbia University Press.

Derrida, J. (1989). Biodegradables: Seven Diary Fragments. *Critical Inquiry, 15*(4), 812–873.

Derrida, J. (1990a). Postface: Vers une éthique de la discussion. En *Limited Inc., a b c…* (pp. 199-285). Galilée.

Derrida, J. (1990b). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Derrida, J. (1992). 'This Strange Institution called Literature': An Interview with Jacques Derrida. En *Acts of Literature* (pp. 33-75). Routledge.

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galilée.

Derrida, J. (1994). Circonfesión (Trad. M. L. Rodríguez Tapia). En *Jacques Derrida*. Cátedra.

Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Galilée.

Derrida, J. (1996). *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Tecnos. (Trad. A. Barberá y P. Peñalver Gómez).

Derrida, J. (1998a). *Demeure. Maurice Blanchot*. Galilée.

Derrida, J. (1998b). Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile. En *Voiles* (pp. 23-85). Galilée.

Derrida, J. (2000). Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*. En *Tourner les mots. Au bord d'un film* (pp. 71-126). Galilée.

Derrida, J. (2001). ¡Palabra! Instantáneas filosóficas. Trotta. (Trad. C. de Peretti y F. Vidarte).

Derrida, J. (2003a). Auto-immunités, suicides réels et symboliques.

Un dialogue avec Jacques Derrida; La déconstruction du concept du terrorisme selon Derrida. En *Le "concept" du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre - décembre 2001)* (pp. 133-244). Galilée.

Derrida, J. (2003b). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Galilée.

Derrida, J. y Cixous, H. (2004). *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona.* Icaria.

Derrida, J. y Fathy, S. (2000). Contre-jour. En *Tourner les mots. Au bord d'un film* (pp. 11-25). Galilée.

Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout.* Minuit.

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Didi-Huberman, G. (2014). Seminario *Peuples en larmes, peuples en armes*. EHESS.

Didi-Huberman, G. (2016-2017). *Soulèvements.* Jeu de paume.

Fathy, S. (1999). *D'ailleurs, Derrida*. Gloria Films Production / La Sept Arte.

Fathy, S. (2000). Tourner sous surveillance; Tourner sur tous les fronts. En Derrida, J. y Fathy, S. *Tourner les mots. Au bord d'un film* (pp. 27-69, 127-167). Galilée.

Freud, S. (1997). El método psicoanalítico de Freud (Trad. L. López-Ballesteros y De Torres). En *Obras completas* (pp. 1003-1006). Tomo 7. Losada.

Gerbaudo, A. (2007a). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Universitas, Sarmiento editor y UNC.

Gerbaudo, A. (2007b). Entre Migré y Blanchot: paradoja, ironía y autobiografía en una teoría de la lectura. *El hilo de la fábula, 7*, 207-212.

Gerbaudo, A. (2012). Por esa forma de huelga llamada 'deconstrucción' (o las insospechadas derivas de una cita). Ponencia presentada

en II Jornadas Internacionales Derrida, Biblioteca Nacional y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Gerbaudo, A. (2014a). Algo más sobre protocolos de escritura y política en Jacques Derrida. Ponencia presentada en Coloquio Homenaje a Jacques Derrida "La soberanía en cuestión", Museo del Libro y de la Lengua, Buenos Aires.

Gerbaudo, A. (2014b). Sobre el eco persistente de una voz y otros envíos. *El taco en la brea, 1*, 3-19. https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4200

Gerbaudo, A. (2014c). Los Estados de la Teoría (Tecnocracias corporativas, cientificismos y desconstrucción: repliegues y desmontajes en algunas escenas contemporáneas). Introducción a dossier. *El taco en la brea, 1*, 140-168. https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4208

Gerbaudo, A. (2016). La institucionalización de las 'letras' en Argentina y su internacionalización (1945-2015). Decisiones metodológicas y primeros resultados de investigación. Conferencia en el Seminario Gliciart (Grupo de Investigación *Literatura, cine y otros lenguajes artísticos*), Universitat de Barcelona.

Gerbaudo, A. (2017a). La investigación literaria en Argentina y su internacionalización (1958-2016). Notas sobre la conexión con Brasil. Conferencia Homenaje a Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

Gerbaudo, A. (2017b). La investigación literaria en Argentina y su internacionalización (1958-2016). Notas sobre la conexión con Alemania. Conferencia dictada en la Universidad de Bremen, Alemania.

Gerbaudo, A. (2017c) ¿Investigación sin Estado? Notas a partir de un archivo en construcción sobre la institucionalización y la internacionalización de los estudios literarios, lingüísticos y semióticos en Argentina (1958-2015). Conferencia inaugural en VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de

Crítica Genética "Las lenguas del archivo", Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Giordano, A. (2015). Con Barthes. Apuntes tomados en un Diario. *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico* (pp. 215-239). Nube negra.

Grossi, B. y Arce, R. (2017). El cálculo y el cálculo. Diálogo sobre *Zona Saer* de Beatriz Sarlo. *Prause*, *2*. https://revistaprause.blogspot.com/2020/09/el-calculo-y-el-calculo-albertito-y-san.html

Heilbron, J. y Gingras, Y. (2009). L'internationalisation de la recherche en Sciences Sociales et humaines en Europe (1980-2006). En *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des* États-nations *à la mondialisation (XIX^e^-XXI^e^ siècle)* (pp. 39-390). La Découverte.

Heilbron, J., Guilhot, N. & Jeanpierre, L. (2009). 10. Internationalisation des sciences sociales: les leçons d'une histoire transnationale. In *L'espace intellectuel en Europe* (pp. 319-346). La Découverte.

Heilbron, J., Boncourt, T. & Sapiro, G. Y. G. S. (2014). Handbook of Indicators of the Internationalization of the Social and Human Sciences. INTERCO SSH EHESS.

Hofstadter, D. (1998). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Tusquets. (Trad. M. Usabiaga y A. López Rousseau).

Laclau, E. (2005). Prefacio. En Arfuch, L. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (pp. 11-15). Fondo de Cultura Económica.

Nofal, R. (2009). Literatura y testimonio. En Dalmaroni, M. (Dir.). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica* (pp. 147-164). Universidad Nacional del Litoral.

Nofal, R. (2012). Cuando el testimonio cuenta una guerra. *El hilo de la fábula, 12*, 91-101.

Nofal, R. (2014). La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba. *El taco en la brea, 1*, 277-287. https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4217

Panesi, J. (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En A.

Giordano y M. C. Vázquez (Comps.), *Las operaciones de la crítica* (pp. 9-22). Beatriz Viterbo.

Panesi, J. (2000). Enrique Pezzoni: profesor de literatura. En *Críticas* (pp. 255–262). Norma.

Panesi, J. (2003). Polémicas ocultas. *Boletín, 11*, 7–15. https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/40-boletin-11.html

Panesi, J. (2014). La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria. *El taco en la brea, 1*, 322-333. https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4218

Panesi, J. (2017). Entrevista por Analía Gerbaudo. CIC, PIP–CONICET / INTERCO SSH–EHESS / CAI+D–UNL.

Pinto, L. (2004). Volontés de savoir. Bourdieu, Derrida, Foucault. En *Pierre Bourdieu, sociologue* (pp. 19-48). Fayard.

Pinto, L. (2015). Comentarios. Seminario "Sociologie historique des Sciences Humaines et Sociales". Paris: Centre européen de sociologie et de science politique (CESSP)-École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 26 de mayo.

Peeters, B. (2010). *Derrida*. Flammarion.

Ramírez, C. (2018). Hacia la consolidación de la *firma*. En Prósperi, G. (Comp.). *Quinto coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. UNL.

Ronell, A. (2002). *Stupidity*. University of Illinois Press.

Ronell, A. (2006). *American philo. Entretiens avec Anne Dufourmantelle*. Stock.

Ronell, A. (2008). Derridémocratie. *Colloque International Derrida Politique*. ENS.

Ronell, A. (2010). *Fighting Theory. Avital Ronell in conversation with Anne Dufourmantelle*. University of Illinois Press. (Trad. C. Porter).

Ronell, A. (2011). Entretien. En *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire* (pp. 290–296). Du Seuil.

Ronell, A. (2012). *Loser sons. Politics and authority*. University of Illinois.

Sapiro, G. (1999). *La guerre des* écrivains *(1940–1953)*. Fayard.

Sapiro, G. (2013). Le champ est-il national? La théorie de la différentiation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en Sciences Sociales, 200*, 70–85.

Sapiro, G. (2016). How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature. *Journal of World Literature, 1*(1), 81–96.

Sapiro, G. (2017). La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos. *El taco en la brea, 5*, 433-453. https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6641

Sapiro, G., Heilbron, J., Boncourt, T. & Sorá, G. (2013). Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities. INTERCO SSH– EHESS.

Sapiro, G. y Pacouret, J. (2015). La circulation des biens culturels: entre marchés, États et champs. En Siméant, J. (Dir.). *Guide de l'enquête globale en sciences sociales* (pp. 68-93). CNRS.

Schögler, R. (2014). *Handbook of Indicators of Institutionalization of Academic Disciplines in Social and Human Sciences*. INTERCO SSH, CNRS.

Vidarte, P. (2006). Derriladacan: contigüidades sintomáticas. Sobre el objeto pequeño j@cques. Conferencia en *I Jornadas Internacionales Jacques Derrida,* Universidad de Buenos Aires.

Wilkis, A. (2014). Sobre el capital moral. *Papeles de Trabajo, 8* (13), 164-186.

Wilkis, A. (2016). Sobre el capital moral. El itinerario de un concepto. *El taco en la brea, 3*, 172-176. https://doi.org/10.14409/tb.v1i3.5448

Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario.* Siruela.

Zizek, S. (1994). ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de *Hollywood*. CABA: Nueva Visión. (Trad. H. Pons).

Zizek, S. (2004). *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad.* Paidós. (Trad. P. Willson).

Segunda parte

La teoría de la literatura en el límite de lo decible

De Man: ceguera y desfiguración

Juan Bautista Ritvo

> "… nosotros, los más inconstantes, que deambulamos queriendo comprenderlo todo y que, aun sin captarlo, convertimos a lo desmesurado en el hacer de nuestro corazón para que no nos aniquile"
>
> *Cartas sobre Cézanne*
> Rilke, a propósito de Cézanne

Para De Man la literatura es *cenotafio*, tumba vacía. Más precisamente: un cenotafio en ruinas, prosaico, materialmente desarticulado. Intentaré, sin dejar de reconocer sus méritos intrínsecos, mostrar los límites de este proyecto.

En el ensayo "La autobiografía como desfiguración", ese género menor, tan atractivo y simultáneamente tan indefinible en sus rasgos constitutivos —desde un cierto punto de vista todo es autobiográfico y por la misma razón nada lo es— se le presenta a De Man como la oportunidad de mostrar cómo la *mudez* inherente a la visión literaria es ocultada por la visión estética, la que necesariamente —ideológicamente— dota de vida, en el sentido fenomenológico de la expresión, a lo que ha nacido piedra, mudo, muerto; o queda reducido a mero juego literal sin sentido o, en el caso extremo, a un fonologismo ajeno a cualquier humanismo del sentido.

Lo que podríamos llamar el "síntoma autobiográfico" aparece con nitidez cuando se alterna la lectura autobiográfica de una novela con

la ficcional, como si se dudara entre una hipótesis genética que hace de la metonimia la causa y de la metáfora su efecto y otra teleológica que invierte la operación: la metonimia como medio y la metáfora como fin. La especularidad que desde siempre retiene esta oposición, que se disuelve como oposición en el mismo momento en que se pretende discriminar sus términos, muestra que no se puede estar dentro de una situación indecidible.

Sin duda De Man tiene razón; no obstante, lo que cuestiono es el modelo teórico que pone en juego para llegar allí: su razón, evidente y límpida, se sostiene en la ceguera de razones insostenibles. Voy a citar un párrafo de tal ensayo que merece el análisis riguroso de sus presupuestos:

> ¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia igual que una fotografía depende de su tema o una pintura (realista) de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía igual que un acto produce sus consecuencias, pero ¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y alterar la vida, y que cualquier cosa que *haga* el escritor está gobernada por exigencias técnicas de autorretrato, y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y dado que la mímesis que aquí se asume operativa no es más que un modo de figuración entre otros. ¿Determina el referente a la figura o al revés? ¿No es acaso la ilusión de la referencia una correlación de la estructura de la figura, o sea, no ya clara y simplemente un referente sino algo más próximo a una ficción que entonces, a su vez, adquiere cierto grado de productividad referencial? (De Man, 2007, p. 148 [cursivas añadidas]).

De Man está encerrado en el mismo dilema cuya consistencia denuncia. Es indudable que la pintura no depende de su modelo ni la fotografía de su tema, mas este binarismo sin salida (¿es la representación la que determina la cosa o es esta la que determina a aquella?

¿O hay una circularidad que, como dice De Man, está sometida a una "aceleración infinita"?) nos conduce a rechazarlo por falso o a aceptarlo como una condena; o bien, a la solución, quizá desesperada, que es la de De Man, que consiste en encerrar a la letra (al texto, por otra parte, indefinible) en un espacio sin exterior: un balbuceo que remite a otro balbuceo y así sucesivamente…

Quiero decir: hay aquí, profundamente reprimido, un *tercer término* que puede ofrecer una salida del laberinto de la representación. Fijémonos, por un momento, en la experiencia de la pintura que evocó circunstancialmente De Man. Unas palabras de Cézanne recogidas por Joachim Gasquet (2014) merecen ser transcriptas por su revelación carnal e intensa:

> En *Las mujeres de Argel* de Delacroix estamos todos. Cuando le hablo de la alegría de los colores por los colores mismos, ¿ve usted? Esto es lo que quiero decir… Estos rosas pálidos, estos toscos cojines, esta babucha, toda esta limpidez, cómo decirlo, le entra a uno por los ojos como una copa de vino por la garganta, y enseguida uno se embriaga. Sin saber porqué, se siente uno más ligero. Estos matices alivian y purifican…Y está abarrotado. Los tonos entran unos dentro de los otros como la seda. Todo está conectado, trabajado en conjunto. Y por eso funciona. Es la primera vez, después de los grandes, que se ha pintado un volumen. Y en Delacroix, no hace falta decirlo, hay algo, una fiebre, que los antiguos no tienen. Courbet es un constructor, un rudo artesano del yeso. Un triturador de tonos (Cézanne, 2014, p. 38).

Cuando Rilke se abisme en Cézanne, se entregará a la misma materialidad sensual, ruda, pregnante, de los colores. Para él todo es un juego de colores y de volúmenes, que describe con extrema fruición. En determinado momento, en una referencia incidental a Manet, dice:

"en Manet, donde el negro actúa como una interrupción de corriente y se opone todavía a los colores como si proviniera de otra parte" (Rilke, 1978, p. 65).

Otra parte… esa parte tiene para mí un nombre y vale asimismo y decisivamente para la literatura: una *grieta* en el mundo circundante. La grieta no tiene por qué consistir exclusivamente en un vacío; un abarrotamiento, incluso la trituración de colores que Cézanne atribuye al constructor "romano", Courbet, puede ser un testimonio de la grieta.

El término inglés que traducimos por "desfiguración" es *de-facement*, literalmente el borramiento o eliminación del rostro. La grieta emerge cada vez que el mundo circundante, la realidad jerárquicamente conformada por la habitualidad cotidiana, su tópica y su temporalidad amansada, es de alguna forma resquebrajada. La mirada que enceguece, la voz que atruena o que se modula con matices y aspectos suprasegmentales, imposibilitados de tornarse discretos, el volumen que pierde sus contornos, la distancia sin gozne que la organice, el instante azaroso que suspende con su inminencia las expectativas, la mezcla o fusión sensorial ubicua, son algunos de los componentes de la grieta a la que responde el *ritmo* de la *técnica* artística, esa escansión que irrumpe en el silencio de la tela o el papel blancos, técnica pictórica o literaria —es indudable que he hablado de la pintura solo para que sea más sencilla la introducción de lo que nos interesa de manera específica, la literatura—.

(En *Del otro lado del río y entre los árboles,* Hemingway (1950) desrealiza la invernal Venecia al contemplarla desde la desolación de la isla de Torcello, entregada a una muerte lenta durante siglos; en *Justine* de Durrell (1957) , por la noche la ciudad de Alejandría deriva como un banco de algas hacia los cafés iluminados; la metáfora radical destruye *no la referencia* sino la *imposibilidad del referente* para confundirse con un nuevo objeto).

Frente al inoperante binarismo tradicional, es preciso construir un *ternario agonal*: el *actor* que produce el hallazgo y que escribe y al mismo tiempo lee lo que escribe, la *grieta* que solicita la interven-

ción en *el mundo circundante* y, finalmente, el descubrimiento de esa misma grieta que lo habita y lo desfigura como prenda de pasión y de éxtasis.

De Man fetichiza el lenguaje reducido a la perspectiva del estructuralismo, y lo hace con una confianza casi ingenua en el puro juego literal, como si este jugara solo, al tiempo que las referencias inevitables a la "mente" (*mind*) caen fuera del sistema que construye, entregadas a una pura psicología extraña al arte, a una fenomenología degradada que él denomina escuetamente "estética".

* * *

Sobre todo, hay que separar todo lo que De Man construyó —sin duda admirablemente— en torno a la noción de *ruina*, de lo que consignó bajo el vocablo *mudez*: la ruina, por el contrario, habla, implica el cuerpo del contemplador o del lector y hace nacer una nueva y frágil vida de su contacto radical con la muerte. La ruina condena la inmovilidad, la arquitectónica (no la arquitectura, que en su dimensión más profunda refiere a un movimiento musical: su fijeza construye el fantasma de la sombra múltiple y rítmica), porque la ruina, tal y como lo indica eficazmente Andrzej Warminski en su prólogo a la *Ideología estética* (1998), es perfectamente equiparable a la "narrativización de un balbuceo" (p. 52), correlativa de la imposibilidad de cierre semántico de cualquier sistema. Con todo, el balbuceo no es mero *ergon* (producto), sino primariamente el *acto de balbucear*, *enérgeia*, actividad. Sin la *enérgeia,* todo sistema transforma finalmente su inestabilidad en estabilidad, ya que se ha confundido la inestabilidad —pasaje constante del sentido en el sin sentido— con la paradójica estabilidad de una *radical indiferencia* con respecto al sentido.[1]

[1] En realidad, De Man parece depender de la definición dogmática de Lacan de que el significante nada tiene que ver con el significado; tesis que se anula a sí misma

Mas es necesario rendir homenaje a sus múltiples hallazgos.

De Man ha descompuesto la retórica literaria como si estuviera mutilando cuidadosamente el cuerpo de Orfeo, aunque haya desconocido —al menos de manera explícita— la dimensión transferencial que actúa cada vez que alguien escribe o habla: es la dimensión de la interlocución.

De todos modos, es ejemplar el modo en que accede a figuras aparentemente inocuas, como la catacresis, para mostrar cuál es el poder deletéreo del lenguaje en acción:

> Algo monstruoso –dice– se esconde en la más inocente de las catacresis: cuando se habla de las patas de la mesa o de la cara de una montaña, la catacresis ya se ha convertido en una prosopopeya, y se comienza a percibir un mundo de fantasmas y monstruos potenciales (De Man, 1978, p. 64).

(Este vocablo que emplea, "monstruoso", revela que la subjetividad que expulsa sin tematizar vuelve por todos lados…).

Luego habla de que cada vez que nos ocupamos de las figuras, no podemos eludir lo que eficazmente denomina "la anamorfosis de los tropos". En este contexto, anamorfosis es un equivalente de desfiguración; pero al incorporar la dimensión monstruosa no solo pone en acción al sujeto de la enunciación que ha expulsado de su teorización, sino también y decisivamente recupera una antigua intuición de Arsène Darmesteter (1979) que ya había llamado la atención de Aragon: la catacresis no es sino el nombre del olvido. Olvido que "pata de la mesa" es una expresión impropia porque así olvido que toda expresión es impropia y que la prosopopeya, que anima a lo inanimado, es potencialmente una amenaza.

---

porque, como el mismo Lacan lo declaró casi al pasar, es imposible dar un ejemplo de un significante completamente despojado de significado. Véase Lacan (1988), especialmente la lección XIV. Mas asimismo es preciso llamar la atención sobre la p. 284, *in fine*: "Intenten, pues, imaginar qué puede ser la aparición de un puro significante. Obviamente, por definición, ni siquiera podemos imaginarlo".

Y es aquí, sobre su propio terreno, que podemos replicarle, en este diálogo que él diría que es un diálogo de muertos (como todo diálogo, en definitiva) con un vuelco de su tesis.

El poder mortífero de la lengua, que es innegable —suele decirse "la palabra es el asesinato de la cosa"—, es el único medio para que restalle el relámpago de la vida, el paso del sentido en el sin sentido, el paso del sentido en y por y a través del cuerpo: nosotros, los mortales, *sentimos el sentido* y sin ello un texto se vuelve un cadáver insignificante.

En otro momento y en el ensayo sobre Pascal, intenta hallar algo que vaya más allá del sistema de la negación, figura demasiada elástica, dice, como para que no pueda ser recuperada por un sistema de inteligibilidad. ¡Acierto memorable! Acierto que implica una lección para aquellos que siempre hemos exaltado el poder de la negatividad.

Él prefiere, para algo más primitivo que denomina "disrupción", acudir a figuras que en su carácter un poco marginal —no gozan del prestigio de la metáfora, desde luego— apuntan a interrumpir un continuo semántico "de un modo que va más allá del poder de reintegración". Entonces menciona el anacoluto —que es la ruptura de la construcción sintáctica— y la parábasis —un momento de la comedia antigua en que los actores abandonan el escenario y los miembros del coro charlan con el público, cantan, cuentan chistes—. En ambos casos tenemos como categoría central la *interrupción*, ultrafigura más que figura, que ya había sido teorizada y puesta en práctica por Blanchot y que a mí me abrió, como a tantos, el camino de la visión literaria.

Todo esto está más allá del estructuralismo, aunque sea indudable que el bagaje teórico de De Man está muy ligado a los límites estructuralistas —o en lo que convenimos denominar estructuralismo, cuyo mayor ejemplo es el primer Barthes, el Barthes escolar—; lo que se torna más agudo cuando usa la noción de "signo", que no podemos destotalizar sin plantear de otro modo el problema de la referencia.

En primer lugar, desconoce (aunque implícitamente lo cuestione) la esencial heterogeneidad de lo que denominamos lenguaje. Sabemos que la noción de signo ya no opera en el nivel del discurso y que no hay ningún concepto que reduzca el lenguaje a objeto fijo, ceñido; no podemos captar el lenguaje como totalidad, del mismo modo que el pez no puede captar el agua como agua. Fundamentalmente, como lo mostró Bühler (1967), el lenguaje posee dos niveles heterogéneos entre sí: el de la mostración donde operan los deícticos, que son el fundamento del habla en situación, y el campo simbólico.

Es cierto que en la escritura los deícticos permanecen fuera de la situación; por eso mismo, su emergencia imaginante contribuye a la dispersión del simbolismo y correlativamente a la suspensión del actor: toda vez que el poeta dice "allí" o "aquí" o "allá", algo se rasga en la tela del mundo. Por eso leer es etimológicamente reunir o recolectar (no sintetizar) lo disperso. Más allá de Bühler podemos agregar: el campo simbólico también es profundamente heterogéneo; cuando se pasa de la semiótica a la semántica cambian *anamórficamente* todos los niveles; no se trata solamente de inestabilidad, sino de algo más profundo; es una *separación*, un desvío del mundo que vuelve a inventar el mundo.

Es cierto que la desestabilización semántica que es inherente a la noción de texto, habitado inexcusablemente por una doble relación antitética, cuestiona la noción de lenguaje, aunque el desconocimiento de la función mostrativa de este le impide comprender cuál es la verdadera y simple trampa de la denominada función referencial: ocultamos bajo esta denominación que el *referente* es imposible, pero la *referencia*, por el contrario, es necesaria (De Man, 1990, p. 307).

El lenguaje está enraizado en el *acto de mostrar lo que se sustrae por definición a la visión*; que esta deixis sea habitualmente una *deixis en fantasma* exalta el poder de la mostración, en tensión dialéctica con la demostración. En este hecho localizamos lo que le debemos a la feno-

menología, núcleo esencial de cualquier estética. El lenguaje constituye una paradoja que no podemos reprimir incluso cuando reprimimos: es necesariamente autorreferencial; empero, esa autorreferencialidad, en el preciso momento en que parece sustraerse al exterior, se dispara hacia afuera, hacia otros cuerpos, hacia la grieta monumental del mundo, es una torsión inmediata y opera en simultaneidad porque nada termina en sí mismo; y se dispara hacia un lugar que no es objetivo; en ese punto, en ese *punctum,* la figura se deshace en objeto y el objeto se deshace en figura; es el lazo *indivisible* de la existencia.

De Man (1990), en un gesto que lo emparenta con Derrida, reduce muy injustamente a Rilke a la dimensión del "Dios-oído fonológico" (p. 68)*,* mostrando una confianza ingenua en los poderes de la fonología, que es un sistema abstracto: puesto en acto, se transforma en *voz*.

En un texto cualquiera (sea cual fuere su definición o su imposibilidad de ser definido, ya veremos el problema luego) el fonema se pierde en la voz que, a la vez, vive del quiasmo con el sentido; y ya sabemos —lo sabemos desde Heidegger—, que en última instancia el sentido y el sin sentido se equivalen.

Y con respecto a esto, cabe citar un momento muy complejo de uno de sus textos más complejos, el dedicado a Rousseau. Tras asimilar cualquier institución política a un texto legal, según lectura del *Contrato Social,* sostiene:

> Desde el punto de vista del texto legal, es esta generalidad la que rechaza brutalmente toda particularización –dice De Man–, lo que explica la posibilidad de que surja. Dentro del modelo textual, la particularización corresponde a la referencia [*to reference*], ya que la referencia es la aplicación [*application*] de un potencial general e indeterminado de significado a una unidad específica (De Man, 1990, p. 305).

La referencia no puede instituir —ni en Rousseau ni en general— la *aplicación*; por el contrario, es la *inaplicabilidad* de un potencial ge-

neral la que la define, razón por la cual la disociación entre referente y referencia deja a la referencia en un vínculo extraño con "lo que proviene de otra parte", con la desmesura que no existe sin el significante, aunque lo *trascienda* en ese lugar de quiasmo entre letra y cuerpo, entre significante y objeto real.

Allí donde el referente se desliza metonímicamente trastornando la percepción estable (*id est*, reprimida), la referencia encuentra su ambiguo sostén en la desmesura.

La noción de aplicación es tramposa por razones que el mismo De Man deja adivinar cuando habla de un potencial "general e indeterminado": es la aplicación *fallida* la que abre el juego.

Las relaciones del texto con el objeto, de la representación con la cosa, del texto con el mundo entorno, quedan encuadradas como el momento imaginario del ternario más arriba mencionado, que no puede operar sin el movimiento de apertura de alguien que decide y de la solicitación que le viene de una exterioridad radical, aunque el producto, desde luego, exceda la solicitación y su respuesta.

Si nos mantenemos exclusivamente en el terreno de la contraposición binaria, el texto tendrá el mismo destino que la autobiografía: todo es texto; nada es texto.

Veamos la culminación de la encerrona:

> Llamamos texto –dice– a todo ente que pueda ser considerado desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto por sus fines [*open-ended,* se habría podido verter, más textualmente, "abierto-finalizado", "abierto-cerrado", aunque la traducción castellana parece más conforme a la intención textual], no referencial, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia. La "definición" del texto afirma también la imposibilidad de su existencia y prefigura las narraciones alegóricas de esta imposibilidad (De Man, 1990, p. 307).

Como De Man no distingue entre referencialidad fallida con respecto al referente y referencialidad abierta a la grieta, el sistema gramatical, proclamado abierto por sus fines, está encerrado en verdad en la exclusión de todo lo que no sea texto. En cuanto a la significación trascendental, se ubica en un plano diverso: forma parte de las tentativas para controlar y mantener en un orden cerrado todo lo que exceda las reglas fijas, lo cual más que atentar contra la gramática parece destinado a sostenerla.

En cualquiera de los casos hay encierro. Lo que importa es, antes que nada, no confundir la imposibilidad de definir la textualidad con la relación de imposibilidad que esta misma textualidad mantiene entre la realidad del mundo circundante y lo real como indivisibilidad.

Para decirlo de otra forma, la textualidad desborda los marcos semánticos establecidos, desordena eventualmente la sintaxis porque su incesante divisibilidad choca finalmente con el núcleo traumático de lo indivisible.

La interferencia contradictoria del campo gramatical con el campo figurado permanece por completo en el interior del texto porque la referencia —como la entiende De Man— es potencialmente indeterminada. En otras palabras, la referencia, en su impotencia, permanece como el lado negativo del texto, en lugar de sufrir un efecto de diplopía que retorna a una verdad elemental: se sale del texto cuando en lugar del desdoblamiento especular admitimos que la transparencia de la división *choca* incesantemente, *traumáticamente*, con la opacidad radical de lo indivisible, causa del *perentorio* retorno a nuevas divisiones. Sin embargo, aquí ya no hay espejo.

Es en la obra misma donde descubrimos las marcas de ese real que, inscribiendo su acción, anuncia un más allá de la inscripción. De lo contrario, el balbuceo se torna insignificante; la fragmentación trivial; la trama, una divagación angélica sin cuerpo. La contradicción se abre a la efracción de lo real que es lo que no alcanza a advenir en el

advenimiento, duplicación del advenir que se entreabre a esa grieta que conduce todo el proceso de interlocución, al tiempo que impide que se lo reduzca a una suerte de psicología aplicada.

Comentario

La teoría como problema

Federico Cortés

Desde los años 80 en adelante, Juan Ritvo ha estado entre los primeros en leer y escribir sobre la teoría de Paul de Man. Este ensayo forma parte de su aporte insoslayable al estudio de la recepción y los usos de De Man en Argentina, ya que propone señalar los límites de la teoría demaniana en torno al problema del lenguaje, la significación y la lectura. Ritvo se centra, por un lado, en el ensayo "La autobiografía como desfiguración" de *La retórica del romanticismo* ([1984] 2007) y, por el otro, en "Promesas (contrato social)" de *Alegorías de la lectura* ([1979] 1990), lo cual contribuye a brindar un panorama general de los aportes y las limitaciones de la obra de Paul de Man.

Ritvo retoma las críticas de De Man al estructuralismo y se propone demostrar que, aunque correctas, sus razones presentan ciertas cegueras que lo terminan encerrando en el mismo problema que denuncia. En su pugna por deconstruir los modos de leer heredados de la estética kantiana y hegeliana, así como también de la hermenéutica heideggeriana, Paul de Man plantea que toda lectura pone de manifiesto la disyunción fundamental que existe entre el sistema gramatical y el sistema figurativo de cualquier texto. De esta manera, cuestiona la relación isotópica-determinista entre signo y referente que la estética, la hermenéutica, pero

también el formalismo estructuralista, presuponen en sus perspectivas metodológicas.

Ritvo cita un pasaje de Paul de Man sobre la "ilusión de la referencia" en la autobiografía en el que se pregunta si el referente determina a la figura o al revés, con el objetivo de señalar que esta simple inversión determinista termina privando al texto de cualquier relación posible con el afuera, encerrando el problema dentro de los confines del lenguaje. Para superar este binarismo de la representación Ritvo rastrea, en distintos pasajes de la obra de De Man, un "tercer término reprimido" que excede la relación dicotómica entre figura y referencia.

Lo particular del enfoque de Juan Ritvo es que analiza discusiones propias de la teoría literaria desde una perspectiva psicoanalítica, que históricamente ha sido señalada como un punto ciego dentro de la propuesta de Paul de Man. Así, mientras para este último tanto la lectura como la escritura funcionan de un modo casi automático —en un intento por contrarrestar el peso que adquiere el sujeto cognoscente en la tradición de la estética y la hermenéutica—, Ritvo busca reinscribir la centralidad de la subjetividad, del *cuerpo* que lee y escribe en contacto con la grieta de lo real.

El énfasis está puesto en ciertas figuras disruptivas muy recurrentes en la teoría de De Man, tales como la parábasis o la catacresis "monstruosa" que, según Ritvo, son de clara procedencia blanchotiana. Así, al restituir a partir del psicoanálisis la dimensión subjetiva que De Man reprime, Ritvo pone de manifiesto la relación heterotópica, desigual, fallida, entre el campo gramatical y el campo figurado. Disyunción que surge en la lectura porque "su incesante divisibilidad choca finalmente con el núcleo traumático de lo indivisible", lo cual contribuye a superar las limitaciones estructuralistas del modo de leer de Paul de Man. De esta

manera, Ritvo da cuenta de la productividad de ciertas zonas olvidadas de la obra demaniana para pensarla en relación con los debates tradicionales de la crítica literaria argentina; lo cual, en el contexto de este libro, nos invita a pensar en la vigencia de la teoría de Paul de Man.

Referencias bibliográficas

Bühler, K. (1967). *Teoría del lenguaje*. Revista de Occidente.

Cézanne, P. (2014). *Leer la naturaleza*. Casimiro Libros.

Darmesteter, A. (1979). *La vie des mots (1887)*. Champs Libre.

De Man, P. (1998). *La ideología estética*. Cátedra.

De Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura*. Lumen.

De Man, P. (2007). *La retórica del romanticismo*. Akal.

Durrell, L. (1957). *Justine*. Edhasa.

Gasquet, J. (2014). *Cézanne. Lo que viví y lo que me dijo*. Gadir Editorial.

Hemingway, E. (1950). *Del otro lado del río y entre los árboles*. Seix Barral.

Lacan, J. (1988). *Las psicosis, seminario 3*. Paidós.

Rilke, R. M. (1978). *Cartas sobre Cézanne*. Goncourt.

Foucault: la literatura, en teoría

Maximiliano Crespi

> Alguien se asombrará, sin duda, de que hayamos podido reconocer un parentesco tan extraño entre lo que por mucho tiempo fue temido como un grito y lo que durante largo tiempo fue esperado como un canto.
>
> *La folie, l'absence d'oeuvre*
> Michel Foucault (1964)

I

En 1962, mientras corrige las galeras de su *Raymond Roussel* (1963), Michel Foucault escribe "La folie, l'absence d'oeuvre". En ese breve ensayo, publicado en 1964 e incorporado luego como apéndice a la reedición de *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), retoma el análisis de la compleja relación entre locura y literatura, entre el discurso que nos llega como un grito y el que reconocemos como un canto. Surgido de una frase oscura del prefacio de 1961 del mismo libro, el texto analiza especialmente el modo en que la locura ha ido superponiéndose con la figura de la suspensión del sentido naturalizado hasta ocupar el espacio imaginario en que podría emerger "un sentido otro". La locura —dice allí Foucault— abre una suerte de "reserva lagunaria" que "designa" y "hace ver" ese pliegue en que lenguaje y palabra se implican mutuamente, esa puesta en abismo

en que se forman el uno a partir del otro al exponer su relación todavía muda.

Decir y hacer ver ese vacío ciego a la luz de la representación clásica es la primera virtud de esa forma del grito que se identifica con la locura. Foucault puntúa el comienzo de ese proceso con la ruptura marcada por el advenimiento de uno de sus "fundadores de discursividad" (1970). A su juicio, a partir de la conmoción producida por la contribución teórica de Freud, la locura empezó a ser vista como un no-lenguaje o, mejor aún, como un "lenguaje doble": la lengua que no existe más que en esta palabra que no dice más que su pertenencia a una lengua: *el pliegue hablado que es una ausencia de obra*.

Foucault se centra en el carácter productivo con que Occidente delimita y distingue la razón de la locura: *l'absence d'oeuvre*. "*Oeuvre*" remite aquí no solo al producto del trabajo humano sino también a la actividad por la cual el hombre confiere un sentido al objeto de su trabajo. De ahí que la ausencia de la obra sea a la vez la ausencia del sentido cuando el producto de la actividad humana se pierde en la sinrazón de los trazos no inteligibles. La frase no se reduce a la oposición sentido y sinsentido (que pauta "la cesura originaria sobre la cual se hace posible la separación de la locura"); supone también la existencia de un contrapunto necesario entre presencia y ausencia: el principio de una división originaria fundada, como explica Montag (2006), sobre una jerarquización ontológica.

Pero Foucault percibe además que, en un movimiento paralelo a la superposición de la locura con la ausencia de obra, lo que llamamos literatura está también sufriendo una transformación sensible, distinguiéndose también de la obra y convirtiéndose en un discurso cuya palabra enuncia a un tiempo lo que dice y la propia lengua que la vuelve audible. La literatura, que en *Les mots et les choses* (*Las palabras y las cosas,* 1968) era presentada como una *forma* violenta surgida al momento en que se da a la pronunciación del nombre por sí mismo

para hacer emerger el lenguaje en su facticidad más radical, es aquí la *materia* de la que emerge una lengua. El jeroglífico es una cosa en sí, un volumen, una densidad, un discurso no-discursivo, algo que insiste en su "terca brutalidad". El Verbo que ya no se restringe a sujetar formalmente el lenguaje al ser de la representación: es la materialidad que retiene a ese ser y que solo lo libera para sí mismo.

La literatura y la locura no están, pues, fascinadas la una por la otra, sino atraídas ambas a esa región ciega, a ese espacio de *puro origen* en que se revelan su propio ser en la confusión de las sintaxis y la inconsistencia de los vocabularios. Habría que pensar también hasta qué punto esta atracción arrastra consigo el interés de aquellos discursos que le son supuestos como segundos: la crítica formal y la clínica analítica. Ese espacio originario no es en sí la locura ni es la literatura; es la zona de cesura que da lugar a su emergencia. Lo que la palabra *loca* y la palabra *literaria* señalan (aun en la prieta unidad del presente que las cerca) es el día antes del punto de sutura, del contrato con que el hombre "resuelve" su relación con el lenguaje, con el mundo y consigo mismo a través de ese lenguaje. De ahí que siempre esté en discusión el derecho de la locura y de la literatura a ocupar un lugar en la Historia. Y de ahí que a sus propias historias se les asigne siempre un carácter residual, conjuradas en las formas del accidente patológico o el ronroneo melancólico de la belleza inútil.

Este "parentesco extraño" que empieza a hacerse tangible a fines del siglo XIX es estrictamente contemporáneo del surgimiento del psicoanálisis —cuya fascinación por el decir de la literatura resulta aún hoy inobjetable—. La literatura que, desde el siglo XVII, en el movimiento en que Cervantes y Sade prefiguran el pasaje que (en su apropiación del juego del saber enciclopédico) concretará Flaubert, se había convertido en la palabra capaz de contener y explicitar su principio de desciframiento, era ya aceptada como una serie discursiva que, en cada una de sus frases, para cada una de sus pala-

bras, podía modificar los valores y las significaciones de la lengua a la cual, pese a todo (y de hecho), pertenecía. Pero no se contentaba solo con detentar el poder (que podría ser o no ejercido) de suspender —a fuerza de insolencia— la lógica utilitaria de la lengua en el gesto actual de la escritura.

Esa literatura que el régimen de verdad había rodeado de lenguajes segundos —la crítica, el comentario—, que acudían menos para explicarla que para cerrar el horizonte múltiple de toda explicación, empezaba ya a volverse sobre sí en un movimiento concéntrico que acabaría por arrastrar consigo esas "adiciones" (inicialmente exteriores a la literatura) al espacio significante de su propia transformación en *escritura*. Como había ocurrido con la locura, lonjas de lenguaje desprendidas de ese proceso de recomposición comenzaban a formar parte de ese vacío que la literatura instauraba en su propio lenguaje; se adherían al movimiento necesario, pero también inconcluso, por el cual la palabra era remitida a la lengua, y por el cual la lengua quedaba establecida sobre la palabra límite que era la literatura.

Más que negarlo, había que prestar atención a ese balbuceo. En esa escucha de las voces del mundo que no llegan a ser poesía y de esos fantasmas cuya existencia exorciza la ficción encandilada de la vigilia, Foucault oye la conspiración de las formas. Percibe que, pese a su extraña vecindad con la literatura, la locura llega a ese espacio en que la literatura nace, pero para quedar recluida en él. Descubierta como un grito sin forma que solo remite a sí mismo, la locura no manifiesta ni es capaz de dar a luz la obra; pero aun así *designa* y *hace ver* la materia de la que la obra viene y la forma por la que la obra es. En esa región de lo previo, en este "escondite esencial" del que emergen, la literatura y la locura son hermanas gemelas; pero el día después del nacimiento que las une se desconocen para afirmar su distinción.

Desde Roussel (esa experiencia reveladora en que el lenguaje, reducido a un azar sistemático manifiesta el jeroglífico en que se ins-

criben la muerte y el doble) y desde Artaud (esa experiencia a partir de la cual el lenguaje, recusado como discurso y reaprehendido en la violencia plástica del robo, es remitido al grito, al cuerpo torturado y a la materialidad del pensamiento) la literatura ha conseguido aproximarse a ese espacio al que solo llegaba la locura (esa región informe, muda e insignificante donde el lenguaje puede liberarse sin explicar el sentido de la liberación). Pero esa aproximación no representa una captura. El lenguaje de la literatura no se define por su voluntad de decir —por las estructuras de lo significativo—, sino por su compulsión a producir una neutralización de los dispositivos de identificación, clasificación y normalización que rigen el orden consensuado del discurso. Por ello, desde Mallarmé a Roussel, el ser de la literatura ha tomado también el lugar en el que, desde Freud, se cifra la experiencia de la locura: ese espacio en el que la literatura —primero, de una forma todavía enmascarada, con el surrealismo; y luego, más radicalmente, con Nerval, con Artaud, con Bataille, con Klossowski, con Blanchot y con Borges— se da como experiencia de la muerte, de la transgresión, de lo impensable, de la repetición y de la finitud.

La publicación de "La folie, l'absence d'oeuvre" coincide cronológicamente con las conferencias sobre lenguaje y literatura que Foucault pronuncia en la Universidad Saint-Louis de Bruselas. En ellas el filósofo retoma el proceso de transformación sugerido apenas lateralmente en aquel breve ensayo. Describe con precisión y detalle un movimiento doble de la literatura (discurso primero) y de la crítica (discurso segundo) hacia un espacio nuevo que es designado bajo el nombre de *escritura*. Cada vez más lo crítico acontece en el interior del género estrictamente literario y, al mismo tiempo, cada vez se vuelve más patente el hecho de que la crítica se encuentra desgarrada en dos modos de relación respecto de aquella forma incierta que fue su objeto. Por un lado, se reconoce tentada a establecerse a partir de un orden de positividad o de ciencia apoyado en la adscripción explícita a

un método de análisis (lingüístico, psicoanalítico, temático o formal); y, por otro, el discurso de la crítica empieza a descubrirse ya en una función desagregada.

En síntesis, ya no se da como mediación entre la escritura y la lectura (primera, privilegiada), sino que empieza a pasarse al lado de la escritura al menos en dos sentidos: primero, por su interés cada vez más deliberado en hacer de la experiencia de la forma el nudo de su interés; y segundo, porque dejando de querer ser esa lectura primera está empezando a descubrirse como un acto de escritura que, sin dejar de producirse en referencia a otra, empieza a reconocerse como un jeroglífico más, reconociendo su imposibilidad de ser ese metalenguaje que había soñado Roman Jakobson. En esta última instancia, y como parte de un proceso que concierne a la retórica, a la forma moderna de la crítica y al "análisis literario" del que surge la posibilidad de fundar una reflexión autónoma y soberana, la crítica no puede dejar de pensarse en relación con la literatura como a esa habla que tiene el derecho de desobedecer al código en que está situada.

Foucault hace hincapié aquí en que es el apremio al Código, la desobediencia a su orden y a su lógica, lo que trae su relación con la locura. Pero el sentido está trastocado: el filósofo busca subrayar el hecho de que la literatura funda su pacto en un principio de obediencia y en una promesa de traición a ese código que la locura ni siquiera reconoce como referencia. Si hay una "razón de pertenencia esencial" entre locura y literatura es su potencia de autoimplicación para poner en suspenso el código que cifra el régimen de verdad. Si hay una diferencia, se da con relación al reconocimiento o no de su legitimidad omnipresente.

II

El doble filo de la lectura de Foucault no deja de ser inquietante. La literatura, que en la experiencia de los límites prefigura un espacio agrietado en el Código, puede también convertirse en el garante in-

voluntario de su sobrevida. No lo dice en un enunciado concluyente, pero es algo que se desprende de su examen de la relación (de mutua fascinación) entre la literatura, la crítica y el psicoanálisis realizado en "La vie des hommes infâmes" (*La vida de los hombres infames,* 1990) en 1977. Allí la literatura moderna aparece excediendo los límites de esa "ontología formal de la literatura" que prevalece en las teorizaciones de la década del 60. La literatura —dice Foucault— no siempre tradujo un modo de ser resistente al orden de los discursos si se la considera en relación con sus temas. No fue siempre una resistencia a la naturalización del orden del discurso. En el origen de eso que ha llegado a llamarse literatura hay una relación diferente respecto al orden de verdad. Para Foucault, el modo de ser de la literatura que se reconoce en el estallido del grito y el centelleo del jeroglífico es un "invento reciente" (fines del siglo XVII). O, mejor aún: es un acontecimiento solo recientemente percibido como tal y solo puede ser "explicado" en la aventura incierta de una ontología del presente.

Pero lo cierto es que no siempre fue esa forma cercana al grito o, mejor, esa forma del canto que conspira desde su intransitividad. Hubo antes de eso otra manera de ser de la literatura, que Foucault ve cerrarse en la segunda parte de *Don Quijote* (con ese advenimiento de un Sade que reinaugurará la soberanía de lo literario): esa forma del canto que sostenía el espacio de una transitividad y que se comprometía así con el orden de verdad. Hubo, en efecto, un tiempo en que cantar era ante todo un contar; un tiempo en que, en cuanto "saber sometido" (y, por eso mismo, potencialmente revolucionario) la literatura era convocada a cumplir funciones específicas en el horizonte de un régimen de verdad determinado. Hablaba siempre desde ese espacio marginal donde se vinculaba a "bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de los conjuntos funcionales y sistemáticos, y que la crítica pudo hacer reaparecer por

medio, desde luego, de la erudición" (Foucault, 2008, p. 20); al tiempo que era incorporada a una "serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la cientificidad exigidos" (p. 26).

Bajo la consigna paradójica de que "no son ni casi-literatura, ni sub-literatura, ni tan siquiera el esbozo de un género" sino que son "el fruto del desorden, el ruido, la pena, el trabajo del poder sobre las vidas y el discurso que verbaliza todo esto" (Foucault, 1990, pp. 201-202) (¿podremos pensar en una definición más precisa de literatura en lo que respecta a la experiencia de la moderna?), Foucault reúne una serie de textos que presentan otra posibilidad de ser de lo literario en la escena de la historia. Apunta que lo que suele llamarse literatura es una forma derivada de la *leyenda*: esa forma en que se parte de un cierto equívoco, de una cierta confusión entre lo ficticio y lo real. Al menos en el origen, lo legendario —cualquiera fuera su núcleo de realidad— no era nada más que lo que se decía de determinado acontecimiento que merecía la gloria legendaria.

Lo legendario era una forma ligada a un valor meritocrático. Si la gesta o el héroe habían existido realmente, la historia lo recubría de lenguaje, barnizaba de tal manera sus hazañas, iluminaba de tal modo sus prodigios, lo enriquecía con tantos atributos imposibles que era casi *como si* en realidad no hubiera existido nunca. Y, al contrario, si se trataba de un hecho o un héroe imaginario, la leyenda se empeñaba en producir sobre él tantos y tan insistentes relatos que casi adquiría el espesor propio de la existencia. He ahí el origen de la "leyenda dorada", en la cual por un trabajo sobre las formas se habilitaron —como advertía Tinianov (2008)— innumerables traspasos, inesperadas transacciones, y se articularon a su vez laboriosos pliegues barrocos entre historia y ficción.

Pero, en el espacio de lo legendario, el brillo del oro fue sin más opacado por el de la leyenda negra, por la leyenda que beneficia a aquellos cuya fama es determinada por el espanto o por el escándalo que generan y cuya incomprensible gratuidad es desplazada rápidamente al horizonte de lo patológico. Es la fama que trae la infamia. Gilles de Rais, Aretino, Sade, De Quincey, D. H. Lawrence, Lacenaire o Cleland han sido agenciados a ella en razón de las atrocidades que narran, los recuerdos abominables que infunden, las maldades que se les atribuyen o del respetuoso terror que han inspirado o aún inspiran a través de sus textos. Y si bien su infamia es la razón de su fama, más de una vez esa misma fama escandalosa es la que de algún modo neutraliza la virulencia de sus textos, escondiéndolos a la vista de todos: el viejo truco de la carta robada.

Dice Foucault: así como alguna vez creó esa eficaz tecnología disciplinaria que es el ritual de la confesión (donde se obligaba a todos y a cada uno a decirlo todo para poder borrarlo todo, donde había que contar hasta los más mínimos detalles del pecar para que el relato mismo fuera el conjuro significante por el cual el pecado significado era borrado por obra de la penitencia y el arrepentimiento), el "sistema de coerción" llamado Occidente también encontró en la literatura una máquina conjuradora. Ha ido convirtiendo a la literatura en una suerte de pozo ciego al cual arroja —exorcizándolo— todo residuo, todo material indócil, todo exceso peligroso para los enunciados sobre los que se articula el orden de verdad. Es la articulación laica de un régimen de verdad que rearticula sus funciones y sus dispositivos con el objeto de redisponer visibilidades.

Como la locura, la literatura existe para soportar lo insoportable. Ahí donde el Medioevo prescribía abiertamente la hoguera, la modernidad —menos drástica, más efectiva— prescribe un desplazamiento hacia ese espacio legitimado de "no verdad". La idea de que *lo demás es literatura*, aparece rubricada perversamente aquí por la disposición

del régimen de verdad. Lo demás, lo que sobra, el exceso, lo ambiguo, el resto, es literatura. Implícitamente: lo necesario, lo que sirve, lo preciso, lo justo, no lo es.

En el pasaje que va desde la hegemonía de la *fábula dorada* (en la que Occidente accedía a un discurso que superponía lo literario y lo fabuloso: se salía de los más concretos y reales embrollos mediante proezas, milagros, gracia o providencia) a la de la *fábula negra* (donde lo maravilloso era proscripto o desplazado a un segundo plano) se puede leer una mutación en el régimen de verdad que funciona como soporte último de legibilidad. Nace para la literatura una nueva función: su tarea no consiste ya en celebrar lo imposible, sino en hablar de aquello que ha permanecido oculto, aquello que no debía o no podía leerse como enunciado. Sorda, solapadamente, la literatura es enviada a decir lo indecible, lo inconfesable dentro del régimen de verdad. Esa es la ética inmanente al discurso literario de la modernidad, la garantía de continuidad del régimen cartesiano. La literatura, desierto que acoge a todo genio maligno, será pues el lugar donde todo puede ser dicho sin que nada pese: al fin, *solo es literatura*.

De ese modo, las funciones ceremoniales de la literatura (con que se celebraban el heroísmo, la fuerza y la gracia del poder) desaparecen para dar paso a una dicción de lo más prohibido de lo prohibido, de lo más escandaloso:

> Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia, va a trazar –aunque se descubran así en ocasiones las figuras solemnes del destino– la línea de evolución de la literatura desde el siglo XVII, desde que ésta comenzó a ser literatura en el sentido moderno del término (Foucault, 1990, p. 200).

El filósofo percibe con lucidez que lo que determina la modalidad de ser de la literatura es justamente siempre una relación ambigua y contradictoria respecto del orden de verdad que cifra la episteme

moderna (que, desde el siglo XVIII, se liga a la disolución del reino del discurso y al establecimiento del hombre como sujeto y objeto exclusivo del conocimiento).

Lo que hace al ser de la literatura moderna, lo que la caracteriza y la conduce hasta su actual semblante de transgresión, es tanto su tendencia progresiva hacia la forma, su creciente pliegue en la materialidad del jeroglífico, como esa disposición —que Foucault se siente tentado a llamar "moral"— hacia lo más prohibido de lo prohibido, a partir de la cual se obliga (o se ve obligada) a decir los más escandalosos secretos. La literatura "no absorbe para sí esta gran política, esta gran ética discursiva: ni tampoco se conduce a ella enteramente, pero encuentra en ella su lugar y sus condiciones de existencia" (Foucault, 1990, p. 201). Su relación con el régimen de verdad es por ello, en cierto sentido, ambigua. Lo que la literatura hace es ceder la indecisión entre lo verdadero y lo falso (que, en cuanto fábula, mantenía irresuelta) a cambio de una decidida vocación de no verdad (elige mentir diciendo la verdad y elige mentir diciendo la mentira), comprometiéndose al mismo tiempo a producir efectos de verdad. Pero, en ese movimiento hacia la ficción, la literatura corre el riesgo de prestar su espacio al régimen de verdad cuyo modo de coacción (de represión) es justamente hacer pasar por el orden (disciplinario) del discurso aquello de lo que quiere liberarse (porque eventualmente constituye para él una amenaza). Dicho rápidamente: corre el riesgo de convertirse en un nuevo confesionario. Destinada al relato de la transgresión más desvergonzada, a decir lo más inconfesable, llegará a configurar ese necesario espacio de excepción, ese lugar en que la ley es transgredida abiertamente a condición de devolverla indemne a los enunciados de la verdad.

III

El paso de la fábula a la ficción permitió eventualmente a la literatura moderna trampear la lógica perversa que pretendía ponerla a su servicio. La ficción —dice Foucault— no es la fábula. Esta es "aquello

que es contado"; aquella, el "régimen del relato", o, mejor, los diversos regímenes según los cuales algo es (o puede ser) relatado. La fábula se hace de elementos situados en cierto orden; la ficción es la trama de relaciones establecidas en el propio discurso, entre quien habla y aquello de lo que se habla. La ficción es, pues, el *aspecto de la fábula* y la dinámica por la cual los otros discursos son —o pueden ser— integrados a la literatura. Con ella, la literatura conquistó una relativa autonomía definiendo su condición diferencial en un énfasis formal, en cuyo extremo se prefiguraba la más radical intransitividad (el jeroglífico que materializa prefigura esa forma del canto que es capaz de borrar al cantante).

Así se distingue del resto de los discursos que traman la escena de lo social y corre a esa zona de excepción que linda con el sinsentido. Las puntas del lazo se superponen. La palabra irracional y la palabra ultraconsciente de su condición se pisan los talones. "Desde el siglo XVII, locura y enfermedad mental han ocupado el mismo espacio en el campo de los lenguajes excluidos (dicho de modo rápido, el del insensato)" (Foucault, 1999a, p. 277). Al entrar en otro dominio de los lenguajes excluidos y al coincidir en él con ese modo de ser del lenguaje "circunscrito, sagrado, temido, elevado a la vertical por encima de sí mismo, remitido a sí mismo en un Pliegue inútil y transgresivo, que llamamos literatura" (Foucault, 1999a, p. 277), la locura ha permitido reconocer el pliegue en que ella misma y la literatura producían quizá desde mucho tiempo antes sobre el ser mismo del lenguaje.

Roussel presenta a Foucault por primera vez ese umbral en que literatura y locura se intersecan al poner en escena la experiencia de desfase entre el ver y el decir. El irónico desprecio de Roussel por toda función representativa o referencial del lenguaje pone a Foucault, atraído por las funciones abusivas (catacrésicas) del lenguaje en las operaciones rousselianas (que exploran los aspectos homofónicos de la lengua, las variantes fonéticas a partir de un único vocablo, la "li-

bre" asociación entre palabras, el lugar de lo aleatorio en la cadena lingüística y en la trama misma de los relatos), a pensar en la razón última de los procedimientos en que se compone el jeroglífico.

A diferencia de André Breton (que imagina un enigma oculto, un secreto bajo esa "prosa misteriosa"), Foucault ve surgir el jeroglífico de la superficie misma del lenguaje rousseliano. Ese extraño lenguaje no se construye sobre la presencia de un secreto silenciado u oscurecido. Es, al contrario, un lenguaje que brilla y hace brillar su radiante incertidumbre; "puramente de superficie", que no promete siquiera una promesa, impone sin embargo sistemáticamente una incomodidad informe, una inquietud divergente y centrífuga, orientada no hacia el más reticente de los secretos sino hacia "la reiteración y la trasmutación de las formas más visibles" (Foucault, 1963, p. 21). No hay últimas instancias. El jeroglífico activa un juego que asemeja la repetición de la máscara sobre el rostro: en su interior la palabra, a la manera de un cartón multicolor, "esconde lo que duplica y lo aísla por un tenue espesor de noche" (1963, p. 29). Como el grito de la locura, el jeroglífico rousseliano invoca "imágenes visiblemente invisibles, perceptibles pero no descifrables, dadas en un relámpago y sin lectura posible" (1963, p. 73) y las presenta en un brillo que encandila y repele la mirada.

El jeroglífico literario está, pues, en el lugar de la imagen; no como designación negativa (tal como aparece en la teoría sartreana, donde la imagen niega su objeto al colocarse como algo irreal), sino más bien configurando una aproximación oblicua a la presencia que revela sus "dimensiones primitivas" (Foucault, 1999a, pp. 65-120). Es el fantasma que aparece, no en la oscuridad, sino en una claridad repentina que no es capaz de hablar por sí misma y que no puede ofrecer a la mirada más que la página en blanco: una forma luminosa, soberana que atraviesa y enceguece la percepción para transformarla. Roussel la percibe como una *lentille vide* que desenfoca y desdibuja y que con-

duce a Foucault a una revelación que transgrede los límites precisos de la operación lingüística: la transparencia a la que se aferra el orden del discurso para significar y producir lo verdadero es, en última instancia, como apunta Jay (1986), una arbitrariedad discursiva sin fundamento perceptivo. Foucault intuye a través del jeroglífico rousseliano la dimensión definitivamente opaca del lenguaje cotidiano.

El hallazgo lo llevará a disponer, como en sus notas sobre Magritte (2004b), no ya una mirada de profundidad (no buscará saber qué secreto guarda en términos de significado), sino una visión concentrada en el decir propio de la espacialidad significante en la lucha de los lenguajes (During, 1992). En esos "caligramas deshechos" la espacialización del juego de los dobles y los simulacros de lenguaje jugará entonces un papel central en el reemplazo de las semejanzas referenciales por las similitudes repetitivas: la semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud presenta la repetición que corre a través de ella. Dicho de otro modo: si la semejanza se ordena en el modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer, el jeroglífico es el empecinamiento de la similitud que hace circular el simulacro como relación indefinida de lo similar con lo similar. La semejanza sigue el paradigma de la colección; la similitud, el de la serie. El jeroglífico pone en escena la crisis ya anunciada en *Les mots et les choses*: las semejanzas fijan en la afirmación lo irreductible, implican una aserción única —siempre la misma— que iguala imagen y objeto; la similitud multiplica deliberadamente diferentes afirmaciones, que danzan juntas, apoyándose y cayendo una sobre otra (Foucault, 2004b, pp. 64-68).

Lo que importa, decía Marx, no es lo que se cree haber hecho sino lo que en efecto se hizo. Foucault lee ese pliegue producido por la similitud (contra la semejanza) a partir del acontecimiento de esa experiencia situada en la ruptura que instaura Sade (Foucault, 1999a, pp. 329-360). En la convicción de que lo decible produce lo visible, la experiencia sadiana plantea la exigencia de una revelación que empu-

ja los límites de su propia condición discursiva hasta ese punto imposible donde la apertura indefinida de la representación da lugar a su clausura. Y es también en Sade donde el simulacro propuesto en *Don Quijote* se convierte en procedimiento. Foucault percibe la operación que *La Nouvelle Justine* hace sobre las novelas virtuosas del siglo XVIII y traza las coordenadas que la vinculan a la relación que *Don Quijote*, "largo grafismo flaco como una letra" (1968, p. 53), presenta respecto de las novelas de caballería que le precedieron: ni *Don Quijote* ni *La Nouvelle Justine* exploraron más que libros. Redefine así el lugar en que la modernidad asiste a la experiencia de lo imaginario. Lo imaginario no llega ya desde un interior insondable a través de los estallidos de la ensoñación. Se produce en la experiencia del lenguaje. El encuentro con los fantasmas no se produce ya en la noche (en el sueño velado de la razón) ni en el "incierto vacío que se abre ante el deseo" (1999a, p. 219), sino en la vigilia y la atención más erudita.

Lo imaginario acontece "entre el libro y la lámpara" (p. 219). Los fantasmas no forman parte de una sombra interior ni de un afuera insondable constituido por una naturaleza ignota: surgen de "la exactitud del saber" (p. 219). No se extraen del sueño sino de la lectura. El jeroglífico acontece justo ahí donde el conocimiento cree rubricar su hegemonía. Sobre las palabras precisas, las recensiones estrictas, la masa espesa de información que busca describir hasta lo más ínfimo, acontece lo imposible para la experiencia moderna. Lo imaginario no se constituye contra lo real (para negarlo o para compensarlo): *se extiende entre los signos*, en la configuración de sus simulacros, en el intersticio de sus plegamientos, contra el lenguaje tal y como lo concibe el pensamiento clásico, en una suerte de "fenómeno de biblioteca" (1999a, p. 220). De este modo, Foucault ilumina el retorno de una forma que la imaginación del Renacimiento había conocido, pero que había sido olvidada hasta el advenimiento de las experiencias que configuran este nuevo umbral al despuntar el siglo XIX.

En este sentido, *Les mots et les choses* es —como apuntó Jean Hyppolite— un libro trágico; no tanto por desmantelar la ficción sobre la que se instituye la propia comprensión del hombre moderno, sino porque allí la reflexión encarna en un diagnóstico a la vez preciso y aterrador que la implica y arrastra a la más desesperante incertidumbre. La arqueología foucaultiana plantea una minuciosa descripción del pensamiento clásico y, como en una de esas búsquedas trágicas que llevan adelante algo del orden de lo prefigurado como destino, exhibe un ademán que, de un modo singular y paradójico, se superpone también con la figura del grito. La arqueología —ese ejercicio de la razón recobrándose en la raíz de su propia historia— es un pensamiento trágico ante la verdad solitaria de su propia fatalidad. Su pliegue replica la mutación producida en la literatura a comienzos del siglo XIX. Separada de los valores clásicos que la habían justificado, la literatura empieza también a distinguirse del discurso de ideas y se pliega sobre sí en una intransitividad radical.

Tras desarticular la organización genérica y acoger en su propio espacio lo feo, lo escandaloso, lo imposible (todo aquello que es capaz de asegurarle la denegación lúdica), la literatura moderna deja de ser una pedagogía del "bien decir" para convertirse en el espacio de excepción del "mal decir" —de lo demasiado o de lo demasiado poco, de la laguna y de la redundancia, de lo demasiado temprano o de lo demasiado tarde, del doble sentido y del contratiempo—. Reconoce un nuevo camino en la opacidad de esos deslizamientos, de esas interferencias que malogran la eficacia del mensaje en el que se confían los demás discursos y se asume como ese lenguaje único de afirmación escarpada pero soberana (Eribon, 1995, p. 214).

Cada jeroglífico es la forma en que ese pliegue infinitamente recomenzado se manifiesta una y otra vez. Casi logoteta, casi fundador de discursividad, Sade es el primer jeroglífico, el primer pliegue sobre el que se instituye la literatura moderna. Es quien *toma* (en un senti-

do político del término) su estilo y su filosofía de cierto naturalismo y cierto materialismo del siglo XVIII. Su obra se gesta en esa apropiación y crece en el interior de ese sistema que pretende excluirlo enviándolo a una exterioridad conjuradora. Hölderlin, Mallarmé, Roussel y Artaud son los otros nombres que señalan una experiencia semejante. En todos ellos, la literatura moderna se roza con la locura porque ponen en escena una experiencia límite: la de recorrer, casi a oscuras, esa zona donde plegado sobre sí, el lenguaje adquiere un espesor y una materialidad nueva. Si Sade es el "fundador de la literatura moderna" (Foucault, 1999a, p. 374), Maurice Blanchot (1979) es sin lugar a dudas el último hombre en esa distinguida tradición. Es, como ironiza el propio Foucault, "el Hegel de la literatura" (p. 389); en él se concreta un pliegue semejante a una autoconciencia de la forma moderna de la literatura. Su delimitación exhaustiva del "espacio literario" como ese "lugar sin lugar" donde se dirime siempre trágicamente la escena a veces lúdica y a veces bélica de la escritura, lleva a conjeturar que no es azaroso el encuentro de dos de sus títulos formulado por Foucault: el espacio literario es la parte del fuego en un sentido estricto.

Es lo que un orden de verdad consiente destinar al fuego, a la destrucción, precisamente porque su propia existencia está estrechamente vinculada a lo que allí se descomprime. La excedencia que allí se libera garantiza la sobrevida del régimen de verdad en que se apoya la episteme —esto es, el juego de relaciones que, apoyado en un *a priori* histórico (aprehendido como las condiciones de posibilidad de lo que es pensable y decible en una época), procura dar coherencia y legitimidad a las prácticas discursivas dando lugar a figuras epistemológicas, a las ciencias (Eribon, 1995, p. 154)—. La literatura es, entonces, ese resto, esa sobra, ese exceso que el régimen de verdad no deja de producir para liberar las fuerzas que lo destruirían. Pero como acontece siempre en exterior (*en dehors*), como un pliegue casi invi-

sible a la mirada del presente, como lo hace la locura misma, obliga una y otra vez a ese régimen a reconocerse exterior y atraído respecto de ella. La literatura no es, pues, el lenguaje identificándose consigo mismo. No es un pliegue que responde al orden de la interiorización. Es, al contrario, "el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo", arrancándose a lo idéntico, quitándose del lugar y la función que se le pretende asignar: el lenguaje seduciendo en lo prohibido (Foucault, 2004a, pp.12-14).

IV

Ante Sade, Brisset, Nerval, Hölderlin, Artaud, Roussel, Blanchot o Bataille, el propio Foucault se siente a la vez atraído y negligente: "La atracción tiene a la negligencia como correlato necesario" (Foucault, 2004a, p. 305). Cada uno de esos nombres lo remite a ese umbral en el que la literatura se encuentra con la locura, a ese umbral donde se desbarata la consistencia del orden naturalizado del discurso y su más artificiosa ficción: el sujeto moderno. Lo que el filósofo entiende por literatura no es un discurso en sí sino esa fuerza que arrastra los discursos a dar un paso (no) más allá, hacia el *afuera* del ser, hacia un espacio abierto al devenir. Literatura es la experiencia de esa tensión suicida del lenguaje que se arquea sobre sí para escapar al orden del discurso, para sustraerse a la "dinastía de la representación". Es el centelleo del lenguaje en su "ser bruto", donde la conciencia y las identificaciones pierden su naturalizada consistencia. La literatura que interesa a Foucault es, pues, la que no deja de señalar nuestra propia exterioridad respecto de ella: las obras que no cesan de decir en su murmullo incesante que "se está irremediablemente fuera del afuera" (2004a, p. 34). La imposibilidad de estar en el interior (*dedans*) de la literatura radica en que ella constituye el afuera de toda obra, lo que agrieta lo escrito en ella y pone en el lugar del texto la marca luminosa y ciega de una huella perdida para siempre. Lo que en ella se inscribe no es sino un silencio solo comparable con el pronunciado

en el canto de las sirenas que Ulises —paradigma clásico del discurso reflexivo— se negó a oír en un intento inútil por reconducir la experiencia límite a la vieja trama de la interioridad.

En efecto, Foucault interpreta los dos mitos que con recurrencia obsesiva aparecen en la obra crítica y ficcional de Blanchot (Ulises y las sirenas; Eurídice y Orfeo) como dos relatos que presentan el encuentro con los pliegues del afuera: el canto mortal de las sirenas parece llegar de un lugar que es imposible alcanzar y "sólo la promesa de un canto futuro recorre su melodía" (2004a, p. 56); la belleza de Eurídice no puede ser vista y solo se ofrece como promesa de una experiencia fugaz que se paga con la vida. En ambos casos se trata de representaciones de la muerte. Como pensamiento límite, más cerca de la pulsión dionisíaca de goce que de la pasión apolínea, el jeroglífico prefigura una suerte de careo con la propia contingencia; de ahí que "ese insensato juego de escribir" aparezca tensado por la inminencia de la muerte.

Esperada como el canto y recibida como el grito, la literatura se vuelve una cuestión de espacio. No cede su espacialidad al valor de cambio en que los lenguajes son ordenados, jerarquizados y puestos a disposición en funciones específicas dentro del régimen de verdad. Pero, en cuanto pliegue mayor dentro del lenguaje, rehúsa ante todo la cesión de ese espacio que desde Mallarmé a Roussel ella misma había *tomado* al producirse, entre el libro y la lámpara, como experiencia de la muerte, de la transgresión, del pensamiento impensable; ese espacio en el que es acaso posible lo imposible: una experiencia del afuera (de la mentira y de la verdad) cuya radicalidad se desprende de su potencia para poner en crisis la evidencia originaria del sujeto racional (mostrándolo racionado), al hacer emerger en el lenguaje nuevas formas de experiencia donde el sujeto —sobreentendido por el pensamiento moderno como una categoría de propiedad, asignación y fichaje— se revela simplemente episódico como aquel rostro dibujado en la arena, a orillas del mar.

La perspectiva estética de Foucault no se reduce a una celebración superficial del modernismo. No por casualidad sitúa entre Sade y Flaubert la experiencia moderna de lo literario. Como Manet, que pinta sin dejar de ver el Museo, Flaubert y Sade despliegan una escritura cuya referencia fundamental es la biblioteca. Foucault hace notar hasta qué punto el modernismo es profundamente reflexivo (en tanto se toma a sí mismo como referencia fundamental), antirrealista y antihumanista. Su *Raymond Roussel* (1963) da pleno testimonio de su convicción en la necesidad de "liberar a la obra del hombre que la escribió" (p. 178) para sortear el riesgo cierto de desvalorizarla en función de una causa exterior. La literatura debe tomarse como el lugar de incidencia de una verdad; pero no de una verdad psicológica del hombre que la produjo ni de su "enfermedad", sino de una verdad propiamente literaria, que pertenece a la literatura y que la define como esa "experiencia radical" lindante con *l'expérience originaire* que Blanchot había descripto años antes en *L'espace littéraire*, en cuanto

> este "enlaberintamiento" del origen ya no es el efecto legible de la enfermedad (…) sino la expresión velada de un saber esotérico (ocultar la manera en que los cuerpos pueden nacer unos de otros); es una experiencia radical del lenguaje que anuncia que nadie nunca es contemporáneo de su sol de origen (Foucault, 1963, p. 184).

Tanto Roussel como Artaud miran con los ojos bien abiertos al resplandor cegador del lenguaje; pero, atraídos ambos por ese vacío que tocaron con sus textos, son a su vez singular, paradójicamente apartados de él por ellos. Comprometidos en ese desgarramiento, insistieron hasta el fin de sus días en hacer la experiencia de un lenguaje que les permitiera horadar en él "una obra que es la ausencia de la obra" (1963, p. 186): un hueco solar que es el espacio del lenguaje y el vacío desde el cual hablan, la ausencia por la cual la verdad de sus textos y la de la locura se comunican y a la vez se excluyen. Ese "vacío

abierto" por esta experiencia radical no es una metáfora a la que se apele para remitir a una zona resistente a la delimitación.

Es la contorsión paradojal que delata la "deficiencia de las palabras" (siempre menos que las cosas que designan) y el hecho preciso de que a esta economía se deba el que finalmente quieran decir algo, puesto que "si el lenguaje fuera tan rico como el ser, no sería más que el doble inútil y mudo de las cosas: no existiría y, sin embargo, sin nombres para nombrarlas, las cosas quedarían en la noche" (1963, p. 187). La experiencia rousseliana de esta "laguna iluminadora del lenguaje" remite a una insistente inquietud del mismo lenguaje: "la 'sinrazón' de Roussel, sus irrisorios juegos de palabras, su aplicación de obseso, sus absurdas invenciones, comunican sin duda con la razón de nuestro mundo" en el punto en que nos hacen ver que, "en el juego embrollado de la existencia y de la historia", anuda con fuerza singular "la ley general del Juego de los Signos, en la cual se percibe nuestra historia razonable" (Foucault, 1963, pp. 177-191). Roussel inaugura una nueva dimensión de la literatura moderna porque es el "inventor de un lenguaje" que solo se dice a sí mismo creando el espacio de la dicción, de un lenguaje absolutamente simple en su ser redoblado que, en su fragilidad soberana, también "encierra su propio sol" (1963, p. 189).

En resumen, ese "todavía discurso" que recién en el siglo XIX tomaría su sentido actual, no fue siempre soberano. Extrajo su autonomía y su especificidad del pliegue que se sucede al momento de su mayor servidumbre (y complicidad) con ese "gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso" cuando, enviada a decir lo más sórdido, lo más infame, lo inconfesable, se vio obligada ella misma a situarse fuera de la ley o, al menos, a "hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta" (Foucault, 1990, p. 201). Que luego haya podido desprenderse de su incardinación al Poder que la empleaba en un régimen de utilidad, destinándola a la captura y al conjuro confe-

sional de las experiencias de lo inconfesable producidas por el mismo régimen de verdad que buscaba conjurarlas, no la ha hecho más poderosa, aunque sí más resistente.

La actualidad empieza a revelar en ella una nueva y singular condición de *extimidad*, que la convierte en una instancia simultáneamente interna y externa, metida en la cueva de lo propio, pero, al mismo tiempo, abierta a la indefensión de la vida. Esa colocación es todavía lábil, ambigua; pero a la vez inquietante. No es ni plenamente mimética ni completamente mágica. Es éticamente *infame* con relación a las series discursivas legitimadas y es potencialmente *solidaria* con respecto a aquellos saberes bajos, marginados o sometidos (descalificados o no calificados) en los que muchas veces se cifra el saber histórico de las luchas, la memoria de los combates silenciados y el llamado furtivo a la insurrección.

Comentario

La crítica entre la literatura y la locura: ese discurso segundo

Juliana Regis

El artículo de Maximiliano Crespi aborda una de las zonas quizá menos frecuentadas o clásicas de este autor (en el imaginario popular, diríamos el Foucault de *Vigilar y castigar*); Crespi retoma su momento inicial, es decir, el Foucault de los años de la tesis sobre la literatura y la locura. Así, el trabajo ofrece una manera de volver a pensar lo que el filósofo tiene para decirnos sobre la literatura y, especialmente, sobre eso que Crespi llama "discurso segundo" de la literatura: la crítica.

El artículo, derivado de uno de los ensayos de su libro titulado *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*

(2013), se propone volver sobre un texto de Foucault de 1964, "La folie, l'absence d'oeuvre", para ver el modo en el que este autor comienza a desarrollar, desde sus primeros trabajos, una teoría sobre la literatura y la locura. Este recorrido crítico nos propone un extenso análisis, por momentos ensayístico (todo el libro está atravesado por la figura del jeroglífico literario), de la relación de ambos términos en la obra de Foucault.

Ordenado en cuatro partes numeradas, el texto se abre con el análisis de la frase final de ese título enigmático, "l'absence d'oeuvre", para explicar, precisamente, qué significa la ausencia de obra: no solo la obra es el trabajo humano sino la acción de *dar sentido a lo creado*; por lo tanto, la ausencia de obra implica la ausencia de sentido. La virtud de la locura, aquella que se identifica con el grito sería, entonces, "hacer ver ese pliegue en el que lenguaje y palabra se implican de manera mutua". Crespi retoma de la lectura de Foucault dos rupturas claves para leer esta proximidad en los términos locura y literatura: la primera se da con el advenimiento de Freud, a partir del cual la locura empieza a ser vista como un no-lenguaje, y la segunda es la que surge con Cervantes y se intensifica alrededor del siglo XIX, con los autores de la "infamia" (Flaubert, Sade), ese momento a partir del cual la literatura termina por incorporar dentro de sí misma el principio de su desciframiento. En los apartados 2 y 3 se ahonda en este recorrido histórico, que va desde los albores de la literatura, la fábula dorada, hasta su conversión en la fábula negra, y se incorporará la figura central de Roussel, que, como Crespi advierte, para Foucault significa el umbral donde por primera vez locura y literatura se intersecan. Todos los autores de los siglos XIX y XX por los que Foucault se sentirá atraído (Sade, De Nerval, Blanchot, Artaud, Roussel, Bataille) tienen en común ese umbral en el que se encuentran literatura y locura. Volvemos a las primeras páginas del trabajo de Crespi:

> La literatura y la locura no están pues fascinadas la una por la otra, sino atraídas ambas a esa región ciega, a ese espacio de *puro origen* en que se revelan su propio ser en la confusión de las sintaxis y la inconsistencia de los vocabularios. Habría que pensar también hasta qué punto esta atracción arrastra consigo el interés de aquellos discursos que le son supuestos como segundos: la crítica formal y la clínica analítica. Ese espacio originario no es en sí la locura ni es la literatura; es la zona de cesura que da lugar a su emergencia. Lo que la palabra loca y la palabra literaria señalan (aun en la prieta unidad del presente que las cerca) es el día antes del punto de sutura, del contrato con que el hombre 'resuelve' su relación con el lenguaje, con el mundo y consigo mismo a través de ese lenguaje.

La hipótesis formulada en la conjetura de la segunda oración, por cierto, no deja de resultar inquietante, y nos envía a un momento del Coloquio "La resistencia a la teoría" en el que nos preguntábamos por los alcances y la actualidad (o intemporalidad) del pensamiento de Schlegel sobre la teoría literaria:

> La poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea a su vez él mismo una obra de arte (bien sea por su temática, en tanto que representación de la impresión necesaria en su desarrollo, o bien sea porque posee una forma bella y un tono liberal inspirado en el espíritu de la sátira romana) no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte (Coloquio "La resistencia a la teoría").

Referencias bibliográficas

Blanchot, M. (1979). *El libro que vendrá*. Monte Ávila.

Crespi, M. (2013). *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*. Unipe.

During, S. (1992). *Foucault and Literature*. Routledge.

Eribon, D. (1995). *Michel Foucault y sus contemporáneos*. Nueva Visión.

Foucault, M. (1961). *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon.

Foucault, M. (1963). *Raymond Roussel*. Gallimard.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. *Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1970). *Nietzsche, Freud, Marx*. Pre-textos.

Foucault, M. (1990). *La vida de los hombres infames*. La Piqueta.

Foucault, M. (1996). *Lenguaje y literatura*. Paidós - I.C.E. de la UAB.

Foucault, M. (1999a). *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales. Vol. I*. Paidós.

Foucault, M. (1999b). Ética, estética y hermenéutica, Obras esenciales. Vol. *III*. Paidós.

Foucault, M. (2003). *El yo minimalista y otras conversaciones*. La marca.

Foucault, M. (2004a). *El pensamiento del afuera*. Pre-textos.

Foucault, M. (2004b). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama.

Foucault, M. (2008). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica.

Jay, M. (1986). In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. En Couzens Hoy, D. (comp.). *Foucault: A Critical Reader* (pp. 175-204). Basil-Blackwell.

Montag, W. (2006). Foucault y la problemática de los orígenes. En AAVV. *Marx y Foucault*. Nueva Visión.

Tinianov, I. (2008). La noción de construcción. En Todorov, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 85-87). Siglo XXI.

Ventriloquia y literatura. Reflexiones acerca de la voz y el sujeto

Germán Prósperi

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación más amplia en la que se aborda el problema del sujeto y la voz a partir de la figura de la ventriloquia. En un sentido general, se intenta pensar la historia del hombre occidental desde la tensión de dos voces o polos discursivos (el *muthos* y el *logos*) y al sujeto (el hombre) como el efecto o el resultado de esa tensión. La hipótesis central es que frente a la tradición hegemónica del "logocentrismo", la cual intenta reducir la pluralidad del sentido a una voz única (el *logos*) y constituir a la historia como relato de ese único sentido, es posible detectar una segunda voz (el *muthos*), heterogénea y por así decir periférica, que subvierte, en cada momento histórico, las estrategias del *logos* dominante. Esta segunda voz, además, encuentra su lugar paradigmático en la figura del ventrílocuo.

En este trabajo quisiéramos mostrar que el *muthos* es la voz específica de la literatura, en un sentido amplio (poesía y prosa), o más bien que la literatura encarna, de manera eminente, la voz del *muthos*; al hacerlo, además, horada o erosiona la voz del *logos* hegemónico. En un primer momento, examinaremos la contraposición de estas dos voces en un episodio bíblico paradigmático: la historia de Saúl y la

pitonisa de Endor en el primer Libro de Samuel. Mostraremos además las dos formas de subjetividad implícitas en cada voz. En un segundo momento, nos detendremos rápidamente en algunos comentarios patrísticos sobre este episodio bíblico. Si el Sujeto del *logos* es Dios (Yahvé), el Ser Absoluto y supremo, el sujeto del *muthos* es el demonio, el ser múltiple y heterogéneo. Por último, examinaremos en qué sentido la literatura, desde sus inicios en el mundo griego, se constituye en el espacio privilegiado de esta voz demoníaca y fantasmal. La relación entre la literatura y la muerte, por eso mismo, es esencial. El escritor es siempre un nigromante, es decir, un ventrílocuo en su sentido antiguo.

Etimología del término "ventriloquia"

En el año 1772, el abad Jean-Baptiste de La Chapelle publica un tratado completamente consagrado a la ventriloquia. Según su etimología, la palabra "ventrílocuo" proviene del latín *ventriloquus* (*venter*: vientre + *loquela*: palabra o habla) y significa hablar desde el vientre. El término latino, a su vez, traduce el griego *ἐγγαστρίμυθος*[1] (*γαστήρ*: vientre + *μῦθος*: palabra o habla), el cual tiene el mismo significado que su versión latina. Los dos términos hacen referencia al hecho de que en este fenómeno la voz parece provenir del vientre y no de la boca, como es lo habitual (*cfr.* La Chapelle, 1772, pp. 1-2).

La pitonisa de Endor

La historia de la ventriloquia se remonta a la Antigüedad. Los pueblos primitivos la consideraban una manifestación de lo sagrado y lo sobrenatural. François Lenormant, en *La divination et la science des présages chez les Chaldéens: les sciences occultes en Asie* (1875), nos da indicaciones relevantes para entender la concepción antigua de la ventriloquia.

[1] El término *ἐγγαστρίμυθος*, siendo un adjetivo de dos terminaciones, posee una misma forma para el masculino y el femenino.

> [el ventrílocuo] era un poseído, en cuyo vientre se había alojado un espíritu, sobre todo el espíritu de un muerto que, desde el fondo de este sitio, hacía oír su voz, independientemente de la voluntad del poseído (pp. 159-160).

Cuando los Setenta, alrededor del siglo III a. C., traducen el término hebreo *oboth*, que en el contexto de la Biblia representa un espíritu maldito, sobre todo de un muerto, utilizan en varias oportunidades, para referirse al sujeto evocador de tal espíritu, el término *ἐγγαστρίμυθος*, es decir ventrílocuo. Lenormant (1875), de hecho, hace mención a la Septuaginta y a la identificación de los adivinos o nigromantes con los ventrílocuos.

> El *ob* que aparece con frecuencia en la Biblia es un espíritu inmundo, un espíritu de los muertos, que se consulta para saber el futuro, y que responde por medio de un hombre o una mujer en cuyo cuerpo ha establecido su morada (…) Luego, por una metonimia muy fácil, los términos *oboth* y *yidonim* pasan de los espíritus mismos a los adivinos que son poseídos por ellos y hablan en su nombre. Estos adivinos eran ventrílocuos (pp. 161-162).

También el abad Jean-Baptiste de la Chapelle, en el tratado de 1772 citado con anterioridad, había supuesto, como posteriormente Lenormant, que la voz de las pitonisas[2] no provenía de la boca —la cual, en el imaginario antiguo y también medieval, simbolizaba el lugar de la palabra humana— sino del vientre, es decir, del lugar simbó-

[2] En el mundo antiguo, las pitonisas existían en gran número. Encontramos referencias a estas mujeres ventrílocuas, por ejemplo, en la famosa Enciclopedia del siglo X conocida como *Suda*; en la entrada *engastrimithos*, los autores, refiriéndose a Filocoro, introducen precisamente la expresión "mujeres ventrílocuas". Desde otra perspectiva, Esther Eidinow (2007), en un libro consagrado a los oráculos de la Antigua Grecia, confirma la existencia de estas mujeres: "Además de la mítica Casandra, tenemos evidencia de al menos una mujer vidente, llamada Satyra, y de un cierto número de mujeres llamadas *engastrimuthoi* o ventrílocuas" (pp. 28-29).

lico de lo in-humano o lo para-humano, ya sea en su sentido divino o demoníaco como en su sentido animal (*cfr.* La Chapelle, 1772).

Las apariciones del término *ἐγγαστρίμυθος* en la traducción de los Setenta son numerosas. La más célebre, sin duda alguna, es la que aparece en la historia de Saúl, en el primer Libro de Samuel. Es sabido que Saúl, al ver el campamento de los filisteos con los cuales tiene que enfrentarse, entra en pánico, razón por la cual consulta a Yahvé, pero Este, habiendo sido desobedecido por el rey de Israel, no le responde. Ante el silencio divino, Saúl decide visitar a una pitonisa (*ἐγγαστρίμυθος*; 1 Samuel 28: 7) que habitaba en Endor, cerca de Gelboé, para que se comunique con el espíritu de Samuel, muerto hacía poco en Ramá, su ciudad. La pitonisa hace subir el espíritu de Samuel, quien le comunica a Saúl que Dios lo ha abandonado por no obedecerlo y que su ejército caerá en manos de los filisteos. Hay dos versículos en el capítulo 28 del primer Libro de Samuel que nos interesan particularmente. El primero es 1 Samuel 28: 8, cuando Saúl le pide a la pitonisa que evoque el alma de Samuel: "Te ruego que adivines por mí el futuro, por el espíritu de Pitón[3] (*ἐν τῷ ἐγγαστριμύθῳ*) y que hagas subir al que yo te diga".[4]

Es importante analizar el verbo que describe la acción/pasión de la pitonisa: *ἀνάγω* (elevar, resucitar, traer de la muerte). Vuelve a aparecer pocas líneas después, en el versículo 11, cuando la adivina

[3] Según refiere el seudo-Apolodoro en *Biblioteca* 1.4.1, Apolo, que había aprendido el arte de la profecía de Pan, mató a la serpiente Pitón que custodiaba el oráculo de Delfos y reclamó el oráculo para sí. En la Septuaginta, como hemos visto, los términos "adivino" o "pitonisa" se traducen muchas veces por *ἐγγαστρίμυθος*.

[4] Los pasajes bíblicos del Antiguo Testamento que citemos de aquí en más corresponden a la traducción de los Setenta, conocida como Septuaginta. Esta traducción del hebreo y del arameo, solicitada al parecer por Ptolomeo II Filadelfo (284-246 a. C.), fue el texto utilizado no solo por las comunidades judías más allá de Judea, sino también por la Iglesia cristiana primitiva de habla griega. Sobre el origen y la historia de la Septuaginta, *cfr.* Hengel, 2002.

le pregunta a Saúl a quién quiere que traiga de la muerte. "Entonces la mujer preguntó: ¿A quién quieres que evoque? Contestó él: Evoca a Samuel".

La práctica de la nigromancia en la Antigüedad era algo común. Aparece ya en el Libro XI de la *Odisea*, en el que Odiseo evoca el alma de Tiresias. Luego de realizar los ritos y las libaciones propias del ritual nigromante, el héroe ve salir del Hades las almas de los difuntos: "al instante se congregaron, saliendo del Erebo, las almas de los fallecidos" (XI, v. 36-37, pp. 388-389). La nigromancia, el arte de adivinar el futuro a través de los muertos, es, ante todo, una evocación. El verbo *ἀνάγω* que aparece en la historia de la pitonisa de Endor designa precisamente esta evocación de los muertos. Refiriéndose a esta historia, el abad de la Chapelle (1772), ya muchos siglos más tarde, identifica la evocación de la pitonisa con la nigromancia: "Que esta evocación no era sino una pura superchería de la Pitonisa, queda demostrado por la práctica misma de la Nigromancia. Ella era muy común en los griegos y sobre todo en los tesalienses" (pp. 59-60).[5] El ritual nigromante genera una confusión entre el reino de los vivos y el de los muertos, entre la esfera de lo puro y la de lo impuro. En el mismo momento en que la pitonisa de Endor evoca el alma de Samuel —de un muerto— vuelve borroso el límite que separa los dos mundos. Y es esta condición limítrofe, justamente, la que mejor define a la nigromancia. En un artículo notable, titulado "The 'witch' of En-Dor, 1 Samuel 28, and Ancient Near Eastern necromancy", Brian B. Schmidt (2001) hace referencia a esta marginalidad del ritual nigromante:

[5] Cuando Flavio Josefo comenta, en el Libro VI de sus *Antiquitates Judaicae*, la historia de la pitonisa de Endor utiliza también, lo mismo que la LXX, el término *ἐγγαστρίμυθος*: "De esta clase de mujeres nigromantes [*ἐγγαστριμύθων*] que evocan las almas de los muertos [*νεκρῶν ψυχὰς*], las cuales anuncian eventos futuros a aquellos que lo desean" (*Ant. Jud*. VI, 14, 2).

> En la nigromancia, tanto los muertos como los dioses invaden "corporalmente" el mundo de los vivos: por lo tanto es la quintaesencia de la liminalidad. Su (con)fusión entre los tres mundos –el de los dioses, los vivos y los muertos– explica por qué la nigromancia –entre los muchos ritos mágicos y mortuorios mencionados en las tradiciones bíblicas– se convirtió en uno de los ritos más anómalos dentro de las rígidas clasificaciones deuteronómicas y de las tradiciones sacerdotales (2001, p. 128).

El abad de la Chapelle, ya en el siglo XVIII, parece estar convencido de que la adivina o pitonisa de Endor era efectivamente una ventrílocua. Por cierto, llevando hasta el extremo su esfuerzo por demostrar la peligrosidad de la ventriloquia, hace hincapié en la traducción de los Setenta. Leemos en *Le Ventriloque ou l'Engastrimythe* (1772):

> Por lo demás esta traducción de los Setenta parece favorecer mi sentimiento sobre el Engastrimismo de la Pitonisa: pues, si los Setenta hubiesen realmente pensado que las respuestas dadas a Saúl procedían de la Sombra de Samuel, la propiedad de hablar del vientre que ellos hacen intervenir hubiese sido un medio absolutamente superfluo (p. 366).

Esta capacidad de hablar con el vientre que refiere La Chapelle nos conduce directamente al otro versículo importante del primer Libro de Samuel. Se trata del versículo 18, cuando Samuel le habla a Saúl a través de la pitonisa. Dice la *LXX*: "Acuérdate que no escuchaste la voz del Señor cuando te ordenó que fueras el instrumento de su venganza contra los amalecitas".

Si la pitonisa de Endor, tal como aparece en el Libro de Samuel, era efectivamente *ἐγγαστρίμυθος* (ventrílocua) —y es lo que parece demostrar, como asevera La Chapelle, la traducción de los Setenta—, entonces podemos distinguir en la historia de la sombra de Samuel la coexistencia de dos voces, la voz del Señor (*φωνή Κυρίου* en la versión de los Setenta; *vox Domini* en la *Vulgata*), es decir de Yahvé, que Saúl

ha desobedecido, y la voz de la pitonisa (o de Samuel), de un muerto, que le revela a Saúl su inminente derrota en manos de los filisteos. Las dos voces que aparecen en la historia de la pitonisa de Endor se repiten, a través de una serie de oposiciones, a lo largo de todo el relato bíblico. A la *φωνή Κυρίου* que habla por boca de los profetas se le opone la voz (*φωνή*) emitida por el espíritu de Samuel, que habla desde el vientre de la ventrílocua. En realidad, la pitonisa y Samuel forman una suerte de espacio fonético de emisión en el que ambos sujetos tienden a confundirse. En esta zona de indistinción, las dos instancias subjetivas —Samuel y la pitonisa— constituyen lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975; 1980) han llamado un *agenciamiento de enunciación*:[6] *Σαμουήλ-ἐγγαστρίμυθος*.

Saúl no ve la sombra de Samuel, pero escucha una voz que parece venir de los reinos subterráneos; esta voz, cuyo timbre no remite ya a la pitonisa, atraviesa, como un doble infame de la *vox Domini* —según la expresión que utiliza Jerónimo en la *Vulgata*— toda la escritura revelada. Descubrimos de este modo dos registros, en el sentido musical o más bien coral de la palabra: uno que anuncia la Ley unívoca de Dios por la boca de los profetas; otro que proviene de la tierra y de las almas de los difuntos. El primer registro se encuentra expresado con claridad en Isaías 59: 21: "Mi espíritu, que ha venido sobre ti, y mis palabras que he puesto en tu boca, no se alejarán de tu boca ni de la boca de tu simiente, desde ahora en adelante y para siempre, afirma Yahvé". El término *στόμα* significa boca (como órgano del habla), pero también discurso y, por una sinécdoque curiosa, frente, cara (como la cara de una hoja) o persona. Dios pone su espíritu (*πνεῦμα*), su verbo (*ῥήματα*) en la boca (*στόμα*) de Isaías y, a través de él, en la boca de sus hijos y de los hijos de sus hijos, para siempre. La boca revela ser el único lugar que, en el hombre, puede alojar la palabra divina. Y

[6] Sobre el concepto de agenciamiento (*agencement*), *cfr*. Deleuze & Guattari (1975; 1980).

justamente porque es capaz de articular el espíritu de Yahvé, la boca (*στόμα*) se convierte en el lugar privilegiado de la persona, el órgano que permite la revelación del Verbo.

En Isaías 45: 23 vuelve a aparecer la figura de la boca, esta vez referida al mismo Yahvé: "Lo juro por mí mismo, pues de mi boca solo saldrá la justicia y mis palabras [*λόγοι*] no se echarán atrás, ante mí se doblegará toda rodilla y toda lengua me reconocerá". No solo la boca del profeta es el único lugar que puede alojar la palabra de Dios, sino que Dios mismo comunica su palabra preferentemente a través de su propia boca. La boca de Dios, en efecto, da lugar a la justicia (*δίκη*) y a la palabra (*λόγος*) verdadera. Cuando Dios llama a Jeremías para que transmita y difunda su mensaje, lo primero que hace es poner su palabra, su *λόγος*, su espíritu, en la boca del profeta. "Entonces Yahvé extendió su mano y me tocó la boca, diciéndome: 'En este momento he puesto mis palabras [*λόγους*] en tu boca'" (Jeremías 1: 9).

El término griego *προφήτης*, lo mismo que su versión latina *propheta*, posee un carácter eminentemente oral. El *προφήτης* es el que transmite, inspirado por el *πνεῦμα ἅγιον* (el Espíritu Santo), la palabra (*λόγος*) divina. Para que el profeta pueda transmitir su mensaje, sin embargo, es preciso que antes el mensaje haya sido colocado en la boca por Dios. Es lo que las Escrituras describen como el "llamado" (*vocatio*) de Dios. Yahvé llama a los profetas, es decir, los insufla con su espíritu, los inspira. Esta inspiración significa, al mismo tiempo, la adquisición de una nueva voz.

En la tradición bíblica del judaísmo, el término "profeta" se distancia radicalmente del sentido adivinatorio y nigromante que poseía en el paganismo antiguo. En las Sagradas Escrituras, el *προφήτης* pasa a designar el vicario fonético de Dios, el mensajero oral del Verbo divino, la figura que, en un giro relevante para la cultura occidental, pasa a significar exactamente el polo opuesto de esa otra figura que hemos intentado sacar a la luz: la pitonisa, el adivino, el nigroman-

te, el ventrílocuo. Todo el Antiguo Testamento se construye sobre un curioso contrapunto fonético: de un lado la voz del *προφήτης*, encarnación de la *φωνή Κυρίου* (voz del Señor); del otro lado, la voz del/la *ἐγγαστρίμυθος* (la pitonisa, el nigromante o el adivino), encarnación de la voz de un muerto —Samuel, por ejemplo—. En un registro, entonces, la boca (*στόμα*) del profeta, símbolo de la palabra divina; en otro registro, el vientre (*γαστήρ*), símbolo de la palabra de los muertos, del ritual nigromante. La contraposición entre estas dos voces, la voz de los profetas y la de los ventrílocuos, no le ha pasado desapercibida al abad de la Chapelle. En efecto, en uno de los capítulos de su tratado, dando otra posibilidad de interpretación de la palabra hebrea *oboth*, hace alusión justamente a la alteridad que supone la ventriloquia.

> El término hebreo *ob* u *oboth*, que se traduce por *Python*, significa también otro o vaso de piel, donde se ponen los licores. Quizás se les ha dado este nombre a los Adivinos puesto que en el momento en que eran presas de su entusiasmo se hinchaban o engordaban como si fuesen otro, y se les escuchaba proferir palabras como si salieran del agujero de su estómago: de donde viene que los latinos los llamaban *Ventriloqui*, ventrílocuos, y los griegos *engastrimythoi*, es decir, gente que habla desde el vientre (La Chapelle, 1772, p. 70).

Este otro que parecería habitar en el vientre del *ἐγγαστρίμυθος* no se confunde, por cierto, con el Otro que habla por la boca del profeta. En el primer caso se trata de la voz de un muerto, del espíritu de un muerto, en el límite, de un no-sujeto; en el segundo caso, por el contrario, de la voz de Dios, del Otro absoluto que es el Mismo, el Sujeto absoluto. El Antiguo Testamento da suficientes pruebas de la contraposición entre estas dos voces. Así, por ejemplo, en Deuteronomio 18: 11-15:

> Que no se halle a nadie (…) que practique encantamientos o consulte los espíritus [*ἐγγαστρίμυθος*], que no se halle ningún adivi-

> no o quien pregunte a los muertos. Porque es abominación para el Señor Dios cualquiera que hace estas cosas y por esa razón los expulsa delante de ti. (…) Él te reserva un profeta [*προφήτην*], que se levantará como yo en medio del pueblo, un hermano tuyo a quien escucharás.

La voz de Yahvé condena a los *ἐγγαστρίμυθοι*, es decir a los adivinos y nigromantes (ventrílocuos), a todos aquellos que consultan a los muertos para conocer el futuro; a ellos les opone la figura del *προφήτης*, el que habla con la palabra verdadera. El Levítico es determinante: "No practiquen el espiritismo [*ἐγγαστριμύθοις*] ni consulten a los adivinos [*ἐπαοιδοῖς*], pues se harían impuros [*ἐκμιανθῆναι*] por eso. Yo soy Yahvé" (19: 31).

Dios castiga a Saúl, como vimos, por consultar a la pitonisa. En ese momento se vuelve impuro. Sabemos por las mismas Escrituras que la causa de su muerte se debió a no respetar la palabra divina. Saúl reemplaza la *φωνή Κυρίου*, la voz del Señor, por la *φωνή* de la *ἐγγαστρίμυθος*, la voz de la pitonisa. Ese es uno de sus grandes pecados: eleva, es decir, evoca la voz de los muertos y la opone a la voz de los profetas. El primer libro de Crónicas es claro: "Saúl murió por no haber respetado las normas de Yahvé, por no haber seguido su palabra [*λόγον Κυρίου*], y también por haber consultado al espiritista [*ἐγγαστριμύθῳ*]" (10: 13). Saúl muere porque no ha respetado la ley del Señor (*λόγον Κυρίου*), y, además —o como consecuencia de ello— por haber escuchado la palabra (*μῦθος*) de la pitonisa (*ἐγγαστρίμυθος*).

El juego dialéctico que anima la dinámica propia de las Sagradas Escrituras entre la *φωνή Κυρίου* y la *φωνή* de la *ἐγγαστρίμυθος* adquiere, de este modo, una última determinación discursiva: el *λόγος*, la palabra de Dios, por un lado; el *μῦθος*, la palabra de la nigromante ventrílocua, por el otro. El estrato oficial de la voz de Dios expresa, a través de la boca de los profetas, el *λόγος* que salva y purifica; el es-

trato subterráneo de la voz de los muertos, a través del vientre de la pitonisa, el *μῦθος* que engaña y condena.

La pitonisa de Endor y los Padres de la Iglesia

La historia de la pitonisa de Endor generó un intenso debate entre los Padres de la Iglesia durante los primeros siglos del cristianismo. En líneas generales, se pueden distinguir, siguiendo al estudioso K. A. D. Smelik (1979, pp. 164-165), tres grandes interpretaciones: una según la cual el alma de Samuel fue evocada por la pitonisa, representada por Justino Mártir, Orígenes, Zenón de Verona, Ambrosio, Agustín, Sulpicio Severo, Drancontio y Anastasio Sinaíta; una segunda según la cual el alma de Samuel (o de un demonio simulando la apariencia del profeta) apareció por orden divina, representada por Juan Crisóstomo, Teodoreto de Cirro, Pseudo-Justino, Diodoro de Tarso, Teodoro bar Koni y Isho'dad de Merv; una tercera según la cual la aparición de Samuel fue en verdad un ardid del demonio, representada por Tertuliano, Pseudo-Hipólito, Pionio, Eustaquio, Efraim, Gregorio de Nisa, Evagrio Póntico, Pseudo-Basilio, Jerónimo, Filástrio y Ambrosiaster. Aquí nos limitaremos a repasar rápidamente las concepciones de Eustaquio de Antioquía y de Gregorio de Nisa.

Eustaquio de Antioquía

Es interesante notar que Eustaquio se detiene en el término *ἐγγαστρίμυθος*, señalando no solo el lugar donde se genera la voz de la pitonisa —el vientre—, sino también la raíz mítica de las palabras emitidas por esa voz. Dada la trascendencia del pasaje para nuestra argumentación, lo citamos *in extenso*:[7]

> Porque (si) ventrílocua se interpreta por derivación para indicar que "un mito es fabricado en el vientre", y (si) la composición del mito

[7] Las citas de Eustaquio y de Gregorio han sido extraídas de Greer & Mitchell (2006). Este texto comprende los originales griegos y una traducción al inglés.

> asume una cierta forma, resguardada plausiblemente dentro del vientre, entonces el nombre no hace referencia a la verdad sino a su exacto contrario, la falsedad. De hecho, aquellos que están familiarizados con formas variadas de referencias de discursos saben mucho mejor cuál es su género (26:10).

Las características que Eustaquio le atribuye al mito son la falsedad, la persuasión, la utilidad y la falta de fundamento. El mito, como la pintura, construye un relato ficticio sobre la realidad; así como el pintor, a través de los diversos colores, da forma a su pintura, así también los creadores de mitos [*μυθοποιοί*] (*cfr.* 27:6) confeccionan sus relatos a partir de las diversas combinaciones de las letras. El fabricante de mitos describe hechos que no han sucedido, eventos sin sustancia ni asidero [*μηδεμιᾶς ὑποκειμένης ἕδρας*] (*cfr.* 27:3). En el primer volumen de *A history of magic and experimental science*, Lynn Thorndike (1929), comentando la visión de Filón de Alejandría sobre la magia negativa o prohibida, escribe: "una pequeña verdad es mezclada con una gran cantidad de falacias, tal como ocurre en el caso de los adivinos, ventrílocuos, brujos, prestidigitadores y encantadores" (p. 352). El relato que surge de esta mezcla de verdad y falsedad, de este contacto impuro de lo real con lo irreal, es lo que entiende Eustaquio por discurso mítico.

El mito, en esta perspectiva, es una copia (*cfr.* 27:3) sin modelo, una palabra que se ha eximido de toda posible confirmación o verificación. Podemos ver que la concepción del mito que posee Eustaquio, la cual le ha llegado sobre todo a través de los manuales de retórica, coincide con los argumentos esgrimidos por Platón en el *Sofista* respecto al discurso falso. Crear un mito es, en la óptica de Eustaquio, confundir el ser con el no-ser, hablar del no-ser como si fuera. El mito es un discurso que sirve para mostrar "lo que no existe como si existiera" (*cfr.* 27:3). No solo la relación entre el predicado y el sujeto o el agente gramatical se encuentra desplazada y pervertida, sino que

también la relación entre el mito y el sujeto que lo sostiene, entre el discurso mítico y la persona, se vuelve difícil de aprehender con exactitud. No es casual que, del mito —reconoce Eustaquio con amargura— provenga una "especie de armonía musical inspirada y la invención de la fantasía poética" (*cfr.* 27:7).

Para Eustaquio, el término *ἐγγαστρίμυθος* no es una mera metáfora, sino que la adivina fabrica literalmente un mito en su vientre. Es allí, como dijimos, que el demonio ha establecido su morada.

> Porque ella [la pitonisa] no habla desde su mente natural en estado normal, sino que el demonio [*ὁ δαίμων*] que habita en sus órganos internos usurpa su lugar y perturba su pensamiento, y, componiendo ficciones míticas, las hace resonar desde el vientre. Adoptando él mismo diversas formas [*εἰς ποικίλα μεταμορφούμενος εἴδη*], acosa el alma con diferentes alucinaciones (30:1).

Se puede advertir que la voz de la pitonisa, la voz que resuena en su vientre y transmite historias ficticias, mitos y relatos falsos, es en verdad la voz del demonio, el cual, como un ladrón furtivo, ha usurpado la persona de la mujer nigromante para instaurar en su lugar, no ya otra persona equivalente, aunque contraria, al sujeto emisor humano, sino más bien una persona excedida en su misma identidad, en su misma homogeneidad subjetiva. El demonio —aclara poco después Eustaquio— es un ser de varios rostros [*πολυπρόσωπος*] (*cfr.* 30:2). Como sabemos, el término griego utilizado por Eustaquio para referirse a la persona (del discurso, de las acciones, de las obras, etc.) es *πρόσωπον*. Además de significar "persona", significa también "rostro"; en el teatro griego clásico, por otro lado, tiene el sentido de "máscara" o "personaje". Podemos notar que el término persona, en su versión jurídica, teológica y filosófica (*cfr.* Esposito, 2007), se va a construir sobre este juego conflictivo entre el rostro, cuyo paradigma absoluto es el rostro (incognoscible) de Dios, y la máscara, cuya expresión más acabada la encontramos, como señalamos, en el teatro

antiguo y, fundamentalmente, en la figura del demonio, el de múltiples rostros o el de múltiples formas. Habría, en el espacio semántico en el que se jugaría el sentido y la función de la persona, una suerte de tensión entre dos fuerzas o vectores divergentes, uno que tendería a la identidad única e invariable, representado por el rostro de Dios, y otro que tendería, en cambio, a la subversión de la identidad y a la profanación de lo mismo, representado por la máscara del demonio. En el concepto de persona no solo se pone en cuestión un asunto pragmático o lógico, sino también —y de manera radical— ontológico. Lo interesante es que el rostro —es decir, el vector identitario de la persona— ha pretendido constituirse en el foco unívoco de lo humano, de la persona humana, sin sospechar, o sospechándolo y por eso mismo relegándolo a una exterioridad diabólica, que detrás del rostro (de Dios o del hombre) se oculta otra de las máscaras del demonio.[8]

Lo que podemos notar en el debate de los Padres de la Iglesia sobre la pitonisa de Endor es el esfuerzo, eminentemente político, de un discurso por relegar a lo mítico, a lo falso, a lo pernicioso, la voz de la pitonisa (que es también, por supuesto, la voz del demonio), y por exaltar, mediante una serie de estrategias retóricas y pragmáticas, la voz unívoca del Espíritu Santo, verdadero autor y persona, según los tratados de la Patrística, del *λόγος* occidental.

[8] La máscara, en este sentido, es el terror del rostro. No la máscara que se añade, como un ornamento, al rostro que le sirve de soporte, al rostro que, al igual que el fundamento metafísico, está por debajo (*ὑποκείμενον*) de la máscara. El rostro, por supuesto, no le teme a una máscara que se le acopla desde fuera, y que desde esa exterioridad sigue garantizando la preeminencia ontológica del rostro. El rostro teme, por el contrario, que sus rasgos y sus muecas, su fisonomía y su aspecto, sean en verdad una máscara; teme que, en lugar de divisar detrás de las máscaras, allí donde la persona metafísica lo exige, su lugar más propio, su único lugar invulnerable, aparezca en cambio otra máscara, otra persona, mucho más flexible esta vez, mucho más frágil. El rostro teme, en definitiva, que no sea la máscara la que se coloca delante suyo, sino él mismo, ese rostro requerido por toda una tradición jurídico-metafísica, el que se añada a una máscara, y esta, a su vez, a otra más irreconocible y menos humana.

Gregorio de Nisa y el demonio de mil formas

En una carta de Gregorio de Nisa dirigida a Teodosio se aborda el tema de la pitonisa de Endor desde una perspectiva cercana, aunque no idéntica, a la de Eustaquio. La carta de Gregorio es importante para nosotros al menos en dos aspectos. En primer lugar, porque, lo mismo que para Eustaquio y Tertuliano, considera imposible que se trate del alma de Samuel. Como ya hemos visto en otros Padres, Gregorio argumenta que en verdad se trata de un demonio que ha asumido la forma de Samuel, engañando no solo a Saúl sino también a la pitonisa. En la epístola de Gregorio, la figura de la adivina es descrita más como una tonta e ingenua que como una malvada demoníaca: "el demonio que habitaba en la pitonisa [*ἐγγαστριμύθῳ δαιμόνιον*] y por el cual la mujer débil era engañada constantemente asumía distintas formas [*διαφόρους μορφὰς*] sombríamente frente a los ojos de la crédula mujer" (*cfr.*104).

Con Gregorio, el agenciamiento que mantenía unidos, en una misma máquina de emisión fonética y fantástica, la pitonisa y los demonios, pareciera fisurarse y expulsar, de la fuente ventral de la voz mítica, toda entidad que no fuese de origen demoníaco, incluso la misma pitonisa. La "impersonalidad", es decir, el exceso o la subversión de la persona alcanza, en Gregorio, un punto límite. Ni siquiera es la pitonisa la que, siguiendo las directivas del demonio, engaña a Saúl; tanto la pitonisa como el apóstata son víctimas del engaño del demonio. La adivina le presta el vientre al demonio para que establezca allí su morada, pero ella misma, la persona que le ofrece un lugar de residencia y de resonancia, permanece en una inexorable exterioridad respecto a su huésped diabólico: "el demonio [*δαιμόνιον*] (…) engaña a la mujer como a Saúl, engañado por ella" (*cfr.*105). Con Gregorio, la categoría jurídica y teológica de la persona que habíamos mencionado anteriormente es llevada hasta el extremo y, por eso mismo, excedida en su funcionamiento.

El pasaje bíblico analizado se convierte, bajo la pluma de Gregorio, en una trama rebuscada de engaños, rumores y simulaciones. Detrás de la voz de Samuel (o del demonio que simula ser Samuel) no se encuentra el rostro (o, mejor dicho, la máscara) del profeta, tampoco la máscara de la pitonisa; lo que se oculta detrás de la voz mítica es la máscara múltiple del demonio, pero una máscara tal que ni siquiera la pitonisa puede reconocerse en ella, una máscara ajena tanto al profeta como a la adivina. En el texto de Gregorio, el agenciamiento demoníaco de enunciación alcanza su grado más polifacético.

Ningún rostro puede definirlo: ni el rostro de Samuel, que pronto se revela una máscara sobre el rostro de la pitonisa; ni el rostro de la pitonisa, que pronto se revela una máscara sobre el rostro del demonio; ni el rostro del demonio, que pronto se revela incapaz de poseer *un* rostro (*πολυπρόσωπος*). Es su naturaleza polimórfica lo que le permite al demonio asumir cualquier forma. Gregorio se refiere al demonio, lo mismo que Eustaquio, como a un ser de "diferentes formas [*διαφόρους μορφάς*]" (*cfr.* 104). Al introducir la multiplicidad en la persona, el demonio la hace estallar y la convierte en una instancia de profanación pragmática y discursiva. El demonio no niega a los profetas, no los hace callar ni los condena; simplemente los imita, y, al imitarlos, al asumir sus formas y sus modos, su apariencia y su solemnidad, los desactiva, los vuelve inoperantes. Al mismo tiempo que opera en un plano imaginario, idolátrico, opera también en un nivel discursivo. Cuando el demonio adopta la forma de Samuel, introduce, en un mismo movimiento estratégico, el *μῦθος* en la trama del *λόγος*, la palabra impura en la palabra santa. Gregorio lo dice con exactitud: "aquel que parecía ser Samuel fingía las palabras del verdadero Samuel, ya que el demonio imitaba astutamente la profecía sobre las bases de verosimilitudes" (*cfr.* 106).

La operación del demonio, entonces, consiste en convertir al verdadero Samuel en uno falso, colocar sobre el rostro del profeta —o,

incluso mejor, debajo del rostro— la máscara de la simulación. El demonio acrecienta su poder cuando transmuta (en el sentido nietzscheano) el rostro en máscara, cuando hace deslizar al personaje debajo de la persona. Llegamos así a un punto máximo de tensión en el cual es posible entrever la profundidad del conflicto entre la voz y su agente que atormentaba a los primeros Padres. Como hemos visto en las páginas precedentes, la adjudicación de un agente emisor a la voz mítica de la ventriloquia era un asunto extremadamente delicado y problemático para los teólogos del cristianismo primitivo.

El *ποιητής* y el *ἐγγαστρίμυθος*

Una de las escenas más significativas de *Teogonía* (1914) es, sin duda, aquella en la que se narra la conversión de Hesíodo en poeta. El relato es famoso: las Musas se acercan a unos pastores que cuidaban a sus ovejas al pie del Monte Helicón y le otorgan a uno de ellos, Hesíodo, la voz divina de la poesía, a fin de que pueda cantar sobre los dioses inmortales. Poco antes de que las Musas, en dos célebres hexámetros, le digan a Hesíodo que "saben contar muchas mentiras similares a verdades, y también, si lo desean, decir la verdad" (27-28), se dirigen a los pastores con una fórmula, también famosa (y enigmática), que ha generado una gran polémica entre los estudiosos. Las palabras que utilizan las Musas para dirigirse a los pastores son las siguientes: "Pastores, quienes habitan en los campos, maldita desgracia, solamente vientres [*γαστέρες οἶον*]" (26). Según la *communis opinio*, las Musas llaman "meros [o solamente] vientres" a los pastores porque ellos viven solo para satisfacer sus apetitos, sobre todo alimenticios. En esta perspectiva, el sentido de los versos sería el de crear un claro contraste entre el estilo de vida de los pastores y el de las Musas: uno orientado a los placeres y la sensualidad; otro orientado a una forma de vida más elevada y cercana a la de los dioses. En otras palabras, utilizando la expresión "meros vientres",

las Musas estarían intentado persuadir a Hesíodo para que abandone la vida salvaje y terrenal de los pastores y adopte la vida excelsa y superior del poeta.

En un interesante artículo aparecido en el volumen 120 de *The Journal of Hellenic Studies* (2000), Joshua Katz y Katharina Volk proponen una interpretación de *Teogonía* 26 que se aleja de las lecturas más ortodoxas. En primer lugar, los/as autores/as señalan el nexo que existe, en el mundo antiguo, entre la poesía y la profecía, nexo que, como se sabe, ha sido remarcado con frecuencia en los estudios sobre literatura clásica. En segundo lugar (y este es el aspecto más relevante para nosotros), Katz y Volks plantean la hipótesis de que la poesía, según una concepción que al parecer se habría difundido desde el Oriente Medio, se vincularía con la figura del *ἐγγαστρίμυθος*, es decir, con una voz y una palabra (*μῦθος*) que provendrían del vientre. En el imaginario antiguo, "*γαστήρ* –afirman los autores– puede ser considerado como una entidad capaz de producir un discurso inteligente, incluso inspirado" (Katz & Volk, 2000, p. 126). El vientre, en esta perspectiva, se constituye en el *τόπος* característico de la despersonalización o la impropiedad. Es allí, en la zona abdominal, que el poeta (y, en la lectura de Katz y Volk, también el profeta) cede su subjetividad a los dioses y los espíritus. Desde las profundidades de sus órganos y entrañas, según una idea que encontramos ya en Homero, surge aquella voz destinada a cantar (o predecir) los acontecimientos gloriosos y honorables.

Es claro que los/as autores/as de *'Mere bellies'?* no desestiman el sentido más evidente de los versos en cuestión, según el cual la expresión "meros vientres" utilizada por las Musas sería un reproche al estilo de vida salvaje de los pastores. Lo que argumentan, más bien, es que los versos 26-8 poseen un doble sentido, y es precisamente este segundo sentido, mucho menos obvio y prácticamente inexplorado, el que intentan poner de manifiesto:

> Lo que queremos sugerir es que la frase tiene un doble sentido y que el menos obvio, el cual esperamos haber podido sacar a la luz, refleja una noción antigua e intercultural del vientre como un lugar de inspiración o posesión (Katz & Volk, 2000, p. 129).

Es importante retener la función del vientre en la mentalidad antigua: este designa el lugar de la despersonalización, tanto en su versión profética como poética. Volvemos a encontrar esa ambigüedad radical que observábamos en la historia de la pitonisa de Endor entre las dos instancias de la emisión y la recepción. Tanto el profeta como el poeta son inspirados y poseídos. El hombre común no puede convertirse en poeta sin conceder una parte de su persona —y sobre todo de su voz— a los dioses. Ser poeta es ofrecer o donar parte de la subjetividad a una instancia que está más allá de las posibilidades humanas. En este sentido, el poeta, tal como aparece en *Teogonía*, se asemeja a un receptáculo o un depósito:

> sugerimos que cuando las Musas se dirigen a Hesíodo como un 'vientre', se están refiriendo al rol que él está por desempeñar, su rol de recipiente o, más bien, de receptáculo de inspiración. Los hombres que son *γαστέρες οἶον* son depósitos para la voz divina que las diosas de la poesía soplan en ellos; la fuerza de ***οἶον*** enfatiza el hecho de que los seres humanos no se convierten en poetas a partir de su propio quehacer, sino que más bien son portavoces de la divinidad, médiums para ser poseídos, tal como los más bajos *ἐγγαστρίμυθοι* (Katz & Volk, 2000, p. 127).

Nos interesa retomar la lectura que se propone en este artículo, sobre todo la identificación de la figura del poeta con la del *ἐγγαστρίμυθος*, pero señalando, al mismo tiempo, los puntos en que no coincidimos con algunas de las tesis defendidas por Katz y Volk. En concreto, si bien estamos de acuerdo con la relación entre la poesía y la profecía, no creemos que ambos casos sean totalmente equiva-

lentes, al menos en lo que concierne a la profecía bíblica. A diferencia de los profetas o adivinos del paganismo, en cuyo vientre, como aseguran los autores, parecía residir el espíritu profético, los profetas hebreos, en cambio, parecen aborrecer los espíritus que se alojan en el vientre y oponerles, en un claro contrapunto topológico y anatómico, el espíritu de Yahvé que reside en la boca. Tendríamos, así, en el caso de los profetas del Antiguo Testamento, una clara distinción entre la palabra poética y la palabra profética. Aquella provendría del vientre; esta, de la boca. En suma, como hemos indicado, nos parece acertada la identificación de la voz poética con el vientre que proponen los autores del artículo; lo que creemos conveniente aclarar, sin embargo, es que, en el caso de la profecía judía, el vientre deja de funcionar como lugar de inspiración divina para convertirse en un lugar de impureza y abominación.

Ambas figuras se definen por una cierta despersonalización, por la pasividad que supone la posesión, solo que un caso, el del profeta, la subjetividad es transferida al Sujeto absoluto (Dios), al Rostro unívoco que será revelado en el fin de los tiempos, mientras que, en el otro caso, el del poeta o del ventrílocuo, el sujeto es extrapolado a una entidad difícilmente definible y aprehensible. Es verdad que, en la concepción griega de la poesía, tal como la encontramos en Hesíodo, el sujeto de la voz poética son las Musas, es decir, la divinidad. Quien canta sobre los Inmortales, como hemos visto, no es Hesíodo en cuanto ser humano, sino las Musas o, mejor aún, el agenciamiento que se forma entre la habilidad del poeta y la inspiración de la divinidad. Lo que hay que tener en cuenta, no obstante, es que la palabra que profiere el poeta, tal como lo declaran las Musas casi al inicio de *Teogonía*, difiere radicalmente de la palabra de los profetas bíblicos. El discurso poético mezcla la verdad con la mentira, lo que es con lo que no-es; el discurso profético, por el contrario, tal como lo encontramos en las Escrituras, revela la verdad absoluta y definitiva, el *λόγος* hegemónico del Creador.

Más allá de esta aclaración, nos parece de una importancia capital la identificación que realizan Katz y Volk del poeta con el ventrílocuo. Si la historia de Occidente, desde su mismo nacimiento, se ha constituido a partir del contraste (y el conflicto) entre estas dos voces cuyos rasgos más notorios hemos intentado reconstruir, remitiéndolas a las figuras del profeta y del ventrílocuo, y si esta segunda figura, y en consecuencia esta segunda voz, se identifica, como muestran los autores citados, con la figura del poeta, entonces estamos en condiciones de afirmar que la voz "demoníaca y/o ventral" que parece subvertir el funcionamiento homogéneo del *λόγος* oficial encuentra en la palabra poética una de sus formas eminentes de manifestación. La contraposición entre el profeta y el ventrílocuo que ya habíamos individuado en la historia de la pitonisa de Endor adquiere ahora una nueva configuración, traduciéndose en la contraposición entre el profeta y el poeta.

Reflexiones finales: la literatura como nigromancia

En cierto sentido, la modernidad, lo que denominamos "era moderna", ha implicado un cambio fundamental de los discursos y de sus agentes. A partir del siglo XVII, e incluso quizás antes, el hombre ha experimentado una llamada (*vocatio*) diversa de la divina. Ya no es Dios quien llama a sus profetas para que transmitan el *λόγος* verdadero; ahora, en el lapso de tiempo que se extiende entre los siglos XVII y XIX, la *vocatio Dei* se ha transformado en la *vocatio cogitationis* y los nuevos profetas son los filósofos y los científicos, especialmente los médicos. La boca infinita que antaño comunicaba el *λόγος* divino se expresa ahora en la boca finita de una subjetividad meramente humana (según Nietzsche, demasiado humana). Y es, por cierto, frente a esta llamada típicamente moderna, frente a esta convocatoria del *cogito* y del saber científico, que la literatura va a articular una suerte de discurso subterráneo y paralelo.

De alguna manera, los textos literarios proponen una llamada diversa a la del *λόγος*, una llamada que no proviene de la boca de ese *ego*, ideal e ideológico, que solo parece certificar que es y que existe, sino del vientre de una subjetividad fragmentada e irremediablemente ausente. Esta pseudo llamada, que no remite a la boca del *λόγος* sino al vientre del *μῦθος*, es lo que convierte a todo escritor en un *ἐγγαστρίμυθος* y, por ende, en un nigromante.[9] Ya desde el canto XI

[9] En 1798, veintidós años después de que Estados Unidos de Norteamérica declarase su independencia, el historiador y escritor Charles Brockden Brown —para algunos el novelista más importante antes de Fenimore Cooper— publica un curioso libro titulado *Wieland; or, the transformation, an american tale*. En él se narran los horripilantes sucesos que tienen lugar en el seno de una familia, los Wieland, cuando un extraño y misterioso personaje llamado Carwin comienza a interesarse por Clara Wieland, hermana de Theodore. La particularidad de la novela de Brockden Brown es que la sucesión de hechos desafortunados que desencadena la aparición de Carwin se debe fundamentalmente a su condición de ventrílocuo. Una de las estrategias más peligrosas (desde el punto de vista del *λόγος*) que puede adoptar la ventriloquia moderna —pero que ya encontrábamos en las civilizaciones antiguas y que constituía algo así como el denominador común de todas las formaciones históricas—, es la imitación de la voz de los muertos. "Imitar la voz de los muertos, falsificar un mandato del cielo, tenía todo el aspecto de la presunción y la impiedad" (1803-1805, pp. 7-8). Con solo catorce años, Carwin se da cuenta del poder que significa hablar con la voz de los muertos. Una orden divina, conjetura el joven, debe ser necesariamente obedecida. De hecho, llega a planificar una posible estrategia para que su padre, al cual le molestaba la personalidad taciturna e introvertida del muchacho, lo deje ir con su tía a la ciudad. El plan consistía en fingir la voz de su madre, ya muerta, para convencer a su padre de la necesidad de su partida. La imitación, al fin, no llega a concretarse, pero Carwin es enviado igual a la ciudad. No obstante, la situación con su tía no es de lo más afortunada. Para librarse de ella y convertirse en propietario de los bienes que le pertenecen por derecho, planea imitar la voz de su tío, también fallecido, y convencer así a la mujer. "En cualquier caso un mandato de los muertos no podría dejar de ser obedecido" (1803-1805, p. 16). Si bien el plan tampoco llega a realizarse, lo cierto es que pone de manifiesto el vínculo innegable entre la ventriloquia y la muerte que hemos visto desde las primeras páginas de esta investigación. La importancia que poseen los textos de Brown, así como los de gran parte de los autores decimonónicos, consiste en la estructura triangular que establecen entre la ventriloquia, la literatura y la muerte. En el capítulo XV de *The Life and Adventures of Valentine Vox, the Ventriloquist*, Henry Cockton (2008) relata la

de la *Odisea*, como hemos indicado, la literatura occidental se presenta como una evocación (*ἀνάγω*), es decir, como una revivificación o un llamado, diverso del llamado de Dios a los profetas, a través del cual son convocadas las voces de los muertos. Esta "congregación" subterránea no viene a comunicar ningún mensaje ni a traer ninguna "buena nueva"; viene a usurpar, más bien, la voz del *λόγος* e instituir, en su lugar, el grito excéntrico del *μῦθος* literario.

Comentario

Leer lo irreductible del sujeto

Ana Rocío Jouli y Laura Conde

El artículo "Ventriloquia y literatura. Reflexiones acerca de la voz y el sujeto" forma parte de una investigación más amplia en la que Prósperi aborda el problema del sujeto y la voz, uno de los temas más revisitados en el Coloquio de teoría literaria "La resistencia a la teoría". La singularidad de su intervención radica en que vuelve a tales asuntos nodales de la teoría y la filosofía a partir de la

visita de Valentine al Museo Británico, en el cual, además de dar voz al oráculo del dios egipcio Memnón, les hace creer a los visitantes que un difunto habla desde una tumba. "Él [Valentine] (…) introdujo un suave gemido dentro del sepulcro" (1840, p. 65). Luego de haber mencionado a los "sacerdotes y falsos profetas, los engastrimandi de los Griegos, los magos, los charlatanes y las brujas de Roma", enmarcando la escena en el espacio semirreal y mágico del museo, Cockton relata el espanto y la sorpresa que se apodera de los visitantes cuando Valentine profiere los "gritos y gemidos de una momia" (*cfr.* 1840, p. 66 y ss.). Dos de los visitantes llaman al guardia del museo para que abra el sarcófago, convencidos de que "hay algo con vida allí ahora" y de que alguien "¡ha sido enterrado con vida!" (*cfr.* 1840, p. 65). En este episodio, en apariencia fútil y humorístico, podemos vislumbrar, sin embargo, uno de los rasgos esenciales que definen la relación del hombre moderno (y quizás con mayor énfasis aún, del hombre contemporáneo) con el pasado.

inquietante y apenas estudiada figura de la ventriloquia. Como él mismo señala, su estudio procura pensar la historia del hombre occidental a partir de la tensión de dos voces o polos discursivos (el *muthos* y el *lógos*) y al sujeto como el efecto o el resultado de esa tensión. Frente a la tradición hegemónica del "logocentrismo", que intenta reducir la pluralidad del sentido a una voz única y constituir a la historia como relato de ese único sentido, afirma que es posible detectar una segunda voz, heterogénea y periférica, que subvierte, en cada momento histórico, las estrategias del *lógos* dominante, y que se encarna en la figura del ventrílocuo.

En este trabajo reflexiona específicamente sobre la contraposición de las dos voces (y las subjetividades implícitas en cada una de ellas) articuladas en el episodio bíblico paradigmático de la historia de Saúl y la pitonisa de Endor del primer Libro de Samuel. Se detiene en revisar algunos comentarios patrísticos sobre este episodio ligado al ritual de la nigromancia, y analiza además el pasaje de la *Teogonía* que narra la conversión de Hesíodo en poeta, para arribar finalmente a las siguientes hipótesis: "Si el Sujeto del *lógos* es Dios (Yahvé), el Ser Absoluto y supremo, el sujeto del *muthos* es el demonio, el ser múltiple y heterogéneo". Desde sus inicios en el mundo griego, la literatura encarna la voz del *muthos* horadando la voz del *lógos* hegemónico a partir de esta voz demoníaca y fantasmal.

A lo largo de su indagación, Prósperi recorre diversas instancias de esta relación "esencial" entre la literatura y la muerte, y captura aquellas modulaciones en las cuales se puede reconocer la condición propia del escritor, que no es sino la de un nigromante. Nos resulta especialmente interesante que entienda el ritual de la nigromancia desde un lugar de "entre" que supera toda visión dualista (actualizando siempre la tensión y los puntos de intersección entre *lógos* y *muthos*) y habilita en cambio una lectura on-

tológica de tales instancias impuras, implicadas en la confusión del reino de los vivos y el de los muertos, entre la esfera de lo puro y la de lo impuro: "En el mismo momento en que la pitonisa de Endor evoca el alma de Samuel, de un muerto, vuelve borroso el límite que separa los dos mundos".

Notamos que cuando Prósperi sostiene que la pitonisa y Samuel forman una suerte de "espacio fonético de emisión" en el que ambos sujetos tienden a confundirse —o, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un *agenciamiento de enunciación*—, se aproxima a la elaboración de un operador teórico de lectura capaz de hacerle preguntas a la literatura respecto de lo poético, la voz del poeta, y los procesos de desubjetivación en la escritura y la lectura. "Leer es actualizar la voz de un muerto; volver audible –a través de nuestra voz– la voz de los muertos", respondió Prósperi ante la pregunta que le dirigimos luego de su exposición en el Coloquio: "¿Se puede pensar en una teoría de la lectura (de la desubjetivación del lector) en el episodio en el que Dios castiga a Saúl por consultar a la Pitonisa?". Tal afirmación descansa en el supuesto de que habría, por una parte, una identidad de la lengua consigo misma (*lógos*) representada por la voz de Dios, del Otro absoluto que es el Mismo, el Sujeto absoluto, y, por otra, una *différrance* o constante diferimiento del *muthos* consigo mismo (y, claro, de la literatura que encarna la voz del *muthos*) en la voz de un muerto, del espíritu de un muerto, en el límite, de un no-sujeto. Consideramos que es posible identificar esa "impersonalidad" que Prósperi evoca a propósito de las interpretaciones de Gregorio de Nisa con el pronombre de tercera persona que Maurice Blanchot entiende como la "no-persona" en la narración, como manifestación de lo irreductible del sujeto, que se hizo tan presente en las discusiones sostenidas durante el Coloquio. Así, quien canta sobre los Inmortales en la mencionada escena de la *Teogonía,* señala

Prósperi, no es Hesíodo en cuanto ser humano sino el "agenciamiento que se forma entre la habilidad del poeta y la inspiración de la divinidad": "espacio fonético" y "semántico" que abre la significación al acontecimiento literario.

Prósperi señala entonces el camino para escuchar a través de la voz del mito originada en el vientre —que según la exégesis patrística se basa en historias ficticias, mitos y relatos falsos sin fundamento, esto es, sin los arquetipos divinos sobre los que se funda el *lógos*—, las resonancias de la literatura y su capacidad de profanar, de producir voces y subjetividades excedidas en su misma identidad, de generar, en definitiva, varios rostros. En este punto da cuenta del juego conflictivo entre el rostro, cuyo paradigma absoluto es el rostro (incognoscible) de Dios, y la máscara, característica del teatro antiguo y representativa de la figura del demonio, el de múltiples rostros o el de múltiples formas. Asimismo, destaca en el debate de los Padres de la Iglesia sobre la pitonisa de Endor, el esfuerzo —eminentemente político— por relegar a lo mítico, a lo falso, a lo pernicioso, la voz de la pitonisa, y por exaltar, en cambio, la voz unívoca del Espíritu Santo. En este sentido, el trabajo de Prósperi nos insta a pensar que la necesidad logocéntrica de producir rostros contra toda inoperancia, impersonalidad e impropiedad, es siempre política.

La pregunta que anima esta galería de profetas y ventrílocuos, pitonisas y abades, sigue siendo, en primer lugar, *quién o qué habla en la literatura*. Decir que a través de la nigromancia lo literario se manifiesta como voz demoníaca y fantasmal, por oposición a la univocidad de la palabra divina, no deja de ser una forma que la imaginación crítica se da para pensar la cuestión de lo múltiple.

Revelación del futuro en la voz de un muerto, la palabra poética surge del vientre como espacio simbólico de lo in-humano o para-humano, mientras la *vocatio* del profeta pone en boca del

mensajero humano el discurso de lo Uno. La literatura se constituye así en *dis-curso* subterráneo, demonio alojado en el cuerpo de un saber que intenta situarla como objeto de conocimiento, presencia inquietante vociferando "una subjetividad fragmentada e irremediablemente ausente".

Prósperi propone repensar el lugar del discurso poético en la modernidad, y para ello contrapone la identificación del poeta con la figura del ventrílocuo (y, en consecuencia, con el *muthos*) a la identificación del poeta con la figura del profeta, ligada a la concepción de la literatura como *lógos*. Si la palabra poética del ventrílocuo subvierte el funcionamiento homogéneo del *λόγος*, los nuevos profetas, dice el autor, no son otros que los filósofos y los científicos.

Es posible leer en presente, más allá del efecto que opera la fascinación etimológica y la argumentación erudita, esto que Prósperi llama "contrapunto fónico" entre la voz que intenta capturar la literatura como un discurso más, y la voz de lo literario, que insiste en tergiversar todo discurso establecido hasta que se manifieste en su máscara el rostro imposible de la multiplicidad.

Referencias bibliográficas

Brockden Brown, Ch. (1798). *Wieland; or, the transformation, an american tale*. H. Colburn.

Brockden Brown, Ch. (1803-1805). *Memoirs of Carwin, the biloquist*. Varias ediciones online.

Cockton, H. (2008). *The Life and Adventures of Valentine Vox, the Ventriloquist*. T. B. Peterson & Brothers.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Éditions de Minuit.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de Minuit.

Eidinow, E. (2007). *Oracles, Curses, and Risk among the Ancient Greeks*. University Press.

Esposito, R. (2007). *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Einaudi.

Flavius Josephus (1895). *Flavii Iosephi opera*. Ed. B. Niese. Weidmann.

Greer, R. & Mitchell, M. (2006). *The "Belly-Myther" of Endor: interpretations of 1 Kingdoms 28 in the early church*. Society of Biblical Literature.

Hengel, M. (2002). *The Septuagint as Christian Scripture. Its Prehistory and the Problem of Its Canon*. T&T Clark.

Hesíodo (1914). *Theogony*. Harvard University Press; William Heinemann Ltd. *The Homeric Hymns and Homerica,* with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White.

Homero (1919). *The Odyssey,* with an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes. MA., Harvard University Press; William Heinemann, Ltd.

Katz, J. & Volk, K. (2000). 'Mere bellies'? A new look at Theogony 26-8. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 120.

La Chapelle, J.-B. (1772). *Le Ventriloque, ou l'Engastrimythe*. Veuve Duchesne Libraire, rue Saint-Jacques, au Temple du Goût.

Lenormant, F. (1875). *La divination et la science des présages chez les Chaldéens: les sciences occultes en Asie*. Maisonneuve et Cie. Libraires-Éditeurs.

Schmidt, B. (2001). The 'Witch' of En-Dor, 1 Samuel 28, and Ancient Near Eastern Necromancy. En Meyer, M. & Mirecki, P. (Eds.). *Ancient magic and ritual power* (pp. 111-129). Brill Academic Publishers.

Smelik, K. A. D. (1979). The Witch of Endor: 1 Samuel 28 in Rabbinic and Christian Exegesis till 800 AD. *Vigiliae Christianae, 33*, 160-179.

Thorndike, L. (1929). *A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era*. Vol. I. The Macmillan Company.

Materialismo figural, ficciones fónicas: leer (en) la resistencia de la poesía

Gabriela Milone

La transposición de letras recae en
los labios, la inversión en el oído.
"Lituratierra"
J. Lacan

Materialismo figural, ficciones fónicas: leer (en) la resistencia de la poesía. Comencemos desde el final: qué es eso que nombramos como *la resistencia de la poesía*; qué decimos cuando decimos *resistencia*; qué decimos cuando decimos *poesía*. "Resistencia" está en la misma línea etimológica que "existencia", nos dice Corominas; e implica tanto un salir cuanto un detenerse, un colocarse junto a, un tenerse. Poesía es un hacer, *poiesis*, metonimia flagrante del lenguaje: el todo de lo que puede hacerse con el lenguaje por la parte que se hace poéticamente. Esto nos lo dice Nancy (1997), quien postula la *resistencia de la poesía* específicamente en estos términos:

> Quisiéramos hablar de mutismo, si la noción de mutismo no estuviera determinada por una privación de la palabra. No quisiéramos hablar de privación sino de una retención taciturna de un sobrelenguaje (…) Resistencia de la poesía es resistencia del lenguaje a su propia infinitud (o indefinidad, según sea el valor exacto que se le dé a "infi-

> nito"). La resistencia a la desmesura que el lenguaje es para sí mismo –y en consecuencia, una resistencia inscripta en el lenguaje, pero en su reverso o como su reverso. La indefinida expansión del lenguaje, lo que le es constitutivo, su habladuría continua (…) está en el orden de la aproximación sin fin; su reverso es la exactitud sin resto (p. 25).[1]

Nancy hace al menos dos movimientos clave: por un lado, despejar la idea de "mutismo" de su matiz de privación y acercarla a una noción de "retención"; y, por otro lado, aunque en relación con lo anterior, desviar de la poesía la problemática extendida del "silencio" tanto del tipo del "ser silencioso" cuanto del "hacer silencio". Desde aquí, el punto crucial de la reflexión se enuncia del siguiente modo: el reverso del lenguaje no es el silencio ni el mutismo (que ya sería una palabra sobre la suposición de la no-palabra) sino que su reverso es la "exactitud sin resto". Lo que resta, la restancia del lenguaje, es esa indefinición que creemos que la poesía alcanza en lo que por defecto nombramos como *silencio*.

Resistencia de la poesía en la restancia del lenguaje. Qué hacer con *eso*. Cómo leer ese anverso y ese reverso que no deja de ser lenguaje y que nos arroja ahí, donde ya estamos: en el medio de las palabras, como decía Lyotard (2014). Hay una noción —muy utilizada, aunque no tan re-flexionada— que (individual y colectivamente) nos permite abrir un camino (un método) de lectura tanto de este exceso cuanto de esa exactitud del lenguaje donde resiste la poesía. Nos referimos a la noción de *figura*.

Primer movimiento: materialismo figural

Comencemos diciendo que la figura está alojada en el lenguaje, pero no del modo como entenderíamos un significado o una significación sino como un movimiento, como un gesto, como una danza. Al borde del discurso, la figura. Al borde del sentido, el movimiento

[1] La traducción es nuestra.

plástico, maleable, que no busca ser ilustración sino coreografía, un movimiento material del lenguaje hacia sus bordes significantes. La figura pues diagramaría un pliegue en la lengua (la lengua, así entendida, es puramente física, materia densa, espesa; la figura la moldea, la acciona, le da movimiento); y es un pliegue singular que no puede definirse *a priori*, no remite a otro lugar del lenguaje, a algún tipo de referente, sino que da cuenta de su tener lugar en el lenguaje, de su pertenencia a esa misma materia.

De aquí es como puede vislumbrarse su operatividad crítica para abrir una pregunta por el lenguaje y su materialidad, precisamente porque en la misma etimología de la palabra "figura" se halla (según Corominas) la impronta, el trazo, las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma por la raíz *fig*, derivada de *fingere*, modelar; pero también inventar, fingir, ficción. Auerbach (1998) es quien indaga en profundidad la cuestión etimológica en su célebre trabajo de 1938. Allí reconoce la misma raíz (*fig*) en *fingere* (modelar), *figulus* (alfarero), *fictor* (modelador, escultor) y *effigies* (retratos), lo cual significa en su origen que la palabra *figura* se refiere a la forma plástica, a un hacer manual. Estamos ante una palabra que no oculta su espesor material: en ella, "la lengua ha decidido por nosotros", dice Didi-Huberman (2007, p. 196), quien destaca que, ante esta palabra, nos situamos en la arqueología de la lengua en tanto decimos *figura* porque los latinos usaban ese término para traducir la palabra griega *tropos*. De este modo, insistimos particularmente en subrayar —desde Auerbach (1998)— esta dimensión originalmente material y táctil en el tratamiento de una forma en cuanto trazo o diseño inscripto en una materia (que para nosotros será siempre la materialidad del lenguaje).

En el trabajo de Barthes (especialmente en los seminarios) encontramos que la figura se vuelve un operador crítico que procede de un acto preciso: el reconocimiento en la lectura de insistencias, obstinaciones, recursividades, retazos materiales donde el lenguaje

muestra una coreografía. Barthes (2011) aclara que las figuras no son objetos, sino que son *extraños seres verbales* que responden al acto concreto de leer en un movimiento de acomodación (de *curvatura del cristalino*) donde la fuerza material y plástica de la figura se expone en un pliegue singular de lenguaje. Las figuras serán pues para Barthes una "rutina (una ruta pequeña que siempre tomamos)" (p. 253); pequeña ruta desde la cual será posible enfrentarse a la arrogancia del camino premeditado del método. Afirmará: "¿Qué es la Figura? Un trazo fino, singular, fútil, pueril, una bocanada de Imaginario, un rubor que toma forma, como una burbuja de lenguaje, una filacteria" (Barthes, 2011, p. 255).

Llama la atención que Barthes no haga referencia al trabajo de Lyotard (2014), cuyo libro *Discurso, figura* es de 1971, donde la figura (que a lo largo de su reflexión declinará hacia "lo figural") estará alojada en el lenguaje y dará cuenta no solo de la opacidad del mismo sino también de lo que se piensa como su *espesor inagotable*. Así, la figura excederá lo textual para situarse en un espacio figural al borde del discurso (Lyotard, 2014, p. 71), espacio por el que habrá que tomar partido, sostiene Lyotard.[2] El lenguaje es denso y la figura nos permite ver que, en esa dimensión física y material de la lengua que se habla, hay un modelar, un dar forma, un pensar que es menos representativo que figurativo: cuando las palabras significan menos de lo que figuran, cuando el lenguaje comunica menos de lo que moldea, cuando el discurso se sostiene menos como mensaje que como forma. Lyotard (2014) sostiene que "la lengua no habla, se la habla" (p. 42), esto es, se la forma, se la moldea, se la figura. Y esto implica un movimiento de danza, sí, pero también un temblor, un sismo de significaciones, ya

[2] Acaso ese *tomar partido* pueda adoptar diversas maneras, ya sea que la figura se conciba en cuanto operador para pensar determinadas formas de realización artística, tal como será el caso de Didi-Huberman; o ya sea que de la figura se haga una herramienta crítica de lectura y reflexión, tal como puede verse en el caso de Barthes.

que en la figura es todo el lenguaje el que se pone a temblar. Y ese temblor se da siempre en el borde de la lengua, bordeando su materia, en un espacio *intersticial* donde no desaparecen las significaciones, sino que se figuran. Y es esto lo que, según Lyotard, el lenguaje no puede incorporar como una significación: resta como la extensión sensible y opaca, espesa y densa del lenguaje. Ambas extensiones conviven en el lenguaje, lo significativo y lo figural; solo que lo figural estremece a todo el lenguaje y ese movimiento no da como resultado un nuevo significante sino la innovación material de la lengua en cuyo interior aloja la figura como *pequeño ser verbal que tiembla*.

Materia de la lengua que tiembla en la figura: nuestro primer movimiento es entonces el de postular un *materialismo figural*, intersticial, denso, que surge del lenguaje y en el lenguaje, justamente para mostrar su dimensión física, su borde tembloroso. Un *materialismo figural* que sea *plástico* por la maleabilidad de su materia, que sea *coreográfico* en el movimiento de su desplazamiento, que sea *singular* en la articulación de relaciones inéditas. Este materialismo se hará menos en el peso de los conceptos que en el espesor de las formas; y, aun así, se sabrá modelando esa sutil *burbuja del lenguaje* en su borde tembloroso.

Segundo movimiento: ficciones fónicas

Desde aquí, como segundo movimiento, buscamos flexionar ese materialismo modulándolo en términos de *materialismo fónico*, el cual implicaría pensar (en esa materialidad densa del lenguaje) el pasaje de la voz a la letra y viceversa. Para Agamben, por caso, se abre una *dimensión inaudita* cuando la voz es pensada en la letra, lo cual implica re-flexionar el pasaje de un *experimentum linguae* de la "pura exterioridad de la lengua" (Agamben, 2004, p. 215) a un *experimentum vocis,* donde se busca hacer la experiencia de "la voz como materia de la lengua" (Agamben, 2004, p. 41). Por su parte, Nancy (2007; 2015) piensa la voz en la escritura en términos de resonancia: "en la escritura, se

trata del canto y de la alternancia o resonancia interna en forma de canto" (Nancy, 2015, p. 210), y de ese modo, la escritura es menos fijación de una voz hablada que registro de la capacidad de la resonancia de cantar el sentido. Ahora bien, Nancy aclara que cuando habla de *canto de sentido* no se refiere a la puesta en música o musicalización de un texto previamente escrito, sino que se trata de "el carácter resonante del sentido" (Nancy, 2015, p. 214), vale decir: de su aparecer en cuanto apertura, de su darse y ofrecerse en cuanto espaciamiento, de su actuar en movimiento de reenvíos. Como apertura, boca, oído y escritura comparten el espacio donde el sentido se hace posible. Un oído se abre a la escucha, una boca se abre a la voz, una escritura se abre al sentido: así es como Nancy postula este juego de envíos que conformaría la resonancia. La relación de la voz con la escritura pasaría por el modo de responder al sentido, cuando por "responder" y por "sentido" entendamos, respectivamente, *envío* y *canto*.

Desde estas líneas de reflexión teórica, la búsqueda es la de trazar una cartografía de *ficciones fónica*s, vale decir, invenciones, modulaciones de sonidos (onomatopeyas, exclamaciones, glosolalia, balbuceo) de una lengua en la pura potencia de su acto poético. Este movimiento sigue de alguna manera aquella idea de Sollers sobre Ponge (1970), cuando en un diálogo que sostienen, Sollers propone denominar como "materialismo semántico" al método creativo de Ponge, materialismo en el cual las palabras y las cosas buscan tener la misma densidad material. Pero, además y fundamentalmente, este movimiento que proponemos busca hacerse eco de aquella "lectura exploratoria" que Rosa (1997) sostenía en "Lecturas impropias":

> Las lecturas exploratorias, aquéllas que yo amo, son verdaderas excursiones en el campo sin frontera de la letra, no leen el discurso sino el decurso, no siguen la corriente del río sino que se solazan en sus meandros, en sus rugosidades, sus desplazamientos, la deltificación de sus enunciados, el régimen gradiente, retrogradiente y transgre-

> diente de sus pliegues y cortes, el régimen costero de sus accidentes y deslices, que organizan y desorganizan el régimen disciplinario de una lectura atenta, un verdadero atentado contra el diccionario y la estereotipia de las lecturas tradicionales. No recoger el texto sino producir en él una fuga de sentido, una deriva de significantes. Quizá, y no me atrevo a afirmarlo, sería la única lectura del texto poético (p. 73).

Este "atentado" que implicaría el *deltificar* los significantes en la lectura, nos invita al trabajo con figuras de lenguaje en el diagrama de "ficciones fónicas" que podrían remontarse a extrañas teorías lingüísticas del siglo XIX, tales como la de Villamil da Rada y su ficción teórica de que todas las lenguas provienen del aymará; o la de Jean-Pierre Brisset y su afirmación de la inexistencia del latín y el origen del lenguaje en el canto de las ranas. Desde esta forma de pensar la lengua en su materia fónica, figurando sonidos en la ficción de la lengua, pensamos en la posibilidad de abordar poéticas contemporáneas, en la búsqueda de juegos fónicos, figurales, materiales en escrituras como las de Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Roberto Cignoni, Andrés Ajens, Mauro Césari, entre otros. La disparidad de estas voces es la clave: el gesto del materialismo fónico será el de explorar ese encuentro de los sonidos que ficcionan la lengua en diversas temporalidades y espacialidades, que la abren a un campo crítico no idiomático sino de juegos sonoros, atentando contra las normalizaciones de las gramáticas y los dictados de la retórica.

En la materia sonora de la lengua, estas escrituras ficcionan fónicamente en el *medio de las palabras,* flexionan la voz en la letra y viceversa, gestan la posibilidad de moldear (*fingere*, figura y ficción) un materialismo fónico que no busca leer los sonidos en el derecho de la historia de las lenguas ni en el revés de la mirada comparativa. Ni al derecho ni al revés sino *al ras* de los sonidos, en ese encuentro potencial donde un sonido marca un camino para problematizar la

voz en la literalidad de la letra: ese fonema **bhâ* que indica un mundo, el de la boca abierta del habla en las ficciones fónicas de las lenguas, apertura en la cual este materialismo busca captar —otra vez con Rosa (1997)— "voz enterrada en voz despierta, inscripta en la letra y desde allí, si tenemos oídos finos, podemos auscultarla" (p. 74).

Comentario

Cómo leer (en) la resistencia a la poesía

Julieta Novelli

El artículo de Gabriela Milone comienza retomando la noción de resistencia de Jean-Luc Nancy con el fin de abordar poéticas contemporáneas[3] y lo que en ellas puede leerse como indefinición, exceso, *resto*. En seguida, Milone plantea una serie de interrogantes: qué es la resistencia a la poesía, qué es la poesía y cuál es el reverso de esa palabra poética.

La resistencia de la poesía, siguiendo a Nancy, sería la resistencia del lenguaje a su exceso, a su expansión indefinida, y su reverso: la "exactitud sin resto". Entonces, es aquí que Milone introduce la pesquisa central del trabajo: qué hacer con el *resto* del lenguaje. ¿Cómo leer la *restancia* del lenguaje en la poesía? ¿Cómo leer el exceso donde la poesía se resiste? ¿Cómo leer (en) la resistencia de la poesía?

En la búsqueda de responder estas preguntas y explorar la dimensión de lo inaudito del lenguaje, propone emplear las nociones de *figura* —"materialismo figural"— y de *ficción fónica* —"mate-

[3] Está pensando en las poéticas de Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Roberto Cignoni, Andrés Ajens, Mauro Césari, entre otros.

rialismo fónico"— que le servirán como operadores críticos de su lectura de poesía argentina contemporánea.

El trabajo revisa el tratamiento que le dan a la noción de *figura* Erich Auerbach, Roland Barthes y Jean-François Lyotard. Así, Milone destaca la posibilidad que abre la *figura* de preguntarse —en los bordes— por el lenguaje, su dimensión fónica y su materialidad. La *figura*, "ese pequeño ser verbal", hace temblar la materia y posibilita la experiencia del *umbral*, *borde*, *intersticio* del lenguaje.

Sobre esta idea de materialismo, Gabriela Milone plantea una nueva flexión: pensar el *materialismo fónico*, es decir, la experiencia de la voz como materia del lenguaje. Propone, entonces, considerar el vínculo entre la voz, el oído y el sentido a partir de la noción de *ficciones fónicas*. ¿Cómo se escribe una voz? ¿Cómo se articulan sonido y letra? ¿Cómo se experimenta la voz en la escritura?

El texto reflexiona, junto con Nancy, sobre la voz como resonancia de sentidos, "de su aparecer en cuanto apertura, de su darse y ofrecerse en cuanto espaciamiento, de su actuar en movimiento de reenvíos". De modo que se procura escuchar la resonancia en las modulaciones de la lengua que escriben lo inarticulado del lenguaje —las onomatopeyas, las exclamaciones, el balbuceo, la glosolalia— y las llama *ficciones fónicas*, invenciones, capaces de mostrar lo infinito e inagotable de la lengua.

Son las *ficciones fónicas* las que permiten problematizar, en los bordes del lenguaje y del sentido, la voz en la letra. De esta manera, el trabajo cierra con el análisis de un caso en particular: el fonema **bhâ* como indicador del mundo de la boca abierta en donde puede rastrearse lo innombrable, lo infinito, "la voz enterrada en la voz despierta". Desde esta forma materialista de abordar las poéticas contemporáneas, el artículo busca captar la resonancia del *canto del sentido* para leer (en) la resistencia de la poesía.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2004). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad.* Pretextos.

Auerbach, E. (1998). *Figura*. Trotta.

Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso. Seminario en la Escuela de Altos Estudios 1974-1976.* Paidós.

Didi-Huberman, G. (2007). *L´image ouverte*. Gallimard.

Lacan, J. (1971). Lituraterre. *Littérature*, 3.

Lyotard, J-F, (2014). *Discurso, Figura*. La Cebra.

Nancy, J-L. (1997). *Rèsistance de la poèsie*. "La pharmacie de Platon". William Blake & Co / Art & Arts.

Nancy, J-L. (1997). *La Resistencia de la poesía*. Libros de la Resistencia.

Nancy, J-L. (2007). "Vox clamans in deserto" en *El peso de un pensamiento*. Ellago Ediciones.

Nancy, J-L. (2007b). *A la escucha*. Amorrortu.

Nancy, J-L. (2015). *Demande. Philosophie, Littérature*. Galilee.

Ponge, F. y Sollers, Ph. (1970). *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Edition du Seuil.

Rosa, N. (1997). *La lengua del ausente*. Biblos.

Tercera parte

La teoría y el pensamiento del otro

Una ficción suprema: el crítico Harold Bloom en el marco de las teorías comparativas en literatura europea

Carlos Surghi

I

Para que la visión se transforme en método, promesa de felicidad como quería Baudelaire respecto de la belleza, la pregunta por toda sustancia debe ser pregunta por el sujeto. ¿Qué es el crítico? ¿Acaso una ficción suprema? A esta afirmación un tanto enigmática sigue una fábula. La fábula es casi tan vieja como Occidente, tiene su origen en el nacimiento de la poesía como visión y su separación del ser reducida por la crítica como método. En cuanto a representación y personajes, podríamos explicarla de la siguiente manera. El crítico, como sujeto de un discurso que proviene del afuera, jamás será el poeta, ese otro sujeto para el cual no hay ni adentro ni afuera, pues él es continuidad pura. En torno a esa imposibilidad gira todo el canto desencantado de la crítica: por qué hablar luego de acontecido el sonido y la furia, por qué hablar luego de acontecido el gran trueno y lo que este dijo, si ni siquiera el poeta puede hablar; o en todo caso, por qué hablar con la pobreza de la prosa.

La fábula refiere entonces al enmudecimiento de la experiencia, pero no tanto como fatalidad, sino como proceso y método, como for-

ma de volver a hablar con el silencio, o mejor aún, como forma de singularizar el propio discurso, ya sea crítico o poético. No es extraño pensar entonces que la oscuridad de la obra no es más que un síntoma del mundo perdido como ingenuidad, pero aun así añorado de un modo sentimental siguiendo la ya clásica distinción de Schiller (1941, p. 19). En esa suposición, en esa escisión que se ha vuelto conciencia, tal vez se justifique la presencia de la crítica; tal vez se vuelva necesaria su aventura y su fracaso, esa necesidad de contarse a sí misma una y otra vez.

En el prólogo a *Lautréamont y Sade*, Blanchot (2014) señaló la fatalidad y el deseo de la crítica. Como fatalidad, la crítica es comentario, explicación de la visión y reducción de esta a un método que se expone en la paradoja de explicar el misterio. Señala Blanchot (2014):

> Cuando Heidegger comenta los poemas de Hölderlin, dice: cualquier cosa que pueda decir el comentario, en relación al poema, debe siempre tenerse por superflua, y el último paso de la interpretación, el más difícil, es el que lo conduce a desaparecer en frente de la pura afirmación del poema (p. 8).

No está muy claro si el último paso es el más silencioso, o si ese mismo paso es el paso inverso: del método a la visión, es decir, el abandono de la razón de ser de la crítica hacia una razón de ser de lo poético como ficción suprema, como simple existir en las palabras del poeta.[1] En todo caso, maliciosamente, Blanchot (2014) se hace eco de

[1] Respecto a la noción de "ficción suprema", Milton Bates (1989) señala: "Stevens niega ante todo que el poeta esté sujeto a ningún género de obligación social o moral; dicha obligación sería sencillamente otra presión de carácter innoble. Pero es responsable ante la imaginación que, dice Stevens, es inseparable de la sociedad. Por lo tanto, indirectamente, el poeta desempeña una función espiritual en la sociedad, aunque pocas personas -ciertamente una *elite*- aprovecharán conscientemente sus victorias. Nos ayuda a vivir nuestra vida creando 'ficciones supremas', poemas o imágenes poéticas que alcanzan un equilibrio perfectamente satisfactorio entre la realidad y la imaginación del momento" (p. 256).

esa imposibilidad de hablar por fuera de la estética cuando se trata justamente de hablar estéticamente. Señalaría entonces el abandono de Heidegger a entender la afirmación del poema como una continuidad sin solución de la sustancia que se hace sujeto o, mejor dicho, de un sujeto que se sustancializa en la pregunta ¿qué es la poesía? La respuesta que Blanchot (2014) le señala a la suerte corrida por Heidegger ante dicha pregunta es la siguiente:

> Los poemas son como una campana suspendida al aire libre, que una nieve ligera, cayendo sobre ella, bastaría para hacerla vibrar, golpe insensible, capaz sin embargo de agitarla de un modo tan armonioso que llega hasta la disonancia (2014, p. 8).

La malicia de Blanchot se evidencia aún más cuando dice que el comentario que hemos citado no es más que "un poco de nieve, que hace vibrar la campana". Es decir, al poema le sigue "el ruidoso tumulto del lenguaje no poético" (Blanchot, 2014, p. 9). Por caso, aun cambiando la pregunta, por ejemplo, ¿cuál es la duración del poema?, la respuesta podría ser: la duración de la poesía es un velo suspendido sobre la cúspide de una montaña, el suave flotar va gastando hasta hacerla desaparecer, hasta ser polvo, ser nada, ser años de polvo, años de nada, duración que es igual a nada. Sin embargo, la malicia es sana, es crítica, y hasta necesaria, ya que justamente la crítica no ha hecho más que volverse prosa del mundo disimulada en su apariencia retórica. Pero, por otro lado, como deseo, la crítica es justamente deseo de desaparición; ni sujeto ni sustancia, pura perfección al romperse, dice Blanchot.

¿Qué discurso es el que aparece entonces cuando la realización de la crítica es desaparición? ¿Qué diálogo posible acontece entre la palabra crítica y la palabra creadora? ¿Cómo dejar hablar en los gestos de la crítica a los gestos de la poesía? Retomando la figura de la nieve, podríamos afirmar que la metáfora de Heidegger le cabe mejor a la crítica como desaparición que a la poesía como campana tocada por

lo ínfimo, lo leve. La crítica es entonces la nieve como acontecimiento, pero como acontecimiento de lo que desaparece, como comienzo y fin de su ser de nieve. De repente cae, es un absoluto blanco, un sí mismo de pura continuidad, ¿dónde comienza?, ¿dónde termina la nieve?, ¿dónde ha quedado la campana suspendida en el aire?, ¿dónde, la armonía y la disonancia? ¿Alcanza la nieve para tocar la campana del poema? La nieve en todo caso es el anuncio del poema; el poema no puede ser otra cosa más que invierno, la aparente continuidad y la contundente desaparición. La nieve es porque ha acontecido. Acontece porque indudablemente desaparecerá como el poema al ser escuchado cual música de invierno. Pero ¿quién puede hablar de él? ¿Quién puede ser la continuidad del invierno y al mismo tiempo su fin si no la nieve que lo trae consigo y lo despide? Si la crítica toca la campana del poema como la nieve puede tocar a un muñeco de nieve, lo hace para amplificar el silencio mismo de esa campana, la soledad de ese muñeco.

Cuando Blanchot (2014) señala que "la palabra crítica es ese espacio de resonancia en el cual un instante se transforma y la realidad, indefinida, de la obra se circunscribe en palabra" (p. 12), no hace más que señalar que la crítica en verdad es la epifanía del misterio de la poesía. La epifanía no es una reducción, el gran temor crítico, el sonido ensordecedor de la campana, el gran otro de este teatro de lo dicho, sino todo lo contrario; la epifanía es un señalamiento, es ella quien conduce al crítico hasta el misterio, quien hace de la visión un método; pero también quien, en el misterio mismo, ante él, simplemente desaparece. En "El viaje de los Reyes Magos", Eliot (1983) describe la aventura de seguir la estrella de Belén como una aventura en la soledad de los polos. La voz del recuerdo de uno de los Reyes dice lo siguiente:

> Aquella sí que fue una travesía fría,
> justo la peor época del año
> para un viaje, y un viaje tan largo:

los caminos socavados y un tiempo riguroso
lo más helado del invierno (p. 95).

Pero la misma voz, recordando las comodidades dejadas atrás y las privaciones de la fuga hacia adelante, también señala que el viaje —suerte de símil de la crítica orientada hacia el poema— comienza en la contradicción de abandonar el paso seguro:

Al final optamos por viajar la noche entera,
con voces que resonaban en nuestros oídos, diciéndonos
que todo era una locura (p. 95).

"El viaje de los Reyes" podría entonces leerse como ese abandono de la prosa segura que la crítica emprende al encontrarse en la orientación hacia la anunciación del poema. No solo por la inseguridad que esta experimenta al tener que hablar de otro modo sobre un viaje excepcional, sino más bien por el antes y el después, el tiempo de la natividad, la muerte que el poema siempre trae consigo. Como la vejez de los Reyes que repasa lo largo de una vida, el crítico siempre dirá, luego de que la epifanía lo conduzca a la participación en el misterio:

Retornamos a nuestros lugares, estos Reinos,
aunque ya no más en paz, en el viejo orden establecido,
con un pueblo extraño aferrado a sus dioses.
Me sentiría gozoso con otra muerte (p. 96).

II

¿A qué atiende la crítica en el poema? Esta pregunta parece irrumpir en medio del más absoluto desasosiego. Si extremáramos la idea de la desaparición como realización, en realidad estaríamos a un paso de sustraernos al silencio, de dejar que una actitud religiosa triunfe en el poema: la repetición, la meditación, la exégesis como destinos pasivos de la crítica. Las dos primeras son actitudes muy fáciles de exponer. Y tienen que ver con una pregunta: ¿qué puede

hacer la crítica ante el poema? La crítica puede leer y reiterar la lectura de la lectura, el silencio del silencio; darle gravitación y peso al fantasma de la tradición. La devoción poética es entonces una forma de continuidad que ni siquiera requiere de la crítica, pues al ser repetición y meditación jamás piensa para sí ese deseo del afuera que el poema hace suyo y que la crítica cree llamada a tomar para sí. La exégesis ya es una actitud un poco más confrontativa. En sus niveles de mayor originalidad, y dejando de lado el mal uso biográfico, la exégesis se posa en las zonas de autonomía crítica de todo poema.

Hay un poema de Wallace Stevens (1967) que siempre ha resultado complejo para la crítica y el lector; un poema que ha soportado a lo largo del tiempo diferentes niveles de exégesis. Se llama "El hombre de nieve". En un primer momento el poema se desliza por la descripción del paisaje helado, tan común en la estética de Stevens, despojada, escéptica a ciertos encantamientos, pero también uniforme y desafiante para la imaginación:

> Se debe poseer un espíritu de invierno
> para observar la escarcha y las ramas
> de los pinos encostrados de nieve;
>
> y haber tenido frío durante largo tiempo
> para contemplar los enebros erizados de hielo,
> los rudos abetos en el distante resplandor
>
> del sol de enero (p. 23).

Hasta aquí la descripción que hace el poema no es más que un imperativo del ser del invierno, un ser de muñeco más que de hombre, un ser en el realismo del paisaje blanco, helado, completamente solitario y percibido por la materia de la nieve que flota, se detiene y perdura alrededor. Sin embargo, la nieve se hace conciencia, se hace hombre de un modo bastante particular. Exactamente en la mitad del poema, Stevens presenta su humanidad de nieve, a la que concibe

como un más allá de cualquier reflexión, pues para estar atento a las ramas, la escarcha, la intimidad congelada de los pinos y la erización de los enebros de hielo, se debe necesariamente "poseer un espíritu de invierno", lo cual equivale a no pensar

> en ningún dolor en el sonido del viento,
> en el rumor de unas pocas hojas,
>
> que es la voz de la tierra
> llena del mismo viento
> que sopla en el mismo desnudo paraje
>
> para el que escucha, el que escucha en la nieve,
> y, nada en sí mismo, contempla
> esa nada que no está allí y la nada que está (p. 23).

Justamente el último verso, "esa nada que no está allí y la nada que está", donde la contemplación es negatividad, ha resultado un desafío para la crítica. En él se condensa y se retrae más y más lo paradójico de Stevens que hace de él un poeta del extrañamiento.

¿A qué nada se refiere Stevens? Leído de un modo materialista, el poema no hace más que transformar la nieve en nada y esa nada en nieve. En la monotonía del paisaje está la clave del poema. La contemplación misma es monotonía. Pero una monotonía sublime, una monotonía sin palabras transparentes, una monotonía cargada de palabras invisibles antes que transparentes. En todo caso "la nada que está", luego de "esa nada que no está ahí", es lo poético sublime del invierno. ¿Existe otro modo de nombrar el invierno? La nada y la nieve, como momento sublime, escenifican el momento de la poesía. Treinta años después Stevens (2010) vuelve al mismo paisaje, esta vez en el poema "Camino del autobús". El viejo poeta camina y contempla los restos de la nieve de la noche anterior. ¿Vendrá otra vez la poesía? ¿Triunfará la nada sublime por sobre la nada cotidiana de los horarios del autobús?:

Una ligera nieve, igual que escarcha, ha caído durante la noche.
Sombríamente, el periodista afronta

al hombre transparente en un mundo traducido,
donde él se alimenta de un nuevo conocido (p. 75).

Desdoblado en periodista y en hombre transparente, Stevens va a la parada del autobús en busca de "un nuevo conocido", en busca de esa forma fortuita, pero no casual, del poema en la nieve. La comodidad de Stevens con el paisaje invernal es asombrosa. Dentro de sus *Poemas tardíos* (2010), "Camino del autobús" es el triunfo de lo sublime nuevamente. Para la imaginación, lo cotidiano de una caminata y lo monótono de un mismo paisaje son en verdad un desafío. El poeta próximo a la muerte, luego de haber escrito su mejor poesía, sabe que ahora se enfrenta a sí mismo en la fatalidad de la vejez: una poesía prosaica por el día a día de la reiteración, un destino de periodista condenado a contar lo que pronto se olvida, un deseo de encontrar en su viaje a "un nuevo conocido" que le permita guardar en la oscuridad del invierno la transparencia con la que el poema enciende la monotonía. Para enfrentarse a ello, Stevens elige el invierno, la nada inmediata que mejor le queda a su imaginación. Solo en el invierno el poema puede ser de nuevo lo que enceguece al "hombre transparente" en su viaje hacia un "nuevo conocido", que no es ni más ni menos que "la palabra dentro de la lengua de uno":

una claridad surgiendo
del frío, algo irisada, algo deslumbrada,

pero una perfección, surgiendo de un nuevo conocido,
un entendimiento más allá del periodismo,

una manera de pronunciar la palabra dentro de la lengua de uno
bajo los árboles invernales de la terraza (p. 75).

La autonomía del poema consiste en poder leerse a sí mismo no solo en el interior del poema, en su duración, en los despliegues que

lleva adelante, en el paisaje que se vuelve nada y en la nada que es el paisaje de la imaginación; sino también en relación con el tiempo de lo poético que es la suma de una obra, que es el devenir del pensar poético antes que el instante del ritmo de un poema. Como podemos ver, para Stevens el invierno de cada poema no es circunstancial, no se agota en los versos que lo delimitan, sino todo lo contrario, el invierno y el poema hacen un todo de poema a poema, en lo que podríamos llamar la aventura de la imaginación. Por lo tanto, si cada poema lee la totalidad de lo poético en su escritura, ¿qué lee la crítica?, ¿cómo explicar ese mapa de la inteligencia poética que es el poema mismo?

III

Solamente entre los muertos el poeta encuentra su lugar. Todo lo que se sabe de él es lo que él ha podido saber de esos muertos que lo acompañan. La tradición es, entonces, un largo descenso, un diálogo espectral o una suerte de fantasmagoría como la que enfrenta Eneas en el canto del descenso al Hades de la *Eneida*. En 1919 Eliot había sentenciado que ningún artista por sí solo alcanza su significado total hasta que piensa su relación con los artistas muertos (Eliot, 1944, p. 11). Así, la tradición no solamente está en el pasado, sino también en el futuro, en el lugar que le asignará a todo poeta vivo que debe morir al presente para sobrellevar la angustia que produce enfrentar la influencia. En Wallace Stevens lo sublime trascendente es un modo de superar la influencia no solo de otro poeta sino de sí mismo, de lo ya escrito, de la propia tradición que en uno muere; y sobre todo de la lectura que lo ha afectado, de la lectura crítica que ha reducido el poder de un poeta.

En *Poesía y represión* Harold Bloom (2000) despliega una lectura crítica que permite ir del Wallace Stevens *irónico,* escéptico y hasta incierto para sí mismo, hacia un Stevens del éxtasis y la *sabiduría* (2000, p. 354). Lo interesante de la teoría crítica de Bloom radica en la continuidad romántica que la sostiene. De un libro a otro el impul-

so siempre es el mismo: profundizar el espacio de la crítica en tanto que la poesía y la vida son una unidad indisociable, en tanto que la crítica pueda sostener que *la poesía es un modo de vida.* Un modo de vida bastante particular, pues no solo alcanza como tal al poeta, sino también al crítico, al simple lector. Leemos poesía, dice Bloom, porque ansiamos una mayor posesión de la vida, porque simplemente las imágenes prosaicas no nos alcanzan, porque en el fondo es más interesante la suerte de Falstaff que la nuestra. Aquí la traslación misma de imágenes, deseos y expectativas es más que importante, porque si la tradición está más allá de nosotros la lectura misma es mucho más trascendente de lo que creemos: es la concreción momentánea de ese más allá, es la contundencia del diálogo sostenido con los muertos.

Si leer es aquello que actualiza la trascendencia de la poesía como modo de vida, la lectura del crítico es lo que más importa, no tanto en el sentido de aquello que lee —Bloom supone que leeremos a los poetas fuertes, pues la distracción no es una licencia para el escaso tiempo de una vida— sino que la lectura del crítico importa en el sentido de cómo lee. De este modo, la crítica debe estar más presente que nunca; antes que una desaparición, un fantasma que se desvanece minutos antes o minutos después del poema, debe ser un ángel necesario a los pies de la cama del lector. Ni tradicionalista, pues los deconstruccionistas lo reclaman para sí, ni tampoco deconstruccionista, pues él mismo se encargó de negar esta última filiación, Bloom encarna la última ficción suprema del crítico. Por lo tanto, es imposible negar el malentendido en torno a su propuesta de lectura que básicamente señala que "la función de la crítica actual es encontrar el camino intermedio entre la desmistificación del significado y la restauración del significado" (Bloom, 2000, p. 341), gesto que no hace otra cosa más que señalar una propuesta personal, justamente un modo de vida.

¿Qué tipo de crítica propone Bloom entonces? Para Emerson, confiado en su misión de fundar no solo una literatura desde la nada

sino también un país en medio de la nada, la crítica es un arte que "no se detiene en las palabras del poeta, sino que mira el orden de su pensamiento y la naturaleza esencial de su mente" (Bloom, 1986, p. 38). Desde ya que ese orden del pensamiento que señala Emerson no pertenece al poeta, sino que más bien es algo que lo trasciende, que ocupa su mente por un instante y ni bien esta se oscurece por el rayo fulminante de la muerte, migra como un pájaro a anidar en otro cráneo lleno de fuego y resplandores. Sagaz como pocos, Emerson comenzó por la crítica porque precisamente la gran nación democrática carecía de literatura, y para producirla debía asimilar, discernir y olvidar lo existente. Por lo tanto, la influencia como angustia es claramente norteamericana, algo que Bloom detecta en Emerson e inmediatamente lo hace propio, pues sabe que este "pide al lector que revise, corrija e invierta toda la literatura, hasta que el lector se haya vuelto más trascendental y extraordinario que toda la riqueza acumulada de textos" (Bloom, 1986, p. 39).

Leyendo, entonces, al modo de Emerson, Bloom entrevé una crítica romántica trascendental que, a la manera de la juventud de Jena, no ve entre poesía y crítica más separación que la que puede haber entre imaginación y espíritu, entre absoluto y yo, entre totalidad y fragmento. Tal continuidad no es ingenua, y hace pesar sobre ella la acusación de humanismo sentimental o humanismo demasiado humano. Sin embargo, sirve para considerar a la crítica como conflicto y crisis, pulsión de muerte y fascinación ante el incesto, arte de leer y poesía de la lectura; es decir: "toda crítica importante surge de la experiencia, y aquí experiencia significa literatura en la vida y vida en la literatura" (Bloom, 1986, p. 41). Solo en tanto que la crítica es vida en la literatura —o literatura como modo de vida— es que puede pensarse un orden del pensamiento poético. Pero ¿en qué consiste ese orden? Habría que señalar que la angustia de las influencias solo es aplicable a la poesía por lo que la poesía misma demanda: su jus-

tificación en un poema fuerte, al menos un verso que pueda volverse totalidad. Pero para que ese pequeño verso adquiera la densidad del mundo es necesario que este sea "un acto que es uno con la palabra" (Bloom, 1986, p. 16), lo que Stevens encuentra en su paseo por la nieve y nombra como "la palabra dentro de la lengua de uno".

Es tal la importancia del poema que podríamos resumir la teoría de Bloom como la relación que un poeta entabla con otros poemas para finalmente volverse poema, acceder al deseo fulminante de mayor posesión de vida. Antes que las apropiaciones de Freud y de Nietzsche que Bloom supo utilizar de un modo magnífico, pues su alcance era poético antes que filosófico o psicológico, lo que importa señalar es cómo una mente iluminada por el ardor de la continuidad despliega ante sí el universo de lo poético esperando leer en él las coordenadas apropiadas que lo llevarán al borde mismo de ese poema por venir, a esa nueva forma de romper la continuidad para, en su ruptura, poder perpetuarla.

Para Bloom (1991) —antes que un estudio de las fuentes, los plagios o hasta las malas lecturas guiadas por lo que él denomina cocientes revisionistas— la angustia de las influencias es "un estudio del ciclo de vida del poeta como poeta" (p. 16), tal vez lo que nosotros entendamos como una singularidad enunciando la experiencia, o una subjetividad por demás melancólica, mirando el desasosiego de las ruinas en el futuro y sin poder regresar ya a la felicidad de la pos-Ilustración; es decir, sin poder volver al poder visionario del Romanticismo. De este modo, la crítica de Bloom es más que nada una revisión, una biografía del genio en su objetividad abstracta: el poema, entendido como la refracción de una mente singular, una mente que en el poema objetiva tanto lo sublime como lo trágico; pero siempre a partir de una relación antitética, pues la poesía es una sobrenaturaleza, un poder que por agonizar se vuelve más y más fuerte, como Stevens caminando en la nieve rumbo al autobús, transformándose en lo más antinatural: un hombre de nieve:

> Todo poeta comienza rebelándose contra la constatación de la necesidad de la muerte de una manera más intensa que todos los demás seres humanos. El joven ciudadano de la poesía, o efebo, como Atenas lo habría llamado, ya es el hombre antinatural o antitético, y, desde sus comienzos como poeta, sale en busca de un objeto imposible, el mismo que buscó su precursor antes que él (Bloom, 1991, p. 18).

De la rebelión del poeta, de su agonía que se transforma en poder, en eficacia para vivir en su poema, la crítica aprende su forma de sobrevida. El crítico también es antitético, es un efebo en busca de su objeto imposible. El hecho es que su objeto imposible es a la vez objeto de un objeto anterior. Por lo tanto, no podrá ser reducción, pues al ser reducción el objeto deja de ser lo que es: un segundo objeto, una naturaleza derivada de la primera naturaleza pero que ya no es justamente primera naturaleza. Por ello la crítica es angustia; angustia como experiencia y angustia como experiencia imposible de superar, pues sin la angustia la crítica volvería a su origen neutro, volvería a ser simple descripción, revisión de donde la creatividad ha sido expulsada y suplantada por la reverencia. Sin embargo, la crítica es una segunda naturaleza más que nada por su melancolía, por su angustia ante la reducción, y por su necesaria mala interpretación de todo poema, aunque en ese movimiento encuentra la forma de su segunda naturaleza, la cual Bloom (1991) señala de la siguiente manera: "No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa" (p. 111). El extrañamiento de la prosa poética de la crítica es la expansión ante la reducción de todo poema a otro poema, es la angustia ante la reducción, pero vuelta ahora el señalamiento de una inteligencia superior, inteligencia que hace al crítico desear más y más la poesía como modo de vida:

> La crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista todo lo reducen, ya sea a imágenes o a ideas, a cosas dadas o a

> fonemas. La crítica moral y otros tipos descarados de crítica filosófica o psicológica lo reducen todo a conceptualizaciones rivales. Nosotros, cuando reducimos algo, lo reducimos a otro poema. El significado de un poema puede ser solamente otro poema (Bloom, 1991, p. 110).

Si un poema es el significado de otro poema, ¿no resulta un tanto inefable la crítica de poesía? Como los Reyes Magos del poema de Eliot, que de noche en noche siguieron la estrella, el crítico sabe que "la crítica es el arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema" (Bloom, 1991, p. 112). Así, aquel crítico que leyera a todos los poetas y estableciera esta natividad de la genialidad, conformaría el dibujo de un poema absoluto, el cual, como el *aleph* de Borges, tendría algo de monstruoso y ridículo. Pero como siempre, más que el resultado interesa señalar el proceso, la agudeza del detalle que jamás hace al conjunto, el instante por sobre el océano de tiempo. ¿No es la crítica, como la ficción suprema de Stevens, una ilusión intencionada de que podemos volver a hablar luego de que hablara el poema? Cuando leemos en Stevens (1996): "El sinsentido de la vida nos traspasa cual una extraña relación" (p. 22), sabemos que podemos alcanzar un destello de ese sentido malverso en un convencimiento que efectivamente es ilusorio.

La pregunta que nos atormenta, la pregunta que como una influencia nos angustia, es la siguiente: ¿pasa por nuestras vidas ese maravilloso sinsentido? La ficción intencionada de la crítica se antepone a la pobreza de nuestras vidas, que tal vez leen mal, pero añoran un modo de vida poético; que tal vez interrogan al testigo equivocado tras la presencia del poema, pero esperan las huellas en la nieve de su paso. Lo supremo de la crítica y el crítico es que, en realidad, a través del camino de la ficción —esa ilusión en la mente a igual distancia de lo real y de lo que está por fuera de ella— hay un profundo deseo de vencer al escepticismo prosaico, hay una de las tantas variantes que afirman que el poema es anterior a todo conocimiento. Así, la ficción

suprema también señala que su mismo comienzo como crítica está ya en el poema, acaso en el poema que dice:

> El poema renueva la vida para que compartamos,
> durante un momento, la primera idea... Satisface
> la creencia en un principio inmaculado
>
> y nos lanza, alados por una voluntad inconsciente,
> a un final inmaculado. Nos movemos entre estos puntos:
> de ese candor siempre temprano a su plural tardío
>
> y el candor de ambos es el gran regocijo
> de lo que sentimos por lo que pensamos, del pensamiento
> latiendo en el corazón, como si la sangre llegara nuevamente,
>
> un elixir, una excitación, un poder puro (Stevens, 1996, p. 27).

Comentario

El acontecimiento esencial de lo que llamamos lectura

Miguel Dalmaroni

Carlos Surghi vuelve al problema del sujeto crítico, comenzando por la lectura blanchotiana de Heidegger como lector de Hölderlin. El problema, más bien, de la imposible pero fatal relación entre las voces del poema y la prosa crítica, en coexistencia insostenible con el imperativo del silencio tras la lectura, que como crítica nunca puede ser tal. A la vez, Surghi se refiere a la crítica, pero describe cuidadosamente el movimiento o (mejor) el acontecimiento esencial de lo que llamamos lectura, emergencia instantánea y a la vez incesante del lector que la constancia del poema actualiza sin término. Por un lado, la crítica en efecto va hacia el poema, o más bien

conduce y señala hacia él, pero solo para alcanzar su *naturaleza* en el silencio de su propia desaparición —como ese viaje de los Reyes Magos a Belén que el poema de Eliot vuelve a narrar—.

¿Cabe volver al texto de Surghi, entonces, para intentar vislumbrar de qué modo o hasta qué punto logra llevarnos ante el poema de Eliot, pero sobre todo ante los poemas invernales de Stevens, y propiciar que acontezcamos como lectores? Estas aproximaciones iniciales del trabajo son puestas por un momento en tensión cuando Surghi describe luego la concepción de la crítica que sostiene Harold Bloom, romántica y a la vez propiamente norteamericana: como lo ha señalado antes en Stevens (en cuyos poemas el sujeto se retira en favor de la nieve y el invierno mismos), se habla aquí de una crítica que surge de la experiencia, lo que significa "literatura en la vida y vida en la literatura". Aquí también estamos en el terreno de una subjetividad —la del crítico— que, como la del poeta, es tal en tanto se desubjetiva en el poema que lee, para alcanzar su propósito principal: conducir de poema en poema, en una especie de ascesis hacia palabras —las del poema— que harían ya las veces de las cosas mismas.

Sería interesante retomar la propuesta de Surghi para revisar los modos en que esa figura del crítico y de la crítica es a la vez, a su pesar, experiencia y conocimiento, *poiesis* y saber, oficio de la cultura e impulso al viaje al mismo tiempo desubjetivado y anhelante de lo real.

Referencias bibliográficas

Bates, M. (1989). *Mitología del yo. El poeta Wallace Stevens.* Editorial Fraterna.

Blanchot, M. (2014). *Lautréamont y Sade.* Fondo de Cultura Económica.

Bloom, H. (1986). *Los vasos rotos.* Fondo de Cultura Económica.

Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias.* Monte Ávila Editores.

Bloom, H. (2000). *Poesía y represión*. Adriana Hidalgo editora.

Eliot, T. S. (1944). *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Emecé editores.

Eliot, T. S. (1983). *Retrato de una Dama y otros poemas*. Corregidor. (Versión de Alberto Girri y Enrique Pezzoni).

Schiller, F. (1941). *Lírica del pensamiento: una antología*. Ediciones Hiperión

Stevens, W. (1967). *Poemas de Wallace Stevens*. Bibliográfica Omega. (Traducción de Alberto Girri).

Stevens, W. (1996). *Notas para una ficción suprema*. Editorial Pre-Textos. (Traducción de Javier Marías).

Stevens, W. (2010). *Poemas tardíos*. Lumen. (Traducción de Daniel Aguirre).

Noli me legere/Noli me tangere
Blanchot y los apropiadores del sentido

Mónica B. Cragnolini

Blanchot es un pensador que corre como una fuente subterránea y silenciosa que atraviesa el pensamiento contemporáneo. Continuamente, al enfrentarnos a ciertas problemáticas planteadas por autores del siglo XX y XXI, sentimos la presencia de Blanchot. Y su presencia opera con esa característica del pensamiento que respeta la alteridad: dejando pasar al otro. En una época de narcisismos exacerbados, de atribuciones de originalidades, de conteos de lo propio, de exhibición desenfadada de la mercancía intelectual en el mundo de la pequeñez académica, el pensar blanchotiano patentiza que el pensamiento no se genera desde la vociferación de lo propio (la propia autoría, la propia firma), sino en otra instancia, más silenciosa, que permite seguir pensando la cuestión del otro, de todos los otros, humanos y no humanos.

En una época que sigue valorando la autoposición del *ipse* que se cree dueño y soberano, *ipse* que lucha por ser reconocido por sus supuestas virtudes como pensador, hacedor, escritor, crítico, propietario, el gesto blanchotiano resulta siempre intempestivo, extemporáneo: es el gesto del dejar ir, que es al mismo tiempo un "librarse" de la carga pesada de creerse superior al resto de todo lo que es. Ese gesto es el pensamiento de Blanchot, un pensamiento conformado por tonalidades

anímicas más que por premisas, por pequeñas instancias (interrumpidas) más que por grandes verdades. Ese gesto es, también, una opción política. Me referiré a la cuestión de una poética política desde esas gestualidades blanchotianas, poética política que es, al mismo tiempo, política poética que permite pensar la cuestión del otro.

Noli me legere y el poeta que quiere aplausos

En el capítulo "De los poetas" de la segunda parte de *Así habló Zarathustra,* Nietzsche (1980) realiza una parodia del coro místico del final del *Fausto* de Goethe (pp. 163-166). En efecto, allí el coro señala: "Todo lo perecedero no es más que un símbolo. Aquí lo Inaccesible se convierte en hecho, aquí se realiza lo Inefable. Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto" (Goethe, 1994, p. 432).

Frente a esto, Zarathustra señala que, desde que conoce el cuerpo, todo lo imperecedero no es más que un símbolo. Ante la denuncia de la fugacidad que realiza el coro místico, que solo puede considerar lo que acontece como manifestación de "otra" verdad, Zarathustra insiste en que no hay ninguna verdad última. Por eso señala que "los poetas mienten demasiado", porque creen que auscultan a la naturaleza y expresan su voz verdadera. Por ello, para Zarathustra, el cielo está habitado por maniquíes de colores, que han colocado los poetas, y el accionar de estos consiste en ensuciar las aguas para que parezcan profundas, y en exhibirse como pavos reales para recibir aplausos. El poeta quiere, ante todo, público que lo aplauda, para satisfacer la vanidad de creer que expresa, en su voz, la voz de lo Imperecedero.

Esta idea de la poesía que critica Zarathustra es, en parte, el paradigma del poeta romántico, que considera que accede a la verdad del ser. Por ello Zarathustra dice que lo que puede ser símbolo es lo imperecedero, no lo perecedero como señala el coro místico, coro que apunta a la necesidad de alcanzar lo que está más alto (lo eterno femenino). Esa es también la sed que ataca a Fausto, sed por querer conocer —y entonces, apropiarse— del fondo último de todo lo que

es, que es un modo, asimismo, de considerarse superior al resto de los mortales.

El insensato juego de escribir

Frente a esta idea del poeta auscultador y apropiador del ser, la poesía en Blanchot es un juego insensato que, según mi parecer, es paralelo al gesto ético de "dejar ir" al otro. Señalé antes la posibilidad de leer en Blanchot una poética política que es, a la vez, una política poética. Intentaré mostrar esta posibilidad desde un doble *dictum*: el "*Noli me legere*" y el "*Noli me tangere*", que podrían ser considerados los "imperativos éticos"[1] tanto de la escritura como de la ética y la política. Relacionaré este doble *dictum* con un doble gesto insensato: el de escribir (con su prohibición "*Noli me legere*") y del dejar ir al otro (con su advertencia "*Noli me tangere*").

En *Après Coup* (Blanchot, 2011), el posfacio que escribiera para *Le ressassement* éternel, renegando de la idea de escribir prefacios —"Querido, un verdadero libro no requiere presentación, procede por flechazo, como la mujer con el amante, y sin la ayuda de un tercero, ese marido…" (p. 85)—, y recordando a Mallarmé,[2] Blanchot indica su "*Noli me legere*". Y recuerda también que esa prohibición implica que antes de la obra no hay autor, y después, tampoco, ya que el texto subsiste en la retirada del ser a su supuesto autor. Como en Nietzsche, la producción produce al productor, pero en el mismo acto de esa producción, la obra da cuenta de la disolución o de la muerte de su presunto autor. Es en la desaparición del autor, en su rehusamiento al existir, que el texto subsiste, haciendo de la existencia del autor

[1] Que no nos asuste la expresión "imperativo ético": despojados de las totalidades, podemos plantear la ficción (en el sentido nietzscheano) de una "forma de vida" preferible. Una vez muerto Dios, que no nos asusten las palabras: es necesario abandonar ese fetichismo del lenguaje que nos sigue atando a la gramática divina.

[2] Para un detalle de los textos de Blanchot dedicados a Mallarmé, véase Hewson (2011, pp. 37- 65).

una cuestión del orden dubitativo: "del todavía no al ya no" (Blanchot, 2011, p. 86). El escritor "es" en esa interrupción y en ese tiempo suspendido. Y "lo escrito, siempre impersonal, altera, desaloja, abole al escritor en cuanto tal" (p. 88). Mientras que la idea tradicional de autor supone un enriquecimiento (el autor "vale más" en la medida de sus obras y de su producción), esta noción de desaparición coloca a la obra en el lugar del agente destructivo, casi del inductor al suicidio.[3]

Blanchot (2011) se pregunta por el valor, entonces de ese "*Noli me legere*": ¿es del orden de lo estético, de lo ético, de lo ontológico? "Es una llamada cortés" (p. 89), señala. Una llamada, no una prohibición, entonces. Como Eurídice, la obra solicita de modo humilde que no exista el gesto de darse vuelta para verla, para leerla. Como Eurídice también, sabe que este gesto signa su desaparición. La poesía, entonces, es imposible, nos acompaña como fantasma, no puede ser capturada, nace negándose, no tiene nada para decir, es del orden de lo insignificante: "Este juego insensato de escribir. Mediante estas palabras, simples, Mallarmé abre la escritura a la escritura" (Blanchot, 1973, p. 23).

Esa insignificancia se hace patente en la "materia" de lo escrito, en tanto la supuesta "idealidad" siempre remite al ámbito de los "significados". La poesía y la escritura son esto presente (marca, grafo, dibujo, espacio en blanco), sin idealidad que lo sustente y dé sentido. Si la poesía es esto, el simple *sport* de los vocablos, como diría Huidobro (1991, p. 59) no se puede arrogar el lugar de la manifestación de la verdad del ser:

> La experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho –el error y el afuera, lo inasible y lo irregular– (Blanchot, 1992, p. 230).

[3] *Idem*: "es hasta tal punto destructiva que compromete al operador en el equivalente de un suicidio".

Quisiera vincular ese juego insensato de la escritura con la insensata delicadeza que deja ir al otro (modo en que Daniel Dobbels caracteriza el vínculo con el otro en *Thomas el Oscuro*, en el film de Hugo Santiago)[4], y pensar un doble *dictum* de la poética política, el de los sintagmas (¿imperativos?) *Noli me legere/Noli me tangere*.

La insensata delicadeza que "deja ir": *Noli me tangere*

Jean-Luc Nancy ha escrito un bello texto sobre la cuestión del "no tocar": *Noli me tangere* (2006). La expresión que Jesús dirige a María Magdalena frente a su tumba al resucitar es la traducción latina del griego "*Mèmouhaptou*": *haptou*, del verbo *haptein*, significa no solo tocar sino también retener, detener. El "no me toques" es entonces un pedido de no retención, de no apropiación, de permiso para la partida: "dejar ir" al otro. Como señala Nancy (2006):

> No tienes nada, no puedes tener ni retener nada, y he aquí lo que necesitas amar y saber. He aquí lo que corresponde a un saber de amor. Ama lo que se te escapa, ama a aquel que se va. Ama que se vaya (p. 73).[5]

Jesús y María Magdalena, "los amantes místicos" para muchos intérpretes, "gozan del otro separándose". Lo que esta pareja de amantes patentiza es que la muerte permite comprender por qué lo que hay que compartir es la partida. Ese cuerpo glorioso de Jesús en la resurrección se desvanece, para Nancy, hasta confundirse con el de un jardinero. La revelación, entonces, patentiza que no hay nada que

[4] Para este tema de la expresión de Daniel Dobbels remito a Cragnolini (2013). Dobbels señala en "*Maurice Blanchot*", el film de Hugo Santiago, que la energía de la que trata *Thomas el oscuro* no es la que retiene al otro, sino la que "deja ir".

[5] No me detengo aquí en la cuestión de todos los puntos discutibles en torno al modo de entender la relación vida-muerte-resurrección (esto último por la importancia de Lázaro, el "*Lázaro veniforas*" que cita Blanchot). Nancy (2006) ha trabajado esta problemática en relación con la interpretación derridiana (pp. 135-153).

mostrar: ni epifanía ni teofanía. Solo ese cuerpo que parte, que manifiesta con su gesto el pedido de la renuncia a la seguridad y a la familiaridad, el pedido de la fidelidad a la partida. En *Thomas el oscuro*, ante la muerte de Anne, Thomas señala cómo se produce el proceso de apropiación y familiarización del muerto por parte de los más cercanos, e indica:

> Ellos dicen: 'Nunca he comprendido mejor a mi pobre marido, mi pobre padre'. Se imaginan comprenderlo, no solamente como si estuviera vivo, sino como muerto, teniendo de él el mismo conocimiento que un árbol vigoroso tiene de la rama que se ha cortado por la savia que todavía fluye. Luego, a la larga, los vivientes asimilan completamente a los que han desaparecido (Blanchot, 1950, p. 109).

El toque, entonces, debe siempre retirarse para no transformarse en adhesión o en unión, para no cosificarse en la propiedad y en la identificación. Jesús "se da" en ese pedido de retirada, ya que el don supone la ausencia de "yo". Quien "se da" como un bien apropiable al otro, permanece siendo un "yo" que vigila dicha "dación" (Nancy, 2006, p. 80).

La política del "*Noli me tangere*" menta un ser en común del "nada en común", como diría Nancy, en donde se respeta al otro en cuanto otro no aferrable. Este es el aporte al pensar contemporáneo que se puede considerar que hace Blanchot desde esta interpretación de una "poética política" en su obra: el respeto del otro sin remisión mística; es decir, roto el lazo de la trascendencia que le daba un sentido "más allá" de su singularidad. Sí, en cambio, mística como *mysterium tremendum et fascinans*: el secreto del otro, pero no por la hiperesencialidad que deriva en fundamentalismos, sino por el ser "otro".[6]

Con esto, se hace patente que la poética, la ética y la política no son en Blanchot ámbitos separados: el *dictum* del "*Noli me legere*" se

[6] Es la idea de Derrida cuando señala que el otro es secreto porque es otro.

cruza con el del "*Noli me tangere*". Porque la poesía nace retrayéndose y evita la captura en su petición de no ser leída, en tanto que el otro, secreto, nos obliga a ese gesto del dejar ir, de la no retención y la no apropiación. Se trata, entonces, del respeto al otro en cuanto secreto, pero no secreto como voz de lo absoluto, como la que pretenden captar los poetas que critica Zarathustra, sino en cuanto secreto que no tiene sentido, insignificante. Es lo que señala Thomas de su vínculo con Anne:

> Yo le aportaba el único misterio verdadero, que consiste en la ausencia de misterio, que ella no podía entonces más que buscar eternamente. Todo era claro, todo era simple en mí: no había nada por debajo en el puro enigma. Yo le mostraba un rostro privado de secreto, indescifrable, ella leía en mi corazón como jamás había leído en otro corazón (Blanchot, 1950, p. 119).

El gesto blanchotiano es, de este modo, el de "no empoderamiento" desde la no posesión del secreto. Mientras que los poetas que se creen ventrílocuos de lo esencial se sienten superiores por poseer el secreto del ser, al que otros hombres no pueden acceder (y por eso, los poetas se consideran representantes de lo imperecedero); la poética política que enuncia el "*Noli me tangere*" torna pregnante que no hay posesión posible de ningún secreto (ni del ser, ni del otro). En lugar de "empoderamiento", desposesión, abandono, dejar ir.

La política que "deja ir" no desea convertirse en "representante" de una verdad poseída, ni del secreto del otro. El "No me toques" es un "no me conviertas en objeto de tu deseo, en aquello que puede constituir un vínculo". Patentiza lo que Blanchot (1983), en su caracterización de la "comunidad de los amantes" (pp. 51-93) llama el fracaso de toda unión. Porque los amantes están unidos (separados) por "el aún no" y el "ya no" (p. 71). Frente a la visión romántica de los amantes que conforman una unidad indisoluble de dos partes desde su amor, Blanchot (1983) —reconociendo el sesgo romántico de la ex-

presión— señala que, en la exposición de la común soledad, los dos amantes hacen evidente "la comunidad negativa, la comunidad de los que no tienen comunidad" (p. 83). En las noches que los amantes pasan juntos, lo que se manifiesta es la inaccesibilidad y la fragilidad de la comunidad (que son) (p. 89).

De este modo, Jesús y María Magdalena, sin tocarse; Thomas y Anne, que plantean disminuir la distancia desde el alejamiento,[7] y los amantes de Blanchot, tocándose, pero sin tocarse, patentizan la noción del amor como no posesión. En un caso, el de Jesús y María Magdalena, los cuerpos solo se rozan (y así lo han representado los diversos artistas que "recrean" la escena neotestamentaria); en el otro, los cuerpos de los amantes se penetran. Sin embargo, en ambos casos, lo que se evidencia es la inapropiabilidad del otro, y la idea de la comunidad-que-somos, como comunidad negativa, no amparada en un rasgo atributivo, sino, precisamente, en la falta de rasgos apropiables. Las tres parejas de amantes comparten la partida, la muerte.

Desde esta idea de comunidad negativa podemos plantear la política poética del no-poder: política en la línea de la imposible política derridiana, ya que la política, en el sentido habitual del término, debe "poder" y "ejercer poder" sobre el otro. Y, además, "empoderar" y "empoderarse". Esta "política poética" blanchotiana, lejos de todo empoderamiento de la yoidad, es una política del dejar-ser y del poder despedir al otro (sin retenerlo, sin apropiarlo).

Ginette Michaud (2006, pp. 10-11) señala que en *Demeure-Maurice Blanchot*, Derrida le ofrece a Blanchot una hospitalidad que se puede calificar de poética, y que, para ambos autores, la literatura es el lugar del secreto. El otro es secreto sin contenido a desvelar, por eso, cripta, secreto que debe dejarse intacto. La hospitalidad

[7] Señala Anne: "La única posibilidad que yo tendría de disminuir la distancia que nos separa sería alejarme infinitamente" (Blanchot, 1950, p. 57).

es entonces siempre de carácter poético,[8] ya que el otro en cuanto otro secreto es lo que debe ser preservado "sin tocar", como indiqué más arriba.

Blanchot hoy: la cuestión de "tocar" al animal

Muchas de las cuestiones que discutimos en este siglo XXI en torno a la problemática de la alteridad, de la extranjeridad y otras, son tal vez una resonancia de aquellas conversaciones entre dos jóvenes estudiantes (Lévinas y Blanchot) en la Universidad de Estrasburgo, esa amistad que Derrida (1997) destaca como "una bendición para ese tiempo" (p. 20).[9]

Si, como señala Cacciari (1992, p. 38), *Ser y tiempo* es una obra valiosa sobre todo en aquello en que naufraga, es en esta obra y su naufragio en la problemática del ser para la muerte, desde donde se arma ese diálogo entre dos pensadores que continúa en muchos otros. El tema del ser para la muerte volvía, de algún modo, a darle "poder" al viejo sujeto en la apropiación de lo propio (la propia muerte, aún desde la más radical impropiedad).[10] Aquí "naufraga" el intento de pensar en el *Dasein* algo diferente de la subjetividad moderna, y aquí nace esa nueva línea de pensadores que parten de la crítica a lo mismo, por amor a lo otro.

En ese diálogo inconcluso e interminable, se forja un pensamiento que respeta al otro y lo otro sin considerarlo transporte de una verdad esencial, sino en una visión más cruda de la inesencialidad que

[8] Como apunta Michaud (2006), Derrida siempre subrayaba que "Un acto de hospitalidad no puede ser sino poético" (p. 10).

[9] Sobre la amistad entre ambos pensadores, véase Blanchot (1996, p. 35). Antich (2001) señala los puntos de encuentro y discusión entre ambos pensadores, a partir de ese intento de "salir del universo heideggeriano" (p. 130).

[10] Sobre este tema, véase Marion (1989), quien desarrolla las cuestiones problemáticas del ser para la muerte y su "poder" y apropiación desde la resolución y la autenticidad.

somos.[11] Tal vez, lo difícil de aceptar, luego de siglos de una tradición teológico-metafísica que busca un sentido "más allá", es el por qué respetar a otro que es simplemente otro, sin remisión a una entidad superior que le dé sentido y lo ubique en una trama de significaciones. ¿Por qué respetar, entonces, al otro in-significante, frágil, vulnerable? Es justamente la fragilidad del otro (viviente humano, viviente animal) la que nos pide "*Noli me tangere*", la que nos advierte, con ese pedido, que el otro no es asimilable a nuestra mismidad. En lugar de empoderarnos con el llamado del otro, ese llamado nos deja en la intemperie, en el abandono, en el desierto del sinsentido, obligándonos al respeto que "deja ser" al otro. Esta política poética del "*Noli me legere/Noli me tangere*" invita, en el siglo XXI, a pensar la cuestión en torno a esos otros que son los vivientes animales no humanos. Los animales han sido, para el hombre occidental, objetos apropiables y disponibles, manipulables y aniquilables, procesables y fragmentables: consumibles, en definitiva.

Bruno Moroncini (2008) señala que "La escritura es la economía política del nombre– e inevitablemente su crítica; la crítica de la economía onomástica" (p. 9).[12] La crítica de la economía onomástica implica, con la deconstrucción del nombre propio del autor que se cree dueño del sentido, la crítica del nombre que se ha impuesto sobre todo lo que existe como disponible: para el *ipse,* el soberano, en términos de los animales, ese nombre es "ganado".

---

[11] Tabacco (2013) señala de qué manera la cuestión de lo neutro surge a partir de lo que Blanchot denomina "el acontecimiento absoluto de la historia", *i. e.,* el Holocausto, que pone en crisis el concepto de autenticidad. Blanchot plantea la cuestión de lo neutro desde esta doble vertiente: la obra más importante del siglo XX, *Ser y tiempo*, se sostiene en una descripción del *Dasein* auténtico, realizada, por otra parte, por un autor que apoyó el sistema político que puso en marcha esa máquina apocalíptica del exterminio en masa.

[12] Sobre el tema del nombre en *Thomas l´obscure*, remito a Bident (1998, pp. 141-143).

El ganado es lo que el humano ha adquirido tocando, en esa perversión del trato que se transforma en maltrato. Animales tocados, manoseados, maltratados, retenidos y conservados como bienes adquiridos. Pensar al así llamado "ganado"[13] desde el "*Noli me tangere*"[14] es, según creo, la posibilidad que en la línea blanchotiana-nacyana-derridiana permite dar cuenta de la comunidad (que somos) con todo lo viviente.

Comentario

¿*LEER* al otro?

Federico Cortés y Miguel Dalmaroni

El trabajo de Cragnolini busca caracterizar algunos aspectos centrales de la obra de Maurice Blanchot, figura particularmente emblemática para el pensamiento teórico del siglo XX a causa de la imposibilidad de situarlo en una tradición específica, ya sea literatura, filosofía, crítica o teoría. De hecho, Cragnolini destaca que esta obra ha tenido una circulación "subterránea", "silenciosa" pero innegable en el pensamiento del siglo XX y el XXI.

Su trabajo focaliza en la tendencia blanchotiana, plasmada en su escritura, a respetar al otro, a "dejarlo ir" sin la necesidad de imponer una verdad última que lo juzgue. Esta "poética política que es política poética" permitiría explicar, por un lado, el tipo de recepción de la obra de Blanchot, y, por otro, la vigencia de

[13] "Ganado" se deriva del verbo "ganar", de un étimo gótico *ganan*, codiciar, y del escandinavo *gana*, estar con la boca abierta. Desde el siglo XI se lo vincula con la idea de ganancia, bienes adquiridos, por oposición a los heredados. En la noción de "ganado" se patentiza la "naturalización" de la disponibilidad de lo viviente para el humano.

[14] Trabajo esta posibilidad de pensar una "comunidad de lo intocable" en Cragnolini (2016, pp. 171-178).

su pensamiento. Cragnolini sitúa la perspectiva ética de Blanchot respecto de la poesía en contraposición al paradigma del poeta romántico que se piensa portador de la verdad del ser, y lo explica a partir de un doble mandato: escribir con la prohibición "*noli me legere*", y dejar ir al otro con la advertencia "*noli me tangere*".

El primero de los dos mandatos se relaciona con la imposibilidad de la autolectura que Blanchot postula en el posfacio de *Le ressassement* éternel, cuya consecuencia más clara es la preponderancia de la categoría de "obra" frente a la de "autor". Por otro lado, para explicar el "*noli me tangere*", Cragnolini se refiere a Jean-Luc Nancy organizando su exposición en torno a tres parejas: Orfeo y Eurídice, Jesús y María Magdalena, Thomas y Anne. De la primera pareja, desarrolla la lectura que Nancy hace de la frase "*noli me tangere*" que Jesús le dice a María Magdalena luego de haber resucitado, exigiendo "fidelidad a la partida" y "respeto al otro en cuanto otro no aferrable". En esto radicaría el aporte de Blanchot al pensamiento contemporáneo: "respeto al otro sin remisión mística, es decir, roto el lazo de la trascendencia que le daba un sentido 'más allá' de su singularidad". Si la poesía, siguiendo el mito de Orfeo y Eurídice, es la que nace desapareciendo, la que no puede ser vista, ni ser leída o tocada, implica un secreto que, sin embargo, en cuanto tal, es insignificante; por lo tanto, la relación que se establece con él en la lectura no debería ser la pretendida por la hermenéutica de la interpretación.

Cragnolini argumenta su hipótesis a partir de una lectura crítica de la obra literaria de Blanchot, lo cual constituye un aporte singular teniendo en cuenta que generalmente esa zona de la obra de Blanchot es la menos abordada. De hecho, la pareja de Thomas y Anne pertenece a *Thomas l'obscur*, la primera novela publicada por Maurice Blanchot. Citando distintos pasajes de la obra, Cragnolini pone de manifiesto que "no hay posesión posible de ningún

secreto" y, aunque la literatura sea el lugar de ese secreto, la relación que se establece con ella equivale a la comunidad negativa de los amantes donde el amor es "amor como no posesión", amor a la pérdida, amor a la muerte.

La relevancia de esta lectura se ve en las actuales discusiones sobre la alteridad, la extranjeridad y la animalidad en la literatura y el pensamiento contemporáneos. Según Cragnolini, muchos de estos debates están prefigurados por las conversaciones y el intercambio intelectual entre Blanchot y Lévinas en la primera mitad del siglo XX. En el diálogo entre ambos, con el intento compartido por salir del universo heideggeriano, Cragnolini afirma que "se forja un pensamiento que resta al otro", que se niega a buscar un sentido más allá de lo que se lee y que piensa la obra sin la imperiosa necesidad de someterla a una "entidad superior" que la legitime y la haga parte del conjunto de significaciones establecidas por el sentido y la comprensión. Así, el aporte de la obra de Blanchot consistiría en la apuesta por la decisión pasiva, susceptible de ser pensada por fuera de la primacía del sujeto agente de la modernidad.

Referencias bibliográficas

Antich, X. (2001). La filosofía o la amistad. El diálogo inconcluso entre Blanchot y Lévinas. *Anthropos, 192-193*, 124-141.

Bident, Ch. (1998). *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Champ Vallon.

Blanchot, M. (1950). *Thomas l´obscure*. Nouvelle versión. Gallimard.

Blanchot, M. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Caldén.

Blanchot, M. (1983). *La communauté inavouable*. Minuit.

Blanchot, M. (1992). *El libro que vendrá*. Monte Ávila.

Blanchot, M. (1996). *Pour l´amitié*. Fourbis.

Blanchot, M. (2011). *Après Coup, précédé par Le ressassement* éternel. Minuit.

Cacciari, M. (1992). ¿Puede el hombre asumir la tragedia de ser hombre?, entrevista de Rossend Arqués. *Archipiélago, 5,* 37-42.

Cragnolini, M. B. (2013). Insensata delicadeza: el suspiro que deja ir. *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas XII*, (11), 167-179.

Cragnolini, M. B. (2016). *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Prometeo.

Derrida, J. (1997). *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Galilèe.

Goethe, J. W. (1994). *Fausto*. Altaya.

Hewson, M. (2011). *Blanchot and literary criticism*. The Continuum International Publishing Group.

Huidobro, V. (1991). *Altazor*, edición facsimilar. Editorial Universitaria.

Marion, J-L. (1989). L'interloqué. *Cahiers Confrontation*, *20*, 181-190.

Michaud, G. (2006). *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*. Galilée.

Moroncini, B. (2008). *L´autobiografia della vita malata*. Moretti & Vitali.

Nancy, J-L. (2005). *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, I)*. Galilée.

Nancy, J-L. (2006). Noli me tangere. *Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo* (Trad. M. Tabuyo y A. López). Trotta.

Nietzsche, F. (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter/Deutscher Taschenbuch Verlag.

Tabacco, C. (2013). Sonno Inoperoso. En A. Sartini, C. Tabacco (a cura di), *Scritture della creazione in dialogo con Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy* (pp. 43-57). Edizioni ETS.

Biopolíticas de la interpretación

Julieta Yelin

La resistencia biopoética

El propósito de estas páginas es continuar poniendo a prueba una hipótesis formulada en un trabajo reciente, referida a las tensiones producidas entre las nociones de vida, política y literatura en el contexto de la obra del llamado "último Foucault" (Yelin, 2015b). El objetivo es abordar sus efectos sobre una serie de transformaciones teórico-metodológicas producidas por una vertiente de la crítica literaria que ensaya la lectura de textos con la lente del pensamiento biopolítico. En el artículo que menciono como antecedente de este trabajo me preguntaba, concretamente, si el giro foucaultiano hacia la teoría biopolítica de mediados de la década del setenta, movimiento contemporáneo del abandono de la literatura como objeto crítico, tenía como efecto un distanciamiento de la esfera artística o si, en cambio —y he aquí la hipótesis en cuestión— habilitaba una reflexión sobre esos fenómenos desde un punto de vista desplazado; una suerte de estrategia de resistencia al modo de lectura propio de la tradición humanista que, apartándose de las modas críticas imperantes, rescataba la interpretación como forma de intervención y pugna por el sentido, haciendo efectivo, en ese mismo gesto, el potencial transformador de toda creación.

A ese nuevo intento de resistencia —que, en efecto, puede ser entendido como la reorientación de una voluntad de pensamiento anti-

humanista que atraviesa toda su obra— le dimos de manera provisoria el nombre de biopoética:[1] una forma particular de entender el trabajo artístico —en nuestro caso, literario— que, a la luz de los aportes teóricos fundamentales de la biopolítica, propone contextualizar las nociones de escritura y lectura en el marco de la redefinición de las relaciones entre vida, arte y política.[2]

Como perspectiva y como herramienta crítica, la biopoética nos podría servir, entonces, para abordar aquellas intervenciones ficcio-

[1] Es importante señalar que la noción que intentamos delinear no se emparenta con la de "*biopoetics*" tal como ha sido definida en el marco de los estudios literarios anglosajones, especialmente norteamericanos (véase Cooke y Turner, 1999). En dicho contexto, el concepto refiere a una rama de la crítica literaria que se dedica a estudiar las influencias biológicas en la elaboración y la recepción de las diversas disciplinas artísticas y, por tal motivo, es considerada como una subdisciplina de la sociobiología y de la psicología evolutiva. Tal como se verá en el desarrollo de nuestro trabajo, la noción de biopoética que procuramos delinear se distancia, e incluso se opone, a los postulados que sostienen la disciplina mencionada.

[2] En la entrada "Arte" del *Diccionario Foucault*, Judith Revel (2009) se detiene precisamente en ese momento de transición en el que el pensamiento foucaultiano se aleja del campo literario para abocarse al terreno de lo político. Revel (2009) señala, sin embargo, una serie de continuidades teóricas que considera relevantes: en primer lugar, el hecho de que el par *dispositivos de poder/estrategias de resistencia*, fundamental en los análisis de carácter político, "es en rigor un calco del par orden discursivo/experiencias transgresoras del lenguaje" (p. 97) que caracterizó los trabajos de Foucault en la década de 1960. Revel subraya, asimismo, que en ambos casos se trata de fuerzas que no se excluyen ni se niegan unas a otras, sino que, por el contrario, se alimentan mutuamente: "una relación de identificación y puesta en orden, por un lado, y una práctica de sustracción o de rechazo de ese orden, por otro, se construyen una a través de otra: el poder y la libertad no se oponen de manera frontal, sino que se interpenetran y se nutren recíprocamente" (p. 97). Por otro lado, el abandono de la literatura —y, de modo más general, de la esfera del discurso— como objeto de investigación podría leerse como la equiparación de lo discursivo con otros tipos de relaciones de poder (y, por tanto, de estrategias de resistencia): "La palabra literaria, ya sea un instrumento dócil del saber académico o un medio de impugnación de éste, no es más que una posibilidad de experimentación, pero habría que sumarle el uso de los cuerpos, la relación consigo y con los otros, cierto uso de la conflictividad, etc. En consecuencia, no desaparece verdaderamente: solo se integra a un campo más amplio" (p. 97).

nales o metaficcionales que analizan la dimensión creadora de lo viviente y, en sentido inverso, de aquello que vive —es decir, que resiste la matriz humana— en las creaciones. Si la biopolítica señala para Foucault —de modo general y pese a las variaciones y matices que se pueden hallar en los diferentes contextos de su producción—[3] una reconfiguración de la relación entre vida y política, es decir, el surgimiento de un sistema de regulación por el cual la vida y sus mecanismos entran "en el dominio de los cálculos explícitos" de la política, convirtiendo "al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana" (Foucault, 2002, p. 135), la biopoética nombraría una redefinición del vínculo entre vida y literatura que, a contramano de la biopolítica, desregula las formas convencionales de discriminar y organizar lo viviente. Es decir, una forma específica de encuentro con y de resistencia al biopoder, entendiendo a este último como una fuerza que afecta no solo, evidentemente, las formas de vida de las sociedades, sino también sus modos de representación e imaginación.[4]

[3] Siguiendo a Thomas Lemke (*Biopolitik zur Einführung*), Vanessa Lemm (2013) sintetiza los tres sentidos en los que Foucault utiliza el término biopolítica: en *La historia de la sexualidad* (1976) lo hace para "definir un punto de inflexión en la historia del pensamiento político de Occidente que se manifiesta, a principios del siglo XVII, como una transformación radical del concepto tradicional de poder soberano" (2013, p. 172); en el curso que dictó en el Collège de France entre 1975 y 1976 (editado bajo el título *Defender la sociedad*) toma el término "para referirse a las tecnologías y discursos que juegan un papel central en la emergencia del racismo moderno" (p. 172) y, finalmente, en tercer lugar, en las clases de 1977-1978 (editadas bajo el título *Seguridad, territorio, población*), y las de 1979, recogidas en el libro *Nacimiento de la biopolítica*, utiliza el concepto para describir "la forma de racionalidad política que está en juego en el tipo de gubernamentalidad liberal" (p. 172).

[4] Cabe precisar aquí que la noción de biopoder, tal como se desprende del trabajo de Foucault, no refiere al poder de legislar o de crear soberanía sino a una forma estratégica de coordinar una serie de relaciones de poder dirigidas a que los vivientes produzcan. Por eso para Foucault es relevante que la entrada de la vida en la historia coincida con el surgimiento del sistema de producción capitalista; la biopolítica es, en este sentido, bioeconomía, economía de la vida. Para un desarrollo de esta cuestión véanse Lazzarato (2000) y Vaccaro (2010).

Existen numerosos debates acerca de los alcances de la biopolítica como máquina de gestión de la vida, de control de las poblaciones y de producción de formas de individuación, pero apenas comienza a estudiarse la gramática que rige las ficciones de la vida y los discursos que imprimen sobre la literatura los modelos de esas mismas lógicas. Apenas empieza a emerger, asimismo, un discurso que repara en las escrituras que desafían esas formas de imaginación literaria y que apuestan por avanzar en la penumbra en lugar de contentarse con encontrar aquello que buscaban. Si algo tienen en común esas prácticas críticas con sus objetos de estudio es la confianza en la labor autopoiética, en la idea de que la creación, en cuanto relación de intimidad con la animalidad (volveremos sobre esto enseguida)– se impone como un inevitable diálogo con lo desconocido.

El trabajo biopoético, así, ya sea que se materialice en la escritura literaria o en la labor crítica, podría ser identificado con aquello que Foucault llamó "contraconductas": formas de resistencia a la regulación biopolítica que se orientan a la búsqueda de maneras singulares de conducir la propia vida. La concepción y efectuación de esa fuerza, que contrarresta los procesos de individualización por medio de un cultivo y un cuidado de sí que redefine el estatus de la animalidad del ser humano (Lemm, 2013, p. 178) es lo que se ha dado en llamar "biopolítica afirmativa". La biopoética quedaría, por tanto, enlazada al programa de esa biopolítica afirmativa, concibiendo todo trabajo artístico como una exploración de los lazos entre lo humano y lo animal o, en otras palabras, como una indagación de lo viviente por fuera de las taxonomías impuestas por los discursos antropocéntricos. Una indagación que parte de la premisa de que el artista no es un sujeto que se ha sobrepuesto a su condición animal sino más bien un animal que es capaz de crear pese al proceso de humanización que está siempre disciplinando —nombrando, individualizando, jerarquizando— su particular forma de vida.

Hay un punto fundamental de la argumentación de Foucault (1997) en la articulación entre constitución subjetiva y creatividad que, al invertir la relación causal entre ambas, explica claramente lo que acabamos de exponer: no se trata, en efecto, de referir la actividad creativa de una persona al tipo de relación que mantiene consigo misma, sino de vincular el tipo de relación que mantiene consigo misma a una actividad creativa (p. 262). La idea de que la subjetividad es efecto de un proceso constante y siempre inacabado de autoconstitución, y de que ese proceso supone el contacto con zonas vitales que no han sido formateadas por la matriz humana, sitúa la lectura y la escritura más allá del dominio de la estética —disciplina arraigada en la idea de que existen valores humanos no sometidos a la lucha por el sentido, que no es otra que la batalla interpretativa—, al tiempo que plantea la necesidad de encontrar las preguntas adecuadas para interrogar a los objetos literarios. Algunas de ellas, y tal vez las que más relevancia tengan para el estado actual de nuestro campo de estudio, son: ¿cómo concebir herramientas críticas que permitan percibir en los textos la emergencia de la vida como proceso, como creación incesante, visibilizando así el potencial transformador de la literatura?, ¿cómo hacer para contrarrestar el hábito disciplinario que nos hace recorrer una y otra vez los mismos caminos?, ¿cómo, en definitiva, hacer de nuestra práctica crítica una tarea también creadora? Y también, por otro lado, ¿qué tipo de relaciones se pueden establecer entre los textos literarios y las constricciones de los biopoderes, evitando recaer en las explicaciones miméticas (la escritura como afirmación o resistencia a esas regulaciones)? y, sobre todo, ¿cómo se traducen a las poéticas de la vida?, más concretamente, ¿cómo impregnan los imaginarios que producen las ficciones y qué huellas imprimen en los discursos críticos? Estos interrogantes giran en torno al problema de la interpretación; caída en desgracia desde hace ya varias décadas, esta categoría vuelve a emerger con fuerza en

el discurso cada vez que las prácticas artísticas son pensadas en su faceta crítica, recreadora de la vida.

Una política de la cultura

En el prólogo al libro de Foucault (1970) *Nietzsche, Freud, Marx*,[5] refiriéndose al célebre ensayo "Contra la interpretación", en el que Susan Sontag –muy a tono con las corrientes teóricas de los albores de los años sesenta– ensaya un manifiesto antihermenéutico, Eduardo Grüner revisa su propia adhesión a algunos de sus presupuestos fundamentales. Cree, pasadas más de dos décadas y, sobre todo, con la obra de Foucault de por medio, que el entusiasmo formalista le impidió a una buena parte de la crítica pensar un aspecto crucial de la interpretación: que no es posible despegarla de los textos "fuente" para limpiarlos y dejarlos listos para el goce —sensible, erótico, dirá Sontag— de su construcción formal.

Grüner señala algo que, aunque evidente, ha sido poco considerado en los análisis de la recepción: que esas lecturas —y toma como ejemplo paradigmático el mismo que elige Sontag: Franz Kafka—, cuando son eficaces, no se limitan a traducir una serie de contenidos, simplificando lo complejo mediante el recurso de la explicación, sino que se incorporan a la obra al gravitar sobre su contexto, y, de ese modo, pasan a integrar el conjunto de representaciones simbólicas o imaginarias que constituyen nuestra cultura. No existe un Kafka, para ninguna cultura que se lo haya apropiado, desligado de todas las interpretaciones —simbólicas, históricas, psicoanalíticas— que carga sobre sus hombros y que, al mismo tiempo, hacen de él un intérprete de la sociedad que lo lee. Por eso Grüner (2004) sostiene, con Foucault, que la estética es inseparable de la ética y de la política,

[5] El título original del texto es *Nietzsche. Cahiers de Royaumont*. El texto de Grüner fue publicado originalmente como prólogo a la edición argentina de este texto (El cielo por asalto, 1994) y recogido luego en el tercer número de la revista cordobesa *Topos y tropos*, en 2004.

> en el sentido preciso de un *Ethos* cultural que se inscribe [conscientemente o no] en la obra, y del cual *forman parte* las interpretaciones de la obra, y de una *politicidad* por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad (p. 2).

Tal vez se podría añadir que este tipo de enfoque tiende en última instancia a disolver el campo específico de la estética, o al menos a cuestionar su validez atemporal y universal. La defensa de la interpretación esbozada por Grüner en el prólogo al texto de Foucault intenta reconstituir los lazos entre las obras artísticas y las prácticas sociales, no en un sentido explicativo de tipo causal, evidentemente, sino otorgándole a esa ligazón un fundamento político, con todos los matices y las complejidades que ello implica. El concepto de interpretación contra el que batallaba Sontag reducía de modo drástico sus poderes, quedando restringido a las esferas de la religión, la pedagogía o cualquier otra modalidad de domesticación textual. La noción de interpretación que se desprende del trabajo foucaultiano puede ser entendida, en cambio, como la intervención en un campo de batalla simbólica del cual, por otra parte, es imposible sustraerse. La sustracción es un ideal imposible, una estrategia de intervención silenciosa, solapada, conservadora. Con las políticas de la interpretación, argumenta Grüner (2004), sucede lo mismo que con la política a secas: o la hacemos nosotros, o nos resignamos a soportar la que hacen los demás (p. 2).

El giro del pensamiento de Foucault hacia la biopolítica, ligado al crecimiento de su interés por la praxis social y, en una dimensión estrictamente teórica, al abandono del "afuera" como categoría de pensamiento —en virtud de una nueva concepción del discurso y de la subjetividad, que incluirán dentro de sí aquello que antes, en textos sobre la literatura y sobre la locura, era considerado exterior (Pál Pelbart, 2009; Revel, 2009)—encuentra en esta noción de interpretación a la que alude Grüner un fundamento metodológico crucial. Interpretar será, entonces, intervenir los textos desde adentro para producir

nuevos imaginarios, nuevos sistemas simbólicos que doten de sentido a las prácticas sociales; entendiendo que en el pensamiento de Foucault la producción artística representa, al mismo tiempo y de manera indisoluble, un gesto creador y la fijación de modos de sujeción o de dispositivos de poder/saber. Por eso, una vez que se ha abandonado la idea de una "omnipotencia subversiva de ciertos gestos artísticos –o de una especie de exterioridad radical, de *afuera* absoluto de la palabra transgresora de los literatos–" (Revel, 2009, p. 31), es posible reconsiderar a la literatura como un proceso de creación en el marco de una economía más amplia de los saberes, las representaciones y los códigos que organizan nuestra relación con el mundo. La acción transformadora no debe ser pensada, así, como un objetivo de la interpretación, sino como su condición misma de posibilidad: porque la realidad es transformable es posible seguir interpretando y no a la inversa:

> Toda la riqueza de la noción de *praxis* está contenida en esta idea de que la interpretación puede ser una herramienta de *crítica*, de 'puesta en crisis' de las estructuras materiales y simbólicas de una sociedad, en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarlas en su inercia (Grüner, 2004, p. 2).

A la luz de estas ideas, la propuesta de una lectura biopoética, de una interpretación de textos críticos y ficcionales en los que los regímenes de verdad a los que es sometida la noción de vida son resistidos o cuestionados, se articula de modo coherente con el devenir del último pensamiento foucaultiano. Y nos permite utilizar dicho derrotero como hoja de ruta para analizar las biopolíticas de la interpretación; para entender cómo son cuestionados, desde qué presupuestos y con qué categorías teóricas, los basamentos que sostienen la política general de verdad que rige nuestras concepciones de la vida.

Las biopoéticas son, en este sentido, estrategias —conscientes o inconscientes— de resistencia a los saberes que una sociedad tiene acerca de la vida; desafían, por empezar, su nominación, cambián-

dola por la fórmula "formas de vida": modos de subjetivación que se construyen como respuesta o elusión de la impronta de los biopoderes. Por eso nos parece relevante que la noción de biopoética albergue dentro de sí tanto las prácticas de lectura crítica como las de escritura poética y ficcional, entendiendo que toda forma de libertad, de capacidad de transformación, supone una intervención política —biopolítica— sobre el sentido, y esta puede llevarse a cabo desde ambos lados de la letra; desde este punto de vista, leer y escribir son ejercicios indiscernibles.

En el marco de lo que Vanessa Lemm (2013) llama, siguiendo a Nietzsche, "política de la cultura", la biopoética tiene como objetivo, entonces, cultivar formas de sociabilidad a partir de prácticas basadas en el cuidado de sí, esto es, en la liberación cultural de la vida animal. Lemm (2013) enfatiza que la idea de liberación cultural de la vida animal no presupone en absoluto la existencia de "una naturaleza humana que ha sido alienada, reprimida o negada a través de procesos históricos, económicos y sociales, y que por lo tanto requiere ser liberada para reconciliar al ser humano con su naturaleza animal perdida" (p. 188). Por el contrario, lo que Nietzsche considera como "liberación cultural" —y que Foucault conceptualiza como "resistencia" o "contraconducta"— implica el rechazo de la idea de que el ser humano tiene una naturaleza: "Cuando Nietzsche prescribe 'un retorno a la naturaleza' como una 'cura de la civilización' se refiere a una cura de la creencia de que el ser humano posee siempre ya una naturaleza fija y estable" (Lemm, 2013, p. 188). Lo propiamente humano no sería, así, la capacidad de diferenciarse del animal sino la condición de vivir abrevando en él para transformarse y transformar el mundo que habita.

Las reflexiones de Foucault en torno a la subjetividad como proceso de autoconstitución y su idea de que la única manera de resistir la violencia disciplinadora de los biopoderes es a través del cuidado de

sí —es decir, por medio de un cultivo de la existencia del ser humano en cuanto animal viviente y creador—, se enlazan de modo coherente con estas premisas nietzscheanas; la subjetivación es un movimiento continuo de apertura hacia la otredad animal. Esa apertura es una forma de cultivo de la creatividad, que es la condición de posibilidad de la cultura; por eso cultura y creatividad están, tanto en el pensamiento de Nietzsche como en el de Foucault, íntimamente vinculadas a la animalidad. La biopoética como disciplina de conocimiento asume, así, la perspectiva de una política de la cultura (Lemm), entendiendo que la vida humana es inseparable de las demás formas de vida y que de esa relación nacen todas sus potencias. En efecto, sin el antagonismo que se genera entre las diversas formas de vida es imposible generar la propia. La política de la cultura es, en este sentido, una forma elemental de creación y resistencia.

El antagonismo es un núcleo crucial para comprender la tarea de la biopoética, que se plantea como propias las dos tareas fundamentales que Nietzsche le asigna a la cultura: por un lado, una tarea crítica, consistente en mostrar que los procesos de civilización —la racionalización, la moralización, el disciplinamiento, en fin, la humanización del ser humano— actúan por medio de técnicas violentas de extirpación o negación de la animalidad del ser humano. El objetivo es hacer visibles los mecanismos simbólicos y los procedimientos de representación mediante los cuales la vida es domesticada. Por otro lado, existe una tarea afirmativa o creadora, que consiste en generar formas de vida y de pensamiento que participen de la animalidad en lugar de desvincularlas de la misma; que conecten pensamiento, conocimiento y creación con la animalidad. Desde el punto de vista de la biopoética, esta segunda tarea corresponde fundamentalmente a la literatura, mientras que la primera estaría reservada a la crítica literaria.

Una biopolítica de la interpretación tiene que revisar, en consecuencia, todo el sistema de convenciones que sostienen la relación

entre escritor y texto, entre texto y lector, entre escritor y lector. Entendiendo no solo que aquellos que escriben y leen son vivientes animales y, por tanto, su relación con los textos está atravesada por corrientes afectivas, libidinales e irracionales, sino también asumiendo que las creaciones no pueden seguir siendo sometidas de modo acrítico a valoraciones provenientes del corpus teórico de la estética o de la filosofía de cuño antropocéntrico, idealizadoras y amansadoras del sentido; que es necesario intervenir creando categorías y metodologías de análisis orientadas a destotalizar los regímenes de verdad institucionalizados por las culturas, y a retotalizarlos oponiéndolos a otras estrategias interpretativas. Estrategias biopoéticas que rechacen también los regímenes de explotación económica y simbólica de la biopolítica a través de una búsqueda sensible de lo que excede, lo que no se ajusta ya sea por múltiple o inacabado; en fin, de aquello que desafía el orden instituido de las palabras y las cosas. Se crearán, así, otras genealogías de la literatura y de sus relaciones con lo viviente que abrirán nuevos caminos.[6]

La crítica literaria y el discurso de la especie

Durante siglos —digamos, para ser más rigurosos, hasta la difusión de los desarrollos de la teoría literaria promediando el siglo XX— la presencia de animales y de lo animal en la literatura fue leída en términos metafóricos o alegóricos, sin otra proyección crítica que la exégesis moral o la aplicación pedagógica. Esas interpretaciones se enmarcaban en un contexto más general de confianza en la capacidad del discurso literario para transmitir mensajes y actuar con ellos sobre la realidad —histórico-social, política, y también literaria: los géneros, las instituciones en las que estos se despliegan, los modos de

[6] Un buen ejemplo de este tipo de trabajo crítico es la genealogía trazada por Margot Norris (1985), en la que enlaza las trayectorias intelectuales y artísticas de Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst y Lawrence a través de la construcción de un paradigma de pensamiento y creación que denomina "biocéntrico".

transmisión—, fe que fue perdiendo adeptos con la ruptura provocada por la irrupción de las vanguardias y los primeros avances de la teoría —lingüística y psicoanalítica— en las primeras décadas del siglo veinte y que alcanzó, como decíamos, un consenso más amplio hacia la década del sesenta del siglo pasado.

En el ámbito de la literatura animal, el proceso es contemporáneo de esos cambios, pero tiene algunos rasgos específicos que atañen a la propia tradición y al desarrollo de nuevas disciplinas científicas, como la etología, la psicología comparada o la ecología. No me detendré aquí en la transformación de los modos de lectura de la zooliteratura, en cuyo acontecer tuvo una enorme influencia la escritura —y, por supuesto, las lecturas adheridas a ella— de Franz Kafka, a las que dediqué otros trabajos (Yelin, 2011; 2013; 2015a), pero sí me interesa subrayar que para que el modelo del animal-metáfora cayera en desgracia fue decisivo que en el ámbito de la filosofía se llevara adelante un cuestionamiento de lo que Cary Wolfe (2003) ha llamado el "discurso de la especie" y la consecuente apertura de un campo de reflexión en torno a lo viviente que generó diversas transformaciones conceptuales. Movimientos que generaron lecturas en las que se privilegia la exploración y el análisis de los procedimientos con los que las ficciones ponen imágenes y palabras a la continuidad que existe entre todas las formas de vida (McHugh, 2011; Broglio, 2011; Baker, 2013).

Por eso la corriente filosófica poshumanista y la crítica literaria que dialoga con ella comparten un campo de preocupaciones y un objetivo común: mapear, a través de la recreación de imágenes y conceptos, las zonas de permeabilidad que horadan las particiones del mundo viviente, es decir, la taxonomía fundadora de las especies. Esas zonas de indecidibilidad están arraigadas en la estructuración misma del lenguaje, en la imposibilidad material de decir las diferencias de una vez y para siempre —allí las buscan la filosofía y la lingüística—, pero también participan del despliegue narrativo en las ficciones: cada vez

que un relato se propone narrar *una* vida, se ponen en cuestión todas las fronteras imaginarias que la separan del resto de los vivientes; a la fuerza del imaginario *especista* se oponen los poderes disolutivos de la ambigüedad propia de toda figuración. Las narraciones son entendidas, así, como zonas de integración en las que el lenguaje opera sobre las percepciones de la vida de las especies; a través de procedimientos que ponen de manifiesto la indecidibilidad inherente a la naturaleza retórica del lenguaje, las ficciones exploran las posibilidades de las formas de vida humana, extendiendo sus confines hasta hacerlos converger con formas de vida no humanas. Narración y ficcionalización pueden ser entendidas, desde el punto de vista de la interpretación biopoética, como máquinas que exponen procesos de subjetivación y desubjetivación, sometiendo a sus lectores a esos mismos procesos.

Precisamente en esa función reside uno de los poderes más relevantes de intervención política —zoopolítica— de la literatura; en cada lectura se pone en juego la integridad del sistema y, con él, de las leyes que lo rigen, ordenan y sostienen en el tiempo.

En diálogo con el discurso de la biopolítica —o tal vez sería más acertado decir, siguiendo a Salvo Vaccaro (2011), de la zoopolítica—,[7] la crítica literaria parece haber comprendido que las ficciones son muy importantes a la hora de elaborar hipótesis y teorizar sobre la transformación conceptual que está aconteciendo, es decir, que no son ilustrativas de una u otra concepción filosófica de lo viviente sino que más bien pueden deconstruir los hábitos disciplinarios a través de sus estrategias metonímicas (McHugh, 2011, p. 218); estudiar cómo se elabora en cada caso el imaginario *humanimal*, qué estrategias narrativas utilizan, qué tipos de narradores las implementan, y también

[7] Afirma Vaccaro (2010): "la respuesta al interrogante ¿qué vida?, reflejado en el ambiguo binomio léxico *zoé*/*bíos*, puede articularse a través de un recorrido zoopolítico en cuyo horizonte se encuentra la desustantivación de la vida a través de una reelaboración de la *zoé* como lema ocasional del viviente" (p. 27).

de qué modo la crítica se enfrenta a ellas, con qué herramientas, apelando a qué tradiciones de pensamiento y mediante qué formas discursivas. Se trata, en fin, de bucear en las ficciones y en las lecturas críticas que las impregnan para rastrear emergencias de los aspectos inhumanos del lenguaje, del arte, de las formas sociales. Así será posible formular, de modo colectivo y progresivo, una serie de conceptos que nos permitan elaborar una perspectiva biopoética —y, por qué no, zoopoética— de la literatura y de la crítica literaria.

Una biopolítica y una zoopolítica de la interpretación que no solo nos permitirán entender mejor cómo funciona el lenguaje literario, sino también conocer, oír, comprender el lenguaje de otras formas de vida. Susan McHugh (2011) imagina una "etología narrativa" como efecto de un nuevo modo de comprender las relaciones entre las especies y de descubrir cuál es el aporte que la crítica literaria puede hacer al campo interdisciplinario de los *Animal Studies*. "Vale la pena preguntarse –dice– qué tipos de conocimiento podremos, como humanos, llegar a tener de otras especies" (2011, p. 23).[8] Y en esa pregunta resuena el interrogante sobre los métodos, las teorías y las disciplinas. No se trata ya solo de comprender los lenguajes de los animales —aunque en ese terreno queda también mucho por investigar—, ni de cotejar y traducir sus hábitos y sus formas de vida al código moral humanista, sino de encontrar el lenguaje humano adecuado para hablar de (y a) la animalidad.

Si los esbozos venideros de una historia del agenciamiento animal en la literatura muestran cómo tales autocuestionamientos se producen gracias al descubrimiento de qué sucede cuando dejamos de estudiar a los animales con una metodología establecida o con sistemas de valores predeterminados, para imaginarnos a nosotros mismos trabajando con (e incluso contra) la formulación de un nuevo campo discursivo que reúna complejas y diversas construcciones y métodos

[8] La traducción es nuestra.

para estudiar a (y con) los animales, entonces la necesidad de una etología narrativa se muestra más evidente. Producciones más abarcadoras y análisis que sigan estos lineamientos pueden socavar los compromisos con las formas disciplinarias de conocimiento al tiempo que ofrecen el mejor argumento en favor de la relevancia de los sentimientos de animales, humanos y demás seres implicados en las relaciones de compañía interespecies (McHugh, 2011, p. 23).

Las narraciones de animales, las narraciones en las que los humanos experimentan con la propia animalidad y las lecturas que entienden esas narraciones como formas de conocer y de teorizar acerca de la animalidad, dicen mucho sobre cómo los humanos nos contamos a nosotros mismos los secretos de nuestra vida animal y, sobre todo, nos hablan de ese resto, de ese exceso de vida que no se deja narrar y que, sin embargo, está presente en cada una de las ficciones. El "giro ético" producido en el ámbito de las humanidades —tal vez sería mejor decir: de las poshumanidades— no es sino la voluntad de crear una biopolítica de la interpretación que explore las formas de vida que emergen en las narraciones y la huella que estas pueden imprimir sobre las modalidades de regulación y manipulación de la vida en nuestras sociedades.

El relato de la vida-exceso, en contraposición a la vida cosificada y objeto de consumo, puede ser una forma potente de intervención en la contienda contra el humanismo. Una contienda en la que, por cierto, están en juego una infinidad de vidas y cuyo blanco es, precisamente, el discurso de la especie. Domesticador, moralizante, reductor de sentido, reproduce la ideología de la desigualdad, no importa el campo al que se aplique; ya se trate del mundo natural, de las relaciones hombre-animal, de los vínculos entre las diversas sociedades humanas o los que se establecen en el interior de las mismas, el discurso de la especie aparece allí con su talante científico para justificar el dominio, la explotación e incluso el exterminio. Como la metáfora es

su procedimiento fundamental, solo puede ser enfrentado mediante estrategias metonímicas: si la metáfora tiende a la conservación del sentido (el ritual, el mito), la metonimia como forma de progresión no regulada, habilita el cambio, el devenir, la progresión.[9] Las narraciones son, por esa razón, el lugar en donde puede tomar forma un discurso de la interespecie, es decir, el de un saber acerca de las relaciones entre las formas de vida que no parte de la segmentación sino de la continuidad y la integración.

Uno de los aportes más importantes que el pensamiento de Foucault puede hacer hoy al discurso de la crítica literaria es el cuestionamiento de los fundamentos estéticos que sostienen la "dignidad" del objeto literario —anclada, claro está, en una teoría de la subjetividad—, lo cual no implica en modo alguno su desaparición, sino una reelaboración desde la perspectiva de los procesos vitales de subjetivación. En los últimos años de su vida, después de hacer un análisis pormenorizado de los dispositivos de poder, Foucault se abocó a redefinir los biopoderes para crear un espacio de resistencia activa: "donde la vida es presa de los procedimientos de gestión y control, explotación y captación, puede, al contrario, afirmar lo que ningún poder poseerá jamás: su propia potencia de creación" (Revel, 2009, p. 133). La oposición entre poder y potencia —que, como observa Revel, no es explicitada en la obra de Foucault, pero sí en la de Deleuze de esos mismos años— tiene su testimonio, pese a todo, en el valor que el pensador les dio a las nociones de creación y de invención:

[9] "¿No hay que admitir que el mito como marco de clasificación no es muy capaz de registrar esos devenires, que son más bien como fragmentos de un cuento? ¿No hay que dar crédito a la hipótesis de Duvignaud [en *L'Anomie, hérésie et subversion*] según la cual las sociedades están atravesadas por fenómenos 'anómicos', que no son degradaciones del orden mítico, sino dinamismos irreductibles que trazan líneas de fuga, e implican otras formas de expresión que las del mito, incluso si éste las repite por su cuenta para detenerlas?" (Deleuze y Guattari, 1988, p. 244).

> Mientras que el poder *se aplica* a la vida, la vida, por su parte, *innova;* mientras que el poder sujeta la vida, ésta resiste mediante una estrategia que es a la vez ontológica y política: una creación, un incremento de ser (p. 134).

La posibilidad de "hacer de la propia vida una obra de arte" —vale decir, alimentar una relación consigo mismo que propicie la invención de nuevas formas de vida en la sociedad, el arte, la cultura— tiene para la crítica un valor programático: ojalá sea posible encontrar en los textos literarios y en las lecturas a ellos adheridas las huellas de aquellos movimientos creadores. De esos hallazgos nacerán y se recrearán conceptos que alimentarán nuestras biopolíticas de la interpretación, manteniéndolas vivas.

Comentario

¿Cómo hacer de nuestra práctica crítica una tarea también creadora?

Juliana Regis

El trabajo de Julieta Yelin aborda la última etapa de producción de la obra de Michel Foucault, concentrándose particularmente en el momento en que este abandona el "pensamiento del afuera" para adentrarse en el estudio de ese concepto recurrente en las discusiones que tuvimos durante estos días: la biopolítica. En su artículo, Yelin se propuso ahondar en la hipótesis de un trabajo publicado recientemente, "Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción" (*Uni+diversidad*, 2015b), el cual tiene como tema central al denominado "último Foucault" y cuyo centro, la biopolítica, apareció en numerosas ocasiones a lo largo del Coloquio "La resistencia a la teoría". La hipótesis (por demás original y só-

lida) que allí se desarrollaba era que el giro foucaultiano hacia el campo de la biopolítica y del pensamiento de la subjetividad no suponía estrictamente un abandono del objeto literario o de la esfera artística (algo que siempre le ha sido criticado a Foucault), sino que más bien se trataría de una ampliación o desplazamiento significativo de su perspectiva crítica sobre la literatura. En el trabajo aquí publicado, Yelin vuelve a poner en discusión esta hipótesis, a partir de la cual surge la idea del término *biopoética*, una herramienta crítica muy interesante que, vinculada a lo que Roberto Esposito llama "biopolítica afirmativa", constituye una forma específica de resistencia al biopoder y una manera de concebir el trabajo artístico como una "exploración de los lazos entre lo humano y lo animal", superando la mirada confrontadora sobre ambos.

Un concepto importante que Yelin recupera para pensar estos interrogantes es el de interpretación, para lo cual también refiere a la figura de Grüner. Este, revisando lo que postula Sontag en textos como "Contra la interpretación", dirá junto con Foucault que la estética es inseparable de la ética y, por lo tanto, la interpretación (es decir, los textos literarios más las lecturas que se hacen de ellos) es una actividad creativa que interviene en la lucha por el sentido y que produce nuevos imaginarios desde el interior mismo de los textos. Se entiende por esto que cuando Foucault abandona el pensamiento del afuera lo que está en realidad haciendo es "reconsiderar a la literatura como un proceso de creación en el marco de una economía más amplia de los saberes, las representaciones y los códigos que organizan nuestra relación con el mundo". La pregunta que sobrevuela este trabajo es, entonces, ¿cómo hacer de nuestra práctica crítica una tarea también creadora? ¿Cómo pensar nuevas formas de interpretación que no se subordinen al régimen de verdad?

Referencias bibliográficas

Baker, S. (2013). *Artist/Animal*. University of Minnesota Press.

Broglio, R. (2011). *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*. University of Minnesota Press.

Cooke, B. & Turner, F. (1999). *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts*. Paragon House.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). 1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible…. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 239-315). Pre-textos.

Esposito, R. (2009c). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu Editores.

Foucault, M. (1970). *Nietzsche, Freud, Marx*. Anagrama.

Foucault, M. (1997). On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress. En Rabinow (Ed.), *Ethics: Subjectivity and Truth. The Essentials Works of Michel Foucault 1954-1984*. Vol. 1 (pp. 253-280). The New Press.

Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.

Grüner, E. (2004). Foucault: una política de la interpretación. *Topos y tropos, 3*, 1-9.

Lazzarato, M. (2000). Du biopouvoir à la biopolitique. *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique, 1*.

Lemm, V. (2013). Nietzsche y el umbral biológico de la política moderna. Foucault y la cuestión animal. En *Nietzsche y el pensamiento político contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.

McHugh, S. (2011). *Animal Stories. Narrating Across Species Lines*. University of Minnesota Press.

Norris, M. (1985). *Beasts of Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, & Lawrence*. The Johns Hopkins University Press.

Pál Pelbart, P. (2009). O lugar da literatura na obra de Foucault. *Cult, 134*.

Revel, J. (2009). *Diccionario Foucault*. Nueva Visión.

Vaccaro, S. (2010). Biopolítica y zoopolítica. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales, 9*, 25-33.

Wolfe, C. (2003). *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory.* University of Chicago Press.

Yelin, J. (2011). Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'. *Anclajes, 15*(1).

Yelin, J. (2013). Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal. *E-misférica*, *10*(1).

Yelin, J. (2015a). Hablar el animal. Las performances kafkianas. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 23*.

Yelin, J. (2015b). Biopoéticas para las biopolíticas. Una introducción. *Uni(+di)versidad*, 3(3).

La mentira poética del animal. Transgresión, poesía y animalidad en algunas notas de Bataille

Silvio Mattoni

¿En qué medida se puede decir que compartimos con los animales la percepción sensible? Al menos es lo que afirman ciertos filósofos. Por ejemplo, Kant dice que lo agradable o lo desagradable, lo que complace o no a nuestros sentidos de una manera fisiológica, y que se distingue de lo bello porque se trata de un placer guiado por el interés, por la satisfacción de un apetito, existe igualmente en el hombre y en el animal. El desinterés, que implica un juicio y por lo tanto el habla, no es accesible sino al único animal que puede juzgar. Hegel, por su parte, comienza su intrincado y ascendente recorrido de la conciencia que se conoce, se reconoce y se eleva al pensamiento del pensamiento, desde el suelo animal que denomina "la certeza sensible", donde las cosas, las plantas y los otros animales satisfacen mi hambre, pero no se puede decir, hasta que no salga de ese presente en el cual solo se responde a la satisfacción inmediata y a la acuciante necesidad, que sé algo.

Recién se puede decir que comienza la conciencia cuando un animal separado del puro presente accede a un pensamiento y expresa: soy el que siente este árbol, aquella carne, la dureza del suelo. En lo sensible, aún no habría siquiera una simple certeza, que es un efecto

de la conciencia de estar sintiendo, un efecto del lenguaje que nombra lo que parecen captar los sentidos.

También de una manera casi hegeliana, Bataille puede definir el pensamiento a partir de la animalidad, aunque su movimiento vaya en sentido contrario al ascenso del espíritu y su autoconciencia. No se trata en su caso de una progresiva separación del animal que describe el pensamiento, dejando atrás las condiciones del mero cuerpo, sino que más bien la sensibilidad del animal se presenta como una continuidad, una inmanencia casi absoluta. El animal no se distingue de lo que percibe, no diferencia lo que consume del hambre que lo impulsa. El pensamiento, entonces, que viene a separar, o bien que ya separó desde siempre la percepción de las cosas, lo sentido de los objetos y, en suma, el cuerpo del entorno en el que está, supone una discontinuidad que le prohíbe al organismo hablante la pura inmanencia.

Bataille lo dice, tal punto de vista es bastante reducido, ya que el animal quizá sea —no podemos saberlo, nos está prohibido saberlo— algo más o algo menos que la inmediatez o la inmanencia. Quizás haya en su potencia sensible distinciones, y no circule su cuerpo en el ambiente solo como una corriente de agua en el interior del agua. Sin embargo, la inmanencia es un dato que para Bataille se torna evidente en la situación de la satisfacción, en el consumo, vale decir, en la supervivencia. ¿Qué pasa cuando un animal se come a otro? En ese punto se define la inmanencia animal. Ese consumo no es una acción que modifique nada, no se niega al otro animal ni se espera nada de su percepción sensible que se niega con la muerte de su cuerpo, con el fin del movimiento que lo animaba. Así lo dice Bataille, en un proyecto de libro que en algún momento pensó llamar *La pura felicidad* y en otro *Teoría de la religión*: "cuando un animal se come a otro es siempre el *semejante* del que come" (Bataille, 1975, p. 21); inmanencia significa entonces que no se hacen diferenciaciones.

El animal comido no es inferior al que se lo come, porque no fue puesto por este último en el lugar de un objeto. En la medida en que no se niega nada, solo se extingue una vida singular para que siga otra de la misma naturaleza, no se diferencia nada. En todo caso, la distinción es cuantitativa, pero no cualitativa. Parece una precisión ingenua de alguna manera, ya que es obvio que el león no es decididamente un rey, pero Bataille la necesita para definir el pensamiento, lo que el pensamiento prohíbe y la soberanía inmediata de un espasmo animal en la transgresión de tal prohibición.

En otra redacción inédita del mismo desarrollo lo hace más explícito, y es como si Hegel se hubiese dado vuelta y observado, desde la acción negativa del reconocimiento de la conciencia, hacia la continuidad de una inmanencia que el acto mismo de pensar ha convertido en inaccesible:

> Hay una superioridad de hecho del carnívoro sobre la presa con la que se alimenta. Sin embargo, el animal comido no es el subordinado, no es inferior al que se lo come. Los dos animales siguen siendo semejantes, si están uno por encima del otro, es porque sus fuerzas difieren cuantitativamente (Bataille, 1988, p. 532).

Pero esta diferencia en la cantidad de fuerza, esta necesidad de consumo, no convierte al animal comido en una cosa. O más bien, si trata al cuerpo que mata como una cosa, no se opone él mismo a eso que mata. No instaura una diferencia trascendente con respecto a la presa. Aunque la ignore —porque saberlo sería hacer la diferencia—, esa cosa que fue el otro animal se asemeja al ser que él es íntimamente. Solo desde el punto de vista de una discontinuidad con el animal, solo en las palabras, se puede comer una cosa convertida en objeto. "Pero el animal ignora la posibilidad de oponer lo que no es él a lo que él es" (Bataille, 1988, p. 533).

Tal es el mundo de la inmanencia, un continuo, un líquido en el que se forman corrientes, donde las más intensas pueden desviar

o anular otras ondulaciones mínimas en esa masa indivisa. El león —¿por qué no seguir pensando en él, ya que parece soberano? — no es más que una ola más fuerte o más alta entre las demás olas de la naturaleza continua. Si la cantidad de energía necesaria para que sobreviva un predador, que al matar al herbívoro consume cien veces más plantas que este último, parece descomunal, como si el mundo de los animales se sacrificara a sí mismo para reunirse con la indiferencia absoluta por medio de la destrucción, esta solución de la continuidad, esta separación entre fuerza mayor, gasto mayor, y fuerza de sustentación con gasto menor, no existe en el interior de la inmanencia animal. Por cierto, desde afuera, desde la división en sujeto que consume y objeto consumido, puede ser un modelo para un deseo de supresión de la misma división. Ahí está la soberanía, inaccesible pero puesta como objeto de una reminiscencia.

No obstante, solo en cierto modo la inmanencia del animal se identifica con la del agua o del aire, donde ninguna partícula difiere de las otras. El organismo vivo implica un movimiento que supone particiones, aunque siempre sean relativas y solo momentáneas. Debe buscar otros elementos a los cuales se enlaza, de los cuales se alimenta. Pretende durar, acrecentar su cantidad, y para ello adquiere la imagen del ser aislado. Anota Bataille (1988): "La circulación de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera, que es la vida orgánica, en la medida en que se ha aislado de la circulación indiferenciada, se somete para durar en su relativa soledad a condiciones determinadas" (p. 533).

Se produce así un doble movimiento: hacia la autonomía, ya que lo que se mueve quiere crecer y mantenerse, pero también hacia la inmersión de cada instante en el flujo de un mundo del que su tendencia a la autonomía no lo ha separado. Sin embargo, en esta duplicación el animal no puede ser visto sino desde el lenguaje, donde se opone un deseo de persistencia, que se niega a perderse en el flujo del mundo

indiferenciado, a la voluntad inconsciente de inmanencia, donde el aislamiento es una ilusión de esa apariencia que puede ser un individuo. Por lo tanto, el animal, pensado como diferencia con respecto a su ambiente, pensado como limitado en el tiempo de un individuo en relación con la especie que continúa, es una mentira poética.

El animal no veía su presa y la buscaba para seguir siendo un ser separado, ya que la separación no se dio nunca, no hubo nunca tal distancia que solo el espaciamiento gramatical del mundo trazó en otro espacio donde lo que se consume es un objeto. El animal comido no sintió el temor de ser aniquilado, porque no pudo saber que era algo separado de un todo imposible de suprimir. La mirada aterrada y ávida del que empezó a hablar, de una vez y para siempre, proyecta su visión en esos ojos sin palabras que lo miran sin verlo. Escribe Bataille (1975): "No había visión ni nada, nada más que una embriaguez vacía a la que el terror, el sufrimiento y la muerte, que limitaban, daban una suerte de espesor…" (p. 25). Pero también este vaciamiento del ambiente, que se convierte en un paisaje de cosas sin mirada, es un salto poético, y agrega Bataille que entonces "no hago más que abusar de un poder poético sustituyendo la nada de la ignorancia por una fulguración indistinta" (p. 25).

¿Qué quiere decir esta ilusión, cuál es el velo que trae a las palabras para que enmarquen algo que destella? Simplemente que la inmanencia del animal, la inmediatez en general, la idea misma de algo sensible separado de las palabras como cosas que estuviesen ahí para ser dichas, paisaje sin referencias, pero listo para su instauración, eran un efecto de la trascendencia, que es la paradójica ilusión del *principium individuationis*: un ser discontinuo que se conoce a sí mismo como continuo. De igual modo, las palabras discontinuas, articuladas, cantadas, repetidas, contienen, impulsan y casi engendran esa paradoja, brindan una continuidad en el seno mismo de lo discontinuo.

Pero antes del habla, en el origen de la separación, se prohibió la continuidad y se prescribió su acceso momentáneo solo como transgresión de la ley, que es nombre, narración e imagen. Todo un sector de potentes deseos se abre y se ofrece, sin entregarse nunca, en forma de señuelos de una continuidad que el ser limitado busca para sortear el borramiento de su límite constitutivo, que la mera prosa del mundo sin embargo le promete. En ese sector, por así decir, sagrado, se tocan el erotismo, la poesía, el sueño y la embriaguez, entre otras ilusiones instantáneas de la unidad perdida, pero su fondo continuo, el agua en la que nada el ser hablante sin haber salido nunca de ella, y también antes de hablar, se llama "muerte". Y dado que no se puede experimentar, como ser separado, la supresión de esa separación que lo hace mirar y hablar y usar, entonces se hace lo sagrado en otro, en el sacrificio, para ver allí la sacralización del objeto que es su conversión en unidad común.

En los ojos perdidos del animal que muere, el animal que habla experimenta lo que no está en las palabras, consuma la transgresión de una ley que no se puede conocer. El cuerpo que vivía, muere, parece que en ese lapso restableciera una continuidad que su existencia individual había roto. Es la mentira poética del animal, y también del hombre que agoniza, que en cualquier momento puede acceder a una conciencia de agonía, ya que el animal no rompió nunca la continuidad, ni la muerte del otro animal le restituye nada. "La apatía que traduce la mirada del animal tras el combate es el signo de una existencia esencialmente igual al mundo en el que se mueve como el agua en el seno de las aguas" (Bataille, 1975, p. 29). El animal que mata no ha transgredido una ley, sino que ha seguido la fuerza de la corriente que lo anima, tras lo cual viene un tiempo de reposo, y así hasta el final de su ciclo. Pero, ¿acaso el hablante se ha separado en un grado tan radical del origen de su cuerpo que ya no busque ese balanceo incesante entre fuerza y reposo, excitación y apatía? ¿No hace acaso con

su lengua un movimiento de remolino en el agua de lo decible, entre lo audible y lo señalable? El deseo de poesía, como señalamiento de un principio o de una salida del estado de separación de las cosas y del hablante en el uso de las palabras, sería pues un deseo de inmediatez, un deseo de inmanencia que está en el individuo pero en cuanto promesa o anuncio de su fin; y si se puede decir que solo ese deseo explica una búsqueda imposible, cuya realización lo anula, si se puede decir que anima su búsqueda, entonces acaso la poesía sueñe con el animal, con la inmersión de su mirada en la unidad de todo lo que existe.

Sin embargo, ese universo sin distancias —o sea, sin representaciones— estaría fuera de toda conciencia.

> Si me imagino el universo sin el hombre, donde solo la mirada del animal se abre ante las cosas, un animal no es ni la cosa ni el hombre, y la representación que yo suscito es también una ausencia de representación (Bataille, 1988, p. 534).

No sería posible entonces que la poesía de la inmanencia fuera un continuo en las palabras, inasequible por definición. Aunque Bataille no deja de identificar la transgresión de lo posible con lo que se desea en última instancia. Y prosigue diciendo que

> es posible un deslizamiento a partir del animal que va de las cosas despojadas de sentido cuando están solas al mundo pleno de sentido ordenado por el hombre que las usa o que compara con las que utiliza aquellas que no le sirven para nada (Bataille, 1988, p. 534).

Y en ese deslizamiento que se introduce en las cosas, que a la vez separa las cosas conocidas y las cosas solas, sin mí, y también las enlaza en un mundo, aparece de nuevo el animal. Este significa la diferencia entre lo conocido y la totalidad, sin ser ni una cosa ni la otra: "Entre el animal y yo, lo incognoscible se mezcla con lo que conozco". Lo que conozco es justamente la separación, el objeto en que se convierte mi conciencia cuando digo la palabra "yo". Pero en la mirada del

animal, con o sin deseo, se hace visible todo lo incognoscible que debí separar para decir algo. Esa mirada, cuya evidencia de vida se comprueba con la muerte, es el objeto del sacrificio. La crueldad de la representación de una muerte desplazada se dedica pues a disolver el objeto para imaginar o experimentar la unidad de la vida, que no puede corresponderle a un sujeto, al yo. Esa continuidad prometida está en el origen de la poesía, que no es tanto una transcripción sino más bien una recreación del momento privilegiado, algo que Bataille pudo llamar "la pura felicidad", una especie de alegría inconsciente de que el mundo exista: animales y cosas hechas, plantas e idiomas, materia y máquinas.

Varios de los pasajes que cité pertenecen a una caja de notas para un libro que debía llamarse así: *La pura felicidad*. Y el fragmento que mencionaba tiene el título de "La animalidad", con algunos párrafos en común con el comienzo de otro proyecto de libro, *Teoría de la religión*. De "La pura felicidad" surgió un artículo, publicado en una revista en 1958, pero el libro planeado se integraba a tal punto con la idea general de Bataille sobre sus escritos que formaba parte de una lista de volúmenes previstos para la *Suma ateológica*, que contendría: "I. *La experiencia interior*. II *El culpable*. III *Sobre Nietzsche*. IV. *La pura felicidad*. V. *El sistema inacabado*" (Bataille, 1988, p. 647). Solo el inacabamiento, para cuyo libro no hay apuntes, se cumplió literalmente. Bataille no podía aceptar la apariencia de sistema, aun cuando su pensamiento seguía la ley de las insistencias inexorables.

La coherencia es una ley que tal vez no se pueda infringir, porque toda forma expresada puede ser objeto de una sistematización exterior y posterior. En un aforismo para el libro inconcluso, Bataille (1988) anota lo siguiente: "No podemos infringir todas las prohibiciones. Pero solo importa la infracción. Es la soberanía. El pensamiento es una prohibición útil" (p. 530). La infracción de la utilidad y del uso prosaico de las cosas y del servilismo de las palabras que realiza o intenta la poesía, la situaría en el otro extremo del pensamiento, aun-

que también sería su comprobación. El pensamiento, que es demasiado humano, busca lo que no tiene, anhela la inmediatez, pero también la poesía se entrega al pensamiento como un animal doméstico que quiere ser llamado. La escritura del poema no es la felicidad, sino su recuperación en lo escrito, su deseo, de igual modo que la persecución del objeto, su captura y su consumo, no producen felicidad en el animal, sino que la esperan. Pero, ¿habrá acaso una felicidad en el animal, en su reposo? Tal vez incluso en la mera fuerza de seguir organizado, ansiar y saciar aquello que lo impulsa, puesto que el tiempo del animal no está muy lejos del presente. "La pura felicidad está en el instante", dice Bataille (2001), "pero el dolor me ha expulsado del instante presente, hacia la espera del instante futuro en que mi dolor será calmado" (p. 388). El dolor es el lenguaje, su uso, que separa el instante del tiempo presente, pero que también quiere el fin del dolor, una felicidad que pondría fin al acto de hablar. En este sentido, la pura felicidad, si se alcanzara, negaría el lenguaje, que actúa y expresa el dolor de la necesidad.

El animal no necesita, su acción no depende de una oración afirmativa, se produce y los centelleos del goce se parecen a la felicidad porque la fuerza se calma. Pero en el que habla, la negación del dolor debería quitarle el habla. Por eso, la pura felicidad, que no espera nada ni viene a completar nada, "en el *sentido* más insensato", escribe Bataille, "es la poesía". En un sentido contrario a todo sentido, la felicidad es la poesía si pudiera darse como negación del lenguaje que la hace posible, que la hace pensable. Las palabras vuelven a mirarse a sí mismas, no actúan, en todo caso esperan la inacción, el efecto sin causa, lágrimas sin diferencia con la risa, cuerpo que no prevé nada para sí.

Como lenguaje obstinado en rechazar la facilidad de la comunicación, la poesía se hiere en su materia lingüística para encontrar la herida de cualquier hablante, su imposibilidad de ser una entidad, una identidad, completa. Por lo incompleto —hecho de dosis de silencio tan formales como la cesura, el encabalgamiento o el anacoluto— la

poesía pone delante del dolor del hablante discontinuo una imagen de continuidad, "la visión del instante presente", según Bataille (2001), "que aparta al ser de la preocupación por los instantes venideros" (p. 389). En ese momento, que se podría llamar de inspiración, pareciera que no existe la serie de instantes, el tiempo del trabajo y del proyecto; pero toda inspiración expira.

El lenguaje mismo es la serie y no el instante. "La misma poesía es un trabajo", escribe Bataille (2001, p. 389). Todo desorden se traduce en una adquisición; la fuerza que se gasta, en otro momento se acumula. Por eso, en el poema no hay más que un vestigio del instante privilegiado; una huella para suscitar de nuevo su imagen. Sin embargo, esta modesta adquisición no es nada, y es la totalidad de lo que existe, el yo, los otros, el mundo y las palabras, que no son nada de lo que sea posible hablar. De allí surge el insensato impulso de escribir: para cortar el todo en partes que surquen la nada. Un corte violento, que vuelve a lo que se había suprimido con el hecho de hablar, aunque más bien reprimido u obliterado, pues el pensamiento es "lo que paraliza la violencia en nosotros" (p. 393). Así vuelve también la imagen del presente, en forma de animal. Dice Bataille (2001): "Creo que la violencia se reconcilia con la animalidad, dentro de la cual la conciencia, atada de alguna manera, no puede tener autonomía" (p. 393). Pero sucede que la autonomía, por esto mismo, impide captar el sentido de lo que se excluía y en lo que no se capta y nunca se habrá de captar, en la falta de límites de la conciencia, aparece lo que no se sabe.

¿Cómo es posible que lo no sabido, que no es algo por saber sino la nada de todo saber, sin embargo, aparezca? Aparece, como imagen, efecto de un ritmo, en los intervalos del sentido, en la duermevela de la conciencia y sus frases. Es como un grito, que en sí mismo no reduce el tiempo, los efectos del trabajo, pero que de algún modo accede a su interrupción, sin pensamiento. En ese sentido, la poesía accede, dice Bataille (2001): "Accede a la cumbre. Desde lo alto de la cumbre, mu-

chas cosas se sustraen y nadie lo ve. No hay más nada" (p. 395). Pero no hay que confundir la cumbre con el triunfo, la conquista, sino que más bien se debe volver a vincular la gloria con la mugre, el oro con la mierda. Porque también entonces, entre las frases y el silencio, en el grito y en la insuficiencia de las palabras, se accede al horror al que ningún animal tuvo acceso, la transparencia del horror ante la muerte. Y en su misma transparencia, en el saber intransmisible de nada, que es la imagen anticipada de la muerte, se quiebra el límite de la angustia, que es el yo, y brilla la alegría del instante presente. La práctica de la alegría ante la muerte, despertada en el miedo a la muerte, se torna un continuo que alberga la promesa de toda poesía. Los poemas son la meditación discontinua del continuo que transcurre, burbujeante, en la pura felicidad o la alegría. Así, dice Bataille (2001):

> La vida no ha sido querida sino en el desgarramiento, como las aguas de los torrentes, los gritos de horror perdidos que se funden en el río de la alegría. La alegría y la muerte se mezclan en lo ilimitado de la violencia (p. 402).

Violencia del animal que seremos, más allá de las palabras, en la poesía o en el ritmo que devora el sentido, que vive de él y al mismo tiempo lo anula, tal como la imagen y el cuerpo consumen las frases, que pasan, surcos en el vacío de lo que hay.

Comentario

Continuidad/discontinuidad: desdoblamientos del mismo problema

Verónica Stedile Luna

Silvio Mattoni ha desarrollado ya en el prólogo a *La felicidad, el erotismo y la literatura* (2001) la idea de que la obra de Bataille co-

mienza en el límite del pensamiento, es decir, la experiencia. Eso que ha obsesionado a Bataille —según mi propio rastreo, insuficiente— desde por lo menos *La experiencia interior (L'Expérience intérieure de Bataille, 1943)* y las conferencias sobre surrealismo y existencialismo —pero que podría remontarse a la famosa noción de "gasto" en los años 30—, es la necesidad de suspender los límites, las separaciones que hacen que el hombre se perciba como algo distinto del entorno, para producir así una ausencia de comunidad, una ausencia de poesía y ausencia de representación que comporte una verdadera soberanía. La obsesión radica, entonces, en ver aquello que de la conciencia no es "reductible a la luz homogeneizadora de la razón". A partir de esta cuestión, el ensayo de Mattoni gira en torno a tres problemas: el *continuum* planteado por Bataille, y retomado en parte por Blanchot en la variable no opuesta de la *discontinuidad*; la relación entre "poesía" y "lo común" y, por último, el problema de la presentificación de la inmediatez en la lengua de lo animal.

Bataille entiende que habría un "inmanente puro" que es continuo, pero se ordena, prohíbe, separa, en la discontinuidad del pensamiento. ¿Cómo podemos pensar esto, cabe preguntarnos, en la línea de las teorías discontinuistas, aquellas que "por el contrario de los términos", pero no en contradicción con la idea de Bataille, advierten que no hay continuidad entre objeto y representación, mundo y palabra, es decir que solo "hay multiplicidades o granos de real"? Parecería que la idea de Bataille no es opuesta a la de Blanchot (2007) cuando este habla en "La literatura y el derecho a la muerte" de la muerte de la cosa en la palabra (texto del mismo año que "La religión surrealista" donde Bataille enuncia su lectura radicalísima del *continuum* bajo la noción "ausencia de comunidad", 1948). Podríamos decir que mientras para Blanchot "la solución de continuidad" es una ilusión comunicativa, de có-

digo, que en verdad solo manifiesta la discontinuidad como una constatación; para Bataille lo continuo es lo que quedó detrás del pensamiento que separó la idea de la materia y puso a esta última en función de la primera sometiéndola a una jerarquía; por lo tanto, la discontinuidad no sería la manifestación de una ilusión, sino la máscara de un estado anterior (que en Blanchot no puede ser pensado sino como el afuera, o a través de la distancia). Para Blanchot la discontinuidad se manifiesta en la representación insatisfactoria que las palabras hacen del mundo; para Bataille "hay discontinuidad de los seres y sus conciencias separadas". Mientras esa discontinuidad para Blanchot es algo fatal, excepto por algunos instantes privilegiados, la tarea de Bataille pareciera haberse dado más enfáticamente a pensar la "felicidad plena", "la soberanía" como experiencias de un retorno. Dos formas de pensar la separación.

Mattoni se ocupa del *continuum* en Bataille porque identifica allí un programa poético. En el prólogo a *La felicidad* afirmaba:

> si las palabras parecen construir un mundo y de hecho justifican, por medio del pensamiento discursivo, el mundo de la acción práctica, de los fines útiles, en la poesía se anularía ese carácter articulado, separado, hecho de conceptos y referencias, y se haría visible la totalidad continua de lo que existe (2001, p. 8).

Las palabras engendran la paradoja: pueden brindar continuidad en el seno de lo discontinuo. La poesía no es un género literario en Bataille, nos dice, sino ese chispazo que suspende la razón en el pensamiento, que puede sustituir la nada de la ignorancia (animalidad) por una fulguración indistinta (poema). La no separación (la continuidad) es el afuera, la no-representación. En la mirada del animal "se hace visible todo lo incognoscible que debí separar para decir algo".

La concepción de *ausencia de comunidad* y *ausencia de poesía* parte de la preocupación por el pensamiento que separa al cuerpo

del entorno, es decir, "que supone una discontinuidad que le prohíbe al organismo hablante la pura inmanencia". Pero entonces, ¿cómo se articula lo animal en la cuestión de la comunidad, de lo común? Nada es idéntico a sí mismo, parece decirnos Bataille según Mattoni, y por eso no hay diferenciación, sino "Otro radical". Por eso es posible que la poesía funde ausencia de comunidad y ausencia de poesía, un espacio de indistinción que no se afirma sobre ninguna esencia, que para *ser* debe oponerse a aquello que no es. "Cuando un animal se come a otro es siempre el *semejante* del que come". Si el animal ignora la posibilidad de oponer lo que no es él a lo que él es, entonces el animal es la transgresión de lo que el pensamiento prohíbe: porque no niega nada, ni distingue algo.

El animal es poético porque le miente al que habla y lo hace soñar con la inmediatez que nunca se tuvo. Otra de las preguntas que abre el trabajo de Silvio Mattoni consiste en saber si acaso el animal, además de *hacer soñar*, puede *presentificar la inmediatez*. En el deseo de poesía, el hablante "hace con su lengua un remolino en el agua de lo decible", señala el estado de separación de las cosas. Se trata de un deseo de inmediatez, un deseo de inmanencia que está en el individuo, pero en cuanto promesa o anuncio de su fin. El deseo de inmediatez es el que puede suspender la discrecionalidad, la separación y poner, por lo tanto, en peligro los órdenes del pensamiento. Esa suspensión presentifica lo que quedó por fuera de la separación.

La mentira del animal es poética porque traspasa las condiciones de *lo dado* del lenguaje, por lo tanto, la poesía no debe ocultar su impotencia, su desfallecimiento frente a lo que, por un golpe de suerte (instante) quisiera comunicar. Se trata de un retorno fugaz que niega la discontinuidad de los seres. Finalmente, tanto el problema de la continuidad/discontinuidad, como aquel de lo común o del instante/inmediatez, ponen en es-

cena lo que Giorgio Agamben llamó "elogio de la profanación", la posibilidad de retornar para el uso aquello que ha sido separado solo para el consumo.

Referencias bibliográficas

Bataille, G. (1943). *La experiencia interior*. Taurus.

Bataille, G. (1975). *Teoría de la religión*. Taurus.

Bataille, G. (1988). *Oeuvres complètes, XII, Articles II, 1950-1961*. Gallimard.

Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura, Ensayos 1944-1961*. (Prólogo de Silvio Mattoni). Adriana Hidalgo.

Blanchot, M. (2007). *La literatura y el derecho a la muerte*. Arena

Cuarta parte

La teoría en tiempo presente

El encantamiento del significante en la enorme masa de "nuestra literatura" o una lectura barroca de la herencia y el origen

Silvana Santucci

> El regreso de un arte barroco, o el de alguna de sus espejeantes formas no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica. Se ve perfilar la máscara pinturera, por todas partes, incluso donde lo que asoma no es más que la pálida literalidad del rostro clásico. Sin embargo, cuando se trata de fundamentar esta nueva "carnavalización", de dar una explicación coherente de lo que la suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos, detección, a diestra y siniestra, de los "síntomas" del barroco, de modo que este neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos.
>
> *Nueva inestabilidad*
> Severo Sarduy

Sin previa y forzado

Este trabajo parte de un hecho contrastable: una idea de qué es la lectura y de qué cosas hacen y pueden hacer los lectores sobrevuela, con una regularidad manifiesta, los ensayos de Severo Sarduy. En la medida en que es posible caracterizarla, tal recurrencia pone de re-

lieve uno de los principales rasgos teóricos que componen la singularidad del pensamiento sarduyano. Si bien (hay que decirlo) la noción nunca aparece plenamente conceptualizada —y el epígrafe pretende ser un ejemplo de ello—, la lectura como operación identificable en este corpus ensayístico desborda el mero comentario crítico, para pasar a integrarse a un modo de trabajo —y sobre todo de interrogación— con y desde los textos literarios.

En 1978 y como un modo de explicar y explicarse qué podía estar haciendo en el Louvre, en 1960, un cubano interesado en retratos romanos de la dinastía Flavia, Sarduy asegura que aprendió con Lezama que "toda la historia nos pertenece" y, acto seguido, que nada en el arte "ni en la vida *tiene un sentido previo*, que nada lo tiene en definitiva, y que la misión del hombre es precisamente 'soplarle' sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido: ese es el único sentido" (Sarduy, 1999, p. 1815 [cursivas añadidas]).[1]

Así, la lectura en su propuesta ensayística (formalizada en París entre 1970 y 1989, pero cuyos ecos hemos rastreado en sus producciones cubanas de 1959) será siempre una tarea impuesta al lector y, a la vez, una tarea que el lector se impone: no hay sentido previo —"impuesto previamente", es decir, dado de antemano—, sino en la medida en que el lector se da para sí, se pone, se "sopla", o incluso, se inviste estrictamente de alguno. Sin embargo, más allá de la metáfora del so-

[1] En 1978, en una entrevista que le realiza Danubio Torres Fierro para la *Revista Escandalar* de Nueva York, Severo afirma: "Vine a Europa a estudiar Historia del Arte. Me hubiera quedado en Madrid, pero pronto comprendí que por entonces el ambiente era limitado. Al principio, cuando me vi ante una escultura Flavia en el Louvre , pensé que todo eso no tenía el menor sentido, que un cubano no tenía nada que hacer con un arte tan distante de él, de su historia; luego entendí, de modo bastante lezamiano, que toda la historia nos pertenece y que las esculturas ni nada en la vida tiene un sentido previo, que nada lo tiene en definitiva, y que la misión del hombre es precisamente 'soplarle' sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido: ese es el único sentido" (Sarduy, 1999, p. 1815).

plo en la tradición cubana de la que Sarduy participa intencionalmente (nos referimos al umbral estético entre los origenistas y los continuadores de ciclón, que hemos trabajado en otras oportunidades)[2] y si acordamos en que "por naturaleza" el significante anticipa el sentido, ese insuflar sentidos para que la lectura y los lectores aparezcan, será siempre un *forzamiento* del significante. Así, el universo teórico de Severo Sarduy se inflama de interpelaciones a veces literarias, a veces estéticas, y otras vinculadas a los bordes de cierto ordenamiento cultural de época que va entramando de una manera particular la generalidad de un pensamiento que se autoproclama barroco (digamos que tiene su firma ahí) de un modo altamente reconocible.

Si bien nunca se definió estrictamente como una teoría, hoy, al menos, podemos hablar de esta producción como un "marco teórico" innegablemente en uso.[3] Su desencuadramiento e indisciplinamiento específico en el tratamiento de los cruces entre literatura e imagen permiten leer, por ejemplo, el binomio literatura-pintura, tanto como fenómenos artísticos y culturales diversos (teatro, *performance*, tatuajes, instalaciones, *body painting*, autofotos, animé, maquetas, travestismo, entre otros) dando como resultado que un sinnúmero de tesis, artículos y ponencias institucionalicen estos escritos y tomen sus reflexiones como "marcos" para la lectura de otros textos, el diseño de hipótesis de lectura, la discusión de fenómenos culturales novedosos

[2] Hemos trabajado esta metáfora en la tradición cubana en nuestra tesis doctoral (Santucci, 2016).

[3] Los ejemplos son incontables, pero tomemos por caso dos recientes: la tesis doctoral defendida en 2014 en la Universidade Federal de Santa Catarina: *O páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê* de Bairon Oswaldo Vélez Escallón. Allí se analizan los desconocidos cuentos bogotanos de João Guimaraes Rosa y se retoman para ello los ensayos de Sarduy que integran sin concesiones parte del marco teórico en varios de sus capítulos. Por su parte, Raúl Antelo (2015), en la introducción y notas a la primera traducción al español de *El Ateneo* de Raúl Pompeia, también lee el barroquismo brasileño del siglo XIX, con Sarduy como teórico de base.

o la recontextualización de desenvolvimientos reflexivos ya sistematizados, por nombrar algunos.

Sin embargo, en los últimos años, la historia de los fenómenos artísticos, más que discusiones entre "sistemas" y "trabajos de signos" popularizó discusiones entre paradigmas de "sensibilidades" y "representaciones". Aunque desde el arquetipo posestructural la distinción entre modalidades de teorías y críticas literarias se vuelva opaca y porosa, por *paradigma de sensibilidades* aludimos a la terminología propuesta por Rancière (2002; 2008) para identificar el régimen de visibilidad cultural de las artes en el siglo XX, pero también la utilizamos como paraguas para agrupar en este marco a los constructos teórico-críticos que asumen a la literatura como parte de esa disposición sensible y producen en una perspectiva, si no universal, al menos generalizadora: Badiou, Antelo, Laddaga, Ludmer, Link, Dalmaroni, entre otros. A la vez, por *paradigma de representaciones* aludimos a un sesgo de las teorías que trabajan con conceptos y nociones asequibles desde visiones ciertamente más estructurales. Por ejemplo: mestizaje, sincretismo, hibridación, heterogeneidad. Entre ellos, pensamos en las lecturas del campo de los estudios poscoloniales (Bhabha, Said, Mignolo, pero también, García-Canclini, Cornejo Polar, las lecturas del realismo de Sandra Contreras, entre otras).

Sin duda, el pensamiento de Sarduy se inscribe a caballo de estas divisiones, ya que es deudor de los intelectuales que desarticularon el pensamiento estructuralista del siglo pasado (Maurice Blanchot, Georges Bataille, Roger Caillois, Roland Barthes, Philippe Sollers, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Gilles Deleuze y José Lezama Lima) a los que retoma —algunos por amistad, otros por formación— para la construcción de su neobarroco, el cual tiene también una faceta estructural. A la vez, su trabajo carga con el aporte culturalista propio del pensamiento balcánico del Caribe. Sarduy es *heredero* de Lezama, pero también lo es de Ortiz, de Lam, de las décimas populares, del choteo, del son de

la Loma, de las rumberas, de Virgilio Piñera, de la santería negra y del azar chino. Por lo tanto, se vuelve uno de los grandes responsables de la masividad y naturalidad con que estas ideas se han vuelto canónicas en el campo del pensamiento literario latinoamericano posterior a 1980, es decir, en nuestra posdictadura (Gerbaudo, 2016).[4]

Así, la dimensión y el impacto de sus aportes teóricos (los "teoricistas" y los "culturales", para aglutinarlos de alguna manera) en la producción literaria, pero también en el campo de construcción de conocimiento sobre la literatura contemporánea, trazan un modo de reflexión específico profundamente abarcador: neobarroco es el exceso, la inutilidad y el fasto del pop (para sintetizarlo de un modo, también discutible) tanto como su doble: el minimalismo, el juego reductible de procedimientos neutrales tendientes a la negatividad.[5]

Como buena puesta en acto, no hay equilibrio ni moderación posible en esta escritura. Sus ensayos están plagados de ejemplos dispuestos a presentar y representar tanto un espectro de clasificaciones, como su doble y su contrario. Este aspecto o condición característica del barroco desde su surgimiento está en función de una potencia

[4] Haroldo de Campos, Horacio Costa, Josely Vianna Baptista, Néstor Perlongher, Manuel Puig, Arturo Carrera y Mario Bellatin son algunos de los que retoman sus aportes.

[5] La discusión sobre el neobarroco y sus plasticidades no solo es vasta, sino que se vuelve un campo particularmente complejo de abordar con interés descriptivo. La pluralidad de enfoques que convoca y la disparidad de perspectivas y resoluciones críticas no solo destacan su relevancia en el campo de los estudios literarios latinoamericanos, además, abren espacio a aquellos campos críticos (nuevos y no tan nuevos) que se definen en las intersecciones y cruces que la crítica hace con la teoría. Los estudios generales dedicados al neobarroco pueden organizarse de modo esquemático de acuerdo con tres grandes líneas teóricas. En primer lugar, aquellos que focalizan la reconstrucción del vínculo entre "americanismo" y "barroquismo" o que hacen foco sobre el fenómeno en el marco de una "literatura nacional". En esta perspectiva, algunos indagan en los constructos geopolíticos de las nacionalidades: insularidad, insularismo, cubanidades diaspóricas, etc. Inscriptas, todas, en el marco de lo que hoy denominamos como "literaturas del Caribe". (*Cfr*. Santucci, 2016).

que, aunque pueda resultar extremadamente moderna, lejos está de ser novedosa: una profundización del sentido de lo *inter-medio* que se verifica en la circulación de las artes combinadas,[6] en la exaltación de una lógica de lo muerto-vivo, en la presencia de lo separado/junto, en suma, en la reunión de todo aquello que representa eso que hoy denominaríamos como lo *trans* y al mismo tiempo presenta su contracara, lo neutro, en cuanto anverso desidentificador, legible como borramiento en esa intermedialidad. Estas reflexiones del camagüeyano quizá sean, entonces, lo que más leamos de su firma, aunque siempre resulte preferible reconocerlo primero como novelista y no, por ejemplo, como conductor de radio, editor o teórico. Pero volvamos a lo que resulta claro desde el epígrafe.

Para Sarduy no hay lectura sin trabajo con los signos, así como no hay lectura sin una "epistemología" propia. De manera que explorar este aspecto de su producción —aspecto que a la vez es siempre la puesta en acto, la duplicación del propio metalenguaje empleado y que incluye, además, cierta teatralidad— implica tomar en cuenta que nos estamos refiriendo a una especie de actualización forzada en el lenguaje que pone a punto lo que denomina, mediante un genitivo, como "el trabajo de signos". ¿De qué signos?, ¿de signos de qué?, ¿de signos cómo? Proponemos dos órdenes en los que se articula cierta modalidad de respuesta: las nociones de "herencia" y de "origen", las cuales, a su vez, particularizan un tipo de reflexión textualista en torno a la temporalidad de la escritura.

Con alas no tan libres o el encantamiento moderado de "lo nuestro"

En 1988 Sarduy escribe, casi derrideanamente, que el verdadero heredero (y así se ubica él frente a Lezama) es aquel que hace con lo

[6] Hablamos de poesía, pintura, arquitectura, música, literatura, teatro y cine barroco. Al respecto escribimos en *Präuse* un comentario sobre *Le Pont des Arts* (2004), ejemplo paradigmático de una apuesta barroca en cine (Santucci, 2018).

que heredó, otra cosa.[7] El acto de heredar se asemeja, entonces, a un acto de lectura. No hay libertad total, "si no el sentido no existe", y apunta en *Poesía bajo Programa* (1991) siguiendo a Barthes:

> hay que crear para producir sentido, una libertad vigilada que sea la rima, que sea la métrica, que sea el ritmo interno. Esto no quiere decir que haya que volver a las formas tradicionales sino volver para que la libertad no sea total. La forma en que yo practico la décima, es la forma popular cubana. Tan popular que se improvisa normalmente. En mi familia había improvisadores, competencias, rimas. El tiempo pasaba casi componiendo décimas (Sarduy, 2007, pp. 196-206).

De esta manera, prácticamente reescribe la noción de "lector como productor" que Barthes promueve en *S/Z* (2004 [1970]) y somete el régimen de sentido al impulso, al azar, al juego, a la improvisación (Barthes, 2004, pp. 2-4). Así, la lectura sarduyana impondrá su hipertelicidad como condición in-condicional de todo texto "escribible": aquel que toma en cuenta la contingencia, lo aleatorio y lo fortuito o, desde un término que recupera de Lezama Lima, una escritura atenta "al súbito"; es decir, "a la sorpresa del relámpago conceptual, que une, como en un campo magnético, lo más disímil, lo antípoda: el agua de coco y la lechuza, las ventanas y el albortón" (Sarduy, 1999, p. 1415).[8]

En consecuencia, no hay método que garantice una transmisión eficaz de la lectura como herencia de un trabajo de signos. La única eficacia sígnica que Severo revisa (y lo hace para cuestionar su valor de uso) es la que da origen a la semiología barroca. El Concilio de

[7] Nos referimos a un ensayo dedicado a Lezama Lima titulado "El Heredero", de 1988 (Sarduy, 1999).

[8] Escribe Sarduy (1999): "Atribuyendo a esta palabra [el súbito], como hiciera el propio Lezama, un sentido más vasto que el que tuvo en su definición original (una coincidencia fonética reveladora) y dándole el de una sorpresa del relámpago conceptual, que une, como en un campo magnético, lo más disímil, lo antípoda: el agua de coco y la lechuza, las ventanas y el albortón" (p.1415).

Trento acuerda el valor de los signos rituales y escenográficos de los sacramentos "por el hecho mismo de su ejecución" (Sarduy, 1999, p. 1406) y así garantiza su cumplimiento, función y transmisibilidad. Sin embargo, la pregunta por la eficacia de los signos sigue atravesando su producción: "¿Cómo heredar no lo que nos precede, sino lo que nos sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar?" (1999, p. 1412).

Así, desde esta interrogación transhistoriza al barroco a partir de una nueva perspectiva, no solo remite a las "causalidades acrónicas" (la *retombée*) que ya había teorizado décadas antes, sino que, como en una baraja de naipes mezclados ("imágenes del tiempo inmóvil" va a llamar a otro de sus ensayos) prescinde de la "sucesión de eventos": "No me parece que correspondan a instantes precisos, no creo en la idea de continuidad" (Sarduy, 1999, p. 3).[9]

De modo que el barroco sarduyano no asigna "ninguna jerarquía de valor entre el modelo y la copia" (Sarduy, 1999, p. 1370) y pone en duda los propios límites temporales de la inscripción. Los lectores se vuelven la condición por venir de toda escritura, puesto que solo imaginando lectores futuros es posible heredar aquello que nadie puede predecir, ni mucho menos sobrepasar.

Jorge Schwartz, en la última entrevista que Sarduy diera en 1986, le propone un ejercicio proyectivo, imaginar a un joven que prepara en 2089 la contraportada de sus obras completas. Y le pregunta:

> JS- Si pudieras soplarle al oído lo que tiene que escribir en ese espacio exiguo, ¿qué le dirías hoy?
>
> S. Nada quedará. Nada. Pero no debido a una deficiencia o a una inconsistencia particular de mi trabajo, sino debido al cambio total, de orden tecnológico, que nos aguarda en el tercer milenio. Debido a lo

[9] Así inicia su cronología en las *Obras Completas* (1999).

> imprevisible de todo lo que va a pasar y que ningún futurólogo puede prever. Estas formas discursivas, estas nociones del saber, este mundo que ya padece de su nueva inestabilidad, no tendrá nada que ver con el que sucede. He aquí un detalle científico: la casi totalidad de los objetos de que nos serviremos en la casa en el próximo milenio, aún no está inventada. Todo va a bascular, hacia lo mejor o hacia lo peor. De modo que nuestras formas literarias o conceptuales serán, cuando más, curiosidades arqueológicas. Y esto si persisten. Si sobreviven a la catástrofe, al cambio tecnológico o a la hecatombe nuclear. El plazo que me das me parece muy lejano. Basta con unos años, con un virus electrónico o con una pandemia como el sida. Basta con la mala voluntad de algún tirano. Basta con un capricho divino. Y todo llegará a su límite, a su ceniza, a su fin (Sarduy, 1999, p. 1840).

Habrá que precisar mejor, entonces, los límites con los que define "lo que sucede" en su lectura atenta "al substrato", o si la relación entre el sentido y la materialidad fundamental de la lengua en su versión del barroco compone una epistemología propia capaz de leer la anticipación del sentido por el significante.

Sabemos que, en los cortes diacrónicos de los estudios de la lengua, la teoría del sustrato pervive por su analogía con las capas geológicas. Y se definen como los restos de una lengua perdida, cuya permanencia a modo de huella fónica, morfológica y en menor medida léxica puede rastrearse en una lengua impuesta o conquistadora (por ejemplo, el celta en el latín, antecedente preciso del español) (Obediente Sosa, 2000, p. 45). De este modo, una lectura atenta al "substrato" implica atender a la huella siempre ausente, imposible y perdida de todo origen.

Para Sarduy (1999) "todo hombre es ciego a su propio tiempo y lo más opaco que se presenta a sus ojos son los símbolos que él mismo genera" (p. 1838). Así, el arte que más le interesa es aquel que compone en el fin de siglo un sentido inter-medial o neutro que puede ser

leído como un múltiple puro, es decir, como *mestizo*. En este punto coincide con Derrida (2013) en que no hay estabilidad natural de los textos (p. 226).[10]

En resumen, la teoría sarduyana del neobarroco y su epistemología repone para la tradición latinoamericana un modo de reflexión y de trabajo con los textos que hace ingresar a los signos como un rasgo "de vida". Así, otorga valor al proceso creador del sujeto y al lector como productor textual y modula un saber que reinscribe la propuesta en torno a la escritura de vida de Roland Barthes en *S/Z* (2004 [1970]) y en *Sade, Fourier, Loyola* (1997 [1971]).[11] No obstante, frente al significante que localiza la literatura que el francés lee como parte de "la enorme masa de *nuestra literatura*" (Barthes, 2004, p. 3 [cursivas añadidas]) Sarduy propone volver al archivo de la lengua, de su lengua, a la décima popular cubana. Solo así la libertad no será total y la lectura, como actividad subjetivante, podrá provocar el advenimiento de algún sentido.

Por lo tanto, si leer es practicar con los textos una "escucha inédita" (Sarduy, 1999, p. 1412), conservar un encantamiento moderado por las formas de "lo nuestro", la lectura garantiza, si no la posibilidad de una herencia, al menos la composición de un universo estabilizado por una creación apropiadora del impulso, cuyo soporte funcional ha-

[10] Escribe Derrida en A*rchivo y Borrador (*2013)*:* "Un texto, cualquiera que sea, puede haber estado autorizado, confirmado de la forma más indiscutible y es todavía desestabilizable. La inestabilidad habita, irreductible, forma parte del texto y no sería legible si fuera naturalmente estable" (p. 226).

[11] Aludimos a la noción de "biografema" que se aleja de la historización de eventos de la vida de un sujeto normalmente considerados en una "biografía" y se ocupa de los fragmentos que se anuncian como efectos de lenguaje, "más allá" del referente tras el nombre propio que lo custodia y el cuerpo que lo gesta. El surgimiento del biografema acompaña un cambio en la mirada sobre las vidas biografiadas, implicando un nuevo tratamiento. Se trata de otra postura de lectura, que llama a focalizar el detalle y la potencia de aquello que en apariencia puede ser ínfimo, pero que ingresa al proceso creador del sujeto, en cuanto productor de escritura y de vida (Barthes, 1997, p. 15).

brá que buscar en la diferencia y cuyo motor de productividad podría distinguirse en la repetición.

Comentario

Un lector que se inviste en un sentido nunca previo

Miguel Dalmaroni

Algunos de los varios problemas ante cuya consideración nos pone el texto de Silvana Santucci son los siguientes:

En primer lugar, entendemos que la teoría de la lectura como forzamiento del significante involucra la instancia de un lector que se inviste de un sentido nunca previo, lo que habría que compatibilizar con lo siempre previo que arrastran nociones importantes en el trabajo, como herencia y origen. Creo que conviene insistir en esto —una especie de apuesta de Silvana al atasco de la contradicción conceptual no reductible— para sopesar hasta dónde sea posible llevar esta figura de una teoría sin cronicidad en el contexto de lo que se razona explícitamente como "tradición latinoamericana". En tal sentido, es posible que estas y otras interrogaciones pudiesen explorarse de modo menos formulario en una expansión del último párrafo del texto, en torno a la noción de "lo nuestro" y sobre todo del par "diferencia/repetición".

Otro punto de interés reside en la diferencia entre paradigma de sensibilidades y paradigma de representaciones: cómo se articulan esas distinciones rancièreanas con el par exceso/negatividad (o exceso/minimalismo) y con el par separado/junto. Sobre algunas de estas cuestiones conversamos durante los días del Coloquio "La resistencia a la teoría"; finalmente, la exposición invitó

a preguntarse cuáles serían algunos de los principales itinerarios de la matriz o invento teórico de Sarduy en la crítica latinoamericana de cierto alcance e impacto, o más o menos reciente.

Referencias bibliográficas

Antelo, R. (2015). Introducción. En Pompéia, R. *El Ateneo*. Colihue.

Barthes, R. (2004) [1970]. *S/Z*. (Trad. José Bianco). Siglo XXI.

Barthes, R. (1997) [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. Ediciones Cátedra.

Derrida, J. (2013). Archivo y borrador (Mesa redonda 17 de junio de 1995 con Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté, Louis Hay). En Goldchluk, G. y Pené, M. (comps.). *Palabras de Archivo*. (Trad. Analía Gerbaudo y Anabella Viollaz). Ed. UNL-CRLA.

Gerbaudo, A. (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*. Ed. UNL y UNGS.

Lacan, J. (2005) [1966]. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Siglo XXI Editores.

Obediente Sosa, E. (2000). *Biografía de una lengua: nacimiento, desarrollo y expansión del español*. Ed. Libro Universitario Regional.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. (Trad. Antonio Fernández Lera). Consorcio Salamanca.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. (Trad. Ariel Dilon). Editorial Manantial.

Santucci, S. (2016). *Relaciones entre la poesía y la pintura en el neobarroco. El caso de Severo Sarduy* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba

Santucci, S. (2020). *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*. Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.

Santucci, S. (2018). El lamento de la ninfa ha sido oído (¡por fin!). *Revista Präuse*, *3*.

Sarduy, S. (1972). Barroco y Neobarroco. En C. Fernández Moreno (Coord.), *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). Siglo XXI Editores.

Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Sudamericana.

Sarduy, S. (1987). *Nueva inestabilidad*. Vuelta.

Sarduy, S. (1991). *Poesía bajo Programa*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Sarduy, S. (1999). *Obras Completas*. Fondo de Cultura Económica.

Sarduy, S. (2002). Entrevistas con Severo Sarduy. Fossey, Jean Michel. *Revista La Habana Elegante*. *Segunda época, 17*, 1-12.

Sarduy, S. (2007). *Obras I. Poesía*. Fondo De Cultura Económica.

Vélez Escallón, B. (2014). *O páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/129644/328971.pdf?sequence=1

¿Qué debería hacer el lector? Algunas reflexiones en torno a la "eficacia" política de la literatura

María Fernanda Alle

La literatura, una herramienta

En abril de 1934, apenas unos meses antes de que se lleve adelante en Moscú el Primer Congreso de Escritores Soviéticos —que daría por iniciado el largo ciclo de dominio del realismo socialista—, Walter Benjamin (2011) escribe "El autor como productor", una conferencia que leerá, por invitación del Partido Comunista francés, en el Instituto para el Estudio del Fascismo, con sede en París. Por la cercanía temporal con ese congreso de Moscú (que se realizaría en agosto), el texto de Benjamin resulta no solo fuertemente polémico con la línea cultural soviética, sino que viene de algún modo a iluminar la ruptura que la imposición del realismo socialista va a provocar entre la vanguardia y la revolución.

No me interesa por ahora detenerme en la crítica anticipada que formula a lo que será el "método" del realismo socialista (volveré sobre esta cuestión más adelante). Quisiera, más bien, puntualizar un dato que Benjamin, dirigiéndose al público, da por sentado ya desde el comienzo de su conferencia: que desde la perspectiva marxista no existe tal cosa como una "autonomía" de la literatura, es decir, una posible libertad del escritor para "escribir como quiera". Por el con-

trario, el marxismo demostraría, según Benjamin, que incluso el arte burgués, que se quiere libre de determinaciones, meramente "recreativo", se encuentra en realidad al servicio de los intereses de la burguesía. Habría algo en su mismo desinterés que lo vuelve útil a la clase dominante. Pues, como ya había afirmado Lenin en 1905, en las condiciones sociales impuestas por el capitalismo, la libertad reclamada por el escritor no es sino una manifestación más del individualismo burgués. Lo que la literatura burguesa encubre, decía Lenin (1965), es precisamente su sometimiento a las leyes del mercado, su "prostitución" (p. 126).

En contraste, continúa Benjamin (2011), todo escritor "progresista", que parte del reconocimiento de que la autonomía es una ilusión burguesa, sabría que en las circunstancias de lucha social en las que se encuentra produciendo, su deber radica en orientar su actividad "según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases". Para el escritor progresista, entonces, lejos de un campo libre de determinaciones sociales y políticas, la literatura es una práctica social que de entrada involucra una "alternativa": o se escribe para la burguesía o para el proletariado. En otras palabras, o colabora con los fines revolucionarios o contribuye a mantener el estado de injusticia del capitalismo.

Ese "deber" del escritor "progresista" de orientar su literatura según la utilidad que esta podía redituarle al proletariado se correspondía, constata Benjamin, con la obligación que fijaba la "actual situación social"; escueta expresión deíctica que hace mucho más que señalar el presente de la enunciación. Seguramente, al lector o al público contemporáneo, esa referencia, sin más calificativos, le bastaba para reconocer en ella un momento de quiebre, de efervescencias, signado por la urgencia de la lucha contra el fascismo y la inminencia de una nueva guerra de escala planetaria. En un presente en el que parecía jugarse el destino de la humanidad, la función de la literatura y del arte progresistas, entonces, estaría cifrada en la contribución a la revolución.

Ahora bien, tanto si se declarara al servicio de la clase explotada que lucha por la revolución como si, por el contrario, se quisiera ajena a las luchas sociales y se encerrara sobre sí misma, la literatura vendría a desempeñar una finalidad política, de la que no habría escape posible. En otras palabras —y es aquí donde quiero concentrarme— desde el marxismo, se supone que la literatura y el arte en general cumplen una función política determinada. Su utilidad, su valor funcional al servicio de objetivos externos a ella misma, se convierte en un hecho inapelable.

Son sin duda muchas —quizás interminables— las preguntas que podemos hacer frente a esta voluntad política de la literatura, en la búsqueda por evaluar sus supuestos y sus limitaciones. ¿En qué consistiría específicamente ese poder de intervención de la literatura?, ¿de qué manera o a partir de qué dispositivos lograría sus cometidos? Y, todavía más, ¿cómo funcionaría ese mecanismo de la utilidad literaria si se tiene en cuenta que debería atravesar todo el circuito que va desde la voluntad del escritor hasta la reacción del lector? En última instancia, estas preguntas terminarán conduciendo a otra acerca del lector: ¿para quién se escribe, a quién estaría destinada esa literatura?, ¿qué se espera que le provoque al lector y, de manera concomitante, que haga con aquello que le provoca? Se trata, en definitiva, de interrogar los horizontes de expectativas y los sistemas de valoración que sostuvieron esos proyectos político-literarios tan propios del siglo XX, o al menos de su primera mitad.

Por supuesto, será imposible responder todas estas preguntas en el marco de este trabajo. Solo intentaré revisar algunos de los supuestos que operan en estas políticas de la literatura basadas en lo que Jacques Rancière (2010) denomina "modelos de la eficacia pedagógica", a partir de una serie de problemas y objetos en torno a los cuales se enmarcan mis intereses de investigación. Como veremos, el esquema que arma para pensar el circuito de comunicación que proponen esos

modelos resulta sumamente productivo para revisar los modos en que la literatura comunista buscó responder a las exigencias sociales que se le imponían como urgentes.

Modelos de eficacia pedagógica

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière (2010) sostiene que, más allá de la diversidad de estrategias y de medios utilizados para alcanzar su fin, las prácticas artísticas con voluntad política "dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia", que se sustenta en una "lógica causal" —siempre ilusoria— según la cual el pasaje de la "intención" con la que el autor crea su obra al "resultado", es decir, a la respuesta del público, se daría sin interferencias ni desvíos. La mistificación de esos modelos residiría, siguiendo a Rancière, en la presunción de que el efecto que provocará la obra en el lector será coincidente con las expectativas perseguidas por el artista. Estos modelos de eficacia van trazando un horizonte de expectativas basado en la idea de que existiría "una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados" (Rancière, 2010, p. 55). En otras palabras, estos modelos parten del supuesto de que la obra, aquello que media entre el escritor y el lector, podría ser transparente. Cito nuevamente a Rancière (2010):

> De acuerdo con esta lógica [causal], lo que vemos [o lo que leemos, agrego yo] (…) son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte (p. 55).

El presupuesto de la identidad de la causa y del efecto sobre el que se asientan estos modelos de eficacia del arte con voluntad política

respondería, entonces, a una lógica pedagógica. En este sentido, estas políticas del arte reproducirían la dinámica de funcionamiento del vínculo pedagógico, cuyo punto de partida no sería otro que el de la desigualdad de las inteligencias. Así, del mismo modo que en la dinámica pedagógica, basada en una jerarquía y una separación insalvable entre el maestro —aquel que sabe— y el alumno —el ignorante, cuya ignorancia no es solo una carencia de saberes sino fundamentalmente de la distancia exacta que lo separa del saber— (Rancière, 2010, p. 16), la relación entre el escritor y el lector, según estos modelos de eficacia, estaría fundada en la asimetría y la desigualdad.

Al igual que en el caso del maestro y los ignorantes, la relación escritor-lector estaría sustentada en un paradigma axiológico en el que la carga de valores positivos está puesta en la tarea activa del primero por sobre la pasividad del segundo. El lector —o, más ampliamente, el público— no sería sino un sujeto pasivo, receptor de las ideas y de la voluntad plasmada por el escritor en una obra. El mecanismo supone, entonces, que la obra es el resultado exacto de un cálculo previsto de manera anticipada por el escritor y que el lector sería afectado por la lectura, tal como ese mismo cálculo prevé. Entre lo que el escritor quiere, lo que el escritor hace y lo que el lector lee, piensa, siente y, finalmente, hace, no habría resto ni desvío. El proceso se saturaría en un movimiento de pura identidad. No habría para el lector más camino que aquel que le señala el autor. Situándose específicamente en el ámbito del teatro, explica Rancière (2010):

> El dramaturgo o el director teatral querría que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa y que saquen de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la trasmisión directa de lo idéntico (...) Lo que el alumno debe aprender es lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador debe ver es lo que el director teatral le hace ver. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica (p. 20).

El dispositivo implica, en definitiva, que la obra es capaz de reflejar sin restos la intención del escritor o del artista; pero, todavía más, que la experiencia del lector coincidiría exactamente con aquello que el escritor hizo —porque, primero, quiso— en la obra. Cualquier falla en el circuito, dice Rancière (2010), involucraría una incompetencia del escritor o, en su defecto, del lector.

Poéticas de la convocatoria

En 2014, cuando realizaba el trabajo de archivo de mi investigación doctoral sobre la poesía comunista de Raúl González Tuñón, tuve la ocasión de revisar, en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, un ejemplar de un folleto titulado *Primer canto argentino*, que Tuñón había publicado en ese país, en una edición a cargo del Comité de Residentes Argentinos Pro-Libertad de Presos Políticos, en 1943; dos años antes de que, con el mismo título, publicara en Buenos Aires una versión ampliada de ese mismo folleto. Un curioso dato de ese pequeño librito me llevó a ajustar y precisar, a la luz de los planteos de Rancière acerca de los modelos de eficacia pedagógica, el modo en que se resolvían los vínculos entre literatura y política en la poesía de Tuñón en los años 40 y 50. Entre las dos últimas páginas del folleto había una hoja troquelada en cuyo costado izquierdo, a lo largo, se consignaba la siguiente indicación: "Recorte esta hoja y envíela bajo sobre al General Ramírez". La hoja contenía el texto de una carta cuyo destinatario era nada menos que el por ese entonces presidente provisional de la Argentina, Pedro Ramírez, el sucesor de la fugaz presidencia de Arturo Rawson. En esa carta, una primera persona plural —que, evidentemente, adoptará la referencia de cada lector que la firme y la envíe— le comunica al presidente de facto que después de haber leído y de haberse "emocionado con la exaltación épica de la Argentina" que el poemario desplegaba, "no puede menos" que dirigirse a él para exigirle la libertad de los presos políticos.

Como instrucción al lector, esa carta expone, de un modo clarísimo, no solo la potencialidad de la poesía como instrumento al servicio de las causas políticas y la construcción imaginaria de un lector ideal capaz de comprometerse con la transformación de la realidad, sino también lo que el propio escritor espera que ese lector sienta y haga a partir de la lectura de sus poemas.

Sigo sin encontrar un ejemplo más contundente y capaz de iluminar de manera tan precisa el mecanismo de funcionamiento que subyace a estos modelos de eficacia pedagógica de los que habla Rancière. El hallazgo de ese ejemplar y su lectura a la luz de sus conceptualizaciones me permitieron dar cuerpo a la noción de "poética de la convocatoria", una categoría que me sirvió como operador fundamental para explicar la búsqueda que pone en juego la poesía comunista de Tuñón.

El valor instrumental de la literatura radica en realidad en una apuesta hacia el público. Si la literatura es un instrumento que puede transformar la realidad es porque tendría el poder de convocar al lector a que realice dicha acción. De lo que se trata, en definitiva, es de movilizar al lector hacia la acción, impulsarlo a modificar la realidad en la dirección esperada por el escritor.

Ahora bien, lejos de ser una particularidad de la poesía de Tuñón, podría decirse que, al menos en el ámbito nacional, los programas literarios que se formularon para dar respuesta a esta instrumentalidad política durante el periodo estalinista implicaron igualmente la definición de poéticas de la convocatoria. Señalaré un caso, que es la materia de mi investigación posdoctoral: el programa literario que se discute y se define desde las páginas de la revista *Cuadernos de Cultura*, el principal órgano de difusión cultural del Partido Comunista en la década del 50 y, por ende, el espacio privilegiado donde se procesan las directivas culturales soviéticas en vistas de la elaboración de un aparato teórico-crítico capaz de orientar tanto las perspecti-

vas de análisis y valoración de la literatura como el mismo trabajo de escritura literaria. Obviamente, no podré exponer más que muy sucintamente de qué se trata ese programa, pero me interesa puntualizar que más allá de los diversos puntos de vista que se sostienen desde la revista y de las discusiones y polémicas que se suscitan en sus páginas, lo cierto es que todas las propuestas comparten una base incuestionable: la del realismo, entendido, desde la teoría leninista del reflejo, como una "forma peculiar de conocimiento de la realidad" (Manauta, 1952, p. 48), necesaria a los fines de su transformación, tal como sostiene Juan José Manauta en su ensayo crítico sobre la poesía de Pablo Neruda.

Así entendido, el realismo supone que el escritor debe no solo reflejar la realidad en sus obras sino también contribuir a la modificación futura de esa misma realidad. En otras palabras, ese "reflejo" literario constituye una herramienta al servicio del cambio social. En función de este carácter instrumental, desde las páginas de *Cuadernos*... se proyecta una idea de la literatura que pone en el centro del debate dos problemas: por un lado, el del "elemento revolucionario" o la "salida" —lo que el realismo socialista definía como "el optimismo histórico"— y, por otro, el de la "comunicabilidad" de la literatura —cualidad que alude a un uso particular de la lengua capaz de lograr, nuevamente en palabras de Manauta, una "identificación fraternal" con el pueblo—. Ambos problemas atañen, en última instancia, al problema del contenido y la forma apropiados que deberían revestir las obras literarias para cumplir con la misión de orientar al lector en su lucha por la transformación social.

En 1954, año de su estreno en el país, la película *Ladrones de bicicleta*, de Vittorio de Sica, suscitó en las páginas de la revista una serie de discusiones que echan luz sobre el modo de funcionamiento crítico de estas poéticas de la convocatoria. En la sección "Notas sobre cine", del número 14 de *Cuadernos*..., Alberto Foradori —un colabora-

dor frecuente de esa sección— publica una dura crítica del film. Según afirma, al reflejar una lucha solitaria, *Ladrones...* apartaría "todo compromiso de participación activa" (1954, p. 104), es decir, obstruiría el paso del espectador hacia la acción comunitaria. Dos números después, disgustado ante esta lapidaria valoración, un lector rosarino, Santiago Sivalov, responde en la sección destinada a las cartas de lectores, que la crítica de Foradori no tiene en cuenta que la película fue rodada en 1948, en plena posguerra, momento en que aún no estaba claro, para el proletariado italiano, el camino que debía seguir la lucha revolucionaria. En el número siguiente, de agosto de 1954, apoyando la línea argumentativa de Foradori —y cerrando el debate—, Roberto Raschella agrega que el espectador del film de De Sica "se retira de la sala con el sabor amargo de la duda y el qué será" (p. 64).

El film carecería, desde esta perspectiva, de una "salida", del "elemento revolucionario" que le muestre al público un camino de acción. Por su parte, ya no desde la revista, pero sí desde el mismo espacio de la crítica partidaria, Tuñón sostenía un punto de vista diferente respecto del film, que había tenido oportunidad de ver en Moscú y cuyas apreciaciones comenta, muy escuetamente, en el diario de viaje que escribe a su regreso, *Todos los hombres del mundo son hermanos,* publicado el mismo año. Según Tuñón (1954), si bien su desencadenamiento narrativo no ofrece una salida directa, "muestra un drama hondo, humano, que subleva" (p. 30), es decir, despierta la sensibilidad del público y lo predispone para luchar contra eso que lo indigna en la representación cinematográfica.

Así, mientras que para Raschella y Foradori la construcción de los personajes y las acciones del film no suscitan en el espectador más que "duda" y "amargura", para Tuñón, en cambio, en esa amargura se concentraría el principio de la transformación de la realidad. Pero, de uno a otro polo de estas críticas, la idea de un modelo de eficacia que marcaría un camino sin desvíos desde lo que la obra le muestra a lo

que el público debería hacer con lo que ve se mantiene como un sustrato inalterable que digita y orienta las valoraciones y las prácticas. En todos los casos, el valor político apunta hacia afuera, es decir, hacia la reacción que se espera del público.

Hacia una eficacia estética

Cuando Benjamin señalaba que el escritor progresista debía prestar su utilidad al proletario, hacía énfasis también en el hecho de que, lejos de resolverse el problema de la política de la literatura cuando se asume la "tendencia correcta", era allí mismo donde el problema comenzaba. El meollo de la cuestión para Benjamin residía en que la tendencia correcta no aseguraba en ningún caso la "calidad" y que era precisamente allí donde debía situarse la cuestión de la política de la literatura. No basta, decía, con proveer al aparato de producción burgués de "contenidos" revolucionarios, camino cuyo único logro será "transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo" (Benjamin, 2011, p. 7). Por el contrario, la política literaria encuentra su potencia en la centralidad de la técnica, pues solo esta permitiría superar "la estéril contraposición de forma y contenido" (p. 2). Frente al escritor "rutinario", que solo se preocupa por los contenidos, el autor "productor" experimenta con las posibilidades de transformación de ese aparato de producción burgués, con el fin de derribar las barreras y contradicciones "que tienen encadenada la producción de la inteligencia" (Benjamin, 2011, p. 6). No se trataría, entonces, de mensajes ni de temas sino de procedimientos, de modificar el aparato de producción. Contrariamente al camino que se estaba imponiendo en la Unión Soviética con el realismo socialista —cuyo sistema de valoración asimilará la calidad al contenido—, Benjamin apuesta, poniendo el foco en las exploraciones técnicas de la vanguardia, a desgarrar esa errónea identidad.

No obstante, desde la perspectiva de Rancière, se podría afirmar que aun complejizando el problema y enfrentando las trampas a las que conducía la línea cultural soviética, sigue operando en las formulaciones de Benjamin un modelo de eficacia que pone el acento en el escritor, como sujeto activo cuyas intenciones se verían realizadas en una obra que continúa apuntando a generar nuevas experiencias en el lector. Esos modelos, dice Rancière (2010), "sobreestiman paradójicamente la visión tradicional del artista como virtuoso" (p. 77).

Podría decirse, siguiendo estas ideas, que tanto la vanguardia, en su búsqueda por alcanzar "la sutura del abismo que separa al arte de la realidad" (Huyssen, 2006, p. 36), como el realismo socialista, cuyo objetivo será educar al ciudadano en el espíritu del esfuerzo y del voluntarismo soviéticos, atribuyeron al arte un poder eminentemente político, de intervención en la transformación de la realidad, basado en la eficacia pedagógica. En términos de Rancière (2010), cada uno de estos polos del arte del siglo XX respondería a las dos modalidades que asumen los modelos de la eficacia pedagógica: por un lado, la mimética, fundada en la mediación representativa, y, por otro, aquella que denomina archiética, o de la inmediatez, según la cual el propósito del arte de devenir forma de vida terminaría por suprimir al arte mismo. Revestido de este poder para actuar políticamente, el valor de la literatura y del arte residiría, así, en su índole instrumental, al servicio de un fin político.

Se trata, sin embargo —y esto hay que subrayarlo— de modelos de eficacia que fueron consustanciales con un siglo —ahora en palabras de Alain Badiou (2009)— dominado por la fuerza del comienzo, por la seguridad de la victoria. En este sentido, la potencia de estos modelos de la eficacia pedagógica del arte político pudo sostenerse, según Rancière (2010), mientras "el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que se suponía que él favorecía eran por sí mismos lo bastante potentes para sostenerlo"

(p. 69). No obstante, una vez que ese sistema perdió su evidencia, el mecanismo articulador de esa eficacia quedó al desnudo. Fue posible advertir, así, que no habría dispositivo capaz de asegurar una trasmisión calculable entre la búsqueda de un artista, las formas del arte, la toma de conciencia intelectual del lector o espectador y su movilización política.

Rancière replantea, entonces, el problema de la política de la literatura, oponiendo a estos modelos de la eficacia pedagógica, la eficacia "estética"; la eficacia de la "distancia y la neutralización". No ya la "distancia" contemplativa de una belleza que escondería los fundamentos sociales del proceso de producción y de recepción y, por ende, ahogaría "la conciencia crítica de la realidad", sino una "distancia" basada en la discontinuidad, en la suspensión de la relación entre lo que el escritor o artista se propone, lo que efectivamente hace y los modos en que los lectores resultan afectados. Esta otra forma de eficacia, dice Rancière (2010), es paradójica pues no reside ya en un "suplemento" de sentido sino, al contrario, en una "sustracción", es decir, una "indiferencia o una pasividad radical" (p. 59).

Contrariamente a la eficacia pedagógica del régimen de la mediación representativa y de la inmediatez ética, la eficacia del régimen estético "significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado" (Rancière, 2010, p. 60). Si la eficacia pedagógica suponía una jerarquía entre actividad y pasividad, entre saber y no saber, es decir, se sostenían sobre la desigualdad, la eficacia estética, en cambio, surge del conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad y, por ende, se basa en la lógica de la emancipación. Es la eficacia de un disenso. Y es precisamente allí, en ese choque entre diversos regímenes de sensorialidad, donde el arte y la literatura se tocarían con la política.

La política de la literatura no se definiría, entonces, por una cuestión de temas, por una voluntad del escritor o por cualquier función que este quiera adosarle. Por el contrario, al igual que la política, la literatura operaría una ruptura sobre el reparto de lo sensible, independientemente de cualquier anhelo que pueda alentar el escritor. Como forma de disenso, la literatura choca, conmociona, "la economía 'policial' de las competencias", reconfigura la distribución de lo sensible en cuyo marco se definen los objetos comunes.

Escenas de disenso

Hay una escena inicial que Rancière recupera insistentemente en cada una de las instancias de su pensamiento sobre la emancipación: unos sujetos que, desde el orden policial, son destinados a la inferioridad, rompen con esa distribución de lo sensible, borran las jerarquías que los mantienen subordinados, suspenden la división de tiempos, espacios, formas de visibilidad y usos de la palabra. Es la escena de la ruptura de ese reparto policial de lo sensible que separa y asigna roles, que divide a intelectuales de obreros, a maestros de ignorantes, a artistas de espectadores. Esa escena, para Rancière, es la escena fundacional del disenso, de la política en cuanto disenso.

Para ir finalizando, quisiera hacer una breve digresión. Además de mis investigaciones sobre las políticas literarias del Partido Comunista, hace algunos años se me impuso —un poco azarosamente, por un reemplazo de larga duración en un profesorado de nivel inicial que luego derivó en el armado de programas de seminarios y cursos— otro interés crítico: el de la literatura infantil. Al comienzo me pareció que me enfrentaba con un campo que se hallaba en las antípodas de mis investigaciones en curso. Sin embargo, no fue difícil encontrar, rápidamente, importantes cercanías entre ambos objetos y entre los problemas que se podían plantear en torno a ellos. La literatura infantil, en efecto, tiene ya definido en su mismo nombre a su destinatario, y ese hecho, lejos de ser ingenuo, es la consta-

tación de una jerarquía inmutable entre un adulto que escribe, otro adulto que elige aquello que el niño debería leer y un niño que lee o, todavía más, a quien deberán leerle. En esta dirección, podría decir casi sin temor a equivocarme que ningún otro ámbito de la literatura ha sido tan permeable a la moral, la educación o los proyectos estatales como la literatura infantil. Ha quedado, en fin, sometida a los modelos de la eficacia pedagógica que estipulan una identidad entre causa y efecto.

Ahora bien, si en muchos de los libros catalogados como "infantiles" se hace evidente esta operatoria de la eficacia pedagógica, lo cierto es que también allí se abre un amplio panorama de textualidades que reconfiguran la distribución del mundo adulto de lo sensible, que corren, hasta hacerlas estallar, las fronteras jerárquicas que estipulan lugares, espacios, tiempos y voces. Incluso encontré en ese universo literario una potente escena de disenso que, al modo de los precursores de Kafka, anticipa en varias décadas las conceptualizaciones de Rancière. Haciendo una muy precaria indagación acerca de libros prohibidos durante la última dictadura militar en Argentina llegué a conocer los *Cuentos para niños traviesos* de Jacques Prévert, que el autor publica en Francia en 1947 y cuya primera edición en Argentina data de 1973. Recientemente, el libro fue reeditado por Libros del Zorro Rojo, bajo otro título, mucho más inquietante desde ese lugar común que coloca a los niños del lado de la bondad y la ingenuidad: *Cuentos para niños no tan buenos* (2011).

Algunas de las anécdotas de esos cuentos, de hecho, bien podrían sustituirse por aquellas otras que compone Rancière, como la de los obreros que, en 1830, en lugar de estar descansando del trabajo o preparando la revolución, gozan de una experiencia sensible, del ocio creativo de los filósofos o los estetas; o esa otra en la que un maestro enseña a su alumno aquello que ambos ignoran. "Caballo en una isla", por ejemplo, pone en escena el litigio de las voces. Allí, un caballo

piensa, mientras pasta solo en una isla, sobre la posibilidad de hablar con los hombres acerca de la necesidad de "cambiar sus vidas". El entusiasmo al que lo llevan sus tribulaciones lo hace gritar "¡Viva la libertad!"; grito al que responden, coreando, los caballos de las otras islas. Los hombres, sin embargo, no pueden escuchar estos gritos como "palabra que dice" —diría Rancière—, no pueden oír "nada" más que ruidos de caballos.

En "El dromedario descontento", por su parte, un joven dromedario asiste a la conferencia de un camello. La alegría de concurrir a lo que supone un evento "estupendo" se ve rápidamente defraudada ante la visión de un "señor gordo" que "hablaba sin parar". Lo embarga el aburrimiento de escuchar al "conferenciante", insistentemente, repetir su saber: que los dromedarios tienen una joroba y los camellos dos. El cuento narra, entonces, una situación de desigualdad en la que aquel que sabe "transmite" precisamente el saber de la diferencia, de la desigualdad.

No voy a contar las vicisitudes que se suceden al final del breve relato, aunque adelanto que el joven dromedario consigue romper —violentamente— ese reparto desigual de lugares. Pero quisiera detenerme en un detalle que destaca el narrador: sobre la mesa del "conferenciante" hay un "vaso para lavarse los dientes", que mientras habla llena constantemente con el agua de una jarra, pero no se lava los dientes. Tal vez sea posible leer en ese vaso para lavarse los dientes en la mesa de un conferencista, que parece usarlo para otra cosa de la que nada se sabe ni se habla, un choque de sentidos, "un nuevo diseño de lo visible, lo decible y lo factible", en términos de Rancière (2010, p. 77). ¿Acaso podría asegurarse que un vaso de agua en la mesa de un conferencista no es un vaso para lavarse los dientes? En un mundo disensual, ¿podría afirmarse sin titubeos cuál es el lugar que corresponde a un vaso para lavarse los dientes?

Comentario

La resistencia en la lectura

Valeria Sager

María Fernanda Alle abrió el Coloquio en el que nos proponíamos discutir sobre teoría, teoría literaria, o lo que en esos días —mientras intentábamos definir qué entendíamos por ese concepto— llamamos teoría pura y vinculamos con discusiones en torno a un nombre de autor, una firma que nos suscitara preguntas relacionadas con la literatura y la lectura como espacios en los que se produce un acontecimiento, espacios en los que se ponen en juego otros conceptos como el de sujeto y desubjetivación, final y finalidad, forma, política, resistencia, resto, etc. El trabajo de Alle que aquí presentamos comienza con la formulación de preguntas suscitadas por "El autor como productor", la conferencia que Benjamin leyó, invitado por el Partido Comunista francés en el Instituto para el Estudio del Fascismo, en abril de 1934.

Según lo que Benjamin plantea, señala Alle, en las circunstancias de la lucha social desde la que los escritores marxistas producían, su deber radicaba en "orientar su actividad 'según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases'". Si desde "El autor como productor" se supone que la literatura y el arte cumplen una finalidad política determinada, ya sea contribuir a la revolución o "mantener el estado de injusticia propio del capitalismo", lo que Alle pregunta es ¿cómo la literatura logra eso?, ¿cómo provoca la reacción del lector o qué provoca como efecto de lectura que resulte una contribución a una causa política?

Para pensar respuestas posibles, Alle propone revisar lo que Rancière denomina modelos de eficacia pedagógica, modelos que

las prácticas artísticas que buscan una respuesta política desprenden de la lógica causal con la que ha sido pensada la pedagogía, lógica en la que la intención del autor, como la práctica del docente, transfiere a —o vuelca sobre— el público o el alumno de modo transparente, directo y sin resto; modelo de identidad especular de la causa y el efecto, en el que el receptor es un sujeto pasivo. A ese concepto que Rancière da vuelta para socavarlo desde la raíz, Alle lo hace funcionar de un modo interesante porque su objeto de investigación, el que la llevó a pensar de nuevo lo que Rancière propone, es la poesía comunista de González Tuñón. De modo que si el giro que Rancière le da a la eficacia pedagógica y artística es luminoso, al plantear que la transmisión que el artista o el maestro pueda pretender que su obra o su clase efectúen es en realidad incalculable, suspendida, sustractiva y por eso eficaz —porque opera a partir de la ruptura de la relación entre formas sensibles, significaciones y efectos y porque es allí, en el choque entre "diversos regímenes de sensorialidad, donde el arte y la literatura se tocarían con la política"—; la potencia de esa luminosidad en la argumentación de Alle nos permite poner en práctica como lectores del artículo eso mismo que está en la teoría. Leer a Tuñón en resistencia al modelo de Tuñón, no leer solo la poesía comunista de Tuñón desde los principios del PC, sino pensar lo que allí no concuerda y resta.

Lo que Alle lee en *El espectador emancipado* de Rancière, la noción de eficacia pedagógica que ella transforma en el concepto de "poética de la convocatoria" y que hace visible en la búsqueda de que el valor instrumental de la literatura radique en una apuesta hacia el público, así como en la indagación por los modos en los que esa apuesta se efectúa como respuestas de discontinuidad, se convirtió en cuestión a discutir durante las jornadas del Coloquio. Las escenas de lectura y de disenso que Alle presenta aquí

nos permitieron pensar que, en esta exposición, y en otras de las que siguen, la teoría se estaba preguntando —o bien, le estábamos preguntando a la teoría— por el reparto de sus propias posibilidades, por su propia distribución de lo decible y lo pensable.

Tal vez, la pureza que le atribuíamos al enfoque desde el cual nos interesaba plantear la discusión sobre la teoría —pureza vinculada con el hecho de no recurrir a la teoría para pensar una obra específica como hacemos cuando escribimos crítica—, nos llevaría a entender que formular preguntas teóricas, interrogar a la teoría en su propia configuración, era una posibilidad aún menos pura que cualquier otra porque la teoría en sí misma —cuando la definimos como disenso, suspensión, resistencia, espacio de aparición del resto— es una política, una condición, pero también un efecto del pensamiento sobre lo real y lo imposible, lo social, el sujeto y el arte.

Fuentes consultadas

Revista *Cuadernos de Cultura*. Revista mensual editada por la Comisión de Cultura del Partido Comunista de la Argentina.

Revista *Cuadernos de Cultura*. N ° 14 (1954).

Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2009). *El siglo*. Manantial.

Benjamin, W. (2011). *El autor como productor*. CEME, Archivo Chile. https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/el-autor-como-productor.pdf

Foradori, A. (1954). Ladrones de bicicleta. *Cuadernos de Cultura*, *14*, 102-104.

González Tuñón, R. (1943). *Primer canto argentino*. Comité Pro-Libertad de Presos Políticos.

González Tuñón, R. (1954). *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Poemas.

Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división*. *Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Adriana Hidalgo.

Lenin, V. (1965). La organización del Partido y la literatura del Partido. En *Acerca de la prensa y la literatura* (pp. 120-127). Anteo.

Manauta, J. J. (1952). "Canto General": culminación del tema del hombre en la poesía de Pablo Neruda. *Cuadernos de Cultura*, *8*, 40-49.

Prévert, J. (2011). *Cuentos para niños no tan buenos*. Libros del Zorro Rojo.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Raschella, R. (1954). Vittorio De Sica. *Cuadernos de Cultura, 17*, 57-72.

Subirse al tren en marcha, una y otra vez. El recomenzar como operador de una crítica materialista

Franca Maccioni

> Escrito está en tus páginas/ que poesía y principio de propiedad/ dos fuerzas son que se repelen,/ pero escrito está también/ que la poesía es infinita y divina,/ no hay tiempo preciso ni lugar,/ y el dominio que te concierne/ verdadero, eterno, único es,/ imperio sobre el universo todo./ Oh, legislador del mundo,/ no fuiste ignorado en absoluto,/ es sólo que fuiste considerado/ tal como exigías: se te dio el reino/ preferido, invariable, intangible/ y perfectamente ideal;/ el otro quedó para tus lectores,/ dueños y destinados a regir/ territorios más concretos del planeta.
>
> *Poesía Civil*
> Sergio Raimondi

Comencemos por lo simple: un crítico es un lector que escribe, que trabaja para problematizar lo leído y decir algo al respecto. Dicha decisión, al menos en mi caso, resulta inescindible de una preocupación indisociablemente teórica y política que excede la cuestión literaria en cuanto tal, o al menos, que me lleva a pensarla, a expensas de su autonomía, en relación con la vida y con la potencia que lo literario tiene para experimentar e inventar otras formas de vida en común (o

quizá sea mejor decir, formas genuinas de estar en común y por ende incompatibles con el modo frecuentemente inmundo que tenemos de escenificar el mundo).

Pero allí donde la preocupación que precede a la tarea crítica es política, lo primero que se trata de asumir es que, como dijera León Rozitchner (2015), "el criterio de la verdad de la política está en la guerra" (p. 73), que no hay en este sentido pensamientos impunes y que mejor sería no olvidar que a la guerra siempre la impone el enemigo, que contamos con fuerzas cualitativamente distintas y que nos corresponde, por tanto, diseñar estrategias defensivas incompatibles con sus propias lógicas.

Si en algo coinciden gran parte de los debates críticos y filosóficos que insisten en repensar en la actualidad los modos en que se articulan política y literatura, ya no en términos meramente contenidistas sino atendiendo a la politicidad específica de lo literario, es en la necesidad de problematizar dicha relación desde la derrota de las izquierdas; sin perder de vista la continuidad soterrada de la violencia que aún opera en nuestra democracia pacificada en la posdictadura y los efectos, en adelante insoslayables, que esta impone al pensamiento y a la producción estética que se quiere emancipadora. Y esto vale también, por supuesto, para los modos en que elegimos leerlos. ¿Es posible pensar acaso que la lengua, la materia de lo poético, es inmune a las formas del mundo?, ¿que allí donde el sistema de la equivalencia general mercantil que ha acabado por subsumir en la banalidad y el anonadamiento a los cuerpos, las experiencias y las imaginaciones colectivas, la lengua podría permanecer intocada, sin riesgo de vencimiento (en su doble valencia de caducidad y derrota)? ¿Pero cómo no ver, también, que en literatura es siempre la carroña la última forma y que es en ella en donde se expone su máxima potencia para trabajar con los restos, pese a todo, para seguir afectándonos con ellos, diseñando vías posibles de conjurar la encerrona de lo político?

Si opto por hacer crítica literaria es porque entiendo que la literatura es uno de los lugares que expone con mayor agudeza que la lengua, como dijera Didi-Huberman, "es un gran campo de batalla" y que es posible diseñar en ella, como sugirieron Deleuze y Guattari (2002), máquinas de guerra (es decir, de fuga tanto de la guerra —soberana y jurídica— cuanto del modo como su lectura inscribe sus conquistas y derrotas en el interior de un régimen teológico, teleológico, arborescente y jerarquizado de poder). Pero entiendo también que la literatura no se basta a sí misma, que la gramática de su potencia solo existe allí donde es *conjugada*, puesta en relación con otros modos plurales de producción de sentido en común y es ahí donde, creo, es necesaria la intervención —o interversión— de una crítica capaz de desplegar dicha potencia más allá de ella y de volverla contemporánea respecto de una problemática más amplia de la cual forma parte. Esto, a condición de entender por contemporáneo, claro, no una relación ni medida *a priori* de simultaneidad, puntualidad o coincidencia sino, como lo han sugerido entre otros Giorgio Agamben (2011), como una relación que debe ser performada, imaginada y ficcionalizada, es decir, que se abre como tarea por hacer. Tarea que demanda, entre otras cosas, tanto para la producción literaria como para el gesto crítico, ensayar una mirada estrábica atenta simultáneamente a las posibilidades y peligros de nuestro tiempo.

Si es posible aún auscultar en la literatura una potencia de resistencia a la violencia triunfante y nihilista del presente será solo a condición de poder leerla deponiendo las lógicas belicistas que impone el enemigo y que no hacen más que reificar su potencia. Si la violencia —nos enseñan— es la partera de la historia, una que opera por rupturas (golpes, guerras, revoluciones), excepciones y fundaciones de nuevos proyectos y teleologías, quizá sea momento de diseñar modos no evolucionistas de leer lo literario; de repensar, en suma, como dijera Sergio Villalobos (2013) en *Soberanías en suspenso*, la copertenencia

entre el modelo historizante del Estado y el del arte para imaginar, desde allí, otros modos de leer que permitan

> interrumpir la economía significante de una tradición constituida en los términos genéricos de la innovación y la re-fundación permanente, pero también interrumpir la insistencia en los trascendentales estéticos propios de la metafísica occidental, tan determinantes para la historiografía y crítica del arte (autor, obra, sentido, decisión, política, etc.), obligándonos a una interrogación de sus prácticas divorciada de los modelos genéticos e historicistas habituales (p. 111).

Pero allí donde podríamos contentarnos con deponer el pensamiento de la historia para pensar las obras en su acoplamiento temporal, o en su condición acontecimental sin más, no debiéramos olvidar tampoco que el espacio vacante dejado por los grandes proyectos (políticos o estéticos) parece ser ocupado hoy por el automatismo de las cosas cuyo tempo lo marca el curso funesto de la economía, de la técnica y del capital. Si como afirma Franco Ingrassia (2013) en *Estéticas de la dispersión*, "hoy la operatoria mercantil le disputa al Estado la hegemonía en la producción de sentido y en la configuración de los colectivos humanos" (pp. 7-8) amenazando con disolver en la contingencia y variabilidad cualquier experiencia (estético-política) de la duración, quizás a la crítica le toque la tarea de imaginar articulaciones de sentido duraderas intentando conjurar un doble riesgo: el del "cierre identitario" —original o final— y el de la "desconfiguración" (p. 10) que amenaza con absorber en la lógica del mercado cualquier propuesta que se pretenda resistente a la misma.

Si, como lo cartografiara Jameson (2013), hoy resultaría casi un sinsentido proponer utopías representacionales sostenidas en la tradicional concepción del progreso de la historia en la cual ya nadie cree, la pregunta sigue siendo si es posible por ello renunciar sin más a un "impulso utópico" (ya no simbólico sino alegórico); o, quizá sea

mejor decir, a un impulso heterotópico que desde los fragmentos repiense modos de imaginar otras formas de vida y, con ellas, otros modos de trazar relaciones entre los tiempos.

Si podemos acordar con este doble peligro que en adelante marca el espacio de acción de la crítica, no podremos más que ensayar modos de lectura de las prácticas literarias que no coincidan con los términos de ruptura/novedad, excepción violenta/fundación, pero que tampoco recaigan en una mera celebración de lo disperso. Quizá debamos buscar identificar, entonces, aquellos lugares en donde lo literario produce *malentendidos* (Rancière, 2011a) que cuestionan el orden sedimentado de lo sensible (de la lengua, el tiempo, las subjetividades, etc.); desemejanzas, en suma, respecto de las significaciones codificadas, para intentar, luego, anudar nuevos sentidos articulando discursividades heterogéneas (la poesía, la filosofía y la crítica, por caso) en una relación no jerárquica. Abrevando en la potencia vinculante de lo desvinculado (intentando establecer, como dijera de nuevo Rancière (2011b), "la relación exacta entre dos puntos lejanos capturados en su distancia máxima" (p. 73), el gesto crítico que proponemos se delineará en el intento de producir un sentido sin ocultar, sin embargo, la operación misma que traza el nudo.

Operación que, como dijera otra vez Agamben (2010), siempre es realizada por un sujeto histórico situado en un presente que signa también las posibilidades e imposibilidades del *presentarse* de los textos, de los potenciales encuentros entre la lectura y lo leído. Porque incluso si asumimos como *a priori* (y como deseo) la imposibilidad de cierre de la lectura, su tarea necesariamente abierta, sabemos también que no podemos no arriesgar una interpretación, porque es justamente allí, en la pérdida del sentido del sentido y de la medida que garantizaba su inteligibilidad (lo que Rancière [2011b] denominó la "gran parataxis estética"), en donde radica la máxima potencia de nuestra época, pero también su máximo riesgo.

Según el pensador argelino (2011b) son dos los polos que amenazan con anular la potencia positiva de lo paratáxico: la esquizofrenia y el consenso. Dos modos, en suma, en los que se expone nuevamente el imperio de la equivalencia general, de la sinonimia que opera ya sea por sedimentación significante unívoca y tautológica o por pulverización nihilista de todo sentido o valor inequivalente. En esa encrucijada, y siguiendo sus aportes, podemos pensar la lectura crítica como una operación tendiente a producir una medida estética, custodiando, al mismo tiempo, la potencia de lo paratáxico, del sin-medida de las significaciones y materialidades de lo común. Emulando ese viejo y rudimentario juguete, esta lectura buscaría operar taumatrópicamente en la conjunción disyuntiva que demanda atender (al tiempo que producir, intensificar y configurar) la fuerza disruptiva y desemejante que trabaja a todo signo y a todo texto en su interior, para ensayar, luego, modos de trazar relaciones, de componer lo leído ligando efectos a causas para producir un sentido de lo que no es idéntico a sí.

Leer en esa oscilación, en el anverso y reverso que configuran el sentido y su interrupción, emulando, en la lectura, el dinamismo del taumátropo que hace posible distinguir una cara de otra al tiempo que jugar con sus supervivencias para superponerlas y figurar un tercer sentido, permitiría —en el mejor de los casos— otorgarle otra vida (o sobrevida) a los sentidos que entretejen lo literario; volverlos a representar en un escenario diferente, con ese estrabismo extraño que nos emparenta, como dijera Barthes (2008), "con los hacedores de sombras chinescas, que muestra a la vez sus manos y el conejo, el pato, el lobo cuya silueta simulan" (p. 112). Quizá sea esta una manera de empatizar con el modo mismo en que lo literario se escribe exponiendo a la vez lo que muestra, el medio del lenguaje en que lo hace y el procedimiento con el que traza ese pasaje.

En ese pasaje que cada texto trabaja de manera singular se afirma, entendemos, su máxima politicidad. Una política propiamente

literaria que no coincide sin más con la transmisión de contenidos previamente existentes sino con el modo específico en que el texto, su textura, logra dinamizar la relación entre el sentido y su interrupción para disputar el orden sedimentado de lo dado recomenzando otros usos posibles de los cuerpos, de los tiempos, de la lengua y de lo común. Dicha oscilación dinámica es legible porque opera siempre de manera concreta, material y situada; es decir, en relación con una temporalidad que no es ni abstracta ni lineal sino desde siempre interrumpida, cairológica, intempestiva, desfasada, anacrónica o discrónica, incluso, respecto de las representaciones sedimentadas de la época. Y por ello, una lectura que busque dar cuenta de la singularidad material de dicha relación no podrá hacerlo más que emulando su gesto materialista.

Al inicio de *Para un materialismo aleatorio*, Louis Althusser (2002) esboza el retrato de un filósofo materialista que bien podría ser retomado, en este sentido, para pensar, desde allí, el gesto crítico que venimos intentando proponer. El retrato en cuestión versa lo siguiente (cito y resumo):

> Como en los *westerns* americanos, [el filósofo materialista] siempre toma el tren en marcha. Sin saber de dónde viene (origen) ni a dónde va (fin). Y se baja en marcha, en torno a un pequeño poblacho en una estación ridícula. Prefiere siempre viajar, y bajarse en el camino. (…) [Y su única certeza consiste] en saber que todo se repite y que no existe más que la repetición diferencial (Althusser, 2002, pp. 9-10).

Pensada en este contexto, la imagen que sugiere Althusser invita a acceder a la lectura de lo literario por el medio y en movimiento, a ensayar modos de anudar un sentido de lo leído deponiendo el principio explicador del historicismo que subsume la singularidad de los textos al relato progresivo del tren literario, para dejar advenir, en cambio, esas diferencias que acontecen en la repetición. Para ello entonces será necesario proponer otros operadores de lectura que no coinciden

ni con la búsqueda de un fundamento original obliterado ni tampoco con la llamada a un comienzo soberano que se tienda sobre el vacío.

Nos inclinamos, entonces, por interrogar y privilegiar los recomienzos efectivos que la literatura aún es capaz de trazar en el medio de lo-ya-comenzado, a sabiendas de la imposibilidad de originar una novedad radical sin caer, por ello, en la reproducción infinita de lo ya-dado. Allí, entonces, el prefijo *re* del recomenzar, no aludiría solo a la repetición sino a su carácter de intensificador; es decir, lo que se buscaría amplificar son los lugares no donde se repite lo acontecido en el pasado, sino donde se intensifican los campos de posibles que no agotaron su potencia en la historia efectiva. Como los campos de posibles no coinciden nunca con un contenido objetivable, lo que estará en juego en el recomenzar será menos el dar actualidad a ciertos hechos que el reactivar sus gestos, deseos, prácticas y propuestas de otro modo, de un modo contemporáneo.

Optar por el recomenzar y no por los comienzos a secas invitaría a auscultar en lo literario menos las novedades que surgen por destrucción que aquellas que se abren como interrupción de la repetición; menos la captación de un estado ideal preexistente, que la producción que busca, como dijera Badiou (2011) "inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada" (p. 81), o hacer de las ruinas (del tiempo, del mundo y de la lengua) una "podredumbre nutricia" (p. 67).

Si partimos de la constatación de que debemos pensarnos y repensar nuestras prácticas como dijera Jean-Luc Nancy (2003), asumiendo al mismo tiempo el *fin del sentido del mundo* que es también el *fin del mundo del sentido*, la pregunta por los recomienzos será también la pregunta por la posibilidad de insistir en una *poiesis* de las ruinas. Lo dicho supone adoptar, dirá esta vez Grüner (2002),

> una teoría crítica del arte y la literatura que retome, a su vez, en las nuevas condiciones, la idea de una *autonomía autotrascendente* de la

> singularidad de la obra en tanto praxis que necesariamente entra en conflicto innegociable con el actual 'estado de cultura' (p. 20).

Y para hacerlo, será crucial —valga la redundancia— trabajar en el cruce entre filosofía, teoría, literatura y crítica delimitando un espacio de pensamiento en donde, sin aplanar la singularidad de cada uno de estos modos de producción de sentido, sea posible trazar un encuentro desde un mismo deseo común: postular modos de recomenzar sin desconocer lo acontecido ni ceder, por ello, a la tentación de "abandonarse sin resistencia a lo real del tiempo" (Badiou, 2011, p. 39).

Comentario

Recomienzos de la teoría

Natalí Incaminato

En este trabajo, Maccioni indaga la articulación entre política y literatura a partir de la reflexión sobre el lugar de la crítica como despliegue de la potencia de la literatura para experimentar e inventar formas de vida en común. Esta excedencia constituye una politicidad específica de la literatura y, sin embargo, le permite relacionarse con otros modos de producción de sentido. Desde esta perspectiva, la autora propone un estrabismo del gesto crítico que consistiría en identificar los momentos en que lo literario produce, en términos de Jacques Rancière, *desacuerdos*, con el fin de articular discursividades heterogéneas en relaciones no jerárquicas. El "recomienzo" de la lectura que interrumpe, pero a la vez arriesga una interpretación, sería el operador de este tipo de apuesta crítica, divergente tanto de la búsqueda de un fundamento original no develado como de la llamada a un comienzo soberano que se tiende sobre el vacío.

Durante el Coloquio "La resistencia a la teoría", el debate posterior a la exposición de Maccioni giró en torno a la articulación entre la crítica y la(s) teoría(s). Se señaló y profundizó la concepción materialista de la crítica y la teoría de Maccioni y su idea de la interpretación como producción de sentidos para "litigar el aparato de producción de lo existente". Asimismo, se interrogó el uso del concepto de *desacuerdo* de Jacques Rancière en el trabajo, y las posibilidades de reflexionar sobre el concepto de *malentendido*, categoría utilizada por el autor francés para pensar la política en la literatura.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Pre-Textos.

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.

Althusser, L. (2002). *Para un materialismo aleatorio*. Arena libros.

Badiou, A. (2011). *El siglo*. Manantial.

Barthes, R. (2008). *El placer del texto y la lección inaugural*. Siglo XXI Editores.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Tauro.

Ingrassia, F. (comp.). (2013). *Estéticas de la dispersión*. Beatriz Viterbo.

Jameson, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. Eterna Cadencia.

Nancy, J-L. (2003). *El sentido del mundo*. La Marca.

Raimondi, S. (2010). *Poesía Civil*. 17 Grises Editora.

Rancière, J. (2011a). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.

Rancière, J. (2011b). *El destino de las imágenes*. Prometeo.

Rozitchner, L. (2015). *Escritos políticos*. Biblioteca Nacional.

Villalobos-Ruminott, S. (2013). *Soberanías en suspenso. Neoliberalismo, Violencia e Imaginación*. La Cebra.

"… casi se me olvida que estamos en el fin"

Mariana Catalin

> La verdad es que visto el buen estado de la casa y tus costumbres, casi se me olvida que estamos en el fin. Así lo llamaban en las ciudades –dijo Maia–. El fin. ¿Sabías?
>
> *Quema*
> Ariadna Castellarnau

Precuela

En *La imagen superviviente,* con el fin de abordar la figura de Aby Warburg y de dar cuenta de la manera singular en que funcionaba en su obra el concepto de supervivencia, Georges Didi-Huberman (2009a) recorre múltiples conexiones e intervalos que van reconstruyendo una constelación de "préstamos heterogéneos" a los que habría apelado el historiador alemán. En este contexto, la necesidad de seguir reflexionando sobre los modelos biológicos y psíquicos para elaborar una historia de las imágenes deriva, en la primera parte, en el abordaje de la relación de Warburg con la antropología anglosajona y, luego, con el evolucionismo, cuya centralidad se prolongará a lo largo de todo el libro. Volver sobre Tylor y su ciencia de la cultura, pero también sobre sus diferencias con Darwin y Spencer, no solo le permite al ensayista ligar el concepto de supervivencia con lo mínimo —"la tenacidad de las supervivencias su poder mismo como dice Tylor

sale a luz en la tenacidad de cosas minúsculas, superfluas, irrisorias o anormales" (Didi-Huberman, 2009a, p. 50)— sino que además lo lleva a dar cuenta de su desdoblamiento:

> Mientras que la selección natural hablaba de la 'supervivencia del más adaptado' (*survival of the fittest*), garante de novedad biológica, Tylor abordaba la supervivencia desde el ángulo inverso de los elementos culturales más 'inadaptados e inapropiados' (*unfit, inappropiate*), portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo (Didi-Huberman, 2009a, pp. 57-58 [cursiva en el original]).

Lo que queda del lado del valor para Didi-Huberman es la segunda manera de comprender las supervivencias; es esa la forma que permite entreverlas como portadoras de desorientación temporal y resaltar su valor diagnóstico por sobre su valor pronóstico. Pero el desdoblamiento, y su leve demora, es en sí mismo fundamental: un concepto que se había construido hasta ese momento del ensayo de manera muy particular al presentarlo como el eje del "modelo psíquico o sintomático" de la historia del arte, se encuentra con otra lógica temporal, quizá la más esperable; un fantasma cientificista del que hay que desligarlo. El ensayista expone, y se expone, al momento en el que el vocabulario del *survival* no estaba todavía elaborado. Y entre el reconocimiento de que Warburg leyó a Darwin (y de que la doctrina de la evolución introduce la cuestión del tiempo en las ciencias de la vida) y la necesidad de separarlo de un modelo continuista del tiempo, Didi-Huberman elabora, a partir de una nueva bifurcación entre Darwin y Spencer, un léxico sostenido en esa diversificación: muestra matices entre la supervivencia triunfal (a la muerte de los concurrentes) y la supervivencia fantasmal a la propia muerte; lee en intensa relación los esquemas continuistas de adaptación *con* los obstáculos que se les presentan; la imbricación paradójica *dentro* de los tiempos biológicos. Repone así un vocabulario evolucionista —ese apartado del texto se puebla de "fósiles vivientes", "eslabones perdidos", "formas pancró-

nicas", "heterocronías", "monstruos prometedores"— al que carga de un nuevo valor de uso. Nuevo valor de uso que, sin embargo, no anula, e incluso a veces obliga a reponer, esta tensión inicial que surge de hacer jugar al evolucionismo contra sí mismo.

Paisajes de destrucción radical

En *Supervivencia de las luciérnagas* Didi-Huberman (2012) vuelve, entonces, a pensar lo que sobrevive y, como el mismo título lo indica, las supervivencias que le interesan son aquellas que ponen en juego la lógica de lo mínimo de acuerdo con los modos de circulación (características filosóficas) de lo menor. Sabemos ya que se trata no solamente de algo que sobrevive, sino de motivos, ámbitos y procesos (Didi-Huberman, 2009a, p. 253). Para generar un abordaje que dé cuenta de esta multiplicidad, la descripción pone en juego insistentemente encadenamientos de términos que hacen proliferar las series: estas pequeñas luces suponen un "esplendor discreto, efímero, recortado" (Didi-Huberman, 2012, p. 7); habilitan un modo de lectura que apuesta a destacar la variedad laberíntica, la exuberancia de las formas, las bifurcaciones. Son "resplandores de verdad", "provisionales, empíricos, intermitentes, frágiles, dispares, fugaces" (Didi-Huberman, 2012, p. 62); restos, vestigios (p. 94). Se constituyen, fundamentalmente, como una forma de la resistencia: "seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprensibles y, como tales, *resistentes*" (p. 16) [cursiva en el original].

La temporalidad que ponen en juego estas supervivencias prescinde de la idea de evolución: se relacionan con todo aquello que la historia no puede explicar "en términos de evolución o de obsolescencia" (Didi-Huberman, 2012, p. 55) y permiten, justamente por esto, interrogar lo contemporáneo. Dejan de lado también la idea del final de los tiempos: "nos enseñan que la destrucción no es nunca absoluta –aunque sea continua–" (p. 65). No obligan, entonces, a pensar un corte radical: si se presupone un final, este se conecta con la desapa-

rición, el desvanecimiento; es el paso del tiempo el que prevalece, no una discontinuidad radical. Cuando se las lee en una de las primeras menciones de Walter Benjamin, son el modo de hacer aparecer el tiempo; cifran el anacronismo, cuando se analiza *Fahrenheit 451*; dibujan la constelación en la que el Antes se encuentra con el Ahora liberando "alguna forma para nuestro futuro" (Didi-Huberman, 2012, p. 46) cuando se vuelve sobre Warburg.

Ahora bien, este, se sabe, no es el único modo de la luz y tampoco —y esto me interesa fundamentalmente— la única forma de la supervivencia. La valoración de las pequeñas luces se construye, desde el comienzo, en oposición a lo que se presenta como la gran luz: esa cegadora claridad de los reflectores feroces de los miradores y torres de observación, pero también de los shows políticos, de los estadios de fútbol y de los *sets* de televisión. Si la descripción de las pequeñas luces hace proliferar las series adjetivadoras, la gran luz obliga a pensar, en el ida y vuelta entre el fascismo y las democracias que prolonga muchos de sus males, entre un exceso y una falta. Y esto se relaciona con el desplazamiento que Didi-Huberman se ve obligado a realizar en el comienzo del ensayo.

La oposición se empieza a elaborar a partir de una cita de Dante. En ese primer momento, las pequeñas luces le pertenecen al modo de presentarse de los políticos turbios en el Infierno. Pero, al comenzar a ocuparse del fascismo, Didi-Huberman (2012) les roba ese modo de aparecer. Los consejeros pérfidos van a quedar del lado de la gloria luminosa y las huidizas luciérnagas se asociarán a "los resistentes de todas clases". El ensayista sostiene que "el universo dantesco se ha invertido" (p. 12). Pero antes que una estricta inversión, es una nueva asociación de ciertos rasgos. No es solo que ahora el infierno no es oscuridad sino que está bien iluminado, tensión que se sostendrá a lo largo de todo el desarrollo; de este modo, se les ha robado a los políticos turbios su modo de fosforescencia, condenándolos ahora con la

sobreexposición, y se la ha asociado a aquellos que tratan de escapar y que, lejos de estar en el Paraíso, desarman la inversión estrictamente topológica (movimiento que parece mimar, en los dos sentidos del término, el que realiza la escritura de Pasolini al desgarrarse de la relación macho-hembra en su apropiación de las luciérnagas).

La descripción de este tipo de luz se asocia, entonces, a otro modo de lo que sobrevive: el que pone en juego el Apocalipsis con mayúscula. Esta segunda manifestación se liga a una lógica de lo máximo, asociada a lo sacral, y supone la instauración de la posibilidad de un final catastrófico: se construye "el grandioso paisaje de una *destrucción* radical" para posibilitar el advenimiento de "la *revelación* de una verdad superior y no menos radical" (Didi-Huberman, 2012, p. 61 [cursiva en el original]). Su luz es cegadora:

> Apocalipsis sería la supervivencia que absorbe a todas las demás en su claridad devoradora: la gran supervivencia "sacral" –fin de los tiempos y tiempo del Juicio final– cuando hayan muerto todas las demás, todas esas pequeñas "supervivencias" que nosotros experimentamos aquí y allá, en nuestro camino por la selva oscura (p. 61).[1]

En un movimiento muy singular, Didi-Huberman superpone el modo del final y el modo de la supervivencia. El Apocalipsis no vehicula de por sí el concepto de supervivencia en sentido estricto,[2] pero

[1] Retomo la cita en francés porque creo que en este punto la utilización del concepto se vuelve fundamental y porque en el idioma original el uso del mismo es aún más enfático: "Apocalypse: c'est une figure majeure de la tradition religieuse judéo-chrétienne. Elle serait la survivance qui absorbe touts les autres dans sa clarté dévorante: la grande survivance 'sacrale' –fin des temps et temps du Jugement dernier– quand toutes les autres auront été mises à mort. La grande survivance annoncée pour mettre à mort toutes les autres, ces 'petites' survivance dont nous faisons l'expérience, ici et là, dans notre cheminement parmi la *selva oscura*, comme autant de leurs où espoir et mémoire s'adressent mutuellement leur signaux" (Didi-Huberman, 2009b, p. 67).

[2] Sostener esta afirmación es difícil con respecto a un tema casi inagotable, pero para dar cuenta de la singularidad del movimiento que realiza Didi-Huberman me pa-

el ensayista genera no solo la conexión, sino que implica sus modos, los vuelve recíprocos. La valoración de lo que sobrevive ligado a este tipo de final es, sin duda, negativa: la sobreexposición, la exhibición y la ferocidad que convoca este final monumental quedan ligadas a las grandes luces del fascismo y del "neocapitalismo televisivo". Pero, más allá de cómo se la califique, la conexión ha sido realizada; el modo de final se ha relacionado con un modo de la supervivencia; y radicalidad y supervivencia no solo no se excluyen en este momento del ensayo, sino que se implican e irán tensionando la escritura de diferentes maneras.

Y este detalle, esta articulación mínima (lo que para mí opera como resto de la lectura de Didi-Huberman) se vuelve fundamental, porque me permite leer desde otra complejidad relaciones que muchos estudios norteamericanos —y alguna de sus apropiaciones latinoamericanas— sobre lo que denominan imaginarios posapocalípticos dan por sentado, sin retomar la tensión que el prefijo introduce en el término. Estoy pensando aquí en dos acercamientos. Uno ya clásico: el de James Berger en *After the end* (1999). Allí, Berger analiza el pasaje en el presente de la cultura norteamericana de una sensibilidad apocalíptica a una posapocalíptica. Sostiene que, si bien el sentido de crisis no ha desaparecido, en el cierre del siglo XX convive con la sen-

---

rece central destacar que los conceptos de "supervivencia" y "sobreviviente" no figuran ni en el índice temático de un estudio abarcador como la compilación de Malcolm Bull (2000) ni en el de un acercamiento más específico como el de Lois Parkinson Zamora (1996), ambos centrales en el libro de referencia sobre el tema en relación con la literatura hispanoamericana: *Los imaginarios apocalípticos*… (2010). Tampoco los retoman centralmente los acercamientos de Jacques Derrida (1994) y Amir Hamed (2007) a los que me abocaré más adelante. El que sí lo introduce es Gilles Deleuze en su ensayo "Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan de Patmos" para pensar la actualidad del Apocalipsis, pero, como puede observarse, es un uso que no relaciona el modo de final con una forma singular de supervivencia: "Si estamos inmersos en pleno Apocalipsis es más bien porque éste inspira en cada uno de nosotros formas de vivir, de sobrevivir y de juzgar. Es el libro de cada uno de los que se creen supervivientes" (1994, p. 59).

sación de que la catástrofe final ya ha tenido lugar. Si bien su análisis logra dar cuenta así de la complejidad que supone la fórmula "después del final", al pensar un final que ha tenido y no ha tenido lugar, anula un factor central como lo es el de la revelación y no hace foco en el encuentro de tiempos que el desdoblamiento insistente del término supervivencia vehicula en la lectura de Didi-Huberman.

El otro más reciente: el de Heather Hicks (2016). Hicks analiza narrativas de desastre global mostrando el modo en que estos textos apelan a las convenciones de la ficción posapocalíptica para interrogar la categoría de modernidad. Y nuevamente, si bien destaca el papel que en dicha interrogación cumple la apelación a elementos premodernos, su análisis neutraliza la tensión que Didi-Huberman nos habilita a pensar al desarrollar en torno al final la distinción entre horizonte e imagen. Ni Berger, ni Hicks —ni Peter Paik (2010), ni Raffaella Baccolini (2003), ni Tom Moylan (2003)— se desentienden de la crítica que vehicula el análisis de Didi-Huberman al impugnar los desarrollos de Giorgio Agamben; pero sí deshabilitan en la mayoría de los casos la puesta en juego de estos matices que permiten mostrar como necesarias la superposición de lógicas temporales y, también, creo, obturan las tensiones sobre las que se formula *Supervivencia de las luciérnagas* para sostenerla.

Falenas

Esas tensiones se concentran de manera singular en ciertas preguntas que *Supervivencia de las luciérnagas* presenta como retóricas pero que, considero, interrogan más allá de la respuesta previamente elaborada. Quisiera convocar dos. La primera surge cuando se relaciona el tono de desencanto de Pasolini con el término apocalíptico:

> Es fácil *reprobar* el tono pasoliniano, con sus acentos apocalípticos, sus exageraciones, sus hipérboles, sus provocaciones. Pero ¿cómo no experimentar su inquietud punzante cuando todo en la Italia de hoy –por hablar solo de Italia– parece corresponderse cada vez más exac-

> tamente a la infernal descripción propuesta por el cineasta rebelde? (Didi-Huberman, 2012, p. 29 [cursivas en el original]).

Si bien el ensayista intenta desarmar esa inquietud punzante retomando a comentadores de Pasolini para demostrar sus errores y sosteniendo que el lamento tiene su origen en un haber dejado de ver del poeta, el interrogante insiste. Y, es cierto, por momentos lo hace en tono claramente reprobatorio, pero también, a veces, convocando otras analogías. Aquí interviene la segunda pregunta:

> ¿Qué movimiento interior a su pensamiento llevó a Pasolini a esta desesperación sin recurso, o, más bien, sin otro recurso que el de afirmarse una última vez, ardiente, como una falena en los últimos segundos de su trágica y luminosa consumación? (Didi-Huberman, 2012, p. 45).

Contra la primera mitad de la interrogación —que repite el tono de las que la preceden—, la segunda, que no solo vuelve en el ardor del deseo que el ensayista explicitará inmediatamente, sino que además utiliza el concepto de "recurso" que marcará la parte final del ensayo, y asocia este último a una figura importante para las reflexiones de Didi-Huberman en torno a la historia del arte: la falena. En *Falenas. Ensayo sobre la aparición II* (2015), este tipo de mariposa nocturna se presenta como el "animal emblemático de cierta relación entre los movimientos de la imagen y de lo real" (p. 12). Allí, Didi-Huberman no solo vuelve central desde la primera parte el momento de consumación al sostener que nos encontramos ante la imagen como la falena ante su llama, sino que además insiste en su relación con la catástrofe, a partir de la teoría morfogenética de René Thom y del caos de Edward Lorenz, pero también a través de la singular lectura de lo que nos acecha detrás de toda simetría.[3] La imagen que el ensayista toma

[3] Si las mariposas son portadoras de una destrucción que las atrapa fatalmente, al relacionar esa destrucción con las teorías sobre el "efecto mariposa", Didi-Huberman

de Goethe resuena entonces con la luminosa consumación de Pasolini como último recurso:

> Goethe imaginó una falena quemándose en la llama de una vela: sin duda, ofrecía al poeta una imagen para la elevación del alma hacia la luz, el deseo de verdad; pero por otro lado, no representaba más que su propia vocación para consumirse y caer convertida en polvo (Didi-Huberman, 2015, p. 76).

Supervivencia de las luciérnagas permite, así, esbozar modos de lectura que vehiculen una crítica lúcida del final como horizonte absoluto pero que, a la vez, dejen repensar las relaciones entre radicalidad del final y "despliegue de recursos". "Conceder una atención exclusiva al horizonte es volverse incapaz de mirar la menor imagen" (2012, p. 89) nos dice Didi-Huberman en un momento. Si nos atenemos a ciertas articulaciones del ensayo (antes que a la crítica de Agamben al retorno sobre Benjamin o sobre George Bataille) creo que se pueden construir caminos (el término es del ensayista) para girar en torno a ese "exclusiva", a la inquietud punzante, a las falenas. Para no ver solo los despojos o detalles sino cómo estos se articulan alrededor de los diferentes finales que se abordan como verdaderos restos. Desligar

(2015) tensiona dialécticamente el horizonte de destrucción radical con la supervivencia cenicienta de la imagen: "Suele decirse que una minúscula ruptura del equilibrio local –un simple batir de alas– es capaz de degenerar en catástrofes globales" (p. 76). En este punto el trabajo sobre la simetría es central ya que habilita todo un léxico ligado a esa destrucción y a la noción de horizonte (que sin duda puede pensarse en relación con la centralidad que el sismógrafo adquiere en la segunda sección de *La imagen superviviente* ("La imagen-pathos") para abordar la tensión entre la sutura y el horizonte de fractura). Si toda simetría espera un acontecimiento que la dislocará, "la simetría de la imagen mariposa no ofrece su estabilidad formal –su garantía especular, su estructura equilibrada– más que como la máscara de un daño siempre posible, una amenaza vinculada a lo informe y a la destrucción" (2015, p. 57); nos enfrenta al "caos y la disimetría potenciales" (2015, p. 64) y, de la misma manera en que la apariencia se piensa en el horizonte de su destrucción y el esplendor en el de su profanación, debe pensarse en el horizonte de su falla.

consumación radical, de absoluta, pensar en tensión entre la efectuación y la eficacia, complejizando los modos de caracterización de la radicalidad y la apuesta a lo máximo que acarrean los finales supuestos en las segundas supervivencias.[4]

Elijo para esto tres vías. En una primera instancia podríamos centrarnos en los modos de la sucesión temporal que propone el Apocalipsis. Si las supervivencias ligadas a las luciérnagas se relacionan con el pensamiento de lo contemporáneo "en el espesor considerable y complejo de sus temporalidades entrelazadas" (2012, p. 53), sabemos ya que la estructura básica del Apocalipsis plantea una concepción rectilínea y unidireccional del tiempo que antes que leerlo desde los encuentros enfatiza la unión. Como lo sostiene Malcom Bull (2000), hay diferentes formas de "interpretación" del Apocalipsis, pero en general la unidireccionalidad que lo estructura deja en segundo plano cualquier tipo de superposición y, además, desestima los modos cíclicos. En la lectura de Gilles Deleuze (1994), esta unidireccionalidad

[4] Como mencioné, la figura de Benjamin es un catalizador central para generar los movimientos en el ensayo que permiten pensar desde estas tensiones; fundamentalmente, cuando Didi-Huberman se detiene sobre la caída antes que sobre el final de la experiencia, cuando realiza la diferencia entre *Ende* y *neigen* para reflexionar sobre la pérdida del arte del relato y cuando, al analizar el fin de la historia, la escapatoria mesiánica (central para mi análisis) parece abordarse no solo desde la lógica del horizonte, sino en relación con las posibilidades de la imagen: "Solo en los momentos de exaltación mesiánica es, quizás, eventualmente posible soñar con un horizonte que recogiera, que hiciera visible todas las imágenes. Esto es lo que en raras ocasiones aparece en Walter Benjamin cuando se trata de una bien hipotética historia llegada a sus fines, donde cada *instante* –cada imagen– podría verse convocada en la *duración* absoluta, paradójica, del Juicio final" (Didi-Huberman, 2012, pp. 89-90 [cursivas en el original]). Sin buscar un horizonte detrás de cada imagen, se abre así la posibilidad de poner en juego la gran luz que envuelve las pequeñas intermitencias, tensionando ambos modos de ver. Sobre todo, cuando lo que en general se identifica con lo menor pierde la potencia que busca aprehender, al menos por un momento, dicho concepto al volverse un lugar común en función de su iteración (no de su insistencia) en ciertos acercamientos críticos a los modos actuales del arte y la literatura latinoamericana.

se articula en la manera en que se oponen programa apocalíptico y proyecto profético: "El ánimo de venganza introduce el programa en la espera (…) La espera debe estar organizada de principio a fin" (p. 66); y en esa espera organizada el destino no está ya solo diferido sino, fundamentalmente, posferido. Ahora bien, esa prepotencia del programa se construye sobre una tensión: el final que supondría el modo de la supervivencia ligado al Apocalipsis puede, sin por esto relativizar la propia radicalidad y, también —por qué no— sin relativizar la propia urgencia, reconocer la existencia de otros anuncios de final.

Ya en los 60, Frank Kermode (1983) planteaba esta tensión al sostener que en la medida en que las interpretaciones del Apocalipsis presuponen un Fin próximo, cuando el mismo no tiene lugar se ven obligadas a reprogramarse. Pero esto, paradójicamente, no le resta credibilidad. Un ensayo reciente sobre el fin, como el del uruguayo Amir Hamed (2007), vuelve empática esta tensión. Sostenido sobre el interrogante de cómo narrar el final sin convertirse en su financista, en *Mal y neomal. Rudimentos de una geoidiocia* (2007), Hamed lee el presente como el momento en que el tiempo teleológico y moderno y el escatológico "tiempo del fin" colapsan autocanibalizados en el combate de lo que nos presenta como el mal y neomal. El intento de dar cuenta de ese colapso se sostiene sobre temporalidades superpuestas como estratos que van quebrando la escritura: por un lado, se insiste en dar cuenta de la reprogramación del final, diluyendo el apremio en un tiempo de la sucesión de las crisis, por otro, se detiene la escritura en un presente de degradación que pierde sucesión; pero, en simultáneo, se somete la práctica ensayística a la urgencia de un final que, a la vez que próximo e inminente, parece ya haber tenido lugar.[5]

[5] Didi-Huberman introduce el concepto de urgencia en el anteúltimo apartado de *Supervivencia de las luciérnagas* a partir del análisis de la figura del narrador en Benjamin. Esta articulación se vuelve fundamental porque pone nuevamente en juego en conjunto el horizonte y la imagen en relación con los recursos y la catástrofe: "La ur-

La segunda vía supone una breve vuelta sobre uno de los textos que se retoman en *Supervivencia de las luciérnagas*: "Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía" de Jacques Derrida (1994). Una vuelta para recordar un detalle que Didi-Huberman olvida. Sabemos ya que en ese ensayo Derrida liga al apocalipsis con la gran luz e impugna las modulaciones de la escatología apocalíptica y sus énfasis en la revelación. Pero también sabemos que, al mismo tiempo, al enfatizar el movimiento de desvelamiento y la multiplicación de los envíos, pone en primer plano no solo que el discurso con tono apocalíptico puede operar contra la censura sino que lo logra tanto gracias a sus astucias crípticas como "por su tono mismo, por la confusión de las voces, de los géneros, de los códigos", por lo que puede "desmontar el contrato o concordato dominante al trastornar sus destinaciones" (Derrida, 1994, p. 66).[6] Si en el comienzo del ensayo Derrida desliga el término "*apocalypse*" de la catástrofe temible que vehicula su uso en inglés y en francés, es en torno a la desmultiplicación diferencial de las voces donde ese sentido vuelve:

> No se sabe muy bien quién presta su voz y su tono al otro en el Apocalipsis, no se sabe muy bien quién se dirige a quién. Pero por un trastocamiento catastrófico, aquí más necesario que nunca, se puede igualmente pensar esto: puesto que no se sabe ya quién habla y quién escribe, el texto se vuelve apocalíptico (Derrida, 1994, p. 62).

Es en este contexto en el que se realiza una conexión que para mí funciona como una advertencia y se lo hace justamente en torno al

gencia política y estética en período de 'catástrofe' –ese *leitmotiv* corriente en Benjamin– no consistiría, por tanto, en sacar las consecuencias lógicas del declive hasta su *horizonte* de muerte, sino en encontrar los recursos inesperados de ese declive en el hueco de las *imágenes* que en él se mueven todavía, como luciérnagas o astros aislados" (2012, p. 96).

[6] Cabe destacar que la centralidad que adquiere el envío es propia de la "teoría" derrideana, tal como lo analiza Analía Gerbaudo (2013) en su artículo "Archivos, literatura y políticas de la exhumación".

"deseo de luz": puede pensarse, nos dice Derrida, que las denuncias contra las formulaciones apocalípticas actuales repiten la estructura de denuncia ya presente en el Apocalipsis de Juan de Patmos, es decir, no hacen más que retomar una de las lógicas centrales de aquello que se quiere denunciar. Y esta *advertencia* que Didi-Huberman omite es fundamental ya que "el apocalipsis sin apocalipsis" que él cita pierde su complejidad si no se repone esa articulación fundamental del ensayo y la pregunta por los límites y a la vez la necesidad de la desmitificación que recorre todo el acercamiento de Derrida.

La tercera deriva se abre a partir de una distinción que surge cuando en *Supervivencia de las luciérnagas* se presentan las relaciones entre Benjamin y Agamben en torno a la crisis de la experiencia. En ese momento, Didi-Huberman se ve obligado a dar cuenta de dos formas del apocalipsis: el apocalipsis manifiesto y el apocalipsis latente, movimiento que se prolonga en la distinción que realiza en el cuarto capítulo entre los "apocalípticos de la revolución" (León Trotski, Bertolt Brecht, Benjamin) y los "apocalípticos de la contrarrevolución" (Spengler, Jünger, Heidegger, Schmitt). Esta adjetivación abre la puerta para hacer proliferar los modos de estos finales que implican la radicalidad y la evolución. La manera en que Daniel Link trabaja en torno a la idea del final en su trilogía compuesta por *Clases* (2005), *Fantasmas* (2009) y *Suturas* (2015) me permite seguir multiplicando las líneas. En el segundo avatar de la serie, Link, al componer su "Metodología", delinea diferentes imaginarios que conllevan maneras singulares de concebir el tiempo, los modos de sucesión y, en consecuencia, los finales: la imaginación milenarista, la dialéctica, la humanista, la de la catástrofe y la pop. No voy a retomar en detalle la caracterización que se realiza de cada una de ellas,[7] pero sí quisie-

[7] Las he trabajado más detenidamente en un acercamiento previo, "Al borde del desastre: *Manigua* de Carlos Ríos" (2009), en donde se exponen algunas líneas que este texto retoma.

ra resaltar la diversificación en torno al final que ponen en juego, la sutileza en la distinción entre la imaginación milenarista y la de la catástrofe y, particularmente, algunas valoraciones.

En un nivel reflexivo y teórico, es evidente la preferencia del ensayista: la negatividad sustractiva y la diferencia mínima propias de la imaginación pop son las privilegiadas. Ahora bien, esto se complejiza en el desarrollo de los ensayos: al mismo tiempo que critica las lógicas milenaristas y de la catástrofe, Link nos muestra que es posible escribir como si hoy estuviéramos atravesando una metamorfosis sin precedentes, un final nunca antes visto pero que, sin embargo, reconoce la existencia de finales previos. A esto se suma una fascinación de la escritura por objetos artísticos, pero también *massmediáticos* que ponen en escena o imaginan una mutación radical de lo existente y su después, fascinación que parece subvertir las valoraciones sin dejar de sostenerlas. Y es esta tensión la que vuelve en el "Umbral" de *Suturas* (2015) cuando Link, justamente a partir del parafraseo de Agamben, genera para dar cuenta de nuestro presente la fórmula "la crisis que nos constituye". Esta fórmula adquiere potencia en la sutura: entre la inminencia de un final radical que apenas ya ha ocurrido (apenas, porque en realidad, sigue ocurriendo), lo que obliga a una particular atención a los modos de supervivencia en lo actual, y la necesidad de sostener la persistencia de una pérdida, que no implica la búsqueda de lo nuevo, sino que permite interrogar el vacío de los nombres que han perdido su sentido.

Materiales

En el programa de la obra *Tres finales* de Rafael Spregelburd (2017), el final es presentado como "una ilusión útil y vengativa". Su utilidad se relaciona con su capacidad de ordenar el destino en línea recta; su carácter vengativo, con el poder que adquiere el que lo anuncia: "el que señala el final lo hace porque siente que ha sobrevivido a él. Y que en esta supervivencia se miden fuerzas" (2017). Sin embargo, la obra

ensaya tres finales. Y ese ensayo no solo afirma el carácter de fábula moral de la idea de final, sino que, a la vez, expone como prevención la definición del programa mostrando la carga moral que la distancia generada por dicha explicación conlleva. Un movimiento singular que puedo leer desde el espacio-tiempo que arman las tres trilogías sobre las que se detiene mi investigación: la de Oliverio Coelho (*Los invertebrables,* 2003; *Borneo,* 2004 y *Promesas naturales,* 2006); la de Rafael Pinedo (*Plop*, 2012; *Subte* y *Frío,* 2013); y, fundamentalmente, la que de manera menos explícita pero no por eso menos cohesiva, conforman *Manigua* (2009), *Cuaderno de Pripyat* (2012) *y Rebelión en la* ópera (2015) de Carlos Ríos.

Allí los finales se presentan como radicales; sin embargo, habilitan un después que no siempre equivale a la revelación, un después que a la vez que sostiene el corte, obliga a preguntarse sobre el final en la lógica de sucesión de las crisis. En ese después hay algo que sobrevive. Hay despojos, hay cenizas. Pero también una forma-de-vida que, si pone en juego el resto, lo hace desde cierta urgencia que se proyecta desde la inminencia que el horizonte de final que la articula supuso.[8] El final radical es, entonces, la manera que estas ficciones

[8] Quisiera volver en el final y en este espacio lateral sobre el modo en que Didi-Huberman lee la manera en que Warburg hace jugar el evolucionismo contra sí mismo. Para mí en esa lectura se cifra una posibilidad: la de no solo reconocer despojos de las civilizaciones previas en los escenarios de destrucción radical, sino fundamentalmente pensar los modos de supervivencias, en función de los esquemas de tiempo que se ponen en juego (y de los tipos de final que se implican). Solo así creo que se pueden leer esos despojos en la lógica del resto, tal como la expone Gerbaudo al reflexionar desde Derrida sobre la incompletud de toda representación y por lo tanto de todo registro y de todo archivo: "El resto no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que, desde el 'comienzo', advierte respecto de 'la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas' (De Peretti y Vidarte, 1998, p. 32). 'Menos de lo que es, más de lo que es', precisa Mónica Cragnolini (2008, p. 214) mientras pone en diálogo versos de Paul Celan con pasajes de Schibboleth (Derrida, 1986b) para martillar sobre el carácter indeterminado, en parte secreto y precario de eso que resta, que permanece y a la vez resiste, aunque expuesto al peligro de la aniquilación: 'le reste, c'est toujours ce qui

encuentran para "desunir los tiempos"; la puesta en tensión de temporalidades que caracteriza ese después no se elabora contra la linealidad que podría implicar el final, sino que es paradójicamente ese final el que la posibilita.

Un "*after the end*" que claramente puede leerse en consonancia con diferentes aportes en torno a la imaginación posapocalíptica, pero que creo, como dije, solo sostiene su potencia paradojal si no se lo constriñe a estos acercamientos y si en cambio se lo piensa en relación con los enfoques que, como los de Didi-Huberman, insisten en la discusión de los modos de comprender lo contemporáneo (y viceversa).

Comentario

La potencia paradojal de la supervivencia

Malena Pastoriza

El trabajo de Mariana Catalin propone una indagación de las articulaciones posibles entre las categorías de final, supervivencia y temporalidad, para el abordaje de tres trilogías sobre las que se detiene su investigación: *Los invertebrables, Borneo, Promesas na-*

peut disparaître radicalement' (1990b, pp. 332-333). *Alerta que en el mismo movimiento descalabra la noción de resto como 'residuo'* para hacer visible su función en el trabajo de memoria (1974, p. 316). Cuando no hay restos, solo quedan cenizas. Una figura para nombrar el exterminio" (2013, p. 70 [el subrayado es mío]). Es a esa alerta a la que creo que hay que estar atentos cuando nos acercamos al uso enfático y, como vimos, cargado de valor que Didi-Huberman realiza de lo mínimo al menos en la tríada que he abordado (uso que encuentra una forma paradigmática, como dije, en la manera en que introduce a Tylor en relación con Warburg). Alerta que, pienso, permite seguir tocando las potencias de lo menor en el resto, lo indecible y lo indecidible, y leer desde este punto de vista la relación compleja que se entabla entre lo mínimo, el detalle y lo menor en los desarrollos del historiador del arte.

turales (Oliverio Coelho); *Plop, Subte, Frío* (Rafael Pinedo) y *Manigua, Cuaderno de Pripyat, Rebelión en la* ópera (Carlos Ríos). Con rigurosidad, el trabajo recupera los argumentos esgrimidos por Didi-Huberman en una serie de libros —*La imagen superviviente, Supervivencia de las luciérnagas* y *Falenas. Ensayo sobre la aparición II*—. Atendiendo a los movimientos conceptuales, los recursos retóricos y las elecciones léxicas que el ensayista despliega a lo largo de estos libros, Catalin destaca cómo lo que sobrevive como resto es posibilitado, paradójicamente, por la propia idea de final.

Catalin comienza reconstruyendo la lectura que Didi-Huberman hace de Warburg en *La imagen superviviente*, para detenerse en los desplazamientos que acompañan a la categoría de supervivencia en su obra: no solo aparece ligada con lo mínimo y da cuenta de su desdoblamiento, sino que el ensayista pone a jugar al evolucionismo contra sí mismo, mediante la asignación de un nuevo valor de uso al léxico evolucionista. Prevalecen, así, los matices, las tensiones y las paradojas; lo fantasmal dentro de lo triunfal.

En segunda instancia, Catalin señala que, en *Supervivencia de las luciérnagas,* Didi-Huberman deslinda dos formas contrapuestas de la supervivencia. Por un lado, en línea con *La imagen superviviente*, el centro de interés del autor está en la supervivencia de lo mínimo —las luciérnagas—, en cuanto fuente de desorientación temporal que prescinde de la idea de evolución y que permite así interrogar lo contemporáneo. En contraposición, se vislumbra otra forma de la supervivencia —la gran luz— asociada a la lógica de lo máximo, que supone la instauración de la posibilidad de un final catastrófico, radical, el Apocalipsis: "Apocalipsis sería la supervivencia que absorbe a todas las demás en su claridad devoradora", cita Catalin. Y esta segunda forma, apocalíptica, resulta central pues es la que alberga una primera articulación entre fi-

nal radical y supervivencia. Catalin destaca el movimiento singular por medio del cual Didi-Huberman vuelve recíprocos estos conceptos; a partir de allí, afirma, radicalidad y supervivencia se implican y tensionan la escritura del ensayista. A su vez, esta "articulación mínima" abre la posibilidad de poner en discusión los estudios sobre los denominados imaginarios posapocalípticos. El trabajo toma dos ejemplos: *After the end* de James Berger y *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century* de Heather Hicks. El enfoque de Didi-Huberman le permite a Catalin percibir que estos estudios no dan lugar a los matices que vuelven necesaria la superposición de lógicas temporales implicada en la idea de final.

En el apartado "Falenas", el trabajo recupera esta figura para interrogar la idea de final como horizonte absoluto. Catalin se detiene en la siguiente frase de *Supervivencia de las luciérnagas:* "Conceder una atención exclusiva al horizonte es volverse incapaz de mirar la menor imagen". Desde allí, propone tres vías alternativas a esta "atención exclusiva", que permitan desligar consumación radical de absoluta, efectuación de eficacia. En primer lugar, plantea la posibilidad, a partir de Deleuze, de leer la superposición temporal en la concepción rectilínea y unidireccional del Apocalipsis: "el final que supondría el modo de la supervivencia ligado al Apocalipsis puede, sin por esto relativizar la propia radicalidad y, también, por qué no, sin relativizar la propia urgencia, reconocer la existencia de otros anuncios de final", afirma Catalin.

Como segunda vía, vuelve sobre un ensayo de Derrida, para rescatar un detalle que Didi-Huberman olvida: Derrida señala, a modo de advertencia, que las denuncias contra las formulaciones apocalípticas actuales repiten la estructura de la denuncia de Juan de Patmos, y, por lo tanto, retoman las lógicas centrales de aquello mismo que pretenden denunciar. Por último, Catalin repara

en la distinción entre apocalipsis manifiesto y apocalipsis latente que Didi-Huberman introduce a propósito de las relaciones entre Benjamin y Agamben, en tanto la adjetivación abre la posibilidad de la proliferación de modos del final —diversificación que propone leer en serie con la que Daniel Link presenta en su trilogía *Clases- Fantasmas- Suturas—*.

De este modo, el trabajo de Catalin sostiene la pertinencia del enfoque de Didi-Huberman para abordar las trilogías mencionadas, en las que la radicalidad del final habilita un después en el que algo sobrevive, en forma de despojo, de cenizas. El final radical aparece, así, como el modo de desunir los tiempos, de tensionar las temporalidades, de exponer lo que como resto indiscernible —y no como residuo posterior— impide una clausura sin grietas.

Referencias bibliográficas

Baccolini, R. & Moylan, T. (Ed.). (2003). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination.* Routledge.

Bull, M. (Comp.) (2000). *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo.* Fondo de Cultura Económica.

Berger, J. (1999). *After the end. Representations of post-apocalypse*. University of Minnesota Press.

Castellarnau Arfelis, A. (2015). *Quema*. Gog y Magog Ediciones.

Catalin, M. (2017). Al borde del desastre: *Manigua* de Carlos Ríos. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, 5* (1), 101-114.

Coelho, O. (2003). *Los invertebrables*. Beatriz Viterbo.

Coelho, O. (2004). *Borneo*. El cuenco de plata.

Coelho, O. (2006). *Promesas naturales*. Norma.

Deleuze, G. (1994). *Crítica y clínica*. Anagrama.

Derrida, J. (1994). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Siglo XXI.

Didi-Huberman, G. (2009a). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2009b). *Survivance des lucioles*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Shangrila.

Fabry, G., Logie, I., y Decock, P. (Ed.) (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Lausana, Suiza: Peter Lang.

Gerbaudo, A. (2013). Archivos, literatura y políticas de la exhumación. En G. Goldchluk y M. G. Pené (Comp.). *Palabras de archivo* (pp. 57-86). UNL, CRLA Archivos.

Hamed, A. (2007). *Mal y neomal. Rudimentos de una geoidiocia*. Amuleto.

Hicks, H. J. (2016). *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Palgrave Macmillan.

Kermode, F. (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa.

Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia.* Norma.

Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.

Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida.* Eterna Cadencia.

Paik, P. Y. (2010). *From Utopia to Apocalypse*. *Science Fiction and the Politics of Catastrophe.* University of Minnesota Press.

Parkinson Zamora, L. (1996). *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea.* Fondo de Cultura Económica.

Pinedo, R. (2012). *Plop*. Interzona.

Pinedo, R. (2013). *Frío. Subte*. Interzona.

Ríos, C. (2009). *Manigua (novela swahili)*. Entropía.

Ríos, C. (2012). *Cuaderno de Pripyat.* Entropía.

Ríos, C. (2015). *Rebelión en la ópera*. Club Hem Editores.

Spregelburd, R. (2017). *Tres finales* [programa de obra teatral]. Complejo Teatral de Buenos Aires. Ficha técnica: http://www.alternativateatral.com/obra41628-tres-finales

Quienes escriben

María Fernanda Alle

https://orcid.org/0000-0002-5564-8600

Es Doctora en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se desempeña como jefa de Trabajos Prácticos de la materia Análisis y Crítica I de la carrera de Letras de la UNR. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas y ha participado en numerosos eventos científicos de la especialidad. Integra el Consejo Asesor de la revista *Badebec*.

Mariana Catalin

https://orcid.org/0000-0003-1446-1580

Es Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Profesora adjunta en la materia Literatura Argentina I en la carrera de Letras de la misma Universidad. Se desempeña como investigadora adjunta en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con el proyecto "Imaginarios para (después d)el final en la narrativa argentina actual" radicado en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET). Dirige la Maestría en Literatura Argentina de la UNR en la que dicta regularmente el Taller de Escritura e Investigación I. Ha publicado: *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel* (2014). Co-dirigió la *Colección Lucio V. Mansilla* (2023), repositorio digital alojado en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

Laura Conde

https://orcid.org/0000-0002-9801-4421

Es Doctora en Letras por la UNLP. Ayudante diplomada de Introducción a la literatura y del Taller de Escrituras académicas. Es profesora suplente de Teorías y tendencias teatrales contemporáneas en la Escuela de Teatro La Plata, y profesora de Literatura, Locución, en el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica, CABA. Dicta seminarios de actuación (Teatro Payró, CABA, entre otros).

Federico Cortés

https://orcid.org/0000-0003-1678-1262

Es Doctor en Letras por la UNLP. En su tesis de doctorado estudió la recepción de la obra de Maurice Blanchot en Argentina. Es becario posdoctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo de la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro. Becario de la Fundación Alexander von Humboldt en la Bergische Universität Wuppertal. Integra el proyecto de incentivos de la UNLP H970 sobre identidad, subjetividades, comunidad y retórica de lo político en/desde la teoría literaria.

Mónica B. Cragnolini

https://orcid.org/0000-0003-3657-3903

Es Doctora y Licenciada en Filosofía por la UBA. Se desempeña como profesora titular regular de Metafísica, Problemas especiales de Metafísica y Filosofía de la animalidad, y como directora de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad en la FFyL, UBA. Es investigadora principal del CONICET. Ha publicado: *Extraños animales: filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo* (2016); ¿A quién le importan los animales? (2019); *Vivir de la sangre de otro: la violencia estructural en el tratamiento de humanos y animales* (2021). Ha obtenido el Primer Premio Nacional de Cultura de la República Argentina en ensayo filosófico en 2020.

Maximiliano Crespi

https://orcid.org/0000-0003-2155-0573

Es licenciado en Letras Clásicas por la Universidad Nacional del Sur y Doctor en Letras Modernas por la UNLP. Es investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se especializa en historia intelectual argentina y latinoamericana. Actualmente trabaja en la Universidad de Trieste.

Miguel Dalmaroni

Es Doctor en Letras por la UNLP. Profesor titular ordinario de Metodología de la Investigación Literaria en la misma Universidad. Ha dictado seminarios de posgrado sobre teoría literaria, lectura y problemas metodológicos de los estudios literarios en diversas universidades del país. Es investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL-IdIHCS). Ha publicado: *Patria y muerte. Escritos sobre literatura argentina y política* (2023), *Política y tiempos del poema. Sobre la escritura de Juan Gelman* (2023) y *La palabra justa* (2004).

Verónica Delgado

Es Doctora en Letras por la UNLP. Profesora adjunta de Metodología de la Investigación Literaria e investigadora del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP-CONICET). Es coordinadora académica del programa Publicaciones Periódicas y Literatura (IdIHCS) y prosecretaria de Gestión y Difusión Editorial de la FaHCE. Ha publicado *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913* (2010); como editora ha realizado *Revista La Nota. Antología (1915-1917)* en la colección Biblioteca Orbis Tertius; ha coordinado junto con Geraldine Rogers el volumen *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. Ha expuesto en congresos en Birmingham, New York, Potsdam, Viena, Berlín y en diversas universidades argentinas. Como becaria

del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) desarrolló estadías de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en la Universidad de Potsdam.

Analía Gerbaudo

https://orcid.org/0000-0001-9969-8004

Es Doctora en Letras modernas. Profesora titular en la carrera de Letras (Universidad Nacional del Litoral). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Dirige la editorial Vera cartonera y la revista *El taco en la brea*. Ha publicado: *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura, 1984-1986* (2016); *La institucionalización de las letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas 'en borrador' a partir de un primer relevamiento* (2014) y *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina, 1958-2015* (2024). Editó junto a otrxs compañerxs de la UNLP el volumen colectivo *Un vocabulario de teoría. Literatura, enseñanza, investigación* (2024).

Natalí Antonella Incaminato

https://orcid.org/0000-0003-0340-2059

Es Doctora en Letras por la UNLP. Becaria posdoctoral (IdIHCS-UNLP/CONICET). Ayudante de trabajos prácticos en la cátedra Metodología de la Investigación Literaria (FaHCE-UNLP) y profesora adjunta en la materia Antropología y Derechos Humanos (Universidad Nacional de las Artes, UNA). Ha publicado: *Teoría francesa en la crítica argentina de los años 80 y 90: literatura y política* (2023) y *El gran extranjero: Michel Foucault en Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer* (2024).

Ana Rocío Jouli

https://orcid.org/0009-0006-1414-9668

Es Magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Doctora en Letras por la UNLP. Se desem-

peña como Professional-Track-Postdoc en el Cluster of Excellence "Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective" de la Freie Universität Berlin, con el proyecto "Working Papers: Transdisciplinary Activations of the Latin American Archive". Ha realizado estancias de investigación en la Humboldt-Universität zu Berlin (Alemania), Københavns Universitet (Dinamarca), McGill University (Canadá) y la Universidad de Santiago de Chile. Autora de los poemarios *Los pacientes* (2017), *Tarde* (2015) y *Constelaciones* (Erizo, 2016).

Franca Maccioni

https://orcid.org/0000-0002-9564-8867

Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Se desempeña como profesora asistente de la cátedra de Hermenéutica (Escuela de Letras, FFyH, UNC) y como investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Dirige el proyecto de investigación "Entre lenguas, entre ríos. Aproximaciones al imaginario estético-político material del Río Paraná en la literatura y el arte contemporáneo" (PICT-FONCyT). Compiló *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (2015).

Silvio Mattoni

https://orcid.org/0000-0003-4449-6186

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesor titular de Estética en la UNC e investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha publicado: ¿Qué hay en escribir? De Maurice *Blanchot a Fernanda Laguna; La extensión más sutil. Arturo Carrera y otras constelaciones de la poesía*; *Un cielo de inmanencia. Ensayos sobre Juan L. Ortiz.* Tradujo libros de Georges Bataille, Cesare Pavese, Giorgio Agamben, Pascal Quignard, Barbara Cassin, Marguerite Duras, Simone Weil, entre otros.

Gabriela Milone

https://orcid.org/0000-0001-5342-3355

Es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Se desempeña como profesora adjunta de la cátedra de Hermenéutica (Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC) y como investigadora independiente del CONICET. Ha publicado: *Ficciones fónicas. Materia, paisajes e insistencias de la voz* (2022), *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (2015), *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios* (2003) y *Las hijas de la higuera* (2007).

Julieta Novelli

https://orcid.org/0000-0001-6341-2326

Es Doctora en Letras por la UNLP, con beca doctoral del CONICET. Docente en la cátedra Introducción a la Literatura (UNLP) y en escuelas secundarias de la ciudad de La Plata. Realizó una estancia doctoral de formación en Humboldt-Universität su Berlin. Integra el Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Ha publicado: *Volver para mí* (2018) y *Mi vida con ella* (2019), y los libros de poemas *Nada de esto es un accidente* (2023) y *Pasillo angosto* (2022).

Malena Pastoriza

https://orcid.org/0000-0002-3128-6174

Es Doctora en Letras por la UNLP. Se especializa en teoría literaria y en literatura argentina de los siglos XX y XXI. Es investigadora asociada del Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad de la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro, donde coordina el núcleo de trabajo "Teoría literaria y estética". Becaria posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt, con lugar de trabajo en la Universität Passau.

Diego Peller

Es Doctor en Letras por la UBA. Se ha especializado en la historia de la crítica literaria y las revistas argentinas de la segunda mitad del

siglo XX. Se desempeña como docente de Teoría y Análisis Literario en la UBA y en el Profesorado Superior Joaquín V. González. Integra el comité editorial de la revista *Otra Parte*. Ha prologado la reedición de *Conciencia y estructura*, de Oscar Masotta (2010). En 2016 publicó el libro *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*.

Germán Osvaldo Prósperi

https://orcid.org/0000-0002-3874-5871

Es Doctor en Filosofía por la UNLP. Se desempeña como profesor adjunto en la cátedra de Introducción a la Filosofía (Psicología) en la FaHCE-UNLP. Ha sido becado por el Ministero degli Affari Esteri de Italia, a través del Istituto Italiano di Cultura, para realizar cursos y seminarios de posgrado en la Università degli Studi di Genova en los años 2005-2006. Ha publicado: *La respiración del Ser: Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana* (2018), *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación* (2019) y *Metanfetafísica. Ensayos de sobredosis ontológica* (2023).

Juliana Victoria Regis

https://orcid.org/0009-0003-1566-0132

Es profesora de Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Estudiante de la Maestría en Literatura Argentina (FHyA-Universidad Nacional de Rosario). Se desempeña como profesora de Lengua y Literatura en escuelas secundarias y como profesora de Teoría Literaria y Práctica Docente en el Instituto Superior J. N. Terrero de La Plata. Participó en el volumen colectivo *Un vocabulario de teoría. Literatura, enseñanza, investigación* (2024).

Juan Bautista Ritvo

Fue profesor titular de Teoría de la Lectura en la carrera de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Artes y de Desenvolvimiento histórico epistemológico de Psicología II en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario. En la actualidad enseña

en la Maestría de Psicoanálisis y en el Doctorado de la Facultad de Psicología. Ha publicado: *La retórica conjetural o el nacimiento del sujeto* (2014), *El silencio femenino. Hacia (desde) la filosofía* (2015) y *Venezia* (2018).

Valeria Sager

Es Doctora en Letras por la UNLP. Profesora adjunta de Introducción a la Literatura en la misma Universidad y docente en colegios secundarios de La Plata. Se desempeña como investigadora en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL-IdIHCS). Es especialista en literatura argentina contemporánea y teoría literaria. Ha publicado: *El punto en el tiempo: Gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira* (2021) y *¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas* (De Diego, J. L., director; 2024).

Silvana F. Santucci

https://orcid.org/0000-0002-7704-164X

Es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora adjunta del CONICET en el PELCC/Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es profesora adjunta de la cátedra Literatura Iberoamericana II en la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado: *Heredar Cuba. Una teoría literaria latinoamericana en Severo Sarduy* (2020) y coautora del *e-book Imaginar/hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas* (2021).

Carlos Surghi

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesor de Metodología de la Investigación en Literatura y de Estética en la UNC e investigador adjunto del CONICET. Ha publicado: *Villa Olímpica* (2012), *Lecciones de romanticismo alemán* (2018) e *Invierno Verano* (2023).

Verónica Stedile Luna

https://orcid.org/0000-0002-5808-8004

Es Doctora en Letras por la UNLP. Se desempeña como docente de Metodología de la Investigación Literaria en la misma Universidad, y como becaria posdoctoral del CONICET. Ha realizado estadías de investigación en la École des Hautes Études en Sciences Sociales en 2018, y en la Universidade Federal de Santa Catarina en 2019. Coordinó los libros colectivos *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes en Argentina, 2001-2020* (junto a Daniel Badenes, 2019) y *Un vocabulario de teoría. Literatura, enseñanza, investigación* (junto a V. Delgado, A. Gerbaudo, M. Dalmaroni, F. Cortés y S. Venturini, en el que también es autora). Es editora en EME Editorial.

Marcelo Topuzian

https://orcid.org/0000-0003-3492-3199

Es Doctor en Letras por la UBA. Es profesor asociado de la cátedra Literatura Española III (FFyL-UBA). Docente en las maestrías en Literaturas Española y Latinoamericana (FFyL-UBA) y en Estudios Literarios Latinoamericanos Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es investigador adjunto de CONICET. Ha publicado: los libros *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)* y *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*; como coordinador, *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*, y como entrevistador *El entusiasmo teórico. Conversaciones con Jorge Panesi*.

Julieta Rebeca Yelin

https://orcid.org/0000-0002-2239-1765

Es Doctora en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Especialista en literatura latinoamericana y en teoría literaria. Profesora titular del Taller de Escritura I (FHyA-UNR) e investigadora independiente del CONICET. Ha pu-

blicado: *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal* (2020) y *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (2015). Editó, en colaboración con Judith Podlubne, *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI* (2021).

Suele señalarse que existe una desproporción entre lo mucho que se enseña teoría literaria en las carreras de Letras de nuestro país y el lugar relativamente menor en comparación con otras áreas que ocupa esta disciplina en el ámbito científico de los estudios literarios. No obstante, este libro busca demostrar la vigencia de un pensamiento y una escritura teórica en Argentina: los quince ensayos que lo componen, firmados por algunas de las voces argentinas más relevantes e interesantes en su modo de pensar la teoría de la actualidad, dan cuenta de un nuevo estado de la teoría literaria y de sus relaciones con la crítica. El sintagma que titula el volumen, "la teoría imposible", busca nombrar cierta apuesta obstinada por pensar a la literatura desde la literatura. Cada uno de los ensayos piensa, desde la singularidad de la experiencia de lectura literaria, los bordes entre la literatura y la política, la historia, la locura, la enseñanza, el ensayo y la subjetividad.

COLECTIVO CRÍTICO 11

ISBN 978-950-34-2673-9

EDICIONES DE LA FAHCE