

Sobre paraguas olvidados, sobre gusanos de seda: sobre la literatura desde la escritura de Jacques Derrida¹

Analía Gerbaudo
Universidad Nacional del Litoral

Autobiográficas I (o un modo de iniciar el diálogo)

32 33

Año 1995. Dina San Emeterio es profesora de “Metodología y análisis del texto literario” de la vieja Facultad de Formación Docente en Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Corre el mes de marzo y hoy es la primera clase que Dina dicta a sus alumnos del segundo año del Profesorado en Letras. Con mano titubeante, Dina toma una tiza y escribe “metálica paloma”. Gira. Mira a los estudiantes y espera. Dice: “el logro es de Neruda”. Los mira y dice: “siempre me sentiré mejor si consigo que ustedes vean cómo brotan chispas del encuentro de dos palabras que si analizan el fenómeno y me recitan que se trata de un oxímoron”. Dina los mira: “Siempre preferiré el nudo en la garganta antes que el reconocimiento de una figura retórica”. Agrega: “Creeré más en la emoción con que lean un capítulo de *La revolución es un sueño eterno* que la explicación de cómo se puede aplicar el aparato conceptual de la enunciación”.

Dina mira a los estudiantes y dice: “el análisis metódico puede enriquecerlos como lectores, puede ayudarles a descubrir en la obra literaria sutilezas, espacios recónditos que antes no habían emergido, así como un reflector nos descubriría mil detalles de una caverna que ni siquiera imaginamos cuando la visitamos con la escasa luz de una vela”.

Dina mira a los estudiantes: “Confieso que con esta asignatura estoy en conflicto. Y promuevo el conflicto si genera la rebelión. La metodología es represora. Estén alerta. No se dejen convencer, resístanse a entrar en las casillas”.

Dina mira y dice: “El objetivo principal de esta cátedra es que crezcan como lectores.”

Y continúa: “Nuestro negocio y nuestro desafío es con la palabra rebelde que hace el poema. Lo importante de esta asignatura es que vamos a leer eso que se llama obra literaria, y que muy cuidadosamente, con la delicadeza que exige un objeto frágil y precioso, vamos a explorar sus entrañas para convencernos tal vez de que estábamos equivocados y de que allí, en esa combustión donde las palabras se sacan chispas, no hay nada de frágil sino la fuerza de un volcán o de un cataclismo”.

Autobiográficas II

Corre el año 1999. Asisto con cansancio a una defensa de tesis de un alumno que termina su profesorado: las mismas palabras, los mismos giros, las mismas preguntas, la misma bibliografía...

Recuerdo qué hacemos los profesores universitarios (o qué no hacemos) para que los egresados de las carreras de letras terminen hablando todos del mismo modo, preguntándose las mismas cosas, mirando desde las mismas anteojeras. Me pregunto si es posible hacer algo para ayudar a que esto se modifique.

Me acuerdo de Borges que en una de sus conferencias comenta que ante ciertos textos de “expertos” tiene la sensación de “estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas” (Borges, 1967: 16).

No dejo de pensar en el texto de Sollers que en el encuentro de Cerisy–La Salle plantea, allá por el año 69, que no enseñamos literatura sino a domesticar la violencia que el objeto porta.

Me acuerdo también de textos de Bloom que Oscar Vallejos leía en nuestras tardes de trabajo en la casa de Dina: “Leemos como vivimos”, sentenciaba Bloom, “en la misma alternancia precaria entre el concepto de que escogemos lo que leemos y el concepto de que nos lo ha escogido la tradición o los demás” (Bloom, 1979: 95).

Ante tantas preguntas, no dejo de pensar en una frase que le gustaba citar a Dina: parafraseando a Guimaraes Rosa, decía que “vivir es peligroso”.

Me pregunto qué práctica de lectura sería coherente con esta pulsión vital, más cercana al riesgo que a la normalización, más cercana al borde que a la aceptación anestesiada de rutinas.

Recuerdo a Dina mirando, paciente, la mirada de los estudiantes que leían aquellos caracteres en tiza: “metálica paloma”. Recuerdo a Dina preguntándose (y tal vez ya recogiendo de aquellas miradas alguna respuesta): ¿cómo leen?

Autobiográficas III

Corre el año 2003. Estoy leyendo una tesis correspondiente a una licenciatura en enseñanza de la lengua y de la literatura para profesores en ejercicio.

Abro la introducción y leo: “Creo en la literatura”.

Recuerdo que la misma expresión había sido usada por Galeano para describir los dibujos del santafesino Federico Aymá: “Me gustan porque les creo”, dice Galeano. “Estos dibujos no mienten. Han sido hechos para decir, no para decorar; para desafiar la tranquilidad, no para defenderla.”²²

Vuelvo a la tesis y me pregunto qué es lo que mueve a un profesor en ejercicio que escribe una “tesis” sobre un texto literario a enunciar esta suerte de confesión: ¿profesión de fe o defensa anticipada ante la posibilidad de un jurado que se escandalice por lo que la tesis no hace?

La lectura de la tesis me muestra una escritura que desafía los protocolos académicos especialmente por su estilo (luego, la defensa es coherente con la práctica escrituraria).

Vuelvo a la introducción y leo: “mi resistencia a pensar el ‘objeto literatura’ como sintagma que subordina los textos a un abordaje cientificista no excluye la teoría sino que intenta restituir la escritura en una crítica literaria creativa”. Sigo leyendo: “He sido educada en el extrañamiento de mi propia voz. Adiestrada en la

cita y la reformulación de metodologías y teorías, la literatura quedaba relegada al ejercicio de aplicar y ejemplificar”. Llego hasta el párrafo final: “Creer en la literatura suena religioso... Si al inicio de esta licenciatura, mi creencia podía llegar a tener el carácter de intuición o fe ciega, estos años de estudio, acercamiento y profundización de los estudios de la literatura y su didáctica la han reafirmado. Así, como en una renovación de votos, despliego mi fe en estas páginas.”³

Cierro la tesis y vuelvo a pensar en Dina. Y recuerdo las lecturas de la literatura de Jorge Panesi, inspiradas en la desconstrucción derrideana. Y re-afirmo mi propio credo teórico: la sospecha de que la desconstrucción hace algo con la literatura que habilita un trabajo singular con los textos literarios...

Sobre la retórica y los protocolos de la crítica literaria

La palabra “protocolos” ha sido usada por Derrida desde el texto fundacional de la desconstrucción (cf. Derrida, 1967) para referirse a la dimensión retórica o textual de las operaciones de escritura de Saussure, Rousseau y Lévi-Strauss. No obstante, ha sido Panesi quien se ha ocupado de precisar su uso y su alcance para el campo de la crítica literaria (Panesi, 2000, 2001⁴).

Para Panesi los protocolos son la “dimensión retórica o ‘textual’” de las operaciones de la crítica. Introducir el término “operaciones” supone abrir lo que Panesi denomina “problemas de contacto”:⁵ observar las operaciones de la crítica permite analizar desde “la inmanencia del discurso crítico” una panoplia de relaciones que involucra no sólo a la teoría como producto discursivo sino a las instituciones, los géneros de producción de conocimiento, o intercambios, los préstamos, las apropiaciones interdisciplinarias. Desde este lugar, estudiar las operaciones de la crítica brinda la posibilidad de indagar los puntos de pasaje entre la crítica y otros segmentos de la cultura como también el modo en que se configura ella misma como tal: este trabajo sobre la dimensión textual o retórica de estas operaciones es el que luego permite reflexionar su articulación sobre otros campos.⁶

Para este trabajo sobre la dimensión textual o retórica de las operaciones de la crítica resulta importante recuperar ejes, puntos de atención: si los protocolos actúan en la tensión entre la adecuación/inadecuación de las reglas generadas por las teorías de la lectura, de la escritura de las lecturas, etc. debemos encontrar instancias de intervención puntuales. Panesi señala tres: en dirección a la teoría (fijando los límites y extensiones de sus postulados), en relación al objeto (estableciendo las zonas que serán privilegiadas en la lectura y las condiciones en que dichas lecturas se practicarán) y en relación a la dimensión escrituraria. Instancias de intervención que en principio podrían pensarse como circunscriptas al orden de sujeción/discusión de premisas teóricas pero que es imposible deslindarlas de operaciones en las que se juega algo más que un contenido teórico.⁷

En todo caso, podríamos decir que, al estar en juego un contenido teórico, está en juego algo más que la discusión de un enunciado en el plano meramente discursivo: lo que el término “protocolo”, leído desde la mirada de Panesi muestra, es una lucha que, librada en el plano teórico, moviliza un entramado de relaciones en las que se polemiza con tradiciones de pensamiento en el marco de una disciplina o de disciplinas conexas, etc. abriéndose un juego de luchas atravesadas por variables políticas, axiológicas, éticas, etc. En el establecimiento de aquello que se constituye como protocolo, es decir, como convención que regula

en qué condiciones y bajo qué parámetros las operaciones de lectura deberán desarrollarse para poder asignarles validez, es impensable no intuir una lucha, un debate, un intento de constricción o de regulación o de subversión de esa constricción o esa regulación.

Si como dice Panesi “un protocolo sería al discurso crítico como una poética lo es respecto de la práctica literaria” (Panesi, 2001: 108), cabría pensar qué nos permite entrever un análisis de los protocolos de lectura y escritura desplegados por los textos de la desconstrucción, de una práctica que, sin pretender construir un “método” o una “crítica” en los términos tradicionales, no obstante intenta desarticular modos operantes hasta su emergencia tanto en los campos de la literatura como en los de la crítica literaria (sin olvidar su descolocación de las tesis sobre las que se sustenta la teoría literaria de los años de auge del estructuralismo: la lingüística saussureana). Si los protocolos de lectura “siempre hacen señas a la teoría” (Panesi, 1998: 111), deberíamos estar atentos respecto de cuáles son las señas que emiten los nuevos protocolos de lectura y escritura que funda la desconstrucción derrideana. Señas que, dirigidas hacia las teorías del lenguaje (formuladas tanto desde la filosofía como desde la lingüística) y hacia la “teoría literaria”⁸ suponen una revisión del ordenamiento de los constructos teóricos y epistemológicos que pretenden poder describir el objeto “literatura” desde los enclaves teóricos de la ciencia canon de mediados del siglo XX. Ciencia que pretende haber realizado una revolución cuando en realidad aparece en continuidad con los gestos totalizadores que desde la filosofía de Platón se vienen practicando sobre el lenguaje y sobre la literatura.

Desde estos supuestos pero fundamentalmente intentando explotar esta categoría de “protocolo” precisada por Panesi,⁸ realizamos una lectura de algunas de las operaciones textuales que Derrida lleva a cabo cuando lee y cuando escribe sus lecturas con el objeto de precisar algunos de los protocolos de la desconstrucción.

Sobre paraguas olvidados...

¿Sería considerada como parte de su obra literaria la correspondencia de Kafka? Y en relación con la pintura: ¿sería parte de su obra artística el *diario íntimo* de Frida Kahlo? ¿Sería parte de la obra de Nietzsche un papel que se encuentra entre sus escritos donde el filósofo aparentemente ha escrito “J'ai oublié mon parapluie” (cf. Derrida, 1976^a)?

“J'ai oublié mon parapluie” es justamente el título que lleva uno de los apartados de *Éperons...* (Derrida, 1976^a), texto en el que, cercano a las interpelaciones foucaultianas respecto de qué es lo que constituye parte de la obra de un autor (cf. Foucault, 1969), Derrida interroga cómo recortar lo que se considera parte de un corpus, cómo juega allí el nombre o la marca registrada del “autor” para re-actualizar el recorte de aquello que se lee como parte de su producción. Lo interesante del escrito es no sólo lo provocadora que resulta la pregunta sino el modo de composición del texto: un modo que se acerca a las formas del ensayo literario y que no evita el recurso a las marcas de la prosa poética: la enumeración, la búsqueda del ritmo de la poesía, etcétera.

La lectura derrideana de Paul Celan: el oficio de filólogo

En 1986 Derrida escribe su lectura de un conjunto de poemas de Paul Celan tomados de *De umbral en umbral* (Celan, 1955), *Reja del habla* (Celan, 1959) y *La rosa de nadie* (Celan, 1963). Derrida elige el nombre *Schibboleth...* para este escrito y lee cada poema trabajando con los fragmentos del texto que habilitan su interpretación y cotejando la versión en alemán con lo que juzga como las mejores traducciones al francés.

Como ejemplo elegimos trabajar sobre parte del análisis de un poema que permite explicar el título del libro: recurriendo a un procedimiento típico de su modo de trabajo, Derrida centra la atención en una palabra ambigua. Una palabra que obra a la vez como clave de pertenencia a la comunidad judía pero también como modo de identificación de sus miembros en los momentos del exterminio ejecutado por los nazis: en la sutil diferencia marcada por la pronunciación, se cifraba la identificación. Derrida remarca:

“*Schibboleth...* Ce mot ... est traversé par un multiplicité de sens: fleuve, rivière, épi de blé, ramille d’olivier. Mais aussi—delà de ces sens, il a pris la valeur d’un mot de passe. On l’utilisa, pendant ou après la guerre, au passage d’une frontière surveillée. Le mot importait moins pour son sens que par la manière dont il était prononcé.” (Derrida, 1986^a: 44).

La palabra “schibboleth” aparece en “Todo en uno” (“In Eins”) entre otros poemas de Celan, incluido en *La rosa de nadie* (Celan, 1963). Derrida trabaja con detalle cada verso, deteniéndose en su interpretación para luego, al finalizar esta “lectura anotada”, precisar su hipótesis de lectura sobre el poema completo. Hipótesis que presenta el problema que “In Eins” plantea a la traducción ya que este poema construye su sentido empleando cuatro lenguas: el empleo de estas cuatro lenguas es central en la lectura del texto ya que involucra, tal como Derrida lo muestra, a los distintos actores del escenario político al que el poema refiere (escenario que Derrida reconstruye y que también podría leerse como una interpretación del poema).¹⁰ “In Eins” desafía a la traducción, especialmente al francés y al español, ya que en ambos casos una traducción anularía las palabras que Celan elige escribir en estos idiomas, constituyendo las marcas más fuertes de su poema. Dice Derrida:

“*In Ein*: dans l’unité et dans l’unicité de ce poème, les quatre langues ne sont certes pas intraduisibles, entre elles et en d’autres langues. Mais ce qui restera toujours intraduisible en quelque autre langue que ce soit, c’est la différence marquée des langues dans le poème.” (Derrida, 1986^a: 55)

Derrida muestra hasta qué punto hablar de la “lectura de la poesía” no es sino una metonimia poco feliz, un intento frustrado de antemano al pretender tomar una parte que refiera al todo cuando la parte sólo refiere a la parte (cf. Derrida, 1986^a: 84). Así, el corte que impone la escritura de la lectura, si bien necesario, no deja mostrar sus heridas. Exposición que recuerda la paradoja expuesta en “Del rigor en la ciencia” cuando Borges relata la contradicción en la que se ven inmersos un grupo de cartógrafos que, obsesionados por la justeza de su trabajo, terminan por construir mapas del mundo del tamaño del mundo. Decisión que a la vez pone en riesgo de muerte la utilidad misma de sus acciones. Pensado en el terreno de la literatura, la apuesta derrideana parece jugarse en el orden de no dejar de practicar el corte, pero desde una incisión que valga el corte, una lectura que justifique ser leída en vez de dedicarnos solamente a la relectura de Celan.

Sobre el misterioso gusano de seda...

Un gusano de seda es el título que Derrida elige para el ensayo donde escribe su lectura del poema *Savoir* de Hélène Cixous. Y decimos “también” porque este ejercicio retoma problemas teóricos ya trabajados en otros textos anteriores: el problema de la traducción, el de las leyes del género, el de los límites que el lenguaje impone al acceso a la referencia (incluso a la misma textualidad poética pensada como referencia), etc. Aparecen también conceptos retomados de otras lecturas: la acepción de texto que presenta en “La diseminación”, de escritura que presenta en su texto fundacional del 1967, etcétera.

Más que una recuperación temática, lo que aquí nos interesa destacar es el modo en que Derrida escribe su lectura. Son las operaciones de escritura derrideanas las que llaman poderosamente la atención y las que, entiendo, merecen ser destacadas, a saber:

a. *estrategia de la demora*: damos este nombre a la operación consistente en dilatar la lectura que se anuncia. Estrategia derrideana iterada en sus textos pero que, si somos cuidadosos de las leyes del género, es cara a las formulaciones literarias y, más precisamente, a la narrativa, y dentro de ella, a la épica clásica;

b. *recurso a la autobiografía y uso del relato*: si el poema *Savoir* de Cixous es un poema que da cuenta, en principio, de la “operación” que sufre Cixous en la vista y luego, de una reflexión sobre el saber y la visión (sobre los velos que impiden la visión y por lo tanto el saber), *Un gusano de seda* es una lectura del texto de Cixous que entrelaza un conjunto de historias personales de Derrida que incluyen tanto la circunstancia de escritura de su lectura de *Savoir* como la historia que aquí tomamos por ser la adelantada en el título: Derrida relata el modo en que, cuando niño, criaba gusanos de seda. Derrida construye a partir de su relato una analogía entre el trabajo de los gusanos de seda, el trabajo de “disminución” que practican las tejedoras sobre sus tejidos y el modo en que construye su lectura sobre el texto de Cixous:

“No escribir aquí, sino desde muy lejos desafiar un tejido, sí, desde muy lejos, o más bien velar a su disminución. Un recuerdo de mi niñez: levantando los ojos hacia los hilos de lana, sin interrumpir ni tampoco reducir el movimiento de sus dedos, ágiles, las mujeres de mi familia decían a veces, me parece, que había que disminuir. No deshacer, sin duda, sino *disminuir*, a saber, no entendía en aquel entonces nada de esa palabra pero me sentía tanto más intrigado, incluso enamorado, que había que proceder a la *disminución* de los puntos o reducir las mallas de la labor (*ouvrage*) en preparación. Con miras a *disminuir*, agujas y manos así debían trabajar en dos mallas a la misma vez, o en todo caso, jugar con más de una.” (Derrida, 1998b: 35)

Estas dos operaciones, el uso del relato y la apelación a la autobiografía, son parte de las estrategias usuales en la escritura literaria: estrategias que Derrida usa en provecho de la explotación de sus propios argumentos.

A partir del relato autobiográfico de Cixous respecto de su ceguera, Derrida autoriza la introducción de la palabra “conciencia” para dar cuenta del uso estratégico del lenguaje que realizan los poetas. Si bien aquí la referencia a Borges es explícita, un lector que ha recorrido la obra de este escritor, encuentra en la producción derrideana más analogías e influencias de las que se explicitan:

“Y como siempre cuando se trata de los grandes ciegos, la conciencia de la elección estremece la palabra. Ella [Cixous] sacude la raíz de cada palabra, da la fuerza de reinventar la lengua en su veredictum inaudito. Una bendi-maldición escoge para la genialidad a este ilustre linaje de poetas proféticos cuya huella no hace mucho me esforzaba en rastrear, a través del ojo, del duelo y abuelo de las *Memorias de ciego*: Homero, ... Borges.” (Derrida, 1998b: 58)

c. *trabajo filológico*: hay, en la lectura derrideana de *Savoir*, el uso de recursos propios de un crítico literario formado en la línea de los estudios retóricos. Por ejemplo, ligado al problema de la dificultad de la traducción, Derrida se detiene a analizar un caso de aliteración de “v” haciendo una lista de los vocablos que utilizan la consonante e hipotetizando respecto de la suerte de una traducción del poema:

“(…) Quizás haya omitido algunos. Pero ¿qué está fabricando ella, en ese ‘fabric’, en esa tela? ¿Qué esta fabricando con esa V? ¡Imaginen a alguien que quisiera traducirlas, traducir la trama y la cadena de esa V! ¡Le deseo suerte y valor a ese nuevo tejedor real! Pues aquella traducción siempre fracasa si renuncia a allanarse a esa alianza de los labios y del sentido, del paladar a la verdad, de la lengua a lo que ella *hace*,¹¹ ese único poema.” (Derrida, 1998b: 63)

Otro ejemplo: el título de este ensayo, *Un ver a soie* (traducido como *Un verme de seda* y por nosotros como *Un gusano de seda*) tampoco es una decisión azarosa. *Velos* es el nombre del libro. *Velos* que en principio se refieren a la historia autobiográfica que relata Cixous pero que terminan remitiendo al uso de los velos en la cultura occidental, especialmente en relación con las mujeres, y luego a los velos que ocultan el acceso a alguna verdad. Hay en su decisión de escritura un juego con los géneros en los dos sentidos del término: con los géneros gramaticales y con el género entendido como apropiación cultural del sexo. Sobre la primera cuestión, Derrida se expide de modo manifiesto:

“Hay una homonimia espectacular, tiene curso en francés, solamente en francés, aún mucho más ortográfica que entre ‘*soi*’ (sí) y ‘*soie*’ (seda): entre ‘*voile*’ (velo) y ‘*voile*’ (vela). Esta homonimia que se borra cuando se pluraliza, ‘*les voiles*’ (los velos, las velas), cuando se tornan indefinidos, ‘*quelque voile*’ (algún velo, alguna vela), esa homonimia con la que se puede jugar como la diferencia de géneros, es decir, el sexo en la gramática, ésa es la única posibilidad, como han podido admirar, que *Sa(v)er* no pone en obra. A menos que sólo piense en ella. ‘*La voile*’ (la vela), ésa es la única posibilidad que *Sa(v)er* no exhibe. No la despliega explícitamente, ése es todo el asunto, todo el arte del tejido y del trenzado que la tradición cree deber reservar a las mujeres.” (Derrida, 1998b: 64)

Para el problema del género como apropiación cultural, Derrida teje una serie de “argumentos” a lo largo de todo su ensayo que recoge en la historia final: Derrida explica los usos del talit según las prescripciones de los textos sagrados, cuenta respecto de los usos del talit en su familia para terminar ligando estos relatos a partir de una confesión autobiográfica: a partir de un recuerdo de infancia que da cuenta del modo en que registró las transformaciones que sufren los gusanos de seda. Y nuevamente centra la atención en el modo en que se disponen los conceptos, en la forma en que se componen los textos:

“No basta con disponer de conceptos, hay que saber colocarlos, como se colocan las velas, a menudo para escaparse claro, pero a condición de saber coger el viento en las velas: asunto de fuerza, los conceptos o las velas sólo están ahí para esta prueba de fuerza. (...) Lo que el saber no sabe, es lo que sucede. Eso es lo que sucede. Para lo que sucede (la operación que yo no opero, la que me opera), hay que *Sa(v)er*, otro *Sa(v)er*, hele aquí, el del otro.” (Derrida, 1998b: 84)

Sobre la literatura y el derecho a “decirlo todo”

La literatura es para Derrida el discurso que tiene derecho a “decirlo todo sin tocar el secreto”. Un discurso con un “yo” que nunca sabremos hasta qué punto es una máscara, un alter-ego, un simulacro, una construcción absolutamente qui-

mérica del autor. Derrida muestra esta tensión a propósito de *L'instant de ma mort*, un texto de Blanchot donde el narrador cuenta una historia ocurrida en la época de la ocupación nazi en Alemania. Relato a partir del cual Derrida dice: "Cette hantise est peut-être la passion même, le lieu passionnel de l'écriture littéraire, comme projet de tout dire –et partout où elle est auto-biographique, c'est-à-dire partout, et partout autobio-thanatographique." (Derrida, 1998^a : 94).

A partir de la poesía de Celan, a partir del relato de Blanchot, de la literatura de Genet, de Kafka, de Mallarmé, etc. Derrida se pregunta respecto de la "verdad" en la literatura o la "verdad" que deja entrever la literatura. En particular, la poesía de Celan introduce fechas que interpelan la memoria histórica. Fechas que dejan entrever, pero sin declarar, sin afirmar, sin denunciar de modo explícito. Fechas que ponen en tensión la pretendida auto-referencialidad de la literatura y que también juegan a modo de una palabra-clave (cf. Derrida, 1986^a: 85). La literatura de Blanchot cuestiona los límites entre autorreferencia y autobiografía; la literatura de Kafka, de Genet, la relación entre literatura y conocimiento; la literatura de Joyce, el carácter del saber experto.

Derrida reconoce en *Glas*: "Je m'y expose, j'y tends beaucoup" (Derrida, 1974a: 278 –*der.*–¹²). Y el antecedente del pronombre no es otra que la referencia a la potencia que intenta infundirle a su escritura. Una escritura que fantasea con inventar un nuevo género que podríamos llamar "de borde" entre la filosofía y la literatura y que otros llamaron "post-crítica" (cf. Ulmer, 1983). Género desde el que Derrida pone en contraste dos textos antagónicos, al menos en un punto: uno representa la filosofía clásica más cuidada; el otro, representa una literatura que da cuenta del lumpenaje. Una literatura en la que Derrida descubre incluso una teoría sobre la literatura y una poética. Una literatura por cuyo destino se pregunta. ¿Qué acontecerá ahora con la literatura de Genet? ¿Qué pasará con su texto luego de que Derrida, con su embelesada lectura, lo hace ingresar al "canon" de los textos académicos, reforzando el gesto que unos años antes practicara Sartre? Irónicamente, Derrida ataca la pacatería académica y los modos temerosos que se exponen en los intercambios: "Si je soutiens ou valorise son texte, il y verra une sorte de approbation, voire d'appropriation magistrale, universitaire, paternelle ou maternelle." (Derrida, 1974a: 278 –*der.*–).

Decidir escribir sobre Genet y sobre Hegel en el mismo acto y desde protocolos cercanos tanto a Hegel (columna izquierda) como a Genet (columna derecha) es una acción política; decidir adoptar los protocolos de escritura que se observan en *Glas* es una acción política. Acciones que en su desenfado no evitan la mirada reflexiva y que, formando una suerte de bucle extraño, ensayan posibles hipótesis respecto del efecto perlocucionario de estos actos que, en principio, son actos de lenguaje. Irónicamente Derrida se pregunta sobre estas cuestiones dudando respecto del impacto de su posicionamiento en la lectura de Genet e interpelando respecto del lugar de las firmas-autorizantes que parecieran reasegurar la bondad del objeto en cuestión, simplemente por la reapropiación por una institución o por el ingreso a una institución:

"Est-ce *pour lui* que j'écris? Qu'est-ce que je voudrais lui faire? Faire à son 'oeuvre'? La ruiner en l'érigeant, peut-être.

Qu'on ne la lise plus? Qu'on la lise seulement à partir d'ici, du moment où moi je la consigne et contresigne? (Derrida, 1974a: 280 –*der.*–)

Años más tarde de publicado *Glas*, Derrida reconoce que todos los temas que

allí trata son eminentemente políticos: la lucha por transformar el campo impone generar instrumentos que enfrenten lo que intenta dominarlo. La lucha por un nuevo modo de decir es también una manera de luchar por alterar los protocolos de producción del conocimiento de la filosofía, de la lingüística, de los estudios de la literatura (cf. Derrida, 1976b).

“Posibilidad de decirlo todo sin tocar el secreto”, si es que es posible pensar que ese “secreto” existe: la literatura, en tanto discurso artístico, presenta un esquema enunciativo que erige al autor en no-responsable de cuanto dicen o afirman o niegan sus personajes. Discurso que puede, por lo tanto, plantear todas las hipótesis sobre todos los eventos, cuestionar todas las afirmaciones realizadas desde cualquier discurso, inventar todas las representaciones posibles sobre lo acontecido o sobre lo que puede acontecer, interrogar el poder político, religioso, dislocar los modos oficiales de usar la lengua, etc sin pretender nada más que ser leído como “literatura”. De allí el poder de su formulación. De allí el interés que Derrida deposita en esta formación discursiva.

40 41

Sobre las escrituras de borde y la importancia para revisar las retóricas sobre la literatura

Derrida desarrolla una escritura de borde entre la literatura y la filosofía, entre la literatura y la crítica, entre la teoría y la autobiografía. Su práctica de escritura evita tanto que la literatura se coma los restos del banquete como también evita darle un golpe mortal a partir de los rictus de un metalenguaje a veces gratuito: metalenguaje que, en algunas ocasiones, no es más que un mero alarde de pertenencia a una tribu, a un grupo de iniciados que parecieran no ver hasta qué punto son producto de aquello que tal vez pretendan evitar.

En la contienda respecto de los modos de decir sobre la literatura se juega también una relación central para la investigación y para la enseñanza actual y futura. Una relación que requiere una actitud de vigilancia epistemológica en las comunidades de práctica; actitud que, como tal, supone también una vigilancia política y estética. Es importante que empecemos a discutir cómo *escribir* cuando hablamos de literatura en el marco de los aparentemente reglados y ortodoxos intercambios universitarios (siempre que podamos sostener que estamos hablando de literatura cuando decimos que hablamos de literatura).

Recuperamos en este contexto el trabajo de Derrida intentando re-tomar esta discusión que suele presentarse cuando en los congresos, en los encuentros de especialistas, en los artículos, etc. algunos intelectuales prefieren llamarse “escritores” y no críticos, otros sacan sus credenciales de pertenencia a una agencia de investigación, otros se ubican en su rol de “profesores”, etc. En estos posicionamientos también se juega una concepción de la literatura y una concepción del conocimiento sobre la literatura que es necesario explicitar y, luego, poner en discusión dada su influencia en las prácticas de investigación y de enseñanza.

No es casual que lo que desde Ulmer (cf. Ulmer, 1983) se llama *post-crítica* encuentre su fundación en los textos de Derrida (cf. Derrida, 1974^a; 1980) y de Barthes (Barthes, 1977b) en tanto sus protocolos crean nuevas retóricas para escribir la lectura de la literatura. El eco tardío con que suelen arribar estas formulaciones

no va en contra de la fuerza con que revisan los protocolos de lectura de la literatura.

Sería objeto de otra presentación analizar cómo impacta en los ejercicios críticos y en los proyectos de investigación y de enseñanza de Argentina este programa que se gesta en la Francia del 67.

¹ Este trabajo se desprende de la investigación enmarcada en la Tesis correspondiente al Doctorado en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (Tema: De la resistencia a la teoría a una teoría de la lectura: el impacto de Derrida en la construcción de un nuevo canon crítico. Dirección: Dra. Pampa Arán).

² El comentario de Galeano fue escrito para una muestra de los dibujos de Aymá durante su exilio en España y luego reimpresso en un reciente trabajo sobre creadores santafesinos (cf. Galeano, 1979 [2003]: 206).

³ La tesis que citamos fue escrita en el marco de la Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura por María Eugenia Meyer y dirigida por el Prof. Germán Prósperi (cf. Meyer, M: (2003) *La puesta en escena de la voz (a propósito de 'Vagones transportan humo' de Alejandro Urdepilleta)*, mimeo, Biblioteca de la FHUC (UNL).

⁴ En el contexto de las Jornadas Nacionales para Grupos de Investigación en Teoría y Crítica Literarias (UBA, 2000) Panesi presenta las hipótesis centrales del proyecto de investigación "Los protocolos de la crítica". En dicha instancia, como en el Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literarias (UNR, 2000), Panesi precisa el modo en que usa la categoría de "protocolo" para la lectura de los textos de la crítica literaria. La versión escrita de dichas presentaciones es la que consultamos para esta investigación (cf. Panesi, J.: (2001) "Los protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain" en *Boletín* 9, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, pp. 104-115). En dicha versión Panesi reconoce su deuda con Derrida de quien toma la "etiqueta teórica" de "protocolo" pero que no obstante él mismo precisa para el campo de la crítica literaria convirtiendo la etiqueta en "herramienta de lectura que permite comprender ciertos aspectos del discurso crítico" (Panesi, 2001: 104).

⁵ En "Las operaciones de la crítica: el largo aliento" (cf. Panesi, 1998) Panesi toma otros aspectos del término "operaciones" que impactan en el mismo término "protocolo" que define luego. Para Panesi los sentidos que ligán la palabra "operaciones" a los campos quirúrgico, matemático o militar no se pierden totalmente cuando se la emplea para pensar lo que acontece en el campo de la crítica que funciona a veces como cirugía, otras como estrategia y otras como operación de álgebra: "'Cirugía', puesto que, cuando disecciona el cuerpo textual, aspira a dejar su marca de superficialidad, a escribir encima, a ser lectura canónica, o por lo menos, pasaje obligado hacia la lectura del texto, su 'objeto' o su 'cadáver' (se reconocerán aquí las metáforas de la vulgata derrideana). 'Estrategia', puesto que la crítica es una combatiente en las batallas literarias (la frase es de Benjamin), y también porque, como estrategia convencida, descubre las maniobras y las tácticas que los escritores, los grupos y los textos mismos ejecutan en la historia, en los discursos o en el interior de los 'campos' literarios (se

advertirá aquí la omnipresencia de Foucault y de Bourdieu). ‘Algebraica’, puesto que, extraviada en su propio murmullo discursivo y abandonada hoy por las certezas estructurales y metodológicas, añora ese rigor perdido, ese tutelaje disciplinario que la acomodaba en los ‘sistemas’ (‘murmullo’ y ‘sistema’ son dos palabras que han definido a dos Barthes diferentes, contradictorios, coexistentes hasta el final).” (Panesi, 1998: 9).

⁶ Por ejemplo, en “Las operaciones de la crítica...” Panesi analiza la relación entre la emergencia estructuralista en Argentina y las mediaciones políticas que actuaron en su consolidación y en el silenciamiento de otras voces (cf. Panesi, 1998: 11).

⁷ Introducimos esta cita de Panesi porque es aclaratoria respecto de los órdenes “otros” que se involucran en la discusión de los protocolos de lectura: “Y no hay nada de exagerado cuando afirmamos, un tanto enfáticos, que algo importante se juega cuando se mentan los protocolos de lectura. Está en juego (es decir, en peligro, en situación de inestabilidad, en peligro de muerte) la situación de un discurso, las relaciones de poder que ha alcanzado, el enclave institucional donde se mueve, la subsistencia misma de su predicamento teórico y el destino de su reproducción.” (Panesi, 2001: 106).

⁸ Decimos “teoría literaria” en singular para referirnos al proyecto teórico y epistemológico generado por la tradición estructuralista que encuentra en los estudios morfológicos de Propp (cf. Propp, 1928) el punto de partida para consolidar un programa “científico” de la narrativa y, en los estudios de los formalistas rusos (cf. Shklovski, 1917; Eichenbaum, 1925; etc.), el camino de apertura para el estudio “científico” de la poesía (cf. Bremond, 1958; Todorov, 1966, 1969; Barthes, 1969^a; Jakobson y Lévi-Strauss, 1962, Riffatterre, 1971; etc.).

Los intentos de consolidar una “teoría literaria” se sostienen también desde ciertas líneas de la semiótica, de la estilística de cuño filológico, etc. (Greimas, 1976; Spitzer, 1957, etc.).

Realizamos esta distinción debido a que entendemos que el campo de los estudios de la literatura no se circunscribe al proyecto de fundación de una “teoría literaria” en los términos planteados, sino que comprende también otro conjunto de producciones, a saber, las de la crítica literaria, las de los estudios sobre la literatura formulados desde la matriz teórica del psicoanálisis (por ejemplo, Masota, García, etc.) o de la sociología (por ejemplo, Bourdieu, González), etcétera.

⁹ Hacemos esta salvedad ya que el propio Panesi aclara que la “etiqueta teórica” de “protocolo de lectura” es empleada por Derrida de modo insistente en sus escritos, no obstante sin precisarla. De todos los usos del término (que hemos comprobado aparece en diferentes instancias de su obra) Panesi elige uno que particularmente muestra el carácter no sólo teórico sino político de la categoría: retoma cómo Derrida habla de “protocolos de lectura” en el momento en que se descubren los escritos xenófobos de Paul De Man (cf. Derrida, [1984] 1988).

¹⁰ Insertamos simplemente a modo de ilustración el modo en que Derrida reconstruye el escenario sociopolítico al que el poema hace referencia: “(...) Février 1936, victoire électorale du *Frente Popular*, veillée de guerre civile. *No pasarán*: la Pasionaria, le non à Franco, à la Phalange appuyée par les troupes de Mussolini et la Légion Condor de Hitler. Cri ou écrit

de ralliement, clameur et banderoles pendant le siège de Madrid, trois ans plus tard, *no pasarán* fut un *schibboleth* pour le peuple républicain, pour ses alliés, pour les Brigades Internationales. Ce qui se passa ce cri, ce qui passa ce cri, ce qui s'est passé malgré lui, ce fut la deuxième guerre mondiale." (Derrida, 1986^a: 45)

¹¹ Usamos la notación (*izq-*) para mostrar que el texto que citamos se inscribe en la columna de la izquierda de la página donde Derrida suele hablar sobre Hegel; del mismo modo, usamos la notación (*der-*) cuando recuperamos citas de la columna de la derecha de la página, donde suele hablar sobre Genet.

Bibliografía

Textos de Derrida

DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*, 1967, Paris, Minuit, 1997 [trad. al español de Oscar del Barco y Conrado Ceretti: *De la grammatología*, Bs. As., S. XXI, 1971].

(1972) *La dissémination*, Paris, Du Seuil [trad. al español de José Arancibia: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997].

(1974^a) *Glas*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.

(1974b) "Mallarmé" [trad. al español de Francisco Torres Monreal] en *Suplemento Anthropos*, n° 13, Antologías temáticas, Barcelona, 1989 [trad. al inglés: Christine Roulston en Attridge, D.(comp.): (1992)].

(1976a) *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion [trad. al español de M. Arranz Lázaro: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1981].

(1976b) "Qui a peur de la philosophie?" en Derrida, J. (1990c) (1990c) *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée.

(1980) *La ley del género* (mimeo) [trad. de Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en *Glyph*, 7]; "The Law of Genre" [trad. Avital Ronnel en Attridge, D.(comp.) (1992)].

([1984] 1988) *Memoires for Paul De Man*, Columbia University Press, 1989 [trad. al español de Carlos Gardini: *Memorias para Paul De Man*, Barcelona, Gedisa, 1998].

(1986) *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1992.

(1987) *Ulisse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée.

(1991b) "Circonfesión" en Bennington, G. & Derrida, J. (1991b) *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994 [trad. de María Luisa Rodríguez Tapia].

(1994a) "¿Qué hacer de la pregunta 'qué hacer?'" [trad. de Bruno Mazzoldi] en Derrida, J.: (1997) *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, proyecto a.

(1996b) "Notas sobre desconstrucción y pragmatismo" en Mouffe, Ch. (comp.): (1996)

(1998^a) *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.

(1998b) "Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile" en Derrida, J. & Cixous, H.: (1988) *Voiles*, Paris, Galilée. [trad. al español de Mara Negrón: "Un verme de serda. Puntos de vista pespunteados sobre el otro velo" en *Velos*, México, S. XXI, 2001].

Textos de consulta general

- A.A.V.V. (1969): *Análisis estructural del relato*, Bs. As., Tiempo contemporáneo, 1970.
- ASENSI, M. (comp.) (1990a): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco.
- (1990b) "Crítica límite/El límite de la crítica" en Asensi, M. (comp.)
- BARTHES, R. (1973): *El placer del texto*, México, S. XXI, 1993.
- (1977a) *La lección inaugural*, México, S. XXI, 1993.
- (1977b) *Fragments de un discurso amoroso*, México, S. XXI, 1982.
- BLOOM, H. (1979): *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- BORGES, J.L. (1967): *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2001.
- BREMOND, C. (1958): "La lógica de los posibles narrativos" en AA.VV.: (1969)
- CIXOUS, H. (1998): "Savoir" en Derrida, J. & Cixous, H.: (1988) *Voiles*, Paris, Galilée.
- EICHEMBAUM, B. (1925): "La teoría del 'método formal'" en Todorov, T. (comp.): (1965)
- FOUCAULT, M. (1969): "Qué es un autor" en (1994) *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GALEANO, E. (sin título) en AAVV ([1979] 2003): *Creadores santafesinos: Aymá*, Santa Fe, Graficando.
- GERBAUDO, A. (2002): "Dina San Emeterio, profesora de literatura" en A.A.V.V.: (2002) *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, UNL.
- GREIMAS, A. J. (1976): *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós, 1983.
- JAKOBSON, R. & LÉVI-STRAUSS, C. (1962): "Los gatos" de Baudelaire, Bs. As., Signos, 1970.
- MEYER, M. (2003): *La puesta en escena de la voz (a propósito de 'Vagones transportan humo' de Alejandro Urdapilleta)*, mimeo, Biblioteca de la FHUC (UNL).
- PANESI, J. (1989): "Enrique Pezzoni: profesor de literatura" en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1993) "Walter Benjamin y la deconstrucción" en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1996a) "El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso" en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1996b) "Detritus" en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1996c) "La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria" (Conferencia dada en el marco del *Primer Congreso Internacional de Profesores*, FHUC-UNL (mimeo).
- (1998) "Las operaciones de la crítica: el largo aliento" en Panesi, J. y otros: (1998) *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2000b) "Las voces de la escritura" en *Clarín*, suplemento "Cultura y Nación", domingo 14 de mayo, pp. 6 y 7.
- (2001) "Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain" en *Boletín / 9*, Rosario, UNR.
- PROPP, V. (1928): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- RIFFATERRE, M. (1971): *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix barral, 1976.
- SAN EMETERIO, D. (1995): "Primera clase de 'Metodología y análisis de

textos literarios” en AA.VV.: (2002) *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, UNL.

SARTRE, J. P. (1952): *San Genet: comediante y mártir*, Bs. As., Losada, 2003.

SHKLOVSKI, V. (1917): “El arte como artificio” en Todorov, T. (comp.): (1965)

SOLLERS, P. (1969): “Literatura y enseñanza” en Bombini, G. (comp.):

(1992) *Literatura y educación*, Centro Editor de América Latina, Bs. As.

SPITZER, L. (1957): *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

TODOROV, T. (comp.) (1965): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., S. XXI, 1976.

(1966): “Las categorías del relato literario” en AA.VV.: (1969)

(1969): *La gramática del Decamerón*, Madrid, Taller, 1973.

VALLEJOS, O. (2002): “Enconías del método” en AA.VV.: (2002) *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, UNL.

ÜLMER, G. (1983): “El objeto de la postcrítica” en AA.VV.: (1983) *Ensayos sobre la cultura postmoderna*, Barcelona, Kairós, 1985.

(1994) “Un experimento en hiperretórica” en Landow, G.: (1994) *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1997.