

Cruce medial y disidencia. Variaciones sobre una poética de la negatividad

Agustín Lucas Prestifilippo •

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Resumen

Aquellos panoramas trazados por la crítica de la literatura argentina que subrayan la adopción del cruce medial como procedimiento narrativo estrictamente contemporáneo realizan un corte estructural entre la producción literaria del último tercio del siglo pasado y la publicada en la actualidad. Sin embargo, cuando se acepta que una de las determinaciones esenciales de lo literario se caracteriza por el establecimiento de estrategias de exceso consistentes en la subversión continua de su límite, se hace necesario, por lo menos, un trabajo de precisión. Casos tan disímiles de la historia de la poesía y la narrativa del siglo XX como los de Arlt, Gelman y Saer testimonian que la práctica transmedial ha sido constitutiva al nacimiento de la modernidad literaria también en la Argentina. Semejante reformulación del lugar del cruce medial en la literatura nacional permite extraer nuevas conclusiones. En este artículo desarrollamos los perfiles de una corriente del panorama contemporáneo de la narrativa argentina en donde este problema aparece interrogado en sus procedimientos formales.

2021

Palabras clave:

· cruce medial · literatura argentina contemporánea · poética de la negatividad · disidencia estética

• Sociólogo (UBA). Docente de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Becario doctoral CONICET.

Abstract

Those scenarios depicted by the Argentinean literary criticism that underline the adoption of the narrative procedure of cross-media as strictly contemporary execute a structural cut between the literary production of the last third of 20th century and that published currently. Nevertheless, providing the setting of strategies of excess based upon the continuous subversion of the literary limit is accepted as one of the most essential determinations of the Literary, then a review becomes necessary. Different cases in the history of poetry and narrative in the 20th century such as Arlt's, Gelman's and Saer's works testify that the transmedia practice was constitutive to the birth of literary modernity also in Argentina. This reformulation of the place of cross-media in the national literature allows us to come to new conclusions. In this paper we develop the profiles of a current of the contemporary scenario of Argentinean literature where this problem appears questioned in its formal procedures.

Key words:

· cross-media · contemporary argentinean literature · poetics of negativity · aesthetical disidence

Introducción

En los actuales panoramas trazados por la crítica de la literatura argentina se ha vuelto un lugar común la referencia a la adopción del procedimiento del cruce medial por parte de las narrativas contemporáneas (Kozak, Ludmer, Sarlo, Speranza). Curiosamente, esta constatación depende del uso de recursos conceptuales e hipótesis procedentes de regímenes del conocimiento externos al ámbito tradicional de análisis y descripción literarios. En efecto, la relevancia del cruce medial como operación ejemplar de las narrativas escritas en la Argentina del nuevo siglo es reconocida allí donde se postula la premisa, histórico-social, de transformaciones estructurales en las economías capitalistas y, en estrecho vínculo, en su esfera cultural. El cruce medial, se dice, sería algo así como la respuesta literaria al desarrollo acelerado de las nuevas tecnologías de comunicación y a la tendencia, facilitada por ellas, a la desdiferenciación de esferas de valor (cf. Lash). Parafraseando a un reconocido crítico literario, asistimos en nuestros días a un volverse sociología de cierta literatura argentina (Panesi).

La relación entre tecnologías y prácticas literarias es un fenómeno que puede constatararse tanto por evaluaciones positivas como por rechazos concluyentes. A diferencia de aquellas posiciones que «perciben, en el ambiente, un incomprensible

apocalipsis inminente; y, por todas partes, esta voz que corre: los bárbaros están llegando» (Baricco:12), las mutaciones culturales determinadas por el fenómeno de la red han sido interpretadas como una disolución liberadora de la confusión entre validez literaria y conciencia moral: «Es como si el Sentido, que durante siglos estuvo unido a un ideal de permanencia, sólida y completa, se hubiera marchado a buscar un hábitat distinto, disolviéndose en una forma que es más bien movimiento, larga estructura, viaje. (...) Superficie en vez de profundidad, viajes en vez de inmersiones, juego en vez de sufrimiento» (110–111).

Según esta tesis, la liberación lúdica que gana la literatura con la experiencia de las nuevas tecnologías se debe a la disolución del «ideal de permanencia» y «profundidad» del «Sentido», así como en relación con el sentimiento moral frente al dolor de los demás. Por el contrario, los detractores de la significación literaria del fenómeno de la red apelan a argumentos simétricamente opuestos. Esto aparece de un modo ejemplar en la reivindicación, por parte de George Steiner, de lo que llama acto de lectura auténtico. Ante el avance tecnológico que ha modificado estructuralmente las relaciones entre el lector y el texto, la tarea del estudioso de la literatura no puede detenerse en la mera descripción de mutaciones culturales sino que se torna imprescindible adjudicar un valor normativo a actitudes y disciplinas, e impulsarlas en un tiempo ajeno al contexto que les dio origen. Los estudios literarios requieren de un trabajo reconstructivo que afronte las presiones del mundo conexcionista: «La revolución sufrida en el ámbito de la creación, la comunicación y la conservación del material semántico, y producida por los ordenadores, el intercambio electrónico a escala planetaria, el “ciberespacio”, y (pronto) la “realidad virtual”, es mucho más radical y tiene un alcance mucho mayor que la iniciada por Gutenberg» (Steiner:12).

22 23

Frente al «lector infrecuente» que reproduce esta nueva cultura, dice Steiner, la pasión humanista representada emblemáticamente en la pintura de Chardin, *Le philosophe lisant*, sigue intacta.

En este trabajo desearía explorar los perfiles de una corriente contemporánea de la literatura argentina, la cual se caracteriza por interpretar y tomar una posición ante estos dos discursos normativos referentes al cruce medial. En las operaciones que ponen en juego y en los temas que relatan *El pozo y las ruinas* (Néspolo), *La descomposición* (Ronsino, 2007), *Glaxo* (Ronsino, 2009), y *Trampa de luz* (Capelli), se escenifica una *ceguera* compartida por ambos contendientes. Sus indagaciones revelan cómo las evaluaciones benévolas así como las condenas en bloque del vínculo entre desarrollos técnicos y mutaciones literarias coinciden, no obstante, en presuponer un concepto purista del sentido de la literatura.

Antes de ello, sin embargo, es fundamental comprender el sentido de la imagen del mundo que se ha vuelto hegemónica en los últimos años. La centralidad del conexionismo como fenómeno sociológico permite pensar la amenaza de ideologización de la cultura literaria que opera en la actualidad (1). Si el descrédito de la estética filosófica que fundamenta el teorema del arte después del fin del arte traduce este movimiento en el terreno de la crítica (2), entonces, en la misma medida, se vuelve necesario analizar en qué sentido las experiencias narrativas que exploraremos se distancian tanto de la ideología que recurre a la cultura literaria como analogía de los desplazamientos del nuevo capitalismo así como se separan de la visión conservadora de valores estéticos ajenos a los conflictos sociales (3). Este recorrido nos permitirá dilucidar la especificidad de la constelación que componen los casos estudiados (4).

1. El mundo conexionista y los dilemas de la cultura

En su voluminoso estudio sobre el nuevo espíritu del capitalismo, Luc Boltanski y Ève Chiapello realizan un extenso análisis de las mutaciones que, ante la amenaza de un empobrecimiento de su capacidad reproductiva, el sistema capitalista se vio obligado a efectuar a fines de los años setenta. A diferencia de las economías de subsistencia, sostienen los autores, el modo de acumulación capitalista se define específicamente por el objetivo de perpetuar la reproducción del capital *ad infinitum*. Y es por el carácter hiperbólico de esta exigencia, la cual puede verse amenazada por la inestabilidad del compromiso de sus recursos humanos, que se vuelve necesario algo así como un espíritu, lo que significa: una «ideología que justifica el compromiso con el capitalismo» (Boltanski y Chiapello:9). El calificativo indicador de novedad que titula la investigación supone, a grandes rasgos, una tripartición de la historia del capitalismo desde su génesis hasta la actualidad. Luego de la primera etapa del capitalismo, marcada por la creación de una mano de obra formalmente libre, por procesos acelerados de urbanización, por la positivación del derecho y por un *ethos* que premiaba al empresario individual y al trabajador disciplinado, siguió una «edad dorada» que abarcó el período que transcurre desde la posguerra hasta la crisis del petróleo de 1973 y que ha sido rotulado como capitalismo de organizaciones. Si a la primera etapa del capitalismo podríamos encontrarla retratada en la casa familiar de los Buddebrook, ésta sería la gris y monótona época de los pasillos kafkianos. Etapa del capitalismo signada por las grandes fábricas industriales centralizadas y burocratizadas. Por el contrario, el capitalismo contemporáneo, como se sabe, habría encontrado en la mundialización de las operaciones de mercado, y en el uso de las nuevas tecnologías de información y comunicación los aspectos más definitorios de su identidad.

La pregunta que debe responder el nuevo espíritu del capitalismo es la que histórica y sistemáticamente ha debido enfrentar: ¿cómo asegurar la adhesión de sus participantes de forma tal de garantizar la finalidad de acumulación infinita? Según los autores, cada etapa histórica del capitalismo se ha diferenciado por una respuesta diversa; y ha sido esta diferencia la que permite definir a cada espíritu. La hipótesis que presentan Boltanski y Chiapello es que en el «tercer espíritu», esto es: en nuestra actualidad, los recursos motivacionales externos incorporados al sistema económico que permitirían el compromiso necesario de cuadros y trabajadores habrían sido encontrados en la cultura estético-literaria. Gracias a ella la tarea central del espíritu del capitalismo de ofrecer a sus miembros una imagen consistente del mundo habría sido posible. El desafío que presenta esta paradoja histórica consiste en lo siguiente: una formación cultural desarrollada con fines propios, «autónoma», por decirlo de algún modo, es integrada al sistema posibilitando, por su función justificadora, el proceso de acumulación.

La cultura estético-literaria aparecería como un campo homogéneo de actitudes, representaciones y valores que habrían amenazado con impedir el fin último del capitalismo invitando a sus participantes a desistir de la empresa absurda de acumular capital como fin en sí mismo. Cultura que habría propiciado (y aquí el modelo ejemplar lo representa el Mayo francés del '68) los elementos necesarios para fomentar el descontento, la indignación y la crítica radical de las petrificadas formas de vida exigidas por las grandes organizaciones burocratizadas. Debido a la dinámica del capitalismo, aquellos elementos que, como la transgresión y la subversión, habrían participado de la base normativa de la crítica de la conducción de vida de la época del capitalismo organizado y del Estado de Bienestar, hoy habrían sido re-funcionalizados en el «mundo conexionista» a los fines de satisfacer las necesidades capitalistas y transformados en exigencias institucionales hacia la subjetividad del nuevo capitalismo. Conocemos cuáles son las palabras que denotan esas exigencias: flexibilidad, creatividad, disponibilidad, conexionismo.¹ Puede observarse este proceso en la importancia que, en este contexto, adquiere la noción de red. La misma, como observan los autores, ha condensado los motivos literarios más característicos de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo pasado.

24 25

Las diatribas contra el modo de organización jerarquizado demuestran un fuerte rechazo moral contra todas las instancias ligadas a la autoridad.² En este contexto los temas de la competencia, vale decir: el paso de una economía de producción a una economía de servicios, y del cambio permanente de las tecnologías, daban sitio a imaginar la traducción de aquella sospecha en una organización flexible y creativa que sabría «surfear» sobre todas las «olas», adaptándose a todas las transformaciones. Junto con la imaginación tecnológica, algunos motivos de la cultura estética pudieron ser de gran ayuda en esta subversión del principio jerárquico: la imagen del texto como una red o tejido, por ejemplo, admite la posibilidad de hacer realidad el empirismo radical que respondería al malestar ocasionado por el vínculo de las organizaciones con instancias externas de autoridad. A la importancia de las carreras jerárquicas del modelo empresarial de los años sesenta se lo pudo reemplazar por la sucesión de proyectos en la trayectoria de vida de los individuos. «Cada proyecto», dicen los autores, «es la ocasión para hacer múltiples encuentros y ofrece la posibilidad de ser apreciado por los demás y de lograr, de este modo, oportunidades de ser requerido para otro asunto» (114). Con este desplazamiento, valores, derechos y obligaciones sufren el cambio que define las experiencias socioocupacionales del régimen neoliberal.

A este diagnóstico es posible preguntarle si la cultura estético-literaria se ha vuelto *en conjunto* una ideología. Más precisamente, se vuelve necesario indagar sobre las expresiones concretas de este fenómeno. ¿Cómo podemos entender este problema desde las prácticas literarias de los últimos años en la Argentina? ¿Qué posición adoptan estas prácticas narrativas ante semejantes desplazamientos en la estructura social y en la esfera cultural? Una descripción de los procedimientos literarios en los cuales se indaga, directa o implícitamente, la estrategia textual de la transmedialidad nos permitirá ofrecer una respuesta. Ahora bien, para ello se vuelve necesario, primero, dilucidar cómo impactaron los dispositivos ideológicos del nuevo capitalismo en los debates de la crítica del arte y la literatura.

2. El malestar de la estética: entre el purismo y la diferencia

En la actualidad es posible reconocer en la crítica del arte y la literatura un verdadero malestar de la estética. La estética produce inquietud, y no por pocos motivos. Analizando algunas ideas de la crítica contemporánea quisiéramos remarcar brevemente los argumentos que desmienten a la estética filosófica desde lo que con Rancière podríamos denominar régimen de identificación post-utópico del arte.

Ha sido, sin dudas, en el campo de la crítica del arte en donde se ha fundamentado de manera sistemática el sentimiento de indignación ante la estética. La tesis de Arthur C. Danto sobre la situación posartística del arte ha englobado varios argumentos al respecto. En efecto, su diagnóstico ha funcionado como una verdadera caja de resonancias en los debates regionales de las distintas disciplinas artísticas. Los artículos recopilados en *El arte después del fin del arte* plantean un problema específico; a saber, articular un aparato crítico adecuado ante la multiplicidad de fenómenos existentes en la práctica artística contemporánea, allí donde ésta *ya no* admite una remisión a precedentes en la historia del arte. Por lo tanto, el interrogante que plantea su investigación dice así: ¿cómo acceder a obras pictóricas que «ya no dudan en emplear recursos que pertenecen a *medios* del todo diferentes —escultura, vídeo, película, instalación, y otros—»? (35, énfasis nuestro). En otras palabras, el crítico del arte se ve obligado a repensar su práctica en la medida en que su objeto de estudio opera procedimientos de cruce medial que desmienten presupuestos sustancialistas a propósito de la identidad medial. Precisamente es esto lo que hace, según Danto, la estética filosófica. La respuesta, entonces, no puede provenir de su ámbito, pues ella exige trabajar con un imperativo purista. La crítica del arte debe informarse por los tiempos que corren. Tiempos «poshistóricos», de «profundo pluralismo y total tolerancia», de «una casi perfecta libertad» (35).

En el ensayo de respuesta que ofrece Danto se reconoce un claro contendiente: las tomas de posición valorativa de la estética filosófica. El procedimiento fundamental de toda evaluación es la distinción entre el ideal que juzga y el fenómeno juzgado. Esa es la fuerza del juicio, la violencia de su trazar límites, que consiste en ser «excluyente, en el sentido en que la Gran Muralla China fue construida para mantener fuera las hordas mongoles, o el muro de Berlín para mantener protegida a la inocente población socialista frente a las toxinas del capitalismo» (31). Según Danto, Clement Greenberg ofrece los relatos más adecuados a este tipo de comentarios excluyentes en busca de *lo puro*: «En el gran relato modernista el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte» (31).³

Finalmente, para Danto el juicio estético no solamente es, desde un punto de vista ético-político, injustificadamente excluyente sino que es, ante la vista de la transmedialidad de las prácticas artísticas contemporáneas, analíticamente inoperante. Según el autor, las dificultades que presenta el arte contemporáneo al crítico se explican por el lastre que implica la dependencia de éste de las categorías clásicas de la estética filosófica. El autor sostiene que los predicados estéticos no son capaces de discriminar con suficiencia entre obras de arte y otros tipos de objetos y signos. Si de dos objetos fenoméricamente idénticos uno puede ser una obra de arte mientras que el otro es una mera cosa, entonces el modo de ser una obra de arte no puede

depender solamente de las propiedades estéticas, esto es: propiedades sensualmente discernibles. Ahora bien, como hemos mencionado, Danto extrema este argumento afirmando que las propiedades estéticas —lo visual, la presencia sensible de la obra— no sólo son insuficientes para determinar si, por ejemplo, una caja de jabón en polvo Brillo es una obra de arte, sino que se han vuelto obsoletas.

Sin embargo, si se analiza con cierto detalle, no resulta del todo adecuado hablar de *la* cultura estética. Por el contrario, desde sus orígenes la estética se ha debatido consigo misma a la hora de producir la fundamentación de su espacio de enunciación de cara a su objeto de estudio, las prácticas artísticas y literarias. A contrario de lo expuesto por la intervención de Danto, el punto de vista estético se encontraría agrietado desde su nacimiento.⁴ Con el derrumbe del género de la poética preceptiva y frente a la pluralidad potencialmente infinita de manifestaciones artísticas, se volvía improcedente el acto de pretender formular una definición clara y distinta de su objeto. Se había hecho manifiesto que aquello que unificaba a las prácticas, al proceder de marcos normativos cuya validez se limitaba a un espacio y tiempo determinados, sólo operaba neutralizando la singularidad de cada una. En este sentido, la estética nace con el saber de su propia incapacidad. De su incapacidad para emitir exitosa y deductivamente juicios de gusto, al modo en que la poética neo-clasicista prescribía estándares para la producción y evaluación de prácticas artísticas.

26 27

En «El arte y las artes», un texto no siempre frecuentado, Adorno formula este problema ya desde su título. Por lo dicho hasta aquí, la estética filosófica no logra dar con un concepto universalmente válido del arte. No obstante, a la vista de las prácticas de cruce medial que se observan, es necesario ofrecer una interpretación de estos procedimientos puesto que ofrecen composiciones novedosas. Estos conjuntos, sin embargo, revelan una determinación que los excede. Al desmentir la concepción que fetichiza las fronteras mediales de las prácticas artísticas, las prácticas de cruce desmienten las pretensiones de un sentido dado, transparente, en donde quede ocultado el trabajo de construcción que le dio origen. Lejos del ideal wagneriano de la obra de arte total, en la lectura de Adorno, el procedimiento del cruce pone en evidencia, por la inscripción simultánea de lógicas mediales antagónicas, las tensiones y conflictos que motivan el sentido de las prácticas que operan de este modo. Más precisamente, las tensiones y conflictos que motivan la lógica del sentido de toda práctica artística. La estética filosófica no es capaz de formular conceptos de extensión infinita, pero las artes presentan en los conflictos mediales, los cuales pueden (o no) ser explicitados, una lógica agonial que produce el sentido de *la* estructura artística.

En la historia de la literatura latinoamericana del siglo XX este movimiento se hace visible en los casos más emblemáticos de lo que solemos entender por moderno. Sin embargo, este acuerdo tácito esconde una verdadera dificultad: «Hay que preguntarse», escribe Saer en 1969, «hasta qué punto la “modernidad” y la “independencia estética” de la nueva literatura latinoamericana no son un resultado directo del desarrollo de las comunicaciones en general y de los *mass-media* en particular» (198). Los términos que son relativizados por el entrecomillado son los de modernidad e independencia estética. Por lo dicho hasta aquí se podría entender esto del siguiente modo: falseamos el lugar de la actividad poética cuando la pensamos absuelta de toda y cualquier relación con la espesura de lo real. De esta manera opera el juicio de una estética purista con relación a su objeto. Por el

contrario, casos como los de Roberto Arlt, Carlos Drummond de Andrade o Juan Gelman,⁵ revelan la originaria dependencia del arte literario de algo heterogéneo a él para llegar a ser arte. Por lo tanto, sentencia Saer, «la adopción voluntaria de lo moderno implica una distancia respecto de la modernidad» (203). Resta responder a esta pregunta: ¿cuál es el estatuto de esta distancia?

3. La lógica de la descomposición

En las novelas que hemos seleccionado se vuelve visible una clara recurrencia del motivo de la descomposición. Distintos elementos atestiguan este proceso. Algunas de las figuras más relevantes: la tierra; el sistema ferroviario argentino; los restos de alimentos en los platos de una cocina; el hierro a la intemperie; un coche abandonado; los comercios de una ciudad del Gran Buenos Aires. Lo mismo puede constatarse con respecto a la identidad de los personajes que protagonizan las historias: lejos de presentar trayectorias épicas en las cuales tengan la capacidad de realizar acciones en la objetividad de un mundo que, aunque extraño, es capaz de ceder su alteridad a la integración del yo literario, aquí los personajes fracasan hasta en la práctica de verbalizar su identidad. Ocurre, finalmente, algo similar con referencia a los relatos de los personajes y a la capacidad general de transmisión semántica de las estructuras novelescas. Optamos por otorgarle un valor paradigmático al título de la primera novela de Hernán Ronsino pues aparece como una suerte de débil indicación de una apuesta estético-literaria que nos permitirá interpretar el conjunto de los enunciados novelescos, al interior de sus relaciones y en vistas a los problemas planteados por la cultura contemporánea.

Como se ha mencionado en este trabajo, la literatura ha establecido históricamente estrategias de exceso en las que su límite fue transgredido de manera continua. Puede recordarse al respecto a los exponentes del así llamado expresionismo alemán como Keiser y Döblin, quienes incorporaron en sus textos innovaciones técnicas del lenguaje cinematográfico en sus procedimientos dramáticos y novelescos; o también al programa del *nouveau roman*, el cual llevó al extremo el imperativo realista de duplicación representacionalista del mundo dando sitio a una irrupción del lenguaje fotográfico en la repetición lingüística de cosas, diciendo en la desmesura de detalles la inadecuación de toda palabra.

a) Por lo tanto, no tendría que resultar necesariamente novedoso el hecho de que en su novela *El pozo y las ruinas*, Jimena Néspolo también lo haga. Dejando de lado los ejemplos citados de literaturas extranjeras, ¿acaso no conocemos en la historia de la literatura argentina cruces de procedimientos técnicos? ¿Cómo leer las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt? Una lectura que excluya o bien al pacto de lectura periodístico o bien al pacto de lectura literario falsearía su complejidad expresiva.

La técnica de incorporación de los códigos del folletín y del lenguaje cinematográfico en la obra de Manuel Puig revela algo semejante. ¿No es posible rastrear una analogía entre el procedimiento de la pictorización en relieve de la pintura y la búsqueda poética de la obra de Juan José Saer?⁶ La novela de Néspolo se inscribe en esta tradición. Decir esto no significa que su poética decida voluntariamente colocarse en una línea de escritura y no en otra. En todo caso, su texto decide no esconder la estructura heterónoma que la origina, y es por esta presentación que su búsqueda adquiere una diferencia.

La significatividad de la propuesta del texto de Néspolo descansa no tanto en el acto de rescate de una estrategia poética que se ha adoptado en gran parte de las prácticas modernas de la literatura nacional sino en su particular funcionamiento en el espacio de la novela. Y ese emplazamiento espacial debería ser pensado en íntima vinculación con la situación histórica en la que la novela irrumpe. El sueño literario de ser otra cosa, la búsqueda de su heteronomía, sueño que como hemos repetido encontré en los nuevos medios de la fotografía y el cine instancias modelo para su experimentación formal, aparece hoy en día enfrentada a una compleja dificultad. El problema de la imagen parece haberse presentado en un plano privilegiado de las discusiones político-culturales. En lo que hemos llamado mundo conexionista, en donde el pastiche publicitario ha conducido al extremo de lo absurdo la apariencia de la transparencia, la literatura no puede desentenderse de ese presente. El dilema aparece allí donde el procedimiento de cruce medial con las formas imaginales de significación se ve amenazado de volverse legitimador de la mercantilización privilegiada de la imagen en las sociedades contemporáneas (Jameson:178).

28 29

Si es cierto que una vertiente pronunciada de la literatura reciente de nuestro país se ha escrito desde el punto de vista de las nuevas tecnologías, entonces la distintividad de la novela de Néspolo habría que buscarla en la forma en que esa perspectiva se inscribe en una autorreflexión literaria que encuentra en la figura de la cita una de sus fuentes privilegiadas de inspiración.⁷ Ciertamente, en *El pozo y las ruinas* los enunciados que producen las nuevas tecnologías aparecen descontextualizados. La distancia extrañadora que posibilita el procedimiento de la cita pone en entredicho los entusiastas diagnósticos de los alcances de la innovación tecnológica en comunicaciones que circulan en el mercado contemporáneo. De esta manera, sin recaer en los juicios del «nuevo conservadurismo», la narrativa de Néspolo sospecha de los nuevos gurúes de las tecnologías comunicacionales. Haciéndose carne el imperativo del montaje y el collage de materiales diversos, el texto incorpora transmutaciones caligráficas, textos en formato de correo electrónico y de mensajes enviados por teléfonos móviles, imágenes fotográficas, notas de periódicos digitales, en cuyos meandros el texto novelesco pierde su finición estructural.

Los distintos tipos de enunciados que producen las formas de lectura y comprensión suscitadas por los nuevos medios de comunicación se caracterizan por proceder de un discurso comunicativo que apunta a la información directa —la representación de un «real» preexistente al significante, la expresión de una intención subjetiva—. Sin embargo, al ingresar en el conjunto textual de la novela, ese conjunto extranovelesco queda modificado y definido a partir de la función del enunciado novelesco. Por ello la cita que coloca en la novela su otro (aquí: las frases producidas por el dispositivo de las nuevas tecnologías) no solamente pone en

crisis la pretensión ideológica de un texto cerrado, sino que aparece también dando lugar a lo otro de las nuevas tecnologías: los bravos conflictos que invisibilizan, la desigualdad social y cultural, las tensiones y distancias que aborrecen las metáforas aparentemente neutrales y desinteresadas provenientes del imaginario técnico. En este sentido es que podemos entrever cómo en *El pozo y las ruinas* se asiste a un peculiar retorno de cierta idea de literatura crítica. Ese retorno encuentra en la autorreflexión de los códigos de las lenguas actuales su estrategia constitutiva.

El distanciamiento que produce la operación de la cita coloca al sujeto de la enunciación en una situación de desconocimiento radical de las intencionalidades de los personajes que describe. La visión objetivadora juega irónicamente con las formas de lectura y comprensión que suscitan los nuevos medios:

El espectador, ahora, quisiera saber qué piensa este hombre de rostro huraño... ¿Qué le pasa a este tipo? (31); Hace varias horas que el hombre mira la televisión, todo indica que el resto del día ha de seguir con lo mismo (63); miren ustedes lo que hace Segismundo (...) El hombre, al parecer, está ofuscado (156); todo indica que el fotógrafo no recuperará sus fotos. (...) Ha de urgirle mucho ver esas copias (...) De lo contrario no se explica tanto arrojó (157)

La voz del narrador repite en el plano del punto de vista el extrañamiento del sentido que el protagonista experimenta a lo largo de la novela. Protagonista, narrador y lector participan de la negación de los actos de comprensión y representación. Ese «descarrío» obliga al protagonista, Segismundo, aunque puede entenderse por qué no solamente a él, «a observar sus años de vida como si no fueran los propios sino quizás los de un amigo querido, no del todo encontrado, al cual quisiera tener la oportunidad de conocer alguna vez entero» (47).

Que este distanciamiento de sí de la mirada no sólo se produce en la historia del personaje lo observamos en los pasajes en los que *El pozo y las ruinas* interroga a la escritura. Ésta es abordada desde la figura del escritor proletarizado en la redacción de un oligopolio mediático. Ahora, consecuentemente con la dimensión objetivista de las descripciones que componen parte de la narrativa de *El pozo y las ruinas*, ese escritor es colocado en tercera persona. El devenir redactor del escritor es el proceso de reducción de su búsqueda poética a la fungibilidad universal del mercado. El así llamado «ghost writer» no puede sino contar con una condición de segundo: como corrector de una escritura original, como redactor cuya firma será la de otro. En la novela de Néspolo el personaje del redactor, llamado Manuel Reinoso, ocupa estructuralmente este lugar.

Reinoso mantiene con el narrador un vínculo especial. En la presentación narrativa Reinoso aparece en pocas escenas y siempre observado desde la perspectiva del protagonista. En la novela el redactor es un personaje secundario. Sin embargo, este lugar del escritor en la estructura de la novela repite aquello que el punto de vista enunciaba en la escena del extrañamiento del protagonista ante el espejo. De esta manera la figura fantasmal del escritor funciona como una referencia especular del narrador. En ello se muestra qué significa el acto narrativo de dar voz y, más generalmente, qué significa la autoría escritural. El devenir anónimo que impone la condición fantasmal del escritor ofrece la figura en la que el texto piensa su estatuto con relación a la estabilidad del sentido en el lenguaje ordinario. Esta dependencia citativa de la literatura de un modelo original disloca la representación literaria y la mantiene en un estado de despojo.

El procedimiento de co-presentar el resultado semántico y el proceso semiótico que lo produce puede constatar en la escena en la que Segismundo lee, no sin cierto tedio, uno de los relatos que su compañero le ofrece como genuino resultado de un escritor: un relato firmado (107). Allí se asiste a una lógica de la repetición en donde el relato de su compañero (cuyo título es «Cajas chinas») opera inserto en un juego de espejos en donde se relata un relato que relata un relato, etc. Así como en este juego el centro es puro vacío, en la estructura citativa de la novela de Néspolo el modelo original se ha perdido, presentándose únicamente como ausencia.

De esta manera, la forma narrativa del enunciado retorna dentro *de* la novela. Por ese motivo, la novela de Néspolo refleja el qué y el cómo de su relato mientras ella se relata.

b) En *Trampa de luz*, de Matías Capelli, se narra el presente de un joven de clase media que, tras una serie de acontecimientos de distinta índole, se ve sumido en un radical aislamiento. Hereda el departamento de su abuela, sus padres se trasladan a otro país y recientemente se ha separado de su novia. Tanto los eventos cruciales de su trayectoria así como las emociones y deseos que motivan la subjetividad del protagonista ocurren en tiempo pasado y las huellas que dejan no admiten la previsión de un posible retorno. La novela relata al personaje en términos de absoluta inactividad, representando un «detalle de dejadez» (43). Esta dejadez connota una familia semántica compuesta por significantes tales como: descuido —ya que físicamente el personaje se ve a sí mismo en sobrepeso—; abandono —pues se ha quebrado el lazo amoroso con su novia y sus padres—; y desamparo —en tanto ha perdido las seguridades de un empleo estable—. En este sentido, la historia de la novela juega (y el título lo anticipa desde un comienzo) con el antagonismo entre la luz y la oscuridad. Una escena en la que el barrio porteño en el que vive el protagonista se sume en un apagón se entrecruza y solapa con la superficialidad del personaje. Esta superficialidad no alude tanto a una presunta banalidad procedente de su extracción de clase pequeñoburguesa, de la que sí podría afirmarse que aparece en los personajes de su familia, sino por el contrario a otra manera de describir su identidad. La co-presencia de opuestos entre la imagen del título de la novela y la escena de la oscuridad urbana se comprende acaso por el término intermedio, a saber: el acto de tender una trampa, de simular algo o, también, de reflejar en la imagen algo que no es imagen. Una trampa de luz es un dispositivo utilizado frecuentemente para cazar insectos. La superposición de este paratexto con la historia de la novela admite la hipótesis de que así como la emanación lumínica le tiende al insecto una trampa, así también las pretensiones de control y clara comprensión de su yo y de su mundo circundante se evidencian como todo lo contrario a lo que imaginaba: como simulacro de una oscuridad cifrada.

30 31

Las menciones novelescas a la teatralidad permiten fortalecer la validez de esta hipótesis. El protagonista es un actor frustrado pero su condición de amateur no impide que interprete la sociabilidad como teatro en la escena del entierro de su abuelo junto a sus primos a los que, más tarde, terminará estafando. Sostenemos así que, en el nivel referencial de los enunciados, *Trampa de luz* trabaja sobre las dificultades de la subjetividad en una Argentina contemporánea en donde las fuentes de certidumbre aparecen como obstaculizadas por procesos que las exceden. La novela levanta un *mundo* reconocible e identificable por el lector. Algunos indicios nos permiten ubicar espacialmente al protagonista; sus acciones se desarrollan en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires. Pero la marca de contemporaneidad se vuelve más evidente en las menciones de conflictos gremiales y en la recurrente insistencia de la voz radial sobre temas de criminalidad y delito.⁸ Una respuesta posible de *Trampa de luz* a los imperativos del mundo conexionista mencionados previamente sería la de mostrar los efectos de estas exigencias en la subjetividad del protagonista.

Hasta aquí hemos *interpretado* la novela de Capelli desde su historia. Es fundamental aquí *describir* lo que acaso sea su dimensión más determinante. Nos referimos a los procedimientos que pone en juego. En términos de puntos de vista, la narración novelesca trabaja mayormente con discurso indirecto. Al hacer convivir en la narración descripciones objetivas, diálogos cortos y monólogos internos del protagonista, la lectura pierde el seguimiento de la voz rectora y el sujeto de los enunciados. Esto queda claro en la mayoría de los casos en los que el narrador y el personaje principal se distancian. La voz narradora oscila entre un interior y un exterior, entre lo que Todorov ha llamado «visión con» y «visión por fuera» del sujeto del enunciado, que impide al lector saber de quién se habla cuando se mencionan personajes en tercera persona. Este tipo de procedimiento narrativo nos recuerda la estructura de las mentiras de Albertine, en el quinto volumen de *À la recherche du temps perdu*, titulado «La prisionera».⁹ Allí el narrador sostiene que ella comenzaba una frase en primera persona del singular, de manera que el oyente mantiene la expectativa de que el sentido de la frase aluda a la subjetividad de la emisora. Sin embargo el artilugio retórico consistía en invertir súbitamente el sentido de la frase logrando que el sujeto de la misma pasara a ser otro. Según el narrador, el nombre de este procedimiento era llamado por los retóricos, *anacoluto*. Es esta precisamente la experiencia de lectura de los enunciados novelescos de *Trampa de luz*. Dicho más precisamente, la función del discurso indirecto es la de la disrupción sintáctica que interrumpe la continuidad narrativa.¹⁰ La comprensión inicial se ve negada por el desplazamiento del sujeto de enunciación introduciendo grados de opacidad en los signos que se leen. Estos «pequeños actos de sabotaje» de los cuales habló Adorno en relación con Kafka, no explican una historia sino que deterioran, o mejor dicho: descomponen desde dentro de la materia narrada, el sentido habitual de los signos que configurarían una línea narrativa. Como «bolsas (...) intactas», escribe Capelli, «infladas y con gotas de humedad que se condensan contra el lado interno del plástico, aire y sudor de millares de gusanitos llevando adelante incansables el proceso de descomposición. No vienen de afuera, si no de la propia materia» (48).

Entendemos así por qué el personaje principal es pura superficie: detrás de él y a su alrededor no hay nada de nada. El sentido que ofrecían los motivos del aislamiento, la dejadez y el abandono están determinados por, y condicionan las, operaciones narrativas. Un movimiento circular semejante podría encontrar una variación de las estrategias autotéticas descritas en la novela de Néspolo.

c) Las dos novelas publicadas de Hernán Ronsino desarrollan dimensiones de este proceso a partir de operaciones narrativas diversas a las que hemos descripto hasta el momento. Veamos en qué consisten.

En una entrevista publicada recientemente, Ronsino sostiene que su literatura indaga sobre una mirada periférica de la cultura argentina. Podemos sostener nuestra aproximación a sus textos en esta declaración programática. Efectivamente, tanto en *La descomposición* como en *Glaxo*, aparecen las perspectivas y las voces de la vida de la provincia de Buenos Aires. No solamente se sitúan sus narraciones en el espacio de la ciudad de Chivilcoy, sino que los ambientes se desplazan hacia la periferia de esta ciudad, en las afueras rurales ajenas o distantes a toda urbanidad. Como pudimos mencionar, en sus novelas aparece la descomposición del sistema ferroviario e industrial nacional ante la avanzada del capital internacional del mismo modo en que se muestra el ocaso de la relativa autonomía de las economías locales indicadas por pequeños comercios como bares o peluquerías. En este segundo sentido la mirada periférica se ubica como resto luego del proceso de modernización económica impulsado por el régimen neoliberal en nuestro país. Pero existe un último sentido posible de la declaración de Ronsino, que consiste en situar esta mirada ya no sobre los sucesos relevantes de la política nacional de los últimos años sino *al interior* de la actual cultura literaria argentina. No es éste el lugar para decir algo sobre esta última de forma conclusiva. Sin embargo, podríamos retomar a la transmedialidad como un eje de análisis relevante. En este sentido, cabe recordar aquí el problema que había quedado abierto a propósito de la formulación paradójica de lo moderno en literatura como una distancia (literaria) de la modernidad (literaria).

32 33

Podrían ser las reflexiones sobre la historia desperdigadas por *La descomposición* las señas textuales que nos permitan identificar las figuraciones que los textos de Ronsino convocan a propósito de la misión de la literatura en la vida social. La historia, en estos textos, es un campo manchado de sangre. Las ruinas acaparan, en su espacialidad arquitectónica, la imagen de los efectos de la modernización social en la cultura nacional. Un camino asfaltado, un campo de golf y un barrio cerrado como *Los Troncos* procuran ocultar el precio del progreso modernizador, y su esplendor revela una deuda sobreabundante. Leemos en *Glaxo*: «El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra» (31). Ante estos presupuestos, se afirma en *La descomposición*, la narración se ha vuelto imposible (83). La cuestión descansa en el estatuto de esta imposibilidad. Nuestra conjetura sostiene que en *La descomposición* y en *Glaxo*, se procura presentar variaciones de esa imposibilidad. Semejante propósito no se ejecuta claudicando en la tarea de narrar, sino mostrando las dificultades de comunicar un mensaje. Sería prudente aquí precisar la idea de reflexividad que hemos convocado previamente como forma de presentación de conflictos irresolubles.

La «utopía de proximidad» a la que el régimen posutópico del arte aspira como estrategia de crítica artística frente a las nuevas formas de sometimiento del mundo conexionalista, es colocada, como si dijésemos, en suspenso por parte de los procedimientos de las novelas de Ronsino. A la apariencia de transparencia que producen las nuevas formas del estar juntos —artísticas o extra-artísticas—, *La descomposición*

contrapone un efecto de retardo en el que se dificulta la identificación del sentido, colocando intervalos infinitesimales entre el objeto y su lectura. La escena del crimen que ilumina con la claridad de la información la totalidad de la novela se aplaza hasta las últimas páginas. Lo mismo en *Glaxo*, en donde un crimen pasional es revelado por el último monólogo. Sobre estas dificultades leemos en el texto varios indicios narrativos en los que el intento de narrar se ve dificultado por las complicaciones de la representación, por el hecho central de que «una negrura espesa», se dice en *La descomposición*, «rodea las cosas» (103). Es así que ambas novelas se piensan a sí mismas «en el hueco, en la ausencia» (112). Son varios los procedimientos que le permiten a estas novelas mostrar esta ausencia que las precede y las constituye impidiendo «clausurar el sentido», tal como lo hace, según el personaje de Pajarito, un libro de Mauricio Birabent sobre la ciudad de Chivilcoy.

Una primera variación consiste en radicalizar la narración. Lo que significa: multiplicar las voces que testifican sobre un fenómeno. Así, en las novelas de Ronsino los personajes, principales y secundarios, narran, cuentan historias: Bicho Souza testifica en el diario *La verdad*, en el bar de Rigone los clientes relatan la dramática historia del Viejo Pujol, éste se vuelve nuevamente tema en la historia que el narrador relata a su mujer. Otra operación central de los textos de Ronsino es la de relativizar el carácter asertivo de los enunciados. Leemos muletillas tales como: «es lo que se dice», «mejor dicho», «esa fue la sensación», «por decirlo de alguna manera». Matizando las afirmaciones o subrayando el perspectivismo de las mismas, los enunciados novelescos se vuelven contra sí mismos, evidenciando una falla en la juntura de sus signos. Precisamente esto es lo que obsesiona a las narraciones de Ronsino. La juntura, observa Derrida, «señala la imposibilidad, para un signo, para la unidad de un significante y de un significado, de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta» (85–95).

Los procedimientos de aplazamiento del sentido que pueden identificarse en las novelas de Ronsino trabajan desde la juntura, pues señalan en sus operaciones las dificultades de la comunicación de un sentido. En este punto la anticipación teleológica de la lectura se enfrenta a una materialidad irreductible que se resiste a una identificación con conocimientos extraídos del mundo. Es lo que le ocurre al protagonista–narrador de *La descomposición* con la palabra «hospitalizado», en donde el sentido retrocede a la materialidad de la letra. Sobre esto ya la *Crítica de la facultad de juzgar*, en el apartado sobre la dinámica de lo sublime, habría alertado como definitorio de los juicios estéticos de la literatura: «es necesario poder encontrar sublime al océano, como hacen los poetas (*wie die Dichter es tun*) sencillamente por el aspecto que tenga a la vista (*was der Augenschein zeigt*), como claro espejo de agua, limitado sólo por el cielo, cuando aparece en calma; o bien, cuando está agitado, como abismo que amenaza con tragárselo todo» (Kant: 117).

Este aspecto material liberado al que alude Kant con el juicio estético y ateleológico sobre el océano está contenido en los textos de Ronsino. Ellos producen semejante experiencia de la presencia sensible de la cosa, curiosamente, por una formalización profunda. Más precisamente, el énfasis en los procedimientos constructivos de las narraciones conducen a su completo opuesto, el desmoronamiento de la linealidad narrativa del sentido y a un retorno de (la diferencia de) lo estético en literatura.

El movimiento que se inicia con un exceso narrativo de relatos en los que la multiplicación de voces aspira a representar una verdad ajena al lenguaje y que culmina en la presentación de su fracaso —precisamente por su carácter desmesurado—, la

fragmentación de la narración y el retardo de la presentación del acontecimiento central de la historia, y la negación del tono asertivo de las oraciones, evidencian que las narraciones de Ronsino se ubican *entre* la posibilidad de una comprensión lograda, en la «clausura» y la comunicación de mundos reconocibles, y la dispersión sin forma en la que —como se lee en el último párrafo de *La descomposición*—: «La tinta de las letras se dispersa, poco a poco, disgregándose, hasta volverse incomprendible. Una mancha aguada, gris. Sin forma» (132). La oscilación entre ambas fronteras, y al interior de cada una, define a la juntura y a su experiencia.

4. Cruce medial y disidencia

Las literaturas que hemos podido analizar se distancian tanto de aquellos relatos legitimadores que celebran acríticamente el fenómeno del cruce medial como de sus detractores conservadores. Esto puede entenderse del siguiente modo: ambas posiciones presuponen una idea purista de literatura que falsea el reverso constitutivo de la estructura de lo moderno literario. Hemos podido analizar cómo esa concepción purista ha sido justificada por una vertiente de la estética filosófica que encuentra su fundamento en las capacidades sensibles del sujeto de la representación. El recorrido por estas novelas evidencia que la lógica del sentido literario se constituye en el conflicto con un resto heterogéneo el cual, no obstante, motiva, en su alteridad, la repetición de los intentos de su subsunción hermenéutica. Pero a diferencia de la relación de analogía que establece el mundo conexionista entre el procedimiento del cruce medial y la desdiferenciación neo-romántica de esferas de sentido, aquí la práctica de subversión de las lindes presupone una configuración del lenguaje que insta una diferencia *entre* esta experiencia y la vivida en el uso habitual de los signos mediales. Decimos que en el mundo de la vida medial disolvemos los límites pues tanto la imagen, el sonido y la palabra configuran instancias de hibridación olvidando sus mismas condiciones de posibilidad; a saber, aquellas diferencias sin las cuales la misma idea de subversión no habría tenido sentido. En el mundo literario que construyen estas novelas, en los choques que producen los conflictos entre sus materiales y registros, percibimos un proceso sin fin en el cual el carácter dado del límite cede a su negación, y en donde ésta es depotenciada por las pretensiones de reconocimiento de nuestra lectura. De este proceso ni los materiales ni las relaciones que les otorgan sentido quedan indemnes. Estas prácticas forman un mundo disidente, un núcleo negativo, porque suspenden nuestras formas habituales de relacionarnos con el mundo de los signos y con su experiencia actual de medialización: para entender su porosidad ni resulta adecuado adoptar una división tajante entre signo y cosa ni, tampoco, una disolución definitiva de esta diferencia.

34 35

En un pasaje de *La descomposición*, se lee: «Mejor dicho, hay una historia, perdida, no contada, una capa subterránea, que espera, como un fósil, desde el silencio profundo, ser pronunciada; y eso lo vuelve, al cuadro, un punto suspendido, una isla sin nombre en un mar ajeno» (127). ¿A qué se alude con la espera de esta capa subterránea? Las descripciones de las operaciones formales de los textos elegidos podrían colaborar en ofrecer una respuesta a este interrogante. Si se retoma y amplía, una vez más, la tarea de indagar sobre una mirada periférica de la cultura argentina, semejante programa literario podría incluir también a los procedimientos que componen *El pozo y las ruinas* y *Trampa de luz*. Estamos en condiciones de precisar esta máxima del siguiente modo: no solamente estas novelas reflexionan *sobre* una mirada periférica, sino que también lo hacen *desde* una mirada distanciada de la cultura literaria nacional. Acaso el modo de llenar de contenido esa historia perdida sea relacionando el modo en que estas novelas toman posición ante los imperativos culturales del mundo conexionista. El nuevo espíritu del capitalismo demanda formas de identidad y sociabilidad ancladas en la disponibilidad, la creatividad y el conexionismo. Al poner entre paréntesis los lugartenientes de estas formas en la literatura, las novelas analizadas se colocan a sí mismas como un contrapoder de estos imperativos. Contra ellos aparece un nuevo imperativo, una nueva exigencia acaso desde las instancias desplazadas por la modernización social, que demanda ser pronunciada desde un devenir (como la imagen de un «cuadro») silencio. Podríamos resumir lo que estas prácticas tienen de «conjunto» en la figura de una poética de la negatividad. La disposición a escuchar aquel imperativo sólo parecería ser posible desde la disidencia de la distancia y encontraría su precedente en la técnica estética de los poetas kantianos.

Notas

¹ Para un análisis detallado de las consecuencias subjetivas de esta depotenciación de la base normativa de la cultura estética en una exigencia institucional del nuevo capitalismo, véase Honneth, A.: «Realización organizada de sí mismo».

² El calificativo de «moral» de una actitud de rechazo se origina en el estatuto de los argumentos que esgrimen los discursos encargados de transmitir un mensaje relevante para la producción de adhesión en los participantes del capitalismo. Como hemos mencionado, el espíritu del capitalismo opera precisamente como un aparato justificador de actitudes y prácticas que son exigidas por el capitalismo a los fines de cumplir con tareas básicas. En la investigación de Boltanski y Chiapello estos discursos son preferentemente seleccionados de la literatura de gestión empresarial destinada a los cuadros. Lo fundamental aquí es que el «tono moral» descansa en que sus enunciados se alejan de toda pretensión técnica o realista y se abocan a una finalidad evaluativa precisa: «su orientación no es constatar, sino prescribir» (99).

³ Al respecto, cabría realizar una precisión. Según la crítica de Danto, es el poder del juicio estético lo que debe ser abandonado. La sensibilidad de su teoría del arte, por el contrario, respetaría la singularidad de su

objeto; ahora bien, esta teoría —y he aquí el núcleo del problema— no desiste de emitir juicios de gusto. La ceguera representada por esta convivencia textual de una negación definitiva del juicio como procedimiento fundamental de la modernidad estética y la expresión de juicios de gusto demandaría una reflexión profunda de los impensables estructurales del régimen posutópico del arte.

⁴ Hay que leer literalmente esta afirmación. Pues así como la disciplina filosófica de la estética encuentra su carta de nacimiento en la *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten, en donde el concepto de sujeto imanta las reflexiones sobre la realización de sus capacidades sensibles; así también la estética reconoce su reverso en la estética de la fuerza, la cual concibe a lo estético como un juego de fuerzas liberadas de la determinación teleológica de la capacidad humana para representar y actuar. Para un análisis de este conflicto en el nacimiento de la estética filosófica en el siglo XVIII, véase Menke.

36 37

⁵ Firmas que, vale aclararlo, Saer menciona, junto con otras, en el artículo citado.

⁶ Al respecto, véase Dalmaroni.

⁷ «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*» (Kristeva:190).

⁸ Sobre la actual «espectacularización» de la violencia social, véase Casullo:16–18.

⁹ En Proust:152–153, t. III.

¹⁰ Es fundamental aquí diferenciar la función del discurso indirecto en un texto literario de la que pueda cumplir en el habla. En este último caso, el problema de «cómo es posible que el emisor diga una cosa en serio pero también que quiera decir otra cosa» se resuelve por la dependencia de ambas instancias de la comunicación de «un fondo mutuamente compartido de información, lingüística y no lingüística, junto con los poderes generales de la racionalidad y la inferencia de parte del receptor» (Searle:31–32). Por el contrario, así se muestra en la novela de Capelli, el lector no cuenta con ese fondo mutuamente compartido, de manera que el efecto del discurso indirecto es completamente distinto.

Bibliografía

- ADORNO, TH. (1997). *Ohne Leitbild. Parva aesthetica (G.S. 10.1)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARICCO, A. (2008). *Los bárbaros* (trad. al español: Xavier González Rovira). Barcelona: Anagrama.
- BOLTANSKI, L. Y CHIAPELLO, È. (2004). *El nuevo espíritu del capitalismo* (trad. al español: Marisa Pérez Colina, Alberto Riesco Sanz, Raúl Sánchez Cedillo). Madrid: Akal.
- CAPELLI, M. (2011). *Trampa de luz*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- CASULLO, N. (1999). «La nueva espiritualidad virtual». *Pensamiento de los confines* (6), 16–18.
- DALMARONI, M. (2010). «El empaste y el grumo». *Crítica Cultural (Critic)*, 5(2).
- DANTO, A.C. (2009). *Después del fin del arte* (trad. al español: Elena Neerman). Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología* (trad. al español: Oscar del Barco y C. Cerreti). México: Siglo XXI.
- HONNETH, A. (2009). «Realización organizada de sí mismo». *Crítica del agravio moral* (trad. al español: Gustavo Leyva). México: FCE.
- JAMESON, F. (2004). *El giro cultural* (trad. al español: Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.
- KANT, I. (1922). *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Der Philosophischen Bibliothek.
- KOZAK, C. (COMP.) (2011). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica* (trad. al español: José Martin Aransibia), t. I. Caracas: Fundamentos.
- LASH, S. (1997). *Sociología del posmodernismo* (trad. al español: Martha Eguía). Buenos Aires: Amorrortu.
- LUDMER, J. (2007). «Literaturas postautónomas». *Ciberletras* (17).
- MENKE, CH. (2008). *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- NÉSPOLO, J. (2011). *El pozo y las ruinas*. Barcelona: Los libros del lince.
- PANESI, J. (2004). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PROUST, M. (1954). *À la recherche du temps perdu*, t. III. Paris: Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RONSINO, H. (2007). *La descomposición*. Buenos Aires: Interzona.
- (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- SAER, J.J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- SARLO, B. (2006). «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia». *Punto de vista* (86).
- SEARLE, J.R. (1981). *Expression and Meaning*. New York: Cambridge University Press.
- SPERANZA, G. (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- STEINER, G. (1997). *Pasión intacta* (trad. al español: Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón). Madrid: Norma.
- TODOROV, T. (1971). *Literatura y significación* (trad. al español: Gonzalo Suárez Gómez). Madrid: Planeta.

Prestifilippo, Agustín Lucas

«Cruce medial y disidencia. Variaciones sobre una poética de la negatividad». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 21–38.