



LIT

**UN VOCABULARIO  
DE TEORÍA**

LITERATURA, ENSEÑANZA  
INVESTIGACIÓN

*un*  
*vocabulario*  
***de teoría***

Federico Cortés  
Miguel Dalmaroni  
Verónica Delgado

Analía Gerbaudo  
Verónica Stedile Luna  
Santiago Venturini  
(editorxs)

ediciones UNL / EDULP



# **Un vocabulario de teoría**



# Un vocabulario de teoría

## Literatura, enseñanza investigación

*Federico Cortés*  
*Miguel Dalmaroni*  
*Verónica Delgado*  
*Analía Gerbaudo*  
*Verónica Stedile Luna*  
*Santiago Venturini*  
EDITORXS

*Melisa Albertocchi*  
*Sara Bosoer*  
*Laura Conde*  
*Daniela Gauna*  
*Natali Incaminato*  
*Ana Rocío Jouli*  
*Margarita Merbilhaá*  
*Julieta Novelli*  
*Malena Pastoriza*  
*Juliana Victoria Regis*  
*Valeria Sager*  
*Guillermina Torres*

ediciones **UNL / EDULP**

CÁTEDRA

**UNIVERSIDAD  
NACIONAL DEL LITORAL**

 **ediciones UNL**

Consejo Asesor  
Colección Cátedra  
**Alicia Camilloni**  
**Miguel Irigoyen**  
**Bárbara Mántaras**  
**Isabel Molinas**  
**Héctor Odetti**  
**Andrea Pacífico**  
**Ivana Tosti**

Dirección editorial  
**Ivana Tosti**  
Coordinación editorial  
**María Alejandra Sedrán**  
Coordinación comercial  
**José Díaz**

Corrección  
**Félix Chávez**  
Diagramación interior  
**EDULP y Ediciones UNL**  
Diagramación tapa  
**Alina Hill**

© Ediciones UNL, 2024.  
© Edulp, 2024.

Sugerencias y comentarios  
[editorial@unl.edu.ar](mailto:editorial@unl.edu.ar)  
[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

Un vocabulario de teoría : literatura, enseñanza investigación / Federico Cortes ... [et al.] ; editado por Federico Cortes ... [et al.]. - 1a ed. - Santa Fe : Ediciones UNL ; La Plata : Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2024.  
Libro digital, PDF/A - (Cátedra)  
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-468-6

1. Literatura. 2. Vocabulario. 3. Español.  
I. Cortes, Federico, ed.  
CDD 807

---

© Elisa Albertocchi, Sara Bosoer, Laura Conde, Federico Cortés, Miguel Dalmaroni, Verónica Delgado, Daniela Gauna, Analía Gerbaudo, Natali Incaminato, Ana Rocío Joulí, Margarita Merbilhaá, Julieta Novelli, Malena Pastoriza, Juliana Regis, Valeria Sager, Verónica Stedile Luna, Guillermina Torres, Santiago Venturini, 2024.



# Índice

¿Para qué y para quiénes escribimos este vocabulario? / 9

1. Anacronismo / 11
2. Animalidad / 21
3. Autoría / 29
4. Campo y subcampo / 39
5. Compromiso / responsabilidad / 49
6. Comunidad / 57
7. Contexto / 65
8. Deriva / 77
9. Desacuerdo / 85
10. Deconstrucción / 91
11. Desobjetivación / 101
12. Différance / 111
13. Discontinuidad / 119
14. Diseminación / 127
15. Edición / 135
16. Espigones / 143
17. Fin / 149
18. Formaciones / 157
19. Género / 165
20. Huella / 175
21. Ilegibilidad / 183
21. Imagen / 191
22. Intelectual(es) / 199
22. Interrupción / 209
23. Lírica / 215
23. Notación / 221
24. Parodia / 229
25. Performance / 237
26. Pliegue / 245
27. Poiesis / 253
28. Realismo / 261
29. Resistencia / 267
30. Resto / 273
29. Robo / apropiación / 281
30. Tradición / 289
31. Traducción / 299
32. Visión del mundo / 307

Referencias / 315

Quiénes escriben / 344



## ¿Para qué y para quiénes escribimos este vocabulario?

Tal como lo enunciamos en el título, quienes firmamos este libro compusimos este vocabulario de teoría: ni un diccionario, ni un glosario, ni siquiera una antología de términos sino la selección y el registro de los que atraviesan nuestras clases de ese espacio curricular que todavía seguimos identificando con la Teoría Literaria en las carreras de Letras de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional del Litoral. ¿Por qué esta aclaración? Porque lo que cae bajo ese nombre desborda el espacio específico de lo que alguna vez se creyó reconocer bajo el nombre de «teoría literaria»: más de una disciplina confluye al momento de definir los términos que usamos para construir nuestros problemas de investigación y para discutir nuestras prácticas de enseñanza. También más de una tradición. Lo que este libro muestra es, justamente, cómo la decisión de nombrar desde tal o cual lugar (teórico) incide en lo que se ve y en lo que se deja de lado en las prácticas de lectura que atraviesan la enseñanza y la investigación, es decir, las que son propias del perfil profesional de nustrxs egresadxs tanto como licenciadxs como profesorxs en letras.

Este es el primer vocabulario que ponemos en circulación. El que recoge y sintetiza los conceptos centrales que hoy están en el eje de los contenidos de nuestras cátedras y nuestras líneas de investigación. Como vocabulario situado, su principio constructivo consiste en mostrar, en nuestras propias prácticas, las conexiones inherentes entre teoría, investigación y enseñanza. Se trata de un libro que imaginamos en serie con otros por-venir (lo que no podemos imaginar es qué términos se incluirán en esos libros futuros ya que tampoco podemos imaginar a qué problemas intentarán responder los programas y planes de cátedra que habremos de firmar...).

Destinado especialmente a nustrxs estudiantxs, este texto está organizado a partir de entradas que siguen un mismo esquema. Una primera parte describe y razona la categoría en cuestión desde las acepciones que trabajamos como contenidos en nuestras cátedras; luego en «Lectura» se ponen en escena algunos usos que, como el vocabulario mismo, exhiben una mirada interdisciplinar y abordan objetos y corpora diversos —textos filosóficos, históricos, revistas culturales, traducciones, crítica literaria, polémicas, etcétera—. Finalmente, se escogen los textos que, a modo de envíos, proponemos leer.

En función de la relación inorgánica o aleatoria que guardan entre sí los términos de este vocabulario —propio de la variedad de intereses de lxs autores— decidimos presentar el conjunto bajo el ordenamiento alfabético tradicional, antes que reunirlos en pequeñas secciones. Los lectorxs podrán tejer sus propias conexiones más allá de las que, como referencias obligadas, consignamos entre paréntesis, junto a los términos que son mencionados en una entrada y desarrollados en otra. En muchas ocasiones lxs autores de las entradas trabajamos con textos escritos cuyas únicas versiones disponibles están en otra lengua. No obstante, por razones didácticas los citamos en español. En esos casos, cuando en las referencias no se indica el nombre de quien tradujo, se trata de una versión de quien escribe la entrada.

El libro es el resultado del intercambio y el trabajo entre investigadorxs y docentes de distintas cátedras de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata (Metodología de la investigación literaria, Teoría de la crítica, Introducción a la literatura) y de la Universidad Nacional del Litoral (Teoría literaria y Didácticas de la lengua y de la literatura).

*Lxs editorxs*

## Anacronismo

El pasado inconcluso  
y la multiplicidad de  
tiempos en la configuración  
de un objeto histórico

Una de las acepciones más usuales del término «anacronismo» consiste en indicar la atribución de objetos, valores o hechos a un tiempo determinado en el cual estos no pudieron haber tenido lugar. Atribuirle a un personaje de ficción decimonónica el gusto por la música progresiva podría considerarse, por ejemplo, una forma manifiesta de anacronismo. Otra de las acepciones, tal vez la más corriente en el uso coloquial, es la que señala que ciertos gestos o enunciados de un presente determinado no concuerdan con su tiempo. Así, la constitución de un «grupo surrealista» en la poesía argentina de los años 50 fue considerada, por otros escritores contemporáneos y por algunas historias de la literatura (Cristóbal, 2007; Prieto, 2006; Croce, 2006; Bioy Casares, 2006), como una emergencia anacrónica, ya que el gesto de enunciarse como vanguardistas apelando a un movimiento surgido en Francia en la década de 1920 no parecía aportar una novedad significativa. Ambas acepciones suponen una valoración negativa del término, ya sea porque se configura al pasado desde una perspectiva presente, o bien porque el pasado arruina las posibilidades de renovación del presente. Con una mirada crítica hacia esos usos de la noción «anacronismo», ciertas líneas de los estudios históricos y literarios introdujeron matices y reformulaciones. La principal consistió en postular al «anacronismo» como el modo en que se conjugan conflictivamente diversas temporalidades en un objeto determinado, muchas veces incluso inexistente hasta el momento en que se advierten las heterogeneidades temporales que le dan lugar (lo que Walter Benjamin pensó como «estallido» o «salto» de la continuidad histórica en tanto esta sería la operación mediante la cual se «construye el objeto histórico» —2016:477—). Este cambio de mirada constituye al anacronismo en un problema de lectura en relación con el presente; así, ya no implicaría un error, sino el efecto de aquello no previsto que nos descubre al pasado como inconcluso y, por lo tanto, permite avizorar transformaciones más sutiles en el campo de la cultura [Ver Tradición].

A lo largo de más de cien años —desde fines del siglo xx con las *Consideraciones intempestivas* de Friedrich Nietzsche (1873–1876), hasta las importantes reelaboraciones sobre los vínculos entre arte, literatura y tiempo que caracterizan cierta zona de la crítica latinoamericana contemporánea (Montiel 2018)—, el problema que la noción de anacronismo designa ha sido abordado críticamente desde perspectivas filosóficas, históricas,

antropológicas y, tal como describe Georges Didi-Huberman, de manera intermitente. Este autor señaló el año 1940 como consumación e interrupción de un momento de «fecundidad del anacronismo» para una «constelación de pensadores» (2000:72) que llevaron a cabo un ambicioso programa de «mutación epistemológica» para la historia de las artes visuales, cuya influencia fue quebrada por la Segunda Guerra Mundial. Dicha mutación se produjo, para Didi-Huberman, por los trabajos de Aby Warburg y su noción de «supervivencia» desplegada en el *Atlas Mnemosyne*; por el desarrollo de la noción de «montaje» y «origen» en la obra de Walter Benjamin (*Trauerspiel, Libro de los pasajes, Sobre el concepto de historia*) y en Carl Einstein, quien inventó, con su libro sobre la escultura africana, *Negerplastik* (1915), objetos hasta entonces impensables. Estos autores han sido recuperados casi treinta años más tarde en las investigaciones de Roland Barthes, Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Jean Louis Déotte, Roger Chartier, y el mismo Didi-Huberman, quienes con diferentes énfasis y recortes buscaron responder a la pregunta sobre qué concepciones del tiempo serían más adecuadas para pensar las relaciones entre pensamiento y cultura (sus imágenes y escrituras). Aquello que se designa con el término anacronismo aparece, en sus escrituras, como un sentido inestable. Pero ello no es consecuencia de la polisemia, sino de la forma misma del tiempo que produce el efecto anacrónico: las anacronías constituyen una «imagen chirriante» (Rancière, 1996) incluso «inverificable» y por eso mismo sintomática (Didi-Huberman, 2000) que resulta difícil de explicar con las herramientas de una historia lineal que se correspondería con la lógica eucrónica del hombre como representación de la mentalidad de su tiempo. De esa manera, el «anacronismo» consistiría menos un error o un acierto, que un «modo temporal» capaz de delimitar la emergencia de ciertos objetos a los que la historiografía dominante niega «consistencia histórica» (Rancière, 1996) o «sentido» (Didi-Huberman, 2000).

El artículo de Jacques Rancière titulado «El concepto de anacronismo y la verdad del historiador» (1996) marcó un punto decisivo en las revisiones de la noción. Rancière buscaba describir cuáles eran las formas y concepciones del «tiempo» en aquellas perspectivas que valoran negativamente el anacronismo. A partir de una relectura del trabajo de Lucien Fèbvre sobre «El problema de la incredulidad en el siglo xvi: La religión de Rabelais» (1942) donde este último afirmaba que el anacronismo era «el pecado de los pecados» que un historiador podía cometer, Rancière entabló un debate con la historiografía propuesta por la Escuela de los Annales —uno de cuyos fundadores había sido Fèbvre— en tanto reconocía que la cronología humanista que la regía era aún heredera de una concepción cristiana que preserva el «orden jerárquico según el cual el tiempo de las sucesiones [cronología] depende de un tiempo que ignora la sucesión [eternidad]» (1996:3). Se trataba entonces de una cronología fundada en un principio de correspondencia que el anacronismo amenaza con interrumpir porque arruina las imágenes de identidad de las que este depende: 1) la *symplokhé*, según la cual no hay un

acontecimiento tras otro sino una totalidad significativa; y 2) la inmanencia del tiempo en tanto principio de co-presencia y co-pertenencia de los fenómenos, por medio de la cual se «vuelve la forma misma de la posibilidad de estos fenómenos. Existir es pertenecer o “corresponder” a un tiempo» (1996:12). ¿Cuál es entonces —se preguntaba Rancière— el pecado anacrónico cometido en torno a la lectura de Rabelais del que se deduce esta forma del tiempo? Rabelais, afirmaba Fèbvre, no pudo no creer en la religión cristiana en su propia época puesto que no había consistencia histórica para ello, es decir, «para que Rabelais pudiera ser un libre pensador habría sido necesario que existieran las condiciones de un libre pensamiento digno de ese nombre. Esas condiciones no existían» (1996:7).

Rancière observó, en «El concepto de anacronismo y la verdad del historiador», que la imputación de anacronismo no radica en el problema de lo verificable (si se puede o no probar el ateísmo de Rabelais), sino en que la «forma del tiempo» no coincide con la «forma de la creencia». El elemento anacrónico —la no-creencia— es un pecado porque va en contra de la presencia de la eternidad en el tiempo, en tanto arruina el principio de identidad entre pertenecer a un tiempo y un «modo de la adhesión irrenunciable» (1996:7), es decir, el principio de co-presencia y co-pertenencia.

A partir de esta confusión de épocas como interrupción de una correspondencia jerárquica, Rancière localizó finalmente la dimensión más perturbadora del anacronismo en cuanto su potencial político, ya que

Hay historia en la medida en que los hombres no «se parezcan» a su tiempo, en la medida en que actúen en ruptura con «su» tiempo, con la línea temporal que los coloca en sus lugares imponiéndoles que hagan tal o cual «empleo» de su tiempo. Pero esta misma ruptura es posible sólo gracias a la posibilidad de conectar esta línea temporal con otras, gracias a la multiplicidad de líneas temporales presentes en «un» tiempo. (1996:10)

En relación con esto, Georges Didi-Huberman agregará que el problema, para la Escuela de los Annales, no es el de las duraciones heterogéneas simplemente, sino que estas estén «mezcladas», «en colisión» (2000:66). La ruptura que posibilita esa multiplicidad de líneas representa «las palabras y los pensamientos que se salen de la estricta obediencia a la creencia semejante al tiempo» (10). Por ese motivo, para Rancière es la idea misma «de anacronismo como error sobre el tiempo» la que debe ser deconstruida, ya que ella indica la «sumisión de la existencia a lo posible» (1996:12). Lo que hay, afirmaba, son «anacronías»:

acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo a contrapelo, que hacen circular el sentido de un modo que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo «consigo mismo». (...) dotados de la capacidad de definir conjunciones temporales inéditas, de garantizar el salto o la conexión de una línea temporal a otra. (14)

En diálogo con esta intervención de Rancière, Georges Didi-Huberman planteó, en *Ante el tiempo* (2000), el problema del anacronismo como «síntoma» o «malestar del método» en la historia de las artes visuales, y discutió más particularmente con la «iconología» desarrollada por Erwin Panofsky (1940). Su punto de partida fue la *Virgen de las Sombras*, un fresco de Fra Angélico en el convento de San Marco de Florencia, que dataría de los años 1440–1450 y no había sido, hasta el momento, «ni mirado, ni interpretado, ni incluso entrevistado en la inmensa literatura científica consagrada a la pintura del Renacimiento» (2000:33). Al mirar esa obra se detuvo particularmente en el «pasmoso fuego de artificio coloreado que se despliega justo debajo en una superficie de tres metros de ancho y un metro cincuenta de altura» (34). Didi-Huberman advirtió que ante esa imagen el tiempo se configura de manera sobredeterminada, porque desborda las posibilidades de explicación y filiación *eucrónica* que permitirían dar cuenta de las técnicas y motivos de dicha obra según una «fuente de la época capaz de hacernos acceder a la “herramienta mental” —técnica, estética, religiosa— que hizo posible ese tipo de elección pictórica» (36). Lo que señalaba el autor es que, por falta de una fuente ideal que explique la obra según la relación entre el artista y la mentalidad de su época, este fresco no se ha constituido como objeto o, si lo ha hecho, el historiador «no escapa al malestar del método» (44). Desde la mirada de Didi-Huberman, la emergencia del objeto histórico es producto de un momento aberrante, un momento anacrónico donde son «las múltiples combinaciones de pensamientos separados en el tiempo» las que permiten comprender una obra (43, 66).

Otra de las preocupaciones de Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, radica en suspender para el término «anacronismo» la condición de atributo o adjetivo esencializante, por eso propuso pensarlo como «pliegue»:

El anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia. (...) [La] temporalidad [de la imagen] no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. (48–49)

La noción de «pliegue» permite así mantener la inestabilidad temporal, sus bordes, y no reproducir una lógica del tiempo que clasifique las imágenes en términos de «precursoras» o «anticipaciones». Así, el fresco de Fra Angelico y su muro manchado en la parte inferior produce una « semejanza desplazada » con los «*drippings*» de Jackson Pollock, pero «hubiera sido estúpido buscar, en las proyecciones pigmentarias de nuestro pasillo», al antecesor del *action painting* (44). De ninguna manera se trata de ese gesto, insiste Didi-Huberman, sino de enfatizar el hecho de que justamente esa «semejanza desplazada», que presenta una inverificabilidad, nos deja a las puertas de una sobredeterminación de la imagen, de un no-explicable, por

tanto hay una superposición de tiempos y valores operando en torno a aquello que, desde las fuentes «ideales», «eucrónicas» no puede ser percibido.

Como se puede ver, Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière comparten el interés por pensar la relación entre las anacronías y los modos en que un objeto histórico se constituye como tal. En esto es notable la influencia que para ambos tuvo la lectura de Walter Benjamin. La referencia rancieriana acerca de «tomar el tiempo a contrapelo» —«des significations qui prennent le temps à rebours»— cita el famoso texto, *Sobre el concepto de historia* (1942). Desde sus trabajos sobre el drama barroco alemán en *El origen del Trauerspiel alemán* hasta el proyecto denominado *Libro de los pasajes*, Benjamin llevó adelante una crítica exhaustiva al paradigma genético-causal de la historia, y en particular de la historia del arte y la literatura, a la que veía, hacia la década de 1930, museificada y ahistórica, atrapada en conceptos tales como los de «grandes obras» (Gervinus, 1835), «periodizaciones rítmicas» (Scherer) y «panorama cultural y universal» (Lamprecht 1894–1985) (Bolte, 2014:530–31). En ese marco, Benjamin propuso que el nuevo método historiográfico debía ser «materialista» y «dialéctico» (el de la imagen como «dialéctica en reposo» —1982:465–465—), e introdujo una relación hasta entonces poco explorada entre lo «acontecido» y el «tiempo-ahora». Su perspectiva de interpretación de las fuentes se diferenciaba de los conceptos historiográficos universales porque reconocía en ellas sus propios «intereses actuales» (Benjamin, 1928:81), y formulaba que lejos de toda continuidad entre tiempos históricos «anteriores» y «posteriores», lo que hay son «saltos». En términos metodológicos, esto implicaba, para la literatura, representar «en la época en que surgieron [las obras], la época que las reconoce —es decir, la nuestra—» (1928:290).

Si bien Walter Benjamin no utiliza la categoría de «anacronismo», su reelaboración del concepto de «origen» ha sido central en los desarrollos de teóricos posteriores porque trastrueca el «principio constructivo de la historia». Benjamin desliga a la categoría de «origen» de la noción de «génesis» y del «devenir de lo surgido» (1928:80):

Lo originario jamás se da a conocer en la existencia desnuda, ostensible, de lo fáctico y su ritmo está abierto únicamente a una doble comprensión. Este ritmo quiere ser reconocido como restauración, como restitución, por un lado, y justamente por eso como algo inconcluso, inacabado, por otro. (80)

Este movimiento de leer lo inconcluso del pasado, de tensarlo con los «intereses actuales» e imprimir una torsión no lineal en el sistema de representaciones de «el hombre y su tiempo» viendo en la época de cierta obra el tiempo que la reconoce, era una forma de respuesta a los rasgos «deterministas» que había adoptado una historia demasiado optimista en cuanto al «progreso» del hombre y las ideas. Lo que provocadoramente nombró

Benjamin como «colocar a Baudelaire junto a Blanqui significa salvarlo» (Benjamin en Bolle, 2014:573), era su manera de pensar cómo las disonancias —lo que Rancière, según vimos, llamó «rupturas» del tiempo— son formas de «arrancar a la tradición [del] conformismo que está a punto de subyugarla» y así, en cuanto a Baudelaire, «salvarlo» de la asimilación convencional. «Mientras el método genético-causal se empeña por conseguir explicaciones coherentes, en la medida de lo posible completas, Benjamin apunta, bajo el signo del origen, a una selección», afirma Bolle (2014:536).

En un estrecho diálogo con los trabajos de Walter Benjamin y la lectura que de ellos hizo Jacques Rancière, ha sido Jean Louis Déotte quien, en *La época de los aparatos* (2004), volvió a plantear preguntas sobre aquello que se considera «época» y su relación con la estructura del acontecimiento que la define. Dicha relación trae consigo dos vertientes solo en apariencia opuestas. La primera es la consideración del acontecimiento como aquello que introduce «una cesura en la continuidad temporal» y «trae una suerte de evidencia» —por ejemplo, la bomba de Hiroshima—; la segunda vertiente sería su contrario: el acontecimiento como aquello no audible, que se estructura según la temporalidad del *après-coup* freudiano: «cuando eso llegó, el testigo no tenía la capacidad de atestiguar; cuando la tuvo, cuando pudo inscribir el acontecimiento, la cosa había pasado desde hacía largo tiempo» (2004:31). Ahora bien, ambas miradas marcan un punto de irreversibilidad del «segundo momento» —el tiempo posterior de la evidencia, o el tiempo diferido en que se inscribe el acontecimiento—. El tiempo que se encuentra entre los dos momentos del *après-coup* se configura como un «tiempo no bendecido por los dioses», según Heidegger, «tiempo finalmente sin espesor, de la repetición de lo mismo» (42), o un tiempo de la alienación de la humanidad según Marx, ya que «entre el comunismo primitivo de las tribus germánicas y el comunismo realizado a escala mundial» solo hay «sucesión de formas de lo mismo: la sociedad de clases, según las variantes sucesivas de la esclavitud, el feudalismo, el capitalismo» (42). Esta mirada hace de la historia una especie de pasaje olvidado, porque considera solo un origen de partida y una inscripción como momento de llegada. Esa época «intermediaria» —la del «tiempo extenso de la inscripción del acontecimiento» (42)— debe desaparecer en tanto tal para «dejar lugar a una complejización interminable de formas del tiempo y, entonces, de la ficción» (45). Para Déotte, el problema de muchas concepciones de la historia ha sido entonces pensar la época como la configuración de un acontecimiento que deja en el espacio de la niebla o del olvido lo que no se inscribe en él. Si se parte del «medio» —contrapone Déotte— ya no hay dos puntos de tiempo, y eso que era neblina indistinta puede leerse como suspensión; por lo tanto, es posible identificar allí «multiplicidad de épocas» sin que ninguna sea la última (el momento consolidado de la inscripción). Así, siempre se podrá interrumpir la Historia, producir un viraje y «reintroducir, siguiendo a Benjamin, a cada instante la posibilidad de dar vuelta la historia como a un guante», para

romper la «ley de hierro» o «irreversibilidad» que se construyó en torno a una «segunda época» o «lo que está en el medio» (45).

## LECTURA

La emergencia de un conjunto de revistas culturales que se identificaron, a mediados del siglo xx en Argentina, con la «vanguardia» o con el «surrealismo» (*Arturo*, 1944; *Contemporánea*, 1948; *Ciclo*, 1948; *poesía buenos aires*, 1950–1960; *A partir de cero*, 1952, 1956; *Letra y Línea*, 1953–1954) constituyó un problema temporal tanto para sus contemporáneos como para las historias de la literatura. La aparición de estas revistas abrió la pregunta en torno a la relevancia y la pertinencia de sus propuestas estéticas en un tiempo que se experimentaba, para muchos de sus agentes, como un «tiempo serio» (Sebreli en *Contorno*, 1953), heredero de grandes tragedias (la Segunda Guerra Mundial, el fracaso de los republicanos en España) y testigo de cambios radicales como la consolidación del peronismo en el ámbito local. Esa conjunción de elementos determinaba que no hubiera lugar habilitante para lo lúdico de las vanguardias, y las evocaba, en cambio, como parte de un tiempo que se consideraba clausurado: el auge de las vanguardias en los años 20. La famosa expresión que marca el surgimiento de *Contorno* como diferenciación de la propuesta de *Martín Fierro*: «somos la generación que sufre el día después de la fiesta», sentenciaba la responsabilidad como un destino compartido. El rechazo a las vanguardias a mediados de siglo xx se nombraba entonces con relación a un pasado ya superado y que debía por tanto dejarse atrás sin retornos. Se aludía a ellas con formulaciones como «problemas ya resueltos hace tiempo» (Berni, 1945), «si fueron oportunas (...) no lo son ya para nosotros (...) testigos de tiempos universales mucho más dramáticos» (Benarós, 1951), «anacronismos de principios [que deben ser salvados]: “el arte como juego”, la creación artística como INVENCIÓN» (*Cosmorama*, 1944). Sin embargo, lo que la impugnación de «anacrónicos» pone en juego, contrariamente a las intenciones con que se la profiere, es en todo caso el carácter superviviente de las estéticas más experimentales de principios de siglo.

A su vez, las revistas mencionadas al inicio compartían, con aquellas que las miraban desconfiadamente, una preocupación semejante por las «causas del hombre», es decir, por encarnar los valores del humanismo, aunque esto no significara lo mismo para todas ellas. En ese marco —que conjugó tanto el rechazo a las vanguardias como un «suelo común» humanista—, la revista *Ciclo* presenta un elemento que parece explicarse mejor si se atiende a su heterogeneidad temporal. De manera aislada y excepcional —por cuanto este autor no volverá a aparecer en las publicaciones locales hasta los años 60— *Ciclo* publicó en 1948 un ensayo de Georges Bataille titulado «La moral

de Henry Miller». Contrariado con cualquier consenso humanista y polemista no abjurador de movimientos como el surrealismo y dadaísmo, Bataille postulaba allí una crítica del «instante» y ponía en crisis los principales conceptos del existencialismo sartreano por el que gran parte de los intelectuales argentinos de mediados de siglo se sentían interpelados, incluido Aldo Pellegrini, director de la revista *Ciclo* y traductor de Bataille. La temporalidad de ese texto no puede sino comprenderse, como proponía Didi-Huberman, en el pliegue entre «el elemento histórico que [[o] produce» —a saber, su reciente aparición en la revista francesa *Critique* dos años antes, 1946; el antiguo debate de Bataille con André Breton y los surrealistas de la «Rue Fontaine»— y el «elemento anacrónico que [[o] atraviesa —la importancia del pensamiento batailleano en las reconfiguraciones de la relación entre crítica y teoría que se darán recién partir de los años 60 en Argentina—. ¿Implica esto que debería leerse entonces como un «antecesor» o «anticipador» de los debates que vendrán? Para nada. Es, en todo caso, el elemento que se resiste a ingresar en las periodizaciones y convoca en cambio, en palabras de Raúl Antelo, una «lógica del *con*, sintaxis de las conexiones», donde una política diferencial del tiempo postula «un régimen centrífugo de evocaciones, un régimen que tiende mucho más a la movilidad y a la crítica de toda sustancialidad de la imagen» (2015).

En ese sentido, lejos de «sortear casi inmediatamente la inclinación a la ironía anacrónica», lo que Beatriz Sarlo explica como «juzgar el índice de la revista desde la perspectiva de este presente y no de aquel presente» (1992:10), el problema puede ser visto, interpelado desde nuestro «tiempo-ahora», como la necesidad de interrogar el matiz de «irrupción» o «acontecimiento» que había caracterizado a la revista *Contorno* en los años 50 y definido así el vínculo de una época con un tipo particular de crítica literaria. El ensayo de Georges Bataille traducido casi en simultáneo con su aparición, y que resultaría imposible de filiar con la crítica francesa que leían los integrantes de *Contorno*, constituye ese excedente respecto del tipo de relaciones historiográficas que se establecen entre «el hombre y su tiempo». Asimismo, constituye un «síntoma» que invita a pensar una historia de las lecturas en revistas literarias desarmando los límites de significado que se organizan tanto en torno a la idea de acontecimiento, como la de lo audible a posteriori, ya que el tipo de crítica que circuló por la revista *Ciclo* y en particular en este ensayo, no constituyó en sí misma una irrupción, así como tampoco puede ser reducida al punto de origen de un «devenir» (Benjamin) cuya lectura sería reconocible más tarde —por ejemplo, en las relaciones entre vanguardia y teoría hacia los años 70—. Se trata, en cambio, de describir la ruptura con lo «posible» de un tiempo, con su creencia, como una forma de multiplicidad más que de contestación.

Verónica Stedile Luna

## **ENVÍOS**

**DÉOTTE, JEAN-LOUIS** ([2004]2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.

**DIDI-HUBERMAN, GEORGES** ([2000]2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.

**RANCIÈRE, JACQUES** ([1996]2022). El concepto de anacronismo y la verdad del historiador. *Cuadernos LIRICO*, (24), 1-15.



## Animalidad

La máquina abierta  
(o la mirada zoopoética  
contemporánea)

En *El animal que luego estoy si(gui)endo* (conferencias de 1997 reunidas en libro y publicadas en 2006), Jacques Derrida utiliza por primera y única vez el término «zoopoética» para referirse a la vasta presencia animal (no humana) en la obra de Franz Kafka (Derrida, 2006:20). A partir de esta breve alusión, distingue dos formas de concebir y conocer al animal en el imaginario colectivo: la primera —dominante en el pensamiento filosófico occidental— asume que puede saber lo que piensan y de qué manera ven el mundo los animales, tomándose la atribución de observarlos y describirlos sobre la base de parámetros incuestionables. Por otra parte, la segunda, si bien incluye al animal kafkiano y su cuestionamiento del humanismo racionalista, no se limita al ámbito textual, sino que se extiende a una clase de presencia considerada por Derrida como «real». Esta presencia, efectiva en sus particularidades cotidianas, tiene como representante al animal doméstico y se encarna en la percepción (humana) de su mirada: este animal, piensa el hombre, «también puede mirarme», y ese intercambio de miradas no está libre de conflictos: «A menudo me pregunto, para ver, quién soy; y quién soy en el momento en que, sorprendido desnudo, en silencio, por la mirada de un animal, por ejemplo, los ojos de un gato, tengo dificultad (...) en superar una incomodidad» (2006:17–18). Más adelante, en el apartado de la lectura, atenderemos a la importancia particular del género ciencia ficción en el reconocimiento y análisis de la mirada animal, y en cómo esta mirada puede hacer que el ser humano se enfrente con sus miedos más profundos y menos reconocidos.

En el «silencio» animal cargado de mirada nos encontramos según Derrida con algo que está más allá y más acá del silencio, con «una mirada de vidente, de visionario, o de ciego extra-lúcido» (2006:18). ¿Será que, por medio de esta «extra-lucidez», el animal (nos) habla o (nos) responde? ¿Qué significa, en todo caso, «hablar» o «responder»? En el núcleo de esta última pregunta se sitúa el silencio del hombre que, incómodo ante esa mirada, se ve sumido en la «reflexión de la vergüenza, espejo de una vergüenza vergonzosa de sí misma, de una vergüenza a la vez especular, injustificable e inconfesable» (2006:18). Derrida sospecha que esa vergüenza inefable tiene que ver con que la mirada animal, respuesta sin respuesta, hace testigo (y culpable) al hombre del «límite abisal de lo humano»: «el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a anunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo

por el nombre que cree darse» (2006:28). En ese punto de partida, que es también un *fin* autoimpuesto, nos encontramos desnudos ante el animal. La cuestión no reside en negar la entidad de ese límite, ni tampoco en intentar adjudicarles un habla o una palabra a los animales, sino que el filósofo propone una búsqueda de «un pensamiento, por quimérico o fabuloso que sea, que piense de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra, y de otra manera que como una privación» (2006:66).

Tomando en consideración las propuestas de Derrida en torno a la mirada y la posibilidad (o no) de una respuesta animal, una parte de la teoría literaria contemporánea rescata algunos de sus planteos y los amplía, principalmente a partir del concepto de zoopoética —*zoopoetics* en inglés—, que se desliza hacia el frente de la teoría y termina constituyéndose como un subcampo de estudio integrado en el campo más amplio de los estudios animales. En *What is Zoopoetics?* (2018), una de las obras contemporáneas que mejor delinean esta perspectiva, Kári Driscoll y Eva Hoffmann hacen hincapié en la importancia de que los seres humanos reconozcamos, aceptemos y nos ocupemos del hecho de que el animal puede pensar en nosotros, mirarnos y reconocernos (Driscoll y Hoffmann, 2018:2). Este hacerse cargo de la mirada animal es asociado al «pensamiento poético», que reconoce en el «pensamiento animal» una agencia y una autonomía que el escritor/poeta busca plasmar en sus textos, con el consiguiente riesgo de fabulizar o tropizar al animal. Sin dejar de atender la posibilidad de dicho riesgo, este uso del animal tendría como objetivo el exponer su influencia en nuestras producciones, mientras que el reconocimiento y la aceptación de esta influencia hace que surjan ciertas preguntas en torno a la compleja relación entre ambos tipos de pensamiento:

¿Quién o qué está siendo representado por quién o qué, y de qué manera?  
¿Qué significaría, en este contexto, para la teoría literaria y la crítica dejar a los animales «ser sí mismos»? ¿Y cómo nos ayudan o pueden ayudarnos las representaciones de la animalidad a llegar a un entendimiento más inclusivo y complejo de lo que significa ser humano? (2018:6)

En este sentido, contra la concepción de que los estudios animales incorporan lo animal a un discurso logocéntrico, los partidarios de la zoopoética afirman:

Es importante resaltar que nuestros encuentros con animales en el mundo «real» también son materiales y semióticos, y de ahí que la relación entre animales «reales» y animales «literarios» no es la que hay entre un original y una copia, sino que es una relación recíproca e irreductiblemente entramada. (2018:6)

Es en el punto de contacto de esta relación donde pueden entrar en juego los cuestionamientos de las nociones mismas de «humano» y «animal», y sus derivaciones y desvíos. En *Outside the Anthropological Machine* (2021), Anne Simon explica que, en la literatura, estos cuestionamientos se llevan a cabo por medio de innovaciones temáticas, variaciones rítmicas y cambios de perspectiva; la autora específica: «De hecho, las formas en que estos escritores escriben les permiten involucrar a su lector en el mundo de un animal específico y al mismo tiempo admitir el grado en el que ese mundo los elude» (Simon, 2021:203).

En la paradoja que amalgama la alusión con la elusión, y que le otorga una cualidad inestable al «límite abisal» derridiano, también ingresan las consideraciones que Giorgio Agamben desarrolla en *Lo abierto* (2002) sobre la manera en que los humanos construimos dispositivos de producción de autoimágenes y autodefiniciones (y exclusiones) históricamente variables, pero siempre tendientes al mismo fin: clasificar jerárquicamente la vida. Como la vida, en realidad, no puede definirse si no es en términos negativos, termina siendo «lo que debe ser incesantemente articulado y dividido» (Agamben, 2002:31). Tal como creía Linneo, que «junto al nombre genérico Homo no registra ninguna nota específica, excepto el viejo adagio filosófico: *nosce te ipsum*» (2002:57), el hombre, para ser hombre, tiene que reconocerse como tal, y desglosar de ese conocimiento las características que elija considerar como «inferiores» o «animales».

El funcionamiento del reconocimiento artificial se sustenta en una serie, intrincada y a la vez mutable, de imágenes que el mismo ser humano elabora y promueve. Agamben denomina a esta producción «máquina antropológica»:

Según la sensibilidad de la época, la máquina antropogénica (o antropológica...) es una máquina óptica (...) constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono. *Homo* es un animal constitutivamente «antropomorfo» (...), que tiene que, para ser humano, reconocerse en un no-hombre. (2002:58–59)

Como explica Germán Prósperi (2016), la máquina óptica funciona integrando la mirada de los dos ojos que la constituyen, el divino y el animal: «los dos elementos, el natural o animal y el sobrenatural o divino, (...) son el ojo del alma (ojo metafísico) y el ojo del cuerpo (ojo físico), cada uno con una luminosidad específica, una visión particular y una mirada propia» (2017:182). Los parámetros que resultan del trabajo de integración que realiza la máquina le otorgan un lugar de primacía al ojo humano que, mirando hacia abajo, con tiranía piadosa, se permite humanizar al animal —el bárbaro o el *enfant sauvage*— o, como ha sucedido en épocas más actuales, animalizar al humano —el judío en el genocidio nazi—; así, dice Agamben, se fabrica una fractura artificial, «una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan

solo la inclusión de un afuera» (2002:75). Esta fractura sirve para justificar la supuesta inferioridad del animal y asumir que su visión del mundo es una degradación o evolución estancada de la humana.

Sin embargo, Chiara Mengozzi, editora de *Outside the Anthropological Machine* (2021), señala que Agamben no especifica qué estrategias serían necesarias para «inutilizar» la máquina o suspender su funcionamiento, ni «qué consecuencias implicaría esto para la vida de los animales» (Mengozzi, 2021:1). Por eso la zopoética no solo se preocupa por el análisis de las posibles intersecciones entre cuerpo, mirada y palabra (humanos o animales) en y desde la literatura, sino que por medio de este análisis intenta exponer el funcionamiento de la máquina antropológica y, en consecuencia, despolarizarla y dejarla abierta, detenida. Esto puede resultar hoy más importante que nunca, y cabe recordar las palabras de Derrida al respecto, cuando afirma que desde hace doscientos años «nosotros que nos llamamos los hombres (...), nos encontramos envueltos en una transformación sin precedentes. Esta mutación afecta a la experiencia de lo que seguimos llamando imperturbablemente, como si nada hubiera ocurrido, el animal y/o los animales» (2006:40), a lo que se suma la profusión de un cúmulo de saberes denominados científicos, caracterizados por las técnicas de intervención en su objeto, el ser vivo animal; técnicas que se han expandido a todos los campos de experimentación científica y a todos los seres englobados en la categoría de «vivientes», incluidos los seres humanos.

Exponer, suspender, abrir la máquina antropológica, ¿significa —en una existencia mediada por diversas técnicas de intervención— detenerla? ¿Qué sucede cuando no es ya ni el Animal, ni el Hombre, ni Dios el que nos observa y el que nos hace intervenir o nos interviene? A propósito de esto, Prósperi comenta algo muy significativo: «Hay quienes sueñan con la posibilidad de que algún día el dispositivo se detenga. Caerían entonces los anteojos 3D y veríamos no solo la ilusión de la tridimensionalidad sino directamente la pantalla blanca, vacía» (2017:191). A continuación, veremos que, a pesar de estar plenamente sumidos en el momento histórico del pasaje de los múltiples espejos a la pantalla vacía —y en la frágil imperturbabilidad ante lo que llamamos «humano» y «animal» cuando ya no creemos ni en una categoría ni en la otra—, la literatura todavía tiene algo para decirnos.

## LECTURA

La mutación moderna de la experiencia y su vínculo con el deseo (o el temor) de contemplar la pantalla sin imágenes es una cuestión que aparece en la narrativa de ciencia ficción con presencia de animales de manera constante desde hace casi dos siglos; resulta paradigmático el caso de la novela *La isla del Dr. Moreau*, de H. G. Wells, publicada en 1896 en el contexto de un

debate ético por la práctica de vivisección en animales. Como explica Sherry Vint —una de las principales estudiosas de la relación entre animalidad y ciencia ficción— en *Edinburgh Companion to Animal Studies* (2018), los animales aparecen en la ciencia ficción en historias de «inversión» (en donde los seres humanos son considerados como inferiores por parte de una especie más evolucionada), de «elevación» (en las que ciertas especies se modifican artificialmente para «mejorarlas», es decir, para volverlas parecidas a los humanos), y también en historias «que toman personajes poshumanos o humanos-animales-quimeras que desafían la estabilidad del límite humano/animal» (Vint, 2018:488). A pesar de que la relación entre la animalidad y la ciencia ficción constituye un campo todavía muy incipiente, es capaz de contribuir de manera significativa a la cuestión animal y de extender los alcances de la perspectiva zopoética.

Para referirnos al funcionamiento de la máquina antropológica y los múltiples dilemas que conlleva el cruce de miradas animales y humanas y la cuestión de la agencia animal en la ciencia ficción moderna, nos centraremos en un relato en particular: «Los ojos de las alas de las mariposas» (1979), del escritor francés Patrice Duvic (1946–2007). En rasgos generales, este cuento plantea un futuro distópico en el que los seres humanos desarrollan su existencia cotidiana anclados en la sospecha paranoica del otro (humano, animal, objeto, etc.), y en el que los integrantes de un grupo particular, el Movimiento, se ven acechados por la hipotética vigilancia política ejercida por una especie de mariposas con manchas oculares, es decir, con patrones de color en las alas que se asemejan a ojos.

Las estrategias que el cuento utiliza para desarrollar su perspectiva pueden leerse desde la zopoética: dado que el punto de vista del relato es un narrador equisicente que toma como protagonista a un hombre del Movimiento, nos vemos habilitados, como lectores, a sospechar de otros personajes humanos y animales de la misma manera, en especial las mariposas, de las que solo conocemos su apariencia física y sus manifestaciones indescifrables en torno al humano. Este solapamiento casi absoluto con la mirada del protagonista también nos posiciona en un lugar de sospecha e ignorancia ante lo indiscernible de la mirada ajena, que se acentúa por el marcado énfasis en la gestualidad ocular: ojos y ¿miradas? de humanos y de animales plasman el entramado de desconfianza entre sujetos, y también su sujeción a una Máquina superior y tácita que desconocen pero que intuyen que está tras —siguiendo y/o administrando— todos sus movimientos.

En el cuento, la relación entre humano(s) y animal(es) se ve coartada desde el principio por la especulación, y la incompreensión absoluta entre especies se traduce en una des-animalización negativa: el animal no es un animal, sino un dispositivo de espionaje controlado por un supuesto sistema superior, ni (del todo) divino, animal o humano; esta mirada *otra* construye —y constriñe— al otro-humano por medio de su emisario, «la mariposa con ojos en las alas, observando». El comienzo del cuento plantea tales circunstancias:

Intentaron no hacerlo. Más o menos lo consiguieron. Menos. Más. Pero no podían evitar mirarse unos a otros. Se preguntaban: ¿Por qué él mueve los dedos? ¿Por qué me mira? *¿Por qué no deja de pensar? Sé que está pensando. ¿Con esa mariposa en la habitación! ¿Por qué no DEJA de pensar? ¿Por qué no puedo dejar de pensar?* (Duvic, 1979:65)

Se trata del «quién soy» ante la mirada animal que señala Derrida, pero multiplicado de manera infinita por todas las miradas humanas que se entrecruzan, que sospechan, que temen, que se avergüenzan de sí mismas y de todas las otras. Un «quién soy» que se define por la falta ajena —en el sentido de error y de vacío: el pensar que no se debe pensar, pero, en el fondo, el no saber qué es lo que el otro está pensando.

Esto puede notarse en el caso del hombre que conversa con el protagonista y que parece admirar a las mariposas o, mejor dicho, que comete la imprudencia de mirarlas. El narrador lo describe de la siguiente manera: «Era demasiado afable, y tenía demasiado interés y curiosidad en los ojos. Hacía pensar en una araña amigable» (Duvic, 1979:67). De nuevo, el centro son los ojos, esta vez anclados a una comparación con un animal que usualmente se considera hostil o desagradable. El carácter ambiguo y límite de la mirada se plasma en la siguiente observación que el narrador realiza cuando el protagonista ve a su interlocutor mirar a las mariposas: «los ojos le brillaban demasiado para revelar felicidad, para revelar cualquier cosa salvo locura» (1979:68). Este personaje, mirando los ojos de las alas, y esos ojos, mirándolo a él, genera —desde la perspectiva del narrador/protagonista— una realimentación abismal que parece parodiar el momento exacto en el que el hombre decide volverse hombre. Además, no solo mira a las mariposas, sino que también comenta:

Criaturas de Dios. Ángeles. Sabe, lo creo de veras. Ángeles de la guarda. Mensajeros de la paz y la belleza, la viva imagen del paraíso en la Tierra, ayudando a los hombres a seguir la buena senda. Todos somos pecadores, y todos somos débiles. (1979:68)

Ya no es el hombre la criatura de Dios, conformada en parte por el ojo divino, sino que es el lepidóptero, cuya «mirada» engloba todas las miradas posibles: la divina, la animal, la humana. Sin ser ninguna de ellas en particular, pero generando la sospecha de constituirse en todas a la vez, se posiciona como una entidad que las integra y las dispone a su antojo: el ojo de la Máquina antropológica misma.

De esta manera, si para Derrida la filosofía occidental imperante transforma al animal en un «teorema», «una cosa vista y no vidente» (2006:29), la mariposa invierte la dirección de esta operación y se convierte en el teorema-vidente que acecha a todos los demás seres:

Así que las mariposas, para protegerse, aprendieron (o tal vez no aprendieron, tal vez solo fue una especie de selección darwiniana, pero eso no modificaba nada) a imitar a las aves de rapiña. Un gorrión intentaba atrapar una mariposa y de pronto se encontraba frente a un águila y huía. Pero el águila no era un águila de veras, solo una pequeña mariposa que fingía ser un águila, una mariposa con ojos en las alas. (Duvic, 1979:66)

La mariposa que «finge» y que «imita» encuentra su correlato en el estatus del hombre, y no solo eso, sino que ambas imágenes se necesitan para que el Sistema, el dispositivo de vigilancia omnipotente y supremo, siga vigente. En una ocasión el protagonista piensa:

Tal vez las mariposas sirven para eso, no solo para espiarnos sino también para convencernos de que podemos ser peligrosos para el orden establecido. Pero ¿por qué? ¿Para que sigamos haciendo lo que siempre hicimos! Veinte fotocopias de pensamiento fotocopiado... Pensamiento fotocopiado. La idea le hizo sonreír. El problema era que no sabía qué otra cosa hacer. (1979:67)

Al utilizar una máquina fotocopidora para copiar panfletos del Movimiento, se encuentra con que «había cuatro o cinco [mariposas] en el vidrio. Esperando, burlándose de él. Cuando trataba de ahuyentarlas, venían más». Entonces «se vio a sí mismo, como si fuera otra persona, cerrando la tapa. Aplastando las mariposas» (69); a continuación, efectivamente lo hace, y realiza copias a color de las mariposas muertas que quedaron atrapadas. Más adelante, en un sueño, una voz que le recuerda a su padre le informa:

Ahora tenemos todos los datos que necesitamos para fotocopiarte. Y eso haremos contigo, una copia de ti, una copia tridimensional. Y nadie notará la diferencia. Solo tú sabrás que es una copia. Pero tú ya no estarás allí. No será una marioneta ni un robot ni un zombi. Será algo más y algo menos. Una imagen. Y, al igual que tú, esta imagen pensará, amará, sentirá alegría y miedo. Y lo gracioso es que incluso temerá que la reemplacen por una copia. (70)

La pesadilla avergonzada de la incapacidad de autorreconocerse, distinta a la deformidad simiesca que planteaba Agamben, evoca y espeja, para el hombre, la evolución histórica de la paradójica representación animal: si el hombre ha intervenido en la historia y en la genética animales a su antojo, generando copias de copias que resulten aptas para consumo humano, nada le habrá impedido, sumido en la dinámica irrefrenable de este acto, volver ese proceso hacia sí mismo, perdiendo entonces su discernimiento de lo que es ser «hombre» y de lo que es ser «animal», incapaz de inventarlo de nuevo. La distinción entre copia y original pierde su sentido, así como no tiene sentido el acto de fotocopiar mariposas muertas.

En el cuento «Los ojos de las alas de las mariposas», mariposas y humanos parecen tener algo en común: la irrealidad de sus miradas al encontrarse; pero para el humano, cuya mirada busca anticiparse a las miradas—otras, su propia perspectiva se termina transformando en una copia de algo que de por sí no sabe si es o no real (copia de copia de copia infinita). La búsqueda de un origen o de un límite abismal pierde su propósito bajo la mirada del ojo de la Máquina, que obtiene estadísticas y conclusiones, que define cada movimiento del humano —y quizás, aunque no lo sabemos, también del animal— sin informarle nada: «Y tememos que una computadora obtenga una imagen precisa de nosotros. Sí, tan precisa como para usarla en magia imitativa» (Duvic, 1979:70–71). Mediante esta «magia imitativa», el protagonista se convierte en una fotocopia del «loco» —y en una copia degradada del narrador—, el sujeto se confunde con la Máquina, el Movimiento se confunde con el Sistema.

Si hay alguien que posee una imagen precisa de las cosas, en este cuento no es el humano ni tampoco el lector—humano: nosotros no captamos ninguna imagen concreta, solo un movimiento, un flujo de datos espejado (y parodiado) en la irrupción y en el desplazamiento de las omnipresentes mariposas adultas, o «imagos», como las llama el narrador. «Imago» es el nombre que recibe el último estadio de la mariposa, pero también es un concepto proveniente de la psicología analítica de Carl G. Jung, que se refiere a la imagen inconsciente que internalizamos de otro ser, generalmente idealizada. Quizás, en este caso, la mariposa constituye un intento deslucido, «fotocopiado», de idealizar la propia imagen humana, una imagen de una vida en la que nada tiene lugar, excepto la mirada ajena, que al reflejarse o reproducirse desde otras miradas no constituye nada en sí misma tampoco. El deseo de no—ser y el miedo a no—ser del protagonista nos presentan, entonces, la pantalla vacía, pero esto no implica la detención de la Máquina sino, paradójicamente, el punto álgido de su funcionamiento, al estar desligada de nuestro control y de su funcionalidad originaria, de su obligación de mostrarnos una imagen determinada u originaria para que hagamos algo con ella.

Melisa Albertocchi

## ENVÍOS

**AGAMBEN, GIORGIO** ([2002]2016). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Adriana Hidalgo.

Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

**DERRIDA, JACQUES** ([2006]2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel.

**DUVIC, PATRICE** ([1979]1986). Los ojos de las alas de las mariposas. *El Péndulo*, 2(11), 65–71.

Traducción de Carlos Gardini.

## Autoría

### De lxs autorxs sin cuerpo a la imagen de lxs autorxs

En el ámbito de los estudios literarios, desde de los años sesenta hasta hoy, las reflexiones teóricas en torno a la autoría han remitido a esa década de intensos debates y replanteos de los marcos teóricos de la disciplina, que tuvieron su epicentro en el contexto intelectual francés. Esta cuestión abarcó dos preguntas: sobre la relación entre un texto y quien lo firma, y entre un texto y los juegos de lenguaje que se despliegan en su enunciación.

Las intervenciones de Barthes y Foucault fueron en realidad dos escritos tangenciales, incluso circunstanciales en la producción de sus autores: «La muerte del autor», aparecido en el nº V de la revista marselesa *Manteia* (1968), fue la traducción de uno anterior, publicado en inglés un año antes en una revista neoyorkina sobre arte contemporáneo, *Aspen*, del artista Brian O'Doherty. «¿Qué es un autor?» (1969) fue primero una conferencia de Foucault ante la Sociedad Francesa de Filosofía, que la publicó en su boletín de ese mismo año, junto con el debate posterior. Este carácter circunstancial destaca el hecho de que significó una ocasión para ambos intelectuales de presentar un balance o puesta a punto respecto del cuestionamiento de los fundamentos institucionales de la literatura, en el contexto del Mayo Francés, y especialmente en el caso de Foucault, sobre el lugar que esta ocupaba en sus propias reflexiones.

En ambos escritos, además, gravitan lecturas precursoras de Maurice Blanchot y Émile Benveniste. Con respecto al primero, señalemos el impacto de su pensamiento de la diferencia entendida como una relación con lo neutro que se sustrae a cualquier forma de unidad o totalidad de sentido, y que surge en la propia experiencia de la escritura. Foucault lo llamó «pensamiento del afuera» en su artículo de 1966 en *Critique*, para describir el modo en que el sujeto pasa fuera de sí mismo y queda ante «el resplandor y la angustia de un lenguaje que ya ha comenzado», en un espacio indefinido donde «la obra no revela nada sino simplemente que es» —como escribe Blanchot en *El espacio literario* (1969:16)—. Sobre el segundo, basta recordar el «Por qué amo a Benveniste» (1974), del autor de *El susurro del lenguaje* y, en la conferencia de Foucault, la noción de «función» para pensar la cuestión del autor, o sus consideraciones a partir de la subjetividad en el discurso y de la deixis. Sin detenernos en ellas, vale la pena mencionar dos coincidencias temporales. En primer lugar, la aparición de *De la gramatología*, de Jacques Derrida en 1967, que presentaba una concepción de la escritura revinculada con el habla

y marcada por la ausencia y el juego abierto de la significación. En segundo lugar, la confluencia señalada por François Dosse (2004) entre el paradigma estructuralista, inspirado en los aportes recientes de la lingüística, y la nueva sensibilidad literaria que quedó registrada bajo el fenómeno editorial del llamado *Nouveau Roman*: «separación del sujeto, con la exclusión del personaje de novela clásico» (Dosse, 2004:238), privilegio dado a lo espacial que se edificaba en nuevas configuraciones de la percepción en las narraciones, o desconfianza respecto de la representación de la temporalidad, que daba lugar a la suspensión de cualquier forma de linealidad (y causalidad) y a su disolución en un presente expandido.

La concepción de la enunciación tomada de la teoría lingüística de Benveniste permitió a Barthes y a Foucault fundamentar la ausencia de un origen del texto en la «intención» del autor, dado que en tanto el sujeto lingüístico existía en la propia instancia de enunciación, el lenguaje sustituía al autor como antecesor de todo discurso. De este modo, en la escritura operaría solo el lenguaje, el sujeto se constituiría en ese acto de lenguaje y así se borraría cualquier origen unívoco exterior al discurso. A partir de esto, queda vacía la originalidad atribuida a un texto y así, los escritores no harían más que citar, reescribir el texto de la cultura.

Tanto en Barthes como en Foucault, el sintagma «muerte del autor» suponía dos situaciones: por un lado, el señalamiento de un fenómeno contemporáneo (un «acontecimiento», dice Foucault) cuyas raíces ubican en la segunda mitad del siglo XIX, con la crisis de la figura simbólica del autor como genio creador dotado de singularidad, originalidad e incluso de rasgos proféticos. Esa figura que en «*Crise de vers*» (1895) Stéphane Mallarmé nombra como «desaparición elocutoria del poeta que cede la iniciativa a las palabras». Téngase en cuenta que de Mallarmé al «*Qué importa quién habla*, dijo alguien qué importa quién habla» de Beckett, citado por Foucault, el proceso de desaparición del autor es visto primero como un fenómeno de la cultura moderna, antes de convertirse en un programa teórico. Por otro lado, entonces, es la constatación de dicho fenómeno la que lleva a Barthes y a Foucault a pensar alternativas teóricas para leer la literatura teniendo en cuenta el paradigma lingüístico de la subjetividad en el lenguaje y de la interacción verbal: la identidad del sujeto enunciador se vuelve «pluralidad de ego» a tal punto que «el sujeto, y sus sustitutos, debe ser despojado de su rol de fundamento originario, y analizado como una función variable y compleja del discurso» (Foucault, 2010:41). En el contexto enunciativo, para Barthes se vuelve así susceptible de infinitas transformaciones en virtud de los lectores potenciales («El nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor», en la sentencia final de Barthes). Nótese el modo en que la reflexión teórica de ambos intelectuales implica perspectivas historiográficas sobre los procesos culturales y sociales.

La conferencia de Foucault tiene dos momentos principales. En un comienzo desmistifica la concepción romántica del autor como un genio

creador inspirado y original, en un sentido similar al que postulaba la sentencia-manifiesto de Barthes acerca de su muerte. Hay aquí una clara intervención en el debate inmediato: una vez que ha fundamentado la aporía del autor como foco de expresión anterior a los textos y como individualidad presente en ellos, Foucault cuestiona el apresurado reemplazo de la categoría de autor (según vimos antes) por palabras como «obra» o «escritura» que sin embargo reproducían la misma concepción trascendental atribuida a la noción que se buscaba abandonar. En el caso de una «obra», consideraba que debía interrogarse la unidad que esta implicaba. En el caso de la escritura, Foucault objetaba que se corría el riesgo de hacer perdurar los presupuestos de la noción de autor que se quería abandonar: se terminaba operando una suerte de freno trascendental al acontecimiento de indiferenciación en curso, en la medida en que se atribuía a la escritura un estatuto originario que no hacía sino «traducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica del carácter sagrado» del autor, y por otra, «la afirmación crítica de su carácter creador» (Foucault, 2010:16).

En un segundo momento de su conferencia, Foucault asocia la noción de autor a una función del discurso, que opera en determinados discursos asociados a un nombre propio que circulan en una sociedad, y no en otros. Describe con precisión los rasgos que la caracterizan: ser propiedad u objeto de apropiación —aunque más adelante Roger Chartier (2006) encontró otras determinaciones que fueron anteriores a la consolidación del régimen de propiedad—; su dimensión histórica y por ende variable; la designación de determinados textos con un nombre como resultado de diversas operaciones de atribución de sentido; la simultaneidad de distintas «posiciones sujeto» en los discursos con dicha función. En definitiva, la conferencia abre la puerta a la consideración de los discursos con función autor como prácticas inscriptas en lo social, sometidas a reglas de existencia y circulación, y con un modo de existencia singular. En especial, la desarticulación de la figura de autor como unidad de sentido originario, inherente al texto y capaz de controlar la significación, que la crítica vendría a desentrañar e ilustrar para otros, trajo consecuencias fundamentales en los modos de trabajar con lo literario.

Sin embargo, un sujeto «de carne y hueso» se agita ante el texto, viene a plantear en cierto modo Giorgio Agamben en su ensayo de 2005 «El escritor como gesto», donde vuelve sobre la cuestión del autor en la conferencia de Foucault y en otro escrito de 1977, «La vie des hommes infâmes». Primero, subraya una contradicción insoslayable en la cita de Beckett señalando que *hay alguien* que dice que no importa quién habla y acentuando así que, aunque este sea anónimo, hay una «irreductible necesidad» de autor como quien profiere un enunciado en el mismo gesto de negar su presencia, en los límites de los textos. Aclara que para Foucault no hay un sujeto constituyente, sino que el «individuo viviente solo está presente a través de los procesos objetivos de subjetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos» (Agamben, 2005:84). Luego,

al detenerse en el segundo escrito de Foucault, Agamben encuentra en él la clave de la conferencia sobre el autor porque la vida oscura y penalizada de los internos que una institución hospitalaria de comienzos del siglo XVIII registró como infames (un «sacristán ateo y sodomita», un vagabundo, etc.), se hace paradójicamente presente, cobra existencia por el gesto de su registro a manos de escribas anónimos, funcionarios del poder, que sin embargo no alcanzan a expresarla. La vida infame es así «el paradigma de la presencia–ausencia del autor en la obra». Porque del mismo modo en que las vidas infames no están sustancialmente en ninguna parte, solo existen en la medida en que quien escribe aludiendo a ellas las «pone en juego» —aquí Agamben parafrasea a Foucault— en un acta escrita, y resultan ilegibles si no existen esos registros, aunque no se reducen a ellos, el autor tampoco puede ser alcanzado por medio de dispositivos de subjetivación —la escritura, el propio lenguaje— al tiempo que, sin embargo, lo ponen en juego. En la propia escritura el autor exhibe su no estar sustancialmente en ella y su «irreductible presencia» (Agamben, 2005:94) según la cual *alguien habla*.

En continuidad con esta tradición de escritos ocasionales que abordaron la cuestión de la autoría, exactamente el mismo año del ensayo de Agamben, Jean–Luc Nancy y Federico Ferrari imprimen una nueva perspectiva a la reflexión. Su libro *Iconographie de l'auteur* está compuesto por dos partes bien distintas: un ensayo de unas treinta páginas, seguido de textos breves escritos a partir de veinte fotografías de escritorxs de los siglos XIX y XX. En principio, digamos que a la cuestión del acto de escribir los autores agregan la pregunta empírica sobre la imagen, evidentemente exterior al texto pero vinculada, a su vez, con un orden imaginario, desde la perspectiva de quienes leen y miran. En ese orden los autores sitúan entonces el término, atendiendo al rol que cumple la figura del autor en la imaginación de quien lee. Así es como el autor está asociado a la imagen de alguien (no a alguien), más precisamente, a la imagen que se abre en torno al nombre de alguien que escribe.

No sin ironía, inicialmente Ferrari y Nancy disipan la dificultad, como cuando alguien que ha permanecido fuera de una discusión interviene después queriendo ordenar los tantos: hay, por una parte, un obrero (un artesano) que antecede y controla el producto que elabora; por otra, hay un autor (artista), potencia singular, y una obra, una potencialidad, línea de fuga hacia adelante, poder–ser. El producto se fabrica mientras que la obra es del orden del invento, lo inesperado, lo insólito e inhabitual, es lo abierto o inacabado del producto que se ha concluido. Si la primera prevención invita entonces a no confundir al obrero con el autor, ahora sí ellos señalan una primera «dificultad»: el autor no puede no proyectar hacia nosotros, a través del producto, el esbozo de una figura singular y reconocible. Remite a algo del orden de lo empírico; puede ser una evidencia visual (un rostro público retratado), auditiva (una voz), material incluso, en la caligrafía propia e inimitable de la firma que remite a un nombre propio y le otorga una marca

propia o carácter (aquí evocan la noción del primer romanticismo alemán). Al lado de la escritura, persiste según ellos la pregunta del lado del lector, sobre ese *hay alguien que escribe*, reconocible o distinguible entre otros, y esta pregunta permitirá singularizar, percibir el «carácter» (los *rasgos distintivos*) de una obra. Por eso entienden la imagen de un autor como un *medium* entre el sujeto y la obra: de ella se «dedujo a alguien; de ese alguien solo se extraen los rasgos de una figura desprovista de personalidad y subjetividad» (Ferrari y Nancy, 2005:26). No se trata de un individuo, por supuesto. La imagen es «la relación por la cual un texto remite al cuerpo de un autor, a su materialidad visible, y un autor se disuelve en la consistencia no icónica de la escritura. La imagen de un escritor restituye así un cuerpo, una identidad al texto» (29). Como se ve, estas ideas sobre la autoría, sin duda deudoras de los aportes anteriores que mencionamos, basan su indagación en la experiencia de lectura, en el acto de leer que implica operaciones de inteligencia que involucran a los sentidos (como impresiones), es decir al cuerpo y a su capacidad neurológica, digamos, de crear imágenes. Ferrari y Nancy lo conciben contra una «tradición alfabética», como un movimiento «iconográfico» dado que «la lectura se caracteriza por desencadenar una pluralidad de imágenes en su mayoría involuntarias, aunque no todas» (28). Entre autor y obra, estaría entonces la imagen del autor o escritor. Obsérvese que no se trata de un hiato o resto sino de una oscilación inasible, o un latido. Aquí es donde se da una vuelta interesante a la cuestión, en tanto se restituye algo del orden de la empiricidad de nuestra aproximación a los libros. Habría un paradójico «punto de equilibrio inestable» entre el sentido de un texto y la evidencia de la imagen, que hace que la imagen que el lector se hace del autor oscile entre pasar de una evidencia capturada por la visión, que sin embargo se escapa a medida que avanza en el texto, entre lo que aparece y lo que desaparece. Así es como el retrato de un autor no ofrece ninguna significación de la obra, pero puede constituir una señal hacia ella, respecto de la singularidad del sujeto-autor. Los retratos son como la señalización de un gesto particular (no un signo), una manera, que dan a la obra su fisonomía. Por eso Ferrari y Nancy invierten la relación causal (del autor a la obra) y postulan que la obra engendra al autor, dando un golpe definitivo a la concepción moderna (romántica) de la autoría. En este sentido, el individuo escritor —el obrero de la pluma— no participa de ese movimiento de significación porque el autor..

No es un fantasma inconsistente proyectado sobre la obra. Es la idiosincrasia o la *iconografía* en este preciso sentido: la *grafía* de la obra —su «letra», su manera, su propiedad insustituible— se vuelve en ella ícono —figura, emblema figural, hipostasis, rostro.

El autor contiene el *carácter* de la obra: su configuración propia e inalienable... (36)

Esta perspectiva invita a preguntarnos acerca de las implicancias que tiene para el quehacer crítico, en tanto plantea el problema del horizonte, estado de cosas, espacio de posibles —diría Bourdieu— que hace falta conocer o reconstruir para discernir y valorar una lengua otra dentro de la lengua o una singularidad en la lengua. En el ensayo preliminar del libro de Ferrari y Nancy, destacamos dos líneas en torno a las formas de figuración de la autoría; acabamos de ver una primera línea, relacionada con el acto de leer privado e individual, pero no es la única que se puede inferir de estas reflexiones. Se encuentra, en efecto, otra experiencia de lectura que puede describirse como compartida, plural e institucionalizada, e inserta en una memoria intertextual y cultural. Es decir, aquella en la que precisamente intervienen condiciones históricas. Cuando los autores se refieren a la persistencia «en el imaginario colectivo» (Ferrari y Nancy, 2005:21) de una figura autoral cuya imagen se multiplica en miles de «álbumes e “iconografías”», constatan que:

lo que está en juego es la rememoración de *una historia en la que el continuum de la tradición* está siempre a punto de interrumpirse para dejar penetrar algo del orden de lo imprevisto en *las filas de la literatura*. En su singularidad absoluta, en la singularidad de un carácter libre de toda connotación moral, la figura de un autor es como el testimonio visual de una creación que accede a la inmanencia de un cuerpo. (21 – subrayado mío)

Esa es acaso una de las dilucidaciones que impulsan a la crítica, y las operaciones que la mueven, por cierto, en especial (aunque no exclusivamente) cuando se enfrenta a producciones contemporáneas, cuando está en veros cuáles serán aquellas que señalarán una singularidad o el modo en que una escritura «interrumpe» el «continuum de la tradición» o se inmiscuye en las «filas de la literatura». Vale la pena considerar que de ninguna manera se trata de una generación espontánea, ni de un misterio; las «filas» de la literatura están hechas de complejos procesos de valorización, de actos más o menos exitosos de consagración, que implican forzosamente atender a una dimensión social. Es así igualmente válida la pregunta acerca de cuáles son las fuerzas, vectores, condiciones que actúan creando a los creadores, para decirlo con Pascale Casanova (2002). Es lícito preguntarse entonces sobre la relación entre historia, o memoria de la tradición, e interrupción como lo imprevisto que implica, respecto de ella, cada singularidad de autor.

En nuestro ámbito, Marcelo Topuzian ha brindado un pormenorizado análisis y balance teórico sobre la cuestión en su libro de 2014. Allí fundamenta la necesidad de que la teoría literaria como disciplina recupere el sitio de una interrogación sobre las condiciones de la significación que tuvo desde su surgimiento en los estudios literarios y que llegó a ser central en su momento vanguardista de radicalización, entre los años sesenta y setenta del siglo xx. Para ello sostiene que antes que manifestar un determinado sentido surgido de un juego de lenguaje y de una serie de relaciones intertextuales, la teoría

debe asumir la existencia de una verdad específica de la literatura, como «afirmación pura» (Topuzian, 2014:366). Más que dar lugar a un «saber del texto» o a un «saber del escritor», pone en cuestión «todo aquello que se venía pensando como literatura, en el marco de alguna institución» (366). Según Topuzian, podría ser así una verdad que «atraviesa y perfora cualquier orden y saber dados acerca de lo que corresponde o conviene a cada identidad, grupo o género en una situación o momento determinado» (367). Se trata de «verdades literarias» (aquí resuena la filosofía de Alain Badiou) que los textos declararían, «que no son derivaciones de un saber acerca de los textos o escritores» (370) a las que se dirige la crítica, o que esta debería presuponer en la lectura de los textos, concebidos como plurales y múltiples. Acá es donde Topuzian hace intervenir una noción de autor, instancia autoral que sin ser concebida ya como fuente del sentido —como vimos, esa fue una batalla ganada en los setenta—, puede remitir sin embargo a una emergencia que en tanto tal intervendría quebrando el dominio que «cualquier saber del texto pretenda ejercer sobre él» (372), o la apropiación del espacio textual por la cual el texto se cerraría en un vacío trascendental y totalizante (por ende, incognoscible). Esta singularidad sería del orden de lo empírico antes que de una individualidad o ilusión biográfica: una voz, una lengua, un gesto, el trazo de una firma. Contra definiciones identitarias del escritor, la noción de autor señalaría entonces esa singularidad, un particular entre múltiples e infinitas escrituras, esa posibilidad de exceder lo dado, en literatura.

Retomemos ahora la discusión iniciada a propósito del ensayo de Ferrari y Nancy. Aun cuando se prescindiera de interrogar las causas de ese efecto de lo literario (evitemos hablar de *La Literatura*) en el orden de la cultura, esta alteración de las bases de una «determinada situación institucionalizada» (Topuzian, 2014:384) de lo literario solo podría verificarse adoptando una perspectiva, en sentido temporal, a partir de un punto (de anclaje) que implica el conocimiento de un determinado estado de situación. Y, de todos modos, habría que caracterizar en qué libros o escrituras lo literario sucede así, instaure tales declaraciones de verdades. Esto conlleva indefectiblemente el sostenimiento de un valor, siempre contingente. En este sentido, tanto para lectorxs con formación específica como para otras maneras de relacionarse con lo literario, cualquier forma de referirse a una serie en términos de «lo que se venía haciendo» o del marco de un orden dado, implica la existencia de gestos colectivos (diversos) de historizar o cuanto menos de organizar lo que se conoce en un momento dado. Resulta insoslayable que son múltiples las experiencias de lectura, que hay un saber de lectorxs, un cúmulo de lecturas junto con una determinada organización de la información, o perspectivas relacionales respecto de lo que ya se sabe sobre los textos, para decirlo con Rancière (2007). Resulta entonces difícil hacer caso omiso de las circunstancias y condiciones de posibilidad —mediaciones, operaciones de puesta en circulación, difusión, descubrimiento, selección de una escritura, etc.— en las que de manera incalculada lo literario acontecerá (o no) y será

susceptible (o no) de declarar una verdad. En efecto, ¿cómo hacer para suspender, ante algo que leemos, una perspectiva relacional respecto de una experiencia lectora previa? Aquellos sentidos instituidos por acciones simbólicas, culturales y que conforman las bases de lo que, en un momento dado, ya se sabe sobre la literatura o sobre el escribir, ¿no quedan acaso ubicados en otra suerte de vacío trascendental, o denegados, o relegados a un misterio, cuando se mencionan como algo ya sabido y que no merece investigarse, sino que se debe dar por supuesto? Es preciso admitir que no hay modo para la teoría de leer un acontecimiento de verdad literaria sin que se haya considerado o construido un conocimiento en torno a determinadas firmas emergentes o consagradas, nombres, textos precedentes, por más que se resista a reconocer, o se niegue de hecho ese conjunto de operaciones intelectuales, críticas, de atribución de sentidos.

## LECTURA

El cuento de César Aira «Cecil Taylor» presenta variaciones (subrayamos el sentido musical de la palabra) sobre la pregunta acerca del misterio del arte como algo experimentable, que sucede ante la vista de quien quiera verlo y que despierta curiosidad acerca de lo que es, o de qué está hecho. Por eso despliega en su principio constructivo la forma de la multiplicidad en diversos aspectos: no hay un único comienzo para el cuento ofrecido a la lectura, sino historias que se suceden sin relación aparente, que hacen estallar la existencia de una lógica causal entre ellas y exhiben la apertura al infinito de la posibilidad de contar. Por ejemplo, el relato se abre con la historia de una prostituta negra que interviene con un mínimo movimiento en una escena ya iniciada, interrumpiendo el momento en que un ratón ha quedado acorralado por un gato, y que por su mínima intervención ahora alcanza a escapar; luego viene una serie de fugas hacia lo ensayístico con múltiples afirmaciones sobre lo que es el arte, lo que es «también» el arte, sobre las biografías de «tantos» artistas; y finalmente una invitación («empecemos de nuevo»), a nuevos inicios, con un cuento tras otro hecho de sucesos en los que no pasa nada: el jazzman Cecil Taylor es un ignoto músico que se pasa las noches tocando en bares o salones hasta que alguien lo interrumpe para que cese su música; o se cruza con un desconocido en la calle, pero éste no lo invita a tocar. Ahora bien, el cuento que paradójica e irónicamente no se cuenta es la historia de cómo un personaje, músico de profesión, llegó a ser una figura identificable por su arte (y a través de su nombre propio) en la historia del jazz, en la memoria de los aficionados del jazz y de los jazzmen o en *las filas de la música popular*. Si no todos lo conocen, cualquiera podría averiguar su identidad. El narrador presenta esta situación como el resultado de un conflicto entre un *trabajo en curso* (tocar interminablemente música,

o escribir, digamos) y lo que *resta* de esas acciones sucesivas y múltiples; entre el acontecer mismo de la práctica artística, interpretada o editada para un público (publicada, precisamente) por un lado, y por otro, lo que el narrador llama sus «restos desechables» (133), «restos por todas partes» (132) de, precisamente ese acontecer que es el acto creativo, o de las creaciones artísticas ahora multiplicadas por la difusión de críticos, instituciones, e infinitas publicaciones.

Sin embargo, la referencia literal a la biografía, presente en el cuento, contradice la lógica hagiográfica y fundada en la narración de una existencia: el cuento gira en torno a un músico de jazz de renombre mundial —y que aún vivía cuando se publicó el cuento, en 1992— antes de que se lo conociera como Cecil Taylor. En el relato, no conocemos nada sobre su vida, más que escenas inconexas, «atmósferas» en las que expuso su arte, cuando en definitiva, no había *otro* Cecil Taylor; aquí solo sabemos que un músico hoy famoso denominado Cecil Taylor (pionero del *free jazz*), no siempre lo fue, aunque tampoco sabemos cómo llegó a serlo porque no conocemos más que los múltiples fracasos de sus performances artísticas antes de una consagración que nunca se menciona y que no sucede en el cuento. Asistimos a las presentaciones de un músico en tiempos en que carecía de una existencia pública, más allá de su efímera y trunca presencia en innumerables escenarios. La única evidencia de esa consagración es que su nombre propio evoca algo más que el de una identificación civil. Se narra las circunstancias reiteradas de su vida antes de ser Cecil Taylor, es decir antes de ser autor.

Notemos que el acto de interrumpir la ejecución supone en quienes lo ejecutan una manera de preservar y sostener la persistencia de una tradición musical. El cuento designa la convención como «el arte en general»; entonces la innovación tiene que ver con lo particular, lo singular que algún día misteriosamente, deja de serlo para convertirse en lo que podría describirse como un rumor, amplificado por prácticas y artefactos de difusión y reproducción concretos.

El cuento se exhibe como un manifiesto vanguardista. Sin postular sentencias, no deja de pensar el arte, aunque lo hace convirtiendo la propia ficción en pensamiento y diseminando afirmaciones cifradas. El conflicto entre repetición y variación, entre la costumbre y su alteración, o el discernimiento de la «característica» de una obra (en el sentido en que lo actualizaron Ferrari y Nancy) recorren todo el relato de «Cecil Taylor»: «el mejor músico, su vigor en la renovación», lo hizo universal (Aira, 1992:134); «incomparable con nada existente» (135); la «gran serie virtual de las historias [es] innecesaria» (136), «La vida está llena de sorpresas» (140). Se relanzan, diseminadas, todavía más valoraciones y reflexiones, entre la repetición infinita de lo que «por el momento no era música» (143): «una forma genuinamente novedosa de la música»; «Había algo inherente a su trabajo que provocaba la interrogación» (141); «Cecil reflexionó: su música, esencialmente novedosa, resultaría un desafío en ese marco» (143).

Hay una determinación inevitable y un corte, interrupción, que altera lo esperable, es decir, lo posible, como sucede en la breve escena inicial del ratón acorralado, que no culmina en el triunfo del perseguidor porque sobreviene como un rayo el azar de un golpe que alcanza para distraerlo. Con la huida del ratón, se altera la escena, se suspende lo dado (una situación institucionalizada), perdido para siempre. Irónicamente, el cuento pone al desnudo la tensión entre lo determinado y el azar, y asocia lo incalculable a un misterio cuando se pregunta insistentemente sobre los sucesivos fracasos que culminaron sin lógica causal en el nunca mencionado éxito del jazzman neoyorquino: su consagración, su conquista de legitimidad, se cifran simplemente en el nombre propio que todos hoy reconocen.

A fin de cuentas, la narración suscita la pregunta sobre ¿quién, cuando lee firmas nuevas, no sostiene un deseo o fantasía de descubrir y dar a conocer la «rara avis», persistiendo entonces en una forma de fidelidad supersticiosa al misterio de la creación? Ahora bien, no resulta fácil negar que descubrir la *rara avis* supone necesariamente poner en relación una obra con un conjunto de posibles literarios o artísticos, que fueron consagrados antes por otros lectores, críticos y editores.

Margarita Merbilhaá

## ENVÍOS

**AGAMBEN, GIORGIO** (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones* (pp. 81-94).

Adriana Hidalgo. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

**FERRARI, FEDERICO Y NANCY, JEAN-LUC** (2005). *Iconographie de l'auteur*. Galilée.

Traducción nuestra.

**FOUCAULT, MICHEL** ([1969]2010). *¿Qué es un autor?* El cuenco de plata. Traducción

de Silvio Mattoni.

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

## Campo y subcampo

### Perímetros inestables

Pensar el concepto de «campo» en la actualidad y desde Argentina exige tomar en consideración tres aportes fundamentales: los trabajos de Pierre Bourdieu y las reactualizaciones de Gisèle Sapiro y de Ana Teresa Martínez. Si el perímetro de un campo se recorta, básicamente, a partir de las preguntas de investigación que quien use el concepto se plantee (Bourdieu, 1972–1975[2013]:19; 1984:25), se puede afirmar que el aporte central de Bourdieu fue haber formulado el concepto a partir de sus usos en espacios nacionales mientras que Sapiro lo afinó a partir de sus empleos en el campo transnacional (Sapiro, Leperlier y Brahimí, 2018) y Martínez hizo lo propio para espacios zonales (Martínez, Taboada y Auat, 2011; Martínez, 2013, 2019).

Los primeros desarrollos de Bourdieu sobre el concepto datan de mediados de los años sesenta. En Argentina el artículo «Campo intelectual y proyecto creador» que había publicado en la revista fundada por Jean Paul Sartre, *Les Temps Modernes* (Bourdieu, 1966), tuvo una difusión temprana (cf. Ludmer, 1973; Altamirano y Sarlo, 1977). No obstante, ese texto de comienzos fue revisado casi inmediatamente por el propio Bourdieu. En ese sentido, vale la pena retomar las transcripciones de sus seminarios sobre este término halladas hace algunos años en el Centre de Sociologie d'Éducation et de la Culture (cf. Champagne, 2013; Bourdieu, 1972–1975). Esto obedece además a otra razón: Bourdieu definía a las clases como el espacio para transferir «aquello que no se puede escribir» (Sapiro, 2012a) ya que encontraba en los intercambios orales la posibilidad de establecer relaciones entre «totalidades complejas» que, puestas por escrito, hubiesen requerido extensos desarrollos en una «sucesión interminable de párrafos y capítulos» (1987:8). Tomar pasajes de aquellos seminarios reveló los énfasis que estaban en la génesis de un concepto que siguió afinando hasta el final de sus días (su libro sobre una teoría general de los campos quedó sin terminar [Sapiro, 2020f:127]).

En esos cuatro volúmenes «olvidados en el fondo de un armario» (Champagne, 2013:6) que recogen más de treinta sesiones que tuvieron lugar entre 1972 y 1975, se encontraron ocho específicas dedicadas a esta noción construida, en principio, sobre objetos franceses. Mientras Bourdieu ponía de manifiesto la importancia de esta categoría para dar cuenta del carácter relacional del mundo social, resaltaba la necesidad de atender tanto a su extensión como a sus límites. Cuestiones que se ponen de manifiesto cada vez que este concepto se moviliza en los análisis: «la noción de campo es simple:

designa un sistema de relaciones objetivas entre posiciones; implica una autonomía relativa, etc., pero es difícil de poner en práctica» (1972–1975:12). ¿En dónde radica esa dificultad? Justamente, en la decisión respecto de las dimensiones de análisis a atender en los análisis de esas relaciones.

Con este concepto Bourdieu aportó un instrumento que ayuda a reconstruir la diferenciación de actividades sociales: lo que se delimita como «campo» es un espacio que, no sin lucha, logró una autonomía (siempre relativa) por la cual fijó (parcialmente) las reglas de su juego dentro de un dominio específico regulado por pares. Se trata de un proceso dinámico con potencial de constante transformación en el que la posición que ocupan los agentes que lo integran es determinante al momento de fijar esas reglas de juego. Reglas y prácticas tensionadas por fricción interna y con otros campos que, según el modo en que se realice el recorte por quien investiga, comprende determinaciones a escala nacional y/o transnacional. Justamente, aclarar que las investigaciones de Bourdieu se han ocupado de los campos literario (1992), académico (Bourdieu y Passeron 1964, 1970; Bourdieu, 1984), científico (1976, 1995, 1997a, 2001), editorial (1999), artístico (2013), económico (2000, 2017), periodístico (1996), jurídico (1986, 2012), político (1981), religioso (1971a, 1971b) y estatal (2012) es importante ya que ayuda a entender la manera enrevesada en que estos se articulan, interactúan y se determinan de modos que es necesario estudiar atendiendo a espacios y tiempos específicos.

A partir de estos análisis se ajusta cómo se configura el campo del poder (Bourdieu, 1985–1986) o, más bien, debiéramos decir «de los poderes»: sus investigaciones ponen en evidencia lo reductivas que resultan las lecturas del «mundo social» (Champagne, 2013:7) que obedecen a determinaciones causales supeditadas a un solo factor. Tal es así que un dilema que se le presente a quien trabaje desde esta perspectiva es «saber dónde se puede detener» (Champagne, 2013:8) el cruce de dimensiones de análisis en juego. Al respecto, por los años en que dictó aquellos seminarios, Bourdieu escribió un texto clave cuya potencia heurística Alicia Gutiérrez supo avizorar al incluirlo en la estratégica selección de artículos del sociólogo titulada *Intelectuales, política y poder*: en «Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase», Bourdieu retomó el inquietante texto en el que Jorge Luis Borges refiere a un ignoto imperio cuyos cartógrafos «levantaron un mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él» (Borges, 1960:225). La parábola borgeana le sirvió para introducir el problema de a qué se atiende en un estudio de campo. A partir de ejemplos relevados del literario, observó que en todo estudio de las condiciones sociales de producción de una obra es necesario intersectar tres niveles de análisis: el de la posición del campo en cuestión respecto de los otros en un espacio y en un tiempo concretos (esto permite precisar el grado de autonomía del campo); el de la estructura de las relaciones entre los grupos que compiten por la definición de las reglas del juego y la agenda del propio campo y, por último, el de la «construcción del habitus como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que,

como estructuras estructuradas y estructurantes, constituyen el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes» (1971a:31).

Este tipo de análisis es el que, por seguir con ejemplos del mismo campo, Bourdieu desarrolló en *Las reglas del arte* (1992). Libro cuyo subtítulo (*Génesis y estructura del campo literario*) David Viñas corrigió con inteligencia agregándole el término «francés». Efectivamente, se trata del campo literario francés de mediados del siglo XIX, es decir, caracterizado en el momento de constitución de su autonomía respecto de las constricciones del mercado (un estudio que Sapiro continuará al escudriñar su tensa relación con las constricciones ideológicas y morales desde el siglo XIX hasta el XXI [cf. Sapiro, 1996, 2011, 2021a, 2021b]). Cuando en *Las reglas del arte* Bourdieu definió a una obra como un «signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma» (1992:15) no hizo más que llamar la atención sobre la necesidad de articular los otrora dicotomizados factores internos y externos para incluirlos en un análisis que permita explicar las condiciones de emergencia, visibilidad y circulación de una obra. Una puesta en práctica de una metodología que, en su caso, circunscribió al campo francés despuntando criterios para estudios transnacionales (1989[2002]), entonces por-venir.

En 2013 Ana Teresa Martínez publicó en la revista *Prismas* un artículo indispensable para las investigaciones que, inscriptas en el espacio nacional, buscan describir lo que acontece en esos polos que Bourdieu ha llamado «dominados» o «marginales», es decir, los que no marcan la agenda de un campo pero que contribuyen a diseminarla y consolidarla. En «Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico», Martínez atendió a las «figuras mediadoras» (2013:170), es decir, a los agentes que, situados en polos periféricos, difunden lo producido en polos centrales. Su diagnóstico es tan implacable como sus notas preventivas respecto de las posiciones plañideras: «no necesariamente hay en cada provincia o pueblo un campo intelectual a estudiar», advierte (178). Las razones para ocuparse de lo local batallan contra un patrón dominado por los nacionalismos metodológicos que, en el plano transnacional, dejan a Argentina en un lugar simbólico similar al que ocupan sus regiones en algunos pretendidos diagnósticos de escala regional (cf. Acha, 2021):

Los estudios de sociología de la cultura y de historia intelectual se han centrado particularmente en el análisis de campos culturales centrales y de productores culturales que han alcanzado consagración y reconocimiento al menos nacional. Este enfoque ha dejado fuera a intelectuales y espacios sociales considerados «locales» por su condición periférica, que han incidido en la construcción de esos campos desde una posición marginal y que han desempeñado roles significativos en la reproducción, la circulación y la apropiación cultural. En este trabajo proponemos una serie de reflexiones conceptuales que intentan avanzar en la producción de instrumentos teóricos para romper con las circunscripciones «nacionales» que organizan el análisis

del espacio social de la cultura repitiendo en el análisis el mismo esquema de dominación que lo configura. Analizamos así el concepto de lo «local» y la condición pueblerina y de provincianía, en sus características generales de posición y de especificidad. (2013:170)

Además de este artículo teórico, las preguntas de investigación de Martínez y sus decisiones metodológicas puntuales ajustaron su concepto (cf. Martínez, Taboada y Auat, 2011; Martínez, 2018, 2019, 2020) así como las preguntas de investigación de los proyectos que Sapiro coordinó y sus decisiones metodológicas afinaron el concepto de campo transnacional (cf. Sapiro, Brahimy y Leperlier, 2018; Sapiro, 2020a). Tanto en la interrogación del perímetro del campo (cf. Sapiro, 2013) como en su delimitación de criterios específicos que permitieron construir indicadores para analizarlo en esta escala hay experiencia acumulada en dos proyectos: «Pour un espace des sciences sociales européennes» desarrollado entre 2003 y 2006 y el más reciente *International Cooperation in the Social-Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities* (INTERCO SSH), entre 2012 y 2017. Si el primero se recortó sobre el espacio europeo, el segundo ensayó una delimitación más abarcativa que osó un diagnóstico mundial centrado en los factores que intervienen en la producción y circulación internacional de las ideas.

El pasaje de Sapiro de los recortes nacionales a los transnacionales se observa en los diseños de sus investigaciones y en el armado de los equipos. Podría conjeturarse que, en parte, pudo anticipar las críticas suscitadas por estudios individuales de escala transnacional (por ejemplo, el de Pascale Casanova en *La République mondiale des lettres* [cf. Hidalgo Náchter, 2019; Moretti, 2019; Leperlier, 2019]) y que, congruente con ello, recortó sus investigaciones individuales a perímetros nacionales (cf. Sapiro, 1999, 2011, 2018a) y, cuando pasó a la escala transnacional, armó equipos que, a su vez, poco a poco, fueron afinando los indicadores y variables a atender a partir de resultados sobre tiempos y espacios específicos imposibles de lograr desde un trabajo unipersonal (cf. Sapiro, 2009; Heilbron, Sorá y Boncourt, 2018; Fleck, Duller y Karády, 2019; Sapiro, Santoro y Baert, 2020). Tal como lo advirtiera Bourdieu en sus clases de 1984, su método (continuado y actualizado por Sapiro) propone constructos «universales» que exigen reajustes sobre la base de investigaciones empíricas (1984:26). Una propuesta que, más allá de su potencia heurística, logra tal diseminación gracias a las lenguas, instituciones y editoriales que la visibilizan (como en «bucle extraño» [Hofstadter, 1979] las notas que siguen sobre el concepto de «campo» explican este derrotero).

Por otro lado, es importante observar el modo en que se retoma este término en el *Dictionnaire International Bourdieu* (Sapiro, 2020a): la exhumación de los primeros cursos dictados por Bourdieu en el Collège de France unida a las derivas de las investigaciones realizadas vía la apropiación de su programa no solo precisan el concepto sino que, a la vez, muestran su

vitalidad al recoger algunos de sus empleos en investigaciones recientes en disciplinas y países diferentes. Más que la reconstrucción de sus orígenes y su génesis (para esto, ver el minucioso ensayo disponible en línea en español en una revista de acceso abierto [cf. Sapiro, 2017a] y el exhaustivo estudio de Martínez [2007]), es oportuno difundir nuevas consideraciones introducidas en esta actualización coral coordinada por Sapiro (2020a) así como en las exhumaciones de clases y de notas tomadas para el dictado de seminarios en las que Bourdieu había detallado de manera muy propedéutica cómo instrumentarlo.

Uno de los aportes más importantes que el concepto de campo bourdieusiano realiza es brindar elementos teóricos e instrumentos metodológicos para explicar el funcionamiento de los poderes en un espacio social evitando tanto los voluntarismos ingenuos como las lógicas miserabilistas sin caer en determinismos o, en todo caso, dejando cierto margen de maniobra vía la descripción de determinismos–no–deterministas. Un margen de maniobra que dependerá de la estructura del campo en cuestión (no de otra cosa se habla cuando se invoca la «autonomía» que conviene no asimilar ni confundir con el desarrollo profesional [cf. Sapiro, 2019a, 2019b]).

«Hablar de campo es pensar el mundo social como un espacio donde los diferentes elementos no pueden analizarse por fuera de la posición que allí detentan» (1984:23), observa Bourdieu. Así, pensar en espacios relativamente autónomos (es decir, universos que refractan constricciones sociales, económicas y políticas diversas según las coyunturas pero que son irreductibles a estas debido a reglas e intereses específicos que los rigen) tensados por relaciones de fuerza y de lucha supone asumir la disputa como elemento movilizador. Hay relaciones de fuerza diferenciales porque las posiciones que se ocupan en el campo son diversas en función de los capitales específicos acumulados y del reconocimiento simbólico que ello acarrea con sus efectos: Bourdieu habla de polos centrales o dominantes y polos marginales o dominados (son los primeros los que están en condiciones de marcar la agenda del campo, en ocasiones, «sin hacer nada para ello» [2001:73]). Por otro lado, hay relaciones de lucha porque las dinámicas de esos polos se modifican junto a los capitales detentados por los agentes que los integran y junto a las tomas de posición de dichos agentes. Esto redundará en modificaciones de la cartografía con desplazamientos de la ubicación de centros y periferias: nada en un campo va de suyo y/o está dado de una vez por todas, ni siquiera la autonomía (1984:26).

Bourdieu señala que es cada exploración empírica la que delimita las «fronteras» (1984:25) del campo llegando a afirmar que «la definición de sus límites» no se conoce sino «al final de la investigación»: recién ahí se pueden establecer con claridad (1972–1975[2013]:19). El concepto de «sub-campo» ayuda a establecer esas demarcaciones con la complejidad que estas dinámicas revisten.

«Un subcampo no es una parte de un campo», indica Bourdieu. «Cuando se pasa de un campo a un subcampo» se verifica «un salto, un cambio cualitativo» (1984:24) que de ningún modo es un cambio de escala ya que «la construcción de los campos depende del nivel en donde se sitúe el analista» (25). Por si no quedara claro, busca mostrar vía un ejemplo que «el subcampo no funciona desde la lógica de la parte» de un todo: «el subcampo de la crítica tiene otra lógica respecto del campo literario. Sus leyes de funcionamiento son diferentes y no pueden deducirse de un campo englobante: las apuestas son diferentes como las formas de capital que se ponen en funcionamiento» (24).

Bourdieu da a entender que son las construcciones de quien investiga y sus preguntas las que establecen los perímetros (su perspectiva epistemológica está inspirada en Ferdinand de Saussure con su máxima de que «lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto» [de Saussure, 1916:49; Bourdieu, 2001:103]). No obstante, como bien lo ha señalado Michel de Fornel (2020:762), Bourdieu acciona «con y contra» Saussure al reponer una dimensión empírica a partir de la cual elabora sus conceptualizaciones. Así las cosas, son «la experimentación y el trabajo los que van a proveer el conjunto de las respuestas, en particular las que conciernen a los límites y las fronteras» (Bourdieu, 1984:25) del espacio en cuestión. Sobre este punto volvió en diferentes momentos de aquella clase dictada en el Collège de France el 1 de marzo de 1984: «las fronteras son los lugares donde se juega la definición misma del campo» (26), resaltó. También las pertenencias son inestables: algo puede considerarse dentro de un campo en un espacio y un tiempo determinados y luego ya no: «no hay una respuesta universal» sino las que se deriven de la «investigación empírica» (27). Es por ello que el ojo del analista debe estar alerta dado que en su estudio de agentes, instituciones y configuración histórica de disciplinas «la tendencia a formar un sistema cerrado» es una posibilidad de funcionamiento del campo: lxs agentes que lo dominan en un espacio y tiempo determinados, podrían propender a ello. Se trata de un juego al que Bourdieu exhortó a atender: «frontera», «autonomía relativa» y «efectos de campo» interactúan de modos que exigen análisis sostenidos en bases empíricas para determinar, en cada caso, su funcionamiento (28). El «margen de libertad dejada a las estrategias» de lxs agentes «dependerá de la estructura del campo» (2001:73) así como sus chances de éxito dependerán, en buena medida, de «la posición ocupada en la estructura» (10).

Si como observa Christophe Charle, los estudios a escala transnacional han desencadenado la visibilidad de «fenómenos de dominación cultural» entre naciones y lenguas (2020:142), los enfoques a escala local hacen lo propio con nuestras asimetrías y sus razones. La potencia heurística de las conceptualizaciones bourdieusianas radica en la tensión entre firmeza y flexibilidad al momento de diseñar constructos que permiten pensar, tal como lo expresara Carlos Altamirano, «los condicionamientos sociales» (2002:9)

de nuestro accionar. Importa agregar que esa categorización se aparta tanto de la demonización como de la minusvaloración del campo estatal descripto como uno más, tensionado con otros y en lucha por la distribución y el ejercicio del poder (Bourdieu, 2012).

Revisar el Post-scriptum a *Las estructuras sociales de la economía* ayuda a entrever el juego de relaciones que los análisis en términos de campo ponen de manifiesto: a partir de un problema concreto Bourdieu interroga (otra vez) cómo se fabrica lo «universal», cuándo la defensa de un interés nacional se convierte en «nacionalismo» (y cuando no), qué poderes e intereses se advierten en estos constructos y cuáles son sus efectos (dicho en otros términos: quiénes tienen el poder de convertir sus intereses locales y particulares en «desinteresados» valores universales y con qué consecuencias —entre las que se incluye la invisibilización del carácter construido de esta operación estratégica bajo la pátina de una moral naturalizada)—. En un apartado que denominó «Del campo nacional al campo internacional», Bourdieu previene respecto del uso del término «mundialización», ese «pseudo-concepto, a la vez descriptivo y prescriptivo» (2000:277) puesto al servicio de los grupos dominantes y del capital financiero con la complicidad del Fondo Monetario Internacional: que la sujeción a sus «recomendaciones» sea vista como un «destino o como un ideal» en detrimento de los desarrollos nacionales presentados como «nacionalistas» por quienes buscan minar su legitimidad en nombre de un «cosmopolitismo formal» y de un «universalismo sin límites» es lo que Bourdieu exhorta a interrogar. Su concepto de «campo» también contribuye a este análisis: su crítica directa de «las políticas llamadas de “ajuste estructural” impuestas a las economías endeudadas del Sur» y el análisis condensado en esas pocas páginas ratifican la potencia de sus constructos para desentrañar el complejo juego ya explicitado entre los posibles y los pensables en campos siempre relativamente autónomos porque condicionados por la intrincada relación entre posiciones, toma de posiciones y capitales de diversos órdenes. Su conclusión es tan amarga como convincente. Bourdieu repasa condicionantes que suelen olvidarse o tratarse de modo retórico cada vez que se emplea el término «autonomía relativa» o cada vez que se analizan decisiones económicas tomadas por diferentes gobiernos a cargo del Estado en distintas coyunturas (algo que el último film de Konstantinos Costa-Gavras, *Adults in the Room*, muestra a propósito de la Grecia de los últimos años, transida por las desavenencias entre campo económico y campo estatal, entre las posiciones ocupadas por agentes de uno y otro en el concierto internacional y por las tomas de posición con sus consecuencias):

Pero es sin duda poco razonable esperar que los efectos de la política de una pequeña oligarquía atenta solo a sus intereses económicos a corto término pudiera favorecer la emergencia progresiva de fuerzas políticas, también mundiales, capaces de imponer poco a poco la creación de instancias

transnacionales encargadas de controlar las fuerzas económicas dominantes y de subordinarlas a fines realmente universales. (280)

Por estas razones el concepto de «campo» se insinúa como uno de los instrumentos heurísticos más sutiles para analizar el turbulento entramado de los poderes dado el modo en que desnuda las afectaciones entre espacios de bordes más o menos porosos y sus grados diferenciales de «autonomía relativa», según las circunstancias. Un concepto integrado a un modo de leer el mundo social atravesado por una importante fantasía de intervención repetida en innumerables pasajes de su obra: es porque conocemos los factores que «hacen la vida dolorosa» (1993:944) que tenemos alguna chance de transformarlos.

## **LECTURA**

Si algo se desprende del concepto de campo de Bourdieu es que no se puede comprender ninguna actividad sin conocer sus reglas propias, sus intereses específicos y sus posicionamientos relacionales, es decir, el de sus agentes en el seno del campo (cuestión crucial para poder determinar, justamente, en función de su posición, su grado de incidencia en el marcado de la agenda) y el del campo en la fricción con los otros (cuestión crucial para poder precisar cómo aplica el término «relativa» cuando cae sobre la palabra «autonomía», es decir, cuánto margen de autonomía se tiene en tal o cual coyuntura y en relación con qué poderes que la constriñen o, por el contrario, la impulsan). Es en estos términos que la socióloga argentina Fernanda Beigel lee el campo académico.

Así, por ejemplo, en «Circuitos y campos. Escalas espaciales del reconocimiento académico», Beigel analiza el proceso de construcción del prestigio académico sobre la base de los conceptos de «campo» y de «circuito». El artículo sintetiza resultados de investigaciones previas sobre las lógicas de publicación de los agentes del campo académico de un «centro periférico» como Argentina. Su estudio de sus prácticas muestra, para el caso de las Ciencias Sociales y de las Humanidades, la importancia dada al circuito regional. Un resultado que Beigel sitúa en relación con diferentes procesos: 1) a pesar de la desinstitucionalización forzada durante las últimas dictaduras y de las consecuencias de las políticas públicas impulsadas por los gobiernos neoliberales, el circuito regional se fortaleció en los inicios del siglo XXI por la impronta generada por los presidentes Hugo Chávez en Venezuela, Néstor Kirchner en Argentina, Tabaré Vázquez en Uruguay, Luiz Inácio Lula da Silva en Brasil, Evo Morales en Bolivia, Fernando Lugo en Paraguay, Rafael Correa en Ecuador y por la creación de la Unión de Naciones Sudamericanas (UNASUR) en 2007; 2) se crearon repositorios regionales y se multiplicó el número de

publicaciones periódicas indexadas en Latindex (creado en 1994), en Redalyc (creado en 2003) y en Scielo (creado en 1998); 3) por contraste con Chile, Colombia y México, en Argentina, el organismo público de investigación más importante del país, el CONICET, no otorga incentivos salariales por publicar en el circuito mainstream mientras que, para la evaluación de ingresos y promociones en las ciencias humanas y sociales, pondera las publicaciones periódicas indexadas en Scielo y en Latindex Catálogo. Beigel resalta que la sobrevivencia de los repositorios regionales y de las publicaciones periódicas sostenidas por las universidades que apuestan a sistemas de indexación que valoran el acceso abierto y la publicación gratuita para lxs autorxs depende de la incidencia que logren en las «culturas evaluativas» institucionales.

Su trabajo muestra cómo lo que podría leerse como la «debilidad de la periferia» se transforma en su «mayor fuerza»: «globalmente subalterno» pero «dominante intra-regionalmente» el circuito latinoamericano es mostrado, vía este relevamiento, en sus «márgenes de maniobra» y en sus resistencias. Mientras dan cuenta del carácter relativamente autónomo de los campos, sus resultados exhiben la inestabilidad de sus perímetros y la importancia que revisten las luchas en la definición de sus agendas.

Este ejemplo muestra cómo el concepto de campo es utilizado para producir conocimiento que permite intervenir en la discusión actual de los modos de evaluación de la producción científica. Un artículo en serie con otros que, también a partir de reconstrucciones empíricas inspiradas en esta noción bourdieusiana, interrogan la imposición de los estilos de producción y de publicación de las ciencias naturales y de ciertas disciplinas de las ciencias sociales (economía, antropología y ciertas líneas de sociología y de antropología) sobre el conjunto de las ciencias sociales, sobre las ciencias humanas en general y sobre los estudios literarios, en particular (Sapiro, 2018; Salatino y López Ruiz, 2021; Beigel y Gallardo, 2021; Gerbaudo, 2024). No se trata de un capricho: se trata de una interrogación sostenida en caracterizaciones rigurosas de actividades específicas que no dejan de llamar la atención sobre el lugar diferencial de campos y subcampos concretos en el espacio nacional y transnacional de circulación de las ideas.

*Analía Gerbaudo*

## **ENVÍOS**

**BOURDIEU, PIERRE** ([1971a]1999). Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase.

En *Intelectuales, política y poder* (pp. 23–42). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez.

**BOURDIEU, PIERRE** ([1972–1975]2013). Séminaires sur le concept de champ. *Actes de*

*la Recherche en Sciences Sociales*, (200), 12–37.

**MARTÍNEZ, ANA TERESA** (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico.

*Prismas*, (17), 169–180.

**SAPIRO, GISÈLE** (2013). Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale

au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, (200),

70–85.

## Compromiso / responsabilidad

Entre Jean-Paul Sartre  
y Gisèle Sapiro

*Castigar la violencia de las palabras. Los juicios a los intelectuales franceses al final de la Segunda Guerra Mundial* de Gisèle Sapiro (2021) se cierra con un envío a la conferencia dada en 1946 en la Sorbona por Jean-Paul Sartre en el marco de la creación de la UNESCO (cf. Valderrama, 1995:26; Denis, 2004:432). Concretamente se hace referencia al pasaje en el que Sartre proclama al escritor como «el responsable de la libertad humana» (Sapiro, 2021:25). Un envío promovido también desde el título del libro del que se desprende esta adaptación en español en formato cartonero: *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (xix<sup>e</sup> - xxi<sup>e</sup> siècle)*, título elegido para condensar los resultados de una inmensa investigación llevada adelante por Sapiro (cf. 2011), replica el de aquella célebre presentación de Sartre en el agitado clima de posguerra. Es decir, vuelve sobre el texto «La responsabilidad del escritor» (Sartre, 1946) para promover una relectura en clave siglo XXI y en términos de campo (ver).

Sapiro continuó la investigación que Pierre Bourdieu había publicado en 1992 bajo el título *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*: si en ese libro Bourdieu había estudiado el proceso de autonomización del campo literario francés frente a las constricciones del mercado, en *La responsabilité...* Sapiro estudió la historia de las luchas libradas desde el mismo campo en relación con las constricciones morales e ideológicas. Esa investigación comparte con otras previas y con las entonces por-venir la preocupación respecto del modo en que en Francia, bajo diferentes circunstancias, se pensó la «responsabilidad del escritor» (cf. 1999, 2011, 2018a, 2020b).

En *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, producto de su tesis doctoral dirigida por Bourdieu, Sapiro había estudiado el campo literario francés bajo la Ocupación alemana. Esa tesis de la que circula en español la versión artículo que Sapiro publicó apenas pasada la instancia de defensa (un texto originariamente publicado en la revista creada por Pierre Bourdieu en 1975 [cf. Sapiro, 1996]), estuvo articulada por un conjunto de preguntas alrededor de la responsabilidad del escritor: ¿por qué algunos colaboraron con el régimen nazi y otros resistieron?; ¿qué margen para la autonomía había en ese contexto de pérdida de la autonomía transido por la censura, la persecución ideológica, el control de publicaciones y el regalo envenenado que el régimen ofrecía vía el ingreso de los colaboracionistas a las listas de promoción y a

la traducción en Alemania?; ¿cómo jugaron instituciones como la Academia Francesa y la Academia Goncourt y cómo organizaciones clandestinas como el Comité Nacional de Escritores en esta lucha por la definición de aquel presente y del por-venir de la literatura francesa? Esa investigación como las que la continuaron (cf. 2011, 2018a) se sostuvieron en un colosal trabajo de exhumación que permitió dar una respuesta exhaustiva a estos interrogantes a través de un análisis relacional propio del estudio de campo.

El concepto de Sartre, inescindible de su «teoría del compromiso» enmarcada, a su vez, en su «filosofía de la libertad» (Sapiro, 2006), tiene las huellas de un voluntarismo racionalista del que Sapiro se aparta sobre la base de los datos construidos en su investigación. «Nunca hemos sido más libres que durante la ocupación alemana»: esta frase provocativa por la cual Sartre, desde una primera persona del plural, «se erige en portavoz de la conciencia nacional» (Sapiro, 2011:673) fue analizada y citada por Sapiro en más de una ocasión (cf. 2006; Sapiro y Roig, 2018). Sartre la incluyó en el artículo «La República del silencio» publicado en *Lettres Françaises* en setiembre de 1944. Sapiro alineó ese texto, atravesado por la tensión servidumbre/libertad, con *L'Homme revolté* de Albert Camus y con «La sédition humaine» de Vercors (seudónimo usado por Jean Bruller): en el «rechazo», en la «capacidad de revuelta», en la decisión de «decir no», reunió tanto a la «resistencia» como a la teorización sobre los fundamentos de la «libertad humana» derivados de esta situación extrema (1999:203). Como bien documentan sus exhaustivos análisis, «la responsabilidad que Sartre asigna al escritor es abrumadora» y, en cierto punto, tiene la marca de la «función redentora» asignada a la cultura (2011:676).

Como Simone de Beauvoir, Sartre se había negado a firmar el pedido de indulto a Robert Brasillach, intelectual colaboracionista condenado a muerte tras la Liberación, el 19 de enero de 1945, por inteligencia con el enemigo durante la Ocupación y ejecutado en febrero de ese mismo año. El libro *La responsabilité...* se abre y prácticamente se cierra con este episodio (Sapiro, 2011:7, 684). En el comienzo, una cita de Simone de Beauvoir que Sapiro repite con frecuencia para llamar la atención sobre su creencia en el poder de las palabras: «por vocación, concedo una enorme importancia a las palabras. (...) Hay palabras tan mortíferas como una cámara de gas» (de Beauvoir en Sapiro 2011:7; 2021:4). Se trata de los términos usados por de Beauvoir en sus memorias al apuntar las razones que justificaron su negativa a apoyar el mencionado indulto. Ese credo en el poder de las palabras, compartido por Sartre, colocaba al escritor en el ejercicio de una responsabilidad ilimitada. Sapiro quiso entender cómo se configuró esta creencia colectiva que encuentra ya en la Revolución Francesa: tanto revolucionarios como contra-revolucionarios estaban convencidos de que eran los libros de filosofía los que habían conducido a la revolución (Sapiro, 2012). Para reconstruir cómo encarnó este credo en prácticas sociales concretas tomó como objeto los juicios a escritores, intelectuales y a editores en ese país desde el siglo XIX hasta el presente:

En vez de pronunciarse sobre la aserción que cierra la cita, este libro surge de la voluntad de comprender los orígenes de la creencia que la funda. Creencia en el poder de las palabras que sustenta tanto la teoría sartriana de la responsabilidad del escritor, de la que Simone de Beauvoir se hace eco, como el juicio que dicta la pena de muerte a los hombres de letras por sus escritos, a pesar de su divergencia respecto de los fundamentos de esta responsabilidad. El presente estudio reconstruye la génesis de esta divergencia. Es al elaborar una ética distinta de la concepción penal que el escritor moderno afirma su autonomía con respecto a la moral pública. Esta da lugar a dos posturas opuestas: la del arte por el arte, encarnada por Théophile Gautier o Gustave Flaubert, y la del intelectual comprometido, ilustrada por Émile Zola o Jean-Paul Sartre. A través de un estudio de los debates consagrados al rol social del escritor, a sus derechos y a sus deberes, especialmente en relación con los juicios entablados contra los hombres de letras, la presente obra analiza las relaciones entre literatura y moral en Francia. (Sapiro, 2011:7)

Sapiro trabajó con detalle sobre cuatro períodos: la Restauración (momento en que «se afirma el régimen de libertad de prensa» [7]), el Segundo Imperio, la Tercera República y la Liberación, «tiempo fuerte de redefinición de la responsabilidad del escritor con la condena a muerte de los intelectuales colaboracionistas» (7). Su hipótesis de que las posiciones alrededor del rol social del escritor, de sus deberes y de sus derechos se visualizan especialmente en situaciones de crisis genera un bucle extraño de notable potencia metodológica: analizar las formas de ejercicio de la responsabilidad intelectual y los márgenes para la autonomía en un momento de crisis de la autonomía le permite advertir matices entre las diferentes formas de compromiso y ejercicio intelectual (ver). Su conclusión es terminante: «Es al elaborar una ética distinta de la concepción penal que el escritor moderno afirma su autonomía con respecto a la moral pública» (2011:7). Ser responsable exige, entonces, interrogar los esquemas de percepción, de acción y de evaluación (7).

No obstante, lo que distingue a Sapiro de Sartre es el alcance diferencial dado a esa interrogación: Sapiro ha retomado con insistencia la citada conferencia de Sartre de 1946 para subrayar que el poder performativo de las palabras es indisociable de la posición social y jurídica de quien las enuncia. Si «nombrar es darle sentido a los actos, es hacerlos existir en la conciencia común» (2021a:24), si «nombrar es darle a las cosas su significación» (2021b), luego, «la responsabilidad del escritor es, según Sartre, ilimitada mientras que para el zapatero o a el médico es limitada» (2021b). Sobre esta responsabilidad ilimitada y de alcance universal, Sartre fundará su «teoría de la literatura comprometida» (2011:661). Sapiro aclara: «Al liberar la noción de responsabilidad del marco nacional al que estaba ceñida hasta entonces, Sartre la sitúa en su filosofía de la libertad confiriéndole así un alcance universal» (Sapiro, 2021a:25).

La «génesis» de la teoría sartriana de la «responsabilidad» ocupa una parte importante de sus investigaciones (cf. Sapiro, 2006, 2012b) entre la

que se destaca su sociología histórica de la noción de responsabilidad de lxs escritorxs en Francia (Sapiro, 2011): fue a partir de esos estudios del campo literario francés durante la Ocupación y durante los juicios desarrollados en tiempos de la Liberación que ha distinguido la responsabilidad penal de la responsabilidad moral de lxs escritorxs así como ha tomado distancia de la visión «idealista» respecto del poder de las palabras. Su hipótesis respecto de que la «antropología sartriana de la libertad humana transfiere la omnipotencia divina a un sujeto libre de elegir», a un sujeto «condenado a ser libre» (frase de Sartre que retoma también en varios pasajes) deja entrever el matiz desde el que construye su posición (2011:670): como Bourdieu, se apartó de la figura sartriana del «intelectual total», capaz de intervenir sobre todos los temas (cf. Bourdieu, 1992:312) y, también como Bourdieu, apostó a un compromiso sostenido en el conocimiento científico. Hay pasajes en los que Sapiro parece invertir el razonamiento sartreano: más que derivar la responsabilidad de la libertad, pareciera derivar la libertad de la responsabilidad (el título dado a un libro homenaje a Pierre Bourdieu del que ella ha participado, bien podría haber sido su ocurrencia: *La libertad por el conocimiento* [cf. Bouveresse y Roche, 2004]).

Sapiro vuelve sobre este tema para mostrar sus derivas en el análisis de los campos intelectual y literario del presente: «la autonomía no necesariamente es incompatible con la política», resalta (2019). Si *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie* puede leerse como una expansión de este trabajo en cuyo epílogo, otra vez, se vuelve sobre las discusiones del presente, ¿*Se puede separar la obra del autor?* desborda el campo francés para ensayar una lectura que se nutre de investigaciones realizadas en diferentes países sobre distintos episodios que reinscriben la misma pregunta sobre la «responsabilidad» intelectual, sobre la moral de lxs autorxs y la moral de las obras. Una pregunta que se actualiza en la «era del #MeToo y de la cancel culture» (2020c:17). Una era en la que, pareciera, los feminismos y la internacionalización de sus proclamas han logrado conectar, como solo parecían haberlo logrado los pensadores neoliberales y las derechas, a los teóricos de las prácticas con los actores de esas prácticas, a la producción intelectual con las acciones sobre las que versan (cf. Sapiro y Roig, 2018).

## LECTURA

La repercusión de los conceptos sartreanos en el subcampo de los estudios literarios argentinos ha sido abordada en varios trabajos que revisan su lugar en revistas que marcaron las discusiones con intensidades diversas: *Contorno*, *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro*, *El Ornitorrinco*, *setecientosmonos* (de Diego, 2003; Calabrese, 2006; Hidalgo Nácher, 2017, 2019, entre otros). Por otro

lado, Claudia Gilman rastreó la huella de Sartre en las discusiones respecto del rol del «escritor» en América Latina antes y después de la revolución cubana. A los fines de evitar el efecto catálogo, se vuelve sobre algunos episodios menos trabajados de esta apropiación.

El primero de ellos: una lectura de los aportes y del recorrido intelectual de Sartre realizado por un muy joven Nicolás Rosa que tomó posición sobre la «responsabilidad» intelectual a partir del rechazo del Premio Nobel de Literatura que le fuera otorgado al filósofo francés por la academia sueca en 1964. Su texto arranca señalando que la decisión motivó reacciones en la prensa tanto de derecha como de izquierda. Una decisión que Rosa inscribió en una trayectoria: es un Sartre que sobre los sesenta años «ha comenzado a escribir sus memorias» (1964:43) el que dice «no» así como ha dicho «no» en otras situaciones de encrucijada (las únicas que, según Derrida [1996], ponen ante la verdadera necesidad de «decidir»). «Creemos, sin falsa solemnidad, que su vida es una de las experiencias intelectuales más ricas de nuestros tiempos» (Rosa, 1964:43), decía aquel joven cuya aguda eficacia para la adjectivación era ya bien conocida.

Importa reponer el remate de la nota por su cercanía con las hipótesis de Sapiro (2019) derivadas del escudriñamiento de un inconmensurable archivo alrededor de un tema que la obsesiona. No se trata solo de una cuestión conceptual. Se trata de lo que esa cuestión conceptual alrededor de la «responsabilidad» expresa sobre la ética y la política en la práctica intelectual, en la vida misma:

Es evidente que Sartre ha ido reduciendo, modestamente, el calibre de sus verdades. Cada vez más pequeñas pero cada vez más verdaderas. Tildado de ambiguo, no es sino un hombre responsable de su destino y por lo tanto del destino del mundo. (...) Nada ni nadie, en la medida de la libertad del hombre, le ha obligado a tomar una posición que no creía de acuerdo a sus principios (...). En Sartre hay una conducta coherente. (...) ¿Podemos decir que es contradictoria su actitud frente al Premio Nobel? No lo creo. (Rosa, 1964:45)

El segundo episodio: la vuelta al español de un texto publicado primero en traducción al francés durante la última dictadura argentina. Se trata del número 420–421 de la revista *Les Temps Modernes* fechado en 1981 y coordinado por David Viñas y por César Fernández Moreno. La ya entonces mítica revista que Sartre había fundado en 1945 dedicó un número monográfico al problema anunciado en su título: *Argentine entre populisme et militarisme*. En 2011, bajo el cuidado de Horacio González y con edición de Juan Pablo Canala, María Rita Fernández y Gabriela Mocca, se accedió a su versión en español, lengua en la que los textos habían sido escritos. En la dedicatoria se lee: «A David Viñas y César Fernández Moreno, quienes tuvieron la obstinación de coordinar este proyecto colectivo en el que, una vez más, el pensamiento enfrenta a la tragedia, en reflexiones tan lúcidas como amargas» (2011:11).

Cuenta Horacio González que a comienzos de la década del ochenta, Claude Lanzmann «quien desde tiempos muy tempranos era una persona de estricta confianza de Sartre y trataba todos los asuntos de la revista» se había conec-tado con César Fernández Moreno y con Viñas ya que «había surgido la idea de hacer un número sobre Argentina» (2011:15). Vale la pena repasar dos evocaciones de esa experiencia. Se trata de dos voces que vuelven, desde lugares diferentes, sobre qué significó, en los inicios de la década del ochenta, esa escritura que actualizaba la tensión entre responsabilidad y uso de la palabra en situaciones de violencia política estatal y diáspora. Se trata de dos análisis realizados en aquel tiempo por quienes habían sido integrantes activos del grupo Contorno: David Viñas y Noé Jitrik.

«Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (esbozo de las relaciones entre dos literaturas)» es un ensayo que Jitrik escribió desde su exilio en México y que incluyó en un libro cuyo título inscribe el dilema que, dos décadas más tarde, Claudia Gilman escudriñará en su investigación sobre las disyuntivas del intelectual en América Latina posrevolución cubana: *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura (1975–1980)* es un texto fechado con obsesión (cada ensayo consigna el año de su expo-sición pública y/o de su publicación) y, por eso mismo, indispensable para reconstruir evaluaciones y análisis de eventos del campo literario e intelectual en el mismo momento en que estos acontecían. Entre esos episodios, la publicación de aquel número en la revista de Sartre. Interesa de Jitrik el modo en que retomaba la deuda de los contornistas con el concepto de «compromiso» de Sartre o, dicho de otra manera, lo que ese pensamiento generó en la Argentina de los años cincuenta y más allá. En su relato, ese número que reunió a voces dispersas por el exilio se lee como una expansión de lo que aquel grupo pudo y podía aun bajo aquellas circunstancias. De este modo, aquel número de *Les Temps Modernes* es, según el apóstrofe de Jitrik, una deriva de *Contorno*:

El existencialismo sartriano favoreció la crítica e inquietó las aguas del academi-cismo estilístico, entre otros academicismos, creando las condiciones para una discusión de «situación», como le hubiera gustado decir al propio Sartre: el paso de la literatura a la política y, de rebote, la idea de que la literatura constituye una forma de acción en la que es posible radicar un «compromiso». De ese pasaje da testimonio (...), sobre todo, la aparición de una revista como *Contorno* en la Argentina que, no por azar, organiza en 1981 un número de *Les Temps Modernes* justamente, sobre Argentina. (1982:161)

También Viñas, desde el exilio, volverá sobre el número y sobre *Contorno*. Pero por contraste, su balance es amargo y poco entusiasta. Su texto expone una pugna entre representaciones: por un lado, las de aquellos muchachos que cree que fueron y, por el otro, la de los que entonces parecieran ser según lo que se desnudaba ante las situaciones-límite que debieron enfrentar. Un

movimiento unido a una explicitación de una deuda teórica, rápidamente puesta al margen del fantasma del colonialismo intelectual:

No es casualidad si hoy colaboramos (si hoy colaboro) en esta revista. Puesto que si leo los nombres que figuran en el índice, percibo que en su mayoría son antiguos colaboradores de una pequeña publicación —*Contorno*— editada en Argentina entre 1952 y 1958 e impregnada del pensamiento sartreano. No por espíritu de escuela, sino por otra razón: ¿quién, en esa época, entre los que pretendían tener una actitud crítica, no ha estado, más o menos, con todos los matices que se le quiera dar, influenciado por Sartre? Especialmente, en mi país y en Latinoamérica. Fue tomado como punto de partida. Y sin devoción alguna. (...) Se podría decir que esta incidencia del pensamiento de un francés sobre la labor intelectual de un grupo de jóvenes en la Argentina de 1955 se inscribe en una constante histórica que comienza —al menos— con el romanticismo. Se desprendería que este número de *Les Temps Modernes*, en el que colaboro, sea considerado una nueva inflexión en un largo itinerario de colonialismo cultural. Pero no. De ninguna manera. Ya que si alguien se esforzó en denunciar —desde Europa— el eurocentrismo y su escuela de deformaciones, fue Sartre. De este lado del océano, digo. Y del otro, desde la perspectiva argentina y latinoamericana, somos nosotros, los antiguos colaboradores de *Contorno* (entre otros), los que hemos hecho de esta tarea una especie de profesión. (1981:61)

Como bien observa Sapiro (2011), es en situaciones extremas y/o de crisis cuando la «responsabilidad» intelectual queda más claramente expuesta. Viñas leyó desde esa clave lo que, sintomáticamente, se expresó junto con el armado de aquel número bajo su cuidado y el de Fernández Moreno:

En el seno de todas las contradicciones del exilio, algunas vertiginosas, la mayoría humillantes, pocas, muy pocas, estimulantes, el contacto entre Claude Lanzmann y yo (a quienes inmediatamente se asociaron César Fernández Moreno, Claire Etcherelli y Marta Madero) se efectuó desde la perspectiva que trato de describir: sin burocracia, con un espíritu crítico, fraternalmente. Recuperando, en la medida de lo posible, lo que hay de auténtico en el itinerario que va de Sartre a *Contorno* pasando por el Che Guevara.

Pero todos los que escribieron en esa antigua revista de Buenos Aires no figuran en el índice del que yo hablaba al principio. Ya que si varios de sus antiguos colaboradores se encontraron dispersos por la diáspora argentina (mi hermano Ismael está en Jerusalén, Adolfo Prieto en California, Adelaida Gigli en Italia, Tulio Halperin Donghi no sé dónde, Eliseo Verón en Francia, Oscar Masotta en Barcelona —muerto—), algunos viven silenciosa, dignamente en la Argentina actual, y otros, más o menos próximos a los trabajos de *Contorno*, por sus preocupaciones, sus coincidencias parciales, su problemática cotidiana, o sus divergencias, fueron asesinados por el fascismo: Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Haroldo Conti.

Lo mismo ocurrió en Francia en la época de la ocupación nazi y en la España franquista. Y en momentos en que todo se crispa y se viven situaciones límite permanentes, dos o tres antiguos colaboradores de *Contorno* justifican hoy en sus escritos al ejército, la represión y los infinitos matices de la humillación.

Estamos en guerra —una guerra no declarada, sorda y sucia— y estoy tentado a ser maniqueo. (...) Como sospecho del maniqueísmo en tanto cristalización extrema de la dialéctica, prefiero interrogarme: aquellos, ellos, los viejos compañeros de los tiempos de *Contorno* que se pusieron al servicio de los generales, ¿en qué medida no encarnaron los elementos regresivos que ya se encontraban en *Contorno* en 1955 (y que no fueron lo suficientemente criticados en su momento), los componentes reaccionarios que están en mí e incluso los ingredientes autoritarios de toda nuestra izquierda argentina, evaluados de manera insuficiente? (62–63)

El texto expresa un desgarró y, a la vez, una necesidad de dar cuenta de las operaciones de resistencia practicadas por aquellxs que, sin haberse exiliado, no se transformaron en cómplices o en testigos silenciosxs de aquel estado de las cosas. Esas operaciones se describen en algunos de los trabajos firmados por lxs autorxs que convocó. «Miseria de la cultura argentina», un ensayo de Beatriz Sarlo publicado bajo el seudónimo de Martin Eisen, denunciaba la complicidad entre el aparato cultural del terrorismo de Estado, escritorxs, críticxs y medios de comunicación a los que oponía la lucha de «sectores que defienden aún su orgullosa autonomía» (1981:206): las Madres de Plaza de Mayo, «algunas editoriales intrépidas» (206), «las revistas independientes, esporádicas, pobres, pero que vuelven a ocupar un lugar en los kioscos del centro: rock, poesía, crítica literaria, feminismo, ecología, todos los rostros heterogéneos de lo que el régimen desea negar o reprimir» (207). Una serie en la que incluía el trabajo de algunxs escritorxs: unas «excepciones» (207).

Anaía Gerbaudo

## ENVÍOS

- SARTRE, JEAN PAUL** (1944). La République du silence. *Les Lettres françaises*, (20).  
<http://classes.bnf.fr/laicite/anthologie/46.htm>
- SARTRE, JEAN PAUL** (1946). La responsabilité de l'écrivain. Conferencia pronunciada a propósito de la creación de la UNESCO, París: Sorbona.  
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/grandes-conferences-jean-paul-sartre-conference-donnee-la>
- SAPIRO, GISÈLE** (2006). Responsabilidad y libertad: los fundamentos del concepto de compromiso intelectual de Sartre. *El campo literario revisitado*. UNL, 2024. Traducción de Violeta Garrido.
- SAPIRO, GISÈLE** (2021a). *Castigar la violencia de las palabras. Los juicios a los intelectuales franceses al final de la Segunda Guerra Mundial*. Vera cartonera. Traducción de Anaía Gerbaudo y Santiago Venturini.

## Comunidad

### La imposibilidad de realización y la exposición a la extrañeza

La pregunta acerca de qué cosa es una comunidad, si ella implica estar en común con otros, si guarda relación con lo comunicable y en qué medida se superpone o se diferencia del concepto de «sociedad», recorre la historia de la filosofía moderna y continúa haciéndolo en muchos de los debates contemporáneos (Esposito, 1998). En los estudios literarios y culturales, esta pregunta adquiere un matiz particular porque le da especial relevancia a una de sus aristas: el vínculo entre comunidad y escritura, comunidad y lenguaje; esto es, ¿puede haber una escritura propia de una comunidad?, ¿puede la escritura representar de alguna forma los modos de estar en común?, o más bien, ¿qué tipo de vínculo es el de la literatura y la comunidad, si descartamos la pertinencia de las preguntas anteriores por considerar en la primera erróneo el principio de univocidad y en la segunda peligrosa su restricción a lo temático? Desde la perspectiva de un conjunto de autores que se asocian al pensamiento posfundacional, «comunidad» es el término que designa una de las formas de interrupción del habla mítica fundante. Se trata de una mirada que cuestiona el «mito original» que fundaría a toda comunidad, y la configuración de este como una esencia de identificación entre los sujetos. La noción de «comunidad» que aquí se propone explorar, atiende entonces a un tipo de experiencia en la cual los sujetos se encuentran expuestos a la extrañeza de su desapropiación como individuos y por tanto a un vínculo conflictivo con el lenguaje. Mientras el lenguaje parece afirmar la fusión de una esencia en la comunidad —todos hablamos la misma lengua—, al mismo tiempo le retira sus fundamentos, dado que no puede nombrar, sino como impotencia, su naturaleza disyunta, el fuera de sí de los sujetos [Ver Interrupción, Desubjetivación]. Este es el punto donde comunidad y literatura se articulan puesto que establecen una relación en torno a lo que hay de esencial e inacabado en el lenguaje.

En 1977, Roland Barthes dictó el curso *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* en el Collège de France. Este curso estuvo precedido, apenas días antes, por la famosa «Lección inaugural», uno de cuyos ejes centrales fue la cuestión del poder en el lenguaje, formulada en torno a la pregunta acerca de «en qué condiciones y según qué operaciones puede el discurso desprenderse de todo querer-asir» (1978:93). La respuesta a este problema se figura por varias vías, pero, para «nosotros», dice Barthes, es la «literatura» la posibilidad de «hacer trampas al lenguaje»

e interrumpir la cadena de coerciones y estereotipos en los que este nos sume. Así, anticipaba Barthes, en cierta forma, que la pregunta por *Cómo vivir juntos* era indisociable de la exposición a ser «captado por el discurso del otro», y que cuando se refería a «simulaciones novelescas» desbordaba el sentido de representación. El curso se estructura en torno a dos palabras fuertes: «método» y «utopía». La «utopía» es la de una comunidad sin causa ni *télos*, que Barthes propone seguir guiado por el fantasma de la idiorritmia (es decir, del deseo de habitar con otros según mi propio ritmo, «una soledad interrumpida de manera regulada»), con el cual irá comentando «briznas», «encabalgamientos» en distintas obras literarias en las que buscará evitar la lectura del «significado». El «método», por su parte, se vislumbra tan utópico como la afirmación anterior puesto que tiene que vérselas con la «intimidación del lenguaje» en el acto mismo de «dictar un curso», es decir, vérselas con la cuestión de cómo sostener un discurso sin querer-asir al otro en él. A partir de Nietzsche y Mallarmé, el «método» se configura como una ficción, la del «lenguaje que se refleja en el lenguaje», y pretende abandonar el sentido de «lo premeditado». Hacia el final del curso, Barthes suspende la posibilidad de realización de lo que se ha propuesto: la utopía idiorrítica no tiene lugar puesto que su principio es el de no operar como «una utopía social», y el «método» se convierte en pre-método:

Es una preparación cuya realización reula sin cesar. El método no es aceptable sino en calidad de espejismo: es del orden del *Más tarde*. Todo trabajo es así asumido en la medida en que está animado por el *Más tarde*. El Hombre = entre el *Nunca más* y el *Más tarde*. No hay presente, es un tiempo imposible. (2003:193)

El curso de Barthes finaliza entonces con su propia a-realización, figurando así que una comunidad regida por la suspensión del querer-asir, que desarme la esencia de una causa y un fin, no puede consumarse sin reproducir aquello de lo que busca huir. El planteo del problema en esos términos está en consonancia con el debate que pocos años más tarde protagonizarán Jean-Luc Nancy con «*La comunidad inoperante*» (1983) y Maurice Blanchot con *La comunidad inconfesable* (1986) en torno a lo que Georges Bataille había escrito sobre la experiencia de la comunidad (su abandono, imposibilidad y ausencia) y la evidencia de que «la exterminación acometida por los nazis» (Nancy, 2000:8) descansó en un sentido de comunidad como fusión de los iguales. Las nociones de «comunismo literario» (Nancy, 2000:50) y «comunidad literaria» (Blanchot, 1983:47) que Nancy y Blanchot utilizan respectivamente son centrales para comprender la importancia del término en nuestras investigaciones.

\* \* \*

La sentencia de Jean-Luc Nancy que acabamos de citar proviene del prefacio a la edición en español de su libro *La comunidad inoperante*, aparecido en Francia en 1986. El origen de este ensayo remite a un artículo de 1983 para la revista *Aléa*, donde Nancy planteaba volver a pensar la cuestión de la comunidad desde una nueva ontología y a partir de una certeza: el pensamiento de la comunidad desde la metafísica del ser tal y como se había desplegado en la historia del siglo xx europea había tocado su límite. Esta experiencia había evidenciado que la concepción del ser en tanto individuo, entidad absoluta, completa y cerrada, presupone que una comunidad debe ser de hombres que efectúan su propia esencia como esencia de la humanidad, lo que constituía para Nancy la definición de una «comunidad de la inmanencia». Con ella señalaba que el totalitarismo no debía ser visto como una falla del esquema lógico del funcionamiento comunitario moderno, sino como su producto fiel. Resultaba así imprescindible volver a pensar el ser, pero esta vez a partir del «clinamen»: el ser está ya inclinado al otro y por tanto fuera de sí. Así, el ser de la comunidad es un «estar-en-común» de seres que existen solo en el límite en el que se tocan con el otro de modo que ya están desapropiados; no pueden ser nunca dueños de sí mismos ni de algo en común que compartir (sangre, filiación, sustancia, origen, identidad, lengua, destino). Ese límite donde el ser se expone a la pérdida de sí constituye la imposibilidad de una fusión comulgante de los seres que deshace la inmanencia y se sustrae del ámbito de la obra. Dice Nancy:

Hay que sostener (...) la severidad de la relación con lo extraño cuya extrañeza es condición estricta de existencia y de presencia. Y hay que sostener eso que, delante de nosotros, nos expone al sombrío resplandor de nuestro propio devenir y de nuestra propia desgarradura. (2007:12)

Esa desgarradura ontológica evoca el pensamiento de Georges Bataille, en torno al cual Nancy escribió este primer ensayo sobre la comunidad, al sostener que había sido el autor de *La experiencia interior* (1943) quien había experimentado de manera más radical el proyecto moderno de comunidad como negación de la soberanía del hombre. A partir de las nociones batailleanas de «ausencia» y «no saber», en tanto experiencias que sortean el escollo de la comunidad como conjunto de individuos convocados a conformar un «individuo colectivo» que se opone a otro (2008:55), y del concepto blanchotiano de inoperancia, Nancy postulaba a «la comunidad» como aquello que no produce nada, que se retira de la obra y que por lo tanto es ella misma una resistencia a toda forma de fusión o acabamiento. En este sentido, la comunidad de la que habla Nancy es una experiencia que les ocurre a los seres singulares en tanto expuestos a su finitud: «Ego sum expositus» escenifica que el ser carece de esencia —puesto que aquello aparentemente más propio, como la experiencia de la muerte, no puede realizarse ni compartirse—,

inescencialidad que la comunidad como búsqueda de la unión comulgante olvida para orientarse a la realización de un mito fundamental.

A este primer escrito responde Blanchot con el ensayo *La comunidad inconfesable* (1983) donde, según entendió el mismo Nancy, «Blanchot [le] pedía que no permaneciera en la negación de la comunidad comulgante, que pensara más allá de esta negatividad, hacia un secreto de lo común que no es un secreto común» (2007:23). En otras palabras, Blanchot le hacía saber que la comunidad negativa de Bataille no había tenido límites; es decir, que cuando Nancy señalaba que la única obra que podía hacer la comunidad es la obra de muerte y que por tanto había que pensar la comunidad sin obra, lo que en verdad debía hacerse no era negar la obra, sino pensarla a partir de una lógica completamente diferente a la del habla fundante del mito comunitario. Se trata de la comunicación en el secreto: la comunidad de lo inconfesable, la que se expone en el compartimento del «secreto de no tener ningún secreto» (1983:45) y deja como inscripción lo que nunca termina de ser dicho en el silencio de quienes confiesan no poder confesar.

Si el comunismo era para Nancy, como para muchos otros pensadores contemporáneos, un proyecto cuyos resultados habían sido decepcionantes, la comunidad era un dato que debía ser retomado para poder pensar el comunismo por fuera de la experiencia comunista. Blanchot aportaba dos elementos que Nancy continuaría retomando: la definición de «comunismo» como «lo que excluye y lo que se excluye de toda comunidad ya constituida»; y la relación entre comunidad y escritura como un «habla no compartida», que corre el riesgo de no ser «recibida por el otro» (1983:31). Así, lo que Blanchot denomina como «comunidad literaria» —la paradoja de un vínculo de exclusión, «la comunidad de los que no tienen comunidad»—, es reformulada por Nancy como «comunismo literario». Este se refiere a él como un «exceso teórico» o «exceso sobre lo teórico», es decir, un límite del pensamiento que obliga a otra praxis del discurso y de la comunidad que nos permita hacernos de un habla que —agotándose— articule el reparto de la comunidad. Y lo señalaba como una advertencia proveniente de Bataille en el final de su ensayo *El erotismo*: «¿Qué sería de nosotros sin el lenguaje? Nos hizo ser lo que somos. Solo él revela, en el límite, el momento soberano en que ya no rige. Pero al final el que habla confiesa su impotencia» (2003:270). Literatura y comunidad: algo se da a la escucha cuando se interrumpe el habla mítica fundadora de la comunidad obstinada en revelarse como su ser íntimo.

Más tarde, partiendo del planteo de Nancy acerca de que el proyecto moderno occidental se había encaminado hacia la destrucción al buscar la realización de la comunidad como reencuentro del origen mítico de la humanidad, el italiano Roberto Esposito llevó el planteo comunitario desde la ontología nancyana hacia una revisión de la filosofía política. En su ensayo, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, el problema de la comunidad se piensa en el espacio de una ligazón entre el *sum* y el *cum*, de la existencia como coexistencia. Para esto cuestiona el «presupuesto no meditado» según

el cual la comunidad sería una propiedad que une, un atributo o sustancia determinable y agregada a los sujetos que los congrega y los vuelve sujetos de una comunidad. Esta paradoja —considerar que el sujeto tiene en común con la comunidad lo que le es más propio— es revisitada por Esposito a partir del término *communitas*. En su revisión, recupera su acepción antigua para detenerse en la partícula *munus* y los tres sentidos heterogéneos que esta aloja: *onus*, *officium* y *donum*, donde se conjugan tanto el «don» como el «deber». El término *munus* introduce así el matiz de la deuda comunitaria en tanto don-a-dar, aquello que no puede dejar de ser dado, pero no puede ser pedido, de modo que inserta a la comunidad en la dinámica de la pérdida y la cesión. El adjetivo *communis* designa entonces al que comparte una falta, una carga, y *communitas* al conjunto de seres unidos por una deuda impagable, es decir, no por algo que se agrega a ellos sino algo que no pueden tener. Este «vaciamiento de la propiedad en su contrario» descentra al sujeto y «lo fuerza a salir de sí mismo», por ese motivo la comunidad no es «un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar» (1998:31).

Para Espósito, entonces, los proyectos comunitarios de la modernidad pueden ser pensados a partir del pliegue que va de *communitas* a *immunitas*, es decir, como instancia en la que, ante la dolorosa experiencia del *munus* que es la comunidad, se responde con un proyecto inmunizador, que procura liberarse de la deuda que lo constituye a partir de la exterminación de aquello que lo endeuda: el *cum*; de modo que frente al gravamen original se opera un delito contra la humanidad, donde la vida es sacrificada a su conservación.

## LECTURA

Como se dijo, en el marco de su curso en el Collège de France, Barthes proponía asediar la pregunta en torno a la posibilidad de una vida en común sin finalidad a partir de la lectura de algunas obras literarias, puesto que consideraba que era precisamente en el plano literario donde esa forma de comunidad podía ponerse en juego. Esto no quería decir que la literatura debía representar una forma utópica de la vida comunitaria, tampoco siquiera que la vida literaria o de la literatura podía funcionar como una suerte de caso ejemplar. Se trataba, en todo caso, de leer en la literatura la afirmación de esa interrogación como suspensión de toda verdad acerca de la comunidad. En lo que sigue, entonces, intentaremos ver el modo en que la pregunta por la comunidad posible se despliega en la literatura de César Aira, obra que se distingue precisamente por la proliferación de relatos genealógicos en los que se inventa cada vez el comienzo y el final del mundo ficcional. Si, siguiendo a Sandra Contreras, la experiencia narrativa airiana tiene «la forma de una

*experiencia de supervivencia*» (2008:19), donde el objeto último del relato no es otro que el de continuar viviendo —el relato y el héroe—, la novela *Entre los indios* (2012a) —una suerte de partícula desprendida e invertida de *La liebre* (1991)— escenifica la cuestión de cómo hacerlo y la lleva a su extremo irónico. Con ella, Aira arruina cualquier idea de comunidad formulada desde el problema mismo de su realización, aun cuando en esta fábula protagonizada por Cafulcurá, el cacique se obstina en una comunidad sin objeto: en sus dominios nada se transforma ni se intercambia, nada sirve para nada, nada es instrumento de nada, ni los hombres, ni las cosas, ni el lenguaje.

*Entre los indios* narra un día en una toltería mapuche. Si este día hubiera sido como cualquier otro, habría sido solo un tramo difuminado en el transcurrir de una vida sin acontecimientos que interrumpieran su constancia inmóvil. Esta rutina incólume pareciera deberse, en principio, a la autoridad plena, casi imperceptible, del cacique que celosamente se asegura de que nada en la tribu tenga otro destino que la simple existencia. Pero lo que dispara la narración es el momento en que ese estado de cosas se altera radicalmente: lo que se escenifica es la inminencia del fin de la nación mapuche tal como la dispone Cafulcurá a partir de la llegada casual —surgida como consecuencia del fracaso de intentar llegar— del diablo, Pillán. Su aparición y el gesto con el que llega, un fantasma perdido que con la mano tendida pide algo, realiza la amenaza mortal: engendra en los indios la sospecha de que, como tales, no solo están ahí, entre ellos, sino que, además, tienen algo. Ese algo que el diablo da pidiéndolo es, probablemente, dinero, «el cebo que le pone al incauto» (Aira, 2012a:327) para apoderarse de su alma al insertarlo en el mundo de la cultura, entendida en el marco del relato airiano, como dice Sergio Chejfec, en los términos de «aquello a través de lo cual una sociedad se distingue como propia, y por lo que, en tanto, se diferencia de las otras» (2013:s/n).

El idilio en que vivía esta comunidad destinada a nada antes de la llegada del diablo se sostenía, entonces, en algunos pilares fundamentales: la desocupación, la inconsistencia de los relatos históricos, la ausencia total de creencias o de hábitos religiosos y, en un lugar central, la inutilidad del lenguaje. Así, en el episodio en que Cafulcurá es convocado por el concejo general de machis para ser informado de la aparición del mendigo, la comunicación se entorpece porque la evocación del otro se difiere en tanto la atribución de los epítetos desrealiza el objeto de referencia por la forma misma que tiene la exigencia protocolar; no hay posibilidad de determinación porque los atributos dependen de las circunstancias o la necesidad y tampoco hay ni la una ni la otra:

—Venerados, como digo, señores machis, representantes acreditados de la población que constituye la nación mapuche, sin dejar por ello de representar en el terreno de lo concreto a las entidades invisibles e intangibles, venerados machis abundantes en pensamientos y parcos en palabras cuando así lo

ordena la eficacia buscada, o bien pocos en pensamientos para lograr mayor precisión y abundantes en palabras, o dado en caso, abundantes en palabras y abundantes también en pensamientos, o por el contrario pocos en palabras y escasos en pensamientos para llegar al punto preciso en que se efectúe lo que se deseaba efectuar. (2012a:56-57)

El algoritmo que pone en funcionamiento la máquina de asignación de atributos se disipa en el camino hacia la abstracción por dos motivos: porque se trata de una cuestión de proporciones —y no de valores absolutos— y porque esas proporciones flotan desprendidas de toda efectuación —no hay necesidad de poner en práctica nada, por lo que ninguna cualidad puede cristalizarse sobre la otra—. Pero, además, la comunicación entre los machis y el cacique se dificulta por la falta de práctica: en una comunidad donde, hasta entonces, toda experiencia era experiencia común, el lenguaje solo podía ser un recurso cuya utilidad presupone una falla.

El final del texto coincide con el fin de la comunidad. Pillán reaparece ante el cacique como «indio irónico» y revela que la aparición mendicante de la noche previa es la forma que él mismo ha adquirido a partir de su ruina, producto de haber tenido éxito en su búsqueda por engendrar el mal: «La culpa fue mía, ¿pero qué más podía hacer?» (2012a:121), a lo que el relato parece responderle: nada, y su reverso irónico, la nada no puede ser hecha. De este modo, lo que se figura con la nación mapuche, pero particularmente con el cacique y su espejismo, el diablo, es lo vano de todo esfuerzo por ser la causa de un efecto, sea que este se oriente a la realización o a la no realización de algo. A la pregunta por la posibilidad de ser una comunidad sin *télos*, la potencia de la respuesta airiana es negativa en tanto negación al valor de la pregunta: el *télos* es un imponderable y por lo tanto tiene la forma de un enigma; lo que quiere decir que: o la pregunta está mal formulada o no vale la pena hacérsela.

*Guillermina Torres y Verónica Stedile Luna*

## **ENVÍOS**

**BARTHES, ROLAND** (2003). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI. Traducción de Patricia Willson y prefacio de Alan Pauls.

**BATAILLE, GEORGES** ([1943]2016). *La Experiencia Interior*. Cuenco del Plata. Traducción y notas de Silvio Mattoni.

**BLANCHOT, MAURICE** ([1983]2002). *La comunidad inconfesable*. Arena Libros. Traducción de Isidro Herrera.

**NANCY, JEAN-LUC** (2000). *La comunidad inoperante*. LOM Ediciones (Universidad ARCIS). Traducción de Juan Manuel Garrido.

## Contexto

Jacques Derrida,  
la construcción de los  
acontecimientos y otras  
operaciones «textuales»

En un momento de su escritura marcado por una impronta más pedagógica que la de sus inicios, Jacques Derrida reelaboró uno de los enunciados que más barullo había suscitado en ciertos cenáculos de las humanidades de su tiempo. Su estrategia consistió en invertir el polo desde el que se había situado al formularlo en los años sesenta para, desde el otro extremo, ratificar la idea. Así, sostener que «no hay más que contextos» (1990a:252) supone reafirmar la controversial frase lanzada junto a su «programa» gramatológico: «no hay fuera del texto» (1967a:227) [Ver *Desconstrucción*, *Diseminación*, *Deriva*]. Introdujo esta reformulación en «Hacia una ética de la discusión»: su respuesta por escrito a una serie de preguntas que le enviara Gerald Graff alrededor del enfrentamiento con John Searle. Una desavenencia desencadenada por el prominente análisis presentado por Derrida sobre *Cómo hacer cosas con palabras* de John Austin en una conferencia leída en un congreso alrededor de la «La comunicación» celebrado en Montreal en 1971 (Derrida, 1972a).

¿Qué hizo Derrida en ese Congreso Internacional de las Sociedades de Filosofía de lengua francesa mientras leyó «firma acontecimiento contexto»? En principio, cuatro operaciones despertaron inquietud. La primera: desestabilizar los acuerdos alrededor del concepto sobre el que giraba el congreso y sobre el que se asentaba el pensamiento estructuralista por aquellos años (conviene recordar que la revista francesa que difundió textos centrales de esta tradición fue, precisamente, *Communications*):

¿Es seguro que a la palabra *comunicación* le corresponda un concepto unívoco, unívoco, rigurosamente dominable y transmisible: comunicable? Según una extraña figura del discurso, debemos preguntarnos, en principio, si la palabra o el significante «comunicación» comunica un contenido determinado, un sentido identificable, un valor descriptible. Pero, para articular y proponer esta pregunta, fue necesario que anticipara algo sobre el sentido de la palabra *comunicación*: tuve que predeterminar la comunicación como el vehículo, el transporte o el lugar de pasaje de un *sentido* y de un *sentido uno*. (1972a:367)

La segunda operación, interrogar la noción de «contexto»:

¿Son los requisitos de un contexto absolutamente determinables? Esta es, en el fondo, la pregunta más general que yo intentaría plantear. ¿Hay un concepto riguroso y científico del contexto? La noción de contexto, ¿no aloja, tras cierta confusión, presuposiciones filosóficas muy determinadas? Dicho rápidamente: quisiera demostrar por qué un contexto no es nunca absolutamente determinable o, más bien, en qué su determinación no está nunca asegurada o saturada. Esa no saturación estructural tendría como efecto doble:

1- Señalar la insuficiencia teórica del *concepto ordinario de contexto* (lingüístico o no lingüístico) tal como es recibido en numerosos dominios de investigación, con todos los conceptos a los que está asociado sistemáticamente.  
2- Hacer necesarias una cierta generalización y un cierto desplazamiento del concepto de escritura. Este ya no podría ser comprendido bajo la categoría de comunicación entendida en el sentido restringido de transmisión de sentido. (1972a:369)

La tercera operación (la que, como prueban los textos que seguirán, alteró los ánimos de Searle) fue no solo rescatar la potencia de los planteos de Austin al «sustraer el análisis del performativo a la autoridad del valor de verdad, a la oposición verdadero/falso» y «sustituirlo por el valor de fuerza» (363) sino también, en el mismo movimiento, cuestionar su recorte de modo de que todo cerrara, prolijito. Valiéndose de preguntas, Derrida redefinió el concepto de «performatividad» haciendo lugar a un planteo que tendrá derivas heurísticas y, en especial, políticas, insospechadas al momento de su formulación [Ver Género]:

Austin excluye, junto a todo lo que llama *se-change*, lo «no-serio», lo «parasitario», la «decoloración», lo «no-ordinario» (...). Yo planteo entonces la siguiente pregunta: esta posibilidad general ¿es, necesariamente, un fracaso o una trampa en la que puede caer el lenguaje o perderse como en un abismo situado fuera o delante de él? (...) En otros términos, la generalidad del riesgo admitido por Austin ¿rodea al lenguaje como una suerte de foso, de lugar de perdición externo del que la locución podría no salir, lo que podría evitar quedándose en su casa, al abrigo de su esencia o de su telos? ¿O bien este riesgo es, por el contrario, su condición de posibilidad interna y positiva? ¿Este afuera su adentro? ¿La fuerza misma y la ley de su surgimiento? En este último caso, ¿qué significaría un lenguaje «ordinario» definido por la exclusión de la ley misma del lenguaje? Al excluir la teoría general de este parasitismo estructural, Austin, que pretende, sin embargo, describir los hechos y los acontecimientos del lenguaje ordinario, ¿no nos hace pasar por ordinario una determinación teleológica y ética (univocidad del enunciado —que en otro lugar reconoce como un «ideal» filosófico—, presencia ante sí de un contexto total, transparencia de las intenciones, presencia del querer-decir en la unicidad absolutamente singular de un *speech act*, etc.)? (1972a:387)

Este texto, «firma acontecimiento contexto», se publicó en francés en 1972 y la primera versión al inglés estuvo a cargo de Samuel Weber y Jeffrey

Mehlman y se publicó en 1977 en el primer volumen de la revista *Glyph*. La furia contenida de Searle puede verificarse en «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida», artículo publicado el mismo año en el segundo volumen de la misma revista (Searle, 1977). A esta desflecada lectura respondió Derrida a través de la sarcástica pieza «LIMITED INC A B C...»: una suerte de performance que insinúa la estulticia de ciertos enunciados académicos que obligan, en algunas ocasiones, a la monótona tarea de refutar, en registro propedéutico, cada uno de los maliciosos comentarios recibidos.

«LIMITED INC a b c...» confronta citas extraídas de «firma acontecimiento contexto» con citas extraídas de «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida». La estrategia seguida busca poner de manifiesto qué había escrito Derrida y cómo eso que Derrida había escrito fue tergiversado por Searle. El contraste despeja la sarcástica anécdota con la que se abre el ensayo: Derrida cuenta que cuando leyó el texto de Searle experimentó una «extraña familiaridad» (1977a:64). Mientras promete develar más adelante a qué obedecía esa sensación, insiste en el detalle de la leyenda que se anexa en el artículo publicado por Searle: «*Copyright by John Searle*». Estos dos elementos, aparentemente irrelevantes, se conjugan en la construcción del argumento: si en «firma acontecimiento contexto», Derrida había mostrado la necesidad de la repetición para identificar una firma a la vez que, explotando con ironía uno de los sentidos de esa tesis, insertó la propia hacia el final del artículo, aquí sacó provecho de otro de sus sentidos al dar a entender que es la apropiación de la lengua la que permite «firmar» más allá de todo reaseguro de derechos vía el «copyright» (por 1977 había un tono–Derrida reconocible en todo lo que llevaba su firma). Quien lea esta entrada, a esta altura, tal vez pueda anticipar que la «familiaridad» que encontró Derrida al leerlo a Searle se debía a que eran sus tesis las que Searle presentaba como propias luego de haber tergiversado sus planteos. Así, en uno de los ensayos más belicosos que jamás haya escrito y que le llevó casi ciento cincuenta páginas, la presentación del «a b c de la lectura» (1977a:162) y la discusión de cada observación de Searle sobre su trabajo le dieron letra para retomar sus conceptos de «iteración», «injerto», «parasitismo» y «contaminación» a los efectos de contribuir a corroer las pretendidas distinciones entre interior/exterior, texto/contexto. Si como ya había afirmado, «escribir quiere decir injertar» (1972b:395), el borde de un texto está desde el comienzo, «invaginado», por usar una de sus expresiones. Y, justamente, es la confrontación obsesiva entre lo que había planteado sobre la teoría de Austin (Derrida, 1972a) y lo que Searle hizo con esos planteos (Searle, 1977) lo que permitió indicar, en un mismo movimiento, hasta qué punto se ve arruinada la pretensión de control vía la intencionalidad. El parasitismo, la contaminación, el injerto no son propiedades exclusivas de la literatura, repetía Derrida, mientras ponía en evidencia el parasitismo, la contaminación y el injerto en estos textos puestos en diálogo a partir de su lectura de Austin y luego, de lo que Searle leyó en su lectura de Austin y, finalmente, en lo que Derrida leyó respecto de lo que Searle leyó en su lectura de Austin.

«Hablar me da miedo porque sin decir nunca bastante, sin embargo digo demasiado» (1967b:19), decía Derrida diez años antes. Esta discusión actualiza la posible angustia que la imposibilidad de control del sentido genera; en todo caso, una lectura desconstruccionista no hace más que poner de manifiesto la inutilidad del rastreo de los gestos voluntaristas para centrar la atención en el trabajo sobre los textos y sus derivas (1967b:24).

«La iterabilidad es, a la vez, la condición y el límite del dominio» (1977a:197), señala Derrida luego de haber mostrado, a partir de este «debate», cómo la «iterabilidad instala la posibilidad del parasitismo, de una cierta ficcionalidad», aun en textos pretendidamente «serios» (184). Ese «parasitismo» los atraviesa (167). Señalar que un parásito «no es nunca simplemente exterior» sino que para vivir necesita habitar el cuerpo que parasita es otro de sus «a b c» respecto del funcionamiento de los textos en el seno de una cultura.

La posibilidad de que un enunciado pueda retomarse en (con)textos impredecibles engendra una imparable posibilidad de «injertos», descalabrando todo intento de control (cf. Derrida, 1972b:376). De este modo, cada nuevo «contexto» en el que se repita «lo mismo» no preserva lo citado sin variación: «el afuera penetra y determina el adentro», precisó Derrida (1990a:282) mientras remarcaba que «el límite del marco o el borde del contexto» está transido por la imposibilidad de su demarcación estricta. Se trata de un problema que había abordado, más allá de *La diseminación*, en su lectura de Shelley: «ningún contexto es saturable. Ninguna inflexión tiene privilegio; ningún significado puede ser fijado o decidido de antemano. Ningún borde está garantizado, adentro o afuera» (Derrida, 1979:78); «Mi punto de partida: ningún significado puede determinarse fuera de contexto pero ningún contexto puede ser saturado» (Derrida, 1979:81).

Derrida explicitó que su perturbadora frase incluida en 1967 en *De la gramatología* (1967a) señalaba, ya desde entonces, la dificultad para precisar los bordes del texto. Así como en 1967 «actuó» uno de los extremos de la dicotomía dentro/fuera-del-texto en función de descolocarla, algo más de veinte años más tarde, «actuó» el otro, intentando provocar el mismo movimiento. Situarse en los opuestos de la dicotomía es una estrategia a través de la cual buscó aclarar su inquietante enunciado de 1967 vía otro que, por el polo en el que se posicionaba, entendió que tal vez hubiera sido mejor aceptado aunque ello no asegurara que hubiese permitido pensar más o, dicho de otro modo, enriquecer y/o complejizar los razonamientos:

La frase que, para algunos, devino una suerte de eslogan, en general, mal comprendido de la desconstrucción («no hay fuera del texto») no significa otra cosa: no hay fuera de contexto. Bajo esta forma que dice exactamente la misma cosa, la fórmula, sin duda, habría resultado menos chocante. (Derrida, 1990a:252)

Derrida observó el carácter artefactual de lo que percibimos como «texto» y también como «contexto» (nótese que ya en sus primeros trabajos alertaba sobre la condición textual de nuestras representaciones de una «época» [1967a:150]):

El concepto de texto o de contexto que me guía comprende y no excluye el mundo, la realidad, la historia. Una vez más (por milésima vez, tal vez, pero ¿cuándo se terminará de entender y por qué esta resistencia?), tal como lo entiendo (y ya expliqué por qué), el texto no es el libro; no está encerrado en un volumen a su vez encerrado en la biblioteca. No suspende la referencia —a la historia, al mundo, a la realidad. (Derrida, 1990a:253)

Se trata de una idea repetida con obstinación que no hizo más que enfatizar el carácter ya interpretado de las referencias:

Lo que llamo «texto» implica todas las estructuras llamadas «reales», «económicas», «históricas», «socio-institucionales», en resumen, todos los referentes posibles. Otra manera de recordar, una vez más, que no hay fuera del texto. Lo que no quiere decir que todos los referentes están suspendidos, negados o encerrados en un libro, como muchas veces se ha fingido o como se ha tenido la ingenuidad de creer y de acusarme. Esto quiere decir que todo referente, toda realidad tiene la estructura de una huella diferencial y que no se puede referir a ella más que vía una experiencia interpretativa. (Derrida, 1990a:273)

En textos posteriores insistirá sobre el carácter de «artefacto» (cf. Derrida, 1993a) de lo que llamamos, por ejemplo, «actualidad»: «por más dolorosa o trágica que sea la “realidad” a la cual se refiere la “actualidad”, esta nos llega a través de una hechura ficcional» (Derrida, 1993a:15). Es necesario resaltarlo: lo que nos llegan son «textos» y una modelación del «contexto», no la «actualidad» a secas ni la «realidad» a secas. No se trata solo de que cuando un texto trabaja sobre un hecho del mundo, le agrega al mundo algo que no existía antes de su emergencia sino que también se trata de qué hechos del mundo se presentan, por ejemplo, como «la actualidad» o «la realidad», de cómo se presentan y en detrimento de cuáles otros. Las operaciones de selección y de reiteración nunca son neutras ni neutrales:

La palabra comodín «artefactualidad» significaba, en principio, que no hay *actualidad*, en el sentido de «lo que es actual», o más bien de «lo que se difunde con el título de *actualidades* en las radios y los canales de televisión», sino en la medida en que un conjunto de dispositivos técnicos y políticos acaba en cierto modo por elegir, en una masa no finita de acontecimientos, los «hechos» que deben constituir la actualidad. (1993a:58)

La potencia de estas afirmaciones se reveló, por ejemplo, ante la construcción alrededor de ese episodio mundialmente llamado «11/S». Notable: el mismo día, pero veintiocho años antes, se había producido en Chile el golpe militar a Salvador Allende. Derrida (2003) no habló de Allende, pero sí habló de las dictaduras en América del Sur como de lo fabricado a partir del hecho que tuvo lugar en Nueva York el 11 de setiembre de 2001. Se trata de un estado de las cosas del que se desprende una constatación tan impúdica como reveladora: «los muertos no se cuentan del mismo modo en todas partes» (142). Tampoco todos los hechos trágicos sucedidos en todos los lugares de este mundo tienen la posibilidad de convertirse en «tragedias universales»: selección y repetición se unen a los centros neurálgicos (de poder) desde donde se disemina y se visibiliza qué avatar local se construirá como universal, qué dolor de una comunidad como dolor universal. Esto contribuye a explicar por qué lo acontecido en el país del norte quedó impreso «en el archivo común de un calendario supuestamente universal» (134): se trata de un efecto «condicionado, constituido, construido o, en todo caso, mediatizado, por una formidable maquinaria tecnosociopolítica» (134). La atención de Derrida en la denominación no es «para encerrarse en el lenguaje, como quisieran creerlo algunas personas apuradas» sino para «tratar de comprender lo que pasa», precisamente, más allá del lenguaje cuando se reitera esa fecha y ese nombre, 9/11, 11/S, «sin saber de qué se habla». Nunca encandilado por las luces de ese país cuyas instituciones favorecieron su consagración académica mundial, emitió un veredicto desprovisto de merodeos:

Tenemos el deber de recordar que la resonancia que tienen estos asesinatos jamás es puramente natural y espontánea. Depende de una maquinaria compleja (histórica, política, mediática, etc.). (...) Matanzas cuantitativamente comparables e incluso superiores en número, inmediatas o indirectas, jamás producen en Europa, en los Estados Unidos, sus medios de comunicación, su opinión pública, una conmoción comparable cuando ocurren fuera del espacio europeo o norteamericano (Camboya, Ruanda, Palestina, Irak, etc.). (...) Y los Estados Unidos, digámoslo en forma de lítote, no siempre estuvieron del lado de las víctimas. (142)

La paradoja de que Estados Unidos viole el Derecho Internacional «sin dejar de presentarse como su máximo defensor» se une a la de que fueron «inmigrantes formados» y «preparados» en ese país los que atacaron la «cabeza del capital mundial, el World Trade Center» y la «cabeza de la representación política norteamericana, el Pentágono» (147). No es esto lo que los medios reprodujeron sino que, otra vez, como en el trasfondo de las historietas y de las series de su industria cultural, lo que hubo fue una construcción del país del norte como Estado protector de la humanidad embanderado contra el «terrorismo internacional» del que habría sido víctima.

Derrida mostró qué es lo que «la inestabilidad semántica» y la «confusión irreductible de la frontera entre los conceptos» en juego se llevaron puesto aquí. «No nos salven», señalaría irónicamente Eduardo Galeano. Los términos en que Derrida expuso el problema ayudan a comprender por qué el golpe a Allende, parte de una enrevesada trama geopolítica que fue mucho más allá del fanatismo de un grupo de militares nacionalistas chilenos (cf. Jelin, 2017:42), resulta un recuerdo borroso y/o menos cargado de peso moral para muchxs latinoamericanxs (ni que decir tiene de su prácticamente nula resonancia mundial actual). Su análisis alertó respecto de las consecuencias económicas, políticas, jurídicas, educativas y culturales desprendidas de la fabricación de acontecimientos a partir de textos repetidos hasta el cansancio en más de una lengua, por más de una vía. Se trata, otra vez, de un «hacer cosas con palabras» (Austin, 1962) que horada los poderes soberanos de los Estados a partir de la construcción estratégica de los referentes «terrorismo», «subversión» y, un poco más adelante en el arco temporal, «populismo» y «corrupción»:

Hay que decir algo también acerca de la expresión «terrorismo internacional» que alimenta los discursos políticos oficiales en todo el mundo (...)  
¿Por dónde trazar el límite entre lo nacional y lo internacional, la policía y el ejército, la intervención para «mantener la paz» y la guerra, el terrorismo y la guerra, lo civil y lo militar en un territorio y dentro de unas estructuras que aseguren el potencial defensivo u ofensivo de una «sociedad»? (...) No basta con que todo ello sea analizado como un desorden especulativo, un caos conceptual o una zona de turbulencia aleatoria en el lenguaje público o político; por el contrario, es preciso reconocer allí unas estrategias y unas relaciones de fuerza. El poder dominante es quien logra imponer, y por consiguiente, legitimar, incluso legalizar (pues siempre se trata del derecho), en un escenario nacional o mundial, la denominación y, consecuentemente, la interpretación que le conviene en una determinada situación. Es así como, en el transcurso de una larga y complicada historia, los Estados Unidos han conseguido suscitar un consenso intergubernamental en América del Sur para llamar oficialmente «terrorismo» a toda resistencia política organizada al poder establecido, verdaderamente establecido, y por ahí, derecho a convocar a una coalición armada contra el susodicho «terrorismo». De ese modo, los Estados Unidos pueden delegar tranquilamente la responsabilidad en los gobiernos de América del Sur y evitar las acusaciones justificadas de intervencionismo violento. (159)

Como corolario, Derrida señaló la necesidad urgente tanto de una refundación jurídico-política internacional como de una mutación conceptual que permita intervenir en este estado de las cosas. El derecho no está constituido sino por textos (con fuerza de ley, pero textos al fin). Es, por lo tanto, desconstruible. En ese marco, llamó «filósofx» a quien se atreva a vérselas con esta tarea:

Incapaz de saber quién merece hoy en día el nombre de filósofo (no me fiaría de los criterios profesionales o corporativos), estaría tentado en denominar

así, en el futuro, a todo aquel que reflexione de manera responsable sobre estos asuntos y pida cuentas a quienes tienen a su cargo la palabra pública, el lenguaje y las instituciones del Derecho Internacional. Es «filósofo» (yo preferiría decir «filósofo–destructor») quien intente analizar el vínculo entre las herencias filosóficas y la estructura del sistema jurídico–político aún dominante y visiblemente en mutación a los efectos de extraer consecuencias prácticas y efectivas. Es «filósofo» quien busque una nueva criterología para distinguir entre «comprender» y «justificar». (161)

## LECTURA

Para dar cuenta de la potencia heurística del concepto aquí presentado en el análisis del funcionamiento de nuestra cultura, vale la pena detenerse en series de ejemplos que exhiben la diferencia en la repetición de lo que solo aparentemente sería «lo mismo».

Una serie da cuenta de la apropiación de palabras, expresiones o frases desde una posición de lucha contra su uso peyorativo. Esto aconteció en Estados Unidos con el término *queer* transformado en estandarte por lxs mismxs agentes que otrora padecían esa etiqueta. Esto aconteció por aquí nomás: «somos la mierda oficialista», «todas somos yeguas», «Cris pasión» son algunas de las reacciones beligerantes respecto de la construcción de la «información» por los medios hegemónicos durante las presidencias de Cristina Fernández. En una nota publicada en *Página/12*, la periodista Sandra Russo describió estas «volteretas discursivas»:

La expresión «la mierda oficialista», creada por Carlos Barragán en el contexto del programa 678, sintetiza esa voltereta discursiva: recoge el guante de mierda que le llueve como adjetivación permanente al Gobierno desde los grandes medios, y completa con «oficialista» su provocación: es la reivindicación de una identidad que excede lo político. Una remera para mujeres creada por alguien cuyo nick es Rita Pavone reza: «Todas somos yeguas». No se trata apenas de la defensa de la Presidenta que ellas han votado, sino de los atributos femeninos que ella representa y que han sido defenestrados desde su ascensión por otras mujeres, con la ayudita de decenas de artículos sobre la doble capa de rimmel, las uñas demasiado largas o el bótox. De la misma manera, la palabra «crispación», con la que los grandes medios aturden atribuyéndole al Gobierno malos modales, fue dada vuelta y resignificada con el mismo tono en las banderas que proliferaban en la plaza: «Cris Pasión». (Russo, 2010)

La otra serie de ejemplos está tomada de la literatura. La iteración de los primeros versos de la conocida canción «La pulpera de Santa Lucía» por Juan Gelman en «Glorias», poema que vuelve sobre los fusilamientos de Trelew de agosto de 1972, alude al carácter fabricado de la referencia oficial vía el

uso estratégico de los signos de interrogación. La duda sobre las asunciones recibidas y naturalizadas va mucho más allá de la descripción de los rasgos de la mujer en cuestión (aunque parten de ella) para «solicitar» (en el sentido derridiano de «hacer temblar» [Ver Deriva]) cómo se construyó lo acontecido en Trelew bajo aquella dictadura. Gelman inquieta la versión oficial de aquellos sucesos:

¿era rubia la pulpera de Santa Lucía? ¿tenía los ojos celestes?

¿y cantaba como una calandria la pulpera?

¿reflejaban sus ojos la gloria del día?

¿era ella la gloria del día inmensa luz?

La repetición de un verso de Alfredo Lepera por Osvaldo Soriano como título de su novela *No habrá más penas ni olvido*, una resemantización amarga de la entusiasta letra popularizada por Juan Carlos Gardel, está cargada por la operación que atraviesa el texto, magistralmente descrita por José Pablo Feinmann en el prólogo que escribió para la reedición de 2003 publicada por Seix Barral (Soriano había escrito la novela en 1974 pero al no lograr que ninguna editorial argentina la pusiera en circulación, se la llevó al exilio y consiguió publicarla en España en 1980). La historia a la que el prólogo envía muestra cómo en la Argentina, durante el último gobierno de Juan Domingo Perón, la palabra «peronista» y «peronismo» podía tener sentidos diametralmente opuestos. Vale la pena reponer el pasaje en el que Feinmann vuelve sobre una pregunta nodal: «¿Cómo narrar una guerra en la que todos se matan y mueren invocando a un Ausente?» (2003:6). Una pregunta que vira de la lógica del escritor a la de los personajes: «¿Cómo puedo morir por la exacta, idéntica causa que matará a quien ahora me mata?» (9). La tensión de la novela gira en torno a la imposible resolución de esa indecidibilidad, en la ficción y más allá:

[Esta novela] narra la imposible comprensión de lo incomprensible. Pareciera que hay «buenos» y «malos». Pareciera que el problema moral está resuelto. Pareciera que los «malos» se quedan con la victoria de la batalla y los «buenos» con la pureza del alma. Pero hay algo demasiado incómodo. Todos —«buenos» y «malos»— creen en lo mismo. Luchan por un ideal que se resume en un solo nombre. El de Perón, el del Ausente. (8)

Por último, un ejemplo imponente para dar cuenta de la variación provocada por la repetición. Se trata del poema «¿Cómo decir?» («Comment dire») de Samuel Beckett. Un poema que actúa los límites del lenguaje mientras,

como en bucle extraño, expone el fracaso de todo intento de comunicar sin resto (una performance que, desde otro lugar, replica la tensión entre repetición y diferencia que atravesó el pensamiento de Derrida):

folie-/ folie que de-/ que de-/ comment dire-/  
folie que de ce-/ depuis-/ folie depuis ce-/ don-  
né-/ folie donné ce que de-/ vu-/ folie vu ce-/  
ce-/ comment dire-/ ceci-/ ce ceci-/ ceci-ci-/  
tout ce ceci-ci-/ folie donné tout ce-/ vu-/ fo-  
lie vu tout ce ceci-ci que de-/ que de -/comment  
dire-/ voir-/ entrevoir-/ croire entrevoir-/ vouloir  
croire entrevoir-/ folie que de vouloir croire en-  
trevoir quoi-/ quoi-/ comment dire-/ et où-/ que  
de vouloir croire entrevoir quoi où-/ où-/ com-  
ment dire-/ là-/ là-bas-/ loin-/ loin là là-bas-/  
à peine-/ loin là là-bas à peine quoi-/ quoi-/  
comment dire-/ vu tout ceci-/ tout ce ceci-ci-/  
folie que de voir quoi-/ entrevoir-/ croire entre-  
voir-/ vouloir croire entrevoir-/ loin là là-bas à  
peine quoi -/ folie que d'y vouloir croire entrevoir  
quoi-/ quoi-/ comment dire-/ comment dire-/

locura-/locura de-/de-/cómo decir-/locura de  
este-/desde-/locura desde este-/ dado-/ locu-  
ra dado lo que de-/ visto-/ locura visto este-/  
este-/ cómo decir-/ esto-/ este esto-/ esto aquí-  
/ todo este esto aquí-/ locura dado todo lo-/  
visto-/ locura visto todo este esto aquí de-/ de-/  
cómo decir-/ ver-/ entrever-/ creer entrever-/  
querer creer entrever-/ locura de querer creer  
entrever qué-/ qué-/ cómo decir-/ y dónde-/  
de querer creer entrever qué dónde-/ dónde-/  
cómo decir-/ allí-/ allá-/ lejos-/ lejos allí allá-/  
apenas-/ lejos allí allá apenas qué-/ qué-/ cómo  
decir-/ visto todo esto-/ todo este esto aquí-/  
locura de ver qué-/ entrever-/ creer entrever-/  
querer creer entrever-/ lejos allí allá apenas qué-  
/ locura de allí querer creer entrever qué-/ qué-/  
cómo decir-/ cómo decir-/

[Traducción: Laura Cerrato]

Analia Gerbaudo

## **Envíos**

**AUSTIN, JOHN** (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.

**DERRIDA, JACQUES** ([1972a]1997). *Marges de la philosophie* (pp. 365–393). Minuit.

**DERRIDA, JACQUES** ([1977a]1990). LIMITED INC, a b c... *Limited Inc.* (pp. 61–197). Galilée.

**SEARLE, JOHN** (1977). Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. *Glyph*, (2), 198–208.



## Deriva

### Lo in–calculable y la destinerrancia

Este término que aparece en los escritos tempranos de Jacques Derrida (1967a, 1972b) se precisó en «Especular –sobre Freud» (1980a) no sin envíos a otro conjunto de textos y de términos necesarios para comprender la potencia de su propuesta; entre ellos, Huella [Ver]. En «Especular...», es *Más allá del principio de placer* el texto que suscitó sus planteos: Derrida interrogó cómo leerlo de un modo que evitara las simplificaciones de «tantas lecturas tan parciales como canónicas» (1980a:279) que no han hecho más que intentar domesticar lo que «no es dominable por ninguna instancia como tal (sobre todo no por la teórica según el tipo científico o filosófico)» (279). Contra ese modo de leer, más propenso a estabilizar un significado que a problematizarlo [Ver Diseminación, Contexto], Derrida introdujo una de sus más claras definiciones de «deriva»; concepto que reconoció haber usado en demasía y con poca satisfacción y que aquí «solicita» («*sollicitare* significa, en latín antiguo, conmover como un todo, hacer temblar en su totalidad» [Derrida, 1972a:22]) una posición de lectura. Si bien observó que la palabra da una idea de «continuo homogéneo» que no condice con el tipo de operación que buscaba describir, la conservó mientras exaltaba su acepción más esquiva, menos normalizable, es decir, la que alude a la imposibilidad tanto de retorno a un origen simple como de llegada a un sentido estable (un movimiento del que no queda exento el propio término «deriva»):

He abusado de esa palabra, no me satisface mucho. *Deriva* designa un movimiento demasiado continuo: más bien indiferenciado, demasiado homogéneo, parece alejarnos sin sacudimiento de un origen supuesto, de una orilla una vez más, de un borde de trazo indivisible. Ahora bien, la orilla se divide en su mismo trazo y hay efectos de anclaje, desmoronamientos de bordes, estrategias de abordaje y desbordamiento, estricturas de atadura o de amarre, lugares de reversión, de estrangulamiento o de *double bind*. (1980a:279)

«Destinerrancia» (Derrida, 1991a; 1999a:191) es otro término que exalta lo que su pensamiento de la «huella» ya había dejado entrever: si cada lectura de un texto no hace más que seguir uno de los hilos de una trama que solo se puede entrever a tientas (nunca completa: la ilusión de totalidad que el recorte estructural habilitaba se desdibuja); si no hay querer–decir capaz de controlar su sentido, si «no hay un elemento indivisible ni un origen simple»

(1996b:48), entonces el texto está expuesto a «cortes» por-venir, a «decisiones» de lectura im-posibles de calcular. Se arruina toda pretensión de una «comprensión» que pretendiera fijar su sentido: «huella, injerto cuya huella se pierde» (1972b:337). «Si todo comienza por la huella», advertía Derrida en *De la gramatología*, «lo que no hay en modo alguno es huella originaria» (1967a:90). La huella «se convierte, así, en el origen del origen» (90):

La huella no es solamente la desaparición del origen. Quiere decir aquí —en el discurso que sostenemos y según el recorrido que seguimos— que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca ha sido constituido más que después por un no-origen, la huella. (90)

La distancia con el modo estructuralista de delimitar el «texto» se vuelve patente a través de este concepto de «deriva»: «nada, ni en los elementos ni en el sistema, está nunca, en ninguna parte, ni simplemente presente ni ausente. No hay, de un extremo al otro, más que diferencias y huellas de huellas» (1972c:38).

La insistencia de Derrida en el *double-bind* como en la indecidibilidad no hace más que resaltar la metáfora del «corte» con la que, ya desde *La diseminación*, aludía a la «decisión» que exige cada lectura. «Decisión» hace serie con «responsabilidad»: «para ser responsable y verdaderamente decisoria, una decisión no debe limitarse a poner en marcha un saber determinable o determinante, la consecuencia de algún orden preestablecido», aseveraba (1996a:37). «Decisión» hace serie con «apropiación» y «herencia», con el riesgo que se corre cada vez que se elige una vía de exploración y, allí mismo, simultáneamente, se soslayan otras:

Hay que evitar a toda costa la buena conciencia. No solo la buena conciencia como mueca de una vulgaridad complaciente sino simplemente la forma segura de la conciencia de sí: la buena conciencia como certeza subjetiva es incompatible con el riesgo absoluto al que debe exponerse toda apuesta, todo compromiso, toda decisión responsable —si es que la hay—. Proteger la decisión o la responsabilidad por medio de un saber, de cierta seguridad teórica o de la certeza de tener razón, de estar del lado de la ciencia, de la conciencia o de la razón, es transformar esta experiencia en el despliegue de un programa, en la aplicación técnica de la regla o de la norma, en la subsunción de un «caso» determinado. (1996a:41)

Sin la aporía, sin el *double-bind* (término que Derrida deja en inglés debido a la dificultad para traducirlo sin demasiado resto), no habría más que programas, aplicaciones, causalidades (ninguna decisión tendría allí lugar, jamás):

Me atrevería a sugerir que la moral, la política, la responsabilidad, *si las hay*, no habrán empezado jamás sino con la experiencia de la aporía. Cuando la

vía de paso está dada, cuando de antemano un saber posibilita el camino, la decisión ya está tomada, lo que es lo mismo que decir que no hay ninguna que tomar: irresponsabilidad, buena conciencia, aplicación de un programa. Quizás, y esta sería la objeción, jamás escapamos del programa. Pero entonces hay que reconocerlo y dejar de hablar con autoridad de responsabilidad moral o política. (1991b:43)

Incluir esta indeterminación, no como accidente, sino como característica inevitable de la lectura supone inquietar «lo indiscutible del saber que sabe, y porque ya sabe, se detiene, deja de pensar y, lo que es más grave, tampoco deja pensar» (de Peretti y Vidarte, 1998:56). Asociar la «indecidibilidad» con la decisión responsable supone asumir el riesgo de cada lectura y el vértigo de sus derivas:

Se asocia frecuentemente lo indecible a la desconstrucción. Pero lo indecible no es solo la oscilación entre dos significaciones o reglas contradictorias y muy determinadas, aunque igualmente imperativas (...). Lo indecible no es solo la oscilación o la tensión entre dos decisiones. Indecible es la experiencia de lo que siendo extranjero, heterogéneo con respecto al orden de lo calculable y de la regla, *debe* sin embargo —es un *deber* de lo que hay que hablar— entregarse a la decisión imposible teniendo en cuenta el derecho y la regla. Una decisión que no pasara la prueba de lo indecible no sería una decisión libre; solo sería la aplicación programable o del desarrollo continuo de un proceso calculable. (Derrida, 1994:55)

Los derroteros insospechados generados a partir de la circulación de textos y de categorías son parte de lo que el programa—no—programático que Derrida esboza en 1967 y que tuvo el nombre de «gramatología» primero y de «pragmatología» después (entre varios otros) incluye, no como accidente, sino como marca y como condición de posibilidad. «El riesgo es bello», recuerda Anne Dufourmantelle (2011:9) en su *Elogio del riesgo*: el pasaje de Platón elegido como epígrafe para su libro insiste en la potencia de ese vértigo para la ciencia, para el arte, para la filosofía, para la vida misma. Un aprendizaje endeudado con la desconstrucción (ver).

## **LECTURA**

Los ejemplos que se introducen en este apartado buscan mostrar derivas de diferentes órdenes: mientras que el primero remite a las que provocan ciertas teorías en la lectura de problemas del presente, el segundo vuelve sobre las que genera el mismo texto, leído en momentos diferentes por su destinataria, la misma y otra.

En *Vivir de la sangre de otro. La violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales*, Mónica Cragolini le quita la pátina de inocencia a expresiones que remiten a una trama de prácticas insertas en el biocapitalismo. Su desarticulación de algunas asunciones abuenizadas e incorporadas en nuestro sentido común expandido arrancan con una forma (naturalizada) de invisibilización de violencia contra los animales. Una expresión escolarizada es el puntapié inicial de su ensayo:

Apenas aprendemos a escribir, nos piden en la escuela una redacción sobre «La vaca»: desde niños nos han enseñado que «es buena y generosa, porque nos da la leche». «Nos da» la leche: como si existiera alguna decisión por parte de los animales en ofrecerse a nosotros los humanos, para que los encerremos, carneemos, esquilemos, ordeñemos, torturemos, matemos, en definitiva, para que los condenemos a una vida limitada en tiempo y espacio para satisfacer nuestras necesidades. (2021:4)

La violencia contra los animales y contra los humanos «considerados en condición animal» es el eje sobre el que gira un análisis que lucha contra la naturalización de prácticas que configuran una forma de «violencia estructural» sostenida, básicamente, a partir del «vivir de la sangre de otro»:

Entiendo por «violencia estructural» la arquitectura de organización del mundo de la cultura (en contraposición al mundo no humano, a veces llamado «naturaleza»), organización que no es violenta por exceso, sino porque «necesita» ser violenta para poder estructurarse y ordenar las distintas formas de vida en una escala jerárquica. Cuando se señala «No importa, son animales», para neutralizar, de alguna manera, la violencia ínsita en las acciones que tratan al otro viviente (animal o humano), se está «naturalizando» el lugar que supuestamente deberían ocupar en la escala de lo viviente los animales (y también los humanos considerados en condición animal). (2021:5)

Cragolini liga «sexismo, racismo y especismo» (5) en su caracterización de esa violencia estructural atravesada por tres «elementos articuladores»: «crueldad, sarcofagia y virilidad carnívora» (7). Su texto es uno de los ejemplos más notables de apropiación de conceptos tomados de los filósofos que ha estudiado y estudia con sistematicidad para llevar sus producciones por vías de exploración no previstas por sus autores: Derrida, Nietzsche y Marx caen juntos en uno de los ensayos más polémicos e incisivos de la filosofía argentina actual. Una lectura necesaria por su inusitada participación en los combates actuales contra variantes de la discriminación y de la explotación sin olvidar los debates por la soberanía alimentaria que incluyen, entre otros problemas, el uso de agrotóxicos y la solicitación de frases del tipo «el campo nos da de comer». Entre los corolarios, hay una «apostilla» sobre el COVID-19 y su inclusión dentro de las zoonosis del siglo xx y del

siglo XXI relacionadas «con el tratamiento de animales que el capitalismo promueve, realiza, usufructúa y expande» (36). Su lectura viene con propuesta de intervención agregada:

El siglo XXI se ha caracterizado por diversas zoonosis: SARS (Síndrome respiratorio agudo severo, 2002–2003), gripe aviar (virus H5N1, 2005, con sus variantes hasta H7N9 en 2016–2017 y H9N2), gripe porcina (virus H1N1, 2009, H3N2), Ébola (2015) y ahora Covid-19 (virus SARS-Cov-2). Cuando acontecen estas pandemias, se pone en cuestión, generalmente, el sistema sanitario de los diferentes países, el acceso a la salud, los desequilibrios y desigualdades del sistema económico, etc. De lo que se habla poco es de la necesidad de una transformación económica de carácter estructural, que cuestione el modelo económico apropiativo–extractivo–destructor de esa naturaleza a la que, desde la filosofía moderna, pensamos como lo que está allí, a la mano, como recurso disponible para nosotros. Metafísica manufacturera que considera que el existente humano puede «meter mano» de lo que cree disponible para sí. (38)

Si como observaba Derrida hace ya veinte años, sería considerado «filósofo» quien «intentara analizar, con el fin de extraer consecuencias prácticas y efectivas, el vínculo entre las herencias filosóficas y la estructura del sistema jurídico–político dominante y visiblemente en mutación» (2003:161), Cragnolini integra con justicia ese colectivo. Y no solo por este ensayo en el que los conceptos de «hemato–homocentrismo» de Derrida, «capital» de Marx y pasajes de *Humano, demasiado humano* de Nietzsche se articulan para interrogar, con tono imperioso y poco propicio a la conciliación, las prácticas y las consecuencias del biocapitalismo. Una interrogación anticipada desde el título que alude a ese vampirismo naturalizado a cuyo desmontaje Cragnolini intenta cooperar mientras envía a *El capital*, mientras describe cómo se crían los animales incorporados al sistema de producción intensiva, mientras caracteriza el empleo de agrotóxicos en la producción agrícola, mientras señala la excusa banal de hacer todo esto en nombre del combate contra el hambre del mundo, mientras repasa las cifras sobre el acceso desigual al consumo de alimentos. En una nota al pie, como al pasar, retoma una imagen elocuente:

Las imágenes del capitalismo como vampiro se encuentran en Marx: se refiere al trabajo de los niños en «instituciones succionadoras de sangre» (2009:571), a la sangre humana transformada en mercancía (574), entre tantas otras. El capital en este sentido es el vampiro que necesita de la «sangre fresca» del trabajador para poder acumular ganancias. (2021:13)

Su texto es, entre otras cosas, un llamado: una búsqueda de contribuir a un mundo más hospitalario. Un «ven» (Derrida, 1993b) que convoca a movimientos activistas a unir sus luchas: ecologistas, feministas, psicoanalistas y filósofos, entre otros. Una tracción de lo im–posible, tal vez por–venir.

En *El libro de Tamar*, el segundo ejemplo de este apartado, Tamara Kamenszain vuelve sobre un poema que Héctor Libertella le pasara por debajo de la puerta de su casa un tiempo después de que se separaran. El poema, fechado el 2 de julio del año 2000, hace lugar, casi dos décadas después, a este libro cuyos capítulos desarrollan posibles lecturas de cada verso escrito a partir de «anagramas y combinaciones» de su nombre. Junto al poema, una breve nota repone esta estrategia mientras agrega una pregunta: «¿Tanta cantidad de bolsones semánticos pueden esconder 5 letras?» (Libertella en Kamenszain, 2018:13).

El texto está plagado de envíos que vuelven sobre la imaginación lingüística de Libertella, de María Moreno y de la propia Kamenszain dado que es ella quien, jugando con la hipótesis de cómo podría haber leído su exmarido tal o cual palabra, despliega su lectura ofreciendo regias muestras de su capacidad para explotar literariamente los desencadenantes de la diseminación:

Para referirse a la ingesta de alcohol, María Moreno dice en *Black out* que entre tomar, chupar y beber ella elige «conjugarse» beber. Explica que podría haber elegido las otras dos opciones, más acordes a su «teclado plebeyo», pero opta por el verbo beber porque de los tres, es el que no esconde un doble sentido. Sin embargo, mi ex, experto en sacar sentidos de la galera, seguramente encontraría enseguida, en el urgente modo imperativo del verbo beber que los argentinos acentuamos (vos bebé), un mandato que lo pusiera en contacto directo con las necesidades de un bebé. Así, eludiría cualquier confesión que sonara realista, para convertirse en el arquitecto de su propia biografía ficticia, esa construcción donde el neonato y el anciano juegan a las escondidas con el fantasma del adulto. (2018:46-47)

Pero lo que interesa aquí es la enorme diferencia que Kamenszain registra entre lo que había leído en aquel julio de 2000 y lo que leyó mientras escribía ese texto: «Tuvieron que pasar más de quince años desde aquel día en el que encontré el mensaje debajo de la puerta de mi casa, para que me diera cuenta de que era posible llegar a leerlo en clave amorosa» (15), señala. Las modulaciones de esa diferencia recorren *El libro de Tamar*: «así fue como, sintiéndome expulsada del poema, enojada o, mejor, decepcionada, tiré la hoja A4 en el fondo de un cajón y me olvidé hasta que reapareció por casualidad, en medio de un montón de fotos y papeles viejos, hace unos días» (16); «ahora que voy releendo “Tamar” con una mirada más benévola, levanto la vista y me emociono con ese parrafito escrito a mano que destila en birrome negra la fuerza viva de la firma de él, al mismo tiempo que la de mi propio nombre, Tamara, ese que a diferencia de Marta Marat, me hace dar vuelta cuando me llaman» (63). La historia de las diferentes lecturas del mismo texto en tiempos disímiles marcados por distintas circunstancias de vida corrobora su derrotero imprevisible e incontrolable. Mientras analiza los juegos anagramáticos del regalo que su exmarido le había dejado por debajo de la puerta, Kamenszain vuelve sobre estas derivas:

Se me ocurre que tanto Tamar como Ramat son marcas afectivas de la lengua hebrea que mi ex-marido me regaló el 2 de julio de 2000, uno de esos días difíciles que me tocó vivir cuando, ya separada de él, esperaba de un momento al otro la muerte de mi padre. De más está decir que tampoco registré ese regalo cifrado cuando levanté del suelo la hoja A4, seguramente en uno de los tantos momentos en que entraba y salía de mi casa al hospital en el que estaba internado Tobías Kamenszain, alias *Tevie*. (57)

*Analía Gerbaudo*

## **ENVÍOS**

**DERRIDA, JACQUES** (1980a). Spéculer –sur «Freud». En *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (pp. 274–437). Flammarion.



## Desacuerdo

### Trazar de nuevo el paisaje

Para Jacques Rancière, el carácter político del hombre desde el comienzo de la política —refiriéndose al Libro I de la *Política* de Aristóteles— se define por la posesión del *logos* (1996). Poseer la palabra o no poseerla implica una distribución de los animales y los cuerpos, y del lugar que ocupan dentro de lo que Rancière llama «reparto de lo sensible», esto es, del mundo tal como lo concebimos. Este paisaje de lo perceptible y lo pensable está conformado por las distribuciones y redistribuciones de los lugares y las identidades, de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, que definen el mundo que habitamos: «la manera en que este se nos hace visible y en que eso visible se deja decir» (1996:20). Al hablar de reparto, Rancière está interesado en descubrir el doble sentido que este implica, es decir, lo que se separa —se parte— y lo que se reúne —se comparte—. En su libro titulado *El reparto de lo sensible: estética y política* (2000), explica: «Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas» (19).

Pero esta distribución de lo común, de los espacios y los tiempos, de los modos de ser y de decir, es desigual o, en términos de Rancière, es «una cuenta de las partes errónea» (1996:25), ya que existe una dimensión que escapa a la medida ordinaria en donde tiene lugar «la parte de los sin parte» (114). De esta forma, en la distribución simbólica de los cuerpos estarían, por un lado, los que poseen el *logos* y su emisión se entiende como palabra —por lo tanto, se los tiene en la cuenta—; y por otro lado, quienes solo tienen voz para «expresar placer o pena» (37) como los animales cuya voz solo se percibe como ruido. Dicho reparto entre lo que es *logos* y lo que es *phoné*, entre la parte o la ausencia de partes, está determinado por la «policía» quien figura la regla del aparecer (45-46). De modo que si el *logos* organiza el orden, quienes tienen el poder establecen su dominación a partir de él, dado que lo utilizan para ordenar a otros cuerpos parlantes, reservados meramente a obedecer. No obstante, tanto unos como otros necesitan ser iguales en el sentido de que ambos deben ser capaces de comprender la palabra, de otra forma, los dominados no podrían obedecerla. Convendría precisar entonces que el *logos* antes que ser la palabra es «la cuenta en que se tiene esa palabra» (37), es decir, un tipo de relación y distribución específica respecto de la *phoné*.

Mientras la policía es la regla del aparecer, la política constituye la actividad que interrumpe esa ley, ya que establece escenas de disenso que suspenden la configuración sensible propuesta y desplazan la distribución de los cuerpos: «hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar» (1996:45). Pero, ¿cómo opera la actividad política sobre lo sensible? ¿En qué consisten sus interrupciones? En re-partir las partes de lo común compartido —espacios, tiempos, formas de actividad, ocupaciones, sujetos— con el objetivo de cuestionar la distribución «natural» entre quienes pueden (y no) tomar parte; entre quién y qué es (in) visible; entre la palabra y el ruido; lo (i)legible; los enunciados (in)válidos; los lugares, las ocupaciones y los nombres que le corresponden a determinados cuerpos; quienes ordenan y quienes obedecen en un *sensorium* específico.

La interrupción de la ley consistiría, entonces, en el pasaje del ruido al discurso y, a su vez, en la producción de «sujetos de litigio político» (1996:52) capaces de medir la distancia entre la parte que está en la cuenta y la ausencia de una parte. A esta escena de litigio que provoca «el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto» (53), Rancière la denomina desacuerdo. Sería conveniente distinguir el desacuerdo del desconocimiento o el malentendido —la imprecisión en las palabras—, ya que las palabras son conocidas por los interlocutores que entienden y no entienden lo mismo, lo que abre el espacio de un litigio: «Es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura» (8). La situación extrema del desacuerdo sería aquella en la que los interlocutores consideran los sonidos emitidos por el otro como puro ruido antes que como palabras. De modo que en tanto figura disruptiva, el desacuerdo se sitúa al momento de decidir qué es palabra o grito, configurando una nueva subjetivación política.

Dicha interrupción ocurre, según Rancière, en ciertos momentos históricos en los que aquellos que no son contados dentro de los que tienen tiempo de decir prueban que son seres parlantes, como observa en el relato de Tito Livio, y desplazan los lugares que les habían sido asignados. Allí, tiene lugar la subjetivación política de los plebeyos capaz de generar una disputa que no se refiere a los contenidos sino a la consideración del interlocutor como ser parlante y, por tanto, como un igual. En el momento en el que Tito Livio relata la secesión de los plebeyos romanos en el Aventino, sostiene Rancière (1996), se instituyen los plebeyos al tiempo que se inscriben como sujetos que hablan dentro del orden simbólico. Este proceso de subjetivación inventa un colectivo a la vez que reconfigura el campo de los actores políticos y de las distribuciones sensibles. En ese acto se instituye otra división, un nuevo orden de la distribución de la palabra pública, de los espacios y de los tiempos: los plebeyos se piensan como seres parlantes y se toman el tiempo que no tienen para declararse con las mismas propiedades que quienes se las vedan, los patricios, transformando el ruido en *logos*.

La escena del desacuerdo se dispone, de esta forma, en el corazón de la política como también del arte. Y es en este corazón en donde la política y el arte se tocan en tanto formas de disenso que reconfiguran la experiencia común. Porque si la política comienza con el pasaje del ruido de los destinados a obedecer hacia el *logos*, redistribuyendo —insiste en estos dos puntos— los espacios y los tiempos, el arte lo hará instituyendo modos de lo sensible (2000). Las prácticas artísticas, entonces, juegan para Rancière un papel en el reparto de lo sensible en la medida en que habilitan la suspensión del orden de lo común y enmarcan el *sensorium* de un espacio-tiempo específico que define formas de hacer y las relaciones entre estas formas de hacer con las formas de ser y las formas de visibilidad (2006). De forma tal que la política y el arte construyen ficciones en donde se juegan las reparticiones, las relaciones entre lo que podemos ver, decir y hacer. La literatura —entendida como régimen histórico de identificación del arte de escribir (2007:23)— permite romper con la distribución de la palabra y la relación reglada entre los actos de palabra y los cuerpos. Aunque a diferencia de la política, la literatura no lo hace creando un nosotros sino elaborando un mundo sensible que opone un nuevo *sensorium* en donde quien escribe hace hablar a los «testigos mudos» de la historia común (2007:32) que exceden al cálculo de cuerpos. En *El espectador emancipado* (2008), Rancière reflexiona sobre las prácticas teatrales, más específicamente, sobre la figura del espectador y las falsas oposiciones utilizadas para pensarlo —mirar/saber; actividad/pasividad—. Allí, plantea que el poder del espectador reside en la igualdad de las inteligencias —como lo había propuesto ya en *El maestro ignorante* (1987)— y en el cuestionamiento de las posiciones y las capacidades que se ligan a esas posiciones. Pero para que esto ocurra es ineludible suspender «toda relación directa entre la producción de formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado» (2008:60). Dicho en otros términos, el espectador se emancipa cuando es capaz de dejar en suspenso la división entre la actividad y la pasividad, entre el saber y el no saber. Como puede verse, de lo que se trata, otra vez, es de una cuestión de distancias, de redistribución de espacios, cuerpos y ocupaciones dentro del reparto de lo sensible.

La situación de desacuerdo, entonces, «inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados» (2007:69). La literatura interviene en el recorte de espacios y de tiempos, en tanto liga lo decible y lo visible, proponiendo otra relación entre las palabras y los seres. Rompe con un orden determinado de relaciones, como es el caso de Flaubert y aquello que la crítica leyó como «democracia de la literatura» por, entre otros movimientos, suprimir las jerarquías entre temas nobles y vulgares. La literatura despliega entonces otro mundo común en donde cada uno puede participar de los asuntos de lo común y establecer una relación nueva entre la palabra, el mundo que esta configura y «las capacidades de aquellos que pueblan el mundo» (2007:29).

## LECTURA

En «Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina», María Florencia Angilletta (2014) lee la potencia del yo construido por la poeta Fernanda Laguna como «pose de resistencia» capaz de desestabilizar los signos y hacer estallar los significantes. Nos interesa el análisis en la medida en que, para pensar la poética de Laguna, recupera la noción de pose como fuerza desestabilizadora propuesta por Sylvia Molloy (1994). En su trabajo «La política de la pose», Molloy se centra en la figura de Oscar Wilde y propone leer, a contrapelo de la crítica, la potencia política de su pose considerada frívola o ingenua. La noción de pose propuesta involucra al cuerpo del artista, sus gestos y su proyección teatral que, en el caso de Wilde, logra visibilizar algo innombrable a partir de su exceso: «de tanto posar a ese algo» (3). Lo que visibiliza Wilde es la imagen homosexual, es decir, problematiza el género y da lugar a un «nuevo actor en la escena político-social» (4). De esta manera, Molloy lee en la pose de Wilde un proceso de subjetivación política similar a la escena que describe Rancière en términos de desacuerdo. Si para Molloy, Wilde permitiría pensar la emergencia de un nuevo sujeto social en la escena de fines de siglo XIX, podríamos leer allí la instancia de un desacuerdo, de un litigio, a partir de la política de la pose. Lo que se disputa en la imagen de Wilde, entonces, es la visibilidad de otros cuerpos y otras identidades dentro del reparto de lo sensible: «El desacuerdo inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados» (Rancière, 2007:69). Ante un mundo organizado en binarismos, Wilde introduciría la pregunta, el error de cálculo entre los contados y abriría la posibilidad a una nueva subjetivación. Resulta productivo el análisis de Molloy y la recuperación del concepto de pose política por parte de Angilletta, ya que permiten leer en la obra de Laguna una pose similar a fines del siguiente siglo: en tanto *performer* de su obra, construye una figura incómoda que problematiza lo establecido, y lo hace desde gestos que la crítica ha considerado frívolos e ingenuos, al igual que ocurrió un siglo antes con Wilde. Entonces, ¿qué visibiliza la pose de Laguna? ¿Qué disputa? ¿Qué voces vuelve audibles o qué voces arranca de la naturalidad de un lugar? No es la subjetivación del lesbianismo lo que aparece en su obra, dicha imagen existe en la cuenta mucho antes de las intervenciones de Laguna y, de hecho, ella misma señala su corrimiento de esta inscripción.

Hay un litigio, que ha sido leído en clave queer, por hacer entrar en la cuenta la subjetividad como devenir, un desacuerdo manifiesto en la marcada incomodidad ante las etiquetas y en el ubicarse fuera de lugar respecto a lo establecido: la figura de poeta, la sexualidad, los estereotipos, y un largo etcétera. Una pose que difícilmente pueda coincidir con las identidades disponibles, y más bien venga a dinamitar los relatos o reorganizar los archivos a partir de su constante devenir. Si entendemos al archivo, antes que como domiciliación física (Derrida, 1997), en el sentido de una máquina que

opera sobre el reparto de lo sensible y sobre el conjunto de los enunciados (Foucault, 1969), podríamos considerar que Laguna redistribuye los lugares —de las posibilidades enunciativas, de distancia entre *logos* y *phoné*— al desestabilizar las clasificaciones dominantes. De esta manera, instaura un desacuerdo cuyo resultado es el desplazamiento de la distribución de la palabra, con sus lugares, sus prácticas y sus discursos. Para hacerlo, irrumpe desde discursos disponibles como el feminismo, los cuentos de hadas o el discurso amoroso, para desde el interior de estos habilitar desvíos que consienten la aparición de nuevos enunciados y nuevos sujetos de la enunciación.

El pasaje del ruido al *logos* se puede observar a partir del análisis que hace Mario Ortiz en el artículo «Hacia el fondo del escenario» (2002), en el cual analiza una performance de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman que había tenido lugar en Bahía Blanca. El testimonio de Ortiz es interesante en la medida en que vive la performance como una revelación y permite leer la pose del desacuerdo ya que, si bien señala la gran cantidad de performances y lecturas en los noventa, afirma: «ese recital, debo confesarlo, durante los primeros días me dejó perplejo porque era algo que hasta ese momento no había visto en poesía, una sensación de distancia y hasta de desconfianza» (s/n). Esta distancia, sin embargo, no se disipa, sino que ratifica la imposibilidad de la escucha que a «700 km de distancia escapa por entero a mi conocimiento» (s/n). Si en Buenos Aires algunos pueden escuchar, percibir como audible, en el sentido de Rancière (1996), la poética de Belleza y Felicidad, espacio de arte y editorial fundado por Laguna y Pavón (de aquí en más: ByF), y entregarse sin oponer distancia entre público y performance, Ortiz señala la imposibilidad debido a la existencia de un gusto compartido por una comunidad a la que no pertenece que lo excluye de la performance. La distancia, entonces, no es geográfica sino que repone la distancia entre las voces y el ruido de un reparto común de lo sensible, en este caso, en la poesía. Podríamos suponer que el reparto de lo común del régimen de identificación del arte de escribir poesía a principios de los dos mil no es completamente igual en Buenos Aires y en Bahía Blanca; no son las mismas voces las que circulan ni tampoco se configuran igual los espacios, ni la distribución entre lo que es poesía o «buena» poesía. Porque la pregunta ya no se detiene en el estatuto poético de los textos leídos, Ortiz no niega estar frente a poemas sino que señala que antes los consideraba banales o poco consistentes; de modo que se trata de la distribución entre lo que es o no «buena» poesía. De esta manera, es plausible pensar la performance reconstruida por Ortiz como una escena de disputa por la legitimidad de la voz —y la distribución de lo audible— en la poesía manifiesta en la imposibilidad de la escucha señalada: «escapa por entero a mi conocimiento» (s/n).

Ahora bien, si a fines de los noventa y principio de los dos mil, las performances de ByF significaban la invención de un espacio y una voz que venía a erosionar las formas de subjetivación y las formas de leer legitimadas en ese momento —«era algo que hasta ese momento no había visto en poesía»

(Ortiz, 2002:s/n)— en los últimos años puede observarse un cambio respecto de lo escuchable. En el 2017, Laguna realiza una performance en el marco del *XI Festival Poesía De acá* (Mar del Plata, Argentina, 2017). Así, le pone el cuerpo y la voz a «Terminaron los 90» y «Mago Merlín de la luz», dos poemas que no son del tiempo de ByF y, por lo tanto, permiten analizar esta reubicación de las voces. Si bien en esta performance poética es posible encontrar puntos en común con aquellas de Laguna en el marco de ByF, difiere, sobre todo en «Terminaron los 90», en dos aspectos: el cuerpo que sostiene esa voz del primer poema —no envía al paisaje de la infancia y la adolescencia que ha leído la crítica en sus primeras performances—, el tono de la lectura es fuerte, pese a que Laguna no levanta la vista del papel hasta el final, y el efecto que genera ya no es de una amiga hablándole a otra amiga como describía Ortiz (2002), es una poeta hablándole a una generación. El desplazamiento puede verse, además, en el momento en que Laguna cambia el tono al leer: «¿vieron?/ Estamos todos,/ ahora todas». Hay, sobre todo en la pregunta, un tono de provocación que va de la mano con el sentido del poema dirigido en parte a los poetas de los noventa, y en parte a las poetas. Esta lucidez en la lectura de su época incorporada en sus poemas aparece, así, acompañada de una voz que responde con la circunscripción de un lugar de enunciación, trazando un espacio para sí que da cuenta de otra distribución de los cuerpos y de las voces en la poesía.

Este movimiento parece estar procesado no solamente por la recepción, en este caso, festiva de su performance sino por el hecho de que no es difícil reconocer en los festivales performances cercanas o modos similares de leer, y esto se vincula directamente con las experiencias históricas que trazan el presente, sobre todo, aquellas experiencias y reflexiones vinculadas al género y a las maneras de hacer del arte contemporáneo. El espacio disputado o el desacuerdo poético puede verse ahora asimilado en el reparto de lo sensible, más específicamente, en el régimen de identificación del arte de la poesía y de la performance.

*Julieta Novelli*

## **ENVÍOS**

**RANCIÈRE, JACQUES** (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva visión, 2007.

Traducción de Horacio Pons.

**RANCIÈRE, JACQUES** (2000). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo, 2014.

Traducción de Mónica Padró.

**RANCIÈRE, JACQUES** (2007). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2011. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y Jorge L. Caputo.

**RANCIÈRE, JACQUES** (2008). *El espectador emancipado*. Manantial, 2019. Traducción de Ariel Dillon.

## Desconstrucción

Más de una desconstrucción,  
más de una lengua

Para tratar de asir este término con la doble exigencia de no simplificarlo ni de pretender legislar sobre sus profusos sentidos, se deslindan cuatro planos de análisis: 1) inscripciones en la obra de Jacques Derrida; 2) «apropiaciones» sobre las que Derrida se ha expedido; 3) «apropiaciones» actuales; 4) usos, más allá de las acepciones derridianas y sus derivas.

Es necesario explicitar algunas decisiones. En primer lugar, la concerniente a su escritura. Si bien, en trabajos previos, se ha justificado la traducción de *déconstruction* del francés al español como «desconstrucción» a los efectos de señalar la adscripción a la acepción derridiana por contraste con las apropiaciones norteamericanas traducidas como «deconstrucción», una suerte de énfasis de la versión literal del término inglés *deconstruction* (cf. Gerbaudo, 2007), cabe aclarar que la cuestión es objeto de controversias incluso entre lxs más acérrimxs herederxs de Derrida. Valga como ejemplo el siguiente pasaje tomado de una entrevista a Cristina de Peretti, una de sus más reconocidas traductoras al español, donde comenta estos desacuerdos (en lo que sigue, la palabrita se escribe según los usos de cada usarix):

A mí no me molesta en absoluto el uso del término «deconstrucción» siempre y cuando no se utilice —como ocurre en tantas ocasiones— sin saber de lo que se está hablando, lo cual no es tu caso. Lo que sí me ha extrañado es que, hasta ahora, no me había dado cuenta (y eso que nos hemos visto varias veces en persona) de que utilizas el término «desconstrucción» (con s) en lugar de «deconstrucción» (sin s). Hace años, Patricio Peñalver y yo mantuvimos durante un tiempo esa pequeña polémica lingüística y nunca conseguimos ponernos de acuerdo. Así que en la actualidad, en España, cada cual emplea el término como más le gusta aunque, normalmente, salvo Patricio y sus más allegados, se suele utilizar mucho más el término «deconstrucción» que el término con esa «s», a mi entender, tan incómoda de pronunciar. En todo caso, la Real Academia de la lengua española admitió, en la 22ª edición (2001) de su diccionario, el término «deconstrucción». Sin embargo, el término «desconstrucción» (con s) solo aparece mencionado y con la siguiente salvedad: «la palabra desconstrucción no está registrada en el diccionario. La que se muestra a continuación tiene formas con una escritura cercana». Naturalmente dicha palabra no es otra que «deconstrucción». Me resulta divertido pensar, visto lo visto, que tú eres un poco «la Patricio Peñalver argentina» porque —lo he estado comprobando (es un asunto con el que me siento muy concernida aunque hayamos dejado ya

atrás toda esa polémica. Ahora ya tan solo siento cierta curiosidad y me hace cierta gracia cuando surge la cuestión) en el libro *Derrida político* dirigido por Ana Paula Penchaszadeh y Emmanuel Biset— tanto ellos como, por ejemplo, Mónica Cragolini o Gabriela Balcarce utilizan «deconstrucción» (sin s). Por cierto, tú misma así lo señalas, ¡nuestro grupo de trabajo sobre Derrida se llama «Decontra», no «Descontra»! (de Peretti, 2016:167–168)

En segundo lugar, se trabaja aquí con las formulaciones de Derrida mientras que las «apropiaciones» se incluyen entre otras de las derivas de su obra. Como él mismo ha propiciado, «no se puede desear ser un heredero o una heredera que no invente la herencia, que no se la lleve a otra parte con fidelidad. Una fidelidad infiel» (2001:47) [Ver Deriva, Différance, Diseminación]. Congruente con su crítica a los guardianes del sentido, Derrida rechazó el papel de juez respecto de los empleos del término «deconstrucción» toda vez que la apropiación se desencadenaba de la lectura (como se verá un poco más adelante, esta aclaración no es gratuita): «No deseo que mis lectores o mis herederos se constituyan en herederos sino libremente. Si lo hiciesen constreñidos, no los consideraría herederos. Es preciso que yo renuncie a estar detrás de lo que digo, hago o escribo para que la cuestión de la herencia se plantee» (46).

Esta posición es la que habilita a distinguir las apropiaciones del término de los usos movilizados más allá de sus formulaciones. Hay, en ese sentido, una circulación expandida que va desde los canales de cocina gourmet hasta los medios de comunicación pasando por la célebre película de Woody Allen, *Deconstructing Harry*. Ya en 1984, durante una entrevista en Japón, sin demasiada sorpresa, Derrida registraba esta expansión: «en Estados Unidos hay unas remeras en las que, encima de un dibujo de unos obreros demoliendo un edificio, han impreso “grupo de deconstrucción de Yale”» (1984). Se trataba de un fenómeno que apenas despuntaba si se lo compara con los derroteros del presente.

Por tomar la esfera de la gastronomía, solo el repaso de su inscripción en la revista, en el canal de cocina o en el sitio Web *El gourmet*, pone de manifiesto esta proliferación: «deconstrucción del tiramisú», «deconstrucción de la selva negra», «deconstrucción del café irlandés». Interesa detenerse sobre un uso en particular dadas las peripecias que desencadenaron estas definiciones al margen de la lectura de los textos de Derrida (viene al caso indicar que no se trata de un fenómeno privativo de la gastronomía sino que, por el contrario, atraviesa el espacio social y sus diferentes campos, incluido el académico). El episodio gira alrededor de la autoría del plato denominado «deconstrucción de la tortilla de patatas». A modo de muestra, se transcriben prácticamente completas dos referencias al asunto en dos espacios web dedicados a cocina para que se pueda visualizar este uso:

Una de las propuestas culinarias más polémicas (...) de Ferran Adrià fue su «Deconstrucción de la tortilla de patatas» (aunque hay quienes sostienen que fue el cocinero Marc Singla, ex-colaborador de Adrià, el creador de la misma en su restaurante *Talaia Mar*, pero esa ya es cuestión de historiadores de la gastronomía).

El concepto de deconstrucción hay que explicarlo, ya que no tiene nada que ver con el que utilizaba el filósofo francés Jaques Derrida (bastante coñazo y caído ya en el olvido... ya solo es carne de cañón de las facultades de Filosofía). En palabras del propio cocinero: «la deconstrucción consiste en utilizar y respetar armonías ya concebidas y conocidas, transformando la textura de los ingredientes, así como su forma y temperatura, manteniendo cada ingrediente, para incluso incrementar la intensidad de su sabor».

La consecuencia de esta deconstrucción, basada poderosamente en la gastronomía molecular, es un producto que no se reconoce en el plato de forma visual pero sí lo hace de forma gustativa. (*Territorio gastronómico*)

Ya hablaremos en otra entrada de qué es la deconstrucción y su importancia en la historia de la gastronomía, pero básicamente se trata de preparar por separado cada uno de los elementos de un plato para después servirlos juntos pero de forma diferente a la receta tradicional, de manera que cada uno mantiene su personalidad y al mismo tiempo conforman una estructura común. Por cierto, hay algún grillado que ha querido ver en el hecho de que esto haya sido invención de un catalán, un paso hacia la desintegración del Estado español y una muestra de las ansias independentistas de Catalunya. La receta es original del año 1996 y la idea es preparar por separado cebolla confitada, huevo líquido (sabayón) y espuma de patata caliente, para servir las después en capas en una copa de Martini. Se come con cuchara de bajo a arriba, a fin de que la tortilla se acabe de crear en la boca con la mezcla de los tres sabores y las tres texturas, lo cual hace que en boca siga siendo una tortilla de patatas totalmente identificable, siempre claro está, que antes hayas comido tortilla de patatas. (...) Con eso quiero decir que en la deconstrucción, el efecto memoria forma parte del juego. Otra idea importante es la de continuidad. (Molins, 2011)

La idea de proceso concluido, de fin alcanzado, aparece también en las «apropiaciones» realizadas por colectivos y agentes de las humanidades que defienden luchas políticas variadas. Es frecuente encontrar el término en auto-figuraciones en las que quien habla o escribe alude a una transformación lograda. Menos vigente en la actualidad, fue otrora empleado como sinónimo de «destrucción».

Desde luego, la imposibilidad de asignarle una definición «unívoca» es inescindible tanto de las «apropiaciones» que Derrida ha avalado como del modo en que se inscribe en su propia producción. Es oportuno evocar un texto célebre de 1985 en el que ya esbozaba su posición sobre la herencia en términos de «apropiación»: en su «Carta a un amigo japonés», después de despejar lo que la desconstrucción no es y de intentar describir lo que es, le terminó sugiriendo al traductor Toshihiko Izutsu que tratara de

encontrar una palabra en su lengua que pudiera insinuar, en su cultura, lo que la desconstrucción dejaba entrever en textos escritos, hasta entonces, fundamentalmente en francés. En la breve cita que continúa aparece ya la cuestión del pasaje de una lengua a otra con sus desafíos: si lo im–posible de ser traducido era para Derrida lo que valía la pena osar traducir, la traducción también puede leerse como una apropiación. La estimulación a estxs herederxs, paradójicamente fieles porque infieles, se registra ya en estos escritos tempranos:

Lo mejor para (la) «desconstrucción» sería que *se encontrase o se inventase* en japonés otra palabra (la misma y otra) para decir la misma cosa (la misma y otra), para hablar de la desconstrucción y para *arrastrarla hacia otra parte*, para escribirla y *trascribirla*. Con una palabra que, asimismo, fuera más bonita. (1985a:393)

La resistencia de Derrida a reducir la desconstrucción a una «metodología» se advierte no solo en el plano declarativo sino en especial en la actuación de sus «conceptos», mientras escribe sus lecturas. De allí la dificultad para rastrearlos: sus ensayos arman un laberinto de envíos exasperante para lectorxs que no decidan transitarlos con la actitud con la que se va hacia la literatura, es decir, demorándose y/o extraviándose, gozosa o placenteramente, en sus vericuetos. Además cada texto, que no es sino una lectura de otro(s), si bien permite atisbar cierta «marcha que se sigue» (Derrida, 1972b), no deja derivar una «metodología» en el sentido ortodoxo ni tampoco un «concepto» con validez universal y trasladable sin «apropiación» por parte de quien lo tome. Un ejemplo simple aunque revelador: Amy Kofman y Kirby Dick incluyen en su film *Derrida* parte de una entrevista en la que le preguntaron por el amor. Su reticencia a decir algo «general» sobre el amor (siempre se ama a alguien o alguna cosa en alguien) obedece a esta posición teórica y epistemológica que exige, cada vez que se toma alguna de sus formulaciones, reponer datos básicos entre los que se cuenten el o los textos que desencadenaron sus planteos. Al respecto, se impone una distinción: la literatura que Derrida definió como «la cosa más interesante del mundo (tal vez, más interesante que el mundo)» (1989a:47) tiene en su programa–no–programático un lugar diferencial. Esto obedece a su potencia para «proclamar», «rechazar» o simplemente enunciar lo que ningún otro discurso puede. Fuente de muchos de sus «conceptos», Derrida se sirvió de ella para «solicitar», es decir, para «hacer temblar» [Ver Deriva] los discursos que pretenden hablar en nombre de alguna verdad. Mientras que filosofía, lingüística, teoría y crítica literarias, antropología, psicoanálisis, derecho, estética, etc., cayeron bajo su escarpelo, la literatura, habitada por la fantasía de «poder decirlo todo» (Derrida, 1998a), inspiró un «programa» (1967a:11,

125) que, solo por efectos de recepción, terminó tomando el nombre de «deconstrucción».

En una mesa redonda alrededor de la autobiografía (ese género que le interesó tanto como la literatura [cf. Santiago, 2021:44–45]) y la traducción celebrada en Montreal en 1979, Derrida señaló que cuando usó el término «deconstrucción» en lo que creía reconocer como la primera vez («ni siquiera me acuerdo bien dónde», remachaba mientras le confería a esos comienzos un carácter exiguo ratificando el derrotero de lo que vendrá después), tuvo la «impresión de que era una palabra entre muchas otras, una palabra secundaria del texto» y que, por los efectos de campo generados, terminará ocupando otro lugar: «de pronto, ha saltado fuera del texto y otros se han apoderado de ella» (1982c:117). Efectivamente, si se repasa cómo el término se inscribe en sus escritos se advertirá que hace serie con otros a través de los cuales buscó describir su programa–no–programático. Se trata de operaciones tributarias de una acción sostenida que trata de ir «más allá de la filosofía» desde la filosofía, desde una *limitofía* (Derrida, 1999b:280); de ir «más allá» de las ciencias humanas desde la *gramatología* (Derrida, 1967a:21); de desatar lo que constriñe la proliferación de significados desde la ley (loca) de la *diseminación* (Derrida, 1972b:14, 49); de incluir la indeterminación de lo que resulte hasta de la más calculada estrategia desde una *pragmatología* (Derrida, 1990a:274); de hacer ostensible la resistencia (o secreto) de los restos desde una *fantología* (Derrida, 1993b) que cuestiona, a través de la figura del espectro, la linealidad pasado–presente–futuro. Por 1963, en sus comienzos, Derrida explicitó su propósito de construir una nueva ciencia que, sin ser exterior al saber científico, no se redujera a él. Tanto en aquel primer momento, ligado a la *gramatología*, como en los siguientes en los que hizo foco en la *diseminación* o en el carácter *pragmatológico* de su propuesta, se advierte la misma estrategia: mientras reconocía una tradición, a la vez trataba de transformarla yendo «más allá» de ella, allí mismo donde sus límites (o más bien, la obstinación por conservarlos intactos) constituyeran un obstáculo («más allá de» es una expresión recurrente en sus escritos y con ella aludía al imperativo de no dejarse detener por una frontera cuando algo lo justificara):

La deconstrucción comprende una fase indispensable de *inversión*. Quedarse en la inversión es operar, ciertamente, dentro de la inmanencia del sistema a destruir. Pero ajustarse, para ir *más lejos*, para ser más radical o más audaz, a una actitud de indiferencia neutralizante respecto de las oposiciones clásicas sería dejar vía libre a las fuerzas que dominan efectivamente e históricamente el campo. Sería, por no haberse apoderado de los medios para *intervenir* en él, confirmar el equilibrio establecido. (Derrida, 1972b:12)

Nunca se insistirá lo suficiente en lo que el neologismo *pragramatología* dice respecto de sus búsquedas. Derrida no diagramó un conjunto de reglas universales susceptibles de ser tomadas con independencia de los (con)textos de apropiación sino que, por el contrario, promovió su recreación atenta a las siempre imprevisibles circunstancias por-venir: «[la desconstrucción] no corresponde a un *sujeto* (individual o colectivo) que tomaría la iniciativa y la aplicaría a un objeto, a un texto, a un tema» (Derrida, 1985a:391). Afirmaciones como estas actualizan las desconfianzas de Cristina de Peretti y de Paco Vidarte respecto de la concepción que la asocia a «algo que se hace» (1998:16): «habría que precisar que la desconstrucción tampoco es un *acto* o una *operación*» (Derrida, 1985a:391); «La desconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto (1985a:391).

Estas razones, entre otras, explican por qué si hay algo que se reconoce como «desconstrucción», eso no solo no puede condensarse en un conjunto de categorías teóricas sino que además resulta empobrecedor describir eso que se reconoce como tal con independencia del trabajo sobre cada (con) texto [Ver Contexto]. Si hay algo que se reconoce como «desconstrucción» en lo que Derrida hizo dados los efectos de ese hacer, en principio, en las humanidades, y si hay «una marcha que se sigue al andar» (Derrida, 1972b:303), se podría atender, en todo caso, a las operaciones que evitó y a las que reiteró así como a ciertas obsesiones que se dejan entrever, menos en lo que proclamó que en lo que realizó cuando leía (entre ellas, su atención a la singularidad de los textos así como a la especificidad de cada lengua).

«Más de una lengua» es un principio nodal que alude a las diferentes formas en las que la desconstrucción se declina, reinventándose cada vez (Derrida, 1984:15). La observación de los (con)textos, de la lengua desde la que se formula una idea, de las derivas de las operaciones así como la instigación a apropiarse de lo que estimule el pensamiento y la re-flexión [Ver Robo/ Apropiación] son algunas de sus constantes. Cuando Derrida afirmaba que «una desconstrucción no puede ser teórica» (1976a:35) se pronunciaba, ya desde sus comienzos, sobre esta contigüidad entre teoría y práctica (cf. Derrida, 1975–1976) que el rótulo *pragramatología* (Derrida, 1990a) ratificó.

Esa afección que se reconoce como «desconstrucción» y que excede la intencionalidad que motiva las acciones, incluye sus propias formulaciones: tampoco hay una desconstrucción modélica, susceptible de ser traducida sin resto. Más de una desconstrucción, entonces. Y «más de un Derrida», como bien ha sugerido Jean-Luc Nancy (2007:95).

«Nunca he encontrado ningún concepto que quepa en una palabra», confesó Derrida (1998b:297) mientras volvía sobre las intrincadas redes que llevan de uno de sus escritos a otro(s) en cada intento de precisar los alcances de sus términos. Entre ellos, el de lo «por-venir». Cuando Derrida hablaba de «democracia por-venir» o señalaba que la «justicia» siempre está

«por-venir» por contraste con el derecho, prevenía contra la comodidad y la inercia sustentada en la buena conciencia del deber cumplido. Lo que hay es el derecho, construido a partir de textos y, por lo tanto, desconstruible: «La desconstrucción, si es que existe tal cosa, debería abrir puertas: (...) es estratégicamente necesario volver a la biblioteca y leer de una forma distinta» (1987a:267). Ese «leer de una forma distinta» es inescindible de los (con)textos de apropiación.

No habría, entonces, sino «desconstrucciones» o «efectos de desconstrucción». Derrida ha advertido que la desconstrucción obedece a una «exigencia a la vez crítica y analítica» ligada al «deshacer, desedimentar, descomponer, desconstituir» (esto aparece en varios textos: «La desconstrucción es también una manera de escribir y de hacer venir un texto-otro» [Derrida, 1986a:226]) pero, en el mismo movimiento, previno respecto de la reducción del procedimiento a una causalidad y a un final con desenlace, un adonde llegar que clausuraría el movimiento vía una estabilización ilusoria. Lo que puso en cuestión es «no solo la posibilidad sino también el deseo o el fantasma de una recuperación de lo originario, el deseo o el fantasma de regresar alguna vez a lo simple, sea lo que sea. Se trata de un movimiento no solo contra-arqueológico sino contra-genealógico» (Derrida, 1996b:42).

Un movimiento con límites. Como bien da a entender Avital Ronell, a lo sumo denominaríamos «nano-intervenciones» (Ronell, 2008, 2011) a los efectos de desconstrucción. Esta propensión a circunscribir lo que la desconstrucción puede no era ajena a Derrida. En un ensayo con resonancias kafkianas y benjaminianas, tomó la metáfora de la «huelga» para mover-a-detenerse y a revisar la forma de interpretar los textos (en ese caso, del derecho): «Hay una posibilidad de “huelga general”, un derecho análogo al de la huelga general en toda lectura interpretativa (...), el derecho a suspender la autoridad legitimadora y todas sus normas de lectura» (Derrida, 1994:95). La metáfora de la huelga lo dejaba a salvo de los gestos grandilocuentes. Prudente, Derrida indicaba el alcance de esa operación practicada desde y sobre las instituciones de investigación y de enseñanza. Este texto, leído en la apertura del Coloquio *El nazismo y la «solución final»*. *Los límites de la representación* realizado en abril de 1990 en la Universidad de California, volvía sobre la situación de enunciación para ponerla en abismo y, a partir de ella, acotar las repercusiones de su intervención. Lejos de restarle valor, esto le puso una medida y, a la vez, lo alejó tanto de la demagogia como de la candidez o del cinismo de confundir una operación académica con una acción revolucionaria:

¿Puede compararse lo que estamos haciendo aquí a una huelga general o a una revolución, en relación con modelos, con estructuras, pero también con modos de legibilidad de la acción política? ¿Es eso la desconstrucción? ¿Es una huelga general o una estrategia de ruptura? Sí y no. Sí, en la medida en que se arroga el derecho a discutir, y de forma no solo teórica, los protocolos

constitucionales, la carta misma que rige la lectura en nuestra cultura y sobre todo en la Academia. No, al menos en la medida en que sigue desenvolviéndose en la Academia (y no olvidemos, si no queremos sumirnos en el ridículo o en la indecencia, que estamos aquí cómodamente instalados en la Quinta Avenida, tan solo a unas pocas manzanas del infierno de la injusticia). (1994:97)

*Plus d'une langue* es un sintagma a retener. «Más de una lengua»: expresión que Derrida usó para referirse a ese movimiento incontrolable que no se puede contener ni en un programa ni en una disciplina (cf. Derrida, 1984 [1988]:15). Más de una desconstrucción, entonces. O dicho en otros términos: «transferencias», «apropiaciones», fieles porque infieles (cf. Derrida, 2001). No de otro modo se explica la fascinación con que contaba el cuento de los filósofos rusos que, en el contexto de las transformaciones impulsadas por Mijail Gorbachov, traducían *déconstruction* como *perestroika* (cf. 1993b:146; 1995a:70).

## LECTURA

Jorge Panesi, desde los estudios literarios, y Eduardo Rinesi, desde la teoría política, se apropiaron de lo que se puede reconocer como «desconstrucción» en el sentido pragmatológico. Los textos elegidos para este apartado presentan, al menos, dos operaciones en común. Primero, hay una lectura que logra suspender los antagonismos pero no el conflicto alrededor del problema que tratan; segundo, hay una interrupción justo antes de pronunciar posibles resoluciones (muy a tono con los supuestos derridianos acerca de la historia y del incierto por-venir).

En «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria», texto leído en un congreso celebrado en el Colegio Nacional de la ciudad de Santa Fe en 1996, Panesi señalaba los lugares comunes de la entonces flamante reforma educativa para el nivel medio, a saber: la supeditación de la literatura al resto de los discursos sociales desde una sesgada apelación a un «interés ya previamente enajenado» sostenido en lo que la rodea; la promoción del pragmatismo y del utilitarismo (a los que oponía lo «inútil en forma inmediata», lo literario y su repliegue en el «ocio lujoso», gratuito, no convertible a la lógica de rentabilidad de mercado); la pervivencia desactualizada de «un gesto teórico, inadvertidamente imperial y totalitario» gestado en la universidad francesa con el estructuralismo y su credo «en la infalible universalidad de su método lingüístico» y de su metalenguaje que se quería objetivo y que «pretendió hablar la verdad de la literatura»; un desnortado eclecticismo como principio operante en la selección de textos y la jerga aplanada de una tecnocracia que, amparándose en la falsa neutralidad de los «expertos», diseñó una propuesta alineada a los parámetros globales del

neoliberalismo (fin de las ideologías, de la historia y de los grandes relatos rematados por un elogio de la «calidad», la «eficacia» y la «eficiencia»). Su caracterización rasgaba el telón político de aquella devastación presentada como reivindicación (un «contrabando discursivo» que había denunciado Adriana Puigross [1995]) mientras reprobaba sus corcovos, pretendidamente «teóricos». Mientras desbarataba los argumentos que permitían descansar en la tranquilizadora representación de la teoría como «caja de herramientas», se deslizaba hacia la posición sostenida por aquel que Paul de Man había señalado como «el único teórico francés que realmente *lee* textos en el pleno sentido teórico del término» (1986:33): Jacques Derrida. Como Derrida, Panesi insistía en la potencia deconstructiva de la literatura frente a algunas excesivas muestras de confianza en diferentes andamiajes teóricos y alianzas disciplinares entre las que sobresalían las sostenidas con la lingüística y con la pedagogía. También cuestionaba la tendencia a alojar solo en la teoría «el poder crítico y desmitificador (...), como si su objeto siempre cayese ingenuamente en las trampas de la ideología» (1996) mientras reclamaba, como años después hará Max Hidalgo Náchter (2022), la necesidad de restituir un modo de leer que pudiera abordarla, no solo ni preferentemente como objeto sino también como problema:

Lo que suele censurarse a la pedagogía, como dijo Adorno (aquel que no desdeñó la reflexión sobre la cultura mediática y administrada), es que simplifica aquello que solo puede entenderse en su complejidad. La literatura tiene la gracia de ser ambas cosas, simple y compleja a la vez. Y a veces es la complejidad del mundo la que no permite entender la simpleza de un mensaje que se ha vuelto inaudible. (Panesi, 1996:332)

En *Política y tragedia*, la combinación de Shakespeare y Derrida (ese Shakespeare que Rinesi había traducido y que también había releído desde la exhumación derridiana en *Espectros de Marx*) hizo lugar a un heurísticamente prolífico concepto de «política» dado el lugar vital y transformador que da al conflicto. El empleo de un término que, menos de una década después, devendrá maldito en Argentina se inscribe en una trama que favorece su diseminación: como *pharmakon* que puede aludir tanto al veneno como al remedio, «grieta» es una palabra que en el texto de Rinesi alienta la posibilidad de la intervención política toda vez que se entienda a esta como «la actividad o el conjunto de actividades desarrolladas en ese espacio de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores tienen sobre él» (2003:23).

Analía Gerbaudo

## **ENVÍOS**

**DERRIDA, JACQUES** (1975–1976). *Théorie et pratique. Cours de l'ENS-Ulm 1975–1976*. Galilée, 2017.

**DERRIDA, JACQUES** ([1985a]1987). Lettre à un ami japonais. En *Psyché. Invention de l'autre* (pp. 387–393). Galilée.

**DERRIDA, JACQUES** (1993b). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la Nouvelle Internationale*. Galilée.

**DERRIDA, JACQUES** (1995a). *Moscou aller-retour*. L'aube.

## Desubjetivación

Desmontar el nombre:  
la experiencia poética  
como alienación

Gran parte de la filosofía, la teoría, la crítica literaria y de la misma literatura que circula desde las últimas décadas del siglo xx a esta parte, insiste con diferentes variantes y tesituras en que la experiencia poética es una experiencia desubjetivante. Esta tesis supone que la irrupción del acontecimiento poético desestabiliza la subjetividad, puesto que, antes que garantizar una identificación tranquilizadora, corroe cualquier idea de totalidad, de lo consistente y lo nombrable. Desubjetiva, entonces, a quienes escriben y a quienes leen bajo el efecto de un impulso o energía que resta respecto del sujeto, la lengua y la cultura [Ver Resto]. Dicho de otro modo, la literatura manifiesta en la escritura un problema propio del lenguaje y la subjetividad que podemos sintetizar con esta fórmula: no hay presencia plena del ser en términos de esencia, existencia o substancia, sino un infinito diferir, una separación originaria [Ver Différance]. En estas páginas proponemos una lectura de la desubjetivación a partir de los siguientes énfasis teóricos: la experiencia poética como «alienación» en escritos de Giorgio Agamben, y la «impersonalidad» del lenguaje y la «muerte del autor» con Roland Barthes y con «la voz narrativa», «el afuera» y «la desobra» de Maurice Blanchot. Las implicancias filosóficas, críticas y metodológicas de tales trayectos presentan una salida posible respecto de los modos «fenomenistas» de leer la literatura, que intentan tranquilizar su impulso hermenéutico de fijar y controlar el sentido bajo la ilusión de la existencia de una relación recuperable y/o consensuable entre las palabras y las cosas, la escritura y la voz, la obra y el nombre propio.

*Decir «Yo».* Una teoría crítica de la subjetividad y de su gramática —gobernada por el pronombre «yo»— debe atender inicialmente a la separación originaria que tiene lugar en la constitución de toda subjetividad. Según Agamben, el acto de decir «yo», el pasaje del viviente al hablante, supone inherentemente una desubjetivación. En *Lo abierto. El hombre y el animal* (2002), señala que el primate, en la aparición de lo humano, adquiere conciencia del lenguaje como algo exteriorizado, fuera de sí; en otras palabras, el «animal humano» no posee el lenguaje sino que tiene que aprenderlo. Cuando la voz animal (inarticulada), la *phoné*, flujo de aire y sonido, se ve interrumpida y articulada por las letras, se produce la humanización del animal, la antropogénesis o el situarse del *logos*. Para problematizar ese

pasaje, Agamben recupera en otros ensayos un principio de la lingüística moderna que entiende la lengua y el discurso en acto como dos realidades absolutamente escindidas. Entre lengua y discurso en acto, explica siguiendo a Benveniste, no se produce una continuidad o comunicación: «Del signo a la frase no hay transición, ni por sintagmatización ni de ningún otro modo. Un hiato los separa» (Benveniste en Agamben, 1998:121).

«Yo», «tú», «esto», son pronombres que —como los adverbios «aquí», «ahora», etc.—, también llamados *shifters*, indican la propia enunciación. A partir de estos signos que no poseen un significado léxico definible en términos reales sino que solo remiten a la instancia de discurso que los contiene, el individuo se apropia de la lengua para ponerla en funcionamiento:

el individuo psicosomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro shifter «yo», absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia de discurso. (122)

Desde esta perspectiva, entonces, el paso de la lengua —ese sistema de signos previos a toda subjetividad— al discurso (a la enunciación, a la comunicación) es un acto paradójico que supone, a la vez, una subjetivación y una desubjetivación (Agamben, 1998:121). La desubjetivación implicada en el acto de hablar y decir «yo» es de algún modo —como señala Barthes— el acto de entregarse «teatral o fantasmáticamente, a los otros», de «susurrar» el lenguaje. En estos términos el pensador francés describe la manera en que toda enunciación supone su propio sujeto, ya se exprese de manera aparentemente directa, diciendo «yo», o indirecta, designándose como «él», o de ninguna manera, recurriendo a giros impersonales. Cualquiera sea la forma que lo exprese, advierte, se trata siempre de «trucos puramente gramaticales, en las que tan solo varía la manera como el sujeto se constituye en el interior del discurso» (1984:18).

La persona, en este sentido gramatical y asociada a la propia antropología del lenguaje, se postula como universal —explica Barthes, también a la luz de la teoría de Benveniste—. Todo lenguaje organiza la persona en dos oposiciones: una correlación de personalidad, que opone la persona (yo o tú) a la no-persona (él), signo del que está ausente o de la ausencia; y, en el interior de esta oposición, una correlación de subjetividad que opone dos personas, el yo y el no-yo (el tú). Tal polaridad no implica ni igualdad ni simetría: «ego» (interior al enunciado) opera siempre desde una posición de trascendencia con respecto a «tú» (exterior al enunciado); no obstante, yo y tú son susceptibles de inversión. Uno de los mayores aportes de la lingüística a las teorías del sujeto es esta definición del «yo» caracterizado como «la persona» que enuncia la presente instancia de discurso que contiene «yo». Ya el pensamiento medieval toma conciencia de la problemática del paso entre «significar» y «mostrar» que tiene lugar en el pronombre, en la intuición de

la naturaleza compleja de la indicación y de su necesaria referencia a una dimensión de lenguaje. Pero recién con la lingüística moderna, y luego de los aportes de la filosofía desde Descartes a Kant y hasta Husserl, se instala la reflexión sobre el estatuto de los pronombres dentro de los indicadores de la enunciación —con Benveniste y Jakobson, principalmente.

Decir «Yo» significa decir la «separación irreductible entre el devenir hablante del viviente y el sentirse viviente del hablante» (Agamben, 1998:131). Esta idea central en *Lo que queda de Auschwitz* refuta la ilusión de que el «yo», y la lengua, coincide con un viviente inscrito en su propia voz. La «paradoja de Levi» a partir de la cual Agamben formula su teoría de la subjetividad se inscribe entre quienes testimonian de Auschwitz, los sobrevivientes, y los que perdieron allí todo esbozo de subjetividad, los musulmanes. Dicha paradoja consiste en que pese a que el sobreviviente tiene la posibilidad de hablar y contar lo sucedido, no puede sino testimoniar la imposibilidad de dar cuenta de esos acontecimientos; mientras que el musulmán, el «testigo integral» según Primo Levi, tiene todo para decir pero ya no tiene la posibilidad de hablar. Este desfase experimentado por los sobrevivientes provoca un sentimiento de vergüenza que señala eso que resulta inasumible en la mismidad del sujeto. La vergüenza es entonces el doble movimiento de subjetivación y desubjetivación: la experiencia del «yo» ante una extrañeza tan íntima que lo excede, lo expropia, y se refleja en el rubor de sus mejillas. En la vergüenza el sujeto no tiene, en consecuencia, otro contenido más que su desubjetivación, pues se convierte en testigo del propio perderse como sujeto (97).

Voz y lengua, significación y presencia, siempre difieren. Pero, agrega Agamben, justamente esa imposibilidad de reunir viviente y lenguaje, φωνή y λόγος, lo no-humano y lo humano, permite que se produzca el testimonio que tiene lugar en el no-lugar de la articulación: «En el no-lugar de la Voz no está la escritura, sino el testigo» (137); o como lo expresa en *El lenguaje y la muerte* (1982) al reivindicar el problema de la Voz y de su «gramática»: la experiencia del ser es experiencia de una Voz que llama sin decir nada, y el pensamiento y la palabra humana nacen solo como eco de esa Voz (tesis que se desprende de la reflexión de Agamben respecto del lenguaje más allá de toda *phoné*). Frente al fundamento de una Voz como presencia, y la correspondencia entre «enunciación» y «ser» (135-136), Agamben propone la noción de «voz quitada»; ese «quitarse» es la articulación originaria (ἄρθρον, γράμμα) en la que se cumple el paso de la φωνή al λόγος, del viviente al hablante, y muestra el propio tener-lugar del lenguaje: *shifter* supremo. La condición de «quitada» en este paso de la *phoné* al *logos*, se debe a que esta voz no puede ser dicha por el discurso del cual muestra el tener-lugar originario. En este sentido explica Agamben que el lenguaje es y no es la voz del hombre: no es inmediatamente la voz del hombre, como el rebuzno es la voz del asno; pero si el hombre no tuviese radicalmente voz, faltaría todo *shifter* y toda posibilidad de indicar el acontecimiento de lenguaje.

Como supo formularlo Rimbaud, «Yo» es siempre «otro» con respecto al individuo que le presta la voz; y este yo-otro —siguiendo la refutación agambiana al principio ético de la comunicación obligatoria— no necesariamente habla. En cuanto se sostiene únicamente en el puro acontecimiento del lenguaje con independencia de cualquier significado, yo-otro se encuentra más bien en la imposibilidad de hablar. La simple adquisición de la facultad de comunicar, es decir, la preexistencia del lenguaje como instrumento de comunicación, no obliga en modo alguno a hablar, sino que «solo si el lenguaje no es siempre comunicación, solo si da testimonio de algo sobre lo que no se puede testimoniar, podrá experimentar el hablante algo como una exigencia del hablar» (1998:66-67).

*Decir «Yo soy un poeta».* Luego de proponer que la experiencia traumática extrema de Auschwitz revela la condición humana como límite entre el que habla y el que no habla, y que la subjetividad tiene constitutivamente la forma de una subjetivación y de una desubjetivación, Agamben se detiene en la figura del poeta. No sin antes advertir que quizá toda palabra, toda escritura, nace como testimonio de la imposibilidad de testimoniar, el filósofo retoma una carta que John Keats le envía a John Woodhouse en 1818, «La confesión vergonzosa», para reflexionar sobre la desubjetivación del poeta o la vergüenza estructural de toda subjetividad, y toda conciencia, frente a lo no asumible del sujeto. Volviendo sobre las palabras de Keats respecto del propio sujeto poético, Agamben elabora la idea de que este se ruboriza ante la experiencia de un «incesante faltarse a sí mismo para consistir únicamente en la alienación y en la inexistencia». La contradicción que supone el enunciado «Yo soy un poeta», se explica en la no identidad de un «yo» que es siempre «algo distinto de sí», que está «en lugar de otro cuerpo» (1998:117).

Este carácter discontinuado del sujeto poético [Ver Discontinuidad] se registra desde *Hamlet* o *Don Quijote*, pasando por la gran tradición de la poesía moderna (manifestaciones transformadoras como las Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé y otros), hasta los gritos vanguardistas de un Artaud, las interrupciones al sentido y la subjetividad de un Beckett, o, más cerca y más acá, de una Pizarnik, solo por mencionar algunos pocos hitos de eso que supo sistematizar Julia Kristeva en su intento por teorizar la especificidad de la «lengua poética». A saber: que «el sujeto del lenguaje poético, para quien la palabra nunca es exclusivamente signo», se sostiene por la «reactivación de lo reprimido pulsional», «materno», que queda excluido en el acto de nominación fundante; exclusión que instaura la función simbólica como ley paterna-sacrificial (1981:263). Lo «reprimido pulsional», en el marco de un estudio de la lengua poética, representa aquellas manifestaciones literarias que desubjetivan a quienes escriben y quienes leen, desestabilizan la idea de identidad y totalidad bajo el efecto de un impulso o energía que resta respecto del sujeto, la lengua y la cultura. Esta mirada psicoanalítica abre paso a una teoría posestructuralista de la significancia enriquecida por una

noción de cuerpo pulsional, que opera en tanto campo plural de fuerzas heterogéneas respecto de los sentidos sociales vigentes y los sistemas simbólicos que los sostienen (sentidos definidos y comunicables que producen a los sujetos sujetados a la cultura). El sujeto de lenguaje descentrado se vincula con lo que ha sido excluido para constituirse como tal y puede entonces ser transgresor o productor de nuevos sentidos (250).

Ahora bien, si estamos de acuerdo con que la experiencia poética sería la vergonzosa experiencia de testimoniar la propia alienación, eso que pone en cuestión el orden simbólico y las identidades individuales y colectivas, ¿por qué aún impera —como señala Barthes— la figura del autor y el nombre propio en «los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo»?; y —aún más— ¿desde cuándo «la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones», y la crítica explica la obra en el que la ha producido, «como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”»? (1984:66).

Es sabido que con el final de la Edad Media y los cambios de paradigma filosóficos y religiosos (por ejemplo, el advenimiento del empirismo inglés y el racionalismo francés, la fe personal de la Reforma, entre otros), el individuo pasa a ser el centro del pensamiento occidental. El pensamiento positivista, resumen y resultado de la ideología capitalista, le concede la máxima importancia a la «persona» del autor, gobernada por una metafísica de la presencia. Y tan profundamente se enraizó este modo del pensar que, pese a la declarada «muerte del autor», aún nos topamos con estas lógicas «fenomenistas» en la teoría y la crítica que parecen desconocer o subestimar eso que Barthes sistematizó en *El placer del texto* (1978): el autor ha muerto como institución, su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra una paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Sin embargo, «yo deseo al autor», «tengo necesidad de su figura (que no es su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía» (41). Rubor ante la alienación, ese «resto que, en toda subjetivación, traiciona una desubjetivación y, en cada desubjetivación, da testimonio de un sujeto» (Agamben, 1998:117); y deseo o pulsión de controlar el sentido por medio de una presencia: tal el complejo de la experiencia poética.

*Decir el poema.* Volviendo al nivel lingüístico (nunca hemos salido de él), anotábamos con Barthes que el pronombre «él» (o la no-persona) no refleja la instancia de discurso sino que se sitúa fuera de ella, marcada por la ausencia de lo que hacen específicamente «yo» y «tú». ¿Qué supone, entonces, afirmar que la no-persona que dice el poema está marcada por la

ausencia, el afuera y la desubjetivación? En el libro *La conversación infinita* (1969), Blanchot sostiene que la «voz narrativa» es el pasaje del «yo» a un «él» incalificable, y ese pronombre un acontecimiento indeterminable e irreparable: ni una tercera persona, ni un impersonal, ni un sujeto en general sino aquello que «destituye al sujeto», la intrusión de lo Otro sin transitividad (489). El autor observa que en la literatura de Kafka la tercera persona muestra lo indeterminado de lo real, y que a través de ella se introduce el «afuera» de la obra misma, la «distancia infinita» entre la voz que narra y lo narrado, sin eliminar las personas gramaticales sino ajenizándolas, ausentándolas, exteriorizándolas de sí. Si la literatura nos sitúa ante la interrupción de lo mismo por lo otro, del adentro por el afuera, de la presencia por la ausencia, del sujeto que habla por la voz del neutro, la experiencia de la escritura es entonces la de una expulsión del sitio propio. Según Blanchot, la obra exige que el escritor pierda toda naturaleza, todo carácter, y se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal. Como señala Mónica Cragolini a propósito de estas formulaciones:

El «él» —o el ello— de la obra que se escribe no es una nueva subjetividad frente al «yo» (desaparecido), sino la «desobra» (*désœuvrement*), el cuestionamiento de toda permanencia de ser. «Él» está en continua oscilación, en vaivén, no es presente ni presencia, sino movimiento de sustracción del presente a toda presencia, huella. Se podría decir que «él», con su oscilación, pone en cuestionamiento toda identidad del yo, todo aseguramiento de la apropiación: está expuesto en la escritura. (2012:125)

«Desobra» (lo que deshace la obra desde dentro) es otro nombre de lo inapropiable de la experiencia poética o de la impropiedad del nombre propio. En palabras de Barthes, la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen: «ese lugar neutro» «al que va a parar nuestro sujeto» y en donde «acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (1984:64). No obstante, observa Barthes, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable. Para explicarlo alude al relato de las sociedades etnográficas, siempre a cargo de un mediador, chamán o recitador —y no de una persona con nombre propio (el «genio»)—, en cuya *performance* se reconoce el dominio del código narrativo. Se trata de la polivocidad de las sociedades primitivas, encarnada en esta tercera persona ventrílocua que representa al sujeto en el límite del sujeto —siguiendo el lúcido estudio de Germán Prósperi respecto de la ventriloquia y la subjetividad en la historia occidental (2015:29)—, o la disociación entre el sujeto y la voz, el discurso y su presunto agente. Escribir, en definitiva, es decidir quién será el que habla (Barthes, 1984:225).

En la segunda parte de la entrada recuperamos esta afirmación respecto de la desubjetivación propia de la escritura literaria y la dimensión performática de la desubjetivación que refiere Barthes, junto a una formulación del mismo

autor que introduce en sus reflexiones en torno del teatro de Bertolt Brecht: en el teatro, como en todo texto, el origen de la enunciación es ilocalizable; pero el teatro, específicamente, obliga a «desmontar el Nombre» (266).

## LECTURA

Hablamos ante lo extremo, afirmaba Agamben; hablamos en el proscenio del lenguaje, en su límite. Es sabido que el proscenio de un escenario teatral forma todavía parte de la escena, a la vez que representa el borde más próximo al espacio de la no-ficción, es decir, del espectador. Muchos pensadores contemporáneos han advertido la potencialidad del teatro —una clase singular de eso que Agamben denomina «dispositivo óptico», «mitológico» y «antropológico» (2002)— para poner a la vista los mecanismos de estos problemas relativos a la subjetividad (basta con observar la analogía escénica que emplean Lacan y Badiou en sus conceptualizaciones del «resto» y del «acontecimiento», o la que pone en funcionamiento Freud en su explicación de la estructura psíquica y la *Darstellung* —la representación, en el sentido vago de la palabra, pero también en el sentido de la figuración visual y teatral— [Derrida, 1967b]). Y el hecho de que toda una línea de pensamiento sobre la subjetividad (muchos trabajos de Lacoue-Labarthe, Diderot, Barthes, Butler) se valga de metáforas relativas al espacio, la escena, la representación o la *performance*, probablemente se deba a que —como mencionamos en la primera parte con Barthes— «El teatro obliga a desmontar el Nombre» al exponer los artificios del montaje inherente a toda subjetivación.

Las teorías teatrales suelen estudiar la «polifonía» de los textos, retomando los aportes de Bajtín acerca del carácter dialógico del lenguaje, generalmente asociado a las voces de los personajes. Es menos factible, en cambio, encontrar la pregunta por la singularidad de la experiencia poética y los procesos de desubjetivación que se juegan en el «entre» de esas voces en primera persona. Tales preguntas cobran mayor espesor si se enfocan a partir de la cuestión de quién habla en las didascalias del texto dramático —esas notas que por lo general se identifican como «indicaciones escénicas» o «acotaciones del autor» y figuran entre paréntesis, cursiva o con otra marca tipográfica que las distingue del diálogo. A la vez, este interrogante (y la emergencia de la pregunta misma) encuentra su especificidad en el marco de una reflexión sobre el lenguaje y la subjetividad. Proponemos entonces hacer una lectura de ese «entre» del lenguaje y la experiencia que el teatro radicaliza en la figura de lo didascálico.

Un estudio especializado en el tema sugiere considerar en primer término el hecho indiscutible de que el texto teatral contiene la «hipótesis de representación» (marcas dramáticas que suponen la materialidad del acontecimiento teatral —Szcuchmacher, 2015—), y que es en las didascalias

donde se presentan —con mayor frecuencia— dichas marcas. Si bien las didascalias se registran sobre todo a partir del siglo XIX, debido a diversos fenómenos de índole filológica, histórica, sociológica, antropológica, de las transformaciones de la escena y las tradiciones dramáticas, lo didascálico se ha manifestado desde el teatro griego por presencia o ausencia y con diversas modulaciones dramáticas en la historia del teatro occidental. A medida que la escena fue ganando independencia de los textos, el hiato entre escena y textos se hizo más profundo; las didascalias se volvieron entonces más significativas en cuanto a presencia, cantidad, extensión y emergencia de diversas modalidades. Es a partir del teatro del siglo XX, especialmente con las vanguardias, y con el «teatro posdramático» más tarde, cuando se puede ver en su máxima expresión el cruce de modulaciones de lo didascálico, atravesado además por las nuevas tecnologías de la escena y las lógicas de producción. Estas dramaturgias de posguerra no conservan demasiados rastros de la vieja concepción de sujeto cartesiano y de lenguaje como instrumento de comunicación, sino que procuran dramatizar la desobjetivación y el malentendido. Los dramaturgos advierten la plasticidad de las didascalias en este sentido; comprenden que la indeterminación que las caracteriza no exige una voz consistente ni estable, sino que habilita un campo creativo quizá más experimental que el diálogo teatral. La contracara: lo didascálico también viene a recordar y exponer —en tanto proscenio del lenguaje— el temido e ineludible fracaso de la representación por medio de la palabra, o la imposible reunión de las palabras y las cosas. En líneas generales las didascalias tratan de salvar esa distancia, colmar el vacío, y controlar o capturar algo de la singularidad del espectáculo (desde las más clásicas —describir espacios, prever acciones, solicitar modos de dicción, etc.— a las más complejas —diseños sofisticados en doble columna para marcar simultaneidades o contrapuntos de textos y acciones, sistemas de anotación exclusivos de un texto—), a la vez que miran la laguna (del sentido, del sujeto) y la murmuran en el silencio de la escritura.

Una revisión de la historia del teatro occidental pone en evidencia que lo didascálico siempre ha tenido lugar en tanto zona específica de reflexión sobre lo teatral. En los textos puede registrarse la huella didascálica desde su aspecto escénico (como registro del proceso creativo, palimpsesto de proyecciones y deseos), en primer lugar; en tanto espacio de cruces de sistemas expresivos o intento de traducción de distintas materialidades por medio del lenguaje, luego; y en tercer término, como la huella de las transformaciones del teatro, los espacios y los públicos, que reciben a la vez el impacto de otras emergencias culturales. Pero es preciso enfatizar aquí una cuarta: la huella de la configuración de subjetividades y de las tensiones entre el deseo de presencia del autor (la necesidad de encontrar su voz, su directiva, en las didascalias), el control que intenta efectuar el dramaturgo sobre la interpretación, y la inminente experimentación de un estado de pérdida ante esta escritura que no subirá a escena y será acaso (y apenas) leída.

La estructura de enunciación por réplicas es cultural; proviene del terreno de lo dado, lo reconocible y lo familiar. Aunque, es sabido, muchos textos se constituyen desde la interrupción del sentido y de la propia lógica del diálogo: Beckett, Ionesco, son un ejemplo de este mecanismo. Pero incluso Beckett, paradigma de la incomunicación y el malentendido en la literatura y el teatro, advirtió mejor que nadie que tal interrupción no alcanza a ser una imagen posible del silencio; y en esa búsqueda llegó a componer obras mayormente didascálicas (*La última cinta de Krapp*) y completamente didascálicas (*Actos sin palabras I y II*) que no son sino figuras del silencio donde lo que habla, en términos mallarmeanos, «en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma —no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario» (Foucault, 1966:319)—. Si el que habla no es el individuo sino la lengua, el «rubor» didascálico pone de manifiesto el íntimo extrañamiento del poeta frente a una imposibilidad de hablar que ha advenido a la palabra.

Beckett vislumbró también que el diferimiento que existe entre el texto y la(s) puesta(s) en escena es una clase de discontinuidad radical significada principalmente por las didascalias. Porque de ese no dicho en escena, o de eso dicho por nadie y, sin embargo, escrito, algo cae y queda afuera en los procesos de lecturas, reescrituras y versiones, siempre incapturables. Pensable entonces como tropo, lo didascálico no solo interrumpe el diálogo en la cadena discursiva de las réplicas, sino también —y sobre todo— fisura (y se resiste a) la comprensión contextualista, gramatical y fenomenista, al poner de manifiesto el hecho de que no hay una voz única, estable, controlable y controlada (la del autor o dramaturgo-director) allí donde se la espera. En otras palabras, en las didascalias podemos detectar la huella de los distintos estados efímeros de la subjetividad (de la escritura y de la lectura) en imágenes de una posible puesta en escena, o el registro de lo que previamente aconteció y se procura fijar luego por escrito. Formularlo en los términos en que Blanchot entiende la voz narrativa permite explicar la didascalia, esa tercera persona característica de tal inscripción, como el lenguaje «que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada» (1955:20), la «Intrusión de lo Otro» (lectores, espectadores, dramaturgos, directores, iluminadores, críticos...); y cuando lo Otro habla, nadie habla en tanto subjetividad (1969:495).

La escena, la puesta, la cosidad, no existen antes de ser nombrados, significantizados culturalmente por las didascalias, sino que están ausentes, faltan (o sobran), así como falta (o sobra) la presencia del autor en la escritura didascálica y de todo el texto teatral. El pasaje de la escritura a una resolución escénica basada en la «instrucción» didascálica, tiene el carácter de una interrupción, un hiato, y no de una *continuum* «natural»; es tan culturalmente artificial como el pasaje del signo a la frase y al discurso en acto (en la primera parte de la entrada se recuperó este principio lingüístico formulado por Benveniste —en Agamben, 1998:121—). Si bien las didascalias

significan esa ilusión de continuidad y supresión de las distancias en la forma de «acotación del autor», la voz poética y el intervalo que las articula repone una lengua que habla fuera del corpus de lo decible —de lo que ha sido dicho y acopiado—. Una lengua no codificable, descentrada, inarchivable. La lengua en la que el poeta da testimonio de su incapacidad de hablar.

Laura Conde

## ENVÍOS

**AGAMBEN, GIORGIO** ([1998]2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Pre-textos. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera.

**BARTHES, ROLAND** ([1978]2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán.

**BARTHES, ROLAND** ([1984]1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós. Traducción de Carlos Fernández Medrano.

**BLANCHOT, MAURICE** ([1955]1992). *El espacio literario*. Editorial Nacional. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis.

**BLANCHOT, MAURICE** ([1969]2008). *La conversación infinita*. Arena Libros. Traducción de Isidro Herrera.

## Différance

«No hay fuera  
de la différance»:  
signo, escritura  
y literatura

Différance es un neologismo que forma parte del pensamiento de Jacques Derrida y que, si bien es trabajado en varios de los textos del filósofo francés, se desarrolla especialmente en «La Différance», conferencia pronunciada en 1968. Allí, Derrida explica las particularidades de esta categoría que se distingue de la palabra francesa «différence» (diferencia) por medio de una divergencia que es puramente gráfica: se lee, pero en la pronunciación no se oye. La idea de una diferencia silenciosa sirve para comenzar a desestabilizar una oposición fundadora de la filosofía: la distinción entre lo sensible y lo inteligible. La différance como movimiento se resiste a esa oposición, y por este motivo no es estrictamente una palabra o un concepto, dado que ambos dependen de las distinciones entre sensible e inteligible, ausencia y presencia. Derrida continúa su exposición del término con un análisis semántico: señala que el verbo «diferir» («differre» en latín) tiene dos sentidos; uno de ellos refiere a la acción de dejar para más tarde, a un desvío, demora, retraso y reserva, conceptos que Derrida resume en la palabra temporización (*temporisation*), que se conecta, además, con un espaciamiento: hacerse tiempo del espacio y hacerse espacio del tiempo. El otro sentido de «differre» es el más común: no ser idéntico, ser otro, discernible; ya sea cuestión de alteridad, de semejanza o de polémica, «es preciso que entre los elementos otros se produzca, activamente, dinámicamente, y con una cierta perseverancia en la repetición, intervalo, distancia, espaciamiento [*espacement*]» (Derrida, 1972a:8). De esta manera, el neologismo différance conjuga el verbo «différer» y el sustantivo «différence»; el primero en sus dos significados: «diferenciarse» (en su funcionamiento como verbo intransitivo) y «diferir» en tanto que retardar y reservar (en sentido transitivo), este verbo añade al sustantivo «différence» las dimensiones espaciales y temporales. La «a» de différance se toma de «différant», participio presente que connota la acción antes de ser resultado, y el sufijo «-ance» se agrega en tanto partícula asociada a la oscilación entre lo activo y lo pasivo que justamente aminora el sentido activo de «différant». De este modo, Derrida introduce «en un sustantivo de corte más bien estático una idea de actividad con las connotaciones de temporización y espaciamiento» (Gerbaudo, 2007:403; Cragolini, 2007:20).

Derrida busca separarse de una concepción clásica según la cual «différance» designaría una causalidad constituyente «originaria», un proceso de ruptura y de división que efectúa diferencias. El término

dice una operación que no es una operación, que no se deja pensar ni como pasión ni como acción de un sujeto sobre un objeto, ni a partir de un agente ni a partir de un paciente, ni a partir ni a la vista de cualquiera de estos términos. (Derrida, 1972a:9)

Por lo tanto, la *différance* no «existe», en el sentido en que no es un ente presente, no se presenta como fenómeno o como parte de la «realidad» a ningún sujeto.

Para pensar estas cuestiones, Derrida recupera la problemática del signo en tanto aquello que se pone en el lugar de la cosa presente, ya sea un sentido o un referente; el signo representa lo presente en su ausencia, sería por lo tanto la presencia diferida. Además, la sustitución del signo por la cosa es a la vez segunda y provisional: segunda desde una presencia original de la que el signo vendría a derivar y provisional con respecto a esta presencia final y ausente. Derrida plantea que la *différance* «originaria» pone en tela de juicio ese carácter secundario y provisional del sustituto, pero esto implica no considerarla como propiamente originaria (y por eso pone la palabra entre comillas), dado que el origen, el *arkhé*, denota siempre la presencia. Si esa *différance* cuestiona el carácter secundario y provisional del signo, ya no se la puede entender bajo el concepto de signo en tanto representación de una presencia, constituido en un sistema (el pensamiento o la lengua) regulado a partir de la presencia.

Recordemos algunas ideas centrales de Ferdinand de Saussure, uno de los fundadores de la lingüística, para comprender la manera en que Derrida piensa la *différance* en tanto temporización y espaciamento en el signo: para el autor de *Curso de lingüística general* los elementos de la significación funcionan por la red de las oposiciones que los distinguen y los vinculan unos a otros, el sistema es arbitrario y diferencial; Derrida señala que este principio de la diferencia, condición de la significación, afecta a todo el signo, tanto a la cara del significado como a la del significante. Como consecuencia, el concepto significado no está nunca presente en sí mismo: todo concepto está esencialmente inscrito en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Ese juego, que es la *différance*, ya no es por lo tanto simplemente un concepto, sino la «condición de posibilidad (es decir, de imposibilidad) de todos los conceptos y palabras» (Bennington, 1994:94), en palabras del filósofo: «es el “origen” no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. El nombre de “origen”, pues, ya no le conviene» (Derrida, 1972a:12).

En una lengua, las diferencias son efectos producidos pero los mismos no tienen como causa un sujeto o un ente presente que escapa del movimiento de juego de la *différance*. Las diferencias son «producidas» (o sea, diferidas) por ese juego, y eso no implica que la presencia diferida pueda ser reencontrada; lo que envía y delega son representantes, mandatarios. La *différance* da cuenta de la demora o el retraso que hace que el sentido siempre se anticipe

o se establezca posteriormente, que nunca esté presente. Por estos motivos, interroga y «solicita» (en el sentido del significado de *solicitare* en viejo latín, sacudir como un todo, hacer temblar en totalidad) la determinación del ser como presencia o como esencia. De este modo, el oxímoron «différance originaire» (Derrida, 1972b:10) que se arruina a sí mismo (la diferencia también difiere de sí misma) apunta a deconstruir la metafísica que construye una ontología de lo originario (la idea, lo inteligible) y sus copias.

Además de las implicancias en la noción de «signo», Derrida reflexiona sobre la cuestión de la escritura a partir del neologismo que nos ocupa. La oposición configurada en la metafísica occidental entre el habla como lo original y la escritura como la copia, que Derrida visualiza en Platón y también en Saussure, es deconstruida por el juego sistemático de las diferencias; la *différance* implica que no existe una presencia originaria o un lugar para pensar el carácter primario de la oralidad con respecto a la escritura. En varios textos, el filósofo utiliza la noción de «archi escritura» (*archi-écriture*) para dar cuenta del movimiento de la *différance*, sin embargo, es fundamental entender que esta no forma parte del propio sistema lingüístico: la *archi* escritura, en tanto que condición de todo el lenguaje, no pertenece sin embargo a él (Derrida, 1967:88). Esta cuestión es importante dado que ha suscitado interpretaciones erróneas o sesgadas del pensamiento derrideano, señalado muchas veces como una filosofía del lenguaje que subsumiría todo bajo su dominio. Esta afirmación no es posible dentro de la deconstrucción dado que para ello habría que considerar al lenguaje como presencia frente a un mundo que es configurado por él.

El uso de la palabra «escritura» se vincula con la imposibilidad de un pensamiento por fuera de la tradición filosófica de occidente; la elección de una palabra ya «comprometida» con la metafísica busca decir algo radicalmente nuevo e intervenir así en los debates de su tiempo. Tal como señala Hill (2007), Derrida se exponía a un riesgo quizás imposible de sortear: la interpretación errónea del término «escritura» en su sentido convencional, especialmente por parte de lectores descuidados. En contra de estas interpretaciones, Rodolphe Gasché aclara el concepto de «Écriture» en Derrida. La misma «sería» una ley que excede los conceptos de habla y escritura, con lo cual no se reduce al acto de escritura, ya sea en tanto instrumento de notación o comunicación o en tanto práctica significativa meramente autorreferencial (Gasché, 1986:273). De forma similar, la idea de texto (que le ha valido a Derrida las acusaciones de «textualismo», «pantextualismo» o «fetichismo del texto» (Hirsch, 1983) tampoco se puede reducir a una presencia sensible o visible de lo gráfico o lo «literal» (Gasché, 1986:278); tal como el propio filósofo explica, no se trata de transformar el mundo en una suerte de biblioteca mediante la generalización del «texto» a todo lo extratextual (Derrida, 1986).

Leslie Hill señala que esta mirada de Derrida sobre el texto se diferencia, entre otras perspectivas, de las afirmaciones de Roland Barthes cercanas a

Saussure, según el cual la lingüística provee la metodología más adecuada para entender los modos en que la literatura y la cultura están dotadas de significado. La idea de texto en el filósofo no es parte de una teoría del lenguaje ni en su sentido convencional ni en sentido saussureano; la afirmación «Il n'y a pas de hors-texte» («No hay fuera de texto») significa entonces que nada escapa a la *différance* pero, a la vez, esta no implica un privilegio del lenguaje humano. Además de la cuestión del signo, la oralidad, la escritura y el texto, Derrida ha pensado la *différance* en la literatura. Su famosa conferencia «Ante la ley» sobre el cuento homónimo de Kafka propone precisamente una lectura desde la categoría que nos ocupa. En esta lectura Derrida se detiene en la topología, en la dimensión espacial del cuento: en el relato de Kafka un campesino intenta ingresar a la puerta de la ley pero un guardián lo intercepta y no le impide simplemente la entrada, sino que deja la puerta siempre abierta, asegurándole que eventualmente va a poder entrar «pero ahora, no», ante lo cual el campesino resuelve «decidir esperar» (Kafka, 2013:101). Según el filósofo, el permiso está en apariencia rechazado, pero en verdad está retardado, aplazado, diferido: «la prohibición presente de la ley no es una prohibición en el sentido de una coacción imperativa, es una *différance*» (Derrida, 1985:120). El movimiento de la *différance* interrumpe y difiere el pasaje al origen de la ley, que es prohibición no porque prohíbe sino porque ella misma está prohibida, pero a la vez dicta el retardo; la ley prohíbe interfiriendo y difiriendo la referencia. La cuestión del aplazamiento, el retardo y la paradoja del par accesibilidad-inaccesibilidad, son pensadas en relación con la literatura y el sentido; según su hipótesis de lectura, el cuento «Ante la Ley» no contaría ni describiría nada más que a sí mismo en tanto que texto, pero no por una suerte de reflexión especular que aseguraría una transparencia auto-referente, sino por la ininteligibilidad del texto, en el sentido de la imposibilidad de acceder a su propio sentido y al contenido quizás inconsistente que guarda en reserva: el texto habla solamente de sí mismo, es decir, de su no-identidad en sí y del resto [VER Resto] irreductible que impide su cierre totalizador. La intangibilidad e ilegibilidad en Derrida significan la inaccesibilidad al contacto y la imposibilidad de aprehensión y comprensión, pero a la vez y de forma paradójica lo ilegible es eso que tenemos el derecho de leer; el texto puede ser leído pero la *différance* aplaza y retarda indefinidamente la posibilidad de acceder a un sentido último, original, que totalice una lectura del texto (Ver Ilegibilidad).

## **LECTURA**

La profesora y crítica literaria Josefina Ludmer es una de las figuras insoslayables de la recepción de Jacques Derrida en Argentina, desde la década del ochenta enseñó y usó varias de sus categorías. En sus clases de 1985

dictadas en la universidad de Buenos Aires y en la unidad correspondiente al «postestructuralismo» trabaja particularmente con la mencionada conferencia «Ante la ley». En *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) Ludmer reinterpreta la *différance* derridiana para leer un conjunto de textos de la gauchesca; esta categoría y sus implicancias le permite realizar una serie de operaciones críticas y lecturas novedosas de un género muy estudiado y, además, su uso configura una serie de torsiones de la *différance* respecto del modo en que el filósofo francés la puso en juego para leer literatura.

Las nociones de diferencia, ambivalencia, autorreferencia, especularidad y ambigüedad articulan en Ludmer la definición general del sistema del género gauchesco, que incluye la posibilidad de «darse vuelta» y la inversión de los sentidos; nos detendremos en la lectura que lleva a cabo de *El Fausto* de Estanislao del Campo. Según la autora, este poema implica un corte con las relaciones entre política y literatura que se configuraban en la gauchesca anterior; *El Fausto*, en tanto parodia, marca una autonomización dado que «descontextualiza el género en su relación con la política, porque cuestiona la referencialidad de la representación y la lleva a la literatura misma» (Ludmer, 1988:260). Dentro de esta hipótesis de autonomización y en línea con Derrida, Ludmer analiza la construcción innovadora del marco de los diálogos gauchescos que «pertenece totalmente al orden de la escritura; es el mismo narrador, que “contempló” el encuentro de los amigos, el que clausura el texto» (Ludmer, 1988:265). Al señalar que el inicio y el cierre pertenecen al narrador, distingue este texto de otros poemas gauchescos en los que el marco es la voz directa, la oralidad propia del gaucho. Este marco doble, formado por la instancia del narrador que contiene en su interior el marco del gaucho que relata la representación de la obra teatral *Fausto* en el Colón, hace que el texto se vuelva hacia sí mismo, se «autorrefiera» generando efectos especulares, de autoengendramiento, divisiones internas, duplicaciones y repeticiones entre la obra teatral y las peripecias de los gauchos. Ludmer afirma que estos efectos solicitan una lectura diferente a la autoridad última de un sentido, debido a que la autorreferencia produce paradojas que hacen «indecidible» la relación del texto con la verdad y con el sentido:

La ambivalencia invade el texto y el doble juego no tiene fin: militares, diablos, gauchos, buenos-malos, aliados-enemigos. Porque el sentido no responde solamente a las palabras sino también a las acciones: juicio burlesco al género en un poema que ha sido leído como una burla del gaucho. (Ludmer, 1988:268)

Esta hipótesis depende de la *différance*, específicamente del modo en que se piensa la categoría en su conferencia «Ante la ley»: en un texto literario, el sistema normal de la referencia se enrarece, la lectura es diferimiento del sentido y el texto es ilegible e intangible. Las formulaciones derridianas apuntan en buena medida a acentuar la indeterminación del sentido en la

lectura, que es lo indecible; el movimiento interpretativo que no escapa a la lógica de la *différance* y no puede ser, por lo tanto, detenido, toma el nombre de «dissémination» (Derrida, 1972a; 1997) [Ver Diseminación].

Una de las torsiones del uso de Ludmer radica en que ella visualiza efectos de autorreferencia y de autoengendramiento mientras que Derrida insistía en la imposibilidad de una «auto reflexión» como si el texto pudiese hablar de sí mismo de forma transparente: el texto de Kafka «Ante la ley» habla de sí mismo en tanto no identidad consigo mismo. Más importante aún, en términos de las consecuencias de la labor crítica y la posibilidad de interpretar y de dar sentido a los textos, es la apuesta de Ludmer por interrumpir la deriva de la *différance* en la que Derrida se suele entregar en sus lecturas literarias. La ambivalencia, la indeterminación del sentido y la rarificación del sistema referencial le permiten desestabilizar las lecturas previas de *El Fausto*, que leyeron el texto en términos de una sátira de los gauchos. Pero luego de poner de manifiesto esa dispersión, Ludmer opta por una interpretación del poema para intervenir políticamente en una tradición crítica, y esta apuesta se pone de manifiesto en una de sus clases de 1985, antecedente del análisis del poema de Del Campo, en la que plantea: «Si nosotros no interpretamos, no participamos de esa tradición histórica de lecturas donde el gaucho se ríe y no se ríe del gaucho, y nosotros con esta lectura hacemos una reinscripción política del texto» (Ludmer, 2015:344).

Para eso, detiene en su lectura la indecibilidad derridiana y el aplazamiento constante de una autoridad del sentido, ya que sostiene una interpretación política; según Ludmer, *El Fausto* da lugar, por primera vez en el género, a un código de justicia opuesto a la ley letrada, a una alianza entre iguales (1988:271) y a un ataque a los dos sectores que constituyeron una alianza fundante del género, el doctor y el militar: a partir de los juegos de identificaciones entre los gauchos y el papel del diablo en la ópera de *Fausto*, los primeros socavan el poder del que sabe y el que manda (1988:272). Ante la lectura del poema como burla hacia el gaucho, Ludmer invierte y lee un ataque hacia las élites, una venganza simbólica por parte de los gauchos y un juicio burlesco al género gauchesco.

La *différance* en tanto aplazamiento y retardo del sentido y del vínculo entre el texto y un referente final, junto con otras categorías («diseminación», «indecidibilidad») desestabilizan la posibilidad misma de la crítica literaria, en el sentido de *krinein*, de decisión interpretativa necesaria para elaborar un juicio (Derrida, 1980) y, por lo tanto, se conectan con una tendencia anti interpretativa respecto del texto literario. La distancia que Ludmer efectúa ante este modo de leer (que pone en escena justamente la paradoja de la legibilidad junto con la imposibilidad de leer) es fundamentalmente política: la autora de *El género gauchesco* propone la necesidad de interpretar, con el objetivo de intervenir en una tradición de lecturas críticas de la gauchesca que incluyen una valoración positiva o negativa de los sectores populares o marginados.

No obstante, es necesario recordar que Derrida no desactiva la lectura política en sus intervenciones, alejadas del contenidismo pero también del formalismo que despolitiza la literatura. El filósofo no anula la decisión ético-política, sino que señala su pasaje obligado por lo indecidible y por la restancia, con lo cual toda decisión es inseparable de un riesgo y de la promesa del futuro (Derrida, 1972a:157); aunque la gran mayoría de sus lecturas literarias pongan en primer plano el aplazamiento constante del sentido y su diseminación. En contrapartida, *El género gauchesco* (en especial el análisis sobre *El Fausto*) detiene la diseminación y la indecidibilidad al elegir una interpretación con la finalidad de intervenir políticamente. Además del contexto histórico particular y posdictatorial de escritura y publicación del libro, y específicamente, del interés de la crítica argentina de ese periodo en las relaciones entre literatura y Estado (Dalmaroni, 2004), vinculamos estos momentos de «necesidad» de intervención política con el legado de *Contorno* y su «crítica política de la cultura» (Podlubne, 2015), línea que influyó en Ludmer (Panesi, 1998). En este sentido, «traiciona» la interrogación radical del sentido que Derrida (y varios representantes de la deconstrucción en su vertiente de crítica literaria) ponen de manifiesto en sus lecturas; pero es fiel al «pasaje por lo indecidible» como condición de toda decisión.

Natalí Incaminato

## ENVÍOS

**CRAGNOLINI, MÓNICA** (2007). *Derrida, un pensador del resto*. La Cebra.

**GERBAUDO, ANALÍA** (2013). El Derrida de Josefina Ludmer y otras figuraciones en las clases de los críticos (1984–1986). *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (pp. 60–67). UNL.



## Discontinuidad

«hay que seguir,  
no puedo seguir, ...»

En 1969, Michel Foucault escribía que «el gran problema» de los estudios sobre historia, lenguaje o literatura «no es ya el de saber por qué vías han podido establecerse las continuidades» ni el de estudiar «la tradición», «el rastro» ni el «fundamento que se perpetúa», sino «las transformaciones», es decir: de lo que se trata es de «pensar la discontinuidad (umbral, ruptura, corte, mutación, transformación). (...) La historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura [especifica Foucault] parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad» (1988:7–8).

Aquel énfasis de Foucault era controversial pero no era novedoso: la tesis de la discontinuidad ya era decisiva y central en algunas de las principales tradiciones y debates del pensamiento contemporáneo: filosofía, filosofía del lenguaje, lingüística, psicoanálisis y, por supuesto teoría literaria y crítica cultural. Suele decirse que Marx, Nietzsche y Freud descubrieron lo mismo, aun en campos del saber relativamente diversos: que nuestra condición —la condición humana, subjetiva o social y cultural— no es de ninguna manera un *continuum* integrado u *orgánico*, sino que está intrínseca y constitutivamente alienada, escindida o dividida. Y si hablamos, como aquí, de teoría de la literatura, es relevante agregar las firmas de otros *discontinuidistas* de los albores del siglo xx como Ferdinand de Saussure y algunos rusos: Shklovski, Tinianov, Bajtín, Voloshinov.

Lo discontinuo es un tópico desde la filosofía antigua: Maurice Blanchot —que escribió acerca del irreductible «*entredós*» y del «intervalo»— advierte que es «con Aristóteles, [que] el lenguaje de la continuidad se convierte en lenguaje oficial de la filosofía» hasta alcanzar su ápice en Hegel (2008:12, 16). Si convertimos en su forma negativa la definición aristotélica de continuidad, dos cosas son discontinuas cuando sus límites *no* son idénticos; en consecuencia, la discontinuidad es ajena al todo, es decir a una magnitud cuyas partes estén unidas en y por los límites que comparten. Así, lo discontinuo desafía el axioma de plenitud y/o compacidad: que en la realidad haya discontinuidad es negar que (como quiso por siglos cierta orientación de la filosofía) la realidad sea sinónimo de un todo ligado y pleno ni que —durante su propio proceso— pueda llegar a serlo. A la vez, lo discontinuo es entonces contrario a la noción de discurso entendido como un *curso*, línea o trayecto entre unidades articuladas, corriente, fluido o flujo concatenado

de palabras o frases que —por principio o por fin [Ver Fin]— sería capaz de  *sintetizar*  lo discontinuo y dejarlo fuera de juego. Para la teoría literaria es clave al respecto que Blanchot invente la notación  *dis-cursus* , «curso desunido», para evitar el continuismo que la palabra  *discours*  daría por supuesto y naturalizaría (12).

Como sabe cualquier lector de poesía... o cualquiera que observe con detenimiento el habla cotidiana misma, las cosas pueden ser entonces sucesivas, contiguas, estar en contacto, verse dispuestas o ubicadas de un modo seriado, sin ser por eso continuas (ni orgánicas, unificadas, comunicadas, íntegras ni totalizadas). En castellano, la definición o casi el sinónimo más extendido de «discontinuidad» es interrupción [Ver Interrupción]; en el pensamiento teórico y crítico moderno, la discontinuidad también está asociada desde fines del siglo XVIII a la figura del fragmento como algo constitutivo de la poesía y la literatura. Lo intermitente, lo inconstante, lo que cesa, eso que no prosigue, que deja de discurrir aun si está  *junto a* : como imaginó Gilles Deleuze, lo discontinuo puede presentarse bajo estructuraciones en apariencia contrarias, como el «archipiélago» —donde el agua separa islas— o el «patchwork» —en que las costuras juntan retazos— (Deleuze, 1996:84, 110, 122). A la vez, lo discontinuo puede resultar ajeno al principio de identidad y al principio de no contradicción: siempre ambiguo, es y no es al mismo tiempo, es a la vez dos o más cosas divergentes que se (y nos) interrumpen porque,  *incluso juntas, no se comunican*  o porque aquello que tengan en común —por mucho que fuese— es interferido por un punto, discontinuidad irreductible que  *nos impide pro-seguir* .

En el curso de una empresa teórica enfáticamente discontinuista en que no cesa de releer a Foucault, Judith Butler ha razonado efectuaciones literarias de la discontinuidad, como la que señala en Kafka, en cuyas ficciones la «escritura abre efectivamente la separación entre la claridad [incluso, podríamos decir, una cierta lucidez y pureza en la prosa] y el horror que es normalizado precisamente como consecuencia de esa lucidez». Así, en narraciones como  *El proceso* , propone Butler, «sintaxis y tema están efectivamente en guerra»; «impase», «barrera», «interrupción» discontinúan siempre el curso de los relatos de Kafka. De modo semejante, el dilema narrativo irresoluble que Primo Levi no puede sino enfrentar reside en las «lagunas o fisuras» que separan memoria y evidencia de los hechos que deben ser narrados, y obligan por consiguiente a lidiar con una escritura discontinuada por «suturas» narrativas que no es posible suprimir (Butler, 2014:20, 24, 28, 29, 34, 36).

El problema de la discontinuidad puede razonarse en una serie de escalas o niveles:

1) Lo real en sí es discontinuo. Entre los filósofos y ontólogos que han desarrollado esta tesis, Gaston Bachelard es autor, al mismo tiempo, de una vasta e insoslayable teoría de la poesía —que para él es emergencia, brote,

irrupción— y de una de las principales filosofías discontinuistas del tiempo, el conocimiento y la subjetividad:

el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. (...) el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos puesto que rompe con nuestro más caro pasado (...). En esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda. (...) una novedad joven o trágica, repentina siempre, no deja de ejemplificar la discontinuidad esencial del Tiempo. (...) no existe sino la nada que sea continua. (Bachelard 2002: 11, 13, 36)

En ese marco, Bachelard es el filósofo de lo que llamó la «ruptura epistemológica» y «el corte epistemológico», nociones que influyeron de modo directo y prolongado en las preferencias claramente discontinuistas y rupturistas de investigadores franceses decisivos para la teoría literaria como Louis Althusser, Foucault o Pierre Bourdieu (Bachelard, 1996). Más recientemente, Alain Badiou ha desarrollado una ontología radicalmente discontinuista, como parte de una filosofía donde el «poema» es un modo clave del «acontecimiento»: la irrupción imprevisible de un «significante de más» que «frena» el decir, «se sustrae» a lo dado y corta lo que discorra.

2) *Las palabras son discontinuas respecto de sí mismas* si es cierto, como quieren Saussure y tantos otros, que las dos caras del signo lingüístico, significante y significado, se vinculan sin motivo, de modo arbitrario. O, como se abre con la intervención de Jacques Lacan, si la relación entre significante y significado es *contingente*: jamás habría continuidad entre «casa» y «casa» incluso si estuviésemos una vez y la otra hablando de *la misma casa*, es decir jamás habría entonces *mismidad*, porque toda palabra significa algo diferente cada vez, aun si se trata de una diferencia mínima que será siempre irreductible y por tanto *infinita*.

Por su parte, el influyente lingüista Émile Benveniste sostuvo esta otra tesis de drástica discontinuidad: que «el signo y la frase son dos mundos distintos», «dos especies y dos dominios» (1991:224–227). La lengua, enfatizaba Benveniste, tiene dos maneras de ser lengua: lo semiótico, que es el ámbito de las palabras, y lo semántico, dimensión propia de las frases. Los signos por un lado, el discurso por el otro. Lo semiótico es una propiedad de la lengua, mientras que lo semántico es la actividad del locutor que pone en funcionamiento la lengua y, así, el intercambio social. El signo y la frase «son por cierto dos universos diferentes» entre los que «no hay transición»: «un hiato los separa» (68).

3) *Todas las palabras y sus modos de encadenarse, es decir el lenguaje entero, es discontinuo respecto de la experiencia, es decir de lo real.* En *Árbol de Diana*, Alejandra Pizarnik incluyó este breve poema: «explicar con palabras

de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome» (1962:18). Pues bien: *sería imposible... o por más que lo intento una y otra vez no puedo* «explicar con palabras de este mundo» la experiencia real (incluso si sostenemos que algo de lo real, un «jirón», un «añico» o esquirra entrevista, «una inminencia» o sospecha de «vestigio», un «resto» [Ver Resto], «un incalculable» siempre se resiste, sobra, se insubordina aunque más no sea para dar cuenta de que no puede hacerlo).

El sistema de la Lengua —creían Saussure y otros maestros de la lingüística— es discontinuo respecto de «la masa amorfa del pensamiento» que es previa a su organización («pensamiento organizado» hay únicamente con la Lengua, no antes ni sin ella); de modo que el pensamiento organizado —o sea la forma de nuestro mundo, fuera el que fuese— es discontinuo respecto de lo real (lo real en sí: esa especie de indiferencia muda de la que *podemos decir nada*).

Según esto, cualquier representación de un mundo totalizado, completo y continuo no sería más que otro efecto de los modos en que el lenguaje o la Lengua —discontinuada de lo real— *nos organiza un mundo imaginable al hablárnoslo*. Comentando un libro de Michel Butor que en su momento fastidió a la crítica literaria dominante en Francia, Roland Barthes basó en la perspectiva saussureana una teoría de la literatura que es a su vez la declaración de una preferencia por escrituras formal y compositivamente discontinuas:

Si todo lo que ocurre en la superficie de la página despierta una susceptibilidad tan viva [por parte de la crítica oficial], evidentemente es porque esta superficie es depositaria de un valor esencial, que es la continuidad del discurso literario (...). El Libro (tradicional) es un objeto que liga, desarrolla, prolonga y fluye, en una palabra que tiene el horror más profundo al vacío. Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que desvela, etc; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos. (...) Pues lo que se oculta detrás de esta condenación de la discontinuidad es el mito de la Vida misma: el Libro debe fluir. (...) la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación: sólo puede haber signos discretos. El problema estético es saber sencillamente cómo movilizar esa discontinuidad fatal. (2003:241–257)

4) *El sujeto es discontinuo respecto de sí*: «partió de mí un barco llevándome»; es decir, toda subjetivación se produce contra el sujeto mismo al que hace posible porque lo hace mediante una desposesión que deja siempre algo perdido. Por supuesto, desde las mitologías antiguas y los relatos bíblicos, ciertas experiencias extremas a menudo asociadas a la condición del poseso, del poeta y del profeta han sido asediadas por la literatura en el afán por entender algo de esa condición discontinua de la subjetividad: el trance ritual, místico o mediúmnico; los sueños; la locura [VER Desubjetivación].

Al resumir tesis centrales de Lacan, Yanis Stavrakakis formula con claridad algunos de los postulados precedentes:

la característica central del lenguaje, de lo simbólico, es la discontinuidad: hay siempre algo perdido en el lenguaje, lo simbólico mismo contiene en sí una falta. Las palabras no pueden capturar nunca la totalidad de lo real, no pueden nunca representarnos totalmente (...). Faltan palabras para eso: es *materialmente imposible* (estas son las palabras exactas de Lacan) conseguirlo (...). Lo real no puede ser simbolizado per se pero se manifiesta en el fracaso de todo intento de simbolizarlo. (...) la dislocación y la falta que ella [la construcción social] crea en nuestra representación de la realidad son justamente lo que estimula nuestros renovados intentos de construir nuevas representaciones de este real. (2008:87 y 108)

Stavrakakis no lo cita, pero son las voces de las ficciones de Samuel Beckett las que insisten en esa paradoja: aunque «no puedo seguir», «hay que seguir» usando palabras —repiten los personajes beckettianos—; hay que fracasar otra vez, fracasar de nuevo, fracasar mejor en «decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que *me* encuentren» (Beckett, 2012:222 – itálica nuestra). Toda la obra crítica de Raymond Williams va tras ese anhelo imposible pero tenaz, el anhelo de un pensamiento capaz de entender a la vez el conflicto disruptivo que explicaría «el cambio» (que impide siempre la totalización), y el insuprimible apetito humano de continuidad, comunicación [Ver Comunidad]. En el ensayo que dedicó a Borges, Jacques Rancière acuñó una definición figurativa de la literatura que podría reunir provisoriamente esos y tantos otros pensamientos acerca de la discontinuidad: «La supresión de la distancia entre las palabras y las cosas es el sueño constitutivo bajo cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa» (2007:164 – nuestra la traducción).

## LECTURA

Sería posible convenir en que nuestro sentido común gramatical da por hecho que lo conexo, y por tanto lo subordinado pero también lo coordinado —es decir, tanto lo hipotáctico como lo paratáctico—, son modos de conectar y pertenecen, así, al orden de la continuidad. Por supuesto que ese sentido común puede discutirse desde diversas teorías gramaticales, pero lo que nos interesa aquí es interrogar en qué medida —y sin desconocer las teorías sintácticas— la teoría literaria pudo haber explorado en cambio las posibilidades de una reflexión discontinuista de la diferencia entre hipotaxis y parataxis para pensar problemas específicamente literarios. Y lo cierto es que si atendemos a determinados efectos de lectura atestiguados, en la literatura, sucede a menudo que la hipotaxis o subordinación

efectúa continuidad, mientras que la parataxis o coordinación lleva hacia la discontinuidad (o los escritores la han utilizado mucho con ese efecto discontinuista). Por cierto, sabemos que mientras los conectores hipotácticos pueden hacer de los segmentos del discurso, partes de un todo, secuencias interdependientes por una ilación lógico-semántica, es decir una concatenación de relaciones (por ejemplo una totalización temporo-causal, o consecutiva), los *conectores* de la parataxis parecen más apropiados para la yuxtaposición, la acumulación, la contigüidad de segmentos cuyos límites pierden congruencia semántica; o, peor, arbitrarios y hasta *impensables* en su acople, como sucede con el orden meramente alfabético en la clasificación china de animales de «El idioma analítico de John Wilkins», aquel cuento de Borges citado por Foucault en las primeras líneas de *Las palabras y las cosas* (1966); estaríamos, en fin, dándonos como hipótesis retórica para la lectura de textos literarios, una distinción posible entre *secuencia* (que supone continuidad) y *serie* (para la que basta un mínimo de contigüidad meramente postulada, como la contigüidad artificial entre *a* y *b* y *c* y *d*, etc.); podemos así adoptar para determinados casos u obras, una figura crítica de parataxis como ocupación y marcación (mediante *dis-junciones* literalmente idénticas a las conjunciones «y» u «o») del «entre» o del hiato entre segmentos, es decir «y» u «o» como señalizaciones de la fisura que mantiene ajenizadas y discontinuadas las cosas, y de ningún modo enlazadas; o, mejor: donde la gramática (in)articula un lazo no-imaginable. Esto no significa ignorar que la parataxis *stricto sensu* también produce —en el habla corriente o en un poema— enlaces y continuidades coordinativas, copulativas, disyuntivas, etc., sino permitirnos conjeturar que lo literario podría consistir en el trastorno severo de esas funciones.

En el estudio de la poesía tardía de Hölderlin que tituló, precisamente, «Parataxis» (1963–1964), Theodor Adorno señala que mientras el lenguaje en general está «encadenado a la forma de juicio y frase, y por lo tanto a la función sintética del concepto», en la poesía de Hölderlin hay en cambio una «disociación constitutiva», y aquella lógica de la síntesis queda «suspendida». Adorno recuerda que Walter Benjamin usó la palabra «serie» para referirse a este «procedimiento lingüístico» del poeta: por más que Hölderlin no pueda prescindir de «construcciones hipotácticas audazmente formadas», en sus textos estas «sorprenden como artificiosas perturbaciones paratácticas que se desvían de la jerarquía lógica de la sintaxis subordinante». Estas estructuras, que «se afanan por *zafarse de la atadura*» (itálica nuestra), no se articulan, «como en el juicio», sino que parecen haber renunciado a una «afirmación predicativa» y presentársenos, en cambio, de acuerdo con una seriación musical. En Hölderlin, además, este procedimiento no se reduce a su escala básica o grado mínimo —la transición en serie—, sino que, como en la música, abarca estructuras mayores: paratácticas globalmente hablando. Y es Hölderlin mismo quien escribe que «por cierto, solo muy raras veces el poeta puede utilizar la posición lógica de los períodos», sintácticamente

gobernados por la subordinación. Propenso a «mezclar épocas, a unir cosas lejanas y sin conexión», «opuesto a lo discursivo» y afecto a «la disociación», Hölderlin llevó a cabo toda una «sublevación paratáctica» (Adorno, 2003:452–454, 458).

También Giordio Agamben propone una serie de figuraciones discontinuas sobre la poesía, que vive en el hiato entre lo semiótico y lo semántico, la palabra y la frase, el sonido y el sentido, la parataxis y la hipotaxis. La poesía se explicaría como tensión entre la parataxis o «enlace áspero», un impulso nominativo, que aísla el nombre y lo lleva al dominio del ritmo y la música; y la hipotaxis o «enlace terso», impulso predicativo que concatena los nombres en lugar de aislarlos y los conduce al dominio de la comunicación (Agamben, 2016:208). Se trata de un cisma entre las figuras tradicionales del himno y la elegía, equivalente al cisma entre sonido y sentido. La rima, la cesura, el encabalgamiento y otros rasgos retórico–sonoros del verso efectúan esa dislocación entre un acontecimiento semiótico (la repetición del sonido) y un acontecimiento semántico. Agamben recuerda que —como sabemos los lectores de poesía— esta dislocación «induce a la mente a exigir una analogía de sentido allí donde no puede encontrar más que homofonía» y abre entonces un punto de discontinuidad entre un elemento asemántico (las homofonías) y otro semántico (las frases) (2016:250). Hay poesía únicamente si se da esa discontinuidad, es decir si se oponen y discuerdan un límite métrico y un límite sintáctico, un espesor paratáctico y otro hipotáctico.

Por supuesto, no podemos aquí explorar una corroboración de la tesis de Adorno ni de las de Agamben mediante un análisis pormenorizado de poemas, fuesen los que se citan en sus estudios u otros. Sí, en cambio, ensayar breves ejercicios, parciales pero tal vez ilustrativos. El poeta mexicano Xavier Villaurrutia escribió en uno de sus textos:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro  
cae mi voz  
y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura  
como el hielo de vidrio  
como el grito de hielo  
aquí en el caracol de la oreja  
el latido de un mar en el que no sé nada  
en el que no se nada  
(...) (1986:s/p)

Semántica o lógicamente hablando... ¿qué diablos une, coordina o articula esa «y» entre «mi bosque madura» y «mi voz quema dura», etc.? Como se ve, el poema es uno de tantos casos en que la poesía despliega una de sus

efectuaciones características: *discontinuar* las articulaciones orgánicas del discurrir mediante una parataxis (coordinación) semántica y lógicamente *dis-cursiva* que acumula o yuxtapone las posibilidades prosódicas, sonoras o musicales de una combinatoria fuera de orden, fuera del orden posible y disponible de las articulaciones hechas para entendernos. Lo que el poema hace con *voz/bosque* y con «*que madura/ quemadura/ quema dura*» impide que continúe la lectura como el discurrir lineal o arbóreo de una combinatoria funcional al sentido. El final del fragmento de Villaurrutia («un mar en el que no sé nada/ en el que no se nada») recuerda el título de la novela de Juan José Saer de 1980: *nadie nada nunca*. La frase tiene dos lecturas posibles —digamos, una continuista y otra discontinuista—, y es literaria porque el libro de Saer no nos proporciona recursos suficientes para decidirnos por una de las dos y descartar la otra. «*nadie nada nunca*» puede leerse como una enumeración de las negaciones de persona, de objeto y de lugar del idioma castellano (lo cual puede estar sugerido por la minúscula inicial de la primera palabra, como si se tratase de un verso que —igual que sucede a menudo en la poesía contemporánea— hubiese suprimido los signos de puntuación: *Nadie, nada, nunca*). Una frase nominal. Aunque —si radicalizamos la disposición discontinuista— no hay comas ni mayúsculas, lo que conduce antes que nada a leer una acumulación sin principio de orden, sin principio de reunión marcado. Pero, claro, incluso si no dejamos de leerlo como parataxis, el título también se deja leer no solo como una discontinuidad + continuidad claramente paradigmática en el sentido saussureano, es decir como sistema de oposiciones por diferencias—en—la—semejanza (al modo de [cara/faz/rostro] o [pato/mato/rato/gato]); pero también, por supuesto, el título de Saer se deja leer como continuidad sintagmática, es decir como una oración predicativa con sujeto (*nadie*), verbo núcleo del predicado (*nada* —tercera persona singular del presente de indicativo del verbo «nadar»—) y complemento circunstancial (*nunca*); la novela además permitiría preferir esta lectura, porque ese título es una casi decidible alusión intertextual a la célebre sentencia de Heráclito («*nadie se baña dos veces en el mismo río*», para citar la traducción más divulgada). Como fuese, hay sin dudas una discontinuidad restante, no reductible aun mediante operaciones de lectura combinadas complementarias.

Miguel Dalmaroni

## ENVÍOS

BARTHES, ROLAND (2003). *Literatura y discontinuidad. Ensayos críticos*. Seix Barral.  
FOUCAULT, MICHEL (1988). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

## Diseminación

### Más allá de la polisemia

Una de las perturbaciones más importantes en las representaciones sobre el funcionamiento de los textos en una cultura fue introducida, sin duda, por Jacques Derrida cuando a la estabilización y a la seguridad que confería el concepto de «estructura» le opuso su concepto de «texto» y luego, el de «diseminación»: frente a un objeto asible, científicamente asediable y susceptible de ser descrito a través de un metalenguaje unívoco, Derrida presentó un objeto estallado que «solicitaba» [Ver Deriva] los métodos de las ciencias humanas mientras enredaba a los pretendidos «metalenguajes» en «bucles extraños» (Hofstadter, 1979). Por si eso fuera poco, rompía con la idea manualística de la teoría al no dejar otra opción que inferirla, en todo caso, a partir de sus prácticas de lectura que, incluso cuando daba clases —ni que decir tiene cuando dictaba conferencias—, estaban marcadas por el registro de la escritura. En una de sus entrevistas tempranas, con la poca predisposición a la pedagogía que manifestaba entonces, realizó este envío, sin demasiadas vueltas: «Diseminación, en última instancia, no quiere decir nada y no puede recogerse en una definición. No voy a intentarlo aquí y prefiero re—enviar al trabajo de los textos» (1972c:61).

Uno de los pocos pasajes de su obra en el que se reúnen sus «conceptos» de texto, significado y lectura se encuentra en su ensayo sobre el *Fedro* en *La diseminación*. Se trata de un texto breve que funciona al modo de sus clásicos «se ruega insertar» (esas hojitas sueltas que desestabilizan el binomio comienzo/final de un libro y que Derrida transformó en una «marca» de sus publicaciones a partir de *Clamor* [1974]):

Un texto no es un texto si no esconde, a la primera mirada, al primer llegado, la ley de su composición y la regla de su juego. (...) La ley y la regla no se resguardan en lo innacesible de un secreto; simplemente, no se entregan jamás, en el presente, a nada que uno pueda nombrar rigurosamente una percepción. (...) El ocultamiento de la textura puede, en todo caso, tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. También reconstituyéndola como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido detrás de la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar todos sus hilos a la vez, engañándose también al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el «objeto», sin arriesgarse a añadirle, única chance de entrar en el juego tomándose los dedos, algún

nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar esto: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es también saber seguir el hilo dado. (...)

Habría, entonces, con un solo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir. Y no habría comprendido nada del juego quien se creyese, por eso mismo, autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa. No añadiría nada, la costura no se mantendría. Recíprocamente tampoco leería aquel a quien la «prudencia metodológica», las «normas de la objetividad» y las «valladas del saber» le impidieran poner algo de lo suyo. Misma necedad, misma esterilidad de lo «no serio» y de «lo serio». (1972b:71–72)

Este fragmento contiene varias asunciones. Por un lado, Derrida discute tanto la pretensión de neutralidad al momento de leer como la autorización a decir cualquier cosa. Se deja entrever aquí su lógica del «ni... ni...» o del «y... y...»: *pharmakon* puede significar tanto «veneno» como «remedio» según sus (con)textos de inscripción [Ver Contexto]. Así, frente a la polisemia que remite a una proliferación controlable del sentido, Derrida puso de manifiesto la diseminación y la indecidibilidad. El *Fedro* es el ejemplo a partir del cual trabajó cómo «el ocultamiento de la textura puede, en todo caso, tardar siglos en deshacer su tela» (1972b:74): «ha tenido que esperar casi veinticinco siglos para que se renuncie a considerarlo como un diálogo mal escrito» (74), observó. Y agregó: «solo una lectura miope o grosera ha podido dejar correr el rumor de que Platón condenaba *simplemente* la actividad del escritor. Nada es aquí de una sola pieza» (75). El resaltado del adverbio podría acompañarse del resaltado completo de la frase final de la cita.

Por otro lado, Derrida expuso la imposibilidad de control del sentido de un texto, incluso por su autor: «La diseminación figura lo que *no retorna* al padre» (Derrida, 1972c:120), afirmará en una entrevista de la época. Y más allá de su decir, el pretender legislar sobre el sentido de un texto es algo que evitó, incluso cuando se lo quiso llevar hacia ahí. Algo de eso se rumia cuando, en un prefacio, anticipó sus reservas respecto de la forma ortodoxa «prefacio» dado su usual funcionamiento como regulador de la lectura. En ese texto que tituló «Fuera del libro (prefacios)», esgrimió sus razones para no escribir lo que, por lo general, se suele encontrar en esos espacios: «El *pre* del prefacio hace presente el porvenir, lo representa, lo acerca, lo aspira y, adelantándolo, lo pone delante. Lo reduce a la forma de presencia manifiesta» (1972b:13).

Si esa operación fuera posible sin resto, probablemente lo que sigue no sería una escritura en el exigente sentido derridiano del término. Es la «restancia» (noción que alude tanto a la resistencia a dejarse reducir a la polisemia como a la persistencia de un resto de sentidos por descubrir que no se agotará con las lecturas) la que motivó su rechazo a escribir un prefacio que intentara regular la interpretación de *La diseminación*: «Esto no es, por lo tanto, un prefacio, si al menos se entiende por tal cosa una lista, un código

o un sumario razonado de significados eminentes, e incluso un índice de palabras claves o de nombres propios» (13–14). Cuando Derrida exhortaba a «substituir» el concepto de «polisemia» por el de «diseminación» (1972b:294) convocaba a abandonar ese horizonte de lectura sostenido en la meta de alcanzar, capturar y/o revelar la multiplicidad de sentidos de un texto. Es contra esa coagulación hermenéutica que trabajó.

Sus convincentes desarrollos respecto de la imposibilidad de abarcar esta proliferación semántica no le impidió, no obstante, enredarse en el intento de detener los desatados por la exhumación de los artículos periodísticos escritos por Paul de Man durante la ocupación alemana de Bélgica. «Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man» (Derrida, 1988) ensaya una suerte de balance entre erráticos argumentos que propenden a mostrar que de Man no hizo lo que solo parece haber hecho cuando escribió: sus enunciados antisemitas son leídos por Derrida como un intento de ridiculizar la ideología del nazismo llevando sus gestos a delicados extremos (208). Hipótesis espinosa incluida en un ensayo que actuó todo aquello que había contribuido a «solicitar» desde su muy controlada escritura: intentó disculpar la infelicidad de los textos demanianos apelando a la temprana edad en la que fueron escritos (171), a las posibles influencias de su tío (un militante de izquierda que había virado a la derecha por causas difíciles de establecer), a posibles equívocos que merecerían fe de erratas (185), a testimonios de quienes habrían pertenecido a la resistencia y que no habían reconocido en de Man a un antisemita (248–249). En esta misma línea cuestionó por qué concentrarse en un trabajo de dos años contra una producción madura de cuarenta (158) mientras denunció los intereses en juego alrededor de este affaire.

Lo que resulta a todas luces evidente es la incomodidad y las presiones que forzaron esa escritura. Muestra de ello es su vuelta más enfática sobre las diferencias entre el proyecto de Paul de Man y el propio (las había caracterizado con más galanura en las conferencias de homenaje dadas en Estados Unidos apenas fallecido su amigo) mientras, a la vez, resaltaba su deuda: la expansión de la desconstrucción coincidió con el momento en que de Man la conoció y la difundió en el país que se disputó y se disputa con Francia la colocación como centro de las humanidades y, por lo tanto, de la consagración internacional. Deuda y diferencia caen juntas en este pasaje que ratifica que, tal vez, no haya mejor episodio para dar cuenta de la «diseminación» que volver sobre el término «desconstrucción» a propósito del llamado «affaire de Man» (y más allá):

La «deconstrucción» tomó las formas en que ahora se la conoce más de veinte años después de la guerra (...); de Man descubrió la deconstrucción veinte años después de la guerra. Y cuando comenzó a hablar de ella en los ensayos de *Blindness and Insight*, fue *ante todo de modo bastante crítico*, si bien complicado, como siempre. (...) He intentado mostrar en otro sitio qué sucede en su obra cuando aparece la palabra «deconstrucción» (muy tarde) y cuando en *Allegories of Reading* elabora lo que sigue siendo su original relación con la deconstrucción. ¿Es de veras necesario evocar, una vez más, tantas diferencias y señalar que esta singular relación, por más interesante que me parezca, no es exactamente la mía? (245)

Otra muestra de esta incomodidad es el relato en el que Derrida detalló cómo se gestó «Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man» (Derrida, 1988): se trata de un ensayo escrito por pedido explícito del consejo editor de *Critical Inquiry* que había esgrimido que era Derrida quien debía realizar una lectura inmediata del hallazgo de Ortwin de Graef (el joven que mientras escribía una tesis sobre de Man, encontró sus textos colaboracionistas publicados durante la Segunda Guerra Mundial). Darse el tiempo para narrar este episodio no hace más que resaltar el hecho de haberse visto compelido a expedirse sobre un problema que lo atravesaba desde más de un lugar: quien escribía era la figura estelar de la deconstrucción en deuda infinita con el amigo ausente dado su rol en la institucionalización de esa línea de estudios en Estados Unidos (François Cusset destaca que, por diez libros de Derrida leídos en Estados Unidos, uno es leído en Francia [2003:117]). En su análisis de «Los judíos en la literatura actual» se advierten las disyuntivas de un Derrida consternado, obligado a expresar su punto de vista. El texto devela emociones que se intentaban mantener al resguardo, por ejemplo, cuando dice que este artículo es el «más insoportable» (1988:201) o cuando confiesa que su análisis no aplacará el dolor que le provocó descubrir que, de alguna manera, ese texto haya podido avalar la formación de guetos. Como en ningún pasaje de su ensayo, expuso las sensaciones físicas que ese escrito le había despertado: quedarse «sin aliento», «abrir una herida» (201). Sensaciones que confrontó con su pronunciamiento respecto de la indecencia de omitir las lacerantes circunstancias de producción: la sobrevivencia en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Juzgar sin los suficientes elementos era, para Derrida, un acto de injusticia y de irresponsabilidad (163). Su meta, más allá de lo declarativo, en esta oportunidad, estuvo lejos de alcanzarse: «A través de la herida indeleble uno debe, aun así, analizar y tratar de entender» (216).

No interesa reponer los argumentos incontestables desarrollados en los textos posteriores que Derrida ha dedicado a este asunto (cf. Derrida, 1989b, 1990a). Interesa pensar el episodio como caso que da cuenta de los límites de los trabajos de deconstrucción mientras se vuelve sobre el

carácter diseminado de este término. Uno de esos límites fue explicitado por Derrida en más de una ocasión: hay cierto orden de hechos aberrantes que no admiten más que la expresión «a favor» o «en contra». Entre sus ejemplos se cuentan, entre otros, las dictaduras latinoamericanas y los conflictos en Medio Oriente durante los años ochenta, el racismo, la pena de muerte, la tortura (cf. 1981a, 1982a, 1983, 1995b, 1997a). Hay otro orden de hechos que detecta Reed Way Dasenbrock (1994) y que también ponen un límite a este modo de leer: se trata de aquellos enredados con los afectos, con la amistad.

En «Reading Demanians Reading de Man», Dasenbrock se expide respecto de cómo Derrida, Joseph Hillis Miller y Geoffrey Hartman leen a de Man. Para ello repasa dos ocasiones de trabajo sobre un corpus común: a las congruentes lecturas desprendidas de «The Triumph of Life» de Shelley (cf. Derrida, 1979; Hartman, 1979; Hillis Miller, 1979) opone las inconsistencias derivadas de la lectura del conjunto de escritos difundidos por Ortwin de Graef (Dasenbrock, 1994:23). Cuando Dasenbrock analiza las razones por las cuales, en esta última oportunidad, habían traicionado los principios teóricos que defendían, encuentra que hay un obstáculo que obturó la interpretación. Un obstáculo que, lejos de ser epistemológico o ideológico, era de orden afectivo (39).

## **LECTURA**

Un buen modo de ilustrar el funcionamiento de la lógica de la diseminación es volver sobre el término «desconstrucción» (ver) y sus usos, por Derrida, primero, y luego por otrxs.

Respecto del término «desconstrucción» en Derrida, es oportuno reconstruir la acepción a partir de un rastreo de las dominantes que aparecen en su obra, no sin advertir matices respecto de sus inscripciones: el lugar marginal que el término ocupaba en uno de sus primeros textos célebres en comparación con la importancia que tiene allí la idea de «programa» (1967a:11, 125), de «ciencia» y de «gramatología» es inescindible de una transformación de los problemas sobre los cuales fantaseaba con «intervenir». No se trata de modificaciones radicales, pero sí del lugar que algunos términos tenían en su propuesta. Por ejemplo, en más de una ocasión ha admitido no haber pensado que le daría «un papel tan central» (1985a:388) a la palabra «desconstrucción».

En la misma serie podrían analizarse otros aspectos: a partir de qué momento, en qué textos y en relación con qué prácticas se comienza a pensar a la desconstrucción como un «efecto de», como un «acontecimiento» que, si bien se desprende de un «programa», se trata de uno no-programático que resiste tanto la lógica de la «aplicación» porque debe responder a cada incalculable situación por-venir (ya en sus textos tempranos señalaba que

«el trabajo de la desconstrucción» es «interminable» dado que, entre otras razones, «la jerarquía de la oposición dual se reconstruye siempre» [Derrida, 1972c:57]) como resiste la inercia complaciente de la buena conciencia del deber cumplido (esa que aparece cada vez que la desconstrucción se usa en tiempo pasado, tal como irónicamente lo hace Alberto Giordano, por ejemplo, al revisar los estereotipos de la masculinidad en una entrada de sus diarios en Facebook etiquetada «Memoria de un varón deconstruido»). Si bien es imposible hacer aquí ese rastreo, vale la pena observar cómo en diferentes momentos la desconstrucción (nombre por el que será mundialmente reconocido su trabajo), o mejor dicho, la desconstrucción a la Derrida, fue caracterizándose a través de diferentes palabras que buscaron describir aquello que sus prácticas intentaron llevar «más allá de» las circunscripciones de distintos cortes del presente (repasemos: diseminación, pragmatología, fantología, limitrofía). Se trata, siempre, de intervenciones situadas: su doble movimiento, dentro de las instituciones pero tratando de contribuir a destartalar algo de aquello que las empobrece, es su constante. Así, hacia mediados de los noventa, en sendas entrevistas, Derrida confesó que no hubiese vuelto a escribir *Clamor* (1997b:247). Es decir, valiéndose de esa aclaración, volvió a explicar las razones de las continuidades y de las discontinuidades de su programa–no–programático: sobre eso ya se teorizó. Se necesitaban nuevos desmontajes que se promovieran desde otros «desórdenes» (1996c:159).

Entre los usos del término, es importante repasar algunos registrados en la crítica literaria argentina del presente y más allá. Si por 2008 Jorge Panesi escribía que la teoría literaria, esa «flor de invernadero universitario» que no germinaba fuera de los claustros pero que tampoco moría, luchaba contra «los estigmas de su propio origen disciplinario» mientras cargaba con «las máculas, las heridas y los destrozos» que la política había dejado en su «corta historia», diez años después Miguel Dalmaroni encontraba una proliferación de términos de teoría en intercambios culturales fuera de la universidad. Su explicación del fenómeno que incluyó la diseminación de nuestra famosa y convocada palabrita localizaba dos dimensiones: la «estelarización» de algunos intelectuales (en su listado se cuentan Noam Chomsky, Slavoj Žižek y Judith Butler) y las políticas educativas desplegadas en América Latina por los gobiernos llamados «populistas» de Venezuela, Brasil, Ecuador, Bolivia, Uruguay y Argentina. Vale reponer su argumento y atender a ese fenómeno de difusión al que el presente volumen pretende contribuir, no para legislar, sino para aportar más elementos que ayuden a entender las prácticas en curso:

Si hace cuatro décadas yo hubiese utilizado la palabra «intertextualidad» en un programa radial sobre literatura, sus productores me hubiesen considerado un pedante academicista y no me hubiesen convocado ya más para hablar de libros al aire. Hoy la pronuncian de corrido y sin titubeo alguno, comentaristas de cine, teatro, artes, vida urbana, música o medios. Por aquellos años,

cualquier editor hubiese considerado una extravagancia inapropiada que el relator de fútbol profesional de primera división más prestigioso y polémico del Cono Sur titulase *Textualidades* uno de sus libros (Morales). Algo parecido podría decirse de términos como «canon», «polifonía», «carnavalización», «campo intelectual», «capital simbólico», pero sin dudas el viaje más vertiginoso desde el neologismo jergal híper especializado hasta la conversación cultural cotidiana y de alcances masivos lo hizo la «deconstrucción», incluso en ámbitos lisa y llanamente populares. (Dalmaroni, 2018:105–106)

La proliferación de la palabrita a escala mundial en los más diversos ámbitos, pero en particular, en el campo académico, amerita un estudio particular, en especial si se consideran los esfuerzos realizados por sus detractorxs para cargarla con lo que no se desprende ni de las prácticas de lectura ni de las formulaciones derridianas (un trabajo que en Argentina despuntó Natalí Incaminato [2020] y en España, Max Hidalgo Náchter [2022]). Leído en términos de síntoma, es decir, como «lo que cae», «lo que nos cae encima» (Derrida, 2001:105–106), lo que cae «*con* otra cosa, al mismo tiempo o en el mismo lugar que otra cosa» (Derrida 1982b:392), el fenómeno resulta revelador en más de un sentido. Para empezar, como irónicamente ha observado el propio Derrida (1990a:260), los enemigos de la desconstrucción parecieran tener más claro sus efectos que sus defensores acérrimos. Si no hay nada que esta desestabilice, si no tuviera consecuencias, al menos institucionales en el campo académico, no habría razones para invertir tanta energía en el ataque (cf. Derrida, 1987a:262). Una lista incompleta de detractorxs incluye a Graciela Reyes (1999), José Manuel Cuesta Abad (1991), Antonio García Berrio (1994), María del Carmen Bobes Naves *et al.* (1995), Fernando Gómez Redondo (1996): autorxs de manuales que circularon en las cátedras de Teoría literaria en las universidades de polos periféricos del subcampo de los estudios literarios en Argentina después de la reforma educativa de los años noventa que acarrió la importación de enorme producción bibliográfica española como efecto de arrastre del modelo que el gobierno que entonces ocupaba el Estado adoptó para la enseñanza media (cf. Gerbaudo, 2006). A estos nombres se suman los que han logrado circulación transnacional debido, entre otros factores, a la traducción de sus textos a varias lenguas y a la posición institucional desde la que escribieron y enseñaron: Hans-Georg Gadamer (1986, 1995), Umberto Eco (1990, 1992), Terry Eagleton (1981, 1984) y George Steiner (1996), entre otrxs. Cabe observar que el diálogo, cuando se intentó, no fue más que un intento imposible dado su montaje a partir de términos inconmensurables (Kuhn, 1962) o, para decirlo junto a Derrida, diseminados. En un encuentro con Gadamer, Derrida expuso este problema con inteligencia y economía: «¿No se vislumbra a través de esta red de preguntas y observaciones que he expuesto de forma elíptica e improvisada otra concepción del texto?» (1981b:44).

Otro término, esta vez, bien argentino, que da cuenta de la lógica de la diseminación es «peronista». Hay un pasaje de una contratapa de José Pablo Feinman publicada en *Página/12* en 2003 que ilumina de qué se habla cuando se hace referencia al estallido de significados contradictorios alojados en una misma palabra. Lo que Feinman no sabía entonces —no lo podía saber— eran los otros significados, entonces por-venir, que la palabra alojaría a partir de las gestiones del Estado que comenzaban ese mismo año, mientras escribía su artículo:

Decir «soy peronista» puede significar cualquier posición dentro del arco ideológico. De hecho, lo ha significado: nacional-popular y proteccionista entre 1946-1952, aperturista entre 1952-1955, sindicalista, combativo y ponebombas o «caños» con la «Resistencia Peronista», negociador-dialoguista-conciliador con Onganía, claramente izquierdista o guevarista y hasta movimiento de guerrilla urbana en los 70, productivista con Perón-Gelbard y el Pacto Social del 73, fascista con López Rega, Isabelita y Ottalagano, socialdemócrata con Cafiero y la Renovación 1984/85 y neoliberal salvaje con Menem en la década del 90. (Feinman, 2003)

*Analía Gerbaudo*

## **ENVÍOS**

**DERRIDA, JACQUES** (1972b). *La dissémination*. Du Seuil.

**DERRIDA, JACQUES** ([1972c]1987). *Positions*. Minuit.

**HIDALGO NÁCHER, MAX** (2022). *Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. UNL/UB.

**INCAMINATO, NATALÍ** (2020). *Usos de Foucault, Deleuze y Derrida en la crítica literaria argentina (1980-2010)*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata.  
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1939/te.1939.pdf>

## Edición

### Estudiar el libro y la edición

Si la invención de la imprenta marcó el pasaje de la cultura del escrito a la cultura del impreso, es necesario recordar que ese pasaje fue paulatino: como lo previene Roger Chartier, no hay que apresurarse a identificar rápidamente el impreso con el libro, es necesario «reubicar el libro impreso en una duración más larga (...) el libro, nuestro libro, hecho de hojas y de páginas, no aparece con la imprenta» (2015:32). De la misma manera, la edición como práctica, ligada al libro pero también a una gran variedad de impresos, fue definiéndose a lo largo del tiempo. En las primeras páginas del tercer tomo de *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin y Roger Chartier sostienen que si bien los impresores del Renacimiento o los comerciantes del libro del siglo XVIII fueron editores, el verdadero «tiempo de los editores» es el siglo XIX (1985:8) —ese es, precisamente, el subtítulo del volumen—, momento en que el editor moderno surge como tal, al lograr «emanciparse de otros oficios del libro» (8) y reorganizar el mundo de la edición a partir de parámetros que aún continúan vigentes.

Sin dudas, uno de los modos más directos de reflexionar sobre la práctica de la edición fue a través de su producto: el libro. En el prólogo a *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*, José Luis de Diego piensa este soporte como objeto de reflexión de una disciplina específica:

el libro es el más duradero soporte material de los textos y se ha consolidado, desde mediados del siglo XX, como un objeto de estudio particular de una disciplina creciente que ya cuenta con institutos y congresos específicos, con publicaciones especializadas y grupos de investigación reconocidos. La historia del libro y la edición, o, como prefiere Robert Darnton, la historia social y cultural de la comunicación impresa, procura estudiar y analizar las condiciones materiales de la producción, circulación y consumo de los libros, y por ende resulta un insumo decisivo para la historia de la cultura y de la literatura. (2019:7)

De Diego cita a Robert Darnton, quien desde el título de un artículo ya emblemático se pregunta: «¿Qué es la historia del libro?». Desde una disciplina que define como «nueva», Darnton propone un circuito de comunicación para el estudio del libro:

Los libros impresos siguen más o menos el mismo ciclo de vida. Este puede describirse como un circuito de comunicación que va del autor al lector pasando por el editor (si el librero no desempeña ese papel), el impresor, el distribuidor, el librero y el lector (...) La historia del libro atañe a cada fase de este proceso y a este como un todo, en el transcurso de sus variaciones en el espacio y en el tiempo y en todas sus relaciones con los otros sistemas —económico, social, político y cultural— del mundo circundante. (1982:120)

En ese circuito, Darnton se detendrá en los autores, los editores, los impresores, los transportistas, los libreros y los lectores. Veinticuatro años después, en «Retorno a “¿Qué es la historia del libro?”», Darnton revisa su artículo y se detiene en otros aspectos del negocio editorial, a partir de su trabajo con los archivos de la Société Typographique de Neuchâtel: el contrabando, la distribución y venta, los trueques, la demanda y la política. Como lo señala de Diego en su lectura comparativa de ambas intervenciones, es evidente en el pasaje de un texto al otro la «búsqueda de mayor dinamismo en el objeto de estudio» y un paso de «los agentes» a los «procesos» (2019:17).

Darnton y otros autores como Chartier habilitan una vía para el estudio de la historia del libro y la edición desde la historia cultural o la historia intelectual. En un campo de estudios que se declaró más de una vez interdisciplinario, otros autores habilitan, desde disciplinas como la sociología, nuevas vías de reflexión.

El artículo de Pierre Bourdieu, «Una revolución conservadora en la edición», constituye una intervención crucial para la vía sociológica, dado que sistematiza el pensamiento de la edición literaria en términos de «campo», cuestión que ya había aparecido en trabajos previos (1977). Bourdieu reconstruye un estado del campo editorial francés (julio de 1995–julio de 1996) a través de un trabajo grupal cuyos insumos son la investigación bibliográfica, la recolección de datos estadísticos y las entrevistas a agentes como editores, directores de colección, traductores y agentes, entre otros. El espacio de los editores es construido a través de dieciséis variables que van desde el estatuto jurídico de las empresas editoriales hasta las lenguas de publicación, pasando por la obtención de ayudas de los ministerios y el porcentaje de títulos traducidos. Aunque es imposible resumir el trabajo de Bourdieu en la extensión de esta entrada, es posible señalar al menos dos cuestiones generales de su planteo. En primer lugar, la definición del campo editorial como un «espacio social relativamente autónomo —es decir, capaz de retraducir, según su propia lógica, todas las fuerzas externas, económicas y políticas, especialmente— en el cual las estrategias editoriales encuentran su principio» (1999:229–230). Esta definición tiene no pocos supuestos e implicancias. Las editoriales ocupan una posición dentro del campo, determinada por la distribución desigual de recursos (en particular económicos y simbólicos); esta posición determina, a su vez, las estrategias editoriales que cada sello implementa (224–225). En el interior del campo, la oposición más marcada se da entre las «empresas

establecidas» —las editoriales más grandes y antiguas, como Gallimard— y los «pequeños editores debutantes» (228), que «están casi desposeídos de todas las especies de capital» (239–240). En segundo lugar, Bourdieu define al libro como un «objeto de doble faz: económica y simbólica (...) a la vez mercancía y significación» (1999:242) y al editor como un

personaje doble, que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y la búsqueda del beneficio, en estrategias que se sitúan de alguna manera entre los dos extremos —la sumisión realista o cínica a las consideraciones comerciales y la indiferencia heroica e insensata a las necesidades de la economía. (1999:242)

Desde estas coordenadas, el sociólogo francés analizará las estrategias que adoptan, en materia de traducción, las pequeñas y las grandes editoriales. Los pequeños editores le asignan un lugar importante a la traducción en sus catálogos, pero traducen menos a autores anglófonos que las grandes editoriales (debido a que los derechos de traducción son elevados, sobre todo si se trata de *best sellers*); en cambio «ejercen sus talentos y sus audacias de descubridores sobre pequeños autores de pequeñas lenguas (catalán, brasileño, coreano, húngaro, etc.), menos caros para la compra, no obstante más “interesantes” literariamente» (1999:238). En el otro extremo, Bourdieu presenta la posición del director de un gran grupo editorial que se define a sí mismo como *publisher* y adopta un «populismo literario cruzado con anti-intelectualismo» (244), que lo lleva a buscar, en materia de traducción, los grandes *best sellers* internacionales y otros libros capaces de funcionar como «golpes» comerciales. Si bien constituyen dos ejemplos extremos, sirven para demostrar que la elección de un título a publicar depende, en gran medida, no solo de los intereses de los editores sino también de las coacciones impuestas a cada editorial por la estructura global del campo.

Las hipótesis de Bourdieu tienen continuidad en las investigaciones de Gisèle Sapiro sobre el tema. Sapiro sostiene la existencia de un mercado del libro que, al igual que el mercado de la traducción, está doblemente estructurado: por áreas lingüísticas y por los Estados–Nación; espacios que, a su vez, están estructurados según la oposición centro–periferia (2008:9). Sapiro organiza su reflexión en torno al mercado de la edición y la mundialización también a partir de una hipótesis bourdesiana: la existencia de un polo de gran producción, de rotación rápida y caracterizado por la búsqueda, ante todo, de rentabilidad, y un polo de producción restringida, de rotación lenta y regido por criterios intelectuales (2009:283). Entre sus trabajos más relevantes se encuentran los volúmenes que ha dirigido: *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (2008) y *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (2009), entre otros posteriores como *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles* (2012).

Los aportes provenientes de las dos vías de reflexión antes mencionadas aparecen claramente en las investigaciones inscriptas en los estudios sobre el libro y la edición en Argentina. Estudios que se han definido como disciplina en la última década, después de haber sido, durante mucho tiempo, «capítulos complementarios, menores, de investigaciones dedicadas a objetos legitimados y distintivos: géneros literarios, obras de autores, movimientos intelectuales de impacto en la política» (Sorá, 2011:127). En el prólogo a la reedición de *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880–2010)*, José Luis de Diego anota: «Desde la primera edición de 2006 a la presente, los estudios sobre el libro, la edición y la lectura se han consolidado en Argentina» (2016:x1). Un dato importante de esta consolidación es la realización, en cuatro ocasiones entre 2012 y 2021, del Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, pero también la presencia creciente de títulos sobre el tema en colecciones específicas («Scripta Manet», «Sentidos del libro», «La vida y los libros») de editoriales como Ampersand, Tren en movimiento, Eudeba o Siglo XXI, además de editoriales latinoamericanas como Fondo de Cultura Económica (en cuya colección «Libros sobre libros» se registran un par de títulos de autores argentinos).

En los trabajos aparecen denominaciones variables para definir el espacio disciplinar: «Estudios sobre el libro y la edición» (Sorá, 2011:126); «Historia de la Edición y de la Lectura» (Parada, 2013: 9); «Historia de la edición, el libro y la lectura» (Valinoti, 2013:59) o «Estudios sobre el libro, la edición y la lectura» (de Diego, 2016:x1), denominaciones que se circunscriben en o eligen separarse del dominio de la historia y que deciden incluir o no en el rótulo de la disciplina a la lectura, práctica central para autores clave en los estudios sobre del libro como Roger Chartier, Jean-Yves Mollier o Robert Darnton.

Para José Luis de Diego, la historia del libro y la edición enfrenta una serie de «desafíos teóricos» relacionados con los siguientes ejes: editores/políticas editoriales; libro/edición/lectura; nacional/mundial; disciplinario/interdisciplinario; cuantitativo/cualitativo (2019:13). Si bien no es posible repasar ahora cada uno de estos ejes, pueden llevarse a cabo dos observaciones importantes. En primer lugar, el carácter interdisciplinario de los estudios sobre el libro y la edición, marcado por el cruce entre la historia, la sociología, los estudios de traducción, los estudios literarios, la antropología, la bibliotecología, entre otras. Como escribe Darnton: «Los libros se rehúsan también a que se los confine dentro de los límites de una sola disciplina cuando se los ve como objeto de estudio» (1982:146). Estos cruces son potentes cuando logran articular herramientas analíticas y enfoques metodológicos para producir un conocimiento específico sobre el mundo de la edición y sobre el libro como objeto material y simbólico. En segundo lugar, la necesidad de comprender la historia de la edición en un marco supranacional, cuestión sobre la que ha insistido Sorá (2011, 2017). Si bien Sorá habla de un «campo editorial nacional» (2017:19) y reconoce que «las reglas de ingreso y las condiciones de reproducción en un espacio editorial son nacionales» (19) también cree

en la necesidad de pensar en otras escalas: «campo editorial transnacional», «campo editorial hispanoamericano» e «iberoamericano» (19–20) son conceptos que responden a la hipótesis de que «los estudios sobre el libro y la edición en Hispanoamérica no pueden recortarse por culturas o mercados nacionales. Deben combinar escalas locales, nacionales y transnacionales. Los editores y las editoriales iban más allá de las fronteras de la nación» (2017:22–23). En esta afirmación resuena otra de Jean-Yves Mollier: «la historia del libro y la de la edición abarcan geografías sin ningún vínculo evidente con las historias de los Estados–Nación surgidos en los siglos XIX y XX» (2012:256). Así, cuando Sorá describe el «modelo argentino» destaca

la significación de los extranjeros y del espacio transnacional en la implementación de las artes de la impresión, la edición, la comercialización de libros (...) es imposible comprender la historia de la edición argentina de forma «unitaria», prescindiendo de la escala iberoamericana que determina su diferenciación específica. (2011:126)

En los últimos años se han diversificado las investigaciones inscriptas en los estudios sobre el libro y la edición en Argentina. Sin la pretensión de la exhaustividad, es posible mencionar, además de los trabajos ya citados, investigaciones sobre cuestiones como la historia del libro judío en Argentina (Dujovne, 2014), la producción editorial reciente y las pequeñas editoriales nacionales (Szpilbarg, 2019), el mundo de la edición en Buenos Aires durante la llamada edad de oro del libro argentino (Giuliani, 2018) o el proceso de materialización del *best seller* político (Saferstein, 2021). Son importantes, además, los trabajos sobre la trayectoria de editores y editoriales nacionales como Tor, Acme (Abraham, 2012, 2017) o Santiago Rueda (Petersen, 2019). Asimismo, es posible mencionar el cruce de los estudios sobre el libro y la edición con los estudios sobre la traducción, como los trabajos de Willson sobre la traducción en Argentina, recientemente compilados (2019) o la investigación de Falcón sobre la labor de los traductores argentinos exiliados en España entre 1974 y 1983 (2018). Estos títulos se suman a otro tipo de libros sobre el libro, orientados a la gestión de proyectos editoriales, como los de Esteves (2014) y Piccolini (2019), así como también aquellos en torno a encuestas y entrevistas a editores (De Sagastisabal y Quevedo, 2015; López Winne y Malumián, 2016). Esta lista, parcial e incompleta, solo pretende dar cuenta de la diversidad de intereses que registra una disciplina en clara expansión.

## **LECTURA**

Un fenómeno interesante donde leer algunas de las cuestiones mencionadas anteriormente es la llamada «nueva edición argentina» (Tabarovsky,

2018:57): un conjunto de editoriales recientes, surgidas a lo largo de las dos últimas décadas, que conforman actualmente el polo más interesante de la edición nacional. Una lista incompleta y ecléctica, en términos de dimensión, trayectoria y géneros publicados (aunque se mencionan sobre todo editoriales literarias), incluye nombres como Adriana Hidalgo, El cuenco de plata, Interzona, Bajo la luna, Mansalva, Godot, Eterna Cadencia, Sigilo, Blatt & Ríos, Mardulce, Fiordo, Barba de Abejas, Gog y Magog, Caja Negra, Beatriz Viterbo, Ediciones del Dock, Iván Rosado, Chai, Dobra Robota, Caballo negro y Serapis, entre muchas otras. El proceso de concentración económica que reconfiguró el campo editorial desde fines del siglo pasado tuvo como resultado una polarización del mundo de la edición donde es posible reconocer, con claridad, dos extremos: por un lado, los grandes grupos editoriales de capitales extranjeros y, por el otro, los pequeños y medianos sellos de capital nacional (Botto, 2006; de Diego, 2018:331), cuyo surgimiento estuvo posibilitado, además, por un mayor acceso a la tecnología y por la simplificación de los procesos de fabricación del libro. Estos sellos pueden ser pensados como «pequeñas y medianas editoriales»: la Cámara Argentina de publicaciones (CAP) habla de «pequeñas empresas» (publican menos de veinte títulos por año) y «medianas empresas» (entre veinte y noventa y nueve títulos por año), distinción demasiado laxa que obliga a hacer una precisión: la mayor parte de las editoriales antes mencionadas pueden definirse como pequeñas, mientras que las medianas publican menos de treinta títulos por año. También son denominadas «editoriales independientes», rótulo que, aunque está instalado en el ámbito editorial, es aceptado pero también resistido por los mismos editores (López Wine y Malumián, 2016) e incluso contradice, como en el caso de la traducción, las prácticas reales de estos sellos (Venturini, 2014, 2017a, 2017b).

Más allá de la idiosincrasia de cada proyecto editorial, es posible señalar algunos rasgos en común en las prácticas de estas editoriales. Muchos de estos sellos son editoriales «de nicho» o cuentan con catálogos o colecciones especializados: en ciertos géneros —como las editoriales de poesía—, en ciertos nombres de autor (diseñan «Bibliotecas de autor» en el interior de sus catálogos: la Biblioteca Gombrowicz en El cuenco de Plata o la de Kurt Vonnegut en La Bestia Equilátera), en determinadas literaturas extranjeras (como la poesía eslovena en Gog y Magog, la poesía y narrativa coreanas en Bajo la Luna —Venturini 2016— o la literatura polaca en Dobra Robota). Sus catálogos, salvo algunas excepciones, no son demasiado extensos y exhiben y consolidan líneas editoriales específicas como la publicación de clásicos, la poesía argentina o extranjera, la literatura argentina actual, etc. Por otro lado, debe mencionarse la importancia que estos sellos le asignan al diseño editorial, no solo a la diagramación del libro, sino a la exposición de una propuesta estética legible, más allá de la elección de ciertos autores y títulos, en un énfasis en el diseño de todos los emplazamientos del libro: portada, contraportada, solapas, páginas de guarda, portadillas, etc. Es posible afirmar

que gran parte de las pequeñas y medianas editoriales le concede especial trascendencia a la creación de una identidad gráfica y a su articulación con una marca editorial. Esta cuestión habla, sin dudas, de una revalorización del libro como objeto material, que busca desmarcarse del libro «industrial», algo que llevan al extremo las editoriales artesanales como Barba de Abejas, que produce libros manufacturados.

Si bien no todas son «editoriales traductoras», una fracción importante de estos sellos publica literatura extranjera en traducción. Tal como lo observaba Bourdieu en el caso de los pequeños editores franceses, en las pequeñas y medianas editoriales argentinas las estrategias de traducción pueden ser leídas en relación con su posición en el campo. Es el caso de la elección de lenguas de traducción: además de traducir obras escritas en las lenguas centrales o hiper centrales como el inglés, estas editoriales apuestan a la traducción de autores de lenguas «raras» o «menores», como el esloveno, el checo, el coreano o el finlandés, traducciones que se publican gracias a subsidios otorgados por Institutos de literatura, fundaciones y otros organismos pertenecientes a diferentes países que alientan financieramente la circulación de sus literaturas. A la publicación de literatura traducida se suman otros rasgos como la publicación de traducciones directas (incluso en el caso de lenguas menos frecuentes, más raras) y la relevancia de la figura del traductor en las decisiones del catálogo. Esta caracterización sintética de las pequeñas y medianas editoriales recientes —que forma parte de un trabajo más extenso (Venturini 2019)— no pretende agotar el panorama sino solo dar cuenta de ciertos rasgos de un polo central de la edición argentina.

Santiago Venturini

## ENVÍOS

- DARNTON, ROBERT** ([1982]2010). ¿Qué es la historia del libro? En *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* (pp. 117–146). Fondo de Cultura Económica. Traducción de Antonio Saborit.
- DARNTON, ROBERT** (2007). Retorno a ¿Qué es la historia del libro? *Prismas*, 12(2), 157–168. Traducción de Horacio Pons. <https://www.redalyc.org/pdf/3870/387036800002.pdf>
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS** (Dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880–2010)*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- SORÁ, GUSTAVO** (2011). Libros para todos y modelo hispanoamericano. *Políticas de la memoria*, 10/11/12, 125–142. <https://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/527>



## Espigones

Determinismos

(¿no-deterministas?)

en la fabricación

internacional de teorías

«Algunas constataciones y truisimos acerca de neologismos, neo-ísmos, post-ísmos, parasitismos y otros pequeños sismos» es la traducción al español firmada por Jorge Panesi de «*Some statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seisms*», el título que, deliberadamente puesto en bastardillas, se dejó en inglés en esta versión a nuestra lengua (cf. Panesi, 2017) como se había dejado en inglés en la compilación realizada bajo el cuidado de Thomas Dutoit y Philippe Romanski, *Derrida d'ici, Derrida de là*. Esta decisión obedece a lo que el ensayo trabaja tanto en términos de problemas como de una escritura que actúa aquello mismo que describe: el dominio del inglés en la circulación internacional de las ideas (aunque no solamente, me apresuro en aclarar).

Esta conferencia que Derrida pronunció en un coloquio realizado en la Universidad de California en Irvine en 1987 se publicó en un volumen que llevaba el mismo nombre que el encuentro: *The States of «Theory»*. En aquella performance no exenta de sarcasmo, Derrida simuló haberse confundido al repasar el título que los organizadores habían dado al encuentro. Ese supuesto error que consistió en haber leído «Estado» en singular (así como haber pasado por alto el entrecomillado de «teoría») le dio letra para explotar la diseminación que estos «malentendidos» habilitaban: ¿debería haber hablado del estado mundial de la teoría? ¿O más bien del Estado que la produce, es decir, del que cuenta con instituciones como esa misma en la que expuso, con el poder de visibilizar y consagrar algo que se termina llamando «teoría» a escala internacional? En aquel marco, Derrida resaltó la imposibilidad de trazar un mapa y una taxonomía estable de la teoría mientras observaba su carácter de producto estatal aunque, cabe precisarlo, no se trataba de cualquier Estado sino de ese que le disputaba (y le disputa) a Francia su lugar central en el campo de las humanidades, en general, y de la filosofía y las letras, en particular (cf. 1987b:223–225). Derrida despuntaba aquí el análisis del proceso de una fabricación geopolítica sujeta a los vaivenes del mercado y de varios poderes: editorial, de lenguas, de instituciones y de capital simbólico de países involucrados. Un juego en el que se desploma tanto la imagen entre romántica e ingenua del «creador increado» contra la que Pierre Bourdieu se pronunció desde sus comienzos como toda ilusión voluntarista. Su intervención planteó la circulación del conocimiento en

términos de «campo» (ver) y a este, como un espacio transido por diferentes «luchas» (la vecindad con el léxico bourdieusiano es notable):

Hay razones estructurales por las que esta tabulación estática y taxonómica resulta, en principio, imposible o limitada en su posibilidad. Una primera razón: el campo abierto y no verificado de este «estado general» también es un campo de fuerzas. En sus fenómenos y en sus títulos corrientes se las puede llamar fuerzas pulsionales, político–institucionales, histórico–socio–económicas. Competencias de deseo y de poder, estas fuerzas siempre tienen sus representaciones, sus imágenes especulares, fenómenos de refracción y difracción, de reflexión y de apropiación de fuerzas distintas u opuestas, de identificación al otro o al adversario, etc. Tantas estructuras que dividen cada fuerza identificable, la des–identifican, la desvían en su misma proliferación. (Derrida, 1987b:225)

Si bien Derrida no desarrolló sus hipótesis desde las exigencias del análisis sociológico, y más allá de sus señalamientos respecto de los «límites» de la sociología a la que le había observado su exceso de seguridad respecto de lo que puede ser percibido en el presente desde el que se construye —más que se «captura»— un dato (cf. Derrida, 1984, 1990b:105; Pinto, 2020a:234), esbozó un concepto con derivas importantes tanto para las ciencias sociales como para las humanas. Por su parte Bourdieu, formado en filosofía, se valió de los aportes de esta disciplina para componer la base epistemológica de sus invenciones teóricas (cf. Bourdieu, 1979, 1983, 1988, 1997, 2001, 2004): se trata no solo de la práctica de una «sociología de la filosofía como crítica de la razón filosófica» (Pinto, 2020b:651) sino, como bien ha señalado Derrida, de alguien que ha ensayado «una ruptura amorosa con la filosofía», lo que equivaldría a afirmar que Bourdieu «no rompió jamás con ella» (1990c). Una ruptura amorosa que le permitió reinventar el modo de trabajar en la sociología de la época.

No es fortuito que Louis Pinto haya manifestado su entusiasmo frente a proyectos de borde disciplinar que articularon conceptos de estos dos autores (cf. Pinto, 2015) cuyas interrelaciones y diferencias ya había estudiado (cf. Pinto, 2004) y estudiará (cf. Pinto, 2020a). Vale la pena repasar algunas inquietudes compartidas. Así por ejemplo, en el análisis más agudo que se haya escrito sobre el «affaire de Man», Derrida empleó el concepto de «campo» (1989b:836) mientras indirectamente corrigió «Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man», el texto que había publicado apenas un año antes en la misma revista (cf. Derrida, 1988) [Ver Diseminación]. En este nuevo ensayo que roza la dimensión de un libro, combinó un análisis próximo a la descripción bourdieusiana de la lógica de funcionamiento de los campos, en este caso, periodístico y académico, para cuestionar su autonomía. También utilizó términos bourdieusianos cuando leyó lo acontecido en estos dos mismos campos a propósito de la aparición

de *Clamor* (1974), texto sobre el que, estratégicamente, no hizo comentarios apenas puesto en circulación a los efectos de visualizar las reacciones (cf. Derrida, 1977b). Por ejemplo, algunos años después se expresó sobre ese libro intempestivo en estos términos:

[*Clamor*] se calcula con todos los programas de rechazo, de vómito que echa hacia afuera o hacia dentro, con todas las fuerzas de evitación activas en un «campo de producción» (para tomar prestado ese código, no es el mío), con todas las condiciones de irrecibibilidad, de ilegitimidad, con el mayor número posible que exista en todo caso, por ejemplo, según *Glas* y para mí, pagable. No se trata de no ser aceptado por no ser aceptado (aun cuando en eso no estoy seguro de nada y me gusta ir (escribir) al punto donde el mayor cálculo se pierde) sino para hacer aparecer (vomitar) lo que suelda a todas las fuerzas de exclusión o de no-recepción: hay un pacto fundamental entre todas las fuerzas aparentemente antagonistas que componen la unidad de un campo político-cultural, de un campo en general; y sella lo que ellas se ponen de acuerdo en excluir. (1978:534-535)

Derrida y Bourdieu compartieron la obsesión por el funcionamiento de las instituciones de investigación y de enseñanza, principalmente en Francia, aunque no solo allí; hay luchas semejantes traducidas en la firma de las mismas peticiones públicas (cf. Bourdieu, 2002:68, 255, 295); hay un trabajo conjunto en la comisión que revisó los contenidos para la enseñanza francesa de nivel secundario (Bourdieu y el biólogo François Gros presidieron una comisión en la que integraron a Derrida y a Jacques Bouvaresse para analizar los contenidos de la enseñanza de la filosofía [Bourdieu, 1989a; Derrida, 1990d]); hay puntillosos estudios de las instituciones de enseñanza que describieron mientras solicitaron parte de sus lógicas y de sus procedimientos. Esos que Bourdieu investigó en perspectiva sociológica y desde recortes nacionales (Bourdieu y Passeron, 1964, 1970; Bourdieu, 1984, 1989b) mientras creaba instrumentos para el análisis internacional (Bourdieu, 1989c) y que, por su parte, Derrida analizó desde la filosofía (1990e, 1997) mientras creaba instituciones específicas destinadas a multiplicar la discusión sobre estos problemas (en 1975 fundó el Grupo de investigaciones para la enseñanza de la filosofía [GREPH] y en 1983, el Colegio Internacional de Filosofía [cf. Derrida *et al.*, 1998; Derrida, 1976b]). Hay también una lógica compartida ligada a la forma de construir las prácticas desde las instituciones. Por poner un ejemplo: si bien, como aclaró Bourdieu, Derrida y cada uno de los convocados a integrar la comisión de análisis de los contenidos de la enseñanza en Francia fue invitado «a título personal» y no como representante de «grupos, instituciones u asociaciones» (1989a:226), en el informe que Derrida elaboró junto a Bouvaresse, consignó que habían realizado una consulta cuyos resultados discutieron durante seis meses junto a un equipo cuyos integrantes nombró que incluyó a representantes de «diversos grupos

y asociaciones», sindicatos, la Asociación de Profesores de filosofía, el GREPH y la Asociación de Bibliotecarios (1990d:620). Hay también una historia de comienzos compartidos que generó diálogos, si bien intermitentes, atravesados por las lecturas filosas que cada uno hacía del otro.

En 1987, en esa conferencia exageradamente parasitada por el inglés, lengua devenida «hipercéntrica» en la circulación internacional de las ideas (Heilbron, 2020), Derrida afirmó que «en ese campo de fuerzas plurales en el que inclusive el recuento ya no es posible, solo hay espigones (*jetties*) teóricos» (1987b:225). Lo que desde lógicas argumentativas y desde procedimientos de constatación diferentes tanto Bourdieu como Derrida mostraron es que la potencia heurística del «aporte» no es sino uno de los factores que inciden en la fabricación de una «teoría». Se trata de un problema que sus «herederxs» continuarán investigando (cf. Dutoit, 2009; Sapiro, 2018b) llegando a precisar, desde ambiciosas cartografías, qué disciplinas y qué tradiciones dentro de ellas están más internacionalizadas que otras y a qué factores obedece esa internacionalización (Sapiro, 2018b:60). Sin rayar en determinismos, o en todo caso, en el borde de determinismos–no–deterministas que desalientan todo voluntarismo, constatan la importancia de las relaciones de fuerza entre lenguas y tradiciones nacionales, los procesos de construcción de una «firma» y los lugares de visibilización institucional, el capital simbólico de las editoriales que ponen en circulación los resultados de investigación, las redes de interacción y, finalmente, el aporte del texto (cf. Dutoit, 2009; Sapiro, 2018b). Estos estudios potencian la definición que, ya por 1987, esbozaba Derrida vía los «espigones». Un «concepto» que anima a relevar circulaciones, circuitos y taxonomías desde la atención puesta a lenguas, campo editorial y campo académico (importa atender al correlato entre lengua de circulación de resultados, editoriales desde los que se publican e instituciones donde se enseñan):

En ese campo de fuerzas plurales en el que inclusive el recuento ya no es posible, solo hay *espigones* (*jetties*) teóricos. Con la palabra *espigón* (*jetty*), designaré la fuerza de un movimiento que no es todavía sujeto, proyecto u objeto [*sujet*, *projet*, *objet*] o, inclusive, rechazo [*rejet*], pero por el que acaece toda producción y toda determinación *subjetal*, *objetal* o *proyectal*, o de rechazo, y que encuentra en el *espigón* su posibilidad.

Cada *espigón* teórico, como su reapropiación en la forma de un conjunto teórico o de una teoría con sus axiomas, sus procedimientos metódicos, sus estructuras institucionales se compromete *a priori*, originariamente, en el conflicto y la competencia, pero no se trata solamente de un *antagonismo*, de un *enfrentamiento* o de una *confrontación*, es decir, de la oposición de dos *espigones* cada uno de los cuales afrontaría al otro con su propia identidad estabilizada. (1987b:225)

El concepto de espigón «solicita» el escaso control ideológico sobre nuestras taxonomías o, dicho en otros términos, la asunción naturalizada que lleva a asociar «teoría» con productos que llevan el sello de determinadas instituciones localizadas en unas pocas ciudades del Norte.

## LECTURA

No visibles en el circuito transnacional, pero centrales en el nacional, localizar esta serie de «espigones» que reponemos a continuación no tiene otro objeto que el repaso de algunas de las formulaciones teóricas cuyas derivas en las investigaciones del campo corroboran su potencia heurística. A modo de muestra incompleta: «literatura fantástica» (Barrenechea), «trabajo crítico» (Jitrik), «modernidad periférica», «regionalismo no regionalista» (Sarlo), «imagen de escritor» (Gramuglio), «flexión del género», «política de la pose» (Molloy), «moral de la forma» (Podlubne), «microrrelato» (Lagmanovich, Pollastri), «religación» (Zanetti), «espacio autobiográfico» (Catelli), «cuento», «tretas del débil», «aparato», «posautonomía» (Ludmer), «fábulas de identidad» (Ludmer, Montaldo), «semiosis colonial», «posoccidentalismo» (Mignolo), «escena literaria» (Guzmán), «operaciones» (Panesi), «archifilología latinoamericana» (Antelo), «forasterismo», «lejanía», «retórica del desagravio», «indio urbano» (Altuna), «guion conjetural» (Bombini), «umbral» (Camblong), «figura mediadora» (Martínez), «diario de escritor» (Giordano), «cuentos de guerra» (Nofal), «sujeto secundario» (Dalmaroni), «cosmopolitismo marginal y/o periférico» y «cosmopolitismo limítrofe» (Aguilar), «imaginación» (Link), «comparatismo descastado» (Croce), «archivo» (Goldchluk), «archivo de escritor» (Pené y Goldchluk), «archivo hospitalario» (Szurmuk y Virué), «modernidades primitivas» (Garramuño), «pospopular» (Alabarces). A estas podrían agregarse espigones recientes como «baldío» (Bianchi), «perspectivas sexogenéricas» (Gasparri), «traducción editorial» (Venturini), «poética de la convocatoria» (Alle), «otras literaturas» (Martínez y Molina) y «formas breves» (Román).

Como advierte Jorge Panesi, «para su intelección la teoría exige siempre un encuadre, una contextualización y el cuidado de sopesar todos los elementos históricos que forman parte de su triunfo o de su retiro» (Panesi, 2013:215). Una observación que puede articularse con la de Johan Heilbron e Yves Gingras quienes alertaron respecto de la circunscripción nacional y/o local de algunos resultados de investigación sin que ello menoscabe su importancia (cf. Heilbron y Gingras, 2009). Nombrar a estos constructos como «espigones» es un modo de volver sobre el estado de las cosas evitando tanto las formulaciones plañideras como los voluntarismos–voluntaristas, de escasa o nula incidencia en la transformación de las relaciones de fuerza

que inciden en la fabricación de lo que se reconoce como «teoría» en el espacio transnacional. Exhumarlos no es menos importante que contribuir a desentrañar las razones por las que se sitúan en tal u otro lugar de nuestras taxonomías. «Uno transforma mientras exhuma» (1989:821), decía Derrida. Y pareciera que decía bien.

Anaía Gerbaudo

## ENVÍOS

- BOURDIEU, PIERRE** ([1989c]2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 3–8.
- DERRIDA, JACQUES** ([1987b]2009). *Some statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seisms*. En Dutoit, Thomas y Philippe Romanski (Dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là* (pp. 223–252). Galilée.
- PANESI, JORGE** (2013). Diques, flujos y fronteras (episodios de la teoría literaria en el pensamiento de Jacques Derrida). En Cragolini, Mónica (Ed.), *Entre Nietzsche y Derrida* (pp. 113–125). La cebra.
- PANESI, JORGE** (2017). Traducción de «Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms» de Jacques Derrida (fragmento). *El taco en la brea*, (6), 330–332. <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6980>

## Fin

### Teoría y literatura, un final incesante

Desde la década de los ochenta hasta nuestros días, se puede visualizar la importancia de una serie de discursos e intervenciones sobre los «fines» en el campo de las Humanidades y la proliferación de un «tono» escatológico (Derrida, 1981). Tal es el caso del resonante texto «¿El fin de la Historia?» de Francis Fukuyama, publicado en 1989, que propone la idea del fin de la historia como tal, es decir, el punto final de la evolución ideológica y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano. Fukuyama recupera en buena medida los planteos del filósofo Alexander Kojève, quien a su vez retoma a Hegel y su proclama de 1806 según la cual la historia había llegado a su fin, debido a la culminación del despliegue de la Idea. En el plano de las artes, se destaca el texto «El final del arte» (1984) de Arthur Danto, quien también recupera ideas hegelianas en su planteo sobre la falta de futuro del arte, aunque se sigan produciendo obras poshistóricamente, mirada que depende de una visión de la historia del arte sobre la que volveremos en el segundo apartado.

Los campos de la literatura y de la teoría literaria también estuvieron y están atravesados por las discusiones sobre el fin —tanto de la literatura como de la teoría— y dichos fines tienen sus discusiones particulares, sus geografías y cronologías. En principio, la idea del «fin de la teoría» estuvo muy presente en Estados Unidos; el texto «La resistencia de la teoría» (1986) de Paul De Man (una de las figuras fundamentales de la «French Theory» o «Theory») expone algunos de los cuestionamientos que ha recibido este conjunto heterogéneo de perspectivas sobre la literatura en las universidades norteamericanas: al entusiasmo inicial que provocó la importación y uso de teorías europeas en los estudios literarios le siguió un cierto hartazgo y decepción. De Man señala que la teoría literaria recibe cuestionamientos por su «verbalismo» o «negación del principio de realidad en nombre de ficciones» por razones ética o políticamente reprochables (De Man, 2003:652). François Cusset (2003) también recupera estos cuestionamientos en Estados Unidos, provenientes en especial de sectores conservadores: la teoría —que en este autor refiere a la reunión de diversas reapropiaciones del estructuralismo y «postestructuralismo francés»— era acusada de alejarse de la realidad política, crítica que se acentuó luego de los atentados del 11 de septiembre, periodo en el cual los intelectuales norteamericanos representantes de la

«Teoría» también se replegaron a partir de autocríticas o de una sensación de inutilidad ante los acontecimientos (Cusset, 2008:8).

En el ámbito francés, por su parte, los grandes nombres de la teoría (Barthes, Derrida, Deleuze, Foucault, entre otros) comenzaron a eclipsarse a partir de 1980, en buena medida a raíz de una serie de cuestionamientos ideológicos y políticos a las izquierdas y al «pensamiento de Mayo del 68», liderados por filósofos que proponían una vuelta al humanismo (Cusset, 2003:310–313). Al respecto, Anthoine Compagnon en *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, de 1998, lamenta que la teoría francesa no haya encontrado herederos de los nombres rutilantes de las décadas del sesenta y del setenta, con la consecuente pérdida de su fuerza como objeto de estudio.

Estos son algunos de los puntos más relevantes de las declaraciones y diagnósticos del fin, del ocaso o del agotamiento de la teoría literaria, que también han formado parte de las intervenciones de especialistas argentinos. Algunos afirman que se trata de una disminución de su potencia: luego de la «edad de oro» de la teoría y algunos breves momentos de cierta intensidad «su potencia ya no la organiza hoy como una práctica discursiva radical», aunque esos momentos de esplendor hayan transformado la reflexión sobre el arte, la literatura y la cultura, así como también modificaron la práctica de la crítica literaria y la relación con otras disciplinas, lo que permitió expandir los objetos de estudio (Montaldo, 2014:263). Otras lecturas describen una paradójica desaparición vinculada con su condición actualmente generalizada: la dispersión de la teoría literaria en un conjunto de disciplinas y de prácticas diversas la hizo desaparecer en tanto tal (Topuzian, 2016).

En relación con el diagnóstico de dispersión, pero sin el interés por el problema de la «desaparición» de la teoría, Miguel Dalmaroni señala la generalización de las categorías y de la politicidad que la caracterizan: la teoría se disgrega no solo en varias disciplinas sino también en «los dialectos y hablas culturales de poblaciones amplias de letrados, es decir de alfabetizados cada vez más numerosos que intervienen en conversaciones, intercambios, debates y producciones verbales, semióticas e imaginarias que dan por convencionalizadas y socialmente relevantes» (Dalmaroni, 2018:105).

Por su parte, la literatura también ha sido objeto de varias declaraciones sobre su fin. El crítico J. Hillis Miller (2002) explora las dimensiones que atañen a la formación del estatuto de la literatura moderna: las instituciones universitarias, la libertad de expresión de las democracias, el desarrollo de la prensa escrita y la invención del sentido moderno del «Yo», comúnmente asociado con Descartes y Locke. Además, la literatura en su sentido convencional depende de una concepción específica del autor y la autoría, conformada a partir de las leyes modernas de copyright. Según Hillis Miller, todos estos elementos que hicieron posible a la literatura moderna se han transformado fuertemente en los últimos años y atraviesan diversas crisis: la unidad del «Yo» ya no es una certeza, como tampoco lo es que las obras

puedan ser explicadas gracias a la legitimidad de un autor, en buena medida gracias a los aportes de la teoría (Foucault y Barthes, especialmente) y a la propia literatura, que contribuyó a la fragmentación del «Yo». Asimismo, la unidad de los Estados–Nación también está debilitada por diversos cambios económicos, políticos y tecnológicos, muchos países son actualmente multiétnicos y multilingües, y la globalización confunde las fronteras. El desarrollo de nuevos medios, tales como el cine, la televisión e Internet (tal como se conocían en el momento en que Hillis Miller publica este diagnóstico) también implican la muerte gradual de la literatura en su sentido moderno. Uno de los síntomas de este ocaso es el paulatino viraje de los investigadores universitarios hacia los estudios culturales, poscoloniales, teóricos, vinculados con la cultura popular, con el género o con los medios masivos; líneas de investigación muy cercanas a las ciencias sociales y que muchas veces marginan o ignoran a la literatura. Todos estos núcleos son fundamentales para pensar la cuestión del fin o los fines de la literatura, y son los que se ponen en juego (con distintos énfasis) en varias intervenciones sobre esta cuestión. (Sarlo, 1997; Ludmer, 2007; Giordano, 2013; Kohan, 2013; Topuzian, 2013; Premat, 2016; Peller, 2017). Por su parte, Hillis Miller realiza una distinción relevante, que complejiza y discute la idea del «fin» a secas: según su perspectiva, todos los síntomas del ocaso se vinculan con la literatura en su dimensión histórica e institucional, pero existe otra dimensión de la literatura o de lo «literario» («the literary») que no tiene fin, en tanto «aptitud universal» y perenne de las palabras y otros signos de ser tomados como literatura (Hillis Miller, 2002:13).

Lejos de esta distinción de dos sentidos o dimensiones, William Marx en *El adiós a la literatura* (2005) plantea que entre el siglo XVIII y el siglo XX tuvo lugar en Europa una transformación radical de la literatura, que puede explicarse en tres etapas sucesivas: a una expansión le sigue una autonomización que luego finalizará en una desvalorización. La depreciación actual de la literatura corresponde a la última etapa. Para realizar esta historización y diagnóstico, William Marx piensa en las ideas que sostuvo la propia literatura y los agentes ligados a ella y, desde esta perspectiva, recuerda que el anuncio de su fin ha sido más o menos consustancial a la literatura en toda su historia moderna. El desarrollo de la «estética de la autonomía», de Rimbaud a Beckett, se vinculó con una «absolutización de la literatura» que dio lugar a una sobrevaloración y a un cuestionamiento incesante de sus propios límites, que a su vez produjeron los intentos de ponerle fin, de dar definitivamente con su silencio constitutivo, gesto que tuvo su realización final con las vanguardias (Marx, 2005:22). A partir de estos planteos, el autor propone que la literatura recupere su modestia y ya no pretenda un valor absoluto ante otros discursos o fenómenos sociales y culturales, dado que su decadencia actual es consecuencia del estatuto privilegiado que se le ha dado a través de la estética y de la autonomía.

En el plano latinoamericano, ha sido fundamental la intervención de Josefina Ludmer sobre las «literaturas post–autónomas», manifiesto que circuló en 2007 en internet y que propone una serie de postulados sobre el estado actual de la literatura luego del «fin»: la «post–autonomía» busca caracterizar a las literaturas que cuestionan radicalmente el valor, la especificidad literaria y la autorreferencialidad, así como también las distinciones entre lo económico y lo literario, la realidad y la ficción, lo íntimo y lo público, que se fusionan en la «fábrica de presente» de la «imaginación pública» (Ludmer, 2007).

## LECTURA

Los postulados de Ludmer sobre las «literaturas post–autónomas» de 2007, incluidos luego en su último libro *Aquí América latina. Una especulación* de 2010, generaron varias respuestas e intervenciones en torno a los fines. Según Ludmer, muchas escrituras del ámbito latinoamericano «dramatizan» el proceso de cierre de la literatura autónoma (estatuto establecido por Kant y la modernidad) y dan cuenta del fin de una era en la que aquella poseía el poder de definirse y ser regida por sus leyes, con instituciones propias que debatían su valor y función. Si la autonomía implicaba la especificidad y autorreferencialidad de la literatura, su ocaso tiene como correlato «el fin de las esferas o del pensamiento de las esferas», que significaría el desdibujamiento de los campos relativamente autónomos de lo político, lo económico, lo social y lo cultural, contenidos y fusionados en la «realidad-ficción de la imaginación pública» (Ludmer, 2010:210). En el abandono de la especificidad, la literatura posautónoma perdería, según Ludmer, el «poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder» (154). Además, en la era de la posautonomía, ya no solo la literatura está en trance de desaparecer sino también los criterios de valor que afectan a la actividad crítica. Ludmer, asimismo, se refiere al fin de la literatura por su relación con el mercado y su des–diferenciación de lo cultural y lo económico (151). Tal como señala Miguel Dalmaroni, los planteos de *Aquí América Latina* sobre el fin y lo «post» dependen de una cronología lineal que «no puede sino resultar temporalmente sospechosa, pues oculta o esfuma otros modos de pensar la temporalidad y de organizar los relatos» (Dalmaroni, 2010). Precisamente en este punto, Alberto Giordano polemiza con los postulados de Ludmer a partir de otro modo de pensar la literatura y la temporalidad. En «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica», de 2017, Giordano cuestiona las sanciones del «fin de la literatura» en la crítica, en tanto gestos que promueven un

relajamiento crítico respecto de las tensiones que habitan la «clausura» de lo literario. Dichas tensiones son pensadas en buena medida a partir de Maurice Blanchot, quien en su ensayo «La desaparición de la literatura», publicado por primera vez en 1953, piensa la relación entre cambios sociales e históricos y literatura en términos de tensión irresoluble: las circunstancias históricas ejercen su presión sobre la literatura en tanto experiencia, en tanto búsqueda cuyo sentido irreductible no se explica por esa presión de las circunstancias (Blanchot, 2005:234). Esta tensión, que en palabras de Giordano se da entre «experiencia» e «institución literaria», se manifestaría a través de la repetición de una diferencia originaria en «la afirmación paradójica de que la literatura solo es ella misma, si todavía no lo es» (2017:135). Pensar de este modo la literatura y su relación con los cambios y novedades sociales e históricos implica una temporalidad diferente a la que propone Ludmer: ya no se trata de una evolución sino de un devenir literario, una

espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo «nuevo» remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e inmanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda. (Giordano, 2017:136)

Estas conjeturas, entonces, dan lugar a un deslinde similar al que proponía Hillis Miller: hay una dimensión institucional, de modificaciones históricas, tecnológicas y sociales que afectan a la literatura pero que de ninguna manera agotan su definición ni pueden explicar su vigencia o fin.

Tanto Dalmaroni como Giordano, al puntualizar en la concepción de la temporalidad en la historicidad de la literatura de *Aquí América Latina*, permiten observar un diferendo teórico que se puede explicar, en parte, a partir del vínculo entre la concepción de la temporalidad que subyace en la idea de «literaturas post-autónomas» con el célebre texto de Arthur Danto «The End of art», publicado en 1984. Allí, Danto recupera la tesis sobre el final del arte que expuso Hegel en sus *Lecciones de Estética*, dictadas entre el año 1820 y 1829; según el filósofo alemán, las energías de la historia habían coincidido durante un determinado periodo de tiempo con las energías del arte, pero ahora (esto es, el siglo XIX) la historia y el arte divergen: aunque el arte seguiría existiendo, no tendría ya significado histórico. En la reapropiación de Danto, el arte es un estadio transitorio en el advenimiento del conocimiento de lo que es el propio arte: dado que la historia acaba con el advenimiento de la auto-consciencia, el arte llega a su fin con la llegada de su propia filosofía. Desde estas ideas hegelianas, entonces, afirma que el arte finaliza con el advenimiento de su filosofía; en las últimas producciones artísticas, los objetos tienden a desaparecer mientras su teoría crece: «el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica» (Danto, 1986:111). La delimitación

entre el objeto y el sujeto desaparece porque el arte está imbuido de consciencia teórica y es indiferente si el arte es filosofía en acción o la filosofía es arte en pensamiento. Una de las claves del nexo con Ludmer se encuentra en el estatuto que Danto le da a su propuesta: la llama «especulación» (esta misma palabra constituye el subtítulo de *Aquí América Latina*) y, por lo tanto, utiliza el potencial cuando plantea el fin del arte y la existencia de un período «post-histórico del arte» (Danto, 1986:84). Otro vínculo fundamental con Ludmer se encuentra en las consecuencias que Danto extrae de ese fin del arte: en ese período poshistórico, las distinciones artísticas están atravesadas por su insignificancia «post-narrativa» y llega la era del pluralismo, «ya no importa lo que hagas. Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de “dirección” deja de tener sentido» y, por lo tanto, las distintas instituciones del mundo del arte —galerías, exposiciones, publicaciones periódicas— se marchitarán poco a poco. Danto no evalúa este declive en términos negativos, sino más bien liberadores y felices (1986:115).

Estas consecuencias «lúdicas» de la indiferencia valorativa como corolario de un desarrollo lineal de la historia literaria y cultural está presente en *Aquí América latina*, y se conecta directamente con la figura del crítico que propone el libro en sus postulados sobre la postautonomía. Jorge Panesi caracteriza esta última etapa de Ludmer en términos de «posición de niña ofuscada» que declara su ignorancia (Panesi, 2018:265) y que, a tono con esa figuración, mezcla con ánimo «festivo» los géneros: los protocolos críticos más «clásicos» se entrelazan con la ficción, el diario semi íntimo, la especulación política y cultural, y se introducen producciones de la cultura de masas.

El fin de las valoraciones en la poshistoria literaria en *Aquí América latina* —que desde nuestra perspectiva, se emparenta con la mirada hegeliana de Arthur Danto— ha sido cuestionada. Miguel Dalmaroni señala que la expulsión del valor de la literatura retorna todo el tiempo en el último libro de Ludmer, dado que el corpus de obras que lee proviene del centro del canon de lo que en Buenos Aires leen los críticos académicos; por lo tanto, sus materiales se presentan como ya previamente «valorados» y solo eso garantiza su ingreso (Dalmaroni, 2010). La pretensión de declarar el fin de los valores y la fusión entre la realidad y la ficción se vincula, según Dalmaroni, con el modo «sociográfico» de pensar la literatura y el arte; en este sentido, Mariana Catalín también afirmó que, desde 1994, la literatura es para Ludmer el registro de la desintegración del espacio unificante de la nación y el «testimonio ficcional» de identidades sexuales y nacionales rotas (Catalín, 2010). Si bien las apuestas críticas de Ludmer se caracterizan por un sincretismo que articula y mezcla distintas perspectivas y varias provienen de la sociología y la antropología, consideramos que sus ideas sobre el fin no se reducen a una lectura sociográfica o de análisis cultural; tal como señalamos, el espesor filosófico de las ideas «post» hegelianas de Danto forman parte del gesto crítico de *Aquí América latina*.

Además, la especulación de Ludmer se comprende cabalmente si se contrasta con la posición de firmas como Beatriz Sarlo ante la crisis de la literatura y la crítica. Sandra Contreras visualiza esta confrontación y afirma que Ludmer no lamenta ni subraya las pérdidas que implican las mutaciones actuales, sino que propone, casi como un «modo de liberación» y como un modo de leer el presente con sus propios mecanismos de producción de sentido, «dejar operar la ambivalencia» (2010:135); en este sentido, hemos visto la importancia de las ideas de Arthur Danto en ese tono de «liberación» y en la ambivalencia valorativa. Contreras no considera esta última como un mero liberalismo o relativismo que exige la ley del mercado: más allá de la «indiferencia chata», la sensibilidad puesta en juego en la crítica de Ludmer mostraría un foco de confrontación ante «la apuesta de Beatriz Sarlo por los valores de la modernidad crítica», con su formalismo y su consideración en primer plano del valor literario (Contreras, 2010:136).

En el artículo «Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa» queda clara la posición de Sarlo ante la modificación del lugar de la literatura y el ascenso de los estudios culturales que, en buena medida, reemplazan la labor de la crítica literaria, práctica que fue socialmente significativa en América Latina a comienzos del siglo xx. Lejos de la actitud de Ludmer, para Sarlo esta pérdida de relevancia es motivo para recuperar aquello que solo la crítica literaria puede sostener: la cuestión de los valores estéticos y de las cualidades específicas del texto literario. Los estudios culturales y la mirada institucional sobre la literatura no pueden dar cuenta de estas especificidades, y simplifican la relación entre «los textos literarios y textos sociales». Ante la presunción de que quizás «vivamos los últimos años de la literatura tal como se la conoció hasta ahora», Sarlo apuesta por la vigencia de la crítica literaria en su especificidad y el estatuto diferente de la literatura: ante el carácter fuertemente relativista del análisis cultural, reafirma la necesidad de la crítica como juicio de los valores estéticos (1997:35–37).

Nuestro objetivo en este apartado ha sido señalar que este «relativismo» o crisis en el estatuto de la literatura y las consecuencias de esas modificaciones no provienen solo de una mirada sociográfica o de los estudios culturales; las «especulaciones» de Josefina Ludmer sobre las literaturas posautónomas tienen sus resonancias con las reapropiaciones de algunas ideas hegelianas que Arthur Danto lleva a cabo en «The end of the art». En relación con este vínculo filosófico podemos afirmar que, si bien el aparato teórico y crítico de Ludmer es actualizado y busca hacer visibles los rasgos del mundo literario en el presente —esto es, en la primera década del año 2000—, la temporalidad de las declaraciones del fin del arte y de la literatura nos envía al texto de Danto de la década del ochenta y a los planteos de Hegel que se remontan al siglo xix.

*Natalí Incaminato*

## **ENVÍOS**

- DALMARONI, MIGUEL** (2018). Hasta que la muerte las separe. Crítica literaria y teoría en la Argentina (algunas notas). *El taco en la brea*, 2(8), 101–109.
- DANTO, ARTHUR** (1995). El fin del arte. *El paseante*, 22/23, 28–55.
- GIORDANO, ALBERTO** (2017). ¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica. *El taco en la brea*, 5/6, 133–146.
- TOPUZIAN, MARCELO** (2013). El fin de la literatura: un ejercicio de teoría literaria comparada. *Castilla*, 4(5), 298–349.

## Formaciones

### Laxas e imprescindibles

Raymond Williams, crítico y teórico galés, sostiene que la sociología de la cultura, entendida como convergencia de intereses y métodos diversos, se ocupa de los «procesos sociales de toda producción cultural» (Williams, 1981:28), esto es, estudia las instituciones y formaciones, las relaciones sociales de los medios de producción, las formas artísticas específicas, los modos en que se identifican y diferencian la cultura y la producción cultural, los procesos de reproducción cultural y social, los problemas generales y específicos de la organización cultural. En ese sentido, los estudios de la sociología de la cultura producen superposiciones con los de la historia general, la historia de las artes particulares, el análisis crítico y el estudio general de los sistemas de signos. No obstante, la sociología de la cultura no reemplaza a estas disciplinas, sino que «al poner el acento en la base social (...) plantea cuestiones sociológicas específicas y añade (...) una dimensión social deliberadamente ampliada» (Williams, 1981:29).

Williams describe la producción cultural como constitutiva de los procesos hegemónicos, a los que define como «una interconexión y una organización más o menos adecuada (...) de significados, valores y prácticas» (Williams, 1977:137). En estos procesos intervienen las tradiciones selectivas [Ver Tradición], las formaciones y las instituciones. Williams atiende especialmente a las relaciones entre las formaciones e instituciones entre sí y con lo hegemónico. La noción de formaciones trata de precisar las formas de organización y autoorganización más cercanas a la producción cultural e intenta dar cuenta de las relaciones históricamente variables y variadas «en las que los “productores culturales” han sido organizados o se han organizado a sí mismos» (1981:30) así como de la función que adquieren, sobre todo desde fines de siglo XIX, en la negociación de conflictos en las sociedades capitalistas. En *Marxismo y Literatura* (1977), Williams las define como «los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales» (1977:139). Posteriormente, en «La fracción de Bloomsbury» (1980) analiza un tipo específico de formaciones: los grupos, y en *Sociología de la cultura* (1981) precisa los modos en que a través de la historia las formaciones se han configurado sociológicamente.

En sus análisis, Williams muestra que las formaciones culturales permiten analizar las prácticas especializadas en las sociedades modernas y abordar casos en los que la organización social de la cultura no ha sido institucional, sobre todo en el siglo xx en las cuales los movimientos culturales cobran protagonismo. Asimismo, en ese texto, afirma la necesidad de incluirlas como parte del estudio de los procesos sociales de la producción cultural en tanto existe —en el momento en que escribe— un vacío entre «por un lado, la historia general y la historia general de artes específicas relacionadas con ella, y, por otro, los estudios individuales» (1981:79). Por tanto, las considera de vital importancia en el análisis social, aun cuando sea compleja su aprehensión. Compleja metodológicamente pues se agrega al número relativamente pequeño de personas implicadas (lo que torna difícil el análisis estadístico), «la rapidez de su formación y disolución, la complejidad de las rupturas y fusiones internas» (63). Al respecto, observa que, entre los miembros de una formación, se producen diferencias y tensiones que generalmente son la base de las divergencias, rupturas, divisiones. Esas diferencias se basan en la diversidad de posiciones, intereses e influencias de sus miembros, que solo temporalmente pueden ser en parte resueltas por la formación.

En el análisis metodológico de las formaciones culturales modernas, considera dos tipos de relaciones: la organización interna y, por otra parte, «las relaciones declaradas y reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general» (63). Respecto del primer tipo, Williams distingue un conjunto de relaciones internas:

1) las que se basan en la *afiliación formal de sus miembros*, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección; 2) las que (...) están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito; 3) las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una *asociación consciente o identificación grupal*, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales. (64)

En cuanto a la organización externa, Williams tipifica las relaciones que sostienen los miembros del grupo, sea con otras formaciones, instituciones o con la sociedad en general, en relaciones de especialización «como en los casos en que se apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias un estilo particular» (1981:65); alternativas, cuando se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras al considerar que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas; de oposición, como en los grupos que plantean desde el inicio su disidencia con las formas artísticas predominantes y las instituciones culturales (a menudo también con las

condiciones generales que en su opinión las sustentan), o en aquellos grupos alternativos que por los ataques de la opinión establecida viran hacia una oposición consciente frente a las instituciones.

Williams señala que el estudio de la relación entre modalidades internas y externas debe atender al nivel formal pero sobre todo «debe reinsertarse dentro del marco del cambio histórico y del carácter del orden social general» (66). En este sentido, es necesario correlacionar los modos en que los productores culturales se organizan o autoorganizan con la historia general de forma de poder precisar si la constitución del grupo se vincula a factores sociales, culturales, de clase, así como evaluar las relaciones genuinas de la formación con el sistema social como un todo.

La importancia de esta correlación entre organización interna y externa se observa en el análisis que realiza en *Sociología de la cultura* de tres formaciones culturales constituidas en grupos que son la hermandad prerrafaelista, el círculo de Godwin y el grupo Bloomsbury. En el estudio de Bloomsbury (retomado en nuestro país por el trabajo señero de María Teresa Gramuglio que se abordará en «Lectura»), diferencia lo que es el posicionamiento de un grupo, cómo este se percibe y lo que declara sobre sí mismo y el espacio que efectivamente ocupa en el proceso cultural.

Bloomsbury estuvo conformado por Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vanessa Bell, Adrian Stephen, Lytton Strachey, Clive Bell, Maynard Keynes, Duncan Grant, Roger Fry, Julian Bell, Quentin Bell, Angelica Bell, entre otros. Se auto-definían y percibían como grupo de amigos con relaciones conflictivas con ciertos aspectos —el militarismo, el colonialismo, las desigualdades sexuales, entre otros— de la formación social más amplia a la que pertenecía: los sectores profesionales y administrativos de la clase dominante. No obstante, más allá de las autodefiniciones, Williams demuestra que esos vínculos se configuran, al menos para los miembros hombres, en instituciones educativas (las universidades de Oxford y Cambridge); y puede definir al grupo no solo en sus propios términos sino en función de esos logros educativos que remiten a una posición social específica. Al mismo tiempo, Williams señala que los miembros de Bloomsbury, aunque no se nuclean a partir de manifiestos o programas explícitos, comparten un *ethos* y cuerpo de prácticas que los singulariza. Asimismo, en sus relaciones externas constituyen una fracción de la clase dominante inglesa a la que pertenecen y con la que comparten la concepción de un orden civilizado aun cuando se diferencien de ella declarándose en oposición a muchas de las ideas, características, prácticas y valores de dicho orden. Las críticas de este grupo a la clase dominante apuntan a la necesidad de la gestión racional del marco político y económico de la vida y a la eliminación de restricciones injustificadas con el objetivo de que las personas vivan como individuos libres y tolerantes. En este sentido, al tomar como valor supremo al individuo civilizado, el grupo expresa los valores más elevados de la tradición burguesa y sirve al orden

social dominante, ya que indica «la necesaria próxima fase de un orden social y cultural burgués» (Williams, 1981:72). Como fracción se oponen a su clase pero en favor de ella, en tanto —como suele suceder con las fracciones burguesas— preparan una nueva fase del arte y la cultura burguesa dominante del período histórico siguiente.

En esta línea que considera las relaciones genuinas que los grupos sostienen con el sistema social como un todo y a fin de evaluar el carácter de las contribuciones culturales, intelectuales y artísticas que realizan, Williams compara al círculo de William Godwin, previo históricamente, con Bloomsbury. Su análisis demuestra que la sola consideración de las características internas de un grupo así como lo que declaran y manifiestan sus miembros es insuficiente y puede provocar errores interpretativos. Así, por ejemplo, indica Williams que ambos grupos en función de sus discursos declarados se asemejan en sus valores y prácticas; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con Bloomsbury, las propuestas racionales y civilizatorias del círculo de Godwin son tomadas como amenazas, en función de sus afiliaciones políticas radicales y de su disidencia religiosa, en un momento de crisis general del orden social, razón por la cual sus integrantes fueron perseguidos, encarcelados o debieron exiliarse. Sus miembros no constituyeron una fracción de la clase dominante sino un sector emergente de una clase relativamente subordinada: la pequeña burguesía comercial independiente, que se hallaba en pugna con la aristocracia terrateniente dominante. La comparación muestra que no se puede dar cuenta plena de ninguna formación sin ampliar la descripción y el análisis al contexto histórico general, en el cual todo el orden social y todas sus clases y formaciones pueden ser adecuadamente considerados (Williams, 1981:78).

## **LECTURA**

La categoría de formaciones está presente en diversos campos de estudio en nuestro país, además del literario y el sociológico, en el de historia de las ideas e historia intelectual. El texto pionero que la divulgó es el apartado «Revistas y formaciones» en *Literatura/Sociedad* de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo y, en un contexto más amplio, la revista *Punto de Vista* importó la teoría de Raymond Williams y promovió un modo de leer desde el materialismo cultural. El texto de *Literatura/Sociedad* llama la atención sobre lo que configuró una constante en el siglo xx: la reunión de un grupo que comparte ideas, intereses, en ocasiones un proyecto estético, y que da inicio a revistas «intelectuales» o «culturales» con el objetivo deliberado de «generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) dentro del campo intelectual y cuya área de resonancia solo cubre sectores más o menos restringidos de los

consumidores de obras literarias» (Altamirano y Sarlo, 1983:183). En este sentido, al interior del campo definen un «nosotros» y un «ellos» enunciado de muy variadas formas, generalmente a través de declaraciones o manifiestos.

Entendidas de esta forma, las revistas articulan un discurso de grupo y es a través de su existencia y actividad que se manifiestan «algunas de las tendencias de la producción artística y literaria» (186–187). Altamirano y Sarlo encuentran en la noción de formaciones el modo en el cual abordar sociológicamente este fenómeno pues si bien Williams no construye un método, sus trabajos —como hemos visto en la primera parte de esta entrada— posibilitan considerar al grupo como acontecimiento cultural distinto de las realizaciones individuales de sus miembros y con formas particulares de organización en cada caso, así como también evaluar las condiciones que hicieron posible su aparición y cuáles son los efectos que su actividad genera en el campo intelectual y literario.

En este apartado el modo en que Altamirano y Sarlo abordan el estudio de las revistas intelectuales, artísticas y culturales conjuga la noción de formaciones con la teoría de los campos formulada por Pierre Bourdieu, específicamente campo intelectual y literario y, en esta dirección, cabe considerar las prevenciones de Verónica Delgado (2014) quien sostiene que desde la perspectiva planteada por los autores, las revistas intelectuales y literarias «fueron leídas como modos de generar un tipo de opinión —específica y autorizada— dentro de un campo particular y no principalmente como parte de un proceso cultural cuyas interacciones conforman en Williams la clave para su interpretación adecuada» (Delgado, 2014:14).

En complementariedad a lo expuesto en *Literatura/Sociedad*, la revista *Punto de Vista* publicó «Dossier: la revista *Sur*» (1983) con los artículos de Beatriz Sarlo «La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*», María Teresa Gramuglio «*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural» y Jorge Warley «Un acuerdo de orden ético». En estos, la perspectiva del materialismo cultural no es un programa a cumplir sino un horizonte que orienta el tipo de cuestiones a plantear con respecto a *Sur*. En la elaboración de este dossier se pone de manifiesto que la importación de esta teoría (y de otras) tiene como objeto una renovación de los temas de investigación, preguntas y problemas de la crítica argentina (Dalmaroni, 2002; Delgado, 2014). En el caso puntual de *Sur*, los estudios críticos existentes oscilaban entre considerarla como una revista portadora directa de la oligarquía o productora de la cultura moderna en Argentina.

Gramuglio realiza otro movimiento en «*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural»; su trabajo toma como punto de partida el análisis teórico-metodológico que realiza Williams en relación con el grupo Bloomsbury y desde estas coordenadas explicita en primer término su *ethos* particular, es decir, las ideas, actividades y posiciones manifiestas e implícitas que comparten. Siguiendo la propuesta williamsiana, analiza no solo lo que los

integrantes de *Sur* dicen respecto de sí mismos (su autoimagen) sino fundamentalmente los vínculos que sostienen con el sistema social como un todo, las condiciones sociales y culturales que tornaron posible la aparición del grupo *Sur*, las contribuciones que efectivamente realizan y su significación histórica en tanto acontecimiento cultural. Así, la autora presta atención a las relaciones que establece el grupo con el sistema social del cual surge y en tal sentido señala que *Sur* «se define a partir de un sistema de relaciones personales, de lazos de amistad y de parentesco fuertemente tramados, que funcionan como el sostén de la relativa fluidez de un conjunto de valores éticos y estéticos compartidos» (1983:8). Constituyen, en este sentido y también como Bloomsbury, una fracción de la clase dominante.

A partir de estas dos intervenciones, la categoría de formaciones con el correr de los años se tornó central en los estudios de las revistas literarias y culturales (Peller, 2012) ya que establecieron una forma de trabajo con las publicaciones periódicas que se constituyó en referencia obligada y se replicó en los estudios sobre revistas culturales en Argentina.

Más acá en el tiempo, los trabajos de Analía Gerbaudo (2013, 2015, 2016, 2019) muestran la relevancia del análisis en términos de formaciones para el estudio de movimientos no solo artísticos sino también teórico-críticos y, sobre todo, la contribución fundamental que constituye para dar cuenta de los procesos de institucionalización de la teoría y la crítica literarias sobre literatura argentina en el período 1945–2010. Así, la noción de formaciones se inscribe en un estudio de corte sociológico (Sapiro, 2012) que se enmarca en el proyecto *International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities*, cuyo propósito fue estudiar procesos de institucionalización y de internacionalización en disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanidades (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras, Antropología y Ciencias Políticas), en un conjunto de países (Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría, Estados Unidos, Alemania y España). Su directora Gisèle Sapiro pautó la exploración de cuatro dimensiones de análisis para el conjunto de las disciplinas: 1. Enseñanza; 2. Investigación; 3. Publicaciones; 4. Organización profesional. No obstante, Gerbaudo observó que estas dimensiones se tornaban insuficientes para abordar la institucionalización de las letras en Argentina en los períodos dictatoriales comprendidos entre 1966–1973 y 1976–1983 pues no daban cuenta de un fenómeno central que la autora analiza en términos de formaciones y agrega como dimensión de análisis: los grupos de estudios clandestinos o la llamada «universidad de las catacumbas» y los colectivos armados alrededor de centros y/o editoriales independientes. Gerbaudo destaca la editorial Centro Editor de América Latina y, sobre todo, los grupos de estudio desarrollados en Buenos Aires (cuyos referentes fueron Noé Jitrik, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y Eduardo

Romano), en Rosario (Nicolás Rosa y Juan Ritvo) con revistas vinculadas: *Punto de Vista* y *Lecturas críticas*. *Revista de Investigación y Teorías Literarias*.

Estas formaciones surgieron como producto de la represión instalada por las últimas dos dictaduras militares que persiguió toda forma de pensamiento crítico y obligó a renunciar o expulsó a los profesores de las instituciones académicas estatales en las que desarrollaban su trabajo. Gerbaudo, en la línea de Williams, da cuenta de la oposición a los modos de leer oficiales impartidos que plantean estos grupos frente a las universidades intervenidas. En este sentido, promueven acciones de «resistencia» al leer, traducir y discutir «lo que desde la lógica estatal se hubiera considerado “subversivo”: el formalismo ruso, Antonio Gramsci, Mijail Bajtin, Raymond Williams, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu» (Gerbaudo, 2015:103). Estas acciones tuvieron derivas en las prácticas de investigación y de enseñanza universitarias pues los miembros de estas formaciones, con la restitución de la democracia, se incorporan a instituciones académicas destacadas (UBA, UNLP, UNR) y son los responsables de la actualización teórico-crítica en la carrera de Letras en una zona importante del país.

En otras palabras, las formaciones mantienen durante los períodos dictatoriales una oposición con las instituciones estatales y luego, en otras condiciones sociopolíticas, se incorporan a las mismas. Estos vaivenes no pueden ser explicados en términos solo de la configuración del campo intelectual sino que, como Gerbaudo afirma, es necesario considerar en el análisis que este se encuentra «atravesado, según las coyunturas, por diferentes formas de “dominación” económica y política» (2016:22). En esta línea, la vinculación de la noción de formaciones con la de campo intelectual muestra su potencia, ya que posibilita entender de qué modo y en qué condiciones se gestaron tradiciones de investigación a pesar de las dictaduras que renovaron la enseñanza y la investigación en las carreras de Letras.

Daniela Gauna

## ENVÍOS

**WILLIAMS, RAYMOND** ([1980]2011). *Cultura e materialismo*. UNESP. Traducción de André Glaser.

**WILLIAMS, RAYMOND** ([1981]1994). *Sociología de la cultura*. Paidós. Traducción de Graziella Baravalle.



## Género

Cuando la teoría  
habitó la calle  
(a propósito de Butler  
y más allá...)

Los conceptos de «ley» y «performatividad» de Jacques Derrida (1972a, 1980b, 1985b) junto al de *habitus* de Pierre Bourdieu (1972, 1980) suscitaron algunas de las formulaciones más heurísticamente prolíficas alrededor del término «género» entre fines del siglo xx y comienzos del xxi. Si bien Judith Butler formuló su concepto de «género» en diálogo con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, *Historia de la sexualidad* y *Vigilar y castigar* de Michel Foucault y diversos textos de Freud y de Lacan, fue su apropiación de los aportes de Derrida, primero, y más tarde, de Bourdieu, la que contribuyó a dotarlo de su potencia explicativa. Se trata de un concepto que ha jugado un papel revitalizante en buena parte de las luchas teóricas y activistas del presente.

«El rostro de la teoría ha cambiado precisamente por sus apropiaciones culturales», apuntó Butler en el Prefacio a la reedición de 1999 de su ya entonces clásico de 1990, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1999:11). Los ajustes que allí introdujo tienen la marca tanto de las discusiones con Ernesto Laclau sobre el concepto de «hegemonía» y con Slavoj Žižek alrededor del psicoanálisis como de la lectura de Pierre Bourdieu de quien tomó el concepto de *habitus* (Butler, 1999:15). Butler afinó algunos de sus enunciados mientras profundizó su ya entonces heterodoxa articulación de autorxs fundamentalmente francesxs que, como bien ha indicado, no solían ponerse en cruce. Sus argumentos acentúan la marca derridiana dado que no solo evitan la prescripción, el supuesto de una construcción modélica sobre el género, los esquemas binarios que simplifican el estado de los procesos en cuestión sino que también muestran la ingenuidad de los voluntarismos sin que ello menoscabe una teoría de la acción: «*El género en disputa* a veces suena como si el género no fuera más que una invención propia o como si el significado psíquico de una presentación dotada de género pudiera interpretarse directamente a partir de su exterior» (24). Sin dejar de inscribirse en el feminismo, observó «un supuesto heterosexual dominante en la teoría literaria feminista» que restringía el significado de género «a las nociones generalmente aceptadas de masculinidad y de feminidad» con sus derivas en términos de generación de «nuevas formas de jerarquía y exclusión» (9). Tal como se advierte en los textos de Derrida, su escritura «solicita» [Ver Deriva] las categorías que detienen movimientos

con potencial de ir más allá de los usos que cuestiona: el objetivo de «abrir el campo de la posibilidad para el género sin dictar qué tipos de posibilidades debían ser realizadas» anima su escritura (10). Una escritura atravesada por la interrogación: «cómo las prácticas sexuales no normativas ponen en tela de juicio la estabilidad del género como categoría de análisis», «cómo ciertas prácticas sexuales imponen la pregunta: qué es una mujer, qué es un hombre» (12).

El concepto de «performatividad» es otro de los que Butler revisó en este prefacio mientras envió a *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Butler, 1993) y *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Butler, 1997): «es difícil decir con precisión qué es la performatividad, no solo porque mis propias posturas sobre lo que la “performatividad” puede significar han cambiado con el tiempo, casi siempre en respuesta a críticas excelentes» (Butler, 1999:15). Estas constantes redefiniciones derivadas del diálogo con otrxs dejan entrever una posición ante el conocimiento que es necesario subrayar. En esta línea se inscribe, por ejemplo, su señalamiento respecto de «la dimensión ritual de la performatividad» derivada del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu (un aporte que también advirtió luego de publicado *El género en disputa* y que incorporará a sus planteos): «mi intento tardío de explicar el eco que tal idea tuvo se encuentra en el último capítulo de *Excitable Speech*» (15).

En Francia, Rose-Marie Lagrave advirtió la fuerza de esta confluencia señalada por Butler dada la importancia del concepto de *habitus* «para el análisis de la reproducción de disposiciones incorporadas por las socializaciones primarias y escolares» (2020:365), entre otras. Por su parte, en *La dominación masculina*, Bourdieu observó que *Cuerpos que importan* propende a un alejamiento de la «visión voluntarista» que advertía en *El género en disputa* (Bourdieu, 1998a:110). Efectivamente, en *Cuerpos que importan* la distancia respecto de esa posición es explícita:

Si yo hubiera sostenido que los géneros son performativos, eso significaría que pensaba que uno se despertaba a la mañana, examinaba el guardarropas o algún espacio más amplio en busca del género que quería elegir y se lo asignaba durante el día para volver a colocarlo en su lugar a la noche. Semejante sujeto voluntario e instrumental, que decide sobre su género, claramente no pertenece a ese género desde el comienzo y no se da cuenta de que su existencia ya está decidida por el género. Ciertamente, una teoría de este tipo volvería a colocar la figura de un sujeto que decide —humanista— en el centro de un proyecto cuyo énfasis en la construcción parece oponerse por completo a tal noción. (1993:12–13)

Conviene repasar qué tomó Butler del concepto bourdieusiano de *habitus* [Ver Campo] como del derridiano de «performatividad» [Ver Contexto] para luego «negociar entre estas posiciones» (Butler, 1997:74) y hacer lugar a la

propia. Así en *Excitable speech* introdujo una cita de Bourdieu antecedida de un señalamiento importante:

Pierre Bourdieu nos advierte sobre el peligro de reducir esta comprensión asimilada, o *habitus*, al hecho de seguir una regla conscientemente: «Toda dominación simbólica presupone, por parte de aquellos que están sometidos a ella, una cierta complicidad que no es ni una sumisión pasiva a una restricción externa, ni una adhesión libre a unos valores». (Butler, 1997:222)

Butler observó que Bourdieu «aporta una explicación de cómo se incorporan las normas; propone que estas conforman y cultivan el *habitus* del cuerpo, el estilo cultural de los gestos y del comportamiento» (232). Si bien valoró que Bourdieu sostuviera que «el cuerpo se forma por la repetición y acumulación de normas, y que esta formación es efectiva» (251) al punto que esas «estructuras estructuradas» como *habitus* son, básicamente, «estructuras estructurantes» que orientan la percepción, la evaluación y la acción de los sujetos» (Bourdieu, 1980:88–89), no obstante le cuestionó la eliminación de «la posibilidad de una agencia que surja desde los márgenes del poder» (Butler, 1997:251).

El concepto butleriano de «agencia» aparece a lo largo de *Excitable speech* y de *Deshacer el género*. Asirlo exige repasar la noción derridiana de «ley» («es una locura la ley», «la ley está loca», repetía Derrida en «La ley del género» [1980b:265]) y la relación entre performatividad y género. Este paso a paso constata que Butler precisó sus formulaciones a partir de la apropiación de aportes provenientes de disciplinas y líneas teóricas diferentes. Su invención categorial fue una de las mayores conquistas «académicas» tramadas entre fines del siglo xx y principios del xxi, si por ello se entiende la concreción de la fantasía de intervenir en las prácticas sociales a partir de la teoría:

En algunas ocasiones una concepción normativa del género puede deshacer a la propia persona al socavar su posibilidad de continuar habitando una vida llevadera. En otras ocasiones, la experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad.

Considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se «hace» en soledad (...). Los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo. (...)

Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que yo soy hecho por esas normas, entonces la posibilidad de mi persistencia como «yo» depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo. Esto no significa que yo pueda rehacer el mundo de manera que me

convierta en su hacedor. Esta fantasía de un poder absoluto como el de Dios solo niega los modos en que somos constituidos, invariablemente y desde el principio, por lo que es externo a nosotros y nos precede. Mi agencia no consiste en negar la condición de tal constitución. Si tengo alguna agencia es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. (Butler, 2004:13–16)

La idea de «ley» en Butler está inspirada en el texto de Derrida que porta el mismo título que el cuento de Kafka que motivó sus planteos: «Ante la ley». Derrida llevó a la «teoría» lo que Kafka había deslizado desde la literatura al contar una historia que da a entender que la fuerza de la ley reside en el ocultamiento de su arbitrariedad. Detrás de «la puerta de la ley» no hay nada; no obstante el semblante de autoridad genera efectos de legitimación (Derrida, 1982). Si bien pasarán algunos años antes de que Derrida insista en el carácter desconstruible de los textos que constituyen las normas jurídicas (cf. Derrida, 1994), Butler ya había entrevisto esta potencia en sus formulaciones cuando, en 1989, escribió *El género en disputa*. En el prefacio a su edición de 1999 lo explicitó: «originalmente, la pista de cómo interpretar la performatividad del género me la dio la interpretación que Jacques Derrida hizo de “Ante la ley” de Kafka» (1999:15). Y agregó: «en esa historia, quien espera a la ley se sienta frente a la puerta de la ley, y le atribuye cierta fuerza a esa ley a la que uno espera» (1999:15). Después de esa primera pista, añadió la que aporta el concepto *habitus* de Bourdieu que le permitió plantear la dimensión ritual de la performatividad: hay *habitus* porque hay «una repetición» que «logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo» (1999:15). A partir de esta confluencia, Butler clarificó que lo que intentó al afirmar que «el género es performativo» es poner en evidencia que «lo que consideramos una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género» (1999:16).

Sin esquivar la inscripción auto-bio-gráfica («tal vez sí dé al lector cierto sentido de solaz el saber que hay alguien ahí —dejaré por el momento el problema de que ese alguien esté dado en el lenguaje» [1999:15]) hace ostensibles las violencias contra las que batalla desde su construcción categorial:

El género era algo que se daba tan por sentado y que al mismo tiempo se vigilaba terminantemente. Se daba por hecho que era una manifestación natural del sexo o una constante cultural que ninguna acción humana podía albergar la esperanza de modificar. (...) El empeño obstinado de este texto por «desnaturalizar» el género surge, creo, del deseo intenso de contrarrestar la violencia normativa que traen consigo las morfologías ideales del sexo, así como de desarraigar las suposiciones dominantes acerca de la heterosexualidad natural o presunta que se fundan en los discursos ordinarios y académicos sobre la sexualidad. Escribir sobre esta desnaturalización (...) obedece a un deseo de vivir, de hacer la vida posible, y de replantear lo posible en cuanto tal. (...)

¿De qué forma tenemos que replantear las limitaciones morfológicas ideales que recaen sobre los seres humanos de modo tal que quienes se alejan de la norma no se vean condenados a una muerte en vida? (1999:20)

En su conceptualización, Butler «solicitó», ya desde sus textos primeros, el carácter «natural» del sexo (como desliza el cuento de Kafka: no hay otro fundamento para el cuidado de las puertas de la ley que su preservación, símbolo del orden conservador que las sostiene). En *El género en disputa* despuntaba el problema:

El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural mediante el cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se produce y establece como «prediscursivo», previo a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura. (...) ¿Cómo, entonces, debe reformularse el género para abarcar las relaciones de poder que producen el efecto de un sexo prediscursivo y ocultan así esa misma operación de producción discursiva? (1990:40)

Como se puede advertir desde el título, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* está atravesado por este planteo. En la problematización del concepto de «sexo» el modo de intervención de la desconstrucción se impone: «nada garantiza que exponer la condición naturalizada de la heterosexualidad baste para subvertirla» (1993:325), advirtió en uno de los pasajes que muestran cómo este movimiento excede los voluntarismos. La relación entre las representaciones expandidas sobre sexo, ley y performatividad es un punto eje de su análisis: «Afirmar que la materialidad del sexo se construye a través de la repetición ritualizada de normas difícilmente sea una declaración evidente por sí misma», alertó Butler (1993:13). Un par de páginas más adelante, volvió sobre este punto que, en *El género en disputa*, había trabajado más desde las preguntas que desde las aserciones:

¿Hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género? Y ¿qué lugar ocupa la categoría del «sexo» en semejante relación? Consideremos primero que la diferencia sexual se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales. Sin embargo, la diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas. Además, afirmar que las diferencias sexuales son indisolubles de las demarcaciones discursivas no es lo mismo que decir que el discurso causa la diferencia sexual. La categoría de «sexo» es, desde el comienzo, normativa; es lo que Foucault llamó un «ideal regulatorio». En este sentido pues, el «sexo» no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir

—demarkar, circunscribir, diferenciar— los cuerpos que controla. De modo tal que el «sexo» es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. En otras palabras, el «sexo» es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el «sexo» y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. (1993:17–18)

La potencia de la teoría que Butler escribió se tramita desde la convicción de su capacidad de incidencia en la transformación de la vida de las personas. Sus formulaciones contribuyen tanto a despenalizar prácticas otrora consideradas abyectas, patológicas y «anormales» como a inquietar las nociones de «salud» y «normalidad». Y por si algo le faltara, hace de esas «disputas» territorio de agencia al habilitar otros modos de vida.

## LECTURA

Para analizar diferentes inscripciones del término «género» se describen tres intervenciones a las que se agregan tres envíos. La primera, el texto «Fuera de ley, fuera de género: escritura homoerótica y procesos de subjetivación en la Argentina de los 60–70» de José Maristany incluido en la compilación *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960–1976)*. Su estudio vuelve sobre una distinción que también ha reiterado en sus clases: el Seminario de Doctorado «Identidad, representación literaria y subjetividad: de los estudios de género a los estudios *queer*» dictado en agosto de 2013 en la Universidad Nacional del Litoral precisó las continuidades y las diferencias entre los feminismos y las líneas mencionadas en su ensayo. Maristany abordó un corpus de literatura argentina que desborda el período prometido en el título. Para dar cuenta de cómo se tramitó la búsqueda de «demoler los pilares del autoritarismo patriarcal» en los años sesenta así como para situar la visibilidad literaria de «aquellas identidades sexuales que Judith Butler llama “discontinuas” (homosexualidad, androginia, travestismo, transgénero, etc.) y por esta vía, cuestionar la supuesta “naturalidad” de esas matrices identificatorias regidas por un principio binario —masculino/femenino— de inteligibilidad cultural» (2010:193), realizó un cartografiado complejo: problematizó cómo interactúan los campos literario, intelectual y político en un contexto signado por la violencia estatal. Su corpus está articulado por una hipótesis anunciada en los primeros párrafos de su capítulo:

En el momento de pensar la emergencia y configuración de «subjetividades heterodoxas» a través de sus representaciones en los discursos literarios, y

trazar un mapa de las políticas de representación que refuerzan o cuestionan las formas tradicionales de sexos, géneros y prácticas de la sexualidad, no sería desatinado considerar a la cultura argentina —de elite o masiva, a izquierda y derecha, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días— atravesada por un imperativo de virilidad que se enarbola como modelo ejemplar y que debe probarse incansablemente. (2010:185)

Sutilmente, mientras leyó el corpus, Maristany mostró dones y deudas entre quienes despuntaron las teorizaciones sobre estos problemas que, si bien piensa en términos de Butler y de Eve Kosofsky Sedgwick (1990), inscribe en la genealogía que permitió llegar a este estado de las cosas. En esa genealogía, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949) y *San Genet, comediante y mártir* de Jean Paul Sartre (1952) se destacan como textos de referencia por las cuestiones que «solicitan» en el momento de su emergencia respecto del estado de las cosas entonces «normalizado». Más allá de los «ostensibles» límites que encuentra en el pensamiento de Sartre para pensar la sexualidad «fuera de binarismos basados en los principios de penetración y pasividad», Maristany valora que «su doctrina existencial permitiría al sujeto tomar un principio de acción» a través del cual podrá «aceptar sus propios deseos aun cuando ellos fueran contrarios a la moral burguesa dominante» (194). El énfasis en una afirmación sartreana endeudada con uno de los más célebres pasajes de *El segundo sexo* (de Beauvoir 1949) le da letra para subrayar la importancia capital de esta obra pionera, más allá de los límites que pudieron observarse muchos años después: «No se nace homosexual o normal; cada uno llega a ser lo uno o lo otro según los accidentes de su historia y su propia reacción ante esos accidentes» (1952:116), decía Sartre. Maristany cita el pasaje y señala lo que encuentra en este texto que lee desde una teoría *queer* alerta respecto de las encerronas a las que conducen los binarismos mientras toma distancia de quienes se sitúan desde una lógica de producción de conocimiento pensada desde la «superación»:

Hay varias cuestiones de interés en esta cita. No podemos dejar de pensar en la célebre frase de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, texto publicado cuatro años antes: «No se nace mujer, se llega a serlo», piedra de toque de toda una reflexión sobre las cuestiones de género que, más allá de las disputas posteriores, abría un campo de reflexión en el que se volvía «pensable» un sujeto femenino liberado del destino de las limitaciones biológicas. (2010:195)

La segunda intervención es, justamente, el prólogo que María Moreno escribe a la edición de *El segundo sexo* que la editorial Sudamericana publica cincuenta años después de su aparición. Con su prosa arrabalera y plebeya, Moreno repone los efectos que «el Libro Rojo de la nueva feminidad» (1999:7) provocó por estas latitudes mientras evalúa su actualidad, en sintonía con la posición de Maristany respecto de la necesidad y de la soberbia del

«evolucionismo teórico»: «¿Habría que dejar de leer a Kant porque existe Lévinas? ¿A Freud porque existe Lacan?» (9). A estos murmullos de academia, opone el recuerdo de los efectos de ese texto y de los que lo rodearon en el momento de su emergencia: «para nosotras, las chicas, los insistentes viajes de aprendizaje que solíamos realizar, mochila al hombro y aire amenazante, estaban menos inspirados en las aventuras selváticas del doctor Guevara que en los viajes que Simone solía hacer sola por el mundo» (7). Desde esa escritura incisiva que no resiste la glosa, Moreno amontona razones para seguir leyendo este «libro talismán» (10) que había dado «la buena noticia de que ser mujer no es una esencia ni un destino» (11). No es solo eso, pero ya eso es algo muy importante en términos de agencia.

La tercera intervención se produce desde un colectivo liderado por Nora Domínguez, Laura Arnés y María José Punte, directoras de la *Historia feminista de la literatura argentina*. Para empezar, una colección que no disocia historia política de historia literaria: sin caer en tautologías ni simplezas deterministas, sutilmente trabajan las conexiones mientras diseminan el término «feminismo» para cobijar, bajo ese gran paraguas activista, a las diferentes formas de la disidencia sexual. Las directoras organizaron esta historia en seis tomos que se ocuparán de «los motivos y problemas que la literatura, el género y la política trazan como acontecimientos históricos y simbólicos relevantes» (cf. Arnés, Domínguez y Punte, 2020:13) mientras prometen, para el final, un diccionario que busca acompañar «el impulso archivista» (13) que sus exhumaciones dejan entrever (un trabajo que María José Punte había despuntado en el preciso y útil glosario que acompaña al didáctico volumen de actualización de términos de teoría literaria compilado por José Luis de Diego y José Amícola [2008]). Del primer volumen publicado, *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, a cargo de Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte, es oportuno señalar que los trabajos incluidos en esta historia de «literatura argentina» van más allá de la literatura (el análisis abarca, por ejemplo, las redes sociales) para pensar, a partir de ella, cómo se anudan género, clase, sexualidad y raza en las batallas del presente entre las que se incluye, recursivamente, su lectura. Ellas ofrecen una: ni pacífica ni reacia a las controversias.

Finalmente, tres envíos. El primero, a la incipiente Colección «A viva voz» dirigida por Pamela Bórtoli en *Vera cartonera* (UNL/ CONICET). En el marco de una editorial que busca producir textos pensados para los últimos años de la escuela secundaria y los primeros del nivel superior pero también para público en general, se inscribe esta colección que toma como bandera un poema de Daiana Henderson: «De esas niñas/ tomadas del brazo/ pintándose unas a otras/ la espalda con marcador indeleble/ los pómulos con glitter/ acomodándose el pañuelo/ verde entre la marea/ con o sin permiso de sus padres/ cantando a viva voz/ gritando a viva voz/ ¿cuál de ellas será mi presidenta?». Además de publicarse en papel, los textos están disponibles en línea

en acceso abierto. El primero, *¿Qué es Stonewall?*, reúne ensayos de Javier Gasparri, Luisa Lucía Paz y Emmanuel Theumer con prólogo de Susy Shock.

El segundo envío, al documental *Chavela* dirigido por Catherine Gund y Daresha Kyi. De Costa Rica a México y de allí, al mundo: «para ser Chavela tenía que ser más macha y más borracha que cualquiera de los chavos que había a su alrededor», se escucha en ese texto coral que componen las directoras. Un enunciado discutible que se enreda con otros que muestran a esa mujer vestida con pantalones que canta rancheras sin gorgoritos ni ayayays en pleno corazón de México. Hay que atreverse.

El último envío de este apartado busca difundir la producción del grupo Rebelión en la zanja; una banda nacida el 21 de setiembre de 2017 que elige representarse, tal como consta en su página web, como un colectivo hacedor de una «cumbia feminista, tropical, disidente y antipatriarcal». En conversación con Paula Jiménez España, las mujeres que la lideran resaltan la deuda con el clásico de George Orwell en su intento por articular, nada menos que a través del nombre elegido, tanto una referencia a las acciones de revuelta de lxs oprimidxs como al tipo de intervención que ensayan, desde las letras hasta la estética, sobre y desde un género como la cumbia, dominado por los patrones masculinos: «Nos parecía adecuada la metáfora porque la cumbia siempre representa a lo grasa, lo pobre, lo negro, lo marrón, lo diferente, lo marginal», observa Justina en conversación con Jiménez España. Y agrega: «La idea de la zanja viene por ese lado (...). Y por la zanja en el término más literal, de la zanja en sí misma, siendo que somos una banda de mujeres». Una banda de mujeres que altera los códigos de «un género musical supermachista», como bien observan. Un «agite» valiente desde cada uno de los detalles puestos en juego en las circulaciones públicas de lo que producen.

Analía Gerbaudo

## ENVÍOS

**BUTLER, JUDITH** ([1990]2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. UNAM. Traducción de María Antonia Muñoz García.

**BUTLER, JUDITH** ([1993]2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós. Traducción de Alcira Bixio.

**BUTLER, JUDITH** (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Routledge [*Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis, 2004. Traducción y prólogo de Javier Sáez y Beatriz Preciado].

**BUTLER, JUDITH** (1999). Prefacio. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (pp. 9–26). UNAM, 2001. Traducción de Mónica Mansour y Laura Manríquez.



## Huella

### Derrida y la escena de la tachadura

No son pocos los filósofos, lingüistas, psicoanalistas y teóricos de la literatura, que han recurrido a la figura de la «huella» para formular diversa clase de problemas (resuena con una fuerza singular, por ejemplo, en la producción de Walter Benjamin). Pero es en la teoría derridiana donde podemos verla brillar junto a otras (estelares) palabras-clave como «*différance*», «suplemento», «juntura», que condensan los principios del deconstruccionismo. Las lecturas efectuadas por dicha teoría pueden entenderse como la iteración del gesto de habitar las estructuras metafísicas para llevarlas al límite y exponer las fisuras tanto de los conceptos fundamentales de presencia, verdad, origen y autoridad, como de la lógica binaria que los rige. En el marco de sus estudios gramatológicos, el filósofo Jacques Derrida advierte que la «huella» ha sido explicada por el psicoanálisis a partir del concepto de «escritura» con un sentido específicamente topográfico (la escritura en tanto «espaciamiento» y «puesta en escena»). Recuperamos a continuación algunas de las manifestaciones del pensamiento freudiano en las que repara Derrida cuando propone una lectura radicalizada de la «huella» en su ensayo *Freud y la escena de la escritura*.

Frente a la metafísica oposicional del logocentrismo (erigido sobre ciertas binariedades conceptuales clásicas: sensible/inteligible, opinión/conocimiento, engaño/verdad, entre otras) el deconstruccionismo destaca, en el lenguaje mismo, elementos de dislocación que desorganizan dicha metafísica y la resisten. «Huella», «suplemento», «*phármakon*», «himen», son los conceptos «indecidibles» más recurrentes que trabajan en un constante estado de oscilación (Cragolini, 2012:17-18, 22), pues no son «ni esto ni aquello (...) ni siquiera dialectizable en un tercero» (Derrida, 1986:622). La historia de esta «metafísica de la presencia» —puesta en cuestión antes por Heidegger— está signada por un pensamiento que privilegia la voz (expresión directa del lenguaje) en detrimento de la escritura (materialización engañosa y derivada de la voz).

Derrida encuentra en la teoría de la lengua saussuriana una constatación de la ausencia de origen y de sujeto: un sistema de significaciones articulado por la diferencia (y, así, el valor) entre elementos que se reenvían unos a otros, no puede sostenerse sobre la idea de una huella primigenia, un origen, ni un sujeto previo a la lengua, sino que lo que hay es un continuo

desplazamiento [Ver Différance]. No obstante, la intervención de Derrida consiste en cuestionar el modo en que la lingüística sigue sosteniendo teorías metafísicas acerca de la preponderancia del significado (la idealidad) con respecto al significante y el carácter unificador del signo respecto de esos dos modos heterogéneos en la significación. En su gramatología, ciencia del origen tachado y de la huella no originaria (de una escritura que ya no ocupará un lugar marginal), la presencia del significado está siempre «diferida», y la escritura organiza el juego de diferencias significantes que hace posible el lenguaje (Cragolini, 2012:19-21).

Otra operación de lectura de esta clase se observa en *Freud y la escena de la escritura*, en cuyas páginas Derrida se propone reconocer la originalidad de la irrupción freudiana por fuera de la «clausura logocéntrica» implicada en el propio psicoanálisis. Advierte que en los momentos decisivos de su itinerario, Freud no sostiene una complicidad teórica con «cierta lingüística» y su «fonologismo congénito», sino que recurre a modelos metafóricos de una grafía no circunscripta a la lengua hablada, las formas verbales, ni a la escritura fonética (Derrida, 1967b). Así «representa» el contenido de lo psíquico con un texto/dispositivo de carácter irreductiblemente gráfico: una máquina de escribir. Es en el trayecto de *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895), *La interpretación de los sueños* (1900) y *Nota sobre el Bloc mágico* (1925), donde Derrida encuentra una radicalización del pensamiento de la huella. La «huella mnémica» —concepto con el que Freud designa la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria— y la descripción de los tipos de neuronas son una «puesta en escena» de la memoria que podría esquematizarse del siguiente modo: por un lado, las neuronas de la percepción, permeables, que no ofrecen ninguna resistencia y que, en consecuencia, no retienen ninguna huella de las impresiones; por otro, otras neuronas que oponen rejas de contacto a la cantidad de excitación y conservan así su huella impresa en la memoria (Para ampliar el tema sugerimos revisar los conceptos de «reordenamiento» y «retranscripciones» de huellas mnémicas que se leen en la *Carta LII*, de Freud, 1896). La excitación, para pasar de una neurona a otra, debe vencer cierta resistencia; la «facilitación» es la disminución de esta resistencia (la excitación escogerá la vía facilitada con preferencia a la que no lo ha sido) (Laplanche, 1974:139). La lectura derridiana, una vez más, señala los indecibles propios de esta teoría: «La huella como memoria no es un abrirse-paso puro que siempre podría recuperarse como presencia simple, es la diferencia incapturable e invisible entre los actos de abrirse-paso» (Derrida, 1967b).

Derrida recupera de esta relación percepción-psiquismo-memoria —que implica tanto la incapacidad de las huellas del sistema inconsciente para llegar como tales a la conciencia, como los recuerdos preconcientes (la memoria, en el sentido habitual del término) que pueden actualizarse en

una determinada conducta (Laplanche, 1974:185)— una idea central para su pensamiento: la «repetición». En la memoria, la repetición (la huella) no sobreviene a la impresión primera sino que su posibilidad «está ya ahí» en la resistencia que ofrecen las neuronas psíquicas la primera vez. Por eso afirma que Freud hace justicia a una doble necesidad: reconocer la *différance* en el origen, y al mismo tiempo tachar el concepto de primariedad. «Diferir» no implica el retardo, la suspensión o el aplazamiento de un presente posible, de un acto, de una percepción posible ya y ahora: la huella mnémica se inscribe en sistemas, en relación con otras huellas. Y «originario» no supone el mito de un origen presente y pleno, sino que hay que entenderlo «bajo tachadura», pues lo originario es justamente el no-origen.

Y cuando Freud renuncia a la neurología y a las localizaciones anatómicas entra en escena la escritura. La huella se hace grama; y el medio del abrirse-paso, un espaciamento cifrado. Descubre que el sueño se desplaza como una escritura originaria irreductible al habla que comporta —como los jeroglíficos— elementos pictográficos, ideogramáticos y no-fonéticos. Así la escritura codificada y visible en el mundo no sería más que una metáfora de la escritura psíquica, que no se deja leer a partir de ningún código sino que trabaja con una masa de elementos codificados en el curso de una historia individual o colectiva. Pero en sus operaciones, su léxico y su sintaxis, se mantiene irreductible un residuo puramente idiomático (Derrida 1967b).

En todo esto que Derrida analiza como «espaciamento» silencioso o no puramente fónico de las significaciones (lo característico de la escritura), es posible advertir una clase de encadenamientos que no obedecen ya a la linealidad del tiempo lógico, de la consciencia o de la preconsciencia, ni de la representación verbal. En la analogía del bloc mágico (Freud, 1925), Derrida identifica el espacio de inscripción y, a la vez, de desaparición de las huellas. Se pregunta entonces si esa máquina que supone una multiplicidad de instancias o de orígenes, no es sino la «relación con lo otro y la temporalidad originarias de la escritura» (Derrida, 1967b). Por su parte, Jacques Lacan, en su escrito de 1957, «La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud», cuando se ocupa de la letra del discurso en *La interpretación de los sueños* (la letra en tanto «soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje» —Lacan, 1966:463—), asevera que las imágenes del sueño «no han de retenerse si no es por su valor de significante» y que los procedimientos sutiles que emplea el sueño para representar articulaciones lógicas (causalidad, contradicción, hipótesis, etc.), confirman que no es sino un «asunto de escritura»: «el trabajo del sueño sigue las leyes del significante» (479).

No obstante, Derrida (1967b) observa que Freud sigue oponiendo, como Platón, la escritura *hipomnémica* (en tanto simple recordatorio exterior a la memoria) a la escritura *en te psyché* (la memoria en el alma, desde dentro), tejida ella misma a su vez con huellas, recuerdos empíricos de una

verdad presente fuera del tiempo. Siguiendo esta lógica, el bloc mágico sigue dependiendo del espacio y del mecanicismo cartesiano: cera natural, exterioridad de la memoria auxiliar. El gesto deconstructivo consiste entonces en radicalizar la formulación freudiana de la «huella» y extraerla de los conceptos que la siguen reteniendo en el fondo de una metafísica de la presencia (consciencia, inconsciente, percepción, memoria, realidad); puesto que —según señala Derrida— una huella imborrable no es una huella sino una presencia plena, una sustancia inmóvil e incorruptible. Tal radicalización de la huella se articula en el pensamiento derridiano a través de las nociones de «espaciamento» (*espacement*) (pausa, blanco, intervalo, distancia, entre, fisura, no-percibido, no-presente y no-consciente), «temporización» (*temporisation*) (desvío, demora, retardo) (Derrida, 1972a) y «archi-escritura» (Derrida, 1967a) [Ver Diferencia].

La noción de «archi-escritura» supone una primera posibilidad del habla muda, y de la «grafía» en un sentido estricto, esto es, el «espaciamento» silencioso o no puramente fónico de las significaciones. Si la huella, «archi-fenómeno» de la memoria, pertenece al movimiento mismo de la significación, «ésta está a priori escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento “sensible” y “espacial” que se llama “exterior”» (1967a:69). Por esta razón, Derrida insiste en que es necesario pensar la huella antes que el ente o el elemento sensible y espacial: el movimiento de la huella está necesariamente ocultado, y su origen, tachado (o resistido, en términos freudianos); se produce como ocultación de sí.

Esta breve revisión intenta sistematizar algunas formulaciones de Derrida sobre el concepto del origen tachado y de la huella no originaria en las que se lee, a la vez, la huella (y la tachadura) del pensamiento saussuriano y freudiano respecto de la *différance* en el origen: un sistema de significaciones articulado por la diferencia y el desplazamiento; una grafía no circunscripta a la lengua hablada, ni a la escritura fonética, ni al concepto de primariedad.

## LECTURA

En esta segunda parte de la entrada «Huella», indagamos acerca de la «escena de la escritura» de un texto de Mauricio Kartun, mejor, de la «tachadura» que esta supone en la escena propiamente dicha; esto es: efectuar un análisis de la «huella» en los procesos de escritura, reescritura y puesta en escena de su obra teatral *Sacco y Vanzetti*.

«Mi trabajo en esta obra es eso que los autores llamamos una dramaturgia. Una reelaboración de materiales ajenos para darles una nueva teatralidad, o sencillamente para encontrársela cuando —como en este— se procesan ingredientes documentales. De allí el subtítulo» (Kartun, 2001:3). Estas palabras

del dramaturgo y director argentino Mauricio Kartun a propósito de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* (1991), no solo condensan la figura de la huella —tan irreductible a «*lo que queda de...*» como a un *telos* intuitivo— de los procesos de lectura, escritura, puesta en escena, reescritura y reestreno de esta obra dramática, sino de toda dramaturgia próxima a una producción teatral. Distinguimos tres manifestaciones (o tener lugar) de la huella en: 1) la escritura sobre materiales ajenos (el trabajo de archivo y las relaciones hipertextuales o de transposición de medios y formatos); 2) la escritura para una producción donde es posible advertir de qué modo el diálogo con la escena deja marcas en el texto y cómo el texto, a la vez, contiene la hipótesis de representación: la huella «ya está ahí» y, por esta razón, también retorna en forma de procedimientos en obras posteriores del autor; y 3) la reescritura para un reestreno en el Teatro Cervantes (2014) y la reedición del texto a cargo de EME (Estructura Mental a las Estrellas, La Plata) el mismo año, en tanto imagen y potencia de la multiplicación de reescrituras, las subjetividades que intervienen en un montaje, y las transformaciones en puestas previas y futuras.

En estos devenires no es posible rastrear un origen: los efectos de huellas y *différance* de su «abrirse-paso» demuestran que no hay una presencia (una voz, un sujeto, un texto primero, una verdad) que garantice un sentido original ni su transformación en otro ente presente. Tal mecanismo propio de la dramaturgia se expone de manera más evidente y radical en un material de estas características donde se puede leer eso «que ya estaba ahí» incluso antes de las proyecciones del deseo e imaginación del autor, del director, del equipo de producción, de la multiplicidad de voces y decisiones. Como el «texto inconsciente» que describe Derrida, *Sacco y Vanzetti* está constituido por «archivos que son *ya desde siempre* transcripciones», «reproducciones», «depósitos de un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido con retardo, a destiempo, *suplementariamente*» (Derrida, 1967b).

*Salto al cielo* (1990) también trabaja con materiales ajenos y fue escrita por encargo. *Las aves* de Aristófanes, la textura del imaginario escénico del director, Villanueva Cosse, y el propio «fabulario» del dramaturgo, se unen a otro intertexto, *El Aire y los Sueños* de Gaston Bachelard (Kartun, 1993). Con *Sacco y Vanzetti* también llega «La hora del banquete en este palimpsesto» (Kartun, 2001). Lo que sugiere Kartun en este pasaje es que esa nueva escritura conserva las huellas de la escritura primera pero, a la vez, la tacha. Del mismo modo que con *Sacco y Vanzetti*, se trataba no de convertirse en «adaptador» y esconderse tras el nombre del autor —a diferencia de la práctica de versionista que se reconoce en varias de sus producciones—, sino de estar presente con su poética (Kartun en Conde, 2014:146). Y el poeta, como el soñador, inventa su propia gramática. En estas múltiples capas de escritura reconoce una «sobreimpresión» de su obra a una película de Giuliano

Montaldo basada en una obra primera sobre Sacco y Vanzetti, de Mino Roli y Luciano Vincenzoni (1960). Además, Kartun y los asistentes del proyecto buscaron materiales libertarios en la Biblioteca de la FORA, la de José Ingenieros y de la Federación Libertaria Argentina; la correspondencia de Bartolomeo y Nicola; las Actas del juicio; la novela *Boston* de Upton Sinclair; documentos de los diarios *La Protesta* y *Acción Directa*, declaraciones publicadas y trabajos (Abad de Santillán, Selser); la Transcripción del Juicio y Procedimientos, entre los más significativos. Materiales que trascienden el estatuto de «fuente» proveedora de datos e ingresan en la dinámica anacrónica de la huella, dando lugar a la creación (Para atender los movimientos de la escritura en relación con estos archivos, ver: Estudio crítico y notas a la edición de Conde en Kartun 2014, 17–54 y 133–142).

La obra fue estrenada el 2 de Agosto de 1991 en el Teatro Metropolitano de Buenos Aires con Víctor Laplace, Lorenzo Quinteros, Roberto Carnaghi, Alberto Segado, Aldo Braga, Lidia Catalano, Rita Cortese, Danilo Devizia, Oscar Boccia, Graciela Paola, Cesar Andre, Pedro Loeb. Kartun contaba con una versión de la misma poco antes de comenzar los ensayos para esta producción dirigida por Jaime Kogan, y retocó luego el texto en función de ciertas necesidades de la puesta en escena. Debido a esta lógica de composición, resulta posible registrar ciertos trazos del proceso creativo en el texto teatral donde el impulso de Kogan «permanece vivo» (Kartun, 2001:3). El autor comenta que en las reuniones de trabajo se planteaban problemas sobre cómo construir algo en escena y cómo, entonces, generarlo desde la escritura. El concepto de espacio de la puesta que podemos apreciar en el registro audiovisual de función, se corresponde con el espacio que se plantea en el texto: una escena capaz de desplegar tres ámbitos simultáneamente sin superposición. Tito Egorza, escenógrafo, figurinista e iluminador, comenta que tomaron elementos de las cartas de Vanzetti a su padre que luego se volvieron soluciones formales. Así el hierro industrial de las ciudades, contrapuesto a la campaña italiana, la estatua de Libertad, la descarga de la silla eléctrica en las pruebas previas a las ejecuciones, se «abrieron paso a» la escena —tomando esta formulación freudiana comentada más arriba— a través de una textura visual metálica y opresiva: estructuras de hierro, mallas, cables, la luz y el sonido de la soldadura, una escultura de 10 por 8 metros que representaba parte de la estatua de la Libertad. Del mismo modo en que Kartun tomó de esos materiales documentales elementos para la construcción de la obra, la puesta también operó recuperando el desecho industrial de ese imaginario.

Si bien las didascalias —«juntura», «himen» (Derrida, 1972b), «entre» del texto teatral por excelencia— dan cuenta de esa relación inseparable con la puesta en escena, no se limitan a funcionar como registro documental del mismo (Conde, 2022). En ellas, por ejemplo, se inscribe el concepto «luz» para señalar la simultaneidad de escenas, la aparición o desaparición de personajes a la vista del espectador pero no detallan cómo se resolvieron

esas escenas escenográficamente. Esto último distingue con claridad lo que un director suele apuntar en su cuaderno de notas (por ejemplo, notas de puesta en escena realizadas por Kogan), de este texto teatral que —más allá de haber sido escrito por Kartun para una producción particular— será publicado, reestrenado en diversos sitios y con diferentes versiones. Un caso claro: en la didascalia final leemos que «*Nicola y Bartolomeo se unen en un abrazo macizo. Las luces comienzan a cerrar sobre ellos*» (2014:132). En la puesta de Kogan los personajes no se daban un abrazo antes del apagón sino que se elevaba un montacargas, con el fondo de la mencionada escultura; caminaban hacia ella —figurando el trayecto hacia la ejecución—, la luz se llevaba esa imagen de la estatua y recién allí, antes del aplauso final, se veía el abrazo de los amigos. Sin embargo, la didascalia no repone todo eso suponiendo una presencia anterior, ni lo solicita o indica en potencia, sino que se asume en tanto huella, espaciamento de la escritura que será traducida en términos escénicos por sistemas expresivos no fonéticos, más próximos a los mecanismos anacrónicos de condensación y desplazamiento del inconsciente que a la lógica continuista de la gramática [Ver Discontinuidad]. Así, las didascalias también sugieren «*Un espacio despojado. Planos a distintas alturas que oportunamente iluminados permitan la transición rápida de un espacio a otro*». Ahora bien, la penumbra, la fundición de imágenes y el movimiento de los cuerpos ¿son hipótesis de representación contenidas en el texto de Kartun que Kogan materializa en la escena, modos de contar tomados del filme de Montaldo, o decisiones de la puesta que se imprimen en el texto? Sin duda todos ellos son efectos de huella, sin origen ni sujeto.

Por último retomamos una solución dramaturgica a un problema de la puesta en escena que aparece por primera vez en esta obra y Kartun recupera en *Salomé de chacra* (2011); la misma consiste en segmentar una frase o elocución y distribuirla entre diferentes voces. El autor comenta que la carta de Bartolomeo a su hermana Luigia era, inicialmente, un texto que profería un solo personaje pero, al ver durante los ensayos que resultaba poco dinámico si lo pronunciaba solo un actor, lo modificó en la escritura asignando fragmentos a ambos personajes. Dicho dispositivo de enunciación múltiple permite que distintas figuras vocalicen más allá de la subjetividad y nos acerquen la historia de manera coral, sin un centro determinado. Un impulso, una energía, algo que emerge del propio acontecimiento, se abre paso suplementariamente en el texto teatral y concita futuras escrituras y resoluciones escénicas.

Si hay huella, hay tachadura, y hay, entonces, suplemento. En el trabajo de reescritura para la versión corregida por Kartun, se observa una tendencia general hacia la síntesis, la búsqueda de un lenguaje más directo y menos lírico, con respecto a la edición del 2001. Algunas sustituciones que se pueden observar son: «Me fue bien» donde antes decía «Me ha ido bien» (2014:61). El pretérito indefinido de la última versión, presenta el hecho como centro de

interés, algo que se canceló en otro tiempo en el que el protagonista ya no se halla presente. En cambio, el pretérito perfecto relacionaba ese pasado con el presente en el que enuncia el personaje. El mundo narrado del pasado de Vanzetti que se narra en las cartas a su familia, aparece con un pretérito indefinido en alternancia con el imperfecto (tiempo cero). Por el contrario, la narración a cargo de la «Voz» en *off*, tanto en el texto como en la puesta, está en un presente que actualiza la información de los acontecimientos recientes. Ese mundo comentado exige que el espectador se involucre con la realidad representada, a diferencia del plano de la historia que genera una distancia respecto de la misma.

La intención de síntesis y condensación se puede registrar especialmente en el hecho de reestructurar en una frase más extensa lo que se organizaba en, por ejemplo, tres oraciones breves, con una apuesta mayor a lo no dicho. El hecho de quitar giros costumbristas que no cobran valor para la acción principal, precisiones de lugar y otras referencias que se reponen por el contexto, le dan al texto un anclaje más próximo al «aquí y ahora» de la escena. Es posible, entonces, advertir que estas decisiones están atravesadas en algún lugar por la experiencia previa del espectáculo, la reelaboración de materiales ajenos, la producción de palabras, imágenes, ritmos, texturas, en resumen, la reescritura que implica toda puesta en escena. Así, en el video de la puesta se registran expresiones pronunciadas por los actores que no están incluidas en el texto de Kartun, resultado del proceso creativo conjunto que suponen el período de ensayos y el de funciones; pues solo allí, en ese acontecimiento único e irrepetible del encuentro entre obra y espectador, emerge el espectáculo que no es sino una escena posible, un suplemento, una huella.

Laura Conde

## ENVÍOS

**DERRIDA, JACQUES** ([1967a]1998). *De la Gramatología*. Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

**DERRIDA, JACQUES** ([1967b]1989). Freud y la escena de la escritura. En *La escritura y la diferencia* (pp. 271-317). Anthropos. Traducción de Patricio Peñalver.

**DERRIDA, JACQUES** (1972a). La *différance*. En *Marges de la philosophie* (pp. 1-29) Minuit.

**DERRIDA, JACQUES** ([1972b]1975). *La diseminación*. Fundamentos. Traducción de José Martín Arancibia.

## Ilegibilidad

La lectura literaria,  
más allá (o más acá)  
de la comprensión

La cuestión de la ilegibilidad de los textos es indefectiblemente un problema de lectura, en tanto lo ilegible es lo que no puede leerse, aquello que resiste a la atribución de sentido [ver Resistencia]. Así, la ilegibilidad es una categoría cuya definición ha tendido a circunscribirse en su oposición a lo legible: en cada lectura se traza un límite por medio del cual se define como ilegible lo que queda fuera de su alcance. Ante este primer bosquejo, dos interrogantes guían el recorrido por diferentes teorías de la lectura que se propone a continuación. Una primera pregunta, que es necesario no subestimar a pesar de la simpleza de su formulación: ¿qué es leer? Por otro lado, ¿dónde radica lo ilegible de un texto? Esta segunda pregunta introduce una distinción fundamental, según se considere la ilegibilidad como un rasgo intrínseco —lo que la emparenta con la noción de hermetismo— o, por el contrario, se la conciba como un defecto de lectura, es decir, como efecto o resultado del encuentro entre lector y obra, o entre la obra y su época.

Walter Benjamin inicia su ensayo «Sobre algunos temas en Baudelaire» afirmando que el poeta escribió *Les fleurs du mal* para lectores futuros, lectores que aún no existían al momento de su publicación: «El lector al cual se dirigía [Baudelaire] le sería proporcionado por la época siguiente» (1939:7). Así, lo que Benjamin sugiere es que la poesía baudeleriana resultó ilegible para sus contemporáneos por el carácter anticipatorio de su propuesta estética: Baudelaire logra captar en su poesía la transformación de la estructura experiencial de los sujetos puesta en marcha por la modernidad que se volverá inteligible (legible) tiempo después. La idea de que ciertas obras literarias irrumpen como ilegibles en su época reaparece en las reflexiones que marcan el surgimiento de la estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*): «hay obras que, en el momento de su aparición, no pueden referirse todavía a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas» (1970:183). Hans Robert Jauss y el grupo de Constanza formulan la categoría de «horizonte de expectativas», derivada de la fenomenología de la percepción de Edmund Husserl, para describir la relación de toda obra con su contexto de surgimiento atendiendo particularmente a la experiencia del lector. En la búsqueda de superar las concepciones esencialistas de la literatura inscriptas en la idea de canon de las teorías marxista y formalista, Jauss se propone formular un marco metodológico que

permita reparar en la historicidad de la literatura: en la medida en que una misma obra recibe interpretaciones diversas y hasta divergentes en diferentes contextos, es necesario reconocer el rol protagónico de los lectores en la constitución de las obras literarias. Ahora bien, este modo de abordar la cuestión de la ilegibilidad está fundado en una concepción hermenéutica de lectura, es decir, la lectura entendida como interpretación; el carácter ilegible de una obra se explica por la distancia que esta establece respecto al horizonte de expectativas de cierta época y, por lo tanto, su futura legibilidad no es puesta en duda. La ilegibilidad se convierte así en una cuestión de temporalidad: el paso del tiempo propiciará el encuentro de la obra con sus lectores.

Otras perspectivas, en cambio, han partido de señalar que la inagotabilidad del proceso hermenéutico —en la lectura, algo siempre resta [ver Resto]— se debe menos a una carencia del método que a la condición irreductible, discontinua de la literatura respecto de los valores y los lenguajes de la cultura [ver Discontinuidad]. Maurice Blanchot formula esta irreductibilidad de la literatura en términos de impugnación: «impugnación del poder establecido (...), impugnación de ella misma como poder. Sin cesar, trabaja contra los límites que contribuye a fijar» (1971:59). Allí donde creemos alcanzar la comprensión conceptual, sostiene Blanchot en «Los grandes reductores», la experiencia literaria nos expone a lo absolutamente diferente. Dado que la cultura, como discurso de lo legible, es esencialmente reductora, la experiencia literaria desafía constantemente los intentos de la cultura por aprehenderla. El discurso (teórico o crítico) sobre la literatura está atado al vaivén relato cultural—experiencia literaria sometido simultáneamente al carácter reductor de la cultura y al poder de impugnación de la literatura.

Esta tensión resuena en una distinción que Roland Barthes formula en el ensayo «La respuesta de Kafka». Allí se pregunta por la posibilidad de liberar a la literatura de su condena a oscilar entre los polos del compromiso político y el purismo estético, los únicos modos aparentemente posibles de su ser en el mundo. Como puntos de vista divergentes sobre un mismo acontecimiento, paradójico, inasible, inclasificable al que llamamos literatura, Barthes propone que la literatura es a la vez acto e institución. Concebida como acto, «la literatura no es más que un medio, carente de causa y de fin» (1964:189). Todos los intentos por responder (limitar) los «porqué» o «hacia qué» de la literatura, solo serán enunciados que contribuyan a una sociología de la institución literaria, pero que poco podrán afirmar de la experiencia singular del acto literario. El acto de lectura, como experiencia de lo singular, se sustrae a la generalización que la teoría supone; por lo tanto, desde esta perspectiva, cualquier afirmación sobre la lectura o la ilegibilidad de un texto no puede sino ser una manifestación situada de una experiencia contingente y subjetiva. Así, cuando Barthes, en el inicio de *S/Z*, propone la noción de «escribible» como valor del trabajo literario —ligado a la imposibilidad de clausura, de totalización de un sentido—, y postula su contravalor, lo «legible»

—«regido por el principio de la no contradicción» (1970:161)—, es preciso reparar en que se trata de palabras–valor difícilmente generalizables; es decir, no hay textos legibles ni escribibles sino «para–mí» (en la formulación de los términos se pone en juego la propia subjetividad). Asimismo, esta distinción barthesiana no responde a la lógica de una oposición a priori de elementos complementarios —lo escribible no es lo ilegible—, a la vez que rehúye de su estabilización conceptual. Cinco años después, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, estas palabras–valor son reconfiguradas: allí define lo legible como lo que él, Barthes, no podría volver a escribir, mientras que lo escribible nombra al texto que lee con dificultad. Imagina, en esta ocasión, un tercer término, lo «recibible», que «sería lo ilegible que engancha, el texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud (...) no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo recibo, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática» (1975:128).

Se percibe cómo, desde esta perspectiva, se desdibuja la oposición entre legibilidad e ilegibilidad. En una entrevista de Carmen González–Marín a Jacques Derrida, publicada en 1986 en *Revista de Occidente* bajo el título «Leer lo ilegible», Derrida sugiere:

No es seguro que puedan oponerse y distinguirse lo legible y lo ilegible. (...) a menudo experimentamos el hecho de que lo dado en la lectura se nos da como ilegible. Por ilegible entiendo aquí, en particular, lo que no se da como un sentido que debe ser descifrado a través de una escritura. En general, se piensa que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significantes en dirección hacia el sentido o hacia un significado. Pues bien, (...) hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta ilegibilidad. (1986a:s/p)

Y continúa:

Mi amigo Paul de Man escribió en alguna parte que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera (...). Tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: en la lectura es donde la ilegibilidad aparece como legible. (Derrida, 1986a:s/p)

Siguiendo a Paul de Man, Derrida no concibe lo ilegible como lo que se contrapone a la legibilidad, sino como aquello que se sustrae a la idea de desciframiento o interpretación, es decir, a la lectura como establecimiento de un significado rector de los textos. En cambio, es el acto de lectura el que arroja al sujeto ante la experiencia de lo ilegible. En *Memorias para Paul de Man*, Derrida retoma la noción de «alegoría de la ilegibilidad» formulada por De Man en *Allegories of reading*, como descripción de la estructura aporética

de todo texto o discurso: en el uso del lenguaje se manifiesta una tensión irresoluble entre las funciones constativa y performativa, es decir, entre gramática y figura. La «alegoría de la ilegibilidad» expone la imposibilidad de una comprensión que resuelva la ambigüedad de esta tensión. Para De Man, el lenguaje literario es alegórico en tanto constantemente construye relatos que alegorizan la imposibilidad misma de la comprensión: la dimensión retórica del lenguaje convierte todo discurso en una alegoría de la imposibilidad de leer. Como desarrolla Derrida en el libro dedicado a De Man, la alegoría representa una posibilidad esencial del lenguaje, «la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura» (1986:25). El sistema lingüístico está construido sobre el olvido de esa indecidibilidad y, por lo tanto, no hay uso del lenguaje que no sea aberrante: si todo texto (o todo acto denominativo, en términos generales: conceptualización, texto, narración, discurso) afirma la imposibilidad de su existencia y prefigura la alegoría de esta imposibilidad, la «lectura aberrante» es esa lectura pretendidamente estabilizadora, cultural, que no es sino una alegoría de la incompreensión o de la ilegibilidad. Así, la legibilidad histórica puede pensarse como una estabilización (reducción) necesaria pero siempre factible de ser subvertida.

## LECTURA

El año en que Juan José Saer publica su primera novela es también el año en que Juan Domingo Perón intenta infructuosamente volver a la Argentina por medio del llamado «Operativo retorno». *Responso* narra un día en la vida de Alfredo Barrios, secretario general del Sindicato de Prensa del '48 al '55, entre las ocho de la tarde de un día de diciembre de 1962 y el amanecer del siguiente, y en sus últimas páginas inscribe un diálogo entre los personajes que alude a la vuelta del líder exiliado:

—Aquí dice que el líder va a volver, así que habrá que prepararse —dijo el Colorao.—Qué va a volver —dijo Barrios, pensando en otra cosa, mirando fijamente el vacío.

—De veras, dice que va a volver —dijo el Colorao—. Dice que le van a dar permiso, siempre que no se meta en política. Pero si viene se va a meter, seguro.

—Ese no vuelve más —dijo Barrios, sin dejar de mirar el vacío. (Saer, 1964:183)

Ya las primeras reseñas de la novela señalaron su «referencialidad política»: en la vida de Barrios se leían las consecuencias de la caída del peronismo en

1955. Sin embargo, el modo en que esta novela elegía tratar el tema subvertía los códigos de verosimilitud de la narrativa política de la época. Lejos todavía de la prosa antinarrativa y fragmentaria de *El limonero real*, *Responso* resultó ilegible por su tono. Como afirma Dalmaroni en el artículo «Política y primeras lecturas» incluido en el Dossier de la revista *Zama* de 2011:

[se puede] advertir (...) toda la distancia que separaba a Saer y su poética de las morales del intelectual predominantes en la crítica literaria argentina durante los años sesenta: los momentos políticos de las historias narradas en sus libros parecían oponerse diametralmente a cualquier imperativo histórico edificante, a cualquier forma de optimismo político o revolucionario, y hasta a una subjetividad narradora que insinuara u orientara un sentido. Es un hecho que muy pocos lectores podían (...) advertir el efecto *crítico* que perseguía la representación sórdida de esos personajes que, tras el derrocamiento del peronismo, se diluyen derrotados, locos o perdidos en la pulsión del juego, del crimen, del suicidio. Contados actores del debate crítico eran capaces (...) de desechar del todo la sospecha de pesimismo ideológico o ético tras leer esas narraciones «gratuitas» en las que ni la forma del relato ni las conciencias de los personajes pueden «juntar los pedazos» para otorgar un sentido fiable a la experiencia, menos aún a la experiencia colectiva. (2011:151)

Las novelas de Saer son protagonizadas por personajes irresponsables e irreverentes, es decir, personajes cuyas acciones y decisiones resultan gratuitas. Sus comportamientos aparentemente descolocados conducen inútilmente a otros personajes dentro de la ficción (así como a los lectores durante la lectura) a buscar una explicación lógica o una justificación. La pregunta por los motivos siempre emerge como interrogante, pero la respuesta nunca se termina de explicitar. ¿Qué le pasa? ¿Por qué actúa de ese modo? En *Responso*, esto se evidencia en el accionar de Barrios. Su irresponsabilidad lo lleva a pedirle a Concepción, su (ex) mujer, una máquina de escribir que había recibido del Ministerio, con la excusa de necesitarla para redactar unas notas para el diario *La Nación* sobre la agricultura de la zona que, sabemos lxs lectorxs, no existen ni existirán. Conscientes de que basa su pedido en una mentira, intentamos creer en su buena intención, aunque algunas páginas más tarde se vuelva inevitable y predecible su decisión de empeñar la máquina en un juego, en el que, por su puesto, perderá. En este sentido, Barrios queda por fuera de los horizontes de expectativas organizados por los mandatos del compromiso de la época —es decir, la demanda de cierta coherencia y continuidad entre palabras, acciones e ideología— y, en cambio, su accionar expone una discontinuidad materializada en la falta de motivo o explicación; no hay cadena de sentidos reconstruible, «este comportamiento responde a...», y esa ausencia, ese vacío, produce irritación, angustia, rechazo, decepción.

En «Vidas rotas», publicado en *Zona de prólogos*, Beatriz Sarlo afirma que:

Barrios oscila. La oscilación también es un modo de la subjetividad en el filo de la navaja. (...) la oscilación es inevitable. Y por eso mismo, es inevitable la mentira. (...) Durante el tiempo en que transcurre su enunciado, la repetición ampliada de la mentira lo extrae de la humillación para depositarlo en la promesa. (2010:42)

Barrios desea que sus palabras, convertidas en promesa por efecto de la repetición, se vuelvan realidad: «—Sí —[le] dijo Barrios [a Concepción], tan orgullosamente como si se hubiese olvidado de que semejante acontecimiento era pura fábula—. Me ofrecieron tres mil pesos por nota. Saben que soy el mejor periodista de la ciudad» (Saer, 1964:28). No obstante, oscila entre la fe en su propia promesa y la evidencia de su falta de sustento en el mundo. Unas páginas más adelante, invadido por la desazón, Barrios reflexiona: «hasta qué punto la vehemencia con que expresaba su despecho no era una prueba de que su mentira no sólo implicaba una estafa a Concepción, sino también a sí mismo» (Saer, 1964:33).

En el libro *Allegories of reading*, Paul de Man dedica un capítulo a su lectura del *Contrato social*. Al analizar la estructura retórica de los textos de Rousseau, De Man reconoce que, en ellos, la autoridad referencial es a la vez reafirmada y cuestionada por su lógica figurada. De Man lee en el *Contrato social* una «alegoría de la ilegibilidad»; es decir, una narración que tiene la forma de una aporía: la incompatibilidad entre la formulación y la aplicación de la ley (acción política vs prescripción política) se traduce en la imposibilidad de distinguir entre las funciones constativa y performativa del lenguaje que resultan, por lo tanto, irreductibles:

Un texto se define por la necesidad de considerar un enunciado, al mismo tiempo, como performativo y constativo, y la tensión lógica entre figura y gramática se repite en la imposibilidad de distinguir entre las dos funciones lingüísticas que no son necesariamente compatibles. Parece que, tan pronto como un texto sabe lo que afirma, sólo puede actuar engañosamente, igual que el legislador tramposo en *El contrato social*, y, si un texto no actúa, no puede afirmar lo que sabe. (De Man, 1979:270)

Así, desafiando las interpretaciones políticas del emblemático texto sostiene que, al igual que los textos ficcionales de Rousseau, el *Contrato* se estructura como «una alegoría de la deconstrucción y la reintroducción de un modelo metafórico» (1979:257). De Man afirma entonces que el lenguaje —contractual, legal— se orienta siempre hacia un futuro y, por ende, asume el modo de la promesa. Cada texto promete su sentido, promete que tiene un sentido determinable que se pondrá de manifiesto en la lectura; pero en su origen solo está la promesa de su propia verdad. Esa es la paradoja: la promesa es imposible pero inevitable. En el *Contrato* «[se reintroduce] la promesa, pese al hecho de que ha sido establecida su imposibilidad. (...)

El *Contrato social* está estructurado como una aporía: persiste en llevar a cabo lo que es imposible de hacer. Como tal, podemos llamarlo alegoría» (De Man, 1979:275).

Si se lee la novela saeriana desde esta perspectiva, se evidencia que lo que resulta ilegible en *Responso* es la exhibición misma de la imposibilidad de acción —a eso nos referíamos con el tono—. En *Responso*, el habla de Barrios siempre es promesa, promesa de nada, pues desde siempre sabemos que no se realizará. Pero aun así, por momentos Barrios mismo se sostiene en esa promesa, vive y descansa en la tranquilidad que su promesa le ofrece a su decadencia presente. Del mismo modo, De Man afirma que el propio Rousseau está destinado a leer mal su *Contrato social*, a creer en la promesa de cambio político. Esa es la aporía: Barrios promete y sabemos que está imposibilitado de cumplir.

En *Responso*, entonces, Barrios expone la falta de consecución entre habla (promesa) y acto como constitutiva de cualquier enunciación, pero sobre todo, del discurso político. El fin repentino de la ilusión de representación política que significó el golpe de la autodenominada Revolución Libertadora se cifra en la novela en la exposición reiterada que Barrios hace de la aporía del lenguaje, de la imposibilidad de representación poética. Si no hay habla que no prometa y toda promesa significa un compromiso hacia un futuro que no puede cumplirse porque en el origen no hay más que una promesa de verdad, el habla de Barrios puede leerse como una alegoría de la ilegibilidad; siempre que habla, promete y se compromete a producir un cambio que lo devuelva a su pasado idílico —la vida con su mujer, en la casa con patio en las afueras de la ciudad—, pero ese compromiso es frustrado desde su postulación por la discontinuidad irreductible entre lenguaje y mundo. Barrios no miente, sino que promete, y se frustra ante la constatación de que el acto mismo de prometer no conduce a la efectucción de su promesa. Si la promesa peronista, el sueño de una patria donde los verdaderos protagonistas fueran los trabajadores, se convirtió de la noche a la mañana en una pesadilla de expulsión, golpes, marginación y decadencia, el efecto de las promesas de Barrios será el mismo: una tranquilidad y esperanza iniciales que derivarán indefectiblemente en una nueva golpiza, en nuevas deudas que será imposible pagar pero también, en la formulación de una nueva promesa incumplida: tirado y golpeado, luego de ser expulsado del juego en el que osó robar unas fichas, Barrios se dice:

Ah, no, él, Alfredo Barrios, no quería morir así, hecho ceniza, en ese camino desconocido, borrado por la furia del cielo. «Yo soy», pensó. «Yo soy Alfredo Barrios. Yo soy Alfredo Barrios». ¿Y si rezaba? No, Dios no existía. Alzó la cabeza y el agua fría le dio en el rostro, refrescando su piel herida y ardiente. Si se salvaba de esa, *prometía formalmente ir a casa de Concepción y contarle todo*. Todo. Iba a decirle cómo le había mentado sobre las notas especiales que tenía que hacer para «La Nación», cómo había empeñado la máquina de

escribir, cómo había perdido los diez mil pesos en la mesa de ferrocarril, cómo había tratado de robar las dos fichas y había sido humillado y golpeado. Iba a contárselo sin guardarse nada, *lo prometía formalmente*. (Saer, 1964:164–165, cursiva nuestra)

La promesa que Barrios se hace a sí mismo es retórica, forma pura. Un nuevo bálsamo que sin embargo sigue acentuando la herida, exhibiendo la discontinuidad entre la cadena virtualmente infinita de tropos que es el lenguaje y su realidad de marginación. Y así, como un eco paródico y decadente, resuena, invertida, la célebre consigna peronista: «mejor que realizar, es prometer».

De este modo, la noción demaniana de «alegoría de la ilegibilidad» permite reunir las dos hipótesis sobre la novela que se presentaron al inicio: es la escenificación de la correspondencia entre la fragilidad de la capacidad representacional del lenguaje y la frustración de la ilusión de representación política peronista posterior a 1955 —correlación figurada en la promesa de Barrios—, la que redundó en la ilegibilidad de la novela en su momento de publicación. *Responso* exponía aquello que en los sesenta se intentaba olvidar, combatir y revertir: la imposibilidad de consecución entre palabra y acción política, la aporía de la representación.

*Malena Pastoriza*

## **ENVÍOS**

**DE MAN, PAUL** (1979). *Allegories of reading*. Yale University Press.

**DERRIDA, JACQUES** ([1986]2008). *Memorias para Paul de Man*. Gedisa. Traducción de Carlos Gardini.

**JAUSS, HANS ROBERT** ([1970]2013). *La historia de la literatura como provocación*. Gredos. Traducción de Juan Jodo Costa y José Luis Gil Aristu.

## Imagen

La imagen en la escritura poética como «imagen dialéctica»: una lectura de su politicidad

En las últimas décadas, el interés por pensar las imágenes desde distintos campos del conocimiento resultó tan prolífico que se lo identificó como un «giro hacia la imagen» en la producción crítica y teórica. Este giro recibió diferentes nominaciones según los autores y el espacio teórico en el que se desarrolla: «giro visual», «giro pictorial», «giro icónico», «giro imaginativo», entre los más usuales. En todos, se acentúa que en nuestra cultura la imagen tiene un rol predominante en la construcción de significados.

Cuando nos ocupamos de la imagen escrita en los textos poéticos, entre las varias posibilidades de abordarla, elegimos conceptualizarla a partir de su valor epistémico y crítico, en diálogo con las ideas de Walter Benjamin —específicamente con su formulación «imagen dialéctica»—, con las derivas de su pensamiento en Giorgio Agamben y en George Didi-Huberman, y con el desarrollo de Jacques Rancière. Más allá de sus diferencias, estos trabajos coinciden en que se trata de un «concepto operatorio», lo que implica desprenderse de determinaciones esencialistas para, en cambio, estudiar la imagen como un tejido de relaciones (Didi-Huberman, [2000]2011:71; Rancière, [2009]2011:28), y más específicamente, como una configuración en la cual colisionan diferentes temporalidades y por lo tanto, sentidos: los que trae la imagen y los que pueden conocerse y construirse en el momento de su lectura.

Esta noción de imagen en la literatura se separa del empleo moderno del término consolidado en el siglo xvii como un «uso especializado en las discusiones literarias, para aludir a una “figura” de la escritura o el discurso» (Williams, [1976]2000:175). Cuando se habla de imágenes poéticas suele pensarse —los manuales y diccionarios de retórica lo corroboran— en construcciones del lenguaje que buscan suscitar en el lector la representación o evocación de un objeto, de un espacio, de una sensación o percepción. Conocemos, incluso, una taxonomía de las imágenes asociadas a los sentidos (olfativas, táctiles, visuales, etc.). En estos usos, la imagen es un componente descriptivo que muchas veces está ligado a una idea de belleza poética, o se asocia a una notación realista o, por el contrario, se lee como una apelación simbólica. Son modos de leer que se construyen a partir de entender el lenguaje, el arte y el conocimiento desde la separación sujeto/objeto. En ocasiones, estas lecturas sitúan a la imagen en diálogo con los

diferentes estilos o tendencias estéticas; así, por ejemplo, se describe una imagen propia del surrealismo, una imagen objetivista, etc. En esta línea, la imagen es un modo de situar un saber sobre el poema que pertenecería a un plano estético o de la historia de la literatura entendida como un relato sobre la sucesión, confrontación o alternancia de movimientos artísticos. Uno de los supuestos que organiza estas conceptualizaciones, en consonancia con ese modo de leer, es que lo social y las diferentes actividades humanas se manifiestan en planos, órdenes o series separadas y con diferentes grados de autonomía.

En esta trama, entonces, se compone uno de los problemas teóricos fundamentales que la imagen plantea para el desarrollo de una investigación: qué leer en eso que se identifica como una solución estilística y formal. O qué clase de conocimiento —sobre lo literario, sobre el lenguaje, sobre la vida humana, sobre la historia— se puede construir a partir de la imagen. En la base de estas inquietudes y en el modo de aproximarse a ellas habría que situar la obra de Aby Warburg, cuyas investigaciones, junto con las de Walter Benjamin, ligan la constelación de autores que mencionamos.

Concebir la imagen como un concepto operatorio es atender a las relaciones que condensa, sin olvidar que estas relaciones son inestables (Rancière, [2009]2011). Este énfasis en las relaciones tramadas en un concepto favorece una lectura del proceso de formación de la imagen, antes que una lectura de la forma como construcción invariante o solidificada y como registro, por ejemplo, de un determinado estilo literario. Atender al devenir imagen de una configuración es diferente a leer en términos de símbolos o de búsqueda de una correspondencia de sentidos, o en términos de representación, y mucho menos, de reflejo. Empecemos por preguntarnos, entonces, qué es lo que se relaciona y deviene imagen.

En una imagen escrita en un poema se pueden estar relacionando cosas como esa escritura, la inscripción de la imagen y su espacio en el texto, con un objeto (un objeto concreto, una serie de objetos, una escena, una percepción, un gesto, un uso, una práctica), con las imágenes disponibles de esos objetos en un «archivo de la imaginación» (Porrúa, 2013); o, explicado de otro modo, con las imaginaciones que construyeron y construyen a esos objetos en una imaginería social, esto es, los modos de imaginar que actuaron para que ciertos objetos devengan en imágenes posibles de escribirse en un poema. Esos modos de hacer imágenes y esas imaginaciones incluyen, a grandes rasgos, la suma de elaboraciones culturales que participan en la formación de la imagen (los poemas, las canciones, las obras de arte, las publicidades, los modos de decir, los modos de los intercambios, los usos tecnológicos, etc.). En este pensamiento sobre la imagen no se supone que los objetos son inmediatamente reconocibles, sino que hay una trama de ilaciones que los construyen y entonces, en la imagen se efectúa «una serie de relaciones de puestas en presencia» (Didi-Huberman, [2002]2021:38).

Es decir que esos objetos, esas imágenes disponibles y esas imaginaciones se relacionan con valores, deseos, sentimientos, percepciones, memorias y conflictos enredados en la experiencia de estar viviendo en un momento determinado, pero que no siempre alcanza a ser articulada o incluso, puede no ser articulable —o del todo articulable— en alguna forma de la cultura disponible. Muchas veces, esas experiencias permanecen como «huellas» (Benjamin, [1927-1940]2016:450) o «supervivencias» (Didi-Huberman, [2002]2018:82, 73-91) mudas y transparentes hasta que la imagen alcanza opacidad y se vuelve legible. Esto también podría decirse de otro modo: para la consolidación del proceso de hegemonía del capitalismo global hay experiencias que es necesario omitir, sin embargo, esas experiencias persisten y lejos de borrarse, pugnan por no desaparecer. La imagen escrita en el poema es un espacio para aproximarse a esa batalla. Es decir que, en nuestra hipótesis, en ocasiones, el recurso poético de la imagen deja de representar un objeto o de remitir a una percepción para configurar una lucha de fuerzas que condensa temporalidades y así exhibir una fractura o malestar. Sin embargo, no se trata de que en la imagen se hacen presentes conflictos externos a ella o que es «expresión» de lo político, ya sea como registro o como representación, evocación o relato. Cuando decimos que alcanza opacidad y entonces es posible su lectura nos referimos a que las imágenes no son la remisión directa a una realidad que suponemos exterior al poema, «no son signos ni reproducciones de algo» (Agamben, [2008]2018:79). Sino que materializan un conflicto y de esa forma se configura su politicidad. Son relaciones en las que está imbricada la práctica de lectura y el momento en que ella se despliega, es decir, el presente en el cual una imagen se vuelve cognoscible: «La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico (...) que subyace a toda lectura» (Benjamin, [1927-1940]2016:465). Si antes hicimos referencia a un modo de leer que suponía la separación objeto/sujeto, en cambio en estas elaboraciones que dialogan con el pensamiento de Benjamin, se trata siempre de relaciones dialécticas. Por eso, la imagen produce una lectura crítica, pero en el mismo movimiento es la lectura crítica la que produce a la imagen «y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje» (464).

Volviendo a Benjamin, en la investigación, explica, el método dialéctico no solo busca comprender la correspondiente «situación histórica concreta del objeto», sino también la «situación histórica concreta del interés por su objeto» ([1927-1940]2016:397). Esto se debe a que «este interés se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero, sobre todo, en que siente ese objeto concretizado en él mismo, siente que lo han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual (¡del estar-despierto!)» (397). Para comprender esta condición de «actual» hay que recordar que en Benjamin se trata siempre de una temporalidad compleja. Ser actual no se equipara a la idea de actualidad más corriente. Lo actual no es el

recorte de un momento en presente que transcurre a continuación y como contraposición a un pasado que imaginamos atrás y más o menos distante. Desprendido de la sucesión cronológica —en una temporalidad descronologizada, podríamos enfatizar— se trata de un tiempo «a sacudidas, intermitente», que no puede comprenderse desde la ideología del progreso, sino desde una concepción de la historia en la que «todo lo pasado» es, en el presente de la lectura, tocado por «un grado de actualidad superior al que tuvo» en cualquier otro momento (397). Esta actualidad «superior» —donde superior implica una «creciente condensación (integración) de la realidad» y no una mejora evolutiva— tiene un modo de hacerse inteligible en la imagen «por la que y en la que se lo entiende». Es así que, si la dialéctica implica un despliegue en el tiempo, en la imagen el tiempo se suspende porque «No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación» (464). De aquí que para Benjamin la imagen dialéctica es la dialéctica en suspenso. Desde esta perspectiva, la imagen es la figura en la que se diluye la oposición sincronía/diacronía, lo que enfatiza su condición o potencia epistémica: «Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal» (465).

## LECTURA

¿En qué consiste entonces el saber de la imagen cuando aparece escrita en un poema? Los autores que mencionamos dirían que se trata de un saber sobre el poema que no es estético, sino sobre los conflictos inextinguibles de la historia.

En «Televisión» (31), poema de *Novela elegíaca en cuatro tomos: tomo uno* (2004), de Alejandro Rubio, una enumeración construye una idea sobre ciertos consumos promovidos como deseables y como signos de éxito y de felicidad por los programas televisivos de los 1990:

no había más  
que prender el televisor y disfrutar los sorteos,  
las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos,  
los restaurants llenos, la músicaailable,  
los bailes, los bailarines, los grandes pechos,  
los pechos enormes, los pechos

Empecemos por llamar la atención sobre esas palmeras que en la enumeración aparecen como un detalle del decorado. Es más, ante la intensidad

de las reiteraciones que siguen podríamos pasarlas por alto. Sin embargo, también podríamos preguntarnos por qué incluir palmeras en un estereotipo sobre el gusto televisivo de los 1990, asociado a una idea de lo lujoso que, al mismo tiempo, remite a lo vulgar y al derroche. En línea con la noción de imagen propuesta, habría que comenzar por señalar cómo esa palmera condensa significados y valores que, para entrar en juego en la lectura del poema, provocan una interrupción en la sucesión enumerativa.

En 1924, Nicolás Olivari publica en *La amada infiel* el poema «La prisionera». La prisionera es una palmera, pero enana, que se marchita en el patio de un edificio de alquiler: «una palmera enana se agosta en el desnudo/y frígido patio al que nunca besó el sol». Además de reescribir el motivo de la tradición poética mencionado en el título, también reenvía desde la primera estrofa al poema de Baldomero Fernández Moreno, «Setenta balcones y ninguna flor». Pero en la reescritura de Olivari se trata de un sujeto escéptico de las propiedades redentoras de la naturaleza y del arte, y de los valores del humanismo. El edificio en el que estaba la palmera, aunque de alquiler, también era signo de ascenso social porque implicaba la salida del conventillo.

En «Caramelero, caramelero», otro poema de Rubio incluido en *Música mala* ([1997]2012), en el final encontramos una serie de versos que podríamos traducir con la frase coloquial «este tipo está —o vive— colgado de una palmera»:

Me gusta estar solo después,  
me gusta estar solo bajo la palmera,  
así como antes estuve ahí bajo la lluvia  
cara al cielo tremendo, viendo bajar  
los coquitos, calculando: este la emboca,  
este no, este la  
emboca, este  
no: y sí. (71)

Esta palmera es el refugio solitario del que vive en una pieza compartida, un lugar alejado del ruido que hacen los «niños que juegan a las tres en punto/en el patio de pensión». Pero en verdad, es el refugio precario (sus hojas no reparan la lluvia y apenas dan sombra) para un sujeto que no está haciendo nada productivo desde el punto de vista de la lógica económica del capital. Su sola presencia bajo esa palmera —que además no sabemos dónde está, aunque podríamos suponer que se trata de uno de esos grandes edificios del siglo XIX que todavía se habitan en Buenos Aires como conventillos— compone una imagen que cuestiona el orden que la cultura en el capitalismo impone a los cuerpos: no es la palmera que da sombra a alguien que disfruta su derecho al ocio de vacaciones en la playa, sino la de un pobre tirado debajo de un árbol.

¿Cuál es el tiempo de la palmera? Sin duda, el tiempo complejo de la imagen que, en este caso, hila una larga tradición en la cultura occidental. Desde las menciones en el *Cantar de los cantares*, se las asocia a espacios míticos y paradisíacos y se consolidan como emblemas de lo tropical y lo exótico. A veces alcanza con una palmera para sugerir lo lujoso, placeres y paisajes inalcanzables. Decoraron los escenarios modernistas, pero fueron, además, la forestación elegida, como un paradójico y ambiguo emblema del progreso por los estados nacionales (en Argentina, especialmente por la generación del ochenta) para realzar edificios públicos, parques y avenidas, las entradas a pueblos y ciudades, o las estaciones del tren. Ya avanzado el siglo xx, es el árbol preferido por las clases medias, hijas de la inmigración, para decorar los *countries* suburbanos, hoteles costeros, salones para fiestas o eventos. Suele haber. También están las palmeras que crecieron por accidente como las que se ven en medio de la pampa, perdidas, cerca de los rieles, producto de las semillas que los trenes trasladaban con la carga y se desperdigaban por el camino. Hemos visto postales, almanaques, empaquetados, señaladores, etc., con la foto de unas palmeras en un atardecer. Entre las imágenes de la Plaza de Mayo, ya sea como paisaje postal o como escenario de movilizaciones, prevalecen las que tienen palmeras. Recordemos que una de las fotos más emblemáticas de la crisis del 2001 tiene a una de esas palmeras prendida fuego.

En el poema de Olivari, la palmera enana integra una serie de referencias a consumos culturales y gustos que podemos asociar a la inmigración y la emergente clase media del 1920, aunque esto no se diga directamente. En cambio, a finales del siglo xx, en los poemas de Alejandro Rubio las menciones son explícitas. «Caramelero, caramelero» propone una sucesión de escenas que refieren a la composición social inmigratoria argentina y en ellas toma la palabra un sujeto que en su relato mezcla lunfardo, palabras en inglés y marcas comerciales (materiales que, sin marcas tipográficas que los distingan, aparecen como lenguaje posible para la poesía escrita en Argentina desde Olivari). Los descendientes de los inmigrantes de comienzos del siglo xx («El ruso del snac hoy puso el cable» ([1997]2012:69)) comparten el poema con la inmigración del fin de siglo «este bolita volado» (69); «los coreanitos, respetuosos,/ estudiosos» (70). Más allá de que la escritura de lo cotidiano, de la vida pobre sin notas románticas o idealizadas, junto con el detalle de las percepciones, permitan vincular estos textos con sus contemporáneos, la contigüidad con los poemas de Olivari arroja la imagen de la palmera con el conjunto de valores, expectativas, temporalidades y significados que imanta. En la palmera escrita en los poemas resuena el fracaso de la integración y de la creencia en el progreso o, dicho de otro modo, la consolidación de un proyecto de nación con bases en un Estado oligárquico y conservador. Al mismo tiempo que instalan la pregunta sobre los límites de lo literario.

La imagen que aparece en el poema de Olivari, leída de manera aislada o en diálogo exclusivo con el período, es decir, suponiendo una eucronía, podría interpretarse como un componente grotesco, una discusión con el sencillismo o un giro respecto del modernismo; y en el poema de Rubio podía pasarse por alto como un elemento casual, o clasificarse como notación objetivista. En cambio, cuando es leída en cercanía una de la otra, devela su potencialidad crítica y su valor epistémico. Parte de su complejidad puede situarse en que señalan tanto una visión desencantada del progreso histórico como una desacralización poética. La imagen de la palmera sintetiza los simultáneos fracaso y persistencia de las versiones homogeneizadoras de la nación, de las resoluciones de integración y sus diferentes derivas históricas y la transformación en las concepciones del arte y del lenguaje poético. Como imagen, la palmera también condensa el deseo de otra vida. Exhibe el conflicto entre la existencia de un espacio prometido y su condición de promesa insatisfecha, necesaria para sostener la lógica reproductiva del capitalismo. Para comprender esto basta con enlazar las imágenes del paraíso o lo paradisíaco y los paneos de las avenidas con palmeras en las series y películas que alimentan el sueño americano. Al mismo tiempo, una palmera alude a un elemento de la naturaleza que se construyó como símbolo, que tiene presencia en el arte y que devino mercancía. La potencia política de la imagen escrita reside en que esas fracturas (historia/progreso; nación/clase/inmigración; naturaleza/arte/mercancía) tramadas como conflictos irresolubles se exhiben y se interrogan.

Sara Bosoer

## ENVÍOS

**AGAMBEN, GIORGIO** ([2005]2018). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (pp. 157-187). Adriana Hidalgo. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

**DIDI-HUBERMAN, GEORGES** ([2009]2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada. Traducción de Juan Calatrava.

**GARCÍA, LUIS IGNACIO** (2015). Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo. En *Escritura e imagen* (pp. 111-133). Vol. 11.

[HTTPS://REVISTAS.UCM.ES/INDEX.PHP/ESIM/ARTICLE/VIEW/50968/47305](https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/50968/47305)



## Intelectual(es)

Un comienzo,  
una tradición,  
una grieta

En *Intelectuales. Notas de investigación*, Carlos Altamirano no solo reúne una serie de interrogantes que ayudan a ordenar la enorme cantidad de bibliografía alrededor de este término que ha sido definido desde las más variadas y encontradas posiciones: como bien ha observado Verónica Delgado, se trató de «una intervención en el campo argentino donde la llamada tradición heroica era fuerte por esos años» (Delgado, 2022). En ese libro, Altamirano cuenta que sus trabajos en el campo de la historia intelectual lo «conducían repetidamente hacia esa figura, la de los llamados hombres de ideas» (2006:13). Y mientras comenta esto, resume las preguntas que, en diferentes tiempos, espacios y circunstancias históricas, fueron respondidas con énfasis distintos a los que cabe atender:

¿Qué significaba desempeñar ese papel en el espacio social? ¿De dónde provenía la autoridad que se les reconocía y qué clase de autoridad era esa? ¿Para quién hablaban? ¿Cuál era la gama de opciones que la situación histórica les ofrecía a quienes decidían escribir y hacer público su pensamiento? (13)

Si bien resulta imposible ensayar aquí una reconstrucción genealógica de las respuestas, no obstante vale la pena volver sobre el conocido episodio ligado a uno de los orígenes del término para luego analizar redefiniciones producidas en la tradición francesa que, en buena medida, signó la nuestra (cf. Altamirano, 2019:39). Marca que se verifica a través del análisis de las referencias que atravesaron las revistas que contribuyeron a modelar el campo de los estudios literarios (ver, por ejemplo, los números de *Contorno* [1953–1959] y de *Punto de vista* [1978–2008] disponibles en acceso abierto en el sitio web del Archivo histórico de revistas argentinas), los programas y las clases de las carreras de letras ubicadas en polos centrales y nuestras intraducciones (cf. Sorá, 2020; Gerbaudo, 2024).

Del célebre caso Dreyfus, asociado al nacimiento de la noción, importa resaltar una característica: el «vaivén» que sufre el término en este debate «deja ver que la apología del intelectual y el discurso contra el intelectual se desarrollaron juntos» (Altamirano, 2006:21). Si pensamos el episodio en términos de Eduardo Rinesi (2003) podríamos decir que, ya desde ese comienzo, hubo «grieta» entendida como posibilidad de la «política», es decir, como esa «actividad» o «conjunto de actividades desarrolladas en ese espacio

de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores tienen sobre él» (2003:23).

El término surgió, efectivamente, de una voluntad de intervención contra un atropello de trasfondo truculento. Se trató de la confrontación entre la derecha nacionalista y antisemita con marcado poder sobre la justicia militar francesa (cf. Altamirano, 2006:18) y un conjunto variopinto formado por escritores, filósofos e historiadores con importante capital simbólico acumulado por 1898 (Anatole France, Pierre Louÿs, Charles Seignobos), jóvenes menos conocidos entonces (André Gide, Marcel Proust, Charles Peguy) y desconocidos que firmaron un petitorio contra la «violación de las formas jurídicas» en el proceso de 1894 al capitán del ejército francés, Alfred Dreyfus, «alsaciano y de origen judío», agrega Altamirano. Los detalles importan, en particular, en un caso viciado de arbitrariedad: Dreyfus «había sido arrestado bajo la acusación de haber entregado información secreta al agregado militar alemán en París. Pese a la fragilidad de las pruebas, un consejo de guerra lo halló culpable de alta traición y lo condenó a cumplir cadena perpetua en la Isla del Diablo (Guayana Francesa), tras ser despojado de sus grados militares» (18). Otros detalles: este episodio se denunció en el diario *L'Aurore*, el mismo que había publicado el 13 de enero de 1898 la famosa carta abierta firmada por Émile Zola dirigida al presidente de Francia bajo el título «Yo acuso» (como bien ha observado Gisèle Sapiro, Zola invirtió el sentido de la sentencia al sentar a la justicia en el banquillo de los acusados [cf. Sapiro y Roig, 2018]). Quienes firmaron el petitorio y no eran figuras reconocidas agregaban, junto a su nombre, los títulos profesionales que poseían. Algo más: ninguna de las enmiendas realizadas vía la investigación histórica «despojó de su valor mítico, como hechos constituyentes, al manifiesto de Zola y al petitorio colectivo que lo siguió» (Altamirano, 2006:20). Es decir, estos detalles revelan un modo de intervenir en el debate público a partir de un capital singular: no es el económico ni el político ni el social el que cobra fuerza sino el que se consolida vía la formación, la investigación y la escritura. Ese capital que, muchos años después, discípulxs y compañerxs de Pierre Bourdieu, entre su legado y el de Sartre, transformarán en bandera en un texto homenaje: *La libertad por el conocimiento. Pierre Bourdieu (1930–2002)* (Bouvaresse y Roche, 2004). Interesa también que este reclamo se tramitara desde los medios entonces al alcance: la prensa.

En aquel marco, el término «intelectual(es)» fue tanto estandarte como objeto de denigración. Altamirano recoge pasajes representativos de una y otra posición. Por ejemplo, entre quienes apoyaron el petitorio estaba Georges Clemenceau quien había escrito en *L'Aurore*: «¿No es un signo, todos estos *intelectuales* venidos de todos los puntos del horizonte que se agrupan en torno de una idea y se mantienen inquebrantables?» (en Altamirano, 2006:20). Entre quienes lo cuestionaron se encontraba, entre

otros, Maurice Barrès: «Estos supuestos intelectuales son un desecho inevitable del esfuerzo que lleva a cabo la sociedad para crear una élite» (en Altamirano, 2006:21). Para cerrar esta selección de comentarios que parecen escritos en un tiempo mucho más cercano que fines del siglo XIX vale reponer la opinión de Ferdinand Brunetière:

El solo hecho de que la palabra «intelectual» haya sido recientemente adoptada con el fin de dividir en una especie de categoría social exaltada a la gente que pasa su vida en laboratorios y bibliotecas, señala una de las excentricidades más absurdas de nuestros tiempos, esto es, las pretensiones de que los escritores, los hombres de ciencia, los profesores y los filólogos deben ser elevados a la categoría de superhombres. (en Altamirano, 2006:21–22)

En Francia, bajo diferentes circunstancias, el sustantivo «intelectual(es)» cargó con adjetivos que vuelven sobre el tipo de cuestiones que con tanta precisión definió Altamirano a partir de la serie de interrogantes citados al inicio de este apartado. No es sino la respuesta diferencial dada a esas preguntas a partir de prácticas concretas como se definirán los roles para los intelectuales en el espacio social mientras se batalla por la construcción de la legitimidad de su accionar. Acciones que, por otro lado, son inescindibles de las fantasías de intervención de quienes las llevan adelante así como de los grupos con quienes confrontan.

La fricción entre Sartre y Bourdieu es tramitada en términos de una dialéctica sin síntesis por parte de los herederos de este último en el libro compilado por Jacques Bouveresse y Daniel Roche en el que participaron, entre otros, Gisèle Sapiro, Frédérique Matonti, Pascale Casanova, Jean-Claude Passeron, Anna Boschetti y Eric Hobsbawm. «Libertad» es una palabra adecuada para describir las búsquedas de Sartre, ese «intelectual total» cuya «ilusión del pensamiento sin límite» (Bourdieu, 1992:312) queda expuesta en *El idiota de la familia* (Sartre, 1971), un texto que deja al descubierto ese bucle tan temido por Bourdieu a quien no le alcanzó con prevenir, tal como hacía en sus clases, su saberse parte de ese universo que tomaba por objeto (Bourdieu, 2001:220) sino que, además, por eso mismo, señalaba la repercusión limitada de sus intervenciones públicas así como restringía sus fantasías respecto de lo que pueden los intelectuales en un espacio social intervenido por otros poderes de mayor alcance en la modulación social de las prácticas: ¿qué puede el campo académico en sociedades donde las «encuestas de opinión» bucean lo que piensan y quieren las personas para saber cómo cooperar en la fabricación de sus pensamientos y deseos? Fue la revista fundada por Sartre, *Les Temps Modernes*, la que en 1973 publicó su ácido texto sobre este asunto: «La opinión pública no existe» (Bourdieu, 1973). Su cautela contrastaba con la posición sartreana sobre la que se pronunció en uno de los anexos de *Las reglas del arte*:

Este sueño de omnipotencia encuentra terreno abonado en la posición social sin precedentes que Sartre construyó concentrando en su única persona un conjunto de poderes intelectuales y sociales hasta entonces divididos (...). Sartre inventó y encarnó realmente la figura del *intelectual total*, pensador escritor, novelista metafísico y artista filósofo que compromete en las luchas políticas de su tiempo todas esas autoridades y esas competencias reunidas en su persona. (1992:312)

Como observa Sapiro, Bourdieu ha estado más cerca de la figura del «intelectual específico» a la Foucault (cf. Foucault, 1976:154–159; Sapiro, 2018a:363, 2020a:453), es decir, de alguien que introduce su visión crítica derivada de un «saber especializado» (Sapiro, 2017b:149): Foucault «rechaza la figura del intelectual universal que se erige en “maestro de la verdad y la justicia”» (149). Por ejemplo, es a partir de esta posición que, junto a Jean-Marie Domenach y Pierre Vidal-Naquet fundó, en 1971, el Grupo de Información sobre las prisiones que «reunía a jueces, abogados, periodistas, psicólogos» (149).

Del mismo modo, Bourdieu se afirmó en sus capitales específicos al esgrimir sus fundamentos tanto a favor de lxs «sin papeles» y de lxs desempleadxs como contra la «troika neoliberal» conformada entre fines de los noventa y comienzos del siglo XXI por el entonces canciller alemán y los primeros ministros de Francia y Reino Unido, entre otros (cf. Bourdieu, 1998b, 2002). Congruente con sus críticas al modelo del «creador increado» que ingenuamente sostiene que «se hace solo» yuxtaponiendo la ideología del don y la del esfuerzo, Bourdieu apostará a la «dimensión colectiva de la actividad científica» (Sapiro, 2020b:454): su idea de «intelectual colectivo» se tradujo en el armado del grupo *Raisons d'agir* a partir del cual creará luego la editorial de igual nombre. Vale la pena repasar su catálogo que visibiliza trabajos sobre la «revolución conservadora» que, lamentablemente, no solo atravesó el campo editorial francés, como bien diagnosticó Bourdieu por 1989, sino también los campos de la economía y de la política. Solo por citar algunos ejemplos que muestran tanto la distancia radical del sello respecto de lxs defensorxs de la neutralidad axiológica como la vitalidad del proyecto que pudo sostenerse más allá de su desaparición física: *¿Hasta cuándo? Para terminar con las crisis financieras* de Frédéric Lordon (2008), *Los agentes de la economía: patronos, banqueros, periodistas, consultores, rivales y cómplices* de Christian de Montlibert (2007), *Las deudas ilegítimas* de François Chesnais (2011), *Economías populares y luchas feministas. Resistir al neoliberalismo en América del Sur* de Verónica Gago (2020), entre otros.

Como puede inferirse de este sintético panorama, hay en Bourdieu una apropiación de la herencia sartreana. Algo que han sabido leer con inteligencia Bouveresse y Roche al elegir el título de ese libro homenaje: si bien despojada del finalismo todopoderoso sartreano, hay una poderosa fantasía de intervención expresada en la apuesta a la expansión del conocimiento

a colectivos diversos dadas las posibles derivas que esa difusión podría generar en términos de ampliación de derechos y cambios de condiciones de vida. Bouveresse y Roche lamentan que entre los pasajes que Bourdieu decidió no incluir en sus *Meditaciones pascalianas* se cuenta uno en el que «explicaba que la cuestión de la libertad no puede ser planteada *in abstracto*, a propósito del hombre en general»; entre sus consideraciones destacaba que el conocimiento permite «saber un poco mejor lo que se hace y lo que se puede hacer, en particular, en favor de la libertad, abriendo nuevas posibilidades» (2004:12). Esta idea de «devenir un poco más libres» (13) a partir del conocimiento atraviesa su producción: la idea de una sociología que permita correr el velo sobre las formas más sutiles de dominación está asociada con esta representación cauta de la libertad sobre la que Bouveresse y Roche insisten a través de esta exhumación de pasajes inéditos de su obra.

## LECTURA

Donde hay política, hay grieta. La grieta, lejos de ser un accidente, es un elemento constitutivo en la lucha por la definición que, desde diferentes facciones, se intenta imprimir a cuestiones de órdenes diversos. No de otro modo nace el término «intelectual(es)» que, en la Francia de fines del siglo XIX, se consolidó también a partir de su rechazo. Esa tensión entre bandos opuestos alrededor de esta palabrita se ha actualizado en distintas coyunturas. Tanto por la importancia de la controversia como por lo exhaustivo del análisis que la reconstruye es oportuno repasar, por un lado, algunas de las inferencias que Claudia Gilman extrae a propósito de la redefinición del rol de los intelectuales en América Latina luego de la Revolución Cubana y, por el otro, una reinscripción transnacional del término generada por la emergencia de movimientos como *#MeToo*, *cancel culture* y la consolidación de los discursos de odio como nueva «marca de distinción» (Sapiro, 2020c:188).

Por un lado, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* historiza el «enfrentamiento entre intelectuales defensores del ideal crítico e intelectuales defensores del ideal revolucionario» (2003:30) en la región antes y después de la revolución cubana en 1959. Hay una anécdota que Gilman retoma y que sintetiza magistralmente el pasaje de una teoría de la acción materializada en la palabra a una teoría de la acción vía las armas o, dicho en otros términos, el pasaje del «intelectual comprometido» al «intelectual revolucionario», del «reformismo» a la «revolución» (160) o, en definitiva, de «la pluma al fusil»:

Resulta reveladora una anécdota consignada en *Marcha* por el periodista Carlos Núñez desde La Habana: un intelectual se lamentaba ante Ernesto Guevara por no encontrar la manera de promover la revolución desde su trabajo específico. El Che le preguntó: «¿Qué hace usted?». El interlocutor respondió: «Soy escritor». «Ah —replicó Guevara—; yo era médico». (181)

Gilman documenta, a través de un imponente trabajo de archivo, cómo se produjo, hacia mediados de la década del sesenta, el antagonismo entre, por un lado, el modelo de intelectual que, bajo el concepto-paraguas del «compromiso» abarcaba al crítico, al escritor y al militante y, por el otro, el modelo del intelectual revolucionario (143). Al problematizarse los criterios de legitimidad y validez de la práctica intelectual, comenzaron las desavenencias y también las oscilaciones: «muchos intelectuales se preguntaron si no había llegado la hora de abandonar la máquina de escribir y empuñar el fusil» (161). Gilman evoca la imagen que Julio Cortázar componía en «Viaje alrededor de una mesa» al señalar que la pregunta acerca de la relación del intelectual «revolucionario» y la política «tiene la virtud de hacernos sentar a todos sobre un felpudo de tachuelas» (161). Se trata de una conmoción estructurada alrededor del binomio intelectuales/hombres de acción:

La incomodidad experimentada por los escritores para entrar en el nuevo traje, que no parecía estar hecho a su medida, consistía en que los requisitos para pasar a la categoría de intelectuales revolucionarios estaban asociados a la pérdida de confianza en las mediaciones inherentes a las prácticas simbólicas y, por tanto, en todas las formas del compromiso basadas en las competencias profesionales específicas. (161)

Un binomio cuya deriva se puede traducir en otro: intelectualismo/anti-intelectualismo. Gilman recoge los enunciados que abonaron esta polémica que puso a lxs intelectuales frente a «demandas de eficacia práctica inmediata» a través de un discurso que vituperaba la actividad desde una moral que privilegiaba la vía armada.

Por otro lado, una obsesión recorre las investigaciones de Sapiro: el lugar de los intelectuales en la construcción de un sentido común social indisociable de su «responsabilidad» pública. En su monumental *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe – XXIe siècle)*, volvió sobre el mismo campo estudiado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, solo que para interrogar los límites de su autonomía respecto de la moral y de la ideología (recordemos: Bourdieu [1992] se había ocupado principalmente de los condicionamientos económicos [cf. Sapiro, 2012b]): «la historia estructural pone en relación los factores de transformación del espacio social (demografía, economía, escolarización, etc.) con la evolución de los diferentes campos que lo componen; aquí, el derecho y la literatura», aclara

Sapiro en la «Introducción» al resultado de ese colosal trabajo de archivo que, vía el estudio de juicios célebres (entre otros, a Béranger, Courier, Flaubert, Baudelaire, a los intelectuales colaboracionistas), hace trastabillar no solo la fantasía de que lxs escritorxs «puedan decirlo todo» sino también el mandato de que «deban decirlo todo». Según las morales de la época, el silencio es sancionado tanto como el exceso, si bien el primero no está asediado por el fantasma de un proceso penal, aunque sí por la condena simbólica.

Su investigación se desprende de *La guerre des écrivains 1940–1953* (Sapiro, 1999) donde había escudriñado las tensiones del campo literario francés durante la Ocupación alemana. Pero además se expande en otra más reciente: en *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, atendió al «fenómeno de repolitización del campo literario contemporáneo de derecha como de izquierda» (cf. Sapiro, 2018a). Su examen crítico de las relaciones entre los campos literario y político franceses se quiere una intervención en la lectura del presente. Su análisis no se detiene en los años de las luchas de Argelia por su independencia (es decir, va más allá de lo anunciado por su título) y alcanza la actualidad. Por ejemplo, muestra cómo frente al «racismo de clase» y al «racismo de la inteligencia» en *De l'antiracisme comme terreur littéraire* o *Éloge littéraire d'Anders Breivik* de Richard Millet, frente al «racismo chic» de Michel Houellebecq, frente a la «defensa» de la «identidad francesa» y europea por Renaud Camus hay escritorxs como Jean-Marie Le Clézio y Annie Ernaux que usan su capital simbólico para responder a estos embates.

Vale la pena reponer ante qué se alerta Sapiro y por qué analiza estos casos. Por tomar el más emblemático: el de Renaud Camus. Un autor que elabora una pseudo-teoría sobre los flujos migratorios: «gran reemplazo» (título del libro donde desarrolla esta «noción») es el nombre dado a la modificación de la población francesa, encaminada hacia la «deculturación» debido a la preponderancia de una creciente migración extraeuropea. Sobre la base de estas ideas, Camus cofundó y preside desde 2017 el Consejo nacional de la resistencia europea bajo el eslogan «Viva la Francia libre. Viva la civilización europea». Esta «apropiación abusiva de los símbolos de la memoria colectiva» (entre ellos, los de la «resistencia») y su desplazamiento hacia el arco político opuesto es leído por Sapiro como una señal de alerta junto a otras: el «elogio» por parte de Millet a Breivik que había masacrado a más de setenta y siete personas en Noruega en nombre de la «civilización europea», los gestos de Houellebecq contra los movimientos feministas, antirracistas y multiculturalistas que son algo más que la pose de un «maldito» del hasta no hace muchos años sacralizado campo literario francés. «Que Houellebecq sea un gran escritor a los ojos de la tierra entera no me obliga a mirar para otro lado ante su evidente racismo», señala Abdel-Allah Salhi a propósito de su controversial novela *Plateforme*.

Si hasta aquí, y específicamente sobre esta línea de intervención, sus trabajos se recortaban sobre Francia, en su último libro, *¿Se puede separar la obra del autor?*, espacio y tiempo se diversifican. Se trata de un trabajo a escala transnacional que vuelve sobre la autonomía relativa de los campos y sus espinosas zonas de contacto [Ver Campo]. Una lectura que se escribe en un momento de temblor, no solo respecto de lxs actorxs que encarnan los debates (¿intelectuales?) del presente sino también respecto de sus formas: alertada por el declive de la «argumentación racional» frente al privilegio del «estilo panfletario» y del «ruido y la mala fe para descalificar al adversario» (2020c:20), Sapiro vuelve sobre la cuestión de la «responsabilidad» de «los intelectuales, los artistas, los intermediarios culturales y los críticos» en un contexto mundial marcado por los discursos de odio como nueva «marca de distinción» (2020c:138).

Así, frente a la «cultura de la cancelación», Sapiro interpela a la exhumación responsable y al análisis atento de los poderes y de los campos que se conjugan para contribuir a fabricar obras y figuras de autorxs en situaciones controversiales. Los casos de los que se ocupa son reveladores. Entre otros: el rol de Günter Grass y de Hans Robert Jauss en las SS, los textos pronazis de Paul de Man escritos en su juventud y las secuelas de esos pasados en lo que vino después; la reedición «edulcorada» en 1976 de *Los escombros* (el «virulento panfleto antisemita de Lucien Rebatet» [2020c:35]); la decisión de incluir a Charles Maurras y a Céline en la edición 2018 del *Livre des commémorations nationales*; los pasajes antisemitas y homofóbicos del diario escrito en 1994 por Renaud Camus, finalmente retirado de circulación; los juicios a escritores colaboracionistas. Esta lista incompleta permite inferir un diagnóstico: «las dos posiciones extremas, de identificación completa o de separación completa entre la moral del autor y la moral de la obra cuentan con adeptos en todas partes» (2020c:22). No piensa desde allí Sapiro.

Más allá de la interpretación de cada caso, importan sus derivas en términos de políticas de exhumación y de agencia: lejos de defender la lógica de la «cancelación», encuentra en la revisión de estos textos y en su estudio una posibilidad de ejercer una lectura crítica del pasado y de sus huellas en el presente en función de intervenir en la discusión del estado de las cosas. Su texto ratifica la importancia de las ciencias humanas y sociales en la reflexión sobre «las formas de violencia simbólica que se ejercen en nuestras sociedades» (26). Formas sostenidas con la complicidad de poderes entre los que se destacan los de los campos judicial y mediático. Para alertar respecto de esta trama, Sapiro analiza dos casos en contraste.

Por un lado, el de Peter Handke. Un autor que ni hace «apología de la violencia contra minorías estigmatizadas» ni «ha incitado al odio contra personas en virtud de sus orígenes, su religión, su género o su orientación sexual» (145). Sapiro contrasta las críticas que recibió cuando la academia suiza le otorgó el Premio Nobel de literatura en 2019 dada la posición pro-serbia que

había asumido durante la guerra de los Balcanes (Cosovschi, 2019) rematada por su asistencia al entierro del controversial Slobodan Milošević, asociado a la masacre de Srebrenica (Žbanić, 2020), con el caso del «escritor pedófilo Gabriel Matzneff» cuyos escritos «legitiman y normalizan» una «conducta privada chocante y censurable» (12).

Sobre el caso Matzneff, vale la pena revisar los archivos preservados por el Institut National de l'Audiovisuel (INA) y domiciliados en Internet ya que cualquier descripción se quedará corta: durante una entrevista televisiva que tuvo lugar en 1990, Matzneff expuso las razones de sus preferencias sexuales. Hay tonos, risas cómplices y risas complacidas así como gestos de reprobación que solo pueden reponerse viéndolos. La secuencia en la que Bernard Pivot, el conductor del programa, describe a Matzneff como un «coleccionista» de jóvenes mientras lee pasajes de sus textos que ratifican esta figuración choca con la reacción solitaria de la escritora canadiense Denise Bombardier (una actitud ostensible desde la nada complaciente expresión de su rostro hasta sus terminantes argumentos). Sapiro envía a estos y a otros materiales de archivo que complejizan el análisis de los costos acarreados por una toma de posición que no se acoge a las pautas naturalizadas en un tiempo y en un espacio puntuales. Por seguir con el ejemplo de Bombardier: «mal cogida», le habría dicho Philippe Sollers ni bien finalizada la emisión televisiva. Hablamos del director de la colección *L'infini* en la que Matzneff había publicado y siguió publicando sus diarios para la prestigiosa editorial Gallimard (el último, datado en 2019). Más allá del mal momento, el episodio será el más explícito de una serie más difusa: cargarse a aquel bien amado de la prensa y los medios literarios franceses dificultó la difusión del trabajo de Bombardier en París.

La política de exhumación que Sapiro despliega va a contrapelo de la conformista y resignada asunción de que «entonces las cosas eran así». Su estudio examina las tomas de posición de los medios de comunicación, de otros escritores, de responsables de editoriales y también de víctimas como Vanesa Springora que le responde a Matzneff desde el mismo terreno desde el que él jugaba: la escritura avalada por los capitales simbólico y social acumulados (en su caso, como directora de Éditions Julliard). En su reciente libro *Le consentement*, Springora realiza un doble movimiento: mientras discute que pueda aplicarse esa figura a una relación sexual entre un adulto y un menor, denuncia la complicidad de quienes desde diferentes espacios decidieron mirar para otro lado, concretamente, a propósito de Matzneff. Luego de la publicación de este testimonio, de sus declaraciones públicas y de la repercusión del «affaire» así como del anuncio de una investigación judicial sobre abuso sexual de menores, Gallimard retiró de la venta los diarios de Matzneff.

Por contraste con este caso, Sapiro lee en la polémica desatada alrededor del Nobel otorgado a Peter Handke las resonancias y los costos de la posición

asumida por un escritor contra «la ideología dominante» (150). Handke «no ha defendido el nacionalismo serbio, como se le ha reprochado» sino que ha lamentado «el desmantelamiento de la ex-Yugoslavia» (146) y ha denunciado los intereses de las potencias occidentales tanto en la representación mediática de esa guerra (*Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o justicia para Serbia*) como en el proceso judicial alrededor de los crímenes cometidos durante ese enfrentamiento (*Alrededor del gran tribunal*). Próxima a la posición del escritor italiano Claudio Magris que leyó las intervenciones de Handke como una reacción contra la «información sesgada» que denunciaba los crímenes cometidos por las huestes de Milošević pero silenciaba los perpetrados por las del croata Tuđman y por las del musulmán Izetbegović (150), no obstante observa la ambivalente decisión de Handke de acudir a los funerales de Milošević mientras pone en serie a *Un viaje...* y *Alrededor del Gran Tribunal* con el *Yo acuso* de Zola (y también con el *Tratado sobre la tolerancia* que Voltaire escribió en 1763 a raíz del caso Calas —un protestante acusado de matar a su hijo, convertido al catolicismo—): los textos de Handke, como antes lo habían hecho los de Zola y Voltaire, vuelven la acusación contra quien acusa mientras «solicitan» las prácticas del sistema judicial.

En definitiva, mientras Sapiro convoca a multiplicar análisis como los que «ensaya», a modo de ejercicio de la «responsabilidad» intelectual (231), es cauta respecto de su capacidad de intervención: la revelación de estas operaciones es solo eso. La transformación de las prácticas sociales excede, aunque incluye, acciones como estas.

Analía Gerbaudo

## ENVÍOS

ALTAMIRANO, CARLOS (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Norma.

ALTAMIRANO, CARLOS (2019). *Estaciones*. Ampersand.

## Interrupción

Permanece callada  
en la voz narrativa

En el capítulo VIII de *La conversación infinita*, titulado «La interrupción (como sobre una superficie de Riemann)», Maurice Blanchot indaga acerca de la naturaleza de la conversación. La presuposición es que, para que el habla (*parole*) entre dos personas se convierta en conversación (*entretien*), es indispensable que exista una pausa que posibilite que el habla pase de un interlocutor a otro. Este silencio es visto como la parte motriz del discurso, al punto tal que Blanchot afirma que la interrupción en la conversación representa el enigma del lenguaje: «quisiera mostrar que esta intermitencia, mediante la cual el discurso se convierte en diálogo, es decir, en dis-curso, se presenta según dos direcciones muy diferentes» (2008:93).

Este texto, en el que se ensaya una distinción entre dos modos de interrupción llevando al extremo la conjetura sobre las posibilidades de esta diferenciación, puede leerse como una teorización sobre el movimiento que mejor caracteriza el pensamiento de Blanchot: el *desdoblamiento* como expresión de la diferencia que se distingue de la *duplicación* como multiplicación de la identidad. La distinción, la diferenciación en Blanchot toma la forma de un desdoblamiento en el que un mismo objeto se escinde en dos posibilidades. Lo que está en juego en este caso es qué relación se establece con el *otro* en una conversación. El primer modo de la interrupción se caracteriza por la exigencia dialéctica del habla que tiende a la unidad, es decir, que supone que la comunicación es efectivamente posible y que un yo y un otro pueden reunirse en un conocimiento mutuo que los incluya y en el que se reconozcan como tales. En esta línea, Blanchot propone tres maneras de relacionarse y de concebir al otro: como posibilidad fáctica e impersonal del mundo (objeto de estudio); como otro yo que comparte conmigo, justamente, el poder de decir yo; y como tentativa de relación íntima e inmediata. En estos tres casos «el “Yo” quiere anexarse al otro (identificarlo consigo) (...) estudiándolo como una cosa, o bien quiere recuperar en el otro a otro yo, ya sea por el reconocimiento libre o por la unión instantánea del corazón» (2008:95). Esto supone la creación de un *espacio* interrelacional donde la palabra circula según la lógica de la comunicación y de la mutua comprensión.

El segundo modo de interrupción se caracteriza por la exigencia no-dialéctica. A diferencia de la instancia anterior, en este caso el énfasis está puesto en «todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él» (95). Esta distancia, aunque inabarcable,

en lugar de obstaculizar la relación con el otro busca constituir mi relación con él a partir de esa distancia. Así, lo otro se entiende en tanto *neutro*, como «lo desconocido en su distancia infinita» (95) que orienta la búsqueda de esta exigencia no-dialéctica. Ante la pregunta por cómo relacionarse con el otro de manera tal que se respete su alteridad, puede notarse que esta exigencia supone un posicionamiento ético respecto al otro en el que se busca fundar un modo de subjetividad que no responda a la lógica de la identidad dialéctica. Por otro lado, la estrategia de escindir un objeto en dos pero generando una oposición que sea imposible de recomponer y reunificar dialécticamente, es un movimiento recurrente en Blanchot. La dialéctica es justamente el operador para distinguir entre los dos tipos, o «exigencias» según las llama Blanchot, de interrupción. El desdoblamiento apunta a la no identidad consigo mismo del sujeto, entendiéndolo que multiplicar la identidad (tipologizarla, volverla clasificable) es una forma de conservarla. Al desdoblar la identidad ante la presencia del otro, esta se vuelve autodiferente y entra en tensión consigo misma. Duplicar es la estrategia de la metafísica: dada una realidad se la duplica para entenderla, volverla aprehensible y clasificable. En Blanchot la apuesta es capturar el instante del desdoblamiento, es decir, la emergencia de la no identidad consigo mismo de un determinado objeto.

Que Blanchot involucre en este esquema la palabra *dialéctica* apunta a que la problematización de la lógica de la identidad se refiere a la filosofía de Hegel: lo que se interrumpe es justamente la dialéctica entendida en términos hegelianos. Es importante destacar este contacto con Hegel, en particular con *Ciencia de la lógica* (1812), donde Hegel realiza una crítica al concepto de identidad. La novedad introducida por Hegel consiste en pensar la unidad entre espíritu y naturaleza, entre lo subjetivo y lo objetivo, ya no como una entidad absoluta y estable sino que la identidad se concibe dialécticamente. Esto significa que la identidad contiene en sí misma la diferencia, es decir, se describe como un proceso dialéctico de afirmación, negación y síntesis que se sucede a lo largo del tiempo y se expresa en el devenir de la historia. Como se puede ver, la alteridad y la diferencia inherentes al otro son resueltas por el movimiento dialéctico de la identidad. Es precisamente ese movimiento el que se interrumpe por la aparición del otro como *neutro* que propone Blanchot, en la medida en que es una alteridad imposible de apropiarse y, por tanto, de conocer. ¿Qué posicionamiento ético me exige pensar en el otro como inalcanzable, y no ya como aquello de lo que me puedo apropiarme? ¿Qué implica establecer un límite al pensamiento y al lenguaje, orientarse de cara a lo que no puede ser nombrado? ¿Cómo concibo al otro cuando me comunico con él? ¿Qué hacer con lo que no se puede conocer?

En el *espacio comunicativo*, la emergencia del otro supone «una distorsión que impide toda comunicación recta y toda relación de unidad» (Blanchot, 2008:96) y le corresponde al habla inscribirla en sí misma. En Blanchot, esta emergencia del otro se relaciona también con la fuerza de la presencia neutra en la comunicación: «A este hiato —la extrañeza, la infinidad entre

nosotros— responde, dentro del lenguaje mismo, la interrupción que introduce la espera» lo cual conlleva «un cambio en la forma o la estructura del lenguaje (cuando hablar es en primer lugar escribir)» (96). Este cambio lleva implícita la decisión de liberarse de la exigencia de unidad del discurso coherente, intentando darle «la palabra a la intermitencia, habla no unificante» (96). Teniendo esto en cuenta, para Blanchot la literatura es la que pone en juego ese cambio radical en la estructura del lenguaje —que no es otra cosa que decir que la literatura opera con el lenguaje de una manera tal que altera su funcionamiento en tanto lenguaje de comunicación.

Entonces, por un lado, se postulan dos grandes modalidades de interrupción que se distinguen, principalmente, por la exigencia dialéctica del habla sobre la que actúan. La interrupción de ser, al no tener que vérselas con la unidad, tampoco se establece según la forma dialéctica en la que un yo y un otro busquen una síntesis tranquilizadora: Blanchot ofrece «la pausa que permite el intervalo; la espera que mide la distancia infinita» (Blanchot, 2008:98). En sintonía con esta tentativa de romper con la exigencia de unidad, el diálogo y la conversación son la alternativa del habla que ayuda a compartir el peso de esta tarea. No obstante, es importante destacar que Blanchot advierte que la diferencia entre los dos modos de interrupción es en sí misma ambigua e indecible. Cuando el discurso se interrumpe, no podemos saber qué es lo que está operando. De esta manera, la interrupción, al ser indecidible, genera ambigüedad.

La interrupción introduce en la obra de Blanchot esa presencia de lo otro como *neutro* que se involucra con sus distintas reflexiones sobre la escritura y la lectura literarias. En este sentido, al final del ensayo sobre «La interrupción», Blanchot vincula la exigencia no-dialéctica de la interrupción con la escritura, al preguntarse si responder a esa exigencia significa «pretender involucrar el afuera de toda lengua en el lenguaje mismo, es decir, hablar en el interior de este Afuera (...) Escribir: trazar un círculo en cuyo interior vendría a inscribirse el afuera de todo círculo» (2008:98). Esta idea es central para comenzar a analizar la figura de *voz narrativa* de Blanchot y, a la vez, manifiesta la relación que se da entre el *afuera*, el lenguaje y la literatura.

## LECTURA

Proponemos leer los vínculos entre interrupción y literatura en el ensayo «La voz narrativa», que está publicado en el capítulo XIV de *La conversación infinita*. En este texto se retoma y amplía la metáfora espacial del círculo, pero trasladando al dominio de la narrativa la relación entre el *afuera* y el lenguaje: «el relato sería como un círculo que neutraliza la vida, lo que no quiere decir que carezca de relación con ella, sino que se relaciona con ella mediante una relación neutra» (Blanchot, 2008:488). En un relato, nos dice

Blanchot, podemos presentir que «alguien habla por detrás» (488); esa voz espectral funciona como el centro del relato. Lo importante es que ese centro, a partir del cual se organiza el relato, no está dentro del mismo sino que se establece detrás de él: la voz narrativa es el afuera del círculo/retrato. Entre la voz que narra y lo narrado existe una distancia infinita que exige, tal como vimos, una interrupción que sea capaz de medirla. En otras palabras: ser capaz de narrar, de abarcar esa distancia, sería equivalente a «hablar el límite, es decir, conducir hasta el habla una experiencia de los límites» (488). La figura del círculo puede leerse como una modulación del *espacio literario*, como ese evento en que el sentido del lenguaje y la comunicación están dados a partir de una distancia, de un retiro que se constituye como el centro ex-céntrico del relato. Aquí es importante destacar que no debemos considerar este *afuera* del relato como un espacio trascendente que funcionaría como la verdad y el sentido de la obra sino como un espacio de errancia.

En términos lingüísticos, la propuesta de Blanchot sobre la voz narrativa gira en torno a la extraña naturaleza del pronombre de la tercera persona: «Si, como fue demostrado, escribir es pasar del “yo” al “él” (...) queda por saber lo que está en juego, cuando escribir responde a la exigencia de ese “él” incaracterizable» (Blanchot, 2008:489). La experiencia narrativa que implica un distanciamiento entre el narrador y lo narrado, que no siempre se cuenta pero que está presente siempre que se cuenta, está bajo la máscara de la tercera persona. La referencia para esta teorización es la obra de Kafka ya que a partir de su obra esta distancia pierde el carácter objetivo, desinteresado, que identifica a las novelas realistas de, por ejemplo, Flaubert, produciendo un distanciamiento del personaje principal que lo corre del centro de la acción en la medida en que «constantemente descentra la obra, de un modo no mensurable y no discernible, al mismo tiempo introduce en la narración más rigurosa la alteración de otra habla o de lo otro como habla (como escritura)» (493). Esta distancia involucra entonces la *experiencia narrativa*; es el hecho casi irreal de que exista alguien que nos está contando una historia y que se debate entre hacerse notar o pasar desapercibido: «El “él” narrativo (...) marca así la intrusión de lo otro —entendido en neutro— con su irreductible extrañeza, con su retorcida perversidad. Lo otro habla. Pero cuando lo otro habla, nadie habla» (495). La afonía de la voz narrativa surge como consecuencia de este pronombre que no se corresponde con nadie en especial, no refiere a nadie y gracias a eso puede establecer un vacío al interior de la obra, construyendo el discurso en torno de un centro que se sitúa fuera de ese discurso, al estar radicado en una forma gramatical completamente vacía, que puede apuntar a infinitos lugares o a ninguno. Esa voz narrativa apunta a lo exterior al relato, al afuera blanchotiano. Afuera que se relaciona con ese relato, a partir de la voz narrativa, de una forma neutra. La particularidad de esta relación pasa entonces por el hecho de que pone de manifiesto la forma en la que el lenguaje se vincula con aquello que está intentando nombrar. Lo que se interrumpe, en este caso, es el funcionamiento referencial del lenguaje.

En *La conversación infinita*, el ensayo sobre la voz narrativa es seguido por «El puente de madera (la repetición, el neutro)». En este caso, la descripción de la voz narrativa utilizada a propósito de un comentario al libro de Marthe Robert *Lo antiguo y lo nuevo: de Don Quijote a Kafka* (1963). La reflexión gira en torno de las condiciones de posibilidad del ejercicio crítico o, como lo denomina Blanchot, del *habla de comentario*. Es posible formular de la siguiente manera las preguntas que guían este ensayo: ¿por qué comentamos una obra? ¿No alcanza con la obra? Para Blanchot el acto crítico pone en juego la repetición de la obra, pero eso que se repite es justamente el vacío, la distancia que funda la experiencia narrativa. El llamado de la obra a interpretarla, a comentarla, expone la existencia de un vacío en ella: en el momento en el que el intérprete asume la tarea de comentar la obra como si ella llamara al intérprete, ratifica en ese mismo acto la existencia de un vacío que busca ser colmado. Se parte de la presuposición de un vacío inicial sobre el que se constituirá, rodeándolo, la palabra literaria: «Esa falta, esa distancia, inexpresada porque está recubierta por la expresión, es ese algo a partir de lo cual la obra, aunque dicha una vez (...) tiende irresistiblemente a volver a decirse» (Blanchot, 2008:501). El comentario entonces pretende llenar ese vacío y completar la obra por medio de la exégesis, el análisis y/o la valoración. Pero al hacerlo la traiciona, la hace ingresar y participar del espacio de la cultura, del mundo de los valores, la convierte en objeto de comunicación. No hay en Blanchot, y quizás esto sea una de sus apuestas fundamentales, una solución dialéctica que sintetice esta tensión entre espacio literario y espacio cultural. La relación que se establece entre ambos espacios es la del desdoblamiento, la interrupción.

La relectura de Hegel que propone Blanchot parte de la complejización de la dinámica que se establece entre literatura —entendida no ya como manifestación sensible de la Idea sino como una manifestación particular del lenguaje— y dialéctica —que, al interior del sistema hegeliano, ocupa un lugar determinante para el progreso racional y lógico de la historia—. La literatura opera como el límite de la dialéctica, cuyo trabajo de inclusión está garantizado justamente por la existencia en el mundo de aquello que no puede incluir, a saber, la singularidad de la experiencia que llamamos literaria. La cultura trabaja para controlar aquello que la interrumpe y la impugna, reduciendo la obra literaria a valores morales y comunicables.

La experiencia literaria es para Blanchot una efectuación más de la extrañeza radical que la cultura intenta una y otra vez asimilar. Si el modo de comprender de la dialéctica hegeliana se caracteriza por la fuerza de la negatividad, la literatura nos propone la lógica de la *impugnación*: «La literatura es quizá esencialmente (no digo única ni manifiestamente) poder de impugnación: impugnación del poder establecido, impugnación de lo que es (y del hecho de ser), impugnación del lenguaje y de las formas del lenguaje literario, en fin, impugnación de ella misma como poder» (1971:63). Seguimos a Alberto Giordano (2017) en la traducción de la palabra francesa

«contestation» como «impugnación» —cabe destacar que en la traducción al español de este texto la palabra «contestation» aparece traducida como «contestación» (Blanchot, 1976:63)—, ya que de esta manera se enfatiza que el movimiento del verbo no responde simplemente a una oposición negativa sino que involucra un *suplemento*. De esta manera la impugnación, a diferencia de la negación y la superación hegelianas, interrumpe la conciliación dialéctica. Ante la voluntad de comprensión total, la especificidad de la literatura pasa por proponer una experiencia «por la que somos puestos a prueba de lo absolutamente otro, de lo que escapa a la unidad» (Blanchot, 1971:60). La exigencia dialéctica de la unidad supone que la estructura de las diferencias es, en sí, binaria: «y se reduce a una oposición rigurosa de términos a términos siempre separados dos a dos» (147), la pluralidad entonces se concibe a priori como reducible en dos: lo bajo y lo alto, lo dominante y lo dominado, politizados y cientificistas, vanguardia estética y vanguardia política, lo nacional y lo extranjero, análisis intratextual y extratextual. Según propone Blanchot, la discontinuidad vacía que recubre la conjunción copulativa «y» en todos estos casos es el elemento *neutro*, siempre diferente, que implica un corte inevitable porque es suplementario a la unidad y funcionalmente nulo: «el corte —la disyunción— infinitamente pequeño conservaría la no-relación radical a la que el Uno no podría aplicarse» (148).

El ensayo «El puente de madera» incluye una reflexión sobre la nominación de la falta, de la alteridad entendida como potencia neutra. La apuesta que involucra esta pregunta pasa por el carácter conjetural de una modulación retórica específica en la que responder a lo imposible, a lo desconocido, a la exigencia no-dialéctica, es un acto de escritura. El ensayo culmina, en referencia a lo neutro, con la pregunta «¿por qué ese nombre?». Luego se interrumpe y continúa con un diálogo en letra cursiva, separado del cuerpo del texto, donde se retoma esta pregunta convirtiéndola en el tema de la conversación. En el diálogo, una de las voces afirma que se necesitan dos personas para hablar sobre el neutro porque, de esta manera, el que lo intenta nombrar siempre es el otro. Podemos leer aquí cómo se teje esta relación entre interrupción, diálogo, lo otro y lo neutro, focalizando en el carácter especulativo, conjetural y teórico de la escritura como medio y modo del pensamiento.

Federico Cortés

## ENVÍOS

BLANCHOT, MAURICE (1992). *El espacio literario*. Paidós.

BLANCHOT, MAURICE (2008). *La conversación infinita*. Arena Libros.

GIORDANO, ALBERTO Y NASCIMENTO, EVANDO (2022). *La literatura fuera de sí*. Bulk.

## Lírica

Género incierto,  
transgresión  
y anti–discurso

En el *Diccionario de la lengua española* encontramos bajo el nombre de lírica una definición que puede servirnos como punto de partida para la indagación teórica, no por su rigor explicativo sino porque cristaliza los principales problemas, reduccionismos y malentendidos que rondan las lecturas de la lírica en la historia de los estudios literarios hasta la actualidad. Dícese de la lírica: «Género literario, generalmente en verso, que trata de comunicar mediante el ritmo e imágenes los sentimientos o emociones íntimas del autor». Ya en la primera palabra la definición enciclopédica resuelve, sin lugar a salvedades o matices, uno de los debates principales en torno a la lírica: el de su clasificación en una teoría de los géneros. Desde su exclusión en la *Poética* de Aristóteles y la *República* de Platón, a los enfoques que la definen como el sub–género emotivo de la escritura poética, actualizando la división romántica entre lírica, drama y épica, las aproximaciones a la lírica han producido históricamente distintas hipótesis en torno a su lugar entre los géneros literarios. En la introducción a *Theory of the Lyric* (2015), Jonathan Culler señala que a pesar de su larga tradición en las literaturas occidentales, la lírica mantiene un estatuto genérico incierto. Culler atribuye esto a la falta de una teoría adecuada, y pone de relieve el modo en que muchos acercamientos teóricos a la lírica fueron pensados por oposición a los verdaderos objetos de interés de estas teorías. Por ejemplo, la teoría de la novela trazada por Mikhail Bajtin, donde se define a la lírica como monológica, en contraste con el rico dialogismo de la novela. Culler propone acercarse a la lírica desde la *Poética*, contra enfoques que privilegian el abordaje de la *Hermenéutica*: mientras la *Hermenéutica* iría en busca del sentido, la *Poética* daría cuenta de las técnicas y convenciones que hacen posible el sentido, y que responden a una tradición genérica. En la teoría literaria del Romanticismo, la lírica aparece como uno de los géneros poéticos fundamentales, ligado a la expresión de lo subjetivo y la interioridad imaginaria del poeta. En sus *Lecciones de estética* (1834), Hegel afirma que la poesía lírica se opone esencialmente a la épica, porque mientras la épica cuenta una acción exterior, la lírica permite al espíritu responder a su necesidad de representarse. Goethe, por otro lado, introduce la categoría de la lírica en el canon de las «tres formas naturales de la poesía» (1819): Epos, Lyrik y Drama. Desde entonces la lírica pasa a ser considerada como el género subjetivo por excelencia, junto a la épica como forma objetiva y el drama como forma mixta. En todo caso, no

es la clasificación genérica el centro de interés de nuestra lectura, sino el recorrido teórico que, siguiendo la pista de Karlheinz Stierle, permite pensar la lírica como anti-discurso: no como un género en sí misma, sino como un modo de enunciación que subvierte los esquemas que sirven de base a los géneros e instala un espacio de indeterminación que hace estallar los límites del discurso. El concepto de lírica como transgresión de cualquier esquema discursivo permite pensar otros modos del lenguaje poético presentes no solo en las formas versificadas, sino en múltiples derivas de la prosa, como la novela, el cuento y el ensayo.

Desde la Pragmática, Stierle inicia su teoría de la lírica como antidiscurso discutiendo la tesis de Roman Jakobson, quien identifica la poeticidad de los textos con sus estructuras recurrentes (es decir con sus repeticiones: metros, rima, aliteraciones, etc.). En *Lingüística y poética* (1958), Jakobson propone una definición de la lírica como género que actualiza, junto a la función poética, la función emotiva, poniendo de relieve la recurrencia paradigmática en el sintagma y el predominio del emisor. De este modo, Jakobson encuentra en la lírica el género que le permite pensar toda la literatura como mensaje que tiende a la autorreferencialidad. Para Stierle, la especificidad de la lírica no reside en el principio de recurrencia, sino que resulta de un conflicto o tensión entre el principio de recurrencia y algún principio de innovación o divergencia, inadecuación o incertidumbre. Para explicar esta tesis, propone una teoría que comienza por distinguir discurso de texto: el texto es materia verbal, mientras que el discurso es acto simbólico social. Si un texto es solo una sucesión conexas de frases (unidad o segmento de habla), el discurso se produce cuando los textos quedan enmarcados en una estabilización pública y normativa de lo decible, cuando adquieren un estatuto institucional que los integra al intercambio comunicacional. De acuerdo con Stierle, eso significa que el discurso representa la identidad de un acto de lenguaje. Ahora bien, entre la identidad del discurso dada a priori y su concreción en el discurso mismo, persiste una tensión que no se puede abolir. La identidad del discurso, que apunta a normalizar y estandarizar las actuaciones de lenguaje, jamás está asegurada. Siempre subsiste un margen: el discurso jamás puede reducirse, sin ruptura, al mero cumplimiento repetido de un sema discursivo. La lírica, ubicada en el punto máximo de tensión entre el discurso y el no-discurso, opera transgrediendo un esquema discursivo que le sirve de sustrato. Sobre un sustrato narrativo, por ejemplo, la transgresión lírica se manifestaría como el predominio del discurso sobre la historia (Stierle, 1977:514).

Como señala Reisz de Rivarola,

el gran aporte de Stierle consiste en el reconocimiento de que la lírica no es un tipo de discurso literario con un esquema discursivo propio que a su vez se pueda retrotraer a un esquema pragmático —en el sentido de no-literario— como es, por ej., el caso de la narrativa. La lírica es, antes bien, una manera

específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, reflexivo, argumentativo etc. (1989:83)

De esta manera, lo fundamental en el texto lírico no es la estructuración formal recursiva sino la transgresión del esquema comunicativo que sirve de sustrato a ese tipo de discurso.

La hipótesis teórica de la lírica como anti-discurso permite leer más allá de las clasificaciones genéricas, y pone el foco en ese espacio de indeterminación que se abre entre los esquemas y su realización discursiva. Frente a una tradición teórica que ha girado por siglos en torno a las mismas categorías, pensar la lírica como una operación de transgresión que atraviesa las divisiones en épica y dramática, prosa y poesía, habilita nuevos modos de leer las escrituras del presente.

## LECTURA

Este recorrido teórico por las distintas concepciones de lírica constituyó una herramienta fundamental para leer el corpus de crítica y poesía que conformó la tesis doctoral *Autofiguración y genealogía en la crítica de poesía escrita por poetas (Argentina 2000-2017)*, desarrollada en el marco del Proyecto de Investigación H832 «*Literatura como lectura en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de enseñanza, en la Argentina contemporánea*». El trabajo de investigación implicó revisar las proposiciones, concepciones e imaginarios en torno a la lírica como concepto que emerge una y otra vez en la crítica de poesía argentina reciente, ligada a usos que recuperan la complejidad teórica y la potencia de su propuesta, pero también ciertas omisiones y representaciones cristalizadas de lo lírico como escritura emotiva y recargada. En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011), Alicia Genovese analiza el vínculo entre poesía y modernidad en la teoría literaria y señala el aspecto problemático de las definiciones disponibles, que ofrecen una «imprecisa y aletargada concepción de la lírica, identificada con una sentimentalidad confesional carente de sutileza y de conceptualidad» (2011:20). Los efectos de estas definiciones problemáticas e imprecisas se hacen visibles en los abordajes críticos de la poesía argentina contemporánea.

Estos debates se nuclean en la pregunta por la lírica, entendida como un modo de nombrar el acontecimiento del poema, un espacio teórico donde se disputa el sentido de lo poético en el presente. A partir de esta pregunta se deslindan tres modos recurrentes de asimilación de las teorías de la lírica en la crítica de poesía argentina reciente escrita por poetas: textos que recurren al concepto de lírica para procesar diversas lecturas de matriz filosófica en torno a la poesía; textos en los cuales la etiqueta de lo lírico se utiliza para

clasificar y depreciar una serie de escrituras catalogadas como fuera de época; y lecturas en las cuales el pensamiento de la lírica busca desmontar los discursos críticos que la construyen como oponente irreconciliable de la poesía objetivista.

Cuando en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011) Marina Yuszczuk revisa la construcción de lo que llama el «dispositivo objetivista» desde los textos programáticos (artículos, poéticas personales, ensayos) producidos por los propios poetas del movimiento, el concepto de *lírica* es presentado alternativamente como un sub-género dentro de la poesía, un tono que tiende al sentimentalismo o la reflexión íntima, y una posición del yo en el poema. En tanto no se brinda una distinción conceptual que justifique la variabilidad de su uso, la idea de lo «lírico» en estas intervenciones críticas carece de un sentido unívoco que pueda rastrearse de igual modo en varios autores. No obstante, algo queda claro: el nombre de la lírica anuncia un malestar impreciso, un camino que debe evitarse aunque solo se lo conozca a medias. Este rechazo, señala Anahí Mallo, es un punto de confluencia en la crítica del período:

La línea unificadora de los 90 es para Helder y Prieto tanto como para Porrúa la batalla en contra del lirismo, en la medida en que se entiende por «lirismo» una poesía centrada en una infatuación o exacerbación de la mirada subjetiva. Sin embargo los motivos líricos se aceptan si aparecen combinados con el artificio pop cultural, en un kitsch que no es heroico, es decir que desde esta postura la poesía pop escrita al principio por algunas mujeres, luego gays y finalmente por poetas de cualquier sexo y/o orientación sexual se permite como la contracara banal y superflua de la poesía «seria». (2017:27)

El modo en que los poetas-críticos contemporáneos se pronuncian sobre el estado de la lírica habla de cómo perciben el estado de la lengua en el presente, en un espectro que va desde quienes le adjudican una rabiosa vitalidad, quienes la confinan a determinadas escrituras en determinados momentos de la historia de la poesía argentina, y quienes decididamente la declaran muerta. Alicia Genovese lee estas intervenciones sobre la muerte de la lírica en contraste con otras poéticas que revitalizan la lírica, ancladas en las nuevas territorialidades que alcanza la escritura poética en los noventa:

Hay quienes se muestran preocupados por decretar la muerte de la lírica y ser antilíricos, retomando, en parte, la poética de Leónidas Lamborghini; otros transforman la superficie poética con un lirismo que de otro modo impregna en los textos las rugosidades de la época. (2003:200-201)

A partir de la lectura de *El amor al nombre. Ensayo sobre lirismo*, de Martine Broda (2006), Genovese aborda la distinción establecida entre los usos del concepto de lírica, poniendo a prueba la hipótesis de que la doxa crítica

de la modernidad, dominada por las teorías de la muerte del sujeto, y su correlato literario en la muerte del autor, instala una «sospecha sobre la emoción» que se traduce en un violento rechazo de la lírica y la reducción de su potencia expresiva a un sentimentalismo.

Las distintas concepciones de lírica presentes en la crítica de poesía escrita por poetas pueden contrastarse con las autofiguras y genealogías que cada poeta-crítico arma para su propia escritura: en Diana Bellessi y María Negroni, la apuesta por el deseo y la intemperie hace coincidir su idea de la lírica con el imaginario que desarrolla su producción poética; para Edgardo Dobry y Martín Prieto, la lírica aparece personificada en los adversarios del objetivismo, y representa la apuesta por lo viejo, contra el valor de lo nuevo que aportarían los poetas del *Diario de Poesía*. De este modo se entiende que la pregunta por la vida o muerte de la lírica constituye la continuación crítica de una contienda poética. La pregunta sería, entonces, si hay una lírica contemporánea que no surja como reacción al objetivismo ni se le oponga en su desarrollo. Una respuesta a esto la va a dar Diana Bellessi en los ensayos de *La pequeña voz del mundo* (2011), al definir los noventa como una época de libertad e intemperie, para afirmar luego que esta incertidumbre, lejos de espantar a la lírica, la reanima:

Si en las voces antiguas hallo saber y sosiego, es en la poesía escrita por los jóvenes de los noventa donde encuentro acicate, no me dejan en paz, me recuerdan la intemperie y el deber. Nada mejor para la voz lírica. (2011:19)

A partir de este recorrido es posible rastrear, en episodios recientes de la crítica de poesía argentina, un campo de uso del concepto de «lírica» donde las herramientas teóricas que intervienen no precisan ni ayudan a dirimir los debates en torno a ella, ya que las categorías de «lo lírico» o bien no se ajustan al desarrollo crítico propuesto (como Kate Hamburger en la tesis de Marina Yuszczuk) o bien, como en el caso de los poetas-críticos objetivistas, se definen en función de una posición previamente asumida: no es que el contrincante sea la lírica sino que, una vez identificado el contrincante, se lo tilda de lírico para descalificarlo.

Ana Rocío Joulí

## ENVÍOS

CULLER, JONATHAN (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.

REISZ DE RIVAROLA, SUSANA (1981). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. *Lexis*, 5(1), 73–86.



## Notación

Una palabra como insistencia  
a lo largo de una obra

Es un hecho bastante conocido que Roland Barthes era un aficionado a las notas. Sus clases, cursos y seminarios se encontraban estructurados —como las de muchxs docentes— por fichas diseñadas cuidadosamente que eran interpretadas casi al pie de la letra y que, más tarde, dieron lugar a varias de las publicaciones póstumas correspondientes a sus clases en el Collège de France (2003, 2004, 2005). Además, paralelamente a sus actividades críticas y docentes, el semiólogo era un ferviente diarista que practicaba religiosamente la escritura autobiográfica, como lo demuestran sus escritos de viajes (2010, 2016) y el diario que mantuvo luego de la muerte de su madre (2009), entre otros.

Sin embargo, alcanza con echar una rápida mirada a algunos de sus textos más célebres para detectar que lo relativo a las «notas», la «anotación», la *notación*, lejos de referir exclusivamente a una cuestión práctica o documental, adquiere un espesor más complejo y profundo, que alcanza incluso el orden de lo teórico. Aunque no hallaremos en ninguna de las páginas barthesianas una definición cerrada o concluida de la idea de notación, podemos reconstruirla, puesto que se encuentra diseminada a lo largo de gran parte de su obra, especialmente desde el denominado momento «estructuralista» —según las periodizaciones que la crítica especializada ha realizado sobre Barthes— en adelante.

Entre sus conocidos ensayos de la influyente revista *Communications*, Barthes hace aparecer la notación junto con otras nociones y categorías utilizadas para explicar el funcionamiento de los relatos. En 1966, publica el ya mítico «Introducción al análisis estructural de los relatos», y en el subapartado «Funciones» se pregunta lo siguiente: «¿Todo es funcional en un relato? ¿Todo, hasta el menor detalle, tiene un sentido?» (2017b:193). Y la respuesta, por supuesto para un estructuralista, será que sí: en un relato todo es funcional, en mayor o menor medida, y «el arte no conoce el ruido (en el sentido informacional del término): es un sistema puro, no hay ni hubo jamás en él ninguna pérdida» (193). Esta pureza del arte, sin embargo, parece corresponder a una exageración, ya que Barthes agrega en una nota al pie: «por lo menos en la literatura, donde la libertad de notación (debido al carácter abstracto del lenguaje articulado) conlleva una responsabilidad mucho más marcada que en las artes “analógicas”, como el cine» (193). Arribamos aquí a una primera suerte de definición: *notación* sirve para

nombrar descripciones, detalles e incluso objetos que son ofrecidos al lector como parte integral del relato. Atada, además, al carácter lineal y sucesivo del lenguaje, la notación se vuelve imprescindible en el arte literario. Ninguna notación, insistirá Barthes, está librada al azar ya que todas participan en la creación del sentido del texto.

En 1968, la notación vuelve a ser nombrada de modo similar en el artículo tal vez más citado y leído de Barthes: «El efecto de realidad». Aquí el crítico se propone abordar el tema a partir del cuento «Un corazón sencillo» de Gustave Flaubert, texto que ya había analizado en «Introducción al análisis estructural...». Si en este último se hablaba de las notaciones en tanto «gérmenes» (es decir, las notaciones que posteriormente se volverán importantes en el relato) o «indicios» (las notaciones que se desplegarán a posteriori), «El efecto de realidad» se ocupará de notaciones que no parecieran tener ningún fin justificado dentro del relato. El inicio de este ensayo menciona dos objetos que, insertos dentro de una estructura narrativa, resultan excedentarios y no pueden ser integrados en el análisis estructural. Uno es la pequeña puerta que aparece en el relato de Jules Michelet sobre la muerte de Charlotte Corday; el otro es el barómetro de «Un corazón sencillo» que, como recuerda Valeria Sager a partir de una reseña de Sarlo, «Barthes hizo famoso incluso entre quienes jamás leyeron el relato donde se lo menciona» (2014). Hay dos aspectos que llaman la atención de este comienzo: por un lado, la centralidad que adquieren los objetos y su análisis en la lectura barthesiana. Por otro, resulta interesante que el análisis contemple notaciones tanto literarias como históricas: de esta manera, la posibilidad de notación no se circunscribe únicamente al análisis de literatura, sino que abarca también, en este caso, el modo de representación empleado por la Historia. Al analizar el lugar de aparición de estos dos objetos, irrelevantes para la estructura de sus tramas narrativas, Barthes dice que «hay escritores que producen anotaciones que el análisis estructural, ordinariamente ocupado hasta hoy en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, deja de lado» (229). Unas pocas líneas más adelante, cuando Barthes se pregunta por la productividad de su método, afirma: «si el análisis busca ser exhaustivo (...) inevitablemente debe encontrarse con anotaciones que ninguna función permite justificar» (230). Partiendo entonces del carácter inesencial de la notación, Barthes vuelve sobre los orígenes de las notaciones «inútiles» en los textos de la cultura occidental —ficcional o no—, para contrastarlos con el realismo decimonónico y, principalmente, con ese texto de Flaubert que es tomado como modelo de la narrativa moderna.

Años más tarde, en el curso de *La preparación de la novela* dictado entre 1978 y 1980, Barthes volverá sobre la idea de notación, pero ya no como una herramienta estrictamente textualista, sino más bien como una práctica relacionada con la escritura y con la acción de mirar; más precisamente con el acto de mirar y luego escribir a partir de lo observado: la escritura del presente. En un apartado de apenas dos páginas titulado «Práctica cotidiana

de la notación» (quizás el único momento en que ensaya una definición), cuando analiza las condiciones para la escritura de la *Novela*, Barthes dirá que la notación es una práctica, un hacer que según su etimología puede tener dos significados. En primer lugar, notación nombra aquello que se origina a partir de una «pulsión de *Notatio*», es decir, la pulsión de guardar o «razziar» de la vida una «virtu del presente» que es necesario captar, una noticia imprescindible a «mi pequeña actualidad personal» (2005:140). Esta pulsión de *notatio* es incalculable y azarosa; aun así, puede ser propiciada por ciertas condiciones, entre las que se destaca la *exterioridad*: la *notatio* ocurre en las afueras, en las calles, y no en lo íntimo, en la casa, en el escritorio, «en mi mesa» (140). En contraposición a esto, el segundo significado que según Barthes entraña la *notatio* es el de «anotar», la acción de tomar un utensilio para escribir y pasarlo por una hoja. La marca resultante de ello (*notula* o «nota breve») consiste en una palabra pasajera que remitirá más tarde a la idea originaria de aquello que ha captado la atención de quien anota, obrando de ayuda a memoria, y cuyo posterior desarrollo como idea requiere de la introspección y del trabajo en el escritorio. A su vez, este movimiento de tomar con la mano un objeto precisa una detención, tiempo libre, disponibilidad. Notación es observar, captar con la mirada, pero también marcar, escribir. Más allá de todas estas distinciones, vemos que en «Práctica cotidiana de la notación» la notación nombra la manera de captar el presente, es decir, el momento que está en el origen de toda obra.

Se puede observar que desde las primeras postulaciones sobre la notación hasta las últimas, en *La preparación de la novela*, el pensamiento de Barthes ha ido variando desde un lugar que podría denominarse estructuralista, en donde las notaciones realizadas dentro de los relatos eran pensadas sin gasto, sin pérdida, es decir sin *resto*; hasta pensamientos mucho más ligados a la notación como práctica de escritura del presente (equiparable a la forma de proceder del haiku, tema que también se analiza en *La preparación de la novela*). No obstante, esto no implica, necesariamente, una contraposición entre ambos usos. Lo que este concepto conserva, evidentemente y a pesar de los cambios, es un marcado interés por dilucidar los modos de capturar lo real.

La idea de notación aquí recogida resulta productiva como herramienta teórica para pensar el lugar de objetos, detalles o percepciones en la literatura y en las escrituras o textualidades ligadas a lo literario (crítica, teoría, ensayo). El interés de la crítica por la detención en los objetos y su posterior teorización puede verse en el propio Barthes, quien si bien incluye dentro del orden de lo notable «todo lo que está anotado» (2017b:193), tiene un proceder crítico en el que el recurso a los objetos presentes en los relatos constituye un modo muy frecuente de ejemplificar sus ocurrencias (como la puerta o el barómetro), así como también se destaca la relación entre la escritura y la materialidad, el costado objetual de la práctica de (a)notar. La notación «estructuralista» y la notación de *La preparación de la novela*

comparten, desde lugares diferentes, una misma pregunta por la literatura. En una etapa temprana de sus indagaciones sobre estos temas, Barthes analiza las notaciones que los textos producen y pareciera ser apenas un espectador de lo que allí acontece, dedicándose únicamente a desentrañar y describir el lugar que ocupaban esas notaciones en la estructura del relato. En cambio, en *La preparación de la novela*, el crítico se pone a sí mismo en el lugar del escritor, pero para comprender el mecanismo de creación de notaciones desde adentro.

Tal vez sea necesario pensar la notación como un modo del hacer crítico no solo en la escritura sino en la mirada, como aquello que se construye desde el punto de vista del crítico como sujeto lector que se ve interpelado por los objetos y por lo real. La notación es, ante todo, una apertura o agujero temporal dentro del presente, una detención en una sucesión de cosas que provoca un efecto en quien las ve, un barómetro inmiscuido en una enumeración de elementos aparentemente congruentes. En «El juego del caleidoscopio», una de las entrevistas reunidas en *El grano de la voz* (2015), Barthes tenía presente la idea de notación cuando le preguntaban si él se consideraba un «novelista contenido»: «En la vida cotidiana, siento una especie de curiosidad por todo lo que veo y escucho, siento casi una afectividad intelectual, que es del orden de lo novelesco. Hace un siglo, sin duda me habría paseado por la vida con una libretita de novelista realista» (2015a:174).

## LECTURA

En esta segunda parte de nuestro recorrido nos proponemos pensar de qué modo la notación concebida por Barthes, especialmente aquella planteada en *La preparación de la novela* como una actividad o un hacer, resulta productiva para leer la singularidad del tratamiento de los objetos en un ensayo de César Aira. Nos enfocaremos, principalmente, en mirar cómo ambos autores se encuentran y a la vez se distancian a partir de este potencial concepto.

En 2016 Aira publica *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*, que contiene los dos ensayos citados en el título. El segundo, fechado en el año 2000, consiste en una suerte de diario de paseo en el que Aira, como un dandy o un *flâneur*, anota y describe los objetos hallados a su paso por la ciudad cubana —principalmente objetos de museo—, a la vez que se pregunta una y otra vez por la naturaleza de los mismos y busca indagar en su vinculación con lo literario y con lo real. Además de tratarse de un interesante ejercicio ensayístico (como ya mencionamos, la notación no se circunscribe estrictamente a los límites de lo literario), este texto breve puede ser leído en clave de una práctica de la notación barthesiana.

El paseo se inicia en la casa–museo del escritor cubano José Lezama Lima. Allí, Aira advierte que lo que más le llama la atención son los objetos ubicados sobre las bibliotecas. Es aquí cuando aparece el primer objeto digno de notación, descripción y pensamiento: el vaso danés que aparecía en la novela *Paradiso* de Lezama Lima:

El vaso es pequeño, de unos veinte centímetros de alto y cinco de diámetro en la base; se va angostando hacia arriba; es de esos floreritos para una sola flor. Es verde, y a cierta distancia parece moteado, pero visto de cerca tiene un dibujo abigarrado y minucioso (...) ¡El famoso vaso danés! La verdad es que no me acordaba, aunque he leído *Paradiso* tres o cuatro veces; algo, vagamente, me sonaba, lo de «vaso danés», pero quizás sea uno de esos recuerdos inubícables inventados ad hoc, por sugestión. Debería buscarlo en el libro, pero me da pereza, y si lo hiciera sería por puro snobismo, para decir «yo lo vi». (62–63)

Se comprende por estas reflexiones que el objeto de la novela guarda para Aira menos interés que el objeto real; o, mejor dicho, ambos se le presentan como dos cosas completamente distintas. De hecho, a lo largo de todo el texto la preocupación será con frecuencia esa correlación entre el mundo de lo real y su representación literaria o también, como es el caso del vaso, su vinculación con el mundo material del autor. Es esta materia de lo real lo que Aira interroga en su ensayo: «roto o no, el vaso danés persistía allí en su lugar de la casa, silencioso e inagotable, indescifrable como lo es todo lo real. Ésa es su virtud: la realidad» (66).

El análisis que realiza Aira a partir de la notación del vaso resulta por demás interesante. En primer lugar, porque coloca al artista frente a la fascinación de un objeto que aparece en una obra literaria hartamente conocida por él: como dijimos, aparece el problema de lo real de lo literario. En segundo lugar, el vaso resulta un disparador para Aira, ya que le hace repensar la obra de Lezama Lima desde el punto de vista de la imagen: «Las descripciones de Lezama no son tanto descripciones de los objetos en sí, como de las imágenes que transportan. Lo cual postula la existencia de objetos portadores de imágenes» (76). Este proceder (mirar–anotar–describir–reflexionar) será replicado y ampliado con otros objetos vistos en diferentes lugares de La Habana que Aira va recogiendo a lo largo de su escrito: dos latas de tabaco del escritorio de Lezama Lima, vajilla pintada, vidrieras de colores, un pañuelo con instrucciones para uso de un fusil (utilizado en la Independencia), una bañera de lapislázuli (que Aira no vio) e incluso dos personas que ve y que le resultan imposibles de pasar por alto: una ascensorista ciega y un guardia gigante.

Un momento interesante del texto se da cuando Aira, en relación al vaso danés y a la idea de imágenes sobre objetos, hace referencias a las miniaturas: «la miniatura se restringe a los objetos visuales, pero entre ellos no se restringe a los de tamaño pequeño. El objeto visual llamado miniatura debería definirse como el instante de la mirada que genera un escrito extenso: cuanto

más extenso más miniatura» (86). A pesar de que según Aira las miniaturas, y sobre todo las pinturas en miniatura, suelen ser imágenes exóticas, foráneas (la vajilla pintada que analiza tiene dibujos orientales), también son, como se dice en la cita, instantes de la mirada que generan un escrito extenso (lo que, como veremos, también puede decirse de la notación).

De todas las reflexiones e ideas que Aira desarrolla en su texto, hay una que aparece como recurrente y llamativa: el olvido de las cosas vistas. En todo momento hay un aire de vaguedad, de inseguridad sobre lo que se está intentando recordar para mostrar. Incluso está presente la idea de notación, más precisamente la pérdida o el olvido de notación: «Debería haber tomado notas de todas las cosas que vi. Es curioso, y a mí mismo me asombra, pero nunca tomo notas, aunque jamás salgo sin una lapicera y una libreta en el bolsillo, porque estoy seguro de que si se me llega a ocurrir algo en la calle de lo único que me voy a acordar después es que lo olvidé» (79–80). De este modo, la notación de objetos que realiza Aira está con frecuencia rodeada de la imprecisión y la suposición, lo cual se detecta fácilmente a través del lenguaje que utiliza: «En mi apuro por salir de ese museo, debo de haber pasado a su lado sin detenerme. *Creo* que había palmeras» (2010:82, destacado nuestro). Si volvemos sobre la práctica cotidiana de la notación descrita por Barthes en *La preparación*, podemos decir que en el caso de Aira hay instrumentación (siempre lleva su libreta y su lapicera) y hay tiempo libre (se trata de un paseo sin mayores obligaciones), pero estos no son empleados de la manera que Barthes señalaba. Tampoco hay a posteriori: muchas de las anotaciones de Aira, según dice él, son aproximaciones a recuerdos de los que no está completamente seguro.

Es en este sentido que se puede considerar que el texto de Aira se acerca al pensamiento de Barthes: las notaciones, como hemos visto en los escritos del crítico, podrían definirse como Aira define a las miniaturas: instantes de la mirada que generan un escrito extenso (el barómetro en la lectura de Barthes, por ejemplo, produce un texto como «El efecto de realidad»; en las instrucciones de *La preparación de la novela*, la nota, según Barthes, es lo que habilita posteriormente un escrito sobre una captación del presente). Sin embargo, para Aira la notación es también un impedimento, y la mirada constituye una óptica empañada que es necesario ignorar u olvidar para lograr un escrito sobre el objeto observado. Esto lo podemos apreciar cuando reflexiona acerca de sus condiciones visuales: «Por la miopía me he perdido todos los detalles, pérdida que seguramente causó el desarrollo excesivo, un poco monstruoso, de mi imaginación» (95).

Podríamos afirmar que la notación para Aira se plantea como un ejercicio inverso al de Barthes: consiste en captar con la mirada pero no anotar (no servirse de la instrumentación acarreada consigo mismo para tal fin); notar para perder. Producir la nota con lo captado, pero mezclando el recuerdo con la imaginación. Se trata de un rechazo del a posteriori que era para Barthes la finalidad última de la notación, aquello que el tomar la nota aseguraba:

el indicio de una escritura por venir. Esto es lo que Aira, una y otra vez, se empeña en esquivar. Y allí pareciera hacerse visible una de las claves de la relación entre su escritura y lo real, su posibilidad de literatura.

Sobre esto, retomamos lo planteado por Valeria Sager en el último capítulo de su tesis, dedicado a la obra de Aira:

El mundo y la fábula que nacen del encuentro fortuito entre dos elementos o dos líneas de sentido, es lo que se despliega en la *gran obra* de Aira. Y si en ella el realismo es central, ¿podría leerse en esa forma la búsqueda de algo que recupera, por ejemplo, la ambición balzaciana? Pero que no lo hace con la orientación mimética que guía en Balzac el proyecto de «copiar toda la sociedad abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones» (Prefacio), sino, más bien, con el afán de transformar el mimetismo en una invención absoluta. (...) Lo que la obra de Aira estaría diciendo, entonces, es que como en literatura, copiar un mundo implica transformarlo en escritura y eso sería ya una traducción o un cambio de nivel y no una copia. (238–239)

Lo que nos interesa de esta cita es cómo piensa Sager la escritura de Aira: como una traducción del mundo y no como su copia. Si la literatura de Aira ha sido definida como una fuga hacia adelante, como un surtidor de historias o como un engendramiento constante, su práctica de notación pareciera corresponder a un «emparchamiento» de la realidad. Eso se ve a través de los objetos que registra en ese paseo y de cuya plena existencia o de cuyas descripciones no podemos estar seguros. Lo que Aira agrega a la práctica de notación formulada por Barthes es la asunción de la imposibilidad de copiar lo visto, pero también la posibilidad de crear algo nuevo con esa falta.

*Juliana Regis*

## ENVÍOS

**BARTHES, ROLAND** (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977–1978*. Siglo XXI. Traducción de Patricia Wilson.

**BARTHES, ROLAND** (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978–1979 y 1979–1980*. Siglo XXI. Traducción de Patricia Wilson.

**BARTHES, ROLAND** (2017a). El efecto de realidad. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Ediciones Godot. Traducción de Matías Battistón.

**BARTHES, ROLAND** (2017b). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Ediciones Godot. Traducción de Matías Battistón.



## Parodia

Las derivas de una categoría  
entre la poética, la retórica  
y la teoría literaria

«La parodia es tan antigua como la poesía misma» afirma Octave Delepierre en un libro de 1870, *Ensayo sobre la parodia entre los griegos, los romanos y los modernos*, recuperando una definición de un tratado de 1747 sobre la poesía francesa (Campesino, 2016–2017). Asimismo, Gérard Genette asevera que «El nacimiento de la parodia (...) se pierde en la noche de los tiempos» (1982:25), al toparse con la ausencia de referencias en la *Poética* de Escalígero de 1561 y en el *Suidae lexicon* del siglo X que permitan desandar el camino hacia el origen de las definiciones del género que allí aparecen. Estas cadenas de citas y referencias truncas evidencian las dificultades que supone el estudio de una noción cuyos primeros usos en la cultura occidental se remontan a la Antigüedad y explican la variación que ha sufrido su definición a lo largo del tiempo.

En su *Poética*, Aristóteles consigna como primer autor de parodias a Hegemón de Taso (siglo V a. C.), mientras que Ateneo en el *Banquete de los eruditos* refiere a Hiponacte de Efeso (siglo VI a. C.) como inventor del género. En *Palimpsestos*, Genette señala que resulta imposible esclarecer exactamente a qué refería la palabra parodia en la Antigüedad, dado que muchos de los ejemplos de textos paródicos mencionados en la *Poética* de Aristóteles no han llegado a nuestros días, así como tampoco ha pervivido su desarrollo en torno al cuarto género que completaría su sistema de géneros poéticos, compuesto por la tragedia, la epopeya y la comedia (Genette, 1982:20–21). Reducidas a la condición de hipótesis, Genette identifica tres formas de parodia en la Antigüedad: una derivada de su etimología, que implica la modificación de la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical; la segunda, que comprende la transposición de un texto noble en un estilo vulgar; la tercera, que consiste en la aplicación de un estilo noble a un asunto no heroico.

Luego de una proliferación de literatura paródica durante la Edad Media y el Renacimiento, al ingresar en las lenguas vernáculas hacia finales del siglo XVI, la semántica del vocablo «parodia» se amplía hasta llegar a comprender un amplio rango de procedimientos, entre ellos, la satirización, la remodelación, la transposición y la imitación. Genette señala que en la época clásica (siglo XVIII), desaparece la palabra «parodia» de las poéticas —que reemplazan la noción por la palabra «comedia»—, por lo que la parodia pasa

a refugiarse en el ámbito de la retórica. El desplazamiento de la poética a la retórica implica que la parodia deja de concebirse como un género, para considerarse una figura o tropo, lo que deriva, por tanto, en una reducción de su campo de acción, al comenzar a contemplarse como un ornamento puntual del discurso.

En suma, la noción de parodia ha albergado prácticas y producciones diversas desde sus primeros usos registrados en la Antigüedad. A lo largo de su historia, ha sido incumbencia de la poética (considerada como género) y también de la retórica (concebida como figura); se la ha vinculado a la sátira y la burla, mientras que otros han considerado primordialmente su rasgo imitativo.

La plasticidad semántica y la centralidad de la noción a la hora de leer literatura signan también su ingreso en los estudios literarios a partir del siglo xx. De hecho, ya con los formalistas rusos a principios de siglo, la parodia comienza a involucrarse en las reflexiones teóricas sobre la literatura. En el estudio «Dostoievski y Gogol (una teoría de la parodia)», Iuri Tyniánov contempla la parodia en su relación con la estilización; tanto en la estilización como en la parodia, afirma Tyniánov, se implican dos planos, el de la obra y, por detrás, el estilizado o parodiado. Lo que prima en la parodia es «el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento; por la parodia, el género trágico se convertirá en cómico (da igual si por subrayar lo trágico o por su correspondiente sustitución por lo cómico), y viceversa» (1920:s/p). El formalismo asigna a la parodia un lugar central en su definición de las leyes de la evolución literaria: la parodia cumple la función de corte en la linealidad y propicia la transformación de la serie literaria, es decir que se erige como el operador fundamental del cambio. Dentro de la propuesta formalista, se comprende la parodia en su lógica procedimental: ante el agotamiento o saturación de una escuela literaria, la parodia, como mecanización y refuncionalización de un procedimiento verbal determinado, marca el corte y la constitución de una nueva escuela.

Unos pocos años después de los desarrollos del formalismo, Mijaíl Bajtin involucra la parodia en su teorización sobre el género novelesco. Entendida la novela como un tejido de lenguajes ajenos (un discurso indirecto), la parodia es definida como una de las formas en las que

el autor habla mediante la palabra ajena (...) [e] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces. (1963:282)

En este sentido, en las reflexiones bajtinianas el concepto de parodia recupera su historicidad y su dimensión ideológica, en tanto para el teórico ruso la parodia es reflejo de un conflicto cultural y lingüístico. Por lo tanto, ya no se piensa como categoría reductible a meros procedimientos, sino como manifestación de un posicionamiento frente a la lengua dominante; para Bajtin, la parodia es un discurso disidente, pues su lugar se define siempre respecto del poder (Pauls, 1980:9–12).

Hacia los años sesenta en Francia, escritores ligados al grupo de la revista *Tel Quel* retomaron las ideas bajtinianas en torno a la parodia en las definiciones del concepto de intertextualidad. Dentro de este marco puede considerarse la propuesta de Genette en *Palimpsestos*, donde se clasifican las prácticas intertextuales —entre las que es considerada la parodia—, a partir de la distinción de dos tipos de variables: la relación estructural (que puede ser de transformación o imitación) y el régimen o función (lúdica, satírica o seria) (Genette, 1982:41). Asimismo, los trabajos de Julia Kristeva recuperan los núcleos de las ideas bajtinianas, en especial la concepción de la parodia como transgresión. Su perspectiva identifica en el discurso paródico un acto contestatario: como variante del discurso carnavalesco, la parodia se resiste a ser sistematizada, se mantiene por fuera de toda ley —lingüística y política.

Por otro lado, en la crítica anglosajona la parodia ha sido comprendida en vínculo con el concepto de metaficción, entendida esta última como la puesta en evidencia dentro de un texto literario de su carácter ficcional. Se inscriben en esta línea los trabajos de Margaret Rose, Walter Nash y Linda Hutcheon. Mientras que Rose defiende el efecto cómico que se asocia a la parodia, Hutcheon reivindica el postulado formalista —«La comicidad es un matiz que acompaña habitualmente a la parodia, pero de ninguna manera es un matiz del carácter paródico mismo» había afirmado Tyniánov (1920:s/p)— y sitúa sus esfuerzos argumentativos en conceptualizar la parodia moderna despojada del matiz cómico que tradicionalmente se le ha atribuido. Por su parte, Nash concibe la parodia como una «alusión controlada», y le restituye la comicidad que Hutcheon le ha negado. Para Nash, el efecto cómico surge «tanto en las desproporciones de la expresión misma como en las discordancias entre expresión y contenido» (Campesino, 2016–2017:269).

## LECTURA

El libro *Una teoría de la parodia* de Linda Hutcheon se ha extendido como marco de referencia para las investigaciones que aborden el problema de la parodia. Situada en el contexto de la crítica anglosajona, el estudio de Hutcheon retoma tanto los aportes de los enfoques formales y estructuralistas (que conciben la parodia como un hecho lingüístico y atienden a los

recursos textuales específicos para dar cuenta de sus alcances) así como también de la pragmática (que se enfoca en los factores extralingüísticos del hecho paródico). Así, por un lado, siguiendo a Genette, Hutcheon define la parodia como una relación formal o estructural entre dos textos; en términos de Bajtin, una forma de dialogismo textual. Por otro lado, rescata del ala pragmática de la semiótica la centralidad de la intención paródica —y consecuentemente, su reconocimiento e interpretación por parte del lector—. En este sentido, su foco en la doble dimensión de la parodia puede considerarse el mayor aporte de su teoría.

Es interesante notar que Hutcheon delimita la parodia como objeto de estudio a partir de la construcción de una serie de fórmulas binarias, como modo de dar cuenta de la complejidad que supone la indagación de lo paródico. La autora encuentra en la definición de estas dualidades, y en su toma de posición por uno de los polos en detrimento del contrario, la oportunidad de deslindar los aspectos que considera centrales para entender la singularidad de la parodia. A continuación, vamos a presentar dos momentos de su argumentación en los que es perceptible esta operación: por un lado, la vinculación entre parodia e ironía; por el otro, la dualidad etimológica del prefijo «para-». En cada caso, proponemos un contrapunto con las propuestas en torno a lo paródico formuladas por Giorgio Agamben en *Profanaciones* y por Juan Bautista Ritvo en *La edad de la lectura*, dos autores que conciben la literatura como interrupción o impugnación de la comunicación.

1. *La ironía en la parodia*. En tanto tropo caracterizado por la inversión, Hutcheon considera la ironía como una estrategia central en el discurso paródico, el mecanismo retórico principal a la hora de activar la atención del lector (1985:31). La afinidad entre parodia e ironía parte de reconocer que ambas operan en dos niveles: uno primario, el superficial; y uno secundario, implícito, cuyo sentido se deriva del contexto. Ironía y parodia son compatibles porque, en ambas, los dos niveles de sentido implicados coexisten estructuralmente (Hutcheon, 1985:34). Y aún más, «el sentido final de la ironía o la parodia descansa en el reconocimiento de la superposición de estos dos niveles» (Hutcheon, 1985:34). En un primer momento, entonces, Hutcheon propone reconocer que la ironía está implicada cada vez que se identifica un uso paródico del lenguaje; y, en segundo lugar, establece una correspondencia en el modo de funcionamiento de ambas, en tanto comparten la coexistencia estructural de dos niveles de sentido (lo dicho y la intención), que debe ser despejada para realizarse completamente. Por otro lado, Hutcheon postula que la ironía y la parodia tienen funciones tanto semánticas como pragmáticas, que deben diferenciarse para no incurrir en «errores teóricos». Como fenómeno semántico, la ironía implica una oposición o contraste entre lo dicho y la verdadera intención —antífrasis—; estructuralmente, habría un significante con dos significados. Pero no se reduce solo a eso, pues la ironía cuenta además con una función pragmática: señalar una evaluación.

Así, usualmente se emplean expresiones laudatorias para sugerir un juicio negativo. En suma, habría dos niveles textuales reconocibles tanto en la parodia como en la ironía (parodia y texto parodiado; y en la ironía, lo dicho y lo pretendido) y dos roles diferenciables (función semántica: inversión y contraste; función pragmática: juicio o evaluación). Ahora bien, esta serie de diferenciaciones se sostiene en la certeza de que en el texto literario paródico existe un sentido verdadero, subyacente, anterior y velado que es necesario descifrar en la lectura. Desde esta perspectiva, el lector paródico ideal es aquel que tiene la capacidad de reconstruir lo implícito: identificar el texto como parodia, recuperar por medio de las referencias el texto parodiado y descifrar la intención paródica.

En el capítulo «Mediación y repetición» de *La edad de la lectura*, Juan Bautista Ritvo se dedica a la «repetición» en Kierkegaard —todo el ensayo se propone como un comentario de «La repetición» (1843)—, principalmente al modo en que la repetición interviene en la mediación hegeliana. De modo esquemático, puede decirse que el foco está puesto en las fisuras del proceso de identidad que tiene un lugar central en la dialéctica. En el apartado dedicado al «saber irónico», Ritvo responde explícitamente a teorías como las de Hutcheon:

[La lingüística de la enunciación] habla de una distancia —la llamada «distancia irónica»— entre el enunciador y su palabra y el papel que cumple allí el interlocutor para que el acto irónico fracase o tenga éxito, pero aferrándose a una psicología de las intenciones que reconoce, con orfandad teórica, palabra propia o palabra ajena más nunca lo impropriamente propio y lo propiamente ajeno que ya no tolera la propiedad, sea propia o ajena. (1992:141)

Ritvo expone, así, la resistencia de los enfoques comunicacionales a pensar lo ambiguo y contradictorio del proceso irónico —resistencia a lo que excede al control subjetivo, lo que resta a la intención—, aun cuando dan lugar central a la distancia crítica entre palabra y sentido. Desde el psicoanálisis, la respuesta de Ritvo permite reparar en un aspecto central de la discusión en torno al estatuto de la ironía y la parodia: las implicancias del «saber irónico» en el modo de concebir la constitución subjetiva. Ritvo sostiene que no hay identidad sin alteridad, en tanto «la identidad es la alteridad porque ninguna identidad, como tal, puede ser dicha» (1992:130).

2. *Dualidad etimológica*. En su intento de despejar la dimensión burlesca del sentido moderno de parodia, Hutcheon propone volver sobre la etimología de la palabra y repensar los dos sentidos posibles del prefijo «para-», que puede ser entendido como «contra» (este es el sentido más retomado, asegura Hutcheon: la parodia como oposición o contraste entre textos), pero también como «aparte», por lo que habría «una sugerencia de un acuerdo o intimidad en vez de contraste» (Hutcheon, 1985:32). Hutcheon asegura que

el primer sentido, parodia como oposición entre textos, ha favorecido la caracterización de parodia como ridiculización. Elige, en cambio, enfatizar la segunda acepción que acentúa la distancia entre textos pero sin burla: «no hay nada en *parodia* que requiera la inclusión del concepto de ridículo (...) La parodia, entonces, en su irónica “trans-contextualización” e inversión, es repetición con una diferencia» (Hutcheon, 1985:32). Hutcheon sitúa la desmedida atención a la primera acepción del término en el origen de confusiones teóricas que no han podido deslindar parodia de sátira o de burla, de las que busca desprenderse. Privilegia la segunda definición, a la que considera más adecuada para pensar la parodia moderna, siguiendo la estela de los desarrollos formalistas.

Desde una perspectiva teórica diferente a la de Hutcheon, Giorgio Agamben también repara en la dualidad etimológica del término parodia —como inversión o como aparte— en un ensayo de su libro *Profanaciones*. Agamben recupera dos palabras griegas diferentes que explicarían la doble significación: por un lado, *paroidoús*, palabra que refería al canto que se intercalaba en la recitación de los juglares y tenía por objetivo animar a quienes escuchaban, repitiendo e invirtiendo de manera ridícula lo hasta allí recitado (2005:48); por otro lado, una acepción más antigua, proveniente de la esfera musical: *parâ tèn odén*, «contra el canto (o junto al canto)» (2005:50). Según este origen etimológico, la parodia designa la ruptura del vínculo «natural» entre música o canto —*mélos*— y palabra o lenguaje —*lógos*—. Esta separación libera un *pará*, sostiene Agamben, un espacio contiguo, que es el lugar de la prosa: «esto significa que la prosa literaria trae consigo el signo de su separación respecto del canto» (50), y, podría agregarse, un signo paródico del que no puede desprenderse: «La parodia es la teoría —y la práctica— de aquello que está al lado de la lengua y del ser, o del estar al lado de sí mismo de todo ser y de todo discurso» (Agamben, 2005:61).

Agamben esquematiza las relaciones que la parodia mantiene con la ficción; las define como opuestos simétricos: «la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia» (2005:60). De este modo, si la ficción propone un «como si», la parodia en cambio responde «como si no» (un drástico «así es demasiado»). Ante esta oposición, Agamben postula: «si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral [de la literatura], tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa» (2005:60).

Lo que esta formulación logra captar al definir como «umbral» o «entre» el lugar de la parodia permite volver a interrogar las certidumbres sobre las que pretende erigirse la noción de parodia construida por Linda Hutcheon, aquellas que permitirían, al crítico y al lector competentes, descifrar la verdadera intención del texto literario paródico, es decir, reconstruir, sin restos, la cadena que liga la parodia a su modelo. La complejidad de lo paródico no

radicaría, entonces, en la dificultad que significa para el lector interpretar las inversiones, los reveses, las alusiones indirectas, sino en el efecto que estos recursos causan en tanto señalan la irreductibilidad de su indefinición. Las dualidades enunciadas por Hutcheon en su intento de definición de lo paródico dan cuenta de una resistencia a pensar lo ambiguo, a la vez que ponen de manifiesto el carácter constitutivamente paradójico de la parodia. Lo propio en ella —lo propiamente impropio, lo impropriamente propio, diría Ritvo— es la suspensión de las contradicciones, que señalan la distancia irreductible entre palabra y cosa, que la ficción —y todo discurso que se pretenda comunicable— necesariamente olvida para cobrar sentido: «Si la ontología es la relación —más o menos feliz— entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre» (Agamben, 2005:62).

*Malena Pastoriza*

## **ENVÍOS**

**AGAMBEN, GIORGIO** (2005). Parodia. En *Profanaciones* (pp. 45–63). Adriana Hidalgo.

Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

**GENETTE, GÉRARD** ([1982]1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.

Traducción de Celia Fernández Prieto.

**HUTCHEON, LINDA** (1985). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. University Printing House.

**RITVO, JUAN BAUTISTA** ([1993]2017). Mediación y repetición. En *La edad de la lectura* (pp. 115–153). Nube Negra Ediciones.



## Performance

### Entre el ser y el como si

El surgimiento de la performance como género se ubica en los años sesenta del siglo xx, a partir de la resignificación de las vanguardias y el giro conceptual, también llamado giro performativo, en las artes. Si bien el término puede ser reciente, como señala Diana Taylor (2011), muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre y hacen visibles distintas trayectorias culturales. Lo que sigue a continuación es un intento de exponer un breve recorrido teórico haciendo especial foco en la materialidad de las performances como género artístico y sus alcances sobre la categoría de obra de arte.

El término performance, préstamo del idioma inglés, carece de un equivalente tanto en español como en portugués. En Latinoamérica ha sido traducido, entre muchas acepciones, como ejecución, actuación, realización y puesta en acto. De entre los distintos sentidos que se le han dado al término, Patrice Pavis (2014) distingue tres: primero como acción realizada; segundo, como arte de la performance; y por último, deslinda la noción de performativo y performatividad propuesta por la lingüística y las teorías feministas. Es importante señalar que este último sentido y sus nociones —performativo, performatividad— son, para Taylor, «falsos análogos» (2011:24) del término performance ya que remiten a una repetición. En lingüística, el concepto performativo fue acuñado en el año 1955 por John L. Austin en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*. Allí, Austin distinguió dos tipos de enunciados: los constatativos, aquellos que describen o afirman un hecho, y, por otro lado, los performativos —otras traducciones proponen el término realizativos— que realizan la acción en el mismo momento en el que la enuncian, ya que significan lo que hacen y constituyen la realidad social que expresan. Las condiciones para que un enunciado sea performativo son, además de lingüísticas, institucionales y sociales. Un ejemplo sería emitir un juramento, al decir en la ceremonia de asunción de un cargo: «sí, juro». En consonancia con la idea de performativo como práctica ritualizada y pública, desde las teorías feministas, Judith Butler introduce el concepto en el ensayo *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* (1988). Butler sostiene que la identidad de género no está dada ontológica ni biológicamente sino que se constituye por repetición de comportamientos que son performativos, constitutivos de realidad, porque crean la idea del género en los actos que repiten (Ver Género). De modo

que, para Butler, la identidad de género se construye a partir de acciones y gestos que actualizan en la superficie del cuerpo diferentes sanciones sociales [ver Género]. Desde esta perspectiva, el cuerpo con género, antes que un hecho natural, es una repetición y dramatización de actos heredados y codificados socialmente. Así, tanto desde la lingüística —los enunciados performativos de Austin, y más tarde, los de Benveniste (1966)— como desde las teorías feministas —la performatividad de género propuesta por Butler— las performances son una acción colectiva que forma parte de la experiencia compartida socialmente y remite a las predeterminaciones sociales: «el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto», afirma Butler (1988:306). Mientras que, desde la perspectiva de las artes, la performance es un acontecimiento único y evanescente.

El origen de la performance como género artístico se vincula con el denominado giro conceptual que implicó, sobre todo, la problematización de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas y entre lo que es arte y no lo es, junto con el estímulo por la creación de acontecimientos antes que por la creación de obras de arte. En efecto, el surgimiento de las performances en los sesenta y setenta puede leerse como un modo de oponer resistencia a la preponderancia de los medios de comunicación, al mercado y a las instituciones. La performance artística o el «performance art» ponen el acento en crear acontecimientos efímeros capaces de asociar distintas prácticas artísticas como la música, la poesía, el teatro, la danza y las artes visuales. De tal manera que la obra de arte como artefacto fijo, perdurable, acabado y transmisible, se ve desplazada por la búsqueda de un acontecimiento singular, fugaz, transitorio, intangible, que se agote en su misma actualidad; un continuo devenir y esfumarse. La performance es única y evanescente no solamente porque se produce en el mismo momento en el que se ejecuta —en la copresencialidad entre artista/s y espectadores— y se escapa tan pronto como termina, sino también en la medida en que no puede repetirse nunca de forma idéntica. A posteriori podemos acceder a los documentos —archivo— pero no a su materialidad singular: su corporalidad, su espacialidad y su temporalidad (Fischer-Lichte, 2004), lo que Taylor (2011) define en términos de repertorio, entendido como los actos en vivo que no pueden recuperarse dado que requieren de la presencia, en oposición al archivo (documentos, estadísticas, registros audiovisuales). En consonancia, Irina Garbatzky (2013) propone pensar la performance como una obra—vivencia que tensiona la desmaterialización del objeto con su anclaje físico, es decir, con la presencia del cuerpo y de la voz. De esta forma, pensar la performance implica observar su inscripción doble: por un lado, lo ausente y efímero —lo irreductible al registro—, por otro lado, lo corporal —su tactilidad.

Quien realiza la performance es aquel que «habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y que persona) (...) El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro» (Pavis, 1996:334). De todas formas, es importante destacar que, como señala

Erika Fischer-Lichte (2004), el performer no se opone al personaje. En una performance podemos percibir por momentos la presencia del actor en tanto cuerpo —la materia prima del performer— y, por otros, percibir al actor en tanto signo de un personaje. De manera tal que habría en la performance un salto continuo entre la percepción de la singularidad corporal del actor y el personaje, entre el ser y el como si.

Al igual que las vanguardias, los artistas de la performance exploraron nuevos espacios escénicos como centros comerciales, plazas, calles, estaciones de tren, fábricas abandonadas, etc. Así, en los sesenta, las performances tenían lugar fuera de los teatros, en lugares que habían sido ideados para otros usos. En relación con el espacio, Fischer-Lichte (2004) propone distinguir el espacio geométrico —una discoteca, por ejemplo— del espacio performativo, aquel que solo tiene lugar mientras dura la performance y es experimentado por cada espectador de un modo particular. Esta singularidad resulta, en gran medida, de la atmósfera que se crea a partir de olores, luces y, sobre todo, sonidos, dado que la apropiación del espacio, como se lee en «El acto de escuchar» (Barthes, 1986), es siempre sonora. Fischer-Lichte (2004) describe los espacios sonoros de estas realizaciones escénicas con la capacidad de operar una desestabilización entre el dentro y fuera de escena: todo lo que se escucha pasa a ser parte de la performance, a diferencia de lo que ocurre en las representaciones teatrales tradicionales. En la voz del performer, sobre todo, es en donde se puede ver la conversión de las palabras en actos: «la mera vocalización dota a las palabras de una eficacia ritual, un pasaje a la acción y un ejercicio de autoridad; es como si la mera adición de la voz pudiera representar la forma originaria de la performatividad» (Dólar, 2007:70). La voz, entonces, como autoridad pero también como exposición de lo íntimo: «oír es ser tocado a distancia» (Quignard, 1996:60), en tanto que la voz no puede emanciparse del cuerpo que la produce; y más bien funciona como umbral que une el cuerpo del que surge con el lenguaje. Por otro lado, la voz une el interior y el exterior del sujeto que la emite, así como el interior y el exterior del sujeto que escucha. En otros términos, podríamos decir que cada sujeto se ve penetrado por los sonidos de la performance, entre ellos la voz, como una caja de resonancia; estos dejan de ser algo externo para re-sonar en lo interno. Dichas materialidades —la corporalidad, la voz, los espacios sonoros y atmosféricos— resaltan otro rasgo fundamental de las performances: la posibilidad de la contingencia, es decir, la apertura a lo que pueda acontecer cada vez.

El estudio de la performance, entonces, implica pensar en un cruce entre los estudios antropológicos, teatrales, lingüísticos, sociológicos y de las artes visuales. En el caso de la performance poética, en particular, el análisis concierne tanto a los estudios literarios como a los estudios artísticos y teatrales, capaces de abrir las preguntas y alcances hacia la compleja materialidad del objeto. La complejidad no solo resulta de la superación de fronteras estrictamente disciplinares, sino que radica, también y sobre

todo, en su carácter efímero. El trabajo con lo ausente supone un problema metodológico clave para pensar la performance, por esto, se percibe como necesaria la reconstrucción del objeto a partir del archivo: documentos, registros audiovisuales y sonoros, entrevistas, fotografías (Garbatzky, 2013). No es sino el trabajo con el archivo el que permite la posibilidad de hablar de la performance, asumiendo, como todo archivo, sus vacíos. De este modo, el estudio de las performances habilita la interrogación por la presencia del cuerpo y de la voz y, en el caso de las performances poéticas, por los efectos que estas presencias provocan en sus textos; al tiempo que cuestiona categorías centrales del arte como la noción de obra y de artista.

## **LECTURA**

La cuestión de la performance se presenta como un problema inevitable para pensar la obra de Fernanda Laguna dado que se observa que la lectura acotada al campo de lo poético recorta la singularidad de sus poemas caracterizados por cruces y aperturas que van más allá del trabajo con las palabras. El proyecto de escritura de Laguna no está compuesto únicamente de elementos textuales: hay poemas y textos en prosa, sí, pero hay también puestas en voz, pinturas, muestras, proyectos editoriales, fotocopias que se convierten en libros. De modo que la consideración de un poema aislado de Laguna no da cuenta del gesto de escritura como performance, como escritura de sí, abierta y haciéndose. En su obra, Laguna diseña un personaje que se transformó en uno de los nombres claves para pensar la poesía de los años noventa en la Argentina. Podría decirse que, en términos de Patrice Pavis, Laguna como performer «habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona)» (1996:334) y propone una puesta en escena de su yo que no puede deslindarse con facilidad del yo autoral. Sus poemas manifiestan una tensión indescifrable entre el ser y el como si, en un ida y vuelta entre la obra y la escritura.

De esta manera, nos interesa recuperar la noción de performance no solo como género artístico, en tanto arte de la performance, sino como enfoque de lectura en el sentido en el que Gonzalo Aguilar y Mario Cámara proponen pensar la dimensión performática de lo literario para sortear los vacíos que una lectura compartimentada conlleva, esto es, «abrir el texto a una multiplicidad de conexiones, y construirle una serie que recupere signos ínfimos e inadvertidos» (2019:9). En consonancia con la propuesta de Aguilar y Cámara, esta perspectiva propicia que el análisis emerja de lo escrito pero buscando abrirse a zonas y aspectos que la crítica de poesía ha leído como accesorios, como son los aspectos performáticos de la figura de artista que construye Laguna. Si bien se podrían deslindar otras zonas de su obra que conforman la máquina performática laguniana —la obra como proceso y la obra

como creación de comunidad, por ejemplo—, este breve análisis se detendrá en la construcción de la figura autoral de Laguna con el fin de leer una zona de su obra poética como continuidad de la vida y presentación de sí. Por una cuestión de espacio, no haremos un análisis puntual de las performances del grupo Belleza y Felicidad, espacio de arte y editorial fundado por Laguna y Cecilia Pavón (de aquí en más: ByF), pero es indispensable mencionar la importancia de estas prácticas en la constitución de su figura.

En el texto «La muerte del autor» (1968), Roland Barthes decreta el fin del imperio del autor y sostiene que el escritor moderno es en su escritura, es en tanto instancia de enunciación ya que no habría un ser que preceda o exceda a esta instancia [ver Autoría]. En términos de Barthes, es el lenguaje el que performa y no el yo. Sin embargo, a fines del siglo xx, advertimos el retorno del interés por su figura y, a su vez, el retorno del problema de los límites entre autor y personaje, vida privada y literatura. De esto resulta la vuelta del autor como categoría de análisis y atractivo del mercado *under* (Palmeiro, 2011); aunque dicha resurrección implicó el desplazamiento de la atención del hacer al ser.

En los noventa y principios de los dos mil, la idea de subjetividad como instancia de valor puede observarse en el texto curatorial que escribió Ernesto Montequin (2003) a propósito de la muestra «Subjetiva 1999–2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva». En este texto se señala la consideración de que el valor de las obras de arte de este grupo, al igual que el de las obras del grupo de artistas del Centro Cultural Rojas, descansa en las historias de vida de sus creadores. En esta línea, Mario Ortiz (2002) propone que entre el ser y el hacerse oscila una parte importante de la poética de ByF en donde se construyen personajes textuales y se le otorga al yo el nombre propio. Esta pregunta —¿son o se hacen?— ilumina la distancia entre el ser y el parecer, tensión propia de la performance, en donde el ser y el como si parecen fundirse (Taylor, 2011). Ahora bien, ¿cómo puede observarse este movimiento en la obra de Laguna? Ortiz señala, haciendo referencia a una entrevista realizada a Laguna, que pareciera «que más que hablar una persona hablase un personaje deliberadamente construido, hecho de rasgos naíf, pretendidamente inocentes, amante del amor, sorprendida de que pueda estar haciendo una cosa llamada literatura» (2002:s/n). Es decir, si es plausible encontrar datos biográficos en sus textos, también, siguiendo a Ortiz, hay rasgos de personaje literario que la pose de Laguna extiende por fuera de su obra. Es en este sentido, dado que la performance tensa los límites entre el ser y el hacerse, que convendría reparar en los efectos de estos movimientos en su poética.

Para Marina Yuszczuk (2011) se trata —tanto en el caso de Laguna como en el de Cecilia Pavón y el de Washington Cucurto— de personajes literarios que apelan a datos reales de sus biografías, construyendo figuras de poetas definidas, antes que por lo que escriben, por lo que demuestran ser. En estos casos habría una identificación del yo poético y la figura autoral, cierto

cruce entre la realidad y la ficción que se vuelve inescindible para el lector. Gran parte de los textos producidos en el marco de ByF, continúa Yuszczuk, transitan esa zona de ambigüedad donde los enunciados mezclan los límites «hasta dar lugar a un régimen donde el “yo” del poema, la figura autoral y la subjetividad se relacionan de una manera novedosa» (2014:226). La constitución de sí que hace Laguna puede observarse en algunos poemas en los que aparece la reflexión, algunas veces directa y otras menos, sobre la escritura de poesía y sobre la vida como artista visual y vendedora. En varias zonas de sus producciones, Laguna configura la voz de una mujer que al igual que ella, escribe y vive de las ventas de sus cuadros o de la venta de materiales para artistas plásticos como leemos en la plaqueta *Poesía proletaria* (1998). La notación de datos que se corresponden con su biografía se multiplica más allá de estas dos figuras (poeta y artista visual), como puede observarse en la aparición de su nombre, su edad, el nombre de sus amigos y de su hijo, la censura de nombres, o las anécdotas que luego serán contadas en entrevistas como vividas por Laguna. Así, en el poema «Isolina Silva» (2018), por ejemplo, se menciona desde su título a una de las fundadoras de Belleza y Felicidad Fiorito y se relata, sin mayores reformulaciones, el inicio del espacio tal como lo cuenta Laguna en sus entrevistas y en la página de Belleza y Felicidad Fiorito. Como si entre un texto y otro, la entrevista y el poema, no hubiese mayor distancia que su contexto de aparición. Una modulación similar puede leerse en *Salvador Bahía, ella y yo* (1999) en donde no solo se menciona a Gabriela y a Cecilia (cuyos referentes serían las poetisas Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón, con quienes Laguna comparte espacios y proyectos artísticos) y se describe un viaje que ocurrió del que Laguna y Pavón dan cuenta en sus entrevistas como inspirador del proyecto ByF, sino que aparecen enunciados cuyo objetivo es problematizar concretamente los límites entre lo real y lo ficcional: «[las escenas] son reales/ no son fantasía» (s/n).

De aquí que sea posible atisbar la oscilación de Laguna, en tanto performer de su obra, entre el ser y el como si no únicamente en la construcción de su figura sino también como atributo de su escritura (entre el ser poeta o hacerse la poeta, ser o hacerse la naif, etc.) y, a su vez, de gran parte de las lecturas críticas que se han hecho de ella. Si bien apenas esbozamos un acercamiento sobre algunas de las operaciones mediante las que Laguna se constituye a sí misma, es preciso mencionar que la performance como enfoque de lectura permitiría describir distintas inflexiones de su obra que exceden lo textual. Podríamos leer entonces que es justamente de la oscilación entre el ser y el hacerse que se alimentará su escritura, a la vez que sus poemas sustentarán su figura, en un ir y venir constante que invoca el movimiento como atributo distintivo de su performance del yo y permite entrever el carácter abierto de su obra en donde radica, creemos, gran parte de su singularidad.

Julieta Novelli

## **ENVÍOS**

**AGUILAR, GONZALO Y CÁMARA, MARIO** (2019). *La máquina performática. La literatura en el campo experimental*. Grumo.

**FISCHER-LICHTE, ERIKA** ([2004]2011). *Estética de lo performativo*. Abada. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha.

**PAVIS, PATRICE** ([1996]2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Traducción de Jaume Melendres.

**TAYLOR, DIANA Y FUENTES, MARCELA** (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino y Silvia Peláez.



## Pliegue

### La diferencia inmanente del pliegue

El concepto de «pliegue» (*pli*) es fundamental en varios escritos del filósofo francés Gilles Deleuze. En la construcción y explicación de esta categoría retoma algunos aspectos de la obra de Heidegger, Merleau-Ponty y Michel Foucault (Deleuze, 1987), pero fundamentalmente configura la noción a partir del pensamiento de Gottfried Leibniz (1646–1716) en *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988). En este libro, Deleuze se ocupa del Barroco que según su perspectiva no se trata solo de un momento histórico ni de una esencia sino de un rasgo (*trait*), una «función operatoria» que no cesa de hacer pliegues, que inventa la obra y la operación infinitas: «el rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito» (Deleuze, 1988:5).

En primer lugar, el Barroco de Leibniz diferencia los pliegues según dos direcciones, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. Esta distribución en dos es diferente a la distinción de dos mundos en la tradición platónica; en el neoplatonismo el mundo es de innumerables pisos, según una bajada y una subida enfrentadas en cada peldaño de una escalera que se pierde en la eminencia de lo Uno y se descompone en lo múltiple. En cambio, el barroco aporta un mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente (Deleuze, 1988:44). Estas dos instancias, el alma y el cuerpo, el espíritu y la materia, se corresponden y a la vez demarcan por el Pliegue (*Pli*) que se multiplica expandiéndose hacia arriba y hacia abajo, hacia adentro y hacia afuera; además de producir diferencias, el Pliegue también se diferencia: él mismo se pliega perpetuamente, tanto del lado de la materia como del espíritu (Zaiser, 2007:164; Deleuze 1988:41–42). A diferencia de otras conceptualizaciones del mundo basadas en una dualidad jerárquica de mente y materia, en la lectura que Deleuze hace de Leibniz no existe una jerarquía; los pliegues del alma y del espíritu son los reflejos de los pliegues de la materia y los cuerpos, y el despliegue no sería lo contrario del pliegue o su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación: el problema es cómo continuar un pliegue, y no cómo terminarlo. El interés de Deleuze por el sistema leibniziano y por el concepto que nos ocupa radica en su apuesta por la inmanencia, esto es, por un pensamiento del ser que no implique una trascendencia, una dimensión que se encuentra «más allá» y que se relaciona con otra diferente en términos jerárquicos. En relación con la inmanencia, el pliegue se vincula con la

«diferencia», categoría fundamental en Deleuze; el pliegue es la repetición de la diferencia, que es lo que se afirma, es una

duplicación o multiplicación diferenciante, donde la identidad de partida no es conservada —es una ilusión—, sino que se encuentra proyectada en una génesis de lo heterogéneo, una heterogénesis, hasta el punto en que no tenga ya nada en común con aquello que parecía ser su realidad de partida. (Mengue, 2008:126)

El pliegue trabaja sobre una «diferencia que no cesa de desplegarse y repliegarse en cada uno de los lados», pero también pone en relación porque apunta a «una escisión en la que cada término relanza al otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro» (Deleuze, 1988:45). Así, la continuidad de pliegues y despliegues forman la plenitud de un mundo sin carencia ni alteridad, lo cual demuestra que la filosofía deleuziana encuentra en el concepto de «pliegue» la expresión de una fuerza vital y continua de devenir (Conley, 2011:202; van Tuinen y McDonnell, 2010:14).

Otra de las categorías que se vincula con la que nos ocupa es la de «inflexión», que se define como el «elemento genético ideal» (Deleuze, 1988:29) del pliegue. La inflexión convierte la variación en un pliegue, lo lleva hasta el infinito y lo que representa es llamado, siempre desde Leibniz, el «punto de vista». La línea de inflexión es una virtualidad que no cesa de diferenciarse: se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia. En este punto, es necesario explicar qué es «lo virtual» y lo «actual» en Deleuze. El filósofo establece esta distinción dentro de un pensamiento de la inmanencia que no implica ni la dualidad ni la importancia de un plano trascendente, jerárquicamente superior, que explique o fundamente a otro; por lo tanto, es un pensamiento que propone la univocidad del ser, tal como visualizamos en su esfuerzo por explicar el mundo de pliegues de Leibniz. Lo virtual no es lo posible dado que este, al detentar la totalidad de las características de la cosa, puede decirse lo que significa, puede existir y solo le falta su existencia, que surgiría de un salto. Para Deleuze, afirma Badiou, esta idea es inadecuada, dado que existir nunca es surgimiento bruto o salto «porque para eso el ser posible y el ser real deberían ser sentidos diversos del Ser. Caeríamos así fuera de la univocidad» (2002:72). Para Deleuze, lo virtual es lo que posee una realidad propia, pero que no se confunde con la realidad actual, y posee asimismo una idealidad, pero que no se corresponde con ninguna imagen posible o idea abstracta (2006b:139). Existir significa ocurrir como inflexión de lo virtual: su actualización y diferenciación es lo existente mismo. Lo virtual se actualiza en los entes como potencia inmanente, sin embargo no se agota ni se parece a esas actualizaciones, siempre hay una excedencia, dado que lo virtual es el despliegue del Uno en su diferenciación inmanente. La actualización y diferenciación es siempre, por tanto, creación: que lo virtual sea real significa que nunca puede estar dado en su totalidad

pues su real consiste en actualizar de forma incesante nuevas virtualidades; que el todo no pueda darse implica en Deleuze una acentuación de la creación continua, del surgimiento de lo nuevo. Así, vemos cómo el filósofo intenta conciliar la idea de lo virtual y lo actual para sostener la univocidad y la immanencia, y estas nociones se vinculan con el concepto de «pliegue», dado que el límite de las fuerzas de lo virtual, de las intensidades, es un plegado, un movimiento mismo de la univocidad del ser, tal como sucede cuando se pliega una hoja y se constituye un límite que no sobreviene sobre ella, sino en ella. En resumen, el ser es unívoco y lo virtual es el despliegue del uno en su diferenciación inmanente, la «duplicidad del pliegue» remite a esa diferenciación, no obstante, esas dos partes no pueden pensarse por separado.

Como vemos, «pliegue» es un concepto abstracto y abierto a varias dimensiones dado que, mediante la filosofía de Leibniz, Deleuze aborda la complejidad del mundo barroco tanto en su costado metafísico como en sus manifestaciones artísticas y sociales. El propio filósofo admite que el concepto puede ser muy amplio (Deleuze, 2002) pero su apuesta consiste en utilizarlo para dar cuenta de una operación específicamente barroca que, no obstante, puede pensarse por fuera de sus límites históricos: «pliegue» es un concepto transhistórico del barroco, que se vincula con una estética basada en los principios de la irregularidad, el movimiento y el exceso (Deleuze, 1988:48; Zaiser, 2007:161) y que puede encontrarse en obras literarias modernas, especialmente en Mallarmé. Según Deleuze, el pliegue es el acto operatorio que lo convierte en un gran poeta barroco: «el unánime pliegue» del mundo es el abanico, en el que el filósofo lee las dos instancias que se configuran en el concepto leibniziano: el abanico abierto hace subir y bajar todos los granos de materia y así se percibe lo visible (el lado de la materia) y el otro lado del abanico, esta vez cerrado, se vincula con el alma. Todos estos pliegues están contenidos en el Libro de Mallarmé de múltiples hojas, cuya combinatoria es infinita; el libro es una unidad y a la vez una multiplicidad que incluye los pliegues, al igual que el mundo de Leibniz (Deleuze, 1988:46). Según esta lectura, en Mallarmé se configura un mundo lleno de flujos y movimientos visibles a través de los pliegues (Conley, 2011:201), en línea con la concepción deleuziana de la literatura como creación de visiones, audiciones y líneas de fuga (Deleuze, 1993).

En *El pliegue. Leibniz y el barroco* el relato «El jardín de los senderos que se bifurcan» de Borges también se vincula con la noción que nos ocupa, aunque se aleje en ciertos aspectos de las ideas de Leibniz. Los senderos de Ts'ui Pen constituyen el laberinto barroco de series infinitas que convergen, divergen y que forman una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades (Deleuze, 1988:84). Aquí, la idea de «bifurcación» se vincula con el pliegue en Leibniz que se distribuía a partir de una bifurcación de dos planos, el de lo bajo y el de lo alto (Deleuze, 2006a) pero tiene sus diferencias con el filósofo barroco, dado que en él los pliegues y las series siempre son

convergentes, compositibles entre sí: Dios no hace existir todos los mundos posibles, no puede haber un mundo en el que exista el Adán pecador y el Adán no pecador, por ejemplo, dado que la imposibilidad implica que las series divergen y que, por lo tanto, pertenecen a dos mundos posibles. En Borges, al contrario, existen a la vez todos los mundos imposibles y divergentes vinculados con Fang: la bifurcación de los laberintos son pliegues que dan lugar al desarrollo simultáneo de historias diferentes.

En estas lecturas literarias se visualiza cómo Deleuze, más allá de definir filosóficamente la diferencia, también la configura como constitutiva en la literatura: su abordaje propone el proceso afirmativo del pliegue, en tanto figura de la diferencia, como una suerte de principio constructivo (siempre que se tenga en cuenta que aquí «principio» no puede ser un origen o fundamento).

## LECTURA

Algunos críticos literarios argentinos recuperaron la noción deleuziana de «pliegue» para leer textos literarios. Tal es el caso del artículo «El saber del cuerpo. A propósito de “Emma Zunz”» de Beatriz Sarlo (1999), que caracteriza el cuento de Martín Kohan «Erik Grieg» como un pliegue del texto de Borges, en el sentido deleuziano. Según esta lectura, Kohan hace crecer su relato en el pliegue donde otro mundo imposible es posible, un mundo divergente al modo de narrar la relación sexual de Emma en el texto borgiano. Otro caso de uso de la categoría se encuentra en el trabajo de Ana Porrúa «Una poética del pliegue» (2001); allí, Porrúa pone en juego el concepto para analizar las poéticas en Juan Gelman no ya en términos de yuxtaposiciones de materias en conflicto en su poética, sino como tensión entre una poética en la otra en el interior de un mismo texto, unidas.

En *Las vueltas de César Aira* (2002) de Sandra Contreras, la noción es especialmente productiva para caracterizar una serie de mecanismos narrativos del escritor pringlense, en la búsqueda de una lógica que dé cuenta de toda su obra publicada hasta el año 2000. Este uso propone una interpretación «formalista» del concepto deleuziano, dado que el pliegue en Aira es un procedimiento y un principio formal del relato. Según la investigadora, el procedimiento del pliegue consta de dos movimientos con dos sentidos: el movimiento o impulso del relato hacia adelante (la continuación y aceleración) y el pasaje o los saltos a niveles heterogéneos en los que la perspectiva «se da vuelta» y se ven las cosas «del otro lado del espejo» (Contreras, 2002:22–23). El concepto, recuperado directamente de *El pliegue. Leibniz y el barroco*, es clave en su lectura de *La liebre*: en esta novela de Aira lo que genera lo diferencial o el pliegue es la traducción, que es el centro del desdoblamiento de los sentidos; la frase que el viajero

escucha entre los indios, «la liebre alzó vuelo», envuelve las dos historias que mueven el relato; el personaje de Gauna desdobra (traduce) la frase en dos sentidos: uno de ellos es interpretar la frase como «el diamante fue robado», y antes el narrador también traduce y duplica la sentencia con una variación («una liebrequita blanca había alzado vuelo») recordando que «blanco» era otra palabra en huilliche con la que se designa al «gemelo». Así, en la combinación de algunos de los sentidos, en «la liebre blanca alzó vuelo» se lee la «liebrequita gemela» y también el gemelo, el recién nacido, fue escamoteado. De este modo, afirma Contreras, las frases que se derivan de la traducción de la primera historia condensan dos de los cierres en el final: «El diamante fue robado» refiere a la historia de Gauna, la del pleito familiar, la de la herencia, y «El gemelo fue escamoteado» condensa la de Clarke, la sucesión, el linaje de los dobles y gemelos. En el final, y en la forma de la novela sentimental, el relato escoge la segunda frase, pero llega a esta por impulso de la primera, por la búsqueda del diamante robado de Gauna que lleva a Clarke a descubrir que había sido un gemelo robado, en el origen de la historia. El relato se abre y se constituye entre una frase y su ligera variación, entre dos traducciones posibles de la frase, y la traducción, tal como postula Cafulcurá en la obra, es un pasaje en el que cambia todo; por lo tanto, es el mecanismo de la transformación de un relato en otro. Las versiones orales se multiplican y componen así, dice Contreras recuperando nociones deleuzianas, un universo de mundos posibles de un cuento a otro, incluso de uno pronunciado realmente a uno virtual, oculto; «no hay un hiato sino un continuo», afirma el narrador.

Este continuo, planteado en varias zonas de la novela y en general postulado por los indios (Aira, 2002:26, 33, 80, 145, 178, 186, 199) es caracterizado por la investigadora como un continuo leibniziano, un punto de inflexión donde «lo diferencial» como una pura virtualidad tiene lugar: no la diferencia extrínseca entre una y otra versión, sino la diferencia intrínseca e ideal, la pura variabilidad del relato continuo es ese pliegue que nos hace pasar de un cuento a otro como de un punto de vista a otro por completo heterogéneo (Contreras, 2002:65). La traducción, en tanto transformación absoluta de la perspectiva, convierte cada punto de vista en punto de inflexión y define la multiplicación de las versiones, la proliferación del relato; por este motivo se trata de una «poética barroca» (la expresión es de Deleuze) donde la operación de traducción remite a una operatoria del pliegue que se divide al infinito, esto es, un punto al que se articula una diferencia constitutiva en la generación del relato (62–63). En esta lectura, se interpreta en clave de procedimiento narrativo la idea deleuziana de llevar el pliegue al infinito en tanto afirmación de la divergencia en una línea creativa, de repetición de la diferencia.

El pliegue como diferencia también se pone en juego en la explicación del final de *La liebre*: en él se conectan dos puntos de vista cuando los personajes reunidos miran la salida del sol por la Ventana y aparecen Vagabundo y

Repetido: «Entonces fue como si la página de la superficie del mundo se volviera al fin, y el Vagabundo estuvo de este lado, y lo vieron avanzar hacia ellos» (Aira, 2002:223). Así, se dan vuelta las perspectivas: el pasaje a través del pliegue funciona como una bisagra de la reversibilidad; y la vuelta sería aquí la otra cara de todo relato de viajes. El pliegue como desdoblamiento funciona entonces también en este final que articula las dos caras, la ida y la vuelta; la trayectoria temporal de Clarke que lo empuja hacia adelante y el retorno, la vuelta del relato tramada por el narrador: «el desdoblamiento y el perspectivismo son los dos procedimientos invisibles del continuo, los dos procedimientos genealógicos que convierten al nacimiento del relato en la aventura fundamental de la narración» (Contreras, 2002:67).

Como se puede observar en este desarrollo, el concepto «pliegue» le permite a Contreras llevar a cabo un análisis de los mecanismos narrativos, de los procedimientos formales del relato. De esta manera, esta categoría deleuziana (junto con otras) se convierte en un instrumento teórico fundamental para poder leer algo poco explorado en Aira: la forma. Es importante señalar, aunque no lo desarrollaremos en esta oportunidad, que el propio César Aira es lector de Gilles Deleuze y ha propuesto también un uso «formalista» de sus conceptos; un ejemplo claro es el análisis de los mecanismos del continuo en su libro *Copi* (2003). Caracterizamos como «formalista» a estos usos en el sentido de acentuación e interés por los aspectos u opciones formales del relato, en tanto lógicas narrativas y procedimientos. Tal como plantea Valeria Sager en su libro *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*, una parte de la crítica literaria argentina reciente estableció una contraposición crítica entre un «formalismo» adorniano y un «anti-formalismo», el primero asociado a *Punto de Vista*, según el cual el trabajo «formal» en la escritura se encuentra en las rugosidades del discurso y en la experimentación con la prosa; algunos textos de Juan José Saer serían el paradigma privilegiado de esta concepción. Aira, dice Sager, no reniega de la experimentación ni se resiste a la clase de artificios destacados por el formalismo; se trata, en todo caso de una oposición a la idea de que los aspectos más valorables o innovadores de la forma literaria se concentren en la sonoridad y el hermetismo sintáctico de la prosa (2014:53–54). La importancia del concepto deleuziano de «pliegue» en la investigación de Sandra Contreras radica en dar cuenta justamente de ese aspecto que, desde un modo de leer como el de *Punto de Vista*, no era percibido; la dimensión formal de las lógicas narrativas que son construidas con la huella de Deleuze y que Sandra Contreras sistematiza dejando en claro su estatuto de procedimientos, o sea, leyendo desde lo que *Punto de Vista*, por omisión, no encuentra en Aira: su preocupación por la forma.

Natalí Incaminato

## **ENVÍOS**

**CONTRERAS, SANDRA** (2002). *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo.

**MENGUE, PHILIPPE** (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Las Cuarenta.

**ZAISER, RAINER** (2007). Le pli: Deleuze et le baroque. *Œuvres & Critiques*, 32(2), 155–170.



## Poiesis

Relecturas de lo posible:  
un breve recorrido por las  
teorías literarias poiéticas  
de fines del siglo xx

El concepto de *poiesis* (ποίησις, «crear» y ποίησις, «acción») suele designar, desde su utilización por parte de Platón y Aristóteles en los siglos V y IV a. C. respectivamente, a todo proceso que lleva una cualidad o una cosa de no-ser a ser, así como al movimiento que imita o suple la dinámica creadora de la naturaleza. A partir de entonces, la *poiesis* ha sido extensamente revisada y discutida, sobre todo en relación con las capacidades creadoras del ser humano y con cualquier acción que, al menos en principio, excede las necesidades fisiológicas básicas.

Sin embargo, recién a fines del siglo xx, en especial a partir de la década del 70, la *poiesis* alcanza su apogeo como núcleo terminológico capaz de absorber ciertas preocupaciones vinculadas con el devenir de la ética humana en las fronteras del siguiente milenio. Es así que autores como Giorgio Agamben (1942–), Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007) y George Steiner (1929–2020) comienzan a delinear las implicaciones actuales de la *poiesis* retomando la doctrina nietzscheana del eterno retorno —*La Gaya Ciencia* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1885)—, quien concibe al mundo como un campo circular de fuerzas invariables que constantemente se amalgaman y se oponen, se potencian y se destruyen, por lo que de una manera u otra no se producen cambios sustanciales ni significativos en ninguna dimensión de la existencia. El eterno retorno se vincula estrechamente con la voluntad de poder, entendida como impulso inherente a todos los seres vivos que constituye el principio de todo movimiento y de la vida misma; se trata de un impulso vital que Nietzsche interpretaba como caótico: el devenir del mundo resulta previsible y computable no porque se encuentre dominado por principios estables, sino porque carece de ellos y siempre tiende hacia el desorden y la inevitable destrucción.

A continuación veremos que, al retomar a Friedrich Nietzsche, lo que Agamben, Lacoue-Labarthe y Steiner llevan a cabo es una relectura de su doctrina que, atravesada por la crítica y el cuestionamiento de sus matices más oscuros, nace de una pregunta tácita: ¿cómo crear otro modo de relación con la historia vital que pueda extenderse más allá de los límites de la propia existencia y de los propios actos, y que plantee formas alternativas de postular lo común que busquen posicionarse críticamente con respecto a la negatividad y el determinismo impregnados en nuestro pensamiento y nuestro lenguaje?

En *El hombre sin contenido* (1970), la definición que Giorgio Agamben propone de *poiesis* no se limita a la creación artística, sino que la entiende como un fenómeno variado y complejo que constituye «el nombre del *hacer* mismo del hombre» (Agamben, 1970:97). Sin embargo, en la actualidad, la humanidad entera atraviesa lo que el filósofo denomina «la crisis del arte», relacionada con el estatus doble y contradictorio que adquirió la existencia: la originalidad se convirtió en un dogma que, equiparándose al instinto vital y oponiéndose a una «reproductibilidad» antinatural, propició la separación entre artistas y no-artistas, entre arte y no-arte, en detrimento de la conformación de un lugar común, múltiple, de «viva unidad» (102). Agamben encuentra en Nietzsche el germen de la idea de vinculación de lo vital con el arte, ya que este concebía al arte como «la buena voluntad de dirigirse hacia la apariencia» (142): la vida modelando al arte, y ese mismo arte modelando a la vida, en una dinámica circular sin principio ni fin.

Si bien Agamben no descarta la posibilidad de un modelo «artístico» de la vida, se opone a la noción nietzscheana que liga el arte y la creación con la voluntad (Agamben, 1970:112). Por eso, propone deshacerse de la oposición entre re-producción y producción para rescatar el deslinde de los conceptos de *poiesis* («pro-ducir», «llevar a ser» algo que no estaba presente y develarlo) y *praxis* (un hacer que se vincula con la «voluntad, entendida como unidad de apetito, deseo, volición» del ser viviente). De esta manera, la *poiesis* no se relacionaría con una cualidad innata o instintiva, predeterminada e incluso biológicamente jerárquica que no abre posibilidades realmente nuevas, sino con una verdad de matiz heideggeriano (*alétheia*):

La *poiesis* no se relaciona con la expresión de una voluntad (con respecto a la cual el arte no es necesario de ningún modo); esa esencia, en cambio, reside en la producción de la verdad, y en la consiguiente apertura de un mundo para la existencia y la acción del hombre. (Agamben, 1970:117)

Por otra parte, en *La imitación de los modernos* (1986), la lectura que Philippe Lacoue-Labarthe hace de Aristóteles lo lleva a vincular la *poiesis* con lo que denomina «mímesis productiva» —en oposición a la «mímesis restringida», caracterizada por «la reproducción, la copia, la reduplicación de lo que ya está dado»—, que suple la «incapacidad de hacer todo, de organizar todo, de obrar todo» de la naturaleza (Lacoue-Labarthe, 1986:25). Podría decirse que la mímesis productiva, entonces, constituye otra clase de reproducción, no centrada en la materia en sí, sino en su movimiento y devenir: «una imitación de la *physis* como fuerza productora» (25) que trata de perfeccionar la producción natural. Esta idea no se opone a los planteos de Agamben: la diferencia que Lacoue-Labarthe establece entre lo original y lo no-original no es absoluta y jerárquica, dado que ambas clases de mímesis son complementarias y una no podría existir sin la otra; la particularidad

radica en que especifica que una de ellas —la mimesis productiva— es tarea propia del ser humano.

Esta *poiesis* alejaría al hombre, y sobre todo al artista, de lo meramente «natural». El marcado énfasis en el artista se debe a que Lacoue-Labarthe relaciona el arte con el imperativo de impropiedad que subyace a todo sujeto creador: «solo el “hombre sin atributos”, el ser sin propiedades ni especificidad, (...) es capaz de presentar o de producir en general» (Lacoue-Labarthe, 1986:29). De esta manera, equipara el «don de impropiedad» con el «don de la naturaleza», y el hombre-artista se vuelve un sujeto sin sujeto.

Es por eso que el artista, el sujeto de ese don (que no es él mismo el don de ningún atributo o propiedad), no es verdaderamente un sujeto: sujeto no-sujeto o sin sujeto, o sea también, sujeto multiplicado, infinitamente plural, ya que el don de nada es idénticamente el don de todo; el don de la impropiedad es el don de la apropiación general y de la presentación. (31)

Además, este don se expande. Cuando el filósofo revisa la Segunda Intempestiva de Nietzsche (1874), concuerda con el cuestionamiento de la cultura histórica por parte del pensador alemán: este oponía la historia a la actividad, dado que en cuanto conocimiento ya instituido, la historia no es porque solo «es aquello que tiene potencia», y deviene en impotencia cuando le quita al hombre la posibilidad de olvidar: «El hombre es un animal enfermo porque está enfermo de memoria: él se hunde en el peso del pasado (...) “que le recuerda que su existencia es un imperfecto por siempre irrealizable”» (Lacoue-Labarthe, 1986:101). Para Lacoue-Labarthe esto no significa que debamos desterrar la historia, pero sí despojarla de su primacía exegética y rescatarla en cuanto posibilidad de comprensión y desarrollo que permita balancear la memoria y el olvido; en esta dinámica ambivalente, «impropia», de esas dos praxis ya completas, nos podemos abrir a «la voluntad de ruptura —que es pura voluntad creadora: voluntad del por-venir» (121)—. Por eso para este filósofo «la esencia plástica del arte es lo apolíneo en tanto puesta en forma del caos, la confusión y la dilatación» (110).

En *Gramáticas de la creación* (2001) de George Steiner, la oposición entre *poiesis* y *praxis* (o entre mimesis productiva y mimesis restringida) se emplea para enlazar el concepto de *poiesis* con los términos «creación» y «autonomía vital», a los que el autor contrasta con la «invención» y «lo imaginado» (Steiner, 2001:178). La idea de autonomía es esencial para entender que Steiner libera a la *poiesis* de lo meramente impulsivo: la *poiesis*, en cuanto acto creativo propio del ser humano, encarnaría la producción de aquello que es «integralmente libre», incluso con respecto a su creador y a sus medios de creación. En la intuición de este último pensamiento Steiner se acerca a Agamben, al afirmar que estamos sumidos en una crisis de la creación que se traduce en el oscurecimiento de nuestra gramática (15-16): los modos

contrafácticos, subjuntivos y potenciales, que habían sido claves en nuestra supervivencia y desarrollo como especie, ocupan ahora una posición marginal en nuestros pensamientos y por consiguiente en nuestros actos, en una dinámica circular que no hace más que acentuar nuestra condición bestial.

Entonces, ¿cómo (y para qué) tener un «pensamiento nuevo» (Steiner, 2001:153) si no podemos deshacernos de la carga y la tiranía presentes en nuestro lenguaje oscurecido? ¿Se trata, otra vez, del eterno retorno nietzscheano, de «la permanencia en el más estático de los pensamientos» (157)? Steiner sugiere que la clave puede estar en el resurgimiento de la «fascinación occidental por los orígenes» que, a modo de religación holística, recorre todas las disciplinas en un movimiento en espiral que enlaza unas ciencias a otras:

Las cosmologías y biología, abiertamente materialistas y mecanicistas, tras Comte y Darwin, exorcizarán por completo el fantasma de toda creación. Hemos visto que ese creacionismo renace hoy de esas mismas ciencias. Ellas también preguntan ahora: «¿Qué otorga vida a la vida?». (30)

Mientras todas las disciplinas excavan las profundidades del abismo humano para sacar restos de sus estratos a la superficie, no solo queda en evidencia la puesta en crisis del tiempo futuro, manifiesta también en la emergencia de la teoría del caos como «forma absolutamente emblemática de nuestro estatus moral, político y psicológico en nuestra era» (2001:40). A su vez, se abre la posibilidad de un nuevo lenguaje de la creación: más que orientarnos al montaje y emparchado de un futuro concreto (invención), Steiner propone el rastillaje del origen y la superposición entramada de conocimientos e incertidumbres (creación).

Poniendo en conjunto las perspectivas desarrolladas por Agamben, Lacoue-Labarthe y Steiner, podemos entender la *poiesis* como producción (o re-producción) de una verdad que se aleja de los mandatos de una voluntad primaria o meramente instintiva, y que se acerca más a una decisión de adentrarse en los entramados de dicha voluntad para reorientarla. Si bien esto también implica ahondar en lo desconocido, en el desorden y la incertidumbre concebidos como cualidades caóticas, ya no se los consideraría como polos que atraen al hombre a la inevitable destrucción, sino como potencias abiertas, vaciadas de jerarquías y libres de reasignar su sentido, *impropias*. Al releer y flexibilizar los límites del eterno retorno nietzscheano, la perspectiva de la autogeneración humana propuesta por los tres filósofos parece remitir a ciertos postulados centrales a las teorías de la complejidad y del caos modernas. Las cuestiones de cómo se conciben las dinámicas poiéticas humanas en las ciencias físicas y biológicas, y de cómo se manifiesta el intercambio o préstamo conceptual entre disciplinas aparentemente tan alejadas entre sí, constituyen interrogantes meritorios de una mayor profundización.

## LECTURA

El auge de las teorías poiéticas es un fenómeno que se extiende y atraviesa simultáneamente numerosos campos de estudio: a partir de los 70 las ciencias físicas, químicas y biológicas comienzan a utilizar con más frecuencia el concepto de *autopoiesis* (αὐτός, «por sí mismo», ποιέω, «crear» y σις, «acción»). Este término fue acuñado en 1973 por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela para referirse a la capacidad de los sistemas vivientes de renovarse a sí mismos de manera continua y, al mismo tiempo, de mantener íntegra su estructura básica. Su utilización entra en sintonía con el contexto general del auge de la teoría del caos, una subdivisión de la dinámica —la ciencia o disciplina que se preocupa por cómo las cosas cambian a lo largo del tiempo—, que hace referencia a los sistemas en los que una mínima perturbación o desviación de las condiciones iniciales genera que se comporten de manera errática o caótica, no-lineal.

Esta perspectiva le debe sus principios básicos a los aportes que el polímata francés Henri Poincaré realizó a fines del siglo XIX. Poincaré logró romper con el determinismo al que de manera más o menos indirecta había conducido la visión newtoniana, centrada en el orden y la previsibilidad, y afirmó que un sistema ordenado y estable puede ser capaz de desarrollar en cualquier momento su propio caos: al funcionar sobre sí mismo de manera que su presente reabsorbe continuamente su pasado —como puede ser el caso de una célula—, presenta cambios, novedades que se desvían en mayor o menor medida de lo estatuido en su ciclo de funcionamiento. Esto se conoce como «iteración» e implica la paradoja de que la estabilidad —esa supuesta repetición de lo mismo, de lo simple, de forma ordenada— conduce a la creatividad —es decir, a lo no-mismo, a lo complejo—. Es el físico Ilya Prigogine quien, a fines de los 60, rescata del olvido a Poincaré y complementa esta idea en el sentido opuesto en su libro *Introduction to Thermodynamics of Irreversible Processes* (1967). Allí aporta el concepto de «estructura disipativa» para referirse a aquellos sistemas cuya capacidad de autoorganización y estabilidad se correlaciona de manera directa con su consumo, pérdida o intercambio de energía con el ambiente. De esta manera, del caos también puede surgir el orden. Según Prigogine, la emergencia de una estructura disipativa es lo que divide a la materia inerte de la materia viva.

En este contexto, uno de los discípulos y amigos de Prigogine, el astrofísico Erich Jantsch (1929–1980), se propone desarrollar una teoría sociocultural que postula un posible devenir autopoietico de la humanidad, con un enfoque que no solo es influenciado de manera explícita por Maturana, Varela y por su colega, sino que además comparte características comunes con los planteos aportados por Agamben, Steiner y Lacoue-Labarthe, dadas las preocupaciones filosóficas que, en una coyuntura histórica compartida, conciernen a todos ellos por igual. Esta coincidencia de perspectivas en

disciplinas diferentes redundando en la consideración de la humanidad y el mismo ser humano como estructuras disipativas y como sistemas autopoiéticos —dependientes y autónomos, repetitivos e imprevisibles.

En su libro *The Self-Organizing Universe* (1980), Jantsch expone las implicaciones de la *autopoiesis* para la humanidad y para la ciencia, planteando la necesidad de «un paradigma capaz de lidiar con la autotranscendencia, el ir más allá de los límites de la propia existencia, la alegría de la creación» (Jantsch, 1980:xiii). Este paradigma resultaría de vital importancia para comprender la influencia de los acontecimientos de los «años turbulentos» (60 y 70) en las estructuras sociales y políticas: «Lo que todos estos procesos tuvieron en común fue una profunda preocupación por la autodeterminación y la autoorganización, por la apertura y la plasticidad de las estructuras y por su libertad para evolucionar» (1). Dichas ideas aparecen también en Agamben —la preocupación por crear una verdad que se abra al mundo, fuera de «los límites de la propia existencia»—, Lacoue-Labarthe —la «plasticidad» puede equipararse al concepto de «impropiedad», en el sentido de ser parte de la historia pero al mismo tiempo desligarse de algunas de sus características— y Steiner —la «libertad» como la cualidad más importante, y también paradójica, del devenir humano.

Dicho esto, es importante tener en cuenta que para Jantsch la evolución no encarna las connotaciones usuales vinculadas con la supervivencia del más apto y la lucha despiadada por la existencia, en la medida en que adhiere al modelo cooperativo de la naturaleza, o «coevolución», en oposición al modelo competitivo imperante en la biología durante los últimos tres siglos. De acuerdo con la coevolución, no puede haber evolución sin cooperación, tanto a nivel intraorgánico como extraorgánico, y esto tiene un impacto en cómo Jantsch concibe a la mente humana: la mente no solo es autorreflexiva porque «diseña activamente un modelo del ambiente en el que el sistema original mismo está representado» (Jantsch, 1980:163), sino porque «abraza también las interacciones con otros sistemas, y de manera más general con el ambiente» (162). Por la misma razón que la mente puede modificar la mente, la mente también es capaz de modificar —o de destruir u «oscurecer», diría Steiner— la realidad exterior, de influir en otros seres y acontecimientos y de ser influido por ellos. A esta clase de evolución Jantsch la denomina «sociocultural», porque tiene el potencial para volver maleable el instinto, la evolución sociobiológica subyacente.

Dado que la mente humana vincula el mundo externo con el interno y viceversa, «desde ahora, cada uno de nosotros asume *responsabilidad* por los macrosistemas» (Jantsch, 1980:177). Este concepto de responsabilidad, implícito en Agamben cuando propone la necesidad de separar la *poiesis* de la praxis para deshacernos de una concepción jerárquica de la existencia, en Lacoue-Labarthe cuando se refiere a la necesidad de despojar a la historia de la exégesis «enferma» que el hombre se atribuye para sí, y en Steiner cuando reflexiona sobre las implicaciones de nuestros usos del lenguaje para darle

forma y entidad al mundo, va a ser la clave angular para Jantsch, dado que a partir de él va a postular las posibilidades autopoiéticas de la humanidad, y el rol del arte en el desarrollo de dichas posibilidades.

Jantsch caracteriza al arte como una estructura que además de constituir «una de las formas más antiguas de expresar una cultura humana» (Jantsch, 1980:173), de manera similar a una célula, almacena la información necesaria para desarrollar nuestra evolución —la idea de Lacoue-Labarthe de la *poiesis* o mimesis productiva como «imitación del movimiento de la naturaleza»—. Es por eso que tal como hacen los filósofos y adhiriendo también a los planteos del químico y psicofarmacólogo Roland Fischer, establece una relación estrecha entre naturaleza y arte, dándole una mayor primacía al segundo: «Lo que la naturaleza deja imperfecto, el arte lo perfecciona» (286). Sin embargo, y de manera análoga a Steiner —que evoca la pregunta que se hacen las ciencias de «qué otorga vida a la vida»—, Jantsch se pregunta por el carácter de esta relación, por cómo se logra la «transferencia de una forma muerta a procesos vivos» (289). Para él, esto sucede en la interrelación entre dos fases de la conciencia, que también toma de Fischer: el Yo («lo que es visto, reconocido e imaginado, a saber, el mundo») y el Sí mismo («el ver, el reconocer, el aspecto productor de imágenes de la persona»), en una polaridad que recuerda a la escisión entre praxis —un hacer que se relaciona con la voluntad y el instinto— y *poiesis* —un llevar a ser que implica la postulación de una verdad— planteada por Agamben.

Para Fischer, el alcance del estado del Sí mismo es el momento en el que obtenemos la evidencia de que somos «la consciencia del universo». Jantsch relaciona esta aseveración con una cita de Octavio Paz: «La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda» (Jantsch, 1980:293), acercándose a la concepción de potencia (en oposición a la impotencia histórica) que Lacoue-Labarthe toma de Nietzsche. En este sentido Jantsch profundiza todavía más: si en el arte «el proceso creativo consiste en darle forma a una visión», y esa forma a su vez se vincula con una herencia compartida, que es la de los «ritmos neurales y metabólicos» (1980:295), nosotros, a su vez, somos una propuesta poiética de la naturaleza, una visión a la que le fue dada la posibilidad de la forma, y a partir de ella, creamos nuestras propias formas de percepción y acción, nuestro propio significado.

Entonces, ¿dónde empezaría o terminaría nuestra creatividad como especie? Para Jantsch, la creatividad, la autorrenovación, no se caracteriza por la pura novedad, sino por la integración de lo viejo con lo nuevo. En este sentido, nuestra evolución no se produce en saltos, sino de manera «deslizante», en un «entrelazamiento de muchos procesos parciales y saltos parciales» (1980:258). Teniendo esto en cuenta, Jantsch propone una existencia basada en la «ética del devenir», no en la ética del ser —o podríamos decir: en la *poiesis*, la mimesis productiva, la autonomía vital, y no en la praxis, la mimesis reproductiva, la invención—. Hay que tener en cuenta que, en primer lugar, para Jantsch la ética del devenir constituye la dinámica de los sistemas, en

cuanto se trata de un comportamiento capaz de intensificar los procesos evolutivos. En segundo lugar, por esto mismo, se vincula con la experiencia de la *re-ligio*, «la vinculación hacia atrás con el origen» (304), o «la fascinación occidental por los orígenes», como la llama Steiner. La *re-ligio* «no solo provee una posibilidad de percibir las dinámicas evolutivas en su origen, sino que también vuelve efectiva la moralidad», que es la experiencia individual de esa ética, aplicada hacia lo colectivo, en el presente mismo de la acción, y que reemplaza al «instinto genéticamente determinado en cuanto regulador del comportamiento» (264).

La *re-ligio*, según Jantsch, nos puede reconectar con el «puro potencial» de nuestra capacidad evolutiva, que no es otra cosa que la autosuperación, la «evolución de la evolución» misma. Así, se podría dejar atrás la polaridad epistemológica que ha poblado hasta ahora gran parte del pensamiento occidental y que, como señalan Agamben, Steiner y Lacoue-Labarthe, iguala el orden con la creación y el caos con la destrucción:

En los horizontes de nuestro conocimiento racional, emocional y espiritual siempre enfrentamos la decisión entre dos alternativas metafísicas: un significado que nunca puede ser aprehendido, correspondiente a un principio ordenador y usualmente expresado en ideas en torno a la divinidad, y una falta de significado que, igualmente, nunca puede ser aprehendida. (Jantsch, 1980:309)

La autosuperación humana no debería entenderse como el encuentro cara a cara con un significado preestablecido y superior, sino como la posibilidad de «aprehender el papel que jugamos» entre esas dos alternativas de significado (Jantsch, 1980:310). En la multiplicidad implícita en ese mismo *entre*, según Jantsch, tienen lugar el arte, el conocimiento reflexivo y todo proceso de creación.

*Melisa Albertocchi*

## **ENVÍOS**

**AGAMBEN, GIORGIO** ([1970]2005). *El hombre sin contenido*. Áltera, 2005. Traducción de Eduardo Margareto Kohrmann.

**LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE** ([1986]2010). *La imitación de los modernos: (Tipografías II)*. La Cebra. Traducción de Cristóbal Durán Rojas.

**STEINER, GEORGE** ([2001]2011). *Gramáticas de la creación*. Siruela. Traducción de Alonso Andoni y Carmen Galán Rodríguez.

**JANTSCH, ERICH** (1980). *The Self-Organizing Universe: Scientific and Human Implications of the Emerging Paradigm of Evolution*. Pergamon.

# Realismo

## Lo real no es representable

En su conocida conferencia de 1977, «Lección inaugural», Roland Barthes ensaya una definición de la literatura a partir de lo que produce sobre la lengua y sobre el saber. Desde ese punto de partida y, especialmente, desde lo que la literatura les sabe a las demás disciplinas, desde esa primera fuerza literaria a la que el autor llama *mathesis*, Barthes señala que, por ejemplo, en una novela como *Robinson Crusoe* «existe un saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botánico, antropológico (Robinson pasa de la naturaleza a la cultura)» y que, como todas las ciencias están presentes en la literatura, puede decirse que «cualesquiera fueren las escuelas en cuyo nombre se declare, es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad o sea, el resplandor mismo de lo real» (1993:124) como también de lo posible, de los saberes aun inexistentes pero posibles. Después viene otra afirmación que parece negar lo dicho. Si la literatura es absolutamente realista en ese primer enunciado es porque nombra, define, cita o repasa los nombres de lo real, fragmentos de nuestras teorías sobre lo real que son las ciencias o las disciplinas a las que Barthes refiere pero, en cuanto la literatura pasa a ser pensada por su segunda fuerza, su poder de representación, encuentra su límite y en él, también, su anhelo o su razón.

Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no se representable —sino solamente demostrable— puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). (1993:127)

El realismo como concepto pero también como posibilidad estética o como potencia creativa es un verdadero problema. Si se tratara solo de la posibilidad del lenguaje de alcanzar lo real, el problema encontraría una respuesta definitiva y la resolución estaría dada por lo imposible. Sin embargo, ya desde la *Poética* de Aristóteles y desde las sucesivas discusiones en torno de la mimesis, la literatura parece haberse obstinado en producir un hueco en el lenguaje para que, desde las palabras, lo real sea evocado o desparramado entre el signo y la imaginación del lector. La intención realista y el deseo

de realismo son así lo inevitable y lo imposible del lenguaje y del arte. Mas si lo real no es representable, también es cierto que no hay nada en el arte que pueda ser absolutamente antirrepresentativo o, para decirlo de otro modo, no hay en la historia del arte nada que sea del todo antirrealista. En la realidad, después de todo, también ocurre a veces lo inexplicable o inesperado, también soñamos o creemos ver fantasmas pero además hasta la fantasía más extrema puede leerse al menos desde su producción y sus materiales como realista (la escritura, la cámara, la pintura, el mármol o lo que permite que aparezca incluso lo más fantástico es también real o deja en la obra una marca de real). El realismo, entonces, es, al fin, o no es más que una orientación, un estilo o un deseo que responde a un conjunto de convenciones (la causalidad, la descripción minuciosa, la cronología lineal, la identificación de nombres, cosas, acontecimientos realmente ocurridos o conocidos). Veámoslo desde otra perspectiva.

El capítulo sobre el realismo de *El demonio de la teoría* de Antoine Compagnon, libro fundamental para poner en discusión estos términos, se llama «El mundo». Si lo que se propone es definir cuál es el punto de encuentro entre la literatura y el mundo, las primeras dos preguntas que plantea el autor son bien interesantes. Primero: ¿de qué habla la literatura? Para responder, Compagnon acude inmediatamente al concepto de mimesis como si lo que intentara explicar, en la línea que abre el título del capítulo fuese que la literatura se propone hablar del mundo, de algo que está afuera de ella, eso a lo que llamamos mundo. Sin embargo, dice que si en Aristóteles o en la «monumental obra» de Erich Auerbach (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*), la noción se daba por sobreentendida, la mimesis ha sido replanteada por la teoría literaria que, desde entonces, no ha cesado de insistir sobre la autonomía de la literatura respecto de la realidad, el referente y el mundo y, de aclarar que la referencia no es más que una ilusión. Entonces, el autor plantea la segunda pregunta. Si es así, escribe: ¿por qué leemos? Y parece que con esa pregunta sugiriera que si nada en la literatura evocara algo de lo real no nos interesaría.

Es cierto, claro, que hay textos literarios que juegan a ser puro sonido, ritmo, sucesión combinación de sonidos. También es cierto que hasta la más ajena al lenguaje corriente o denotativo de esas combinaciones, la más extraña o intraducible, produce un efecto y una imagen. En ese efecto resultan las derivas de la *representación* y ahí empieza el verdadero problema. En el capítulo IV de la *Poética* de Aristóteles, aparece como afirmación la idea de que imitar es connatural al hombre y que el arte nos lleva a disfrutar porque imita. La imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible es lo que el filósofo griego identificaba con la mimesis. Lo que queda por discutir ahora es cómo se logra esa fidelidad, sobre todo en literatura ya que con palabras no puede alcanzarse el reconocimiento de una analogía formal con las cosas que nos rodean.

Lo que se propone y de algún modo inventa el realismo en el siglo XIX a diferencia de otros estilos u otros relatos en los que puede rastrearse una intención mimética es la posibilidad de dar cuenta del paso del tiempo, de las distancias que se recorren, de los volúmenes de las cosas u objetos, de los rasgos y la psicología de los personajes y de dar cuenta de esos elementos componiendo una totalidad social en la que cada uno de ellos forma un sistema, un mundo que los contiene, que justifica su presencia y su lazo o consonancia con la obstinación de ciertos procedimientos narrativos. La omnipresencia del narrador, de la voz del narrador que ordena la trama y lleva al lector a que preste atención a la construcción causal (fragmentos que se empeñan en demostrar que como un personaje es de tal manera o realizó tal acción, le ocurrió tal o cual cosa), de una construcción temporal que es lineal y se propone explicar la acción (fragmentos que dicen que si un personaje desde joven había sido de tal forma, con el paso del tiempo, llegó a ser de tal otra) son propios de Balzac, Tolstoi, Stendhal más todavía que de Flaubert o Zola. Ese énfasis sobre la causalidad y sobre la acción que esa lógica expone es, diríamos con George Lukács (1977), más propio del realismo clásico y de la narración enfocada en la acción que del tipo de realismo que se da en la novela francesa decimonónica después de 1848, esa que sobredimensiona la descripción y tiene personajes más estáticos. Cuando en el relato domina la construcción lógica ordenada a partir de los nexos coordinantes causales, los «entonces» y los «por lo tanto» pero también los adversativos que reducen las multiplicidades (esto o esto), la lectura parece más transparente porque el discurso de la ciencia y la literatura que se propuso saberle algo a esa construcción discursiva, insistieron en la idea de la transparencia sin embargo, no se trata más que de una convención discursiva. El realismo, entonces, es una forma: se trata de una serie de procedimientos formales a los que se les atribuye un nombre que se confunde con la posibilidad de acercarse a la realidad.

Para explicar esta cuestión de las convenciones, Compagnon escribe:

Philippe Sollers denunciaba duramente en 1965 el pretendido *realismo* (...) ese prejuicio que consiste en creer que un escrito debe *expresar* algo que no estaría dado en ese escrito, algo sobre lo que la unanimidad podría conseguirse inmediatamente. Pero hay que darse cuenta de que este acuerdo no puede referirse más que a convenciones previas, puesto que la noción misma de *realidad* es una convención y un conformismo, una especie de contrato tácito establecido entre el individuo y su grupo social. (2015:113, cursiva original)

Es que lo que produce la imitación fiel no es la idea de copia sino la construcción de un efecto: el verosímil; es decir, un conjunto de convenciones, un orden, una lógica particular del relato.

## LECTURA

El prólogo de *La novela inglesa. Una introducción* de Terry Eagleton funciona como síntesis brillante del núcleo ineludible que conforma el realismo como problema para la historia de la novela como género. Lo que no alcanza una definición cerrada o final, ya sea el concepto mismo de literatura o de realismo, Eagleton lo resuelve con chistes. Así escribe que:

La relación que existe entre el lenguaje y la realidad no es de índole espacial. No consiste en que determinadas palabras se encuentren flotando libremente, mientras que otras se hallan férreamente incrustadas en los objetos materiales (...). De modo semejante, algunas obras de ficción de carácter realista parecen creer que un secador de pelo, por poner el caso, es más real que la fenomenología hermenéutica. Es posible que los secadores resulten más útiles, pero la diferencia que existe entre ambos tipos de cosas no estriba en su mayor proximidad con lo real. (2009:1213)

Ahora bien, como la elusiva pero cierta definición de ideología en la que Slavoj Žižek retoma a Marx, «ellos no lo saben pero lo hacen» (2003:58), tal vez, y más allá de la novela decimonónica, el concepto de realismo no puede definirse como un absoluto (sin matices o adjetivos) y, sin embargo, la noción aún funciona y aún produce controversias. Así, cuando Eagleton analiza, en el mismo libro, *El corazón de las tinieblas* de Conrad, escribe:

La novela posee todo el alcance, la rica textura social y la sutileza psicológica de una gran novela realista, pero en su corazón esconde un categórico vacío pos-realista. Vendría a ser como si aquella forma realista hubiese sido vaciada implacablemente de su contenido positivo. (2009:306)

Una novela realista pero irrealista, vaciada de su contenido positivo. Ante Conrad, como ocurre con muchas otras novelas o autores, solo se puede afirmar que el realismo en una obra es momentáneo: ocurre en ciertos momentos de un texto y construye una perspectiva desde la cual pensar su difuminación o sus instantes de nitidez más que una certeza. En esta línea, interesa pensar de otro modo los bordes del problema. En 2000, un debate entre Raúl Beceyro, Rafael Fillipelli, David Oubiña y Alan Pauls publicado en *Punto de vista* sobre el llamado Nuevo Cine Argentino (designación que reunía a un grupo de directores y de películas que la crítica comenzó a pensar en conjunto a mediados de la década del noventa), planteaba la discusión sobre el modo en el que el cine de aquellos años tomaba parte respecto de un posible retorno de lo real o de un retorno al realismo en los términos en los que la crítica cinematográfica había discutido en los sesenta, las formas del realismo de la *Nouvelle vague*. En medio de la conversación, respecto de *Mundo grúa* de Pablo Trapero, Alan Pauls dice:

es interesante ver cómo está reagrupando sus fuerzas la ideología realista. Por ejemplo, la cobertura que hizo *El Amante de Mundo grúa*. Había una crítica de la película y también una nota de Claudia Acuña. La revista envió a Claudia Acuña a los pagos de Trapero, a San Justo. Y allí pasó un día con Trapero, contado por Acuña como si fuera *Una excursión a los indios ranqueles*. En un momento del día salen a hacer fotos a las vías del ferrocarril. Se les acercan tres tipos, de aspecto muy pesado, uno de ellos con un fierro en la mano. Es un momento de zozobra. Entonces, sigue la nota, Trapero se acerca a los tipos y les pide un cigarrillo. Acuña escribe: eso los desarmó por completo. Es un momento extraordinario para Pierre Bourdieu. Lo que llama la atención es que toda la crítica de *Mundo grúa* insiste en la transparencia de la película, en su abstinencia formal. Pero Claudia Acuña, en su nota, revela que la secuencia que la crítica juzgó el colmo de la transparencia fue montada treinta y seis veces. Es gracioso, en la cobertura de *El Amante*, el modo en que una nota pone en ridículo a la otra: sobre la secuencia que la crítica consideraba como la transparencia del lenguaje, la nota de Acuña revelaba que había sido montada treinta y seis veces. (Beceyro *et al.*, 2000:5)

Y Filippelli, responde: «O sea que hay una confusión entre ideología realista y estética realista» (Beceyro *et al.*, 2000:5). Ideología realista: rechazo de lo alegórico, lo extraordinario y lo improbable; inclusión de lo bajo, eso que Aristóteles circunscribía a la imitación que procuraba la comedia a diferencia de la tragedia pero que ya, en la novela moderna y de modo más enfático en la novela del realismo decimonónico, comienza a incluir a la vez lo que estaba fuera de los cánones de belleza, de armonía y de sobriedad de las altas esferas sociales: la enfermedad, la pobreza o la miseria, el abandono y el sexo. Así, lo que aparece en la conversación entre Pauls y Filippelli, la tensión entre el realismo como procedimiento cuyo efecto buscado es la transparencia y el realismo como calificación de un argumento bajo o de un objeto de la representación (pobreza, mundo marginal) deja ver que los recursos complejos y precisos con los que se construye el efecto de transparencia han sido denegados para identificar al realismo con una trama simple de poca elaboración formal, velando la evidencia de que no hay realismo sin montaje. Aún más allá y con una argumentación que empuja el problema hasta el extremo opuesto, podría afirmarse que sus procedimientos son los mismos que los utilizados por la vanguardia, el fantástico o, en general, los que asociamos más directamente con el formalismo: el extrañamiento, la escritura fragmentaria, la discontinuidad. Solo que si las estéticas formalistas se propusieron exhibir el montaje, la búsqueda de perfección de Flaubert, el narrador que interviene y corta el hilo de la trama para señalar la perspectiva a seguir para entender de un modo determinado la causalidad de la historia en Balzac, o la elección del plano en el neorrealismo, quedaron subsumidos por la linealidad y la causalidad que ordenan el relato y que parecen haber silenciado la potencia artificial de la forma.

Según escribe Bioy Casares, el 26 de octubre de 1965, Borges habría formulado la cuestión del siguiente modo:

Se llama *realismo* la descripción de crímenes inverosímiles, de incestos impracticables; en fin, de hechos que probablemente no hayan ocurrido más que una vez a lo largo de miles de años de Historia. En cambio, por un modesto hombre invisible que se nos deslice, ya estamos en plena literatura fantástica. (Bioy Casares, 2006:1086, cursiva original)

¿Cómo no afirmar, entonces, lo problemático del realismo? Su entidad de imposible, incluso, como dice Borges, sus fábulas impracticables o hasta inverosímiles, sus improbables ocurrencias. La complejidad del realismo como concepto o el espesor de las discusiones que lo constituyen como estilo, escuela, estética o posición filosófica, tienen una historia en la que se acumulan argumentos celebratorios o críticos tan opuestos a lo que parece ser nítido y preciso en las definiciones más canónicas acerca de lo fantástico y de sus variantes. En esos debates y en su imposible definición última radica aun el interés del concepto para la teoría literaria y en esa línea discurre lo que Compagnon plantea con las preguntas planteadas aquí en el comienzo: si no hubiera referencia de la literatura al mundo, anhelo de encontrar el modo de decir lo real, entonces, ¿para qué leemos? ¿No podría pensarse también como el gran deseo del realismo, aquella frase de Coleridge acerca de la suspensión momentánea de la incredulidad? Si la creencia momentánea en lo más fabuloso o fantástico lleva a querer leer para experimentar lo imposible, ¿no aparece allí también la dicha de creer que lo real puede o pueda alguna vez ser dicho?

Valeria Sager

## ENVÍOS

**BECEYRO, RAÚL; FILIPPELLI, RAFAEL; OUBIÑA, DAVID Y PAULS, ALAN** (2000). Estética del cine, nuevos realismos, representación. (Debate sobre nuevo cine argentino). *Punto de Vista*, (67), 1–9.

**BIOY CASARES, ADOLFO** (2006). *Borges*. Destino. Edición al cuidado de Daniel Martino.

**COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR** (2010). *Biographia literaria*. Pretextos.

**ŽIŽEK, SLAVOJ** (1989). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI. Traducción de Isabel Vericat Núñez

## Resistencia

La excusa genera la culpa  
que exonera

Una de las características más destacables de la labor crítico-teórica de Paul De Man es la búsqueda de un modo de leer literatura que no caiga en las trampas de sentido que se presentan una y otra vez en el lenguaje literario. El comienzo del ensayo titulado «La resistencia a la teoría» apunta a una serie de consideraciones sobre la teoría literaria en general y, más específicamente, sobre su capacidad de dar cuenta o no de lo que ocurre en la literatura. Este ensayo puede entenderse a partir de dos motivos históricamente situables: por un lado, el contexto de expreso escepticismo que manifestaron los teóricos del denominado «New criticism» en los Estados Unidos ante la introducción de la terminología lingüística en el discurso crítico sobre la literatura. Y por otro lado, el hecho de que Paul De Man escribe este texto por encargo pero se lo rechazan por partir de la hipótesis de que el principal interés de la teoría literaria es justamente su imposibilidad de definición.

Al considerar el «canon» de la teoría literaria hacia 1960, hay que recalcar el lugar preponderante que ocupaban el estructuralismo francés y la escuela de Frankfurt, así como las ineludibles influencias de Saussure con la lingüística, Husserl con la fenomenología y Heidegger con la hermenéutica. Según De Man, el surgimiento de la teoría tal como la entendemos hoy en día dependió de los usos de los aportes de la lingüística de Saussure, es decir, el comienzo de la teoría literaria se produce en el momento en que la lectura de los textos literarios dejó de sostenerse exclusivamente en referencias al contexto no lingüístico: «cuando el objeto del debate ya no es el significado o el valor sino las modalidades de producción y de recepción del significado» (2003:648).

El problema, desde la perspectiva demaniana, reside en que la terminología lingüística que se introduce en los estudios sobre literatura parte de una matriz de pensamiento referencial en cuanto a la función del lenguaje. La referencia se convierte en una preocupación central para la teoría literaria, cuyo objetivo Paul De Man describe —crítico y distante— así: «hay ese imperativo moral muy respetable que intenta reconciliar las estructuras internas, formales y privadas del lenguaje literario con sus efectos externos referenciales y públicos» (1990:16). De Man toma distancia respecto de estudios que intentan hacer coincidir un significado supuestamente propio de la obra literaria analizada, con una referencia que es siempre externa y perteneciente al mundo, haciendo que la literatura se subyugue a lo que alguien o algo (un grupo, una tradición, un hábito cultural) postula como exterior a ella.

En relación con esto, De Man critica del estructuralismo un modo de lectura que tiene en el centro al problema de la fenomenalidad del significante. Para explicar esto, parte de un análisis que Barthes hace de Proust (en «Proust et les noms», 1967) en donde se afirma que el escritor es aquel que cree que la relación entre significante y significado es motivada. De esta manera, lo que se rescata de Proust es la continuidad entre significante (o sonido) y significado considerándola como un simple efecto estético que el lenguaje puede alcanzar. De Man afirma que no se trata de una función estética del lenguaje sino de un tropo, es decir, de una función retórica que apunta justamente a postular la ilusión de un nexo entre el significante y el mundo al que se refiere. No duda de la fenomenalidad del lenguaje en tanto manifestación de una materialidad, es decir, de un sonido o de la existencia escrita de las palabras: el error estaría en pensar que la relación entre la palabra y la cosa es fenoménica cuando, tal como lo demostró Saussure, es exclusiva y obligatoriamente convencional. En consonancia con esto, De Man pugna por una lingüística «no-fenoménica», como él mismo la llama, en donde se cuestione la autoridad del lenguaje como instrumento para la cognición del mundo fenoménico. Una teoría literaria que fracase en dar cuenta de esto se equivocaría, por ejemplo, al confundir la materialidad del significante con la materialidad de lo que significa. Recordemos que Paul De Man entiende por ideología «la confusión de la realidad lingüística con la material, de la referencia con el fenomenalismo» (2003:653).

La resistencia que produce el discurso teórico, siguiendo a De Man, se da justamente porque es capaz de desentrañar ideologías, muchas veces ubicadas en el centro de su propio discurso; también ocurre porque se configura como un discurso emparentado con la filosofía aunque, en realidad, rompa con la tradición filosófica por el simple hecho de haber nacido en el seno de la lingüística; porque «desdibuja los límites entre el discurso literario y el no literario» (2003:653). Pero a la vez, una dirección contraria de esta resistencia puede deducirse de las tensiones que surgen del proyecto mismo de la teoría literaria que tienen su origen en la forma en la que se concibe a sí misma como disciplina: «La resistencia puede ser un constituyente inherente a su discurso» (2003:654). Más adelante, De Man amplía la caracterización de esta noción: «La resistencia a la teoría es una resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje (...) una resistencia al lenguaje mismo o a la posibilidad de que el lenguaje contenga factores o funciones que no puedan ser reducidos a la intuición» (2003:655). Por intuición debe entenderse aquí la percepción en el sentido fenoménico del término. La resistencia inherente al discurso teórico se explica entonces por la disyunción radical entre teoría y praxis, lenguaje y mundo, forma y contenido, significante y significado.

Con el objetivo de situar históricamente esta resistencia, De Man introduce el modelo teórico del trivium para explicar la importante incidencia que algunos de sus preceptos tienen en el armado de la concepción de lenguaje que poseerán los estudios sobre literatura que él critica. En la Edad Media,

El trivium y el quadrivium componían las siete artes liberales. El modelo del trivium corresponde con la rama del lenguaje, y estaba compuesto por la gramática, la retórica y la lógica (o la dialéctica). El quadrivium, compuesto por la matemática, la geometría, la astronomía y la música, se ocupaba del conocimiento del mundo fenoménico, es decir, representan el contenido no verbal. De Man afirma que este modelo es «un conjunto de tensiones no resueltas» (2003:656) que se relacionan, en este caso, con el problema de la fenomenalidad del lenguaje —es decir, con la capacidad del lenguaje verbal para referir al mundo no verbal.

En la epistemología del siglo XVII se instituye una continuidad incuestionada entre las matemáticas (pertenecientes al quadrivium, que representan el contenido no-verbal y nos dan el conocimiento del mundo fenoménico) y las ciencias del lenguaje (tomando a la lógica como punto de partida); de esta forma, se establece una continuidad entre una teoría del lenguaje y una teoría del mundo. Al interior del lenguaje, el problema fundamental del trivium tiene su origen en la errónea relación isotópica, es decir, de continuidad que se establece entre la gramática y la lógica. Porque, tomando como punto de partida que la lógica, gracias a su intrínseca relación con el quadrivium, funciona como el nexa que posibilita el ingreso del mundo fenoménico al interior del lenguaje, es posible dar cuenta de que termina por establecerse también una relación isotópica de continuidad entre el lenguaje y el mundo fenoménico. El trivium es una teoría del lenguaje basada en la gramática que era considerada la primera de las artes liberales porque el aprendizaje y el conocimiento empezaban por ella. Por el contrario, la retórica era la dimensión del lenguaje tradicionalmente postergada del trivium. En este esquema, la propuesta de Paul De Man es considerar la retórica justamente como el factor desestabilizador del modelo del trivium. Las figuras retóricas o los tropos son un componente que se sitúa entre gramática y retórica y no puede ser reducido a ninguna de las dos dimensiones.

Según De Man, la teoría literaria debería dejar de lado este precepto continuista entre el lenguaje y el mundo, muchas veces supuesto en los estudios estructuralistas. La concepción «retórica» del lenguaje que propone De Man surge de la particular importancia que le asigna a esa dimensión del lenguaje, en comparación con la gramática y la lógica —respecto de las cuales la dimensión retórica es discontinua—. La propuesta central de su teoría consiste en pensar la retórica como el uso del lenguaje que tradicionalmente ha sido catalogado como «literariedad» a raíz del efecto que tiene dicha dimensión del lenguaje sobre las otras dos. La retórica «interviene como elemento decisivo pero desestabilizador que (...) trastorna el equilibrio interno del modelo y, por consiguiente, también su extensión externa al mundo no verbal» (2003:657).

La clave para entender la compleja relación entre gramática y retórica puede encontrarse en el lugar ambiguo que ocupan los tropos (las figuras del lenguaje) que pueden ser estudiados tanto desde la gramática como desde la

retórica. De Man afirma que los tropos «no siguen necesariamente el modelo de una entidad no verbal, mientras que la gramática es, por definición, capaz de generalización extralingüística» (2003:659). Esta tensión irresuelta es lo que se manifiesta durante el acto de la lectura ya que involucra simultáneamente tanto a la dimensión retórica como a la dimensión gramática del lenguaje. La noción de lectura es central, al punto que De Man la incorpora a su formulación sobre la resistencia a la teoría: «Resulta que la resistencia es, de hecho, una resistencia a la lectura» (2003:659).

## **LECTURA**

Es posible encontrar un ejercicio de lectura retórica vinculada con la resistencia en el análisis que De Man hace de un episodio narrado por Rousseau primero en las *Confessions* y luego en la *Cuarta Rêverie*. El episodio en cuestión inicia cuando Rousseau roba un lazo de color rosado y, una vez que se descubre el robo, él «acusa a una joven criada de haberle dado el lazo, dando a entender con ello que ella [Marion] intentaba seducirlo» (1990:318). Como Rousseau se siente culpable de las consecuencias, no solo de su robo sino también de su mentira, se encarga de excusarse a sí mismo por ambos actos afirmando que él robó el lazo para regalárselo a Marion simplemente porque la deseaba, al punto tal que en el texto mismo se pretende que «el lazo “vale por” el deseo de Rousseau respecto a Marion» (1990:322). La excusa de Rousseau es la siguiente: «es extraño, pero la verdad es que mi amistad con ella fue la causa de mis acusaciones. Ella estaba en mis pensamientos, me excusé a mí mismo con lo primero que se me ofreció. La acusé de haber hecho algo que yo quería hacer y de haberme dado el lazo porque mi intención era dárselo a ella» (1990:327). La frase que le interesa a De Man, en francés, es: «Je m’excusai sur le premier objet qui se m’offrit». Lo importante de la frase es que genera una cierta extrañeza en el lector, fundamentalmente porque está construida con un vocabulario signado por la contingencia (lo primero que se le ofreció a Rousseau para excusarse fue Marion, pero bien podría haber sido otra cosa) en un contexto (la excusa) de manifiesta causalidad: es sabido que para que la excusa efectivamente funcione, debe constituirse como un argumento lógico-causal. En un gesto típico del modo de exponer sus lecturas, De Man afirma una primera lectura para luego negarla: «dado que Rousseau desea a Marion, ella actúa sobre la mente de él y su nombre es pronunciado casi inconscientemente, como un desliz, un segmento del discurso del otro. Pero el uso del vocabulario de contingencia (“le premier objet qui se m’offrit”) dentro de un argumento de causalidad es impresionante y desarticulador» (1990:327). Entonces, en un primer momento el propio De Man es quien presenta la (errada) lectura psicológica del pasaje para luego optar por una lectura retórica del mismo. La lectura psicológica mantendría

el error fenomenalista usual, mientras que la lectura retórica suprimiría desde el principio la posibilidad misma de tal error. La utilización, por parte de Rousseau, del nombre de Marion como excusa puede leerse como un «desliz» o acto fallido de Rousseau (es decir psicológicamente motivado, verosimilizado) pero el vocabulario estrictamente azaroso con el cual se construye la excusa deshace esa lectura.

De Man, en un caso típico de «lectura cerrada», clausura una posible lectura psicológica de la frase en cuestión, mostrando que el propio texto niega la lógica que pretende construir. El nombre «Marion», en la excusa de Rousseau, contrario a las necesidades lógico-causales del texto y a las intenciones explícitas del propio autor, no posee ningún tipo de motivación: abierto a una total arbitrariedad es, por tanto, incapaz de establecerse como el principio causal que garantizaría el normal funcionamiento de la excusa haciéndola fracasar en tanto acto de habla performativo. La mentira alojada en el nombre «Marion» es casual simplemente porque el propio texto la presenta de esa manera, aunque la lógica del texto requiera que sea causal para que la excusa tenga sentido (es por esto que Rousseau intenta explicar esa mentira en términos causales diciendo que fue proferida a causa de su deseo por Marion). Mediante esta lectura De Man intenta hacer notar cómo, en repetidas ocasiones, los textos se resisten a ser explicados mediante su referencia externa: la frase de Rousseau no puede leerse a partir de su condición genérica (es decir, como excusa), ni tampoco refiriéndonos a su contexto o a las intenciones de su autor.

Entonces, esta frase es para De Man «un anacoluto, un elemento extraño que altera el significado, la legibilidad del discurso apologético, y vuelve a abrir lo que la excusa parecía haber clausurado» (1990:328) y, como tal, el anacoluto niega la propia intención de su autor. En una nota al pie, De Man aclara que la noción de anacoluto designa «toda discontinuidad gramatical o sintáctica en la que una construcción interrumpe a otra antes de completarse» (1990:340). El anacoluto se alojaría entonces en la excusa de Rousseau que, entendida como mentira casual, rompe las expectativas de causalidad que el propio texto genera en el lector. Esta figura se caracteriza por la convergencia en un mismo punto de dos modos retóricos (causalidad vs. casualidad) que, al negarse el uno al otro, producen una interrupción [Ver Interrupción] de la lectura que manifiesta la imposibilidad efectiva de dicha convergencia.

De Man se ocupa también del texto la Cuarta *Rêverie*, escrito diez años después de las *Confessions*, alegando que en el anacoluto se encuentra «diseminado» por todo el texto y no solo en una frase. Percibe en la tensión expuesta entre las expectativas de causalidad y la mentira casual, la lógica misma de lo ficcional: «La ficción nada tiene que ver con la representación, sino que es la ausencia de todo vínculo entre enunciado y referente, independientemente de si el vínculo es causal, codificado» (1990:330). La mentira casual (el nombre Marion) —que ocupa el lugar de la excusa— se caracteriza entonces por ser

completamente inmotivada: «Rousseau emitía el primer ruido que le venía a la cabeza: no decía nada en absoluto, menos aún el nombre de alguien, porque así el enunciado puede funcionar como excusa». (1990:331)

Es preciso recordar que De Man lee y analiza un escrito autobiográfico. En este sentido, es evidente que sin la culpa que le produjeron a Rousseau los efectos de su mentira casual u otros episodios como este, no tendría nada que excusar en las *Confessions*. Esto le sirve a De Man para exponer la tesis principal de su artículo: «Ya no es seguro que el lenguaje exista como excusa de una culpa anterior pero es igualmente posible que, dado que el lenguaje, como máquina, actúa de todos modos, tenemos que producir culpa (...) para hacer que la excusa tenga sentido. La excusa genera la culpa que exonera (1990:337). Esta cita debe entenderse en el marco de la negación radical de la fenomenologización de la lingüística que De Man propone. Para que el lenguaje, entendido en este caso como excusa, tenga sentido y pueda comunicar de forma efectiva, es necesario que «inventemos», por decirlo de algún modo, una realidad a la que el lenguaje pueda referir. Resulta pertinente tomar esto como una crítica a los modos de lectura que se proponen explicar la literatura recurriendo al mundo fenoménico siempre exterior a ella (intención del autor, contexto sociohistórico, etc.): «No hay excusa [lenguaje] que pueda hacerse cargo de tanta proliferación de culpa [realidad]» (1990:337); aunque lo que verdaderamente ocurre para De Man es otra cosa: «nunca puede haber culpa suficiente para equiparar el infinito poder de excusarse de la máquina textual» (1990:338). La culpa, en este contexto, cumple una función performativa mientras que la excusa es una función representativa. La tensión irresoluble entre ambas manifiesta «la disyunción de lo performativo respecto a lo cognoscitivo» (1990:337). Como en el caso del anacoluto de Rousseau, el análisis lingüístico de Paul De Man termina por negar cualquier tipo de explicación que se establezca sobre las intenciones del autor, lo cual sería un tipo de lectura esencialmente referencial. De Man parece querer convencernos de que lo específico de la literatura es eso que, en el acto de la lectura, no puede explicarse o, mejor, no puede ser asimilado ni por sus condiciones genéricas, ni por su contexto sociohistórico ni por las intenciones del autor.

*Federico Cortés*

## **ENVÍOS**

DE MAN, PAUL (1990). *Alegorías de la lectura*. Lumen.

DE MAN, PAUL (1990). *La resistencia a la teoría*. Machado.

DE MAN, PAUL (1998). *La ideología estética*. Cátedra.

## Resto

### Algo siempre sobra

En la conclusión de *El género en disputa* (1990), Judith Butler señala que las teorías feministas de la identidad que procuran referirse al color, la sexualidad, la etnicidad, la clase social y la capacidad física «terminan con frecuencia en un tímido “etc.” al final de la lista»: en su afán por no dejar nada fuera, quedan siempre incompletas. Tímido y «desesperado», ese «etcétera» es «el *supplément*, el exceso [*excess*]» que necesariamente quedará afuera de todo empeño por postular la identidad de modo definitivo, incluyente o completo. En el territorio de un pensamiento radical asociado desde fines del siglo xx a los activismos disidentes y a las luchas políticas contrahegemónicas, Butler está interesada en mostrar que ninguna teoría merece la calificación de *crítica* si no mantiene incesantemente abierta la hipótesis de un excedente: lo aún *in-inteligido* por los lenguajes que nos constituyen, es decir un resto que es lo excluido y lxs excludixs. Retomando una conocida frase de Frantz Fanon —«un negro no es un hombre»—, Butler se pregunta qué o quién es, entonces, ese o eso que dice «un negro no es un hombre» (ya que quien pronuncia la frase es un enemigo del poder heteronormativo blanco europeo que ha naturalizado llamar a ese/o «un negro»). En ese sentido, el «etc.» al final de esa lista que se querría exhaustiva parece resignarse a la impotencia acrítica del habla de que disponemos y de sus límites, es decir, parece arriesgarse a que sigan afuera lxs que ya lo están, esxs mismxs a quienes se busca emancipar del poder que se sostiene suprimiéndolxs. Pero, al mismo tiempo que —como una confesión de cansancio— se vuelve contra su propio sueño de cumplimiento inclusivo, ese «et cetera» («*this illimitable et cetera*») es señal del incesante proceso mismo de la significación y, por tanto, es un nuevo punto de partida para las teorías políticas feministas (y, en general, podemos agregar, para la crítica política de la identidad): siempre resta algo, eso de lo que todavía no hemos podido, no hemos sabido o no se nos ha permitido hablar. Posiblemente sea por eso que «literatura» se ha utilizado durante siglos —como una voz paradójal— para nominar ese resto innombrado (Butler, 1990:143; 2018:279).

Raymond Williams no lo hubiese dicho de modo muy diferente que Butler: esa *sobra* señala el agotamiento de lo articulado y lo decible, y a la vez es el punto de partida donde ya despunta una señal del cambio social, histórico, cultural, lingüístico. En efecto, por lo menos desde 1954, Williams insistió en la figura de algo «que queda» (*something remains*): una vez que hemos

desplegado, del modo más exhaustivo y metódico posible, un análisis cultural de «la totalidad social observable», «siempre sobra algo» para lo que parece no haber «una contraparte externa» —es decir, para lo que parece no haber palabras, nombres ni figuraciones disponibles—. Para Williams, lo que llamamos arte y literatura (pero no solo el arte y la literatura) nos dan, de ese resto, algo que nunca es «empíricamente observable» —pues en tal caso ya no restaría— pero no obstante nos lo dan *en estado práctico*: no formalizado, lo que resta en la literatura *se siente*, se experimenta y perturba, como un «atasco». Eso que sobra no es nunca el sustituto de ningún otro tipo de comunicación, porque expresa algo que ningún otro elemento de la organización social puede expresar: «la vida real». «Más allá de cierto punto», dice Williams, *eso* «difícilmente pueda ser comunicado, y a veces ni siquiera descrito»; e insiste: «una experiencia que al parecer no es comunicable». La conjetura central es la de una inminencia, porque se trata «a menudo [de] una inquietud, una tensión, un desplazamiento, *una latencia*: el momento de comparación consciente que *aún no ha llegado*, que incluso ni siquiera está en camino». «Experiencias, para las cuales las formas fijas no dicen nada en absoluto». Para Williams, «el verdadero contenido social» del arte y la literatura se halla así «en el mismo borde de la eficacia semántica», no en su interior. En 1979, Williams insistió —con la retórica del oxímoron o la paradoja— en que el trabajo crítico debía apuntar a lo que se percibe sin cesar como «una ancha extensión oscura», tratar de «ver lo que no es visible», «la realidad básica de la sociedad que ciertamente no es empíricamente observable», «el nuevo sentido de lo oscuramente incognoscible». Williams enfatizaba en que «hay que buscar un término para aquello que no está del todo articulado o no resulta del todo cómodo en diversos silencios, aunque no suele ser muy silencios», al tiempo que aclaraba ignorar cuál pudiese ser ese término. Menos como disculpa que como insistencia sobre el tenor restante del resto, Williams parece estar rodeando la obstinación de eso para lo que no dispone de lengua porque *queda* allí una vez que se han agotado los catálogos de tradiciones, códigos, memorias y decires disponibles. Es en ese punto, cuando su hablar la experiencia dice *quedarse sin lengua*, donde resta la presencia irreductible y por venir de lo real. Pura inmediatez de lo que emerge y resta sin sentido, el arte y la literatura tocarían así el horizonte imposible de la desujeción. Por eso mismo, cuando esa la voz de la teoría advierte su incompletud —desde que ese resto mudo demanda las palabras imposibles que lo digan—, se desdice como teoría y actúa la imposibilidad de *leer todo* (y actúa, entonces, para sí y para quien lea, la imposibilidad del sentido, de un sentido que no vacie incesantemente en su resto no semantizable) (cf. Dalmaroni, 2004 y 2009).

La figura del «resto» es siempre tributaria de alguna teoría de la *separación* y del consiguiente intervalo (a veces temporal, otras trascendental) entre lo que queda separado: por mencionar algunos de los precedentes más destacados al respecto, Hegel y Marx. El primero —que fue lectura decisiva

para Maurice Blanchot y Jacques Lacan, entre otros— legó al pensamiento del siglo xx su teoría de la «alienación» o enajenación y, articulada con esa teoría, la atención sobre el hecho de que el lenguaje nos separa de la cosa que nombra y abre una distancia insoslayable. En Marx son complementarias las teorías de la alienación, la del fetichismo de la mercancía —que separa al sujeto del producto de sus acciones—, y la teoría de la plusvalía, que es ese producto separado del productor y que nombra lo que en economía se conoce como el *excedente*; la familia de palabras e ideas es obvia: sobrante, resto, exceso. Cuando Marx habla de producción, se refiere precisamente a lo que para él es propio del género humano: energías excedentarias respecto de la mera necesidad, que se desatan incesantemente y dejan abierta una brecha que impide la totalización, porque apuntan «no a conservar lo que ha llegado a ser, sino a mantenerse en el movimiento absoluto de llegar a ser»: un dilatado y nunca calculable «etcétera» de las diferencias, las otredades, los neologismos e incluso las revoluciones por venir (Eagleton, 1999:37). O como enfatiza Williams, «ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye ni agota toda la práctica humana, toda la energía humana ni toda la intención humana» (Williams, 1980:147). Jamás se incluye todo, siempre resta algo.

Una historia teórica del «resto» que no desatienda las preocupaciones de la filosofía del lenguaje, tampoco puede omitir las incitaciones del psicoanálisis. En consonancia con la idea freudiana de la ausencia y la falta del objeto por su pérdida originaria, Jacques Lacan acudió a la figura del «resto», especialmente en alguna de las diversas descripciones que hizo del «objeto a»: eso que se *cae* en la significantización, es decir lo que el Orden Simbólico pierde y deja afuera cuando constituye al sujeto (el que será entonces, por definición, una instancia escindida, incompleta: fracturada por *la falta de ese resto perdido*). Ese resto —sobra y «desecho»— es para Lacan «lo que resiste a toda asimilación a la función del significante, y por eso precisamente simboliza lo que, en la esfera del significante, se presenta siempre como perdido, como lo que se pierde con la significantización. *Pero precisamente este desecho, esta caída, esto que resiste a la significantización, es lo que acaba constituyendo el fundamento en cuanto tal del sujeto deseante*» (Lacan, 2006:190; *itálica nuestra*). Esta última frase condensa la lógica del resto como matriz de pensamiento sobre el lenguaje y lo social mismo: no hay todo (sujeto, mundo, vida...) sino cuando falta ese resto perdido con cuya emergencia y caída *simultáneas* (y solo así) ese todo-nunca-totalizable se constituye. No bien habla, esto es, tomado el individuo en el régimen del significante que le permite decir «yo» pero lo constituye sujeto-sujetado a lo Simbólico, se dan autoimplicados pero escindidos el no-Todo y el resto, el Otro (incompleto) y su otro (perdido). La filósofa argentina Mónica Cragolini explica esta paradoja mediante una parábola de Kafka, «Comunidad», donde «cinco» sujetos que «la gente» identifica como quienes pertenecen a la casa en la que viven, se ven interrumpidos constantemente por un sexto que

pretende entrometerse y al que deben rechazar una y otra vez. El sexto — que sobra— siempre vuelve, es decir, resta, y es esa otredad de su restancia la que constituye la comunidad: no hay comunidad totalizable, solo hay comunidades del resto. En todo enunciado, en cualquier acto de habla, en el escrito que fuese, la pretensión comunitaria, es decir comunicativa, se levanta sobre la exclusión incesante de ese «etcétera» que siempre vuelve.

Esta matriz de pensamiento, en la que —aunque haya sin duda otros— Freud y Lacan producen intervenciones clave, puso en una crisis severa toda ilusión semiótica, lingüística o hermenéutica en torno del sentido, de un sentido que demandase despejar todo resto de indeterminación (ya que la postulación de *un* sentido es una apuesta por lo decidible y por tanto por la totalización, el cierre sin resto, la completitud). Entre los años de 1960 y 1970, esa crisis pudo verse y razonarse como el acta de defunción del estructuralismo, pero sus alcances teóricos fueron, por supuesto, mucho mayores que el reemplazo de una escuela por otra.

Entre los filósofos que han sido muy transitados en la enseñanza de la teoría literaria, también Giorgio Agamben frecuentó la figura del resto. En *Lo que queda de Auschwitz* ([1999]2000), resto es el «no-hombre», el «musulmán» de los campos de exterminio del nazismo, aunque resto sería también, o más bien, el testigo sobreviviente (Primo Levi sería su paradigma), que viene a darse la tarea imposible de testificar esa destrucción incompleta pero extrema de lo humano en aquel que no sobrevivió o se hundió, ya mudo, hasta casi el último fondo; a la vez, ese testigo —que resta *entre* el viviente y el hablante— tiene un equivalente paradigmático en la figura del poeta, que también resta entre identidad y alienación, entre el yo y el faltarse a sí mismo... Aunque, a la vez, es «el hombre» nomás, y no solo ni tan específicamente el testigo o el poeta, lo que tiene lugar en ese hiato, o sea el resto que encarna el proceso incesante de la subjetivación-desubjetivación. Cuando, en cambio, Agamben acude a la figura bíblica y paulina del «resto de Israel» y al tema mesiánico en *El tiempo que resta* ([2000]2006), el resto es «el único sujeto político real», es decir «el pueblo», que «no puede jamás coincidir consigo mismo, ni como todo ni como parte, es decir lo que queda infinitamente o resiste toda división» (59–62). En «¿Qué queda?», un ensayo de 2017, lo que resta es ahora la lengua de la poesía. Esa lengua resiste a las destrucciones porque ni discurre ni informa —asevera Agamben— sino que nombra y llama lo perdido (es decir lo olvidado y lo exterminado). El resto parece, así, una hipótesis «histórico-trascendental» multivalente, que en su nota filosófica principal retoma lo que ya sabíamos por Lacan y Derrida, y con la que Agamben explica o caracteriza asuntos diversos; el modo en que la literatura es incluida en esas teorizaciones del resto tiende más bien a ilustrar tesis filosóficas y antropológicas que a producir ideas y argumentos sobre la literatura que ya no conociésemos por la lingüística, los estudios literarios, la filología, la poética o la retórica (vg. lo que Agamben propone sobre la condición del poeta; o sus tesis sobre la subjetivación por el lenguaje; o sus figuraciones sobre la naturaleza del poema).

## LECTURA

Ahora bien: cuando Butler, según citábamos, escribía «*supplément*», en francés, no estaba citando a Williams (ni a Lacan, ni a Agamben), sino a Jacques Derrida.

«¿Y qué es para usted la literatura?» le preguntó a Jorge Panesi, con cierta impaciencia, una estudiante, durante una clase de teoría literaria en la Universidad de La Plata, hacia principios de los años de 1990. El profesor respondió, sin circunloquios ni dilación alguna: «un resto resistente». Panesi, uno de los críticos literarios argentinos que se destacan entre los especialistas en la obra de Jacques Derrida, parecía estar citando un texto de 1973 donde se enfatizaba que en el discurso crítico «sigue presente un resto resistente de texto»; la frase está en «El resto del texto», un breve ensayo —casi un manifiesto teórico— que apareció sin firma en el primer número de *Literal* (1973), la revista que reunió a uno de los núcleos vanguardistas de *la nueva crítica* en la Buenos Aires agitada de esos años; Josefina Ludmer, con cuyo trabajo crítico se vincularía Panesi desde fines de los 70, aclaró años después que ella misma había escrito a cuatro manos ese ensayo junto a Osvaldo Lamborghini. Todavía tributario de un diccionario teórico de sesgo semiótico-textualista, «El resto del texto» fue no obstante uno de los primeros gestos indudablemente derridianos de la crítica argentina; allí se alternan las figuras del residuo, el desperdicio, el resto, el suplemento y el demás, para hacer hincapié en eso que ninguna lectura puede incluir, asir ni totalizar.

En uno de sus relatos sobre la vida de los campesinos en Europa, el escritor marxista John Berger avisó: «Si se pudiera dar un nombre a todo lo que sucede, sobrarían las historias. Tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra, y entonces hay que relatar una historia» (Berger, 2011:139). Es curioso cuánto se parece esa frase a esta otra de Derrida: «Las formas discursivas, los recursos de archivación objetivante de los que disponemos, son tanto más pobres que lo que ocurre» (2017:139). Es difícil decidir qué habrían querido decir Berger y Derrida con *lo que sucede* y *lo que ocurre*, aunque sin dudas se trata en los dos de algo que no podría ser asido por lo decible: habría siempre más que lo decible-pensable, siempre *un demás* que los discursos disponibles no saben ni pueden nombrar, o que no han podido articular todavía (ni luego, ni más tarde, y así siguiendo en el discurrir sin cierre de la *diferrancia*. La literatura, en los dos autores que citamos, designaría entonces ese excedente (en un sentido opuesto al que Verlaine dejó acuñado en su «Arte poética», donde lo importante es la música del verso, «y todo el resto es literatura»).

La figura del resto es casi tan importante en Derrida como su más célebre predecesora: en varios de sus más importantes escritos de los años 60 y 70 y especialmente a partir de sus lecturas de las *Confesiones* de Rousseau, Derrida propuso lo que llamó lógica, movimiento o ración de «suplementariedad» o del «suplemento», donde se condensa una teoría del lenguaje, de la

subjetividad y de lo social mismo gobernada por una crítica severa y definitiva de toda totalidad y de todo intento de totalización (1966b:s/p). ¿Por qué siempre resulta no solo que podemos agregar un suplemento sino además que es fatal agregar *un suplemento* a un lenguaje, a una interpretación propuesta, a un discurso anterior, a un campo dado? Cualquier campo de «lenguaje» (es decir cualquier conjunto que nos concierna en algo) excluye su cierre y por tanto su totalización: es, en cambio, finito (como la lista de identidades fatalmente incompleta que cita Butler), de modo que se trata siempre de un campo que (por esa finitud que ningún cierre podría volver in-finita ni, por tanto, total) funda el juego de las suplementaciones incesantes: nunca nada es todo, y en cambio algo siempre falta y pedirá un suplemento que habrá de ser a su vez suplementado, y así. Lo que falta es siempre un centro u origen («*le manque, l'absence de centre ou d'origine*»), y el signo que lo reemplaza, que lo complementa, que toma su lugar en su ausencia, «se agrega, viene además, *además*» (Derrida, 1966a y 1966b:s/p). El suplemento es agregado desde el exterior pero, en la medida en que viene a suplir una falta, estaría ya antes, inscripto dentro de eso a lo que se añade: lo que es necesario, lo que falta, también se presenta como un excedente [*surplus, superávit*], una sobreabundancia de valor. En Rousseau —de cuya prosa toma la figura del «suplemento»— Derrida analiza cómo el habla (que se supone en principio confiable) necesita un suplemento debido a que presenta las mismas características que se pensaba propias del suplemento, es decir de la subsidiaria y defectuosa escritura: el yo de las *Confesiones* escribe que necesita escribir, porque cuando habla es infaliblemente no comprendido, malinterpretado: Rousseau lamenta que la escritura sea un mero sucedáneo, pero lo cierto es que la escritura viene a suplementar las insuficiencias del habla, que a su vez viene a suplementar lo que falta en las cosas o en la experiencia (de modo que el rasgo principal del habla —que se suponía directa, fiable, auténtica, etc.— es el mismo que el de la escritura: suplementar un suplemento anterior a su vez ya suplementado, y así) (Derrida, 1971).

En *Glas* (1974), en *La verdad en pintura* ([1978]2001) y en *Espolones. Los estilos de Nietzsche* ([1978]1981) —entre otros textos— Derrida desarrolló las figuras del resto y la restancia (contracción de resto y resistencia). «Leer, relacionarse con una escritura» no es sino leer precisamente ese resto —«inmundicia», «basura» o «desecho» en tanto desgajado, cortado del todo para pretender constituirlo como tal en una «hermenéutica segura de su horizonte», es decir segura de un sentido— (1981:86). Todo texto es un texto en restancia: la más omnívora e implacable voluntad interpretativa arroja —lo sepa o no, lo vea o no— un resto in-significante, no significativo... o bien, al contrario, abierto a un exceso incesante de significancia que lo deja para siempre indecible. No se trata de que el resto resulte *ilegible*: el resto puede ser perfectamente decodificable, como cualquier línea o verso de un ejercicio surrealista: la imagen propuesta por la frase «un paraguas y una máquina de coser sobre la mesa de disección» no es agramatical, y todas y cada una

de sus palabras están en los diccionarios y son *comprensibles*. Pero nunca nadie podrá aseverar: *sé que alguien quiso decir algo al escribirla, y lo que quiso decir es lo que la frase significa, y disponemos de razones suficientes para decidir que lo que significa es tal o cual cosa*. La cita del célebre montaje que los surrealistas tomaron de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont no es aleatoria: en *Espolones*, Derrida comienza las páginas dedicadas al resto y la restancia recordando que entre los fragmentos inéditos de Nietzsche se encontró esta frase, entre comillas: «He olvidado mi paraguas». El caso es extremo, pero Derrida cree que no hay texto que —contra las apariencias de inteligibilidad— funcione de otro modo: la frase no es un balbuceo, ni una glosolalia, sino una oración regular. Pero nunca nadie sabrá si significa algo ni —en tal caso— qué, ni si Nietzsche quiso decir algo al escribirla (ni menos por qué la entrecomilló). Tampoco se trata —como podría suponer cierta semiótica— de un caso de imposibilidad de contextualización, porque no hay casos en que la contextualización sea, por fin y para finalizar, posible:

Quizá un día, con suerte y trabajo, se pueda reconstruir el contexto interno o externo de ese «he olvidado mi paraguas». Ahora bien, esta posibilidad fáctica no impedirá nunca que esté implícito en la estructura de ese fragmento (...) que pueda a la vez permanecer por entero y para siempre sin otro contexto, separado no solo de su medio de producción sino de toda intención o querer-decir de Nietzsche, ese querer-decir y esa signatura apropiante manteniéndose, en principio, inaccesibles.

No es que ese inaccesible sea la profundidad de un secreto, puede ser inconsistente, insignificante. Nietzsche quizá no quiso decir nada, o bien poca cosa, o no importa qué, o incluso, fingir querer decir algo. (Derrida, 1981:85)

La literatura sería, así, un nombre que damos a esa condición restante de toda escritura, como la que vemos en «He olvidado mi paraguas».

En ese sentido, la novela *El proceso* de Kafka, por caso, sería toda ella resto: el texto narra en un discurso recto, digamos, que se ha abierto un proceso contra Joseph K. Pero *el proceso no tiene sentido...* o podría tener muchos y en exceso: no hay personaje, ni narrador ni lector ni crítico que —tras casi un siglo de conjeturas, hipótesis y debates— haya podido establecer siquiera de qué clase de delito se acusa al protagonista.

¿Quién podría asegurar por qué Fiona, tan imprevistamente y —al parecer— sin consecuencias decisivas para la prosecución de la trama, besa a Adam en *The Children Act (La ley del menor, 2014)*, la novela de Ian McEwan? Pero... ¿no sería pues evidente que se ha enamorado del muchacho? ¿No la pone la narración en las condiciones propicias para un arrebato no deliberado, imposible de premeditar...? Esa y otras hipótesis, concurrentes con esa, parecen más o menos verosímiles, razonables, plausibles —como todas las que se han esgrimido para explicar por qué Joseph K. ha sido procesado—, pero ninguna permite cerrar una interpretación, prestar una adhesión decidida a una respuesta (como se ve, no se trata de casos de lo que se conoce en

teoría como ambigüedad, tampoco de ambivalencia, porque no se trata de que haya *dos* caminos para la atribución de *un* sentido). Ese beso es, en fin, resto, o mejor: de ese beso resta algo con lo cual lxs lectores nunca sabremos del todo qué hacer.

Por supuesto, no es necesario acudir a obras como *Esperando a Godot* de Beckett para mostrar la restancia de las escrituras. En las primeras páginas de su libro *Después de Babel*, George Steiner inventó la figura del «lector integral» (1975:13-32). Mediante cuatro breves ejercicios de interpretación, Steiner intentaba desentrañar la integridad semántica de un texto, leer para comprender —entender y abarcar—, para llegar a saber de un modo fiable qué significados reúne una obra literaria (y, por tanto, para establecer un cierto acuerdo entre el texto y todos sus lectores posibles). Pero nomás en la segunda página del intento, Steiner advierte las dificultades severas que nos plantea el escurridizo sentido de una sola palabra en un parlamento de Shakespeare, y a la vez que no sabremos nunca con certeza cuál sentido le atribuían los contemporáneos del teatro isabelino cuando la escuchaban pronunciada en el escenario. Pero si seguimos un enfoque como el de Derrida, también para los espectadores coetáneos de las puestas del propio Shakespeare cada parlamento, cada escena, cada drama arrojaba, aun si hubiese sido ínfimo y esporádico, un resto «inaccesible» que dejaba abierta, así, la resistencia de esa escritura a todo intento de totalización.

Miguel Dalmaroni

## ENVÍOS

**BUTLER, JUDITH** (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

**CRAGNOLINI, MÓNICA** (2009). El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento. *Otra parte*, (18), 20-24.

## Robo / apropiación

### Límites borrosos

Los desarrollos que continúan rodean una hipótesis derivada del análisis exhaustivo de las operaciones de lectura y escritura puestas en funcionamiento por Jacques Derrida en ese conjunto inabarcable que constituye su obra. Este análisis constata que la singularidad del «programa» que Derrida presentó en *De la gramatología* (1967a:11, 125) y que sostuvo hasta sus últimos textos se funda no solo en sus aportes categoriales sino en el modo en que leyó y escribió sobre sus objetos. Entre esos objetos, la literatura ocupó un lugar diferencial. Así como los textos que ostentan alguna pretensión de verdad fueron leídos desde su filoso escalpelo, la literatura inspiró la mayor parte de sus formulaciones que, con el paso de los años, tomaron dos direcciones: mientras que sus escritos, sostenidos en el «crédito editorial acumulado» (la expresión es suya; en términos bourdieusianos hablaríamos de «capital simbólico»), se fueron tornando, poco a poco, más osados y dislocadores en lo concerniente a protocolos, sus intervenciones orales, en especial en entrevistas, cedieron en intransigencia al punto que es posible descubrir, puntualmente en estos intercambios, un Derrida más pedagógico. El análisis realizado permite afirmar que en la obra derridiana, el «robo» en literatura funciona como un equivalente a la «apropiación» en los discursos en general. Demostrar esta afirmación exige reponer su concepto de «literatura» y su relación con la «ley» y luego, su concepto de «apropiación» para, finalmente, indicar los puntos de intersección y las diferencias entre estos discursos.

Empecemos por observar que en «La ley del género», Derrida hizo añicos el mandato de «no mezclar los géneros»: su principio de que todo texto «participa» de más de un género sin «pertenecer» con exclusividad a ninguno desbarata toda fantasía de pureza (cf. Derrida, 1980b). Si bien la literatura no queda al margen de ese principio, tiene un funcionamiento institucional, legal y cultural diferenciado: si Derrida fantasea con que la literatura es el único discurso que puede «decirlo todo y de cualquier modo» (1989a:36) no es sino porque paga el precio de ser leída como «mera literatura». Y justamente por ese carácter gratuito y por no arrogarse pretensiones de verdad, motiva un tratamiento distintivo en su lectura al punto que no cae bajo su operatoria de desmontaje y de señalamiento de contradicciones, excesos y faltas. Este tratamiento diferencial obedece también al marcado de la lengua de escritura. Tal como observa Derek Attridge, el corpus de

textos literarios que Derrida ha trabajado es mucho más homogéneo que el filosófico (1989a:41). Podría afirmarse que el denominador común de la literatura de la que se ha ocupado es no haber dejado en igual estado las lenguas usadas en su escritura.

Si bien el psicoanálisis previene respecto del entusiasmo desmesurado alrededor de la fantasía que aloja en la literatura la posibilidad de «decirlo todo», hay un sentido de esta pretensión que sí está habilitado por su funcionamiento: se trata del aporte de lecturas del pasado, del presente y de lo por-venir que, por razones de de-mostración, no están habilitadas en el resto de los discursos sociales. Por poner un ejemplo: *La ilusión del rubio*, una pieza teatral estrenada en 2021 en el Teatro Nacional Cervantes escrita por Santiago San Paulo y dirigida por Gastón Marinoni, interpreta la oscura retícula de poderes enredados en la desaparición, en 2012, de Facundo Rivera Alegre, un joven cordobés de veinte años. La literatura avanza allí donde los discursos del derecho (y también los periodísticos) se detienen. No tener que probar sus aserciones la convierte en «una institución que tiende a desbordar la institución» (1989a:36).

Es por esta conjunción, es decir, por su posibilidad de hacerle algo a la lengua en la que se escribe y por esta capacidad de intervención que va más allá de lo que alcanza cualquier discurso con pretensión de verdad que Derrida la describió como «la cosa más interesante del mundo (quizás más interesante que el mundo) dado que lo que puede ser proclamado y rechazado bajo el nombre de literatura no puede ser identificado en ningún otro discurso» (1989a:47). Este funcionamiento singular genera una tensión con la ley al punto que se habilitan operaciones de injerto que, jurídicamente, llamaríamos «robo». Una operación que Derrida llevó al extremo en *Clamor* (1974), un texto de borde entre la literatura y la filosofía que se nutre de lo más potente de ambas para provocar una irrupción que tiene aún sus ecos en las humanidades.

Desde la provocadora hoja suelta con su sentencia, «Se ruega insertar» (una marca de sus textos, desde entonces hasta el final de sus trabajos), volvió sobre sus operaciones mientras interrogaba con filosa ironía tanto celito y tanta preocupación alrededor de la propiedad (intelectual):

Para aquellos a los que les importa la firma, el corpus y lo propio, declaremos que, poniendo en juego, haciendo pedazos más bien mi nombre, mi cuerpo y mi rúbrica, elaboro por las mismas, con todas las letras, los del así denominado Hegel en una columna, los del así denominado Genet en la otra. Veremos por qué —oportunidad y necesidad— estos dos. (Derrida, 1974)

¿Cómo no leer aquí, ya incipiente, en este cruce entre textos de Hegel, uno de los clásicos de la filosofía occidental, y de Jean Genet, uno de los escritores franceses más revulsivos, un anticipo de sus planteos sobre la «apropiación», sobre la firma asegurada desde la singularidad de los trazos, desde las marcas

que les dejan a una lengua ciertas escrituras? Bajo la forma de pregunta, este planteo inquietante se introduce en *Clamor*: «Fiscalizar es pedir papeles de identidad, un origen y una destinación. Es pretender reconocer un nombre propio. ¿Cómo nombrar sin fiscalizar? ¿Es posible?» (13 *der.*). Sí, parece susurrar Derrida: es posible por la escritura y, en particular, por la literaria, o por una «monstruosa» (1967a:14), sin nombre todavía, de borde. Se trata de una asunción «actuada» más que proclamada: «Margenar, la operación incesante: firmar en el margen, trocar el nombre por unas ganancias, rebajar, tratar de reducir el margen y dejarse precipitar en los ángulos —marco dedaliano» (10 *der.*). Desde esta perspectiva, la autoría está resguardada no por un copyright sino por la apropiación singular de la lengua o, dicho de otro modo, por lo que se le hace a la lengua cuando se escribe y también por lo que se hace a partir de ella:

Entre las palabras, entre la palabra misma que se divide en dos (nombre y verbo, cadencia o erección, agujero y piedra) introducir la finísima varilla —apenas visible—, lo insensible de una fría palanca, de un escalpelo o de un *estilo* con el fin de exasperar y de echar por tierra seguidamente enormes discursos que terminan siempre, aunque lo nieguen más o menos, por atribuir un derecho de autor: «eso me corresponde», la rúbrica es mía.

Lo que la firma pone en juego —¿tiene lugar?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿por qué?, ¿para quién?—; de esto se hablará, prácticamente, de paso: preliminar indispensable para la explicación de la formalidad (por ejemplo «literaria») con todos los enérgicos jueces que la interrogan desde unas instancias aparentemente extrínsecas (cuestión del sujeto —biográfico, histórico, económico, político, etc.— clasificado). En lo que respecta a la textualidad general, la rúbrica representa quizás el caso, el lugar de intersección (tópica y trópica) de lo intrínseco y de lo extrínseco. (9–10 *der.*)

«Nadie sabrá jamás a partir de qué secreto escribo y que yo lo diga no cambia nada» (1991c:218), advertía casi veinte años más tarde en «Circonfesión». Un «bucle extraño» (Hofstadter, 1979) anticipado en *Clamor* que se valió de la deliberada (con)fusión entre el registro de Genet y el propio dificultando asignar responsabilidades sobre lo enunciado dada la imposibilidad de determinar con seguridad quién hablaba: «¿Quién sueña? ¿Quién? ¿Quién escribe? ¿Qué? ¿Quién firma el milagro de la rosa roja? ¿Quién firma bajo ese texto que no por ello deja de tener la regla?» (72 *der.*). Una dificultad que potencia lo que puede la escritura desplegada en esta zona de borde:

Si escribo dos textos a la vez, no se me podrá castrar. (...)

(¡Ah!) eres inaprensible (pues bien) resto ¡ahí te quedas!

Traba, pues, dos veces.

Pues si mi texto es (fuera) inaprensible, no ser(ía) ni captado ni retenido. ¿A quién se castigaría en esta economía de lo indecible? Pero si linealizo, si me pongo en línea y creo —es una ingenuidad— no estar escribiendo más que un

texto a la vez, eso viene a ser lo mismo, y todavía hay que contar con el coste del margen. Gano y pierdo en todos los casos mi dardo. (77 der.)

*Clamor* exacerbó (y por lo tanto, puso al descubierto) los procedimientos de toda escritura de una lectura: practicar cortes en las obras de lxs autorxs elegidxs, reunir los retazos seleccionados y coserlos desde la «lógica» que se ensaya. Su sollicitación comprendió las prácticas de la crítica literaria, la filosofía y de las humanidades en general mientras se valía de lo que la literatura puede en el juego de los textos. Una apuesta que se dejaba entrever ya en «Tímpano» (Derrida, 1972a), texto-manifiesto que reveló el deseo de «*tympaniser*» (1972a:l) la filosofía, de escribir (y, por lo tanto, de pensar) interrogando los gestos irreflexivos, la inercia, los automatismos, los «mecanismos» autorizados. Ya entonces trabajaba en un contrapunto entre dos columnas, dos géneros, dos escrituras: sin «conclusiones» ni síntesis contrastaba su texto con otro de Michel Leiris. Derrida y Leiris: ¿filosofía y literatura? En una entrevista concedida entonces afirmó que la «subversión del logocentrismo» se produce en cierto sector de la «práctica literaria» (1972b:20).

Derrida solicitó, con una radicalidad entonces nueva en sus planteos, los protocolos de lectura y de escritura de las humanidades tensionándolos hasta el paroxismo: «No se trata de no ser recibido por no ser recibido sino para hacer aparecer todas (o al menos la mayor parte de) las fuerzas de exclusión del “campo”; esas que, precisamente, lo definen como tal» (1977b:48). Este trabajo sobre «lo irrecible» demandó una escritura que no censurara desde el «metalenguaje» la fuerza de aquello que tomaba como «objeto». Un trabajo también en parte irrecible que acentuara, sin declamarlo, una de las claves políticas de la desconstrucción.

Derrida aplicó su «teoría» de los géneros (cf. 1980b) a su propio trabajo cuando desestimó los intentos de encasillarlo en uno: «Rechazo de plano un discurso que me asigne un solo código, un único juego de lenguaje, un único contexto, una única situación, y lo que planteo no es simplemente por capricho o porque es de mi agrado sino por razones éticas y políticas» (1993c:158). Los argumentos por los cuales cuestionó la fijación en una taxonomía atienden a la naturaleza cambiante de aquello que reclama una intervención: «Si hubiera una estabilidad continua no habría necesidad de la política, y es en este sentido que la estabilidad no es natural, esencial o sustancial, que existe la política y la ética es posible. El caos es al mismo tiempo un riesgo y una posibilidad» (163).

En el último párrafo de la hoja móvil con la sentencia «Se ruega insertar», Derrida interrogó los andares de las ciencias humanas y también de las sociales:

¿Qué resta del saber absoluto? ¿De la historia, de la filosofía, de la economía política, del psicoanálisis, de la semiótica, de la lingüística, de la poética?, ¿del

trabajo, de la lengua, de la sexualidad, de la familia, de la religión, del Estado, etc.? Por lo restante, ¿qué resta por detallar del resto? (1974)

Allí mismo, en la última frase, se pronunció desde su tono renuente a la certidumbre: «Resta por saber —lo que no se ha podido pensar: lo detallado de un golpe». Y como última frase de este libro-objeto, o más bien, en la última frase de este libro-objeto, una actuación de su «teoría» del resto presentada en este extenuante collage de fragmentos amalgamados por su escritura. Una «teoría» que solicita las formas usuales de la teoría. Una ofuscante *performance* pronunciada por el fin abrupto del enunciado que concluye sin concluir y que, de modo desalentador, parece dejar entrever el efecto de inercia contra el que poco pueden (aunque pueden algo) las «palancas» (la metáfora es de Cristina de Peretti y de Paco Vidarte) desconstruccionistas. Esas que gracias al crédito editorial acumulado, podía accionar cuando ya era la firma «Derrida»: «Lo que yo había temido, naturalmente, no deja ya de reeditarse. A día de hoy, aquí, ahora, el residuo de» (291 *der.*). Como una novela a la que se le arranca la página final, *Clamor* se cierra insinuando el carácter in-completo de todo texto. Otra vez, una actuación de sus credos desde un objeto decapitado que se cierra sin cierre y que delata, ostensible y altisonante, un «comienzo» de origen indeterminado. Se trata de un movimiento circular infinito. Una actuación nada solemne de su posición sobre la lectura, sobre la destinerancia y sobre los juegos que se permite la literatura. Entre ellos, el «robo» sobre el que rondó (en especial, pero no solamente, a través de la palabra y de la figura de Jean Genet) y que practicó en *Clamor*: no fue sino gracias al enorme trabajo de reposición de secuencias que realizó John P. Leavy, Jr. (traductor junto con Richard Rand de *Glas* al inglés y autor de las «Translation Notes to *Glas*» incluidas en *GLASSARY*) que pudieron localizarse las numerosas obras citadas. De hecho, Cristina de Peretti y el equipo de traductorxs que emprendieron su versión al español se basaron en esa «titánica» reconstrucción publicada en 1986 (cf. de Peretti *et al.*, 2015:4).

Esta *performance*, con seguridad, la más extrema de su obra, ayuda a comprender su concepto de «apropiación» que aloja el mandato im-posible de la «fidelidad infiel» (2001:47) asociada a la «herencia» o a lo que, en otros pasajes, llamó «respuesta». Una respuesta suscitada por una «transmisión» que es también un «envite» (46): «Cuando se escribe, cuando se enseña, cuando se habla, se les está proponiendo a otros un nuevo punto de referencia, un nuevo contrato, una nueva interpretación, y ya está. El otro es quien tiene que contestar o no» (40). Y más adelante: «la cuestión de la herencia debe ser la pregunta que se le deja al otro: la respuesta es del otro» (46). De todos modos, no se trata de cualquier respuesta sino, justamente, de una que lleve lo transferido «a otra parte» para que «respire de otra forma»: «no se puede desear un heredero o una heredera que no invente la herencia», observó (47). Definitivamente, no se consideraría herederxs a quienes «reproducen

escolarmente modelos» (47) ni a quienes busquen la autorización en «el padre» (47): «refrendar es firmar otra cosa, la misma cosa y otra cosa para hacer que advenga otra cosa» (47).

Hacer que advenga otra cosa. Algo de eso es lo que hizo Derrida en *Clamor*, entre el indecible límite entre el robo y la apropiación, entre Genet y Hegel pasando por Sartre, Freud, Saussure, Nietzsche, Bataille, Lacan, Rousseau, Leopardi, el Dante, Kant, Ponge, Mallarmé, Poe, Kierkegaard, Marx, Feuerbach, Engels, El Evangelio de Juan, y los envíos a sus textos previos (cf. de Peretti *et al.*, 2015).

## LECTURA

En 2006 Sergio Di Nucci ganó el concurso de novela La Nación–Sudamericana por *Bolivia construcciones*. Algunos meses después, el jurado integrado por Carlos Fuentes, Griselda Gambaro, Tomás Eloy Martínez, Luis Chitarroni y Hugo Becacece, advertido por un estudiante de economía de diecinueve años respecto de la apropiación de pasajes de la novela *Nada* de Carmen Laforet, decidió revocar el premio. Importa reponer completa la intervención de Jorge Panesi en la polémica. Su concepto de literatura, atravesado por los de «ley», «robo» y «apropiación» derridianos, sostiene su incontestable veredicto:

La novela está planteada como un juego. Y Di Nucci no es el primero en utilizar este procedimiento. Basta citar al *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, en el que en algunos momentos hay pasajes calcados del *Ulises* de James Joyce. La acusación de plagio implica cuestionar toda la literatura moderna. Además, la literatura es el territorio del robo, todos roban, todo aquel que escribe roba, la literatura implica la suspensión de la moral. Esto cambia cuando está la ley de por medio. Y un jurado, un premio y el dinero son las representaciones de la ley en la institución literaria. En un certamen de esa naturaleza entran en consideración cuestiones económicas, éticas e institucionales. Creo que el jurado está compuesto por lectores de primera línea. De cualquier modo, cuando leyeron y premiaron *Bolivia Construcciones* por primera vez, leyeron la novela como literatura. Cuando la leyeron por segunda vez, la leyeron desde lo institucional, desde el punto de vista económico, del qué dirán. Hay dos lecturas, ¿con cuál se queda el público? ¿Con la primera o con la segunda?

La decisión sobre la cuestión de la copia se realiza en el acto de lectura: cualquiera que lea un mismo escrito en contextos diferentes, lo lee de distinta manera. El plagio en la literatura no existe, en cambio, existe el robo. Así, hay quienes adoran a los ladrones y consideran al robo como una de las bellas artes. Por eso, hay robos mal hechos y robos bien hechos. En este sentido, considero que *Bolivia Construcciones* es un robo bien realizado. (Panesi, 2007:79)

La congruencia de los convincentes argumentos desplegados en estos dos párrafos convierte a este texto breve en un material valiosísimo en todo litigio alrededor de los derechos de autor. Este veredicto a propósito del caso Di Nucci así como los «conceptos» de «ley», «robo» y «apropiación» derridianos reclaman su traducción a contenidos en una formación de abogadxs y de profesorxs de literatura y arte por-venir (solo en principio de abogadxs y de profesorxs, como para arrancar...).

*Analía Gerbaudo*

## **ENVÍOS**

**DERRIDA, JACQUES** ([1974]2015). *Glas*. Galilée [*Clamor*. La oficina. Traducción de Cristina de Peretti y equipo].

**PANESI, JORGE** (2007, 15 de febrero). Opinión (testimonio telefónico). *Revista veintitrés*, p. 79.



## Tradición

Temporalidades, herencias,  
conflicto, interpretaciones.  
Inflexiones de la tradición  
selectiva en algunos textos  
de Raymond Williams

La noción de tradición y la forma de conceptualizarla excede en Raymond Williams los límites de una práctica especializada y remite a la configuración de un orden sociocultural en su totalidad, entendido con un énfasis antropológico, como una organización de prácticas, relaciones sociales, instituciones y producciones simbólicas. De allí que los términos que como crítico literario e historiador de la cultura emplea para caracterizar la tradición, no procedan del repertorio de los estudios literarios o de la historia de las artes sino que se proponen como procesos generales que atraviesan todas las prácticas humanas: omisiones, énfasis, interpretaciones, retornos, reevaluaciones, nuevos desarrollos, ajustes, distorsiones, reinterpretaciones, inversiones, redescubrimientos, modificaciones, eliminaciones, desdibujamientos, entre otros (Williams, [1961]2003). La noción —al igual que otras como cultura, determinación o hegemonía— tiene un carácter procesual y es clave para analizar diversos aspectos de una cultura tratando de captar (comprender) los distintos tipos de cambio implicados en los términos que Williams asocia con la tradición: los grupos y formaciones culturales [Ver Formaciones], las instituciones (educación, público, los medios de comunicación), las prácticas artísticas —y en particular la literatura—, políticas, etc. Este modo de pensar la tradición tiene sus efectos en la noción misma de literatura —entendida como una práctica especializada dentro del proceso cultural general— y como programa crítico se percibe en la insistencia indeclinable por razonar, discutir y estudiar el tipo de conexiones de la literatura y de las artes con un orden sociocultural. La revisión de la «tradición creativa» con que se inicia *La larga revolución* ([1961]2003:19–50), precisando insistencias y significaciones modificadas, es fundamental como exploración crítica de esas conexiones y como impulso a teorizar la noción de tradición simultáneamente con la exposición de los propios intereses de investigación. Williams piensa la tradición como una fuerza que modela y organiza, en franca discusión con definiciones meramente patrimonialistas y abstractas. Entiende la tradición en un sentido fuerte y específicamente como *tradición selectiva/tradiciones selectivas* que definen modos históricos de sentir y pensar propios de un período o de un «orden social efectivo» (1977:137). Se trata de una noción a la vez discontinuista —no totalizadora—, porque su fundamento es selectivo

(privilegia, enfatiza, descarta, omite, rechaza) y vinculante, porque absorbe y conecta la cultura de un presente específico con la cultura documental de períodos pretéritos; de modo que puede definirse como proceso de construcción de continuidades situadas, proceso interpretativo producido a la luz de una experiencia común (Williams, 1961).

Williams elabora su noción de tradición en oposición «Al misticismo del Tiempo, ese gran valorador» (1961:61), cuestionando la idea determinista en función de la cual el pasado vendría a constituirse como el resultado de una continua y sucesiva acumulación de capas geológicas, que deja de lado cualquier agencia subjetiva. De tal modo, la noción de *tradición selectiva*, declinada con acentos particulares a lo largo de muchos de sus escritos, coloca en el centro el problema de la temporalidad y de su construcción, en el seno de una experiencia social compartida. Williams afirma la complejidad temporal del presente que funda la tradición a la vez que insiste en la condición relacional de la noción. Dicha complejidad se configura en una textura de elementos dominantes, residuales y emergentes que señalan recortes o énfasis presentes, exhiben elementos remanentes de otros pasados, y en algunos casos, permiten percibir cambios futuros. Esta organización de la temporalidad implicaría «fundir la sutura del pasado, del presente y del futuro por medio de lo que podríamos llamar tres “modos de presencia” —tres modos en los que el presente se presenta» (Hartley, 2016:45). El plural *tradiciones* —que Williams emplea con frecuencia—, es indicativo del carácter conflictivo del presente donde se entremezclan y disputan tradiciones que producen sus propias conexiones activas con el pasado. Aunque ligado con tradición, el término «tradicional» generalmente es empleado por Williams para señalar modalidades de pensamiento cristalizadas, doxáticas, aceptadas sin distancia crítica aunque, en algunas ocasiones, tiene también un sentido positivo/objetivo: el conocimiento «fiable» del que se dispone (Williams, [1958]1976) y en otras, también remite al aspecto «tradicional» de una cultura —«los significados y orientaciones conocidos para los cuales han sido entrenados» los miembros de una cultura— al que distingue de su aspecto creativo; de este último aspecto provienen los nuevos significados que son puestos a prueba por y en una comunidad ([1958]2001:39–40).

Es relevante señalar que la conceptualización de la tradición está directamente vinculada con el modo en que Williams piensa y analiza el lenguaje atendiendo a la relación entre lenguaje y procesos sociales e históricos, entre el lenguaje y sus diversos usos por parte de comunidades o grupos sociales que producen nuevos sentidos y significaciones en disputa. En la «Introducción» a *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Williams, [1976]2000) —concebido como apéndice de *Cultura y Sociedad 1780–1950. De Coleridge a Orwell*— esta aproximación entre tradición y lenguaje se manifiesta de modo singular. Los tipos de cambio que Williams identifica en el lenguaje están en contacto evidente con los modos en que

cambia una tradición; así innovación, obsolescencia, especialización, extensión, superposición, transferencia, indican «una historia y una complejidad de significados» (Williams, [1976]2000:27) relacionales. Esta proximidad permite reforzar la dimensión interpretativa de la tradición selectiva, la centralidad del lenguaje como estructurador de significaciones (Altamirano, 1981:22) y los enunciados reales de «individuos reales» como la materialidad donde se articulan los énfasis propios de una tradición selectiva (1961, 1958). Cuando estudia una determinada tradición de pensamiento, Williams insiste en precisar las conexiones activas entre un presente y el pasado que ese presente produce selectivamente. De igual modo, cuando investiga el lenguaje desplaza la centralidad del *origen* —privilegiado por la perspectiva filológica de ciertos diccionarios— como cifra de la vigencia del sentido de una palabra o de un «racimo» de palabras, para poner en primer plano la trama de relaciones sociales de dominación y subordinación que componen las tradiciones y que se configuran en los usos sociales históricos del lenguaje. La semántica histórica en la que Williams inscribe su análisis del lenguaje en *Palabras clave* —al igual que la tradición selectiva como noción y como propuesta analítica—, enfoca las relaciones del presente con el pasado dando cuenta de la existencia de «comunidad» y, por tanto, de continuidad entre pasado y presente; no obstante, Williams insiste en que no es esa «la única descripción posible de estas relaciones entre uno y otro», «también hay cambio radical, discontinuidad y conflicto, y [en] que todos ellos todavía están en cuestión y, en rigor, aún se producen» (1976:27). El pasado al que comúnmente se asocia la tradición, sería para Williams, una función del presente: organizado y modificado en función de un presente. Por tanto, ninguna de sus configuraciones particulares podría ser establecida de manera definitiva. Como sucede con otros prólogos e introducciones de sus libros, la argumentación recurre a lo autobiográfico. La anécdota de su regreso a Cambridge luego del fin de la Segunda Guerra Mundial sirve para señalar la percepción de los nuevos sentidos que se arremolinan en los usos de una palabra clave como *cultura*. Williams recuerda la conversación que allí mantuvo con un hombre con quien había compartido el primer año de la guerra y quien, como Williams regresa a la Universidad luego de cuatro años y medio y una vez comenzado el ciclo lectivo.

En 1945, tras el fin de las guerras con Alemania y Japón, recibí la baja del ejército y pude retornar a Cambridge. El ciclo lectivo ya había comenzado y se habían constituido muchas relaciones y grupos. (...) Entonces, luego de muchos extraños días, me encontré con un hombre con quien había trabajado durante el primer año del conflicto, cuando las formaciones de la década del treinta, aunque sufrían presiones, todavía tenían vigencia. También él acababa de salir del ejército. Conversamos ávidamente, pero no sobre el pasado. Estábamos demasiado preocupados por el nuevo y extraño mundo que nos rodeaba. En un momento, ambos dijimos, prácticamente de manera simultánea: «el hecho es que no hablan el mismo idioma». (1976:15)

El hecho de que Williams junto con su interlocutor perciban las mutaciones de sentidos obedece a que no comparten con los otros los mismos valores inmediatos y marca un límite en la comunicación social —los otros «no hablan el mismo idioma» afirman (15)— y permite insistir en la complejidad temporal del presente como clave analítica que atienda a las transformaciones, los retrocesos y nuevos usos significativos del lenguaje. Para comprender la colisión de sentidos de una misma palabra —*cultura*— en su uso por diferentes grupos universitarios, Williams retoma la noción tradición —en rigor, tradiciones— como explicación de una serie de cambios más generales que encarnaron en las luchas por el sentido, advirtiendo sobre la imposibilidad de desechar la sustancia histórica que modela las tradiciones en tanto «encarnan diferentes experiencias y lecturas de la experiencia» ([1976]2000:28). Observa:

Dos importantes tradiciones encontraban en Inglaterra sus formaciones concretas: en el estudio de la literatura, el predominio decisivo de una idea de la crítica que, desde Arnold y a través de Leavis, consideraba la *cultura* como uno de sus términos principales; y (...) la extensión a la conversación general de un sentido antropológico que había sido claro como término especializado, pero que ahora (...) empezaba a adquirir carta de ciudadanía. (17)

Así remarca la potencialidad de la noción para «captar la dinámica del conflicto en el interior de la continuidad de una cultura» (Sarlo, 2001:19). Entendida entonces como proceso histórico de violencia y disputa simbólica (Dalmaroni, 2004:43), la tradición selectiva podría ser definida también como *dialógica* en la medida en que si el dialogismo «se afirma en tanto modo de ser de lo social y asume constitutivamente la diferencia, asumirá también, casi obligatoriamente, la divergencia, el hecho de que todo significado deberá ser alcanzado a través de una lucha» (Arfuch, 2002:66).

En *Cultura y sociedad* y en *La larga revolución*, una serie de términos calibran los alcances y límites de la fuerza de una tradición: generación, herencia, experiencia, esta última como indicadora del objeto de conocimiento: el modo en que un grupo, una comunidad, una formación, viven y se relacionan con el pasado a partir de los «hilos de muchas tradiciones» (Williams, 1961:23) que los determinan para modelar su presente, en una interacción entre lo que se hereda y el modo particular en que, como generación, lo procesa. La tradición selectiva implica sobre todo una dimensión metodológica que atraviesa la modalidad de investigación de Williams, directamente emparentada con el trabajo del crítico (literario): producir conexiones nuevas o imprevistas, por ejemplo, a partir de la reunión y el reordenamiento de una serie de autores conocidos, bajo una luz diferente para incluirlos en una nueva tradición de pensamiento (tal la apuesta básica de *Cultura y sociedad*). En *La larga revolución* la tradición selectiva se convierte además

en una herramienta analítica central para la historia cultural ya que es el proceso selectivo siempre conflictivo pero también su resultado: la cultura de la tradición selectiva. Esta vincula los registros documentales de diversos pasados que subsume y conecta entre sí, sobre la base del «rechazo de zonas considerables de lo que era antaño una cultura viva» (60) y por tanto constituye la condición de su supervivencia —la de una herencia cultural y social siempre transformada— o de su olvido. Es por esa razón que Williams señala que, más allá de su éxito, la obra más «accesible e influyente de la contracultura sea histórica: [es] la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas» (1977:138–139). Otro aspecto metodológico de la tradición selectiva es su vínculo con la categoría de *estructuras de sentimiento* a partir de la que Williams intenta captar las configuraciones de la conciencia como *conciencia práctica* —el pensamiento social y material embrionario, en proceso, no articulado ni sistematizado— en que en un presente una persona, un grupo, una generación viven efectivamente, procesan la tensión, el conflicto frente a las determinaciones de su existencia y responden a ellas. Para Williams las artes y la literatura constituyen un terreno especialmente relevante para captar esta conciencia práctica, y es en ellas donde la cultura de la tradición selectiva es vital como llave de acceso a otros presentes o a las diversas culturas vividas supervivientes en calidad de cultura documental (1961, 1977).

En *Marxismo y literatura*, la tradición es conceptualizada en relación directa con la noción gramsciana de *hegemonía* que Williams reinterpreta y coloca en el centro de su teoría cultural para describir y comprender las relaciones de dominación y subordinación. Es a partir de la noción de hegemonía que Williams elabora una alternativa a las versiones más esquemáticas de la determinación que asignan a las prácticas culturales una función meramente reproductiva en relación con construcción de la conciencia social. En el contexto de la noción de hegemonía, la determinación es definida como proceso históricamente situado de fijación de límites, experiencia de esos límites y ejercicio de presiones, proceso que está presente en la totalidad de la organización social (no solo en su estructura o fundamento económico). La tradición, entendida como fuerza incorporadora, selectiva —y neutralizadora—, es prácticamente sinónimo de hegemonía, y en ese sentido, es pertinente distinguirla de sus encarnaciones concretas, las instituciones y formaciones [Ver Formaciones], a las que junto con la tradición Williams denomina «aspectos» de lo hegemónico. La tradición selectiva, insiste Williams, es poderosa puesto que produce «conexiones activas» proponiendo continuidades con un pasado seleccionado y es en esas mismas conexiones donde se vuelve vulnerable, ya que es posible recuperar no solo el registro más amplio disponible del pasado sobre el cual la tradición se configura sino porque lo que rechaza u omite está presente en otras tradiciones selectivas también vigentes (1977:139). Esa doble caracterización de poder y de vulnerabilidad

se convierte en perspectiva crítica: analizar las obras pasadas implica explicar las interpretaciones a través de las cuales se accede a ellas y «hacer consciente las alternativas históricas» en un movimiento que no pretende «devolver la(s) obra(s) a su período» (1961:61) sino sobre todo, arrancarlas del pasado trayéndolas al presente.

## LECTURA

«La invención de los clásicos: nacionalismo, filología y políticas culturales en Argentina» de Fernando Degiovanni (2005) establece lazos evidentes con la caracterización y los sentidos implicados en la versión williamsiana de tradición. Además de la referencia en nota al pie de *Marxismo y literatura*, el trabajo despliega las posibilidades metodológicas de la noción de tradición selectiva para pensar los efectos culturales de una práctica especializada como lo es la edición de libros. Al mismo tiempo, y en relación con la incidencia de las prácticas culturales en la construcción de la conciencia social, la lectura de Degiovanni, en sintonía con la mirada de Williams sobre la determinación, enfatiza el carácter formativo de tales prácticas en ese proceso.

Degiovanni propone analizar «la aparición simultánea», en 1915, de las colecciones de libros *La Cultura Argentina (1915–1925)* de José Ingenieros y de *La Biblioteca Argentina (1915–1928)* de Ricardo Rojas, a las que define como «series de clásicos nacionales destinadas a competir por la definición e imposición de un canon textual» (2005:1 – cursivas nuestras) en el momento de cambio de la Argentina, inmediatamente previo a la efectivización de la Ley Sáenz Peña, de voto secreto, universal y obligatorio. Organizadas como «series retrospectivas», la relación entre presente y pasado funda ambas iniciativas editoriales que hacen de la cultura documental el terreno de los debates culturales y políticos del presente. En ese sentido, elaboran dicha relación a partir de una interpretación particular de ciertas obras seleccionadas de autores muertos —en algunos casos coincidentes— cuyos textos se ofrecen a la lectura a bajo costo y, por tanto, accesibles a sectores más amplios, entre quienes las propuestas de pensadores y novelistas de izquierda —sobre todo extranjeros—, tenían una gran difusión. La conversión de estas obras en clásicos para un presente dista de ser automática y es el resultado de una construcción (una *invención*, en términos de Anderson —[1983]1993— o de Hobsbawm–Ranger —[1983]2002—) que metodológicamente Degiovanni conecta con las tensiones y conflictos que exceden los límites del debate intelectual y remiten a las inminentes elecciones de 1916 que consagrarían como presidente a Hipólito Irigoyen. En ese contexto, en el que según Degiovanni, «algunos miembros de la elite intelectual percibirían a las agrupaciones de izquierda como el frente de oposición más importante en

las batallas por la definición de una tradición nacional» (2005:2), los libros de Ingenieros y Rojas conforman intervenciones fuertes «con el propósito de difundir no solo los contenidos ideológicos de lo que representaba para cada uno de ellos la tradición cultural argentina, sino también el proyecto político con el cual debía ser identificada» (2). De modo que si para Williams la tradición selectiva es «una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar» y por tanto lo que comunica es «un sentido de *predispuesta continuidad*» (1977:138), el rol que Degiovanni asigna a estas colecciones es el que Williams asigna a la tradición como proceso interpretativo y las instituciones y formaciones culturales como las que en la práctica lo materializan. Afirma: «Agentes de una política cultural patrimonialista, dirigista y vulgarizadora, su propósito consistiría en lograr un consenso específico en torno al pasado y al futuro por medio de la preservación, legitimación y difusión de un conjunto selecto de objetos culturales» (2005:2).

Al mismo tiempo, la lectura de Degiovanni resalta el carácter dinámico de cualquier proceso hegemónico encarnado en tradiciones selectivas contemporáneas que disputan la construcción y ratificación de su «imaginario» cultural para ser impuesto y aceptado por la sociedad en su totalidad; esto permite subrayar la complejidad temporal del presente a la vez que reparar en las palabras clave implicadas en esas luchas. Atendiendo al anhelo incorporador que las caracteriza —propio de la tradición— y consideradas por Degiovanni a la luz de la definición de nacionalismo de Ernest Gellner, «las colecciones de Rojas e Ingenieros se propondrían realizar precisamente el principio que, según Ernest Gellner define todo nacionalismo: la búsqueda de la congruencia entre unidad política y la unidad cultural» (1983:1-7). Ambas series —y ambos intelectuales— se enfrentan en función del origen y los valores que organizan la tradición cultural que intentan legitimar a través de sus empresas culturales. Así, mientras que Ingenieros propone «una versión del pasado argentino en la que los contenidos ideológicos jacobinos y socialistas tuvieran un lugar central», para Rojas, la «acción política y simbólica del socialismo y el anarquismo sería percibida al mismo tiempo como una amenaza a los valores históricos defendidos por la elite letrada y como un agente del debilitamiento del sentido de la nacionalidad del cual ella se sentía representante legítima» (Degiovanni, 2005:2), y de la cual Rojas venía construyéndose como voz destacada al menos desde 1909 con *La restauración nacionalista*.

En términos específicos, el texto de Degiovanni analiza la forma en que ambos directores de colección editan la obra de los autores argentinos seleccionados. Es en esas prácticas editoriales donde es posible ver el funcionamiento de la tradición como maquinaria interpretativa y analizar de «qué manera los textos del pasado sirvieron para justificar debates políticos y culturales del presente» (Degiovanni, 2005:1). El caso más relevante y divergente es el de Mariano Moreno. Rojas e Ingenieros retoman la discusión que en 1896 había protagonizado Paul Groussac con el representante diplomático

de Argentina en Chile, Norberto Piñero a partir de la publicación de *Escritos* de Mariano Moreno por parte del diplomático, en la Biblioteca del Ateneo en 1896. *Escritos* incluía y adjudicaba a Moreno la autoría del *Plan de operaciones*, un texto recientemente descubierto en el Archivo de Indias de Sevilla, en el que Moreno «aconsejaba el uso de la impostura, el perjurio, el cohecho, la intriga, el espionaje, el soborno y el engaño como medios para coadyuvar al triunfo de la revolución» (5). Para Groussac el *Plan* era escandaloso porque transformaba la imagen pública de Moreno difundida por la historiografía liberal al incorporar contenidos ideológicos absolutamente ajenos a ella. Piñero había realizado una edición fallida cuyos errores deberían buscarse en el hecho de ser este editor un aficionado —abogado— y desconocedor de los métodos de la crítica literaria. Casi dos décadas después, Ingenieros trae al presente y reimprime sin cambios la edición de Piñero, afirmando al jacobinismo como una tradición argentina vigente y otorgando a la figura de Moreno una radicalidad que la edición de Rojas intenta expurgar. En efecto, Rojas titula *Doctrina democrática* a la edición de un conjunto de artículos de Moreno entre los que no incluye el *Plan*, una decisión que muestra «el carácter oportunista y fuertemente interpretativo de su edición» en el contexto político ya indicado. Como Groussac, Rojas insiste nuevamente, en la necesidad de un saber crítico especializado, en su caso la crítica textual, para «la defensa de una versión del nacionalismo argentino» en disputa con la versión de Ingenieros. Degiovanni explica que «Rojas desautorizaría precisamente los textos de la exitosa serie de Ingenieros por haberse publicado sin los necesarios recaudos filológicos» (2005:6) que el mismo Rojas finalmente, tampoco emplea. La presentación de los escritos de *Doctrina democrática* y el modo en que los ordena y agrupa exhiben criterios de selección y jerarquización presididos por el afán de producir un efecto de homogeneidad y linealidad de desarrollo a partir de un conjunto heterogéneo, efecto solo «garantizado por la unidad material de su [de Rojas] propia edición» (2005:8). Concluye Degiovanni:

Así agruparía trabajos tan diversos del autor como la «Representación de los hacendados», los numerosos artículos de la *Gazeta* y las «Miras del Congreso», de acuerdo a una secuencia «evolutiva» cuya coherencia ideológica e histórica trataría de expresar a través de una estratégica operación: su presentación como unidades a las que llamaría «libros» y «opúsculos» dentro de su volumen (en otras palabras, convirtiéndolos en «unidades editoriales» que ellos no conformaban, caso especialmente notorio para los artículos de la *Gazeta*). Con esto querría finalmente subrayar a nivel formal que todos eran expresión de un solo y excluyente contenido temático: el pensamiento democrático. (2005:8)

Verónica Delgado

## ENVÍOS

**WILLIAMS, RAYMOND** ([1958]1989). Culture is ordinary. En *Resources of hope: culture, democracy, socialism* (pp. 3–14). Verso.

**WILLIAMS, RAYMOND** ([1958]2001). *Cultura y Sociedad 1780–1950. De Coleridge a Orwell*. Nueva Visión.

**WILLIAMS, RAYMOND** ([1961]2003). *La larga revolución*. Nueva Visión.

**WILLIAMS, RAYMOND** ([1977]1980). *Marxismo y literatura*. Península.



## Traducción

### Un paradigma descriptivo

Aunque define la operación específica de traducir un texto de una lengua a otra, el término «traducción» registra también un uso metafórico que expande su alcance y lo conecta con otras prácticas y fenómenos de la cultura. Este hecho se relaciona con aquello que Antoine Berman denominó los «bordes de la traducción»: en sus «bordes horizontales», la traducción está en contacto con las áreas de la lectura, las interpretaciones y las transferencias en todos los géneros, tanto literarios como científicos; en sus «bordes verticales», sirve para designar la «esencia de los actos de habla, de escritura, de pensamiento e incluso de existencia» (1989:678). Esta expansión del término, sostiene Berman, forma parte del discurso cotidiano pero fue reforzado por una extensa línea de autores desde el siglo XVIII (678). Si bien el uso metafórico permite dar cuenta de la pluralidad del concepto, también desdibuja su alcance y constituye una de las causas, entre otras más determinantes, de que la traducción se haya convertido tardíamente en un legítimo objeto de estudio. Históricamente, la traducción ha estado marcada por el dilema de la intraducibilidad. La cultura occidental se resiste a la traducción e incluso hace de lo intraducible un valor: «lo esencial de un texto no es traducible o, si se supone que lo es, no debe traducirse» (Berman, 1984:298). La afirmación de la intraducibilidad dio forma a una perspectiva «monadista» que puede rastrearse en el pensamiento de los románticos alemanes (como Gottfried Herder o Wilhelm von Humboldt) y, más tarde, en enfoques provenientes de la lingüística o la antropología (Hermans, 2009:301). Esta perspectiva contrasta de manera ostensible con la práctica, tanto que conforma lo que Jean-René Ladmiral ha llamado una «antinomía», en la que es posible demostrar tanto la tesis como la antítesis: la traducción es imposible, o todo es traducible (1979:89). En su texto sobre «La tarea del traductor» de Walter Benjamin, «Des Tours de Babel» —título deliberadamente ambiguo que podría traducirse tanto como «Torres de Babel» o «Desvíos de Babel»—, Jacques Derrida definió a la traducción como una práctica tan necesaria como imposible, marcó «su necesidad en tanto imposibilidad» (1985:215), transformando esa imposibilidad en un valor y no en un obstáculo. Posteriormente, otros autores han avanzado en la misma dirección. En un trabajo reciente, François Jost sostiene, en las primeras páginas de su defensa del multilingüismo, que

contra la idea muy difundida de que la traducción está inevitablemente ligada al fracaso porque lo esencial (en literatura y sobre todo en poesía) es intraducible, nos dedicaremos a demostrar que precisamente ese núcleo intraducible es lo que caracteriza a la palabra auténtica y, al mismo tiempo, pone en marcha el proceso (iterativo, como la palabra) de la traducción. (2009:18)

Como objeto de estudio, la traducción estuvo dispersa en diferentes ámbitos institucionales y disciplinas, como la lingüística —que fue, durante gran parte del siglo pasado, el principal discurso sobre la traducción—, la literatura comparada o la filosofía. Se suele fijar la década de 1970 como el momento de surgimiento de un nuevo enfoque sobre la traducción, un enfoque empírico y sobre todo descriptivo, inaugurado por la intervención de James Holmes —traductor, poeta y académico norteamericano instalado en Amsterdam— en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada, realizado en Copenhague en 1972. Este artículo de carácter pionero tuvo una circulación muy restringida, y recién en 1988 fue incluido en un libro póstumo de Holmes (Toury, 1995:44). «The name and nature of Translation Studies» [Nombre y naturaleza de los Estudios de Traducción] es el título de la intervención de Holmes que propuso, además de un nombre —«Translation Studies»— frente a denominaciones a veces erráticas, el mapa de una «disciplina empírica» (1994:71) dividida en dos grandes áreas —una pura y otra aplicada— orientadas a cumplir con dos objetivos centrales: describir el fenómeno de la traducción y las traducciones «tal como se manifiestan en el mundo de nuestra experiencia» (71), y establecer principios generales que permitan explicar y predecir dichos fenómenos. Si el primer objetivo alcanza a gran parte de las investigaciones sobre traducción, el segundo es, todavía hoy, utópico y expresa una aspiración que la mayor parte de las investigaciones actuales sobre la práctica no tiene (cf. Hermans, 1999:28–30; Willson, 2013:84–85).

La intervención de Holmes fue central para que se consolidara, contra el predominio de los enfoques prescriptivos, un «paradigma descriptivo» (Hermans, 2020:143) desarrollado, sobre todo, por especialistas de Europa central o del este y de Israel como el mismo Holmes, José Lambert y André Lefevere (Bélgica), Itamar Even-Zohar y Gideon Toury (Israel), entre otros. Este paradigma ha recibido, a lo largo del tiempo, diferentes denominaciones: «Estudios descriptivos de la traducción», término que continúa empleándose en la actualidad; «Enfoque polisistémico», rótulo que reduce el paradigma a la Teoría de los Polisistemas, que si bien le concedió especial importancia a la traducción excede el ámbito de los estudios sobre esta práctica; «Escuela de los Países Bajos» o «Escuela de Tel Aviv», denominaciones que hacen énfasis, de manera parcial, en la procedencia de los investigadores que desarrollaron este paradigma; y «Escuela de la Manipulación», rótulo que proviene del título de una compilación, *The Manipulation of Literature* (1985), en la que participaron gran parte de los nombres asociados a este enfoque (Hermans, 1999:8). Más allá de las denominaciones, es importante señalar

la principal apuesta del paradigma descriptivo: desplazar el foco del texto fuente hacia las traducciones en sí mismas como hechos culturales, ligadas al entorno que las produce.

Entre los diferentes enfoques que pueden ser caracterizados como «descriptivos», el trabajo desarrollado por Gideon Toury ocupa un lugar central. En *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) [Los estudios de traducción y más allá], Toury define a las traducciones como hechos de la cultura meta, y agrega:

las traducciones surgen siempre en un determinado ambiente cultural y se diseñan para responder a ciertas necesidades y/o ocupar ciertos «espacios» en dicha cultura. En consecuencia, se puede decir que los traductores operan ante todo en interés de la cultura para la que traducen, sea cual sea el modo en que conciben dicho interés. De hecho, el que se mantengan ciertas características del texto origen en la traducción (o incluso que se pueden mantener, y hasta qué punto) puede a primera vista indicar una operación en beneficio de la cultura de origen, o incluso del texto origen como tal; pero es algo que también viene determinado por el polo meta, y de acuerdo con sus propios intereses: se mantienen ciertas características, y se reconstruyen en lengua meta, no porque sean de algún modo *inherentemente* «importantes» sino porque se les *dota* de importancia, desde el punto de vista receptor. (1995:48-49)

Una traducción es, por lo tanto, un producto atravesado por los intereses y valores de la cultura que traduce. En lugar de ensayar una definición a priori de traducción, Toury postula el concepto de «traducción supuesta», que apunta a mostrar cómo son las traducciones en realidad —no en un plano abstracto y general— y que atiende a lo que una cultura determinada considera como traducción en un determinado momento histórico (1995:73). Así, todo texto definido como traducción expresa, según Toury, tres postulados: la existencia de un texto de origen, la existencia de una operación de transferencia entre el texto de origen y el texto meta, y la existencia de una relación entre ambos. Así, una «traducción supuesta»

sería cualquier texto de la cultura meta respecto al que se pueden esgrimir razones para postular de forma provisional la existencia de otro texto, en otra cultura y lengua, del que supuestamente se deriva, por medio de operaciones de transferencia, y al que ahora se ve unido por ciertas relaciones, algunas de las cuales pueden considerarse, dentro de esa cultura, como necesarias y/o suficientes. (1995:77)

A partir de esta perspectiva, otra operación llevada a cabo por Toury es la inversión del vínculo entre equivalencia y traducción (cf. Assis Rosa, 2010; Hermans, 2020). Como lo ha señalado Snell Hornby, la noción de equivalencia fue el concepto clave que tuvieron en común todas las escuelas traductológicas basadas en la lingüística. Al no poder definirla de forma unívoca,

como una invariante, «se hicieron intentos de replantearse el concepto, de definirlo y clasificarlo, lo cual condujo a lo que solo puede describirse como una explosiva proliferación de tipos de equivalencia» (1988:37). Toury invierte la relación entre traducción y equivalencia: si un texto A es considerado la traducción de un texto B, la equivalencia es la relación presupuesta entre ambos; no existe, a priori, una equivalencia prescriptiva y ahistórica, se trata de una equivalencia funcional que debe ser definida según parámetros de la cultura meta (Assis Rosa, 2010:99–100).

Un concepto central en el planteo de Toury es el de «norma de traducción» —ya empleado por otros autores como Levý o Popovič— que le permitió relevar ciertas «regularidades de comportamiento» (Toury 1995:96) en el traductor que exceden su voluntad individual y dan cuenta de la naturaleza social de la actividad traductora. Considerando la existencia, para toda traducción, de un polo origen y un polo meta, Toury comienza por identificar una «norma inicial», que hace que las «decisiones de traducción reales» se muevan siempre entre dos extremos: la adecuación y la aceptabilidad. Así, para Toury, «un traductor tiene la posibilidad de plegarse al texto origen siguiendo sus normas, o de adherirse a las normas activas en la cultura meta o en el sector de esa cultura que acogería el producto final» (1995:98). Posteriormente, Toury postula la existencia de dos grandes grupos de normas: las preliminares y las operacionales (100). Mientras las primeras incluyen dos aspectos como la política de traducción y el hecho de si una traducción es directa o indirecta —es decir, el «umbral de tolerancia para con las traducciones hechas desde lenguas distintas de la de origen» (100)—, las normas operacionales «afectan a la matriz del texto, es decir, a la forma de distribuir el material lingüístico, así como a la textura y a la formulación verbal del texto» (100). Si el concepto de norma permite pensar el modo en que la actividad de traducir está atravesada por condicionamientos activos en el contexto cultural del que participa el traductor, tiene también otras implicancias. Para Theo Hermans, la idea de que la traducción es una actividad gobernada por normas implica pensar que también el estudio de los actos de traducción lo es, lo que cuestiona la separación entre el nivel del objeto y el meta nivel que el descriptivismo da por sentado: «mientras los primeros descriptivistas consideraban que su trabajo era puramente empírico y no evaluativo, y por lo tanto libre de valores y tal vez, incluso, objetivo, ahora estos supuestos tenían que ser desechados» (2020:145).

Aunque el enfoque descriptivo, tal como fue presentado, puede definirse como una perspectiva específica para el estudio de la traducción, es necesario recordar una cuestión central también señalada por Hermans: «el descriptivismo ha ingresado en el mainstream del estudio académico de la traducción hasta tal punto que ha dejado de existir como una tendencia distintiva o una línea de pensamiento» (2020:146).

## LECTURA

Es posible leer la presencia de este paradigma descriptivo en trabajos vinculados a los estudios de la traducción en Argentina. En *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*, título crucial para el desarrollo de estos estudios en el país, Patricia Willson emprende una investigación cuyo primer supuesto es

la pertinencia de analizar la literatura traducida desde una perspectiva crítica situada en el marco de la cultura receptora. Son sus normas reguladoras de la producción literaria, sus debates estéticos, sus sistemas de representaciones, los que dejan huellas en una traducción, y no solamente la fidelidad debida a un texto original. (2004:15)

Con este, otros dos supuestos de la investigación son «la posibilidad de enunciar un discurso crítico sobre la traducción» (2004:27) y «la existencia de momentos en la historia de una literatura en los cuales la actividad de determinados traductores interviene de manera decisiva en la configuración de nuevas poéticas o la renovación de la lengua literaria» (2004:34).

Luego de caracterizar el estado de la práctica de la traducción literaria en las primeras décadas del siglo pasado, a través de la indagación de colecciones editoriales dirigidas al gran público, Willson se concentra en el periodo delimitado por la fundación de la editorial de la revista *Sur* (1933) y el comienzo de la década del 60, momento en que la traducción se convierte «en uno de los modos de elaborar un nuevo repertorio de modelos literarios» (2004:273). El recorte obedece a cuestiones que caracterizaron el periodo, como la consolidación del aparato editorial y la presencia de dos tipos de traductores: traductores con una sólida formación literaria y escritores destacados de la literatura argentina que hicieron de la traducción un ejercicio frecuente.

Willson aborda tres figuras de «escritores–traductores»: Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco, nombres que exponen una actitud diferente ante lo extranjero e implementan, en sus traducciones, estrategias que pueden ligarse a sus propias representaciones de la literatura. Así, Victoria Ocampo sostiene la adherencia al texto extranjero como imperativo de su práctica (a través de estrategias como la no traducción de los nombres propios o la no aclimatación de referencias geográficas), y transforma a sus traducciones en espacios atravesados por su propia enunciación, cuestión legible en su fuerte intervención paratextual (en especial sus notas de traductora). Esta visibilidad imprime sobre el texto traducido, para Willson, una representación «romántica» de lo literario. Por su parte, Borges, «el traductor vanguardista», libera a la traducción de su sometimiento a una fidelidad opresiva para configurarla como un ejercicio lingüístico que obedece a un acto tanto de inserción cultural como de creación. En Borges, «las decisiones del

traductor no están condicionadas únicamente por una noción más o menos laxa de correspondencia con el texto fuente, sino también por determinada colocación dentro de la literatura receptora» (2004:117), tal como sucede con ese experimento del que Borges abjurará décadas después: su traducción aclimatadora de la última hoja del *Ulises* de Joyce, publicada en la revista *Proa* en 1925 (experimento que debe leerse en serie con sus ensayos sobre la traducción que continúan siendo reveladores para pensar la práctica, como «Las dos maneras de traducir» o «Las versiones homéricas»). En Bianco, el «traductor clásico», la práctica de traducción está atravesada por una poética que dictamina que las traducciones no deben notarse: en sus propios términos, una traducción *lisa* (esta poética alcanza su punto más alto, para Willson, en su versión de *The Turn of the Screw* de Henry James). Se trata otra vez una representación propia de la lengua literaria, pero que asume un riesgo que puede atentar contra la estrategia de escritura del texto que se traduce. Su traducción de *Malone meurt* de Samuel Beckett enseña, para Willson, este riesgo: una «racionalización» del régimen sintáctico que borra la informidad referencial del texto.

En las conclusiones de su investigación Willson señala:

Pensar la traducción como un hecho de la literatura importadora implica estar pensando desde otro lugar; no necesariamente privilegiado, pero sí diferente. Tal ha sido uno de los propósitos de esta investigación. Así, se han estudiado una serie de cuestiones que vinculan la incorporación de la literatura extranjera en la literatura argentina con ciertos debates en torno de las poéticas del relato. Por ejemplo, los criterios de elección de textos a traducir cuanto, en la literatura receptora, se piensa el rigor compositivo como valor literario; las estrategias de traducción que revelan con mayor acuidad concepciones de autor y de lector; los lugares textuales en que el traductor más explícitamente pone en juego sus representaciones de las relaciones entre la literatura extranjera y la literatura nacional. (2004:272)

Esta perspectiva reaparece en otros trabajos de Willson, como los artículos que conforman el reciente volumen *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras* (2019). Incluso, en un trabajo publicado originalmente en 2015 («La traducción en el *Borges* de Bioy»), Willson rastrea la presencia de un enfoque descriptivo sobre la traducción en la literatura antes que en la teoría, y afirma que Borges se anticipó dos décadas a los teóricos de los polisistemas y tres décadas al giro cultural en los estudios de la traducción:

En 1968, Borges dice algo sagaz y definitorio en este sentido: «Aun prescindiendo de sus textos argentinos, nuestra *Antología de la literatura fantástica* es una de las obras capitales de la literatura argentina» (1.220). Este modo de frasear la hipótesis es capital, pues remite sin ambigüedades ni metáfora a las traducciones como hechos de la cultura meta y como textos que interactúan

con los textos producidos en la lengua vernácula (...) Aquí se ve la traducción como práctica de diseminación de géneros, de tópicos o de modos de representación ficcional a través de fronteras lingüísticas y se enfatiza la idea de que, para estar plenamente disponible en un espacio cultural, un texto extranjero debe ser legible en lengua(s) adscripta(s) a ese espacio cultural. (2019:123)

De este modo, Willson no solo privilegia en sus investigaciones la percepción de la traducción como una práctica situada en la cultura que la practica, sino que demuestra, además, que esta percepción aparece inscrita en la literatura nacional.

Santiago Venturini

## ENVÍOS

**HERMANS, THEO** ([1999]2009). *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. St. Jerome.

**TOURY, GIDEON** ([1995]2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Cátedra. Traducción de Rosa Rabadán y Raquel Merino.

**WILLSON, PATRICIA** (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx. Siglo XXI*.

**WILLSON, PATRICIA** (2019). *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos traductora.



## Visión del mundo

Entre Lucien Goldmann  
y Pierre Bourdieu

En 1955 Lucien Goldmann publicó *El hombre y lo absoluto. El dios oculto* donde esbozó la categoría «visión del mundo» a partir del análisis de las tragedias de Racine y de los *Pensamientos* de Pascal. Se trata de un concepto clave del método allí expuesto y justificado con incontestable referencia a su potencia heurística: «un método se justifica únicamente en la medida en que nos permite comprender mejor las obras que nos proponemos estudiar» (1955:30). Un método que se deriva de su inquietud respecto de a qué obedecía la «visión trágica» común que encontraba en los textos de su corpus. Su exhaustiva demostración puso de manifiesto «un parentesco estructural» escasamente percibido con anterioridad (7). Un parentesco identificado como tal luego del tipo de análisis que Goldmann transformó en metodología: «las tragedias de Racine, tan poco aclaradas por su vida, se explican, al menos en parte, si se relacionan con el pensamiento jansenista y con la situación económica y social de las *gens de robe* bajo Luis XIV» (18). La misma relación vale para los *Pensamientos* de Pascal.

El postulado de que «la consciencia colectiva solo existe en las consciencias individuales pero no es la suma de estas» (29) opera en la sistematización de un estudio cuyas etapas se piensan «en espiral», moviéndose «alternativamente de las partes al todo y del todo a las partes y progresando simultáneamente en el conocimiento de las unas y del otro» (131). Su «programa de trabajo» (127) procede por etapas ejemplificadas a partir de su corpus:

Un estudio positivo válido de *Pensées* y del teatro de Racine supone no solo un análisis de su estructura interna, sino en primer lugar, su inserción en las corrientes de pensamiento y de afectividad que le son más próximas, y esto significa, ante todo, en el conjunto de lo que llamaremos *el pensamiento y la espiritualidad jansenista* y, a continuación, en el conjunto de la vida económica y social del grupo o, si queremos ser exactos, de la clase social a la que se refiere esta consciencia y esta espiritualidad, lo que corresponde en este caso concreto a la situación económica, social y política de la *noblesse de robe*. (126–127)

Ese «programa de trabajo» comienza por determinar una «estructura significativa» (121, 125). Su exigencia es notable: «ningún conjunto de obras de un individuo es ya, en tanto que tal, una estructura significativa» (125) ya que ese

conjunto se inserta en una «totalidad mayor» que «pueda dar cuenta de la génesis de sus elementos constitutivos» (125). Esa totalidad «solo en algunos casos particulares puede ser una vida individual» (126). La cantidad de datos que conjuga este tipo de análisis es abrumadora: el método goldmanniano exige situar este conjunto en otro, el «de las corrientes de pensamiento y de afectividad (lo que denominamos consciencia de grupo, y en este caso, por razones que se expondrán en seguida, consciencia de clase)» (127), y luego en otro más abarcativo constituido por «el conjunto de la vida económica, social, política e ideológica» (126). Ese trabajo por «peldaños» (129) reviste una considerable variedad de lecturas:

Esto significa que en el caso del presente estudio no se trata solamente de leer cierto número de obras históricas y de reexaminar los hechos mencionados en ellas, o de buscar su relación con las obras que estudiamos sino incluso de ir a las fuentes mismas y examinarlas nuevamente con una perspectiva nueva y totalmente diferente a la de los trabajos ya existentes. (128–129)

Las bases de su «estructuralismo genético» se explican en este estudio: «todo objeto válido en ciencias humanas, y ello significa toda totalidad significativa relativa, se comprende en su significación y se explica en su génesis por su inserción en la totalidad espacio–temporal de la que forma parte» (121).

De este exhaustivo relevamiento que repuso parte de la vida intelectual, social y afectiva que rodeó a la producción de Pascal y Racine se desprendió el concepto de «visión trágica»: «el hombre trágico, con su exigencia de absoluto» (77), situado entre «un mundo mudo y un dios oculto, carece sin embargo de un título teórico riguroso y suficientemente fundado para afirmar la existencia divina» (86). Así, «ante el sí o el no, la consciencia trágica» privilegia el «sí y el no», la síntesis (aunque paradójica): «actitud paradójica e indudablemente difícil de describir y de hacer comprensible, pero a mi entender, lo único susceptible de permitirnos la comprensión de los escritos que nos proponemos estudiar» (70). «El dios de la tragedia es un dios siempre presente y siempre ausente»; «la tragedia radical no cree ni en la posibilidad de transformar el mundo y actualizar en él valores auténticos ni en la de huir y refugiarse en la ciudad de dios» resalta Goldmann (67) mientras indica que estas características pueden observarse, pronunciadas, en los escritos últimos de los autores que describe, es decir, en *Fedra* de Racine y en los *Pensamientos* de Pascal. Textos que llevan al extremo la teología jansenista leída por ambos en interacción con otros textos: «¿cuál era el estado del pensamiento filosófico y científico en los años en que Pascal redactaba *Pensées*?» (39) es la pregunta que orientó las investigaciones de Goldmann. La respuesta que construyó pone de relieve el peso de la producción cartesiana y de los descubrimientos científicos en sus escritos tardíos:

El problema del pensamiento trágico (...) consiste en saber si en este espacio racional que ha sustituido definitivamente y sin posibilidad de retorno al pasado al universo aristotélico y tomista, existe todavía (...) una esperanza cualquiera de recuperar los valores morales supraindividuales, si el hombre podrá todavía recuperar a dios (...).

La voz de dios ya no habla al hombre de manera inmediata. He aquí uno de los puntos fundamentales del pensamiento trágico. *Vere tu es Deus absconditus*, escribirá Pascal. El dios oculto. (51)

Para asir mejor el tipo de asedio de los materiales que Goldmann exige para trabajar «científicamente» vale la pena recobrar un pasaje en el que advierte respecto de la falta de «un número suficiente de elementos comunes para trazar las líneas generales de una concepción que comprendiera, por ejemplo, la tragedia griega, la tragedia de Shakespeare» (56). Si bien señala «una característica común a estas formas de consciencia trágica», a saber, «todas expresan una crisis profunda de las relaciones entre los hombres y el mundo social y cósmico», observa que «estas reflexiones son únicamente una hipótesis apenas esbozada, pues para comprender realmente la significación de una obra literaria o filosófica es preciso referirla al conjunto de la vida social y económica de su época» (61). Por otro lado, a pesar de sus conjeturas sobre estas obras, subrayó que sus conocimientos del mundo antiguo y de la cultura griega eran «demasiado escasos para poder siquiera abordar el problema»; lo mismo compete respecto de la tragedia en Shakespeare (61).

Hay otra acepción de «visión del mundo» que ha sido recobrada recientemente por Gisèle Sapiro en el *Dictionnaire International Bourdieu*. Se trata de una exhumación que deriva de otra y que ratifica la importancia de incluir las clases en la reconstrucción del pensamiento de lxs autorxs que estudiemos. En este caso, la reciente publicación de los cursos de Sociología general que Bourdieu dictó entre 1981 y 1986 descubren su frecuente empleo de este término antes que «ideología» dados los supuestos de «sistema coherente y explícito» que, según entendía Bourdieu, acarrea esta noción que solía evitar (Sapiro, 2020e:880): «Una visión del mundo es un sistema de esquemas de previsión que, en tanto compartidos, devienen verdaderos, válidos», resaltaba Bourdieu (2015:119). La visión del mundo se expresa en las categorías que rigen la percepción y la clasificación: «una visión del mundo» es «un sistema de valores», un «sistema de preferencias» que se inscribe en el cuerpo «bajo la forma de principios sociales de división que el lenguaje ordinario condensa en pares opuestos» (Bourdieu, 1990:11). Su potencia deviene de su incrustación naturalizada:

Todo poder comporta una dimensión simbólica: debe obtener de los dominados una forma de adhesión que no reposa sobre la decisión deliberada de una consciencia esclarecida sino sobre la sumisión inmediata y pre-reflexiva (...). Los dominados aplican a toda cosa del mundo y, en particular, a las relaciones de poder en las que se ven involucrados, a las personas a través de las cuales esas

relaciones se desenvuelven y, por lo tanto también a ellos mismos, esquemas de pensamiento no reflexionados que, siendo el producto de la incorporación de esas relaciones de poder bajo la forma de un conjunto de pares de opuestos (alto/bajo, grande/pequeño, etc.), funcionan como categorías de percepción que construyen las relaciones de poder desde la perspectiva de quienes reafirman su dominación haciéndolas aparecer como naturales. (1990:11)

La importancia de este concepto radica en alertar respecto de la necesidad de no confundir «una visión del mundo» con el mundo: se trata de «un punto de vista sobre el sentido del mundo» (2015:114), de «principios que orientan la visión y, al mismo tiempo, las acciones y las representaciones» (114). Entre las fantasías de intervención bourdieusianas se destacan su obsesión por advertir que «la lucha por la imposición» de una visión del mundo «es inseparable de la lucha por lograr que la representación dominante devenga real» (113). Como Jacques Derrida (1994), Bourdieu ayudó a desentrañar y visibilizar los mecanismos por los cuales algunos enunciados tienen «fuerza de ley» (Bourdieu, 2015:113). Como en Derrida, la teoría de John Austin estuvo en la base de la propia: si «los enunciados performativos hacen ser aquello que enuncian» (Bourdieu, 1997b:241) no es sino porque una compleja retícula de poderes y de redes de dominación operan para que ello ocurra. Para poder hacer ciertas cosas con palabras es necesario que lxs locutorxs sean reconocidos como tales: no hay autoridad simbólica ni eficacia performativa sin ciertas condiciones sociales que pueden ser económicas, políticas, institucionales, entre otras. Desentrañar este funcionamiento es parte del trabajo de esclarecimiento que habilita el concepto de «violencia simbólica». Una violencia sostenida por el consentimiento inadvertido de quienes la padecen: «todo poder que logra imponer significaciones y, a su vez, imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza que están en su fundamento» (Bourdieu y Passeron, 1970:18) incurre en esta forma de violencia que exige complejas operaciones para su reconocimiento (y ni que decir tiene, para el desmontaje de sus mecanismos) debido a que su eficacia radica en el *habitus*, en la incorporación naturalizada de los principios de dominación que suponen, entre otras cosas, no discutir ni la legitimidad de lxs dominantes ni el orden establecido (cf. Bourdieu, 1997b:244).

## LECTURA

En una entrevista realizada en 1994, Daniel Link confesaba que *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas y *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta eran los dos libros que hubiese «deseado» escribir: «siguen siendo dos modelos que, yo imagino, son la versión argentina de *S/Z* de Barthes y *Mímesis* de Auerbach, los dos más grandes libros que la crítica ha

dado a la historia de los hombres» (1994:17). Por 1985 Jorge Panesi señalaba que *Literatura argentina y realidad política* es «el único libro que intenta una lectura coherente y global de toda la literatura argentina» además de lograr «suturar y hacer confluír aportes teóricos diversos y divergentes (Sartre, Goldmann, algo de psicoanálisis) sin perder la unidad» (1985:62).

Sarlo le dedicó a este libro una reseña que publicó en *Punto de vista*. El rimbombante título, «Significación estética y sociológica de la cultura en *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas» (1982:1), direccionaba desde la tapa de la revista al no menos llamativo título estampado en su reseña: «La moral de la crítica» (21). Una reseña que, a la vez, promocionaba la reedición que había gestionado desde el Centro Editor de América Latina: el libro de Viñas fue el primero de los ejemplares de la serie complementaria «Sociedad y cultura» que acompañaban los fascículos de la segunda edición de *Capítulo*. Se observa aquí un sistema de referencias cruzadas, prueba del interés de Sarlo por este libro: como directora de *Punto de vista* colocó en lugar destacado la reseña que escribió para la reedición en la que había colaborado como parte del equipo de trabajo de la colección a cargo entonces de Susana Zanetti. Luego, su texto es uno de los envíos más elocuentes al de Viñas: Sarlo recupera «algunas certezas» con las que Viñas trabajaba y que entendía «aconsejable no perder de vista después del embate a que fueron sometidas en los años dorados del formalismo» (Sarlo, 1982:21). Así, a la desmaterialización de la literatura como «a todas las muertes celebradas en los últimos años: de las ideologías o del sujeto», Viñas oponía una lectura que intersectaba «los discursos literarios con los de la ideología y eventualmente con las formas más explícitas de lo político» (21). Su pregunta no sería solo «¿cómo se escribió la literatura argentina?» sino «cómo escribió la literatura» los datos sobre la «trama social» (21). En varios pasajes, Sarlo desliza una analogía entre Barthes, uno de sus autores favoritos, y Viñas. La equiparación no es un mero detalle dado el lugar que el francés ocupa en la producción de Sarlo: «Como Barthes, Viñas se irrita ante las coartadas del mito, y las designa, como Barthes: naturalización, deshistorización, espiritualización» (22). Entre Barthes y Sartre, retoma la promesa que su título anunciaba: «“Toda estética es una moral”. La escritura es un *ethos*, según la fórmula de Barthes, todavía sartreano» (21). Sarlo muestra la poco ortodoxa conjugación teórica que la escritura de Viñas movilizaba: un Goldmann no solo atravesado por Sartre sino por George Poulet y Jean-Pierre Richard en un texto «escrito con la seguridad de que una línea del debate ideológico argentino pasa por su literatura» (21). Remarca: «si hay algo indiscutible en estos ensayos inteligentes y en ocasiones, arbitrarios, es que hablan de lo que realmente importa. Tomemos la literatura en serio, parecen decir» (21). Como haría luego con Marshall Berman (cf. Sarlo, 1988:7), Sarlo deja entrever una fantasía de robo que es, al mismo tiempo, una evaluación sobre su carácter imprescindible: «como confesaba Orwell de Dickens: libros de los cuales a uno le gustaría robar» (1982:22). Casi tres décadas más tarde, sube la

apuesta: este libro aparece como el que le enseñó a leer, no solo la literatura argentina sino la relación entre literatura, teoría y política (cf. 2011a, 2011b). Durante una entrevista en la que evocó los efectos del encuentro con la obra de Viñas en su práctica (un cuento que contó en más de una oportunidad, con matices sutilmente distintos aunque con los mismos acentos), apuntaba:

Leí *Literatura argentina y realidad política* en su primera edición, apenas fue publicada por Jorge Álvarez. Percibimos que se apoyaba en Goldmann. Viñas no citaba ninguna referencia teórica. Era como si Minerva hubiese salido completa de la cabeza de Júpiter, con su casco y su escudo, sin rastros de haber sido concebida en ninguna parte. (2009:147)

Apenas unos años después, Sarlo describía a aquella lectora que fue en los años sesenta, preocupada por desentrañar las «fuentes teóricas» que sustentaban ese libro que le habría enseñado a leer:

Y no sabíamos cuáles eran las fuentes teóricas. En los sesenta nos preocupaban muchísimo las fuentes teóricas. Si no descubríamos cuáles eran las fuentes teóricas y el escritor no las daba a pie de página quedábamos preocupadísimo. Y ese libro aparecía sin fuentes teóricas. Uno hoy podría rastrearlas. (Sarlo, 2011b)

Esta marca que Sarlo detecta es importante: si en sus ensayos Viñas no explicitaba sus deudas teóricas, en sus clases de Literatura argentina I de la Universidad de Buenos Aires las revelaba así como lo hacía en las que había dictado durante «los años Prieto» (Podlubne, 2013) en Rosario (cf. Gerbaudo, 2016). Las clases, publicaciones y envíos de Viñas en la Rosario de los años sesenta tendrán un lugar central en el subcampo de los estudios literarios: en el proceso de construcción del Litoral como «la Dublín argentina» (esa comparación de Fabián Casas que Osvaldo Aguirre [2021] ha evocado en más de una ocasión), Rosario fue el indiscutido centro de investigación y enseñanza a la vanguardia; Colastiné y Paraná, los centros de producción literaria y Santa Fe, el centro editorial vía su universidad estatal.

Entre esos envíos se destaca, por la singularidad de su espacio de circulación, una traducción de Lucien Goldmann que impulsó durante sus años como profesor en Rosario, antes de la dictadura de Onganía. Se trata del texto «Materialismo dialéctico e historia de la literatura» (Goldmann, 1947): una propuesta teórica, epistemológica y metodológica para escribir una historia de la literatura desde esa posición. La traducción se publicó entre 1963 y 1964 en los dos únicos números de *El arremangado brazo*, una revista de difusión cultural ligada al activismo político. Viñas había encargado la traducción a Noemí Ulla, entonces alumna de sus cursos. Durante una entrevista realizada en 2007, Ulla reponía cómo se enlazaban entonces Goldmann y Sartre en las preocupaciones intelectuales de la «Dublín argentina»:

Fue David Viñas, mi profesor de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras en Rosario, quien habló por primera vez de Goldmann. Enseguida empecé a leerlo e influidos como estábamos por el pensamiento sartreano que estaba en el aire y por los enfoques sociológicos de David, me pareció acertado escribirle a Goldmann para seguir su curso en París. Me contestó muy amablemente y me presenté a una beca de la universidad para conseguir mi propósito. Pero el jurado decidió que era más interesante la antropología que la literatura y dio la beca a esa orientación. De manera que me quedé sin la posibilidad de seguir el curso. La traducción de *El arremangado brazo* fue por esos años. El grupo al cual yo pertenecía (...) no miraba con total acuerdo pero tampoco con total desacuerdo las ideas sociológicas para interpretar la literatura. (...) Sin embargo, en su momento, los libros de Goldmann nos descubrieron una mirada diferente y más de una revelación. (Ulla, 2007)

Por aquellos años, Viñas introdujo a Goldmann tanto en su enseñanza en la universidad como en su tesis doctoral, *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*, publicada por la editorial de la Universidad Nacional del Litoral (Viñas, 1965). El epígrafe escogido para esta tesis condensa la posición desde la que leía la literatura:

Para el materialismo histórico, el elemento esencial en el estudio de la creación literaria reside en el hecho de que la literatura y la filosofía son, en planos diferentes, expresiones de una visión del mundo y que las visiones del mundo no son hechos individuales sino sociales. (Goldmann en Viñas, 1965:7)

La analogía con el modo de leer de Goldmann se puede entrever solo repasando los materiales que ponía en juego en sus ensayos y la lógica que animaba sus operaciones para, desde allí, desgranar sus hipótesis. Por ejemplo, en las primeras páginas de esa tesis tomaba distancia de «la crítica tradicional» que «se ha atenido al pie de la letra a las declaraciones teóricas de Laferrère» aceptando «acríticamente la imagen que de sí mismo les proponía» (9). Mientras se diferenciaba, señalaba qué relaciones establecía entre esas autofiguras, la clase a la que Gregorio de Laferrère pertenecía y las tradiciones literarias de las que participaba:

Y no. (...) Porque aun cuando yo también me atenga a esas declaraciones, lo haré como punto de partida y para verificar las contradicciones que se pueden inferir de los dos núcleos fundamentales de ese texto: el que por sus implicancias remite a la manera de los *gentlemen* del 80 y el que reenvía a la nueva situación histórica y cultural llamada «década de oro» del teatro argentino que, en sus líneas generales, cubre los primeros años del siglo xx. (1965:9)

Poner al «texto interrogando la biografía» (9): esa recomendación, actuada en sus escritos, se desprende de una de sus tantas clases sobre Mansilla dictadas durante su primer año como profesor de Literatura argentina I de

la carrera de letras de la UBA, en 1986. En pleno auge del posestructuralismo, la singularidad de ese modo de leer fue advertida por Ricardo Piglia que destacaba la persistencia de su poco ortodoxa combinación de «la biografía con las condiciones materiales de la literatura» (Piglia, 2011).

Esta manera de leer atravesó su obra. El pensamiento de Goldmann marcó su enseñanza y su crítica. En una de las versiones de ese libro que escribió durante toda su vida, apuntó: «Lo que se propone en este libro no es una explicación sociológica sino una *lectura política* de la literatura de nuestro país entendida como un texto único, corrido, donde la burguesía argentina habla» (1971:10). Viñas leyó y enseñó desde ese lugar la literatura argentina y, como Goldmann, elaboró sus hipótesis a partir de la biblioteca y de los archivos imposibles que se insinúan, en especial, en las diferentes versiones de este libro estudiadas con minucia e inteligencia por Juan Pablo Canala (2023). Archivo y biblioteca que, sutilmente, se desembalaban en sus clases.

Por último señalemos que, en un texto reciente, mucho más arriesgado en sus afirmaciones que el último que le había dedicado a la problemática (cf. Sapiro, 2014), Sapiro pregunta: «¿se puede separar la obra del autor?» (2020c). Con más ambivalencia que Viñas responderá «sí y no» (227). En sus razones para el «no» caen juntos Goldmann y Bourdieu: «no se puede», básicamente, porque la obra «porta la huella» de la «visión del mundo» (232) de quien escribe. No hay disimulo posible, más allá de toda pretensión voluntarista, que permita obviar esta marca que no impide reconocer, de cualquier modo, un resquicio para los juegos que la autonomía literaria habilita (cf. Sapiro, 2020c:227). Y es en este punto donde su resolución deja lugar al «sí»: no se trata solo de que «la identificación del autor con la obra jamás es completa» (227) sino también de que en la «fabricación del sentido» intervienen más de un actor, más de un tiempo, más de una coordenada de lectura (228).

Anaía Gerbaudo

## ENVÍOS

**BOURDIEU, PIERRE** (2016). *Sociologie générale. Cours au Collège de France 1983–1986*.

Vol. 2. Raisons d'agir–Seuil.

**GOLDMANN, LUCIEN** ([1955]1985). *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Península.

Traducción de Juan Ramón Capella.

**GOLDMANN, LUCIEN** ([1947]1964). Materialismo dialéctico e historia de la literatura. Primera parte. *El arremangado brazo*, 1963, (1), 2, 4, 12–13; Segunda parte. *El arremangado brazo*, (2), 2–3. Traducción de Noemí Ulla y Romeo Medina.

**VIÑAS, DAVID** (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*.

Siglo Veinte.

## Referencias

- ABRAHAM, CARLOS** (2016). *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*. Tren en movimiento.
- ABRAHAM, CARLOS** (2017). *La editorial Acme. El sabor de la aventura*. Tren en movimiento.
- ACHA, OMAR** (2021, 13 de marzo). La joven Sarlo. *Jacobin. América Latina*.  
<https://jacobinlat.com/2021/03/13/la-joven-sarlo/>
- ADORNO, THEODOR** (2003). *Notas sobre literatura*. Akal.
- AGAMBEN, GIORGIO** ([1982]2016). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-textos. Traducción de Tomás Segovia.
- AGAMBEN, GIORGIO** (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo (*Homo sacer III*). Pretextos.
- AGAMBEN, GIORGIO** ([2000]2006). *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*. Trotta.
- AGAMBEN, GIORGIO** ([2002]2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- AGAMBEN, GIORGIO** (2003). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.
- AGAMBEN, GIORGIO** ([2005]2018). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Adriana Hidalgo. Traducción Flavia Costa y Edgardo Castro.
- AGAMBEN, GIORGIO** ([2008]2018). *Signatura rerum. Sobre el método*. Adriana Hidalgo. Traducción Flavia Costa y Mercedes Ruvituso.
- AGAMBEN, GIORGIO** (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? *Desnudez* (pp. 17–30). Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, GIORGIO** (2016). *El final del poema*. Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, GIORGIO** (2017). ¿Qué queda? <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=572>
- AGUIRRE, OSVALDO** (2021). Malvaloca. *Aldo Oliva y los poetas del Ehret*. Vera cartonera. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/>
- AIRA, CÉSAR** (1992). Cecil Taylor. En Forn, Juan (Ed.), *Buenos Aires. Una antología de nueva ficción argentina* (pp. 129–144). Anagrama.
- AIRA, CÉSAR** (2002). *La liebre*. Emecé.
- AIRA, CÉSAR** (2003). *Copi*. Beatriz Viterbo.
- AIRA, CÉSAR** (2012a). *Entre los indios*. Mansalva.
- AIRA, CÉSAR** (2012b). *La ola que lee*. Penguin Random House.

- AIRA, CÉSAR** (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Random House.
- ALTAMIRANO, CARLOS** (1981). Proposiciones para una teoría social de la cultura. *Punto de vista*, (11), 20–23.
- ALTAMIRANO, CARLOS** (1988). Raymond Williams, 1921–1988. *Punto de vista*, (33), 1–2.
- ALTAMIRANO, CARLOS** (2002). Campo intelectual. En *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 9–10). Paidós.
- ALTAMIRANO, CARLOS** (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Norma.
- ALTAMIRANO, CARLOS** (2019). *Estaciones*. Ampersand.
- ALTAMIRANO, CARLOS Y SARLO, BEATRIZ** (1977). *Literatura y sociedad*. CEAL.
- ALTAMIRANO, CARLOS Y SARLO, BEATRIZ** (1980). *Conceptos de sociología literaria*. CEDAL.
- ALTAMIRANO, CARLOS Y SARLO, BEATRIZ** (1983). *Literatura/sociedad*. Hachette.
- ANGILETTA, FLORENCIA** (2014). Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina. *Exlibris*, (3), 104–116.
- ANTELO, RAÚL** (2015). A potencialidade do arquivo. *El archivo como política de lectura*. Traducción de Delfina Cabrera. (En prensa).
- ARALDI, CLADEMIR LUÍS** (2007). Nietzsche: caos y voluntad de poder. *Estudios de Filosofía*, 6, 5–18. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/1276>
- ARCHIVO AUDIOVISUAL** (1992). Video editado de la puesta en escena de *Sacco y Vanzetti*, proporcionado por Tito Egurza. Duración: 1:57. La fecha se puede deducir porque es Manuel Callau quien interpreta a Vanzetti y ya no Víctor Laplace, el Bartolomeo de la temporada del **91**.
- ARFUCH, LEONOR** (2002). Dialogismo. En Altamirano, Carlos (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 65–68). Paidós.
- ARISTÓTELES** (1974). *Poética*. Gredos. Traducción de Valentín García Yebra.
- ARNÉS, LAURA; DOMÍNGUEZ, NORA Y PUNTE, JOSÉ MARÍA** (2020). Historia de la literatura feminista, un proyecto. En *Historia feminista de la literatura argentina*. Tomo V. *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 12–13). Edivim.
- ASSIS ROSA, ALEXANDRA** (2010). Descriptive Translation Studies (DTS). En Gambier, Yves y Doorslaer, Luc van (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 94–104). John Benjamins.
- AUERBACH, ERICH** (1950) *Mimesis: la realidad en la literatura*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz.
- AUSTIN, JOHN** ([1955]2008). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós. Traducción de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi.
- AUSTIN, JOHN** (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- BACHELARD, GASTON** ([1932]2002). *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, GASTON** (1996). *La formación del espíritu científico*. Fondo de Cultura Económica.

- BADIOU, ALAIN** (2002). *Deleuze. El clamor del ser*. Manantial.
- BAJTÍN, MIJAÍL** ([1963]2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Tatiana Bubnova.
- BARTHES, ROLAND** (1964[2003]). La respuesta de Kafka. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de Carlos Pujol.
- BARTHES, ROLAND** ([1968]2013). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 243–256). Paidós. Traducción de Carlos Fernández Medrano.
- BARTHES, ROLAND** ([1970]2015). S/Z. Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.
- BARTHES, ROLAND** ([1975]2018). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Eterna Cadencia. Traducción y prólogo de Alan Pauls.
- BARTHES, ROLAND** ([1978]2008). *Lección Inaugural. Placer del Texto seguido por Lección Inaugural*. Siglo XXI. Traducción de Oscar Terán.
- BARTHES, ROLAND** ([1986]2009). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 277–294). Paidós Comunicación. Traducción de Carlos Fernández Medrano.
- BARTHES, ROLAND** (1993). *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán.
- BARTHES, ROLAND** (2003). Literatura y discontinuidad. En *Ensayos críticos* (pp. 241–258). Seix Barral. Traducción de Carlos Pujol.
- BARTHES, ROLAND** (2003). *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977–1978*. Siglo XXI. Traducción de Patricia Wilson.
- BARTHES, ROLAND** (2009). *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. Paidós. Traducción de Adolfo Castañón.
- BARTHES, ROLAND** (2010). *Diario de mi viaje a China*. Edición a cargo de Anne Hersberg Pierrot. Paidós. Traducción de Núria Pettit Fonserè.
- BARTHES, ROLAND** (2015). El juego del caleidoscopio. *El grano de la voz. Entrevistas 1962–1980*. Siglo XXI.
- BARTHES, ROLAND** (2016). *Incidentes*. La marca editora. Traducción de Víctor Goldstein.
- BATAILLE, GEORGES** ([1957]2003). *El erotismo*. Octaedro Editores. Traducción de Antonio Escohotado.
- BATAILLE, GEORGES** (2008). *La religión surrealista. Conferencias 1947–1948*. Las cuarenta. Traducción de Julián Fava.
- BERMAN, ANTOINE** (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard.
- BERMAN, ANTOINE** (1989). La traduction et ses discours. *META*, 34(4), 672–679.
- BECKETT, SAMUEL** (2012). *El innumerable*. Alianza.
- BEIGEL, FERNANDA** (2021). Circuitos y campos. Escalas espaciales del reconocimiento académico. Mimeo.
- BEIGEL, FERNANDA Y GALLARDO, OSVALDO** (2021). Productividad, bibliodiversidad y bilingüismo en un corpus completo de producciones científicas. *CTS*, (16)46, 41–71.
- BENARÓS, LEÓN** (1951). Editorial. *El 40*, (1), 3.

- BENJAMIN, WALTER** ([1927–1940] [1972–1989]2016). *Gesammelte Schriften. Suhrkamp*. [[1982]2016]. *Libro de los Pasajes*. Akal. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- BENJAMIN, WALTER** ([1928]2012). *Origen del «Trauerspiel» alemán*. Gorla. Introducción de Miguel Vedda. Traducción y notas de Carola Pivetta.
- BENJAMIN, WALTER** ([1939]2010). Sobre algunos temas en Baudelaire. *Ensayos escogidos*. El cuenco del plata. Traducción de H. A. Murena.
- BENJAMIN, WALTER** ([1942]1973). Tesis de la filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la historia*. Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.
- BENNINGTON, GEOFFREY Y DERRIDA, JACQUES** (1994). *Jacques Derrida*. Cátedra.
- BENVENISTE, ÉMILE** (1991). *Problemas de lingüística general. Vol I. Siglo XXI*.
- BERGER, JOHN**. *Una vez en Europa*. Alfaguara.
- BIOY CASARES, ADOLFO** (2006). *Borges*. Destino.
- BLANCHOT, MAURICE** ([1955]1969). *El espacio literario*. Paidós. Traducción de Vicky Pallant y Jorge Jinkis.
- BLANCHOT, MAURICE** (1971). *L'Amitié*. Gallimard.
- BLANCHOT, MAURICE** (2005). La desaparición de la literatura. En *El libro por venir* (pp. 231–238). Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco.
- BLANCHOT, MAURICE** (2008). *La conversación infinita*. Arena Libros.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN ET AL.** (1995). *Historia de la Teoría Literaria (I: La antigüedad grecolatina)*. Gredos.
- BOLLE, WILLI** (2014). Historia. En Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut (Eds.), *Conceptos Walter Benjamin* (pp. 527–590). Las Cuarenta.
- BORGES, JORGE LUIS** ([1960]1997). Del rigor en la ciencia. *El hacedor*. En *Obras completas II* (p. 225). Emecé.
- BOTTO, MALENA** ([2006]2014). Concentración, polarización y después. En De Diego, José Luis (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880–2010)* (pp. 219–269). Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, PIERRE** (1966). Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps Modernes*, (246), 865–906.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1971a]1999). Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 23–42). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1971b]1999). Una interpretación de la teoría de la religión según Max Weber. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 43–63). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, PIERRE** (1971c). Genèse et structure du champ religieux. *Revue française de sociologie*, (12), 295–334.
- BOURDIEU, PIERRE** (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Droz.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1972–1975]2013). Séminaires sur le concept de champ. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (200), 12–37.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1973]1984/2002). L'opinion publique n'existe pas. En *Questions de sociologie* (pp. 222–235). Minuit.

- BOURDIEU, PIERRE** ([1976]1999). El campo científico. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 75–110). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1977]2010). La producción de la creencia. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 153–229). Siglo XXI. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, PIERRE** (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** (1980). *Le sens pratique*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** (1981). La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (36/37), 3–24.
- BOURDIEU, PIERRE** (1983). Les sciences sociales et la philosophie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (47/48), 45–52.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1984]2016). Cours du 1er Mars. *Sociologie générale. Cours au Collège de France* (pp. 13–62). Vol. 2. Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (1984). *Homo academicus*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1985–1986]2011). Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985–1986. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (190), 126–139.
- BOURDIEU, PIERRE** (1986). La force du droit. Éléments pour une sociologie du champ juridique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (64), 40–44.
- BOURDIEU, PIERRE** (1987). *Choses dites*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** (1988). *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1989a]2002). Principes pour une réflexion sur les contenus d'enseignement. Rapport de la commission présidée par Pierre Bourdieu et François Gros. Ministère de l'Éducation nationale, de la jeunesse et des sports. En *Interventions, 1961–2001. Science sociale et action politique* (pp. 217–226). Agone.
- BOURDIEU, PIERRE** (1989b). *La Noblesse d'État. Grandes Écoles et esprit de corps*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1989c]2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 3–8.
- BOURDIEU, PIERRE** (1990). La domination masculine. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (84), 2–31.
- BOURDIEU, PIERRE** (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** ([1995]1999). La causa de la ciencia. Cómo la historia social de las ciencias sociales puede servir al progreso de estas ciencias. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 111–127). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, PIERRE** (1996). *Sur la télévision*. Liber.
- BOURDIEU, PIERRE** (1997a). *Les usages sociaux de la science. Pour une sociologie clinique du champ scientifique*. INRA.
- BOURDIEU, PIERRE** (1997b). *Méditations pascaliennes*. Seuil.

- BOURDIEU, PIERRE** (1998a). *La domination masculine*. Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (1998b). *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*. Liber-Raisons d'agir.
- BOURDIEU, PIERRE** (1999). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 223–267). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, PIERRE** (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (126/127), 3–28.
- BOURDIEU, PIERRE** (2000). *Les structures sociales de l'économie*. Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (2001). *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*. Raisons d'agir.
- BOURDIEU, PIERRE** (2002). *Interventions, 1961–2001. Science sociale et action politique*. Textos escogidos y presentados por Franck Poupeau y Thierry Discepolo. Agone.
- BOURDIEU, PIERRE** (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. Raisons d'agir.
- BOURDIEU, PIERRE** (2012). *Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989–1992*. Raisons d'agir–Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (2013). *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France, 1998–2000*. Raisons d'agir–Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (2015). *Sociologie générale. Cours au Collège de France 1981–1983*. Vol. 1. Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (2016). *Sociologie générale. Cours au Collège de France 1983–1986*. Vol. 2. Raisons d'agir–Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE** (2017). *Anthropologie économique. Cours au Collège de France, 1992–1993*. Raisons d'agir–Seuil.
- BOURDIEU, PIERRE Y JEAN-CLAUDE PASSERON** (1964). *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Minuit.
- BOURDIEU, PIERRE Y JEAN-CLAUDE PASSERON** (1970). *La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Minuit.
- BOUVERESSE, JACQUES Y DANIEL ROCHE** (Ed.) (2004). *La liberté par la connaissance. Pierre Bourdieu (1930–2002)*. Collège de France–Odile Jacob.
- BRIGGS, JOHN Y PEAT, F. DAVID** ([1989]1994). *El espejo turbulento: los enigmas del caos y el orden*. Salvat. Traducción de Carlos Gardini.
- BUTLER, JUDITH** (1988). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18. [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/526/446](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526/446)
- BUTLER, JUDITH** (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge. [(1999). Prefacio. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (pp. 9–26). UNAM. Traducción de Mónica Mansour y Laura Manríquez] [(2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. UNAM. Traducción de María Antonia Muñoz García] [(2018). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. Traducción María Antonia Muñoz García].

- BUTLER, JUDITH** ([1993]2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- BUTLER, JUDITH** ([1997]2004). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Routledge [*Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis. Traducción y prólogo de Javier Sáez y Beatriz Preciado].
- BUTLER, JUDITH** ([2004]2006). *Deshacer el género*. Paidós. Traducción de Patricia Soley Beltrán.
- CALABRESE, ELISA** (2006). Animales fabulosos. Un proyecto cultural comprometido. En *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (pp. 11-29). UNMDP.
- CAMPESINO, JUAN** (2016–2017). La parodia en el tiempo. *Analecta Malacitana*, xxxix, 247–276.
- CASANOVA, PASCALE** (1999). *La République mondiale des lettres*. Seuil.
- CASANOVA, PASCALE** (2002). Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire. En Triaire, Sylvie; Bertrand, Jean-Pierre y Denis, Benoît (Dirs.), *Sociologie de la littérature: la question de l'illégitime* (pp. 171–181). Presses Universitaires de la Méditerranée.
- CATALIN, MARIANA** (2010). Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la televisión. En Giordano, Alberto (Comp.), *Los límites de la literatura* (pp. 89–110). UNR.
- CEVASCO, MARÍA ELISA** (2001). *Para ler a Raymond Williams*. Paz e Terra.
- COMPAGNON, ANTOINE** (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Seuil.
- COMPAGNON, ANTOINE** (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona. El Acanalado. Traducción de Manuel Arranz.
- CONDE, LAURA** (2012). La palabra poética, el mito y el caracol: Encuentro con Mauricio Kartun. *Revista Estructura Mental a las Estrellas*, 11(4), 8–12.
- CONDE, LAURA** (2014). Entrevista a Mauricio Kartun en *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. La Plata: EME, 143–151.
- CONDE, LAURA** (2022). Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena (tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2201/te.2201.pdf>
- CONLEY, TOM** (2011). Folds and folding. En Stivale, Charles (Ed.), *Gilles Deleuze. Key concepts* (pp. 192–204). Acumen.
- CONTRERAS, SANDRA** (2008). *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, SANDRA** (2010). Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, 129–137.
- COSOVSKI, AGUSTÍN** (2019, 12 de octubre). Handke y las guerras de la ex Yugoslavia: una herida que vuelve a abrirse después del Nobel. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/cultura/2019/10/12/handke-y-las-guerras-en-la-ex-yugoslavia-una-herida-que-vuelve-a-abrirse-despues-del-nobel/>
- CRAGNOLINI, MÓNICA** (2009). El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento. *Otra parte* (18), 20–24.

- CRAGNOLINI, MÓNICA** (2012). *Derrida, un pensador del resto*. La Cebra.
- CRAGNOLINI, MÓNICA** (2021). *Vivir de la sangre de otro. La violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales*. Vera cartonera.  
<https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/>
- CRISTÓFALO, AMÉRICO** (2007). Metafísica, ilusión y teología poética. Notas sobre poesía argentina: 1940–1955. En Viñas, David (Dir.) y Korn, Guillermo (Comp. del tomo), *Historia social de la literatura argentina. El peronismo clásico (1945–1955)* (pp. 62–72). Paradiso.
- CROCE, MARCELA** (2006). Las revistas literarias argentinas o una historia colectiva de la literatura local. En Lafleur, Héctor René et al., *Las revistas literarias argentinas: 1893–1967* (pp. 9–29). El 8vo loco.
- CUESTA ABAD, JOSÉ** (1991). *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*. Visor.
- CUSSET, FRANÇOIS** ([2003]2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze y & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Melusina. Traducción de Mónica Nasi.
- CUSSET, FRANÇOIS** (2003). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Éditions La Découverte.
- CUSSET, FRANÇOIS** (2008). *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. University of Minnesota Press.
- CHAMPAGNE, PATRICK** (2013). Introduction. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (200), 4–11.
- CHARLE, CHRISTOPHE** (2020). Champ intellectuel. En *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 140–143). CNRS Éditions.
- CHARTIER, ROGER** ([1999]2006). Esbozo de una genealogía de la «función–autor». *Artefilosofía*, 1, 187–198.
- CHARTIER, ROGER** (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa. Traducción de Margarita Polo.
- CHARTIER, ROGER** ([2015]2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI–XVIII*. Katz. Traducción de Víctor Goldstein.
- CHEJFEC, SERGIO** (2013). Entre los indios. *Otra parte*. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/entre-los-indios-3/>
- DALMARONI, MIGUEL** (1998). La moda y «la trampa del sentido común». Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*. En Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (Comps.), *Las operaciones de la crítica* (pp. 35–44). Beatriz Viterbo.
- DALMARONI, MIGUEL** (2004). Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams. *Punto de vista*, 27(79), 42–46.
- DALMARONI, MIGUEL** (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960–2002*. RIL Editores.
- DALMARONI, MIGUEL** (2009). Lo que resta (un montaje). En Dalmaroni, Miguel y Rogers, Geraldine, *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (pp. 15–37). EdULP.

- DALMARONI, MIGUEL** (2010). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres). *BazarAmericano*. <http://bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&pdf=si>
- DALMARONI, MIGUEL** (2011). Política y primeras lecturas. Dossier Saer. *Revista Zama*, (3). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/issue/view/415>
- DALMARONI, MIGUEL** (2013) La literatura y sus restos (teoría, crítica y filosofía) Algo más sobre «el lector común». *Bazar americano*. <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=85&pdf=si>
- DALMARONI, MIGUEL** (2018). Hasta que la muerte las separe. Crítica literaria y teoría en la Argentina (algunas notas). *El taco En La Brea*, (8), 101-109.
- DANTO, ARTHUR** (1986). The End of Art. En *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (pp. 81-117). Columbia University Press.
- DASENBROCK, REED WAY** (1994). Reading Demanians Reading de Man. *South Central Review*, 11(1), 23-43.
- DE BEAUVOIR, SIMONE** ([1949]1999). *El segundo sexo*. Sudamericana. Traducción de Juan García Puente.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS** (2003). ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Ediciones Al Margen.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS** (2018). La literatura y el mercado editorial. En Monteleone, Jorge (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Una literatura en aflicción* (pp. 319-349). Emecé.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS** (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Ampersand.
- DE FORNEL, MICHEL** (2020). Ferdinand de Saussure (1857-1913). En *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 761-763). CNRS Éditions.
- DELGADO, VERÓNICA** (2014). Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En Delgado, Verónica; Mailhe, Alejandra y Rogers, Geraldine (Coords.), *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas* (pp. 11-25). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/33>
- DELGADO, VERÓNICA** (2022). *Notas sobre términos teóricos*. Mimeo.
- DE MAN, PAUL** (1983). *Rhetoric of temporality. Blindness and Insight*. Oxford University Press.
- DE MAN, PAUL** (1986). *The Resistance to Theory*. University of Minnesota Press.
- DE MAN, PAUL** (1990). *Alegorías de la lectura*. Lumen.
- DE MAN, PAUL** (2003). La resistencia a la teoría. En Araújo, Nara y Delgado, Teresa (Eds.), *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios poscoloniales* (pp. 639-666). Anthropos.
- DELEUZE, GILLES** (1987). *Foucault*. Paidós.
- DELEUZE, GILLES** (1988). *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Minuit.
- DELEUZE, GILLES** (1993). *Critique et clinique*. Minuit.
- DELEUZE, GILLES** (2002). *Conversaciones*. Editora Nacional. Traducción de José Luis Pardo.

- DELEUZE, GILLES** (2006a). *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Cactus.
- DELEUZE, GILLES** (2006b). *Proust et les signes*. PUF.
- DENIS, BENOÎT** (2004). La responsabilidad de l'écrivain. En *Dictionnaire Sartre* (p. 432). Champion.
- DE PERETTI, CRISTINA Y PACO VIDARTE** (1998). *Derrida (1930)*. Ediciones del Orto.
- DE PERETTI, CRISTINA ET AL.** (2015). Nota aclaratoria. En Derrida, Jacques, *Clamor* (p. 4). La oficina.
- DE PERETTI, CRISTINA** (2016). Entrevista por Analía Gerbaudo. *El taco en la brea*, (4), 157-180.
- DE SAUSSURE, FERDINAND** ([1916]1980). *Curso de lingüística general*. Losada. Traducción de Amado Alonso.
- DERRIDA, JACQUES** (1966). La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. Conférence prononcée au Colloque international de l'Université Johns Hopkins (Baltimore) sur *Les langages critiques et les sciences de l'homme*, 21 octobre. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/structure.htm>
- DERRIDA, JACQUES** (1967a). *De la Grammatologie*. Minuit. [(1971). *De la gramatología*. Siglo XXI. Introducción de Philippe Sollers].
- DERRIDA, JACQUES** (1967b). *L'écriture et la différence*. Du Seuil. [(1989). Freud y la escena de la escritura. En *La escritura y la diferencia* (pp. 271-317). Anthropos. Traducción de Patricio Peñalver. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/freud.htm>]
- DERRIDA, JACQUES** (1972a). La différance. En *Marges de la philosophie* (pp. 1-29). Minuit.
- DERRIDA, JACQUES** (1972b). *Positions*. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Minuit.
- DERRIDA, JACQUES** ([1972c]1997). *Marges de la philosophie*. Minuit.
- DERRIDA, JACQUES** (1972d). *La dissémination*. Du Seuil.
- DERRIDA, JACQUES** ([1972e]1987). *Positions*. Minuit.
- DERRIDA, JACQUES** (1974a). *Glas*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1974b]2015). *Glas*. Galilée. [*Clamor*. La oficina. Traducción de Cristina de Peretti y equipo].
- DERRIDA, JACQUES** ([1975-1976]2017). *Théorie et pratique. Cours de l'ENS-Ulm 1975-1976*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1976a]1992). Entre crochets (I). En Weber, Elisabeth (Ed.), *Points de suspension. Entretiens* (pp. 13-36). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1976b]1990). Où commence et comment finit un corps enseignant. Appendice: *Avant-Projet pour la constitution d'un groupe de recherches sur l'enseignement philosophique. Modes de fonctionnement du GREPH (status)*. En *Du droit à la philosophie* (pp. 111-154). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1977a]1990). LIMITED INC, a b c... *Limited Inc.* (pp. 61-197). Galilée.

- DERRIDA, JACQUES** ([1977b]1992). Ja, ou le faux-bond. En Weber, Elisabeth (Ed.), *Points de suspension. Entretiens* (pp. 37-81). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1978]1980). Du Tout. En *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (pp. 525-549). Flammarion.
- DERRIDA, JACQUES** (1979). Living On. border lines. En *Deconstrucion & Criticism* (pp. 75-176). Continuum.
- DERRIDA, JACQUES** (1980a). *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Flammarion.
- DERRIDA, JACQUES** (1980b). Speculer –sur «Freud». En *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (pp. 274-437). Flammarion.
- DERRIDA, JACQUES** ([1980c]2003). La loi du genre. En *Parages* (pp. 231-266). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1981a]1994). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Siglo XXI. Traducción de Ana María Palos.
- DERRIDA, JACQUES** (1981b). *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Pretextos.
- DERRIDA, JACQUES** ([1981c]1998). Las buenas voluntades de poder (una respuesta a Hans-Georg Gadamer). En Gómez Ramos, Antonio (Ed.), *Diálogo y deconstrucción* (pp. 43-44). Cuaderno Gris. Traducción de Gabriel Aranzueque.
- DERRIDA, JACQUES** ([1982a]1992). Le presque rien de l'imprésentable. En Weber, Elisabeth (Ed.), *Points de suspension. Entretiens* (pp. 83-94). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1982b]2017). Mis chances. Encuentro con algunas estereofonías epicúreas. En *Psyché. Inventiones del otro* (pp. 385-424). La cebra. Traducción de Sol Gil.
- DERRIDA, JACQUES** (1982c). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. vLB.
- DERRIDA, JACQUES** ([1983]1987). Le dernier mot du racisme. En *Psyché. Inventiones de l'autre* (pp. 353-362). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1984a]2005). La sociedad del pos-consumo y el papel de los intelectuales. Entrevista por Karatani Kojin y Asada Akira. *Pliegos de Yuste*, (3), 39-46. Traducción de Alfonso Falero. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/japon.htm>
- DERRIDA, JACQUES** ([1984b]1989). *Mémoires for Paul De Man*. Columbia University Press.
- DERRIDA, JACQUES** ([1985a]1987). Lettre à un ami japonais. En *Psyché. Inventiones de l'autre* (pp. 387-393). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1985b). Des Tours de Babel. En Graham, Joseph (Ed.) *Difference in translation* (pp. 209-248). Cornell University Press.
- DERRIDA, JACQUES** (1985c). Préjugés. Devant la loi. En Lyotard, Jean-François (Ed.), *La faculté de juger* (pp. 87-139). Minuit.
- DERRIDA, JACQUES** (1986a). *Parages*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1986b]1992). «Il n'y a pas le narcissisme» (autobiophotographies). En Weber, Elisabeth (Ed.), *Points de suspension. Entretiens* (pp. 209-228). Galilée.

- DERRIDA, JACQUES** ([1986c]2017). Cómo no hablar. Denegaciones. En *Psyché. Inventiones del otro* (pp. 621-683). La Cebra. Traducción de Mónica B. Cragnolini, Patricio Peñalver et al.
- DERRIDA, JACQUES** (1986d). Leer lo ilegible. Entrevista con Carmen González-Marín, *Revista de Occidente* (62/63), 160-182. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/ilegible.htm>
- DERRIDA, JACQUES** ([1987a]1989). Algunas preguntas y respuestas. En *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura* (pp. 259-269). Visor. Traducción de Javier Yagüe Bosch.
- DERRIDA, JACQUES** ([1987b]2009). Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seisms. En Dutoit, Thomas y Philippe Romanski (Dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là* (pp. 223-252). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1987c). Géopsychanalyse «and the rest of the world». En *Psyché. Inventiones de l'autre* (pp. 327-352). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1988]1989). Like the Sound of the Sea Deep Within a Shell: Paul de Man's War. En *Memoires for Paul de Man* (pp. 155-263). Columbia University Press.
- DERRIDA, JACQUES** (1989a). This Strange Institution called Literature. En Attridge, Derek (Ed.), *Acts of Literature* (pp. 33-75). Routledge.
- DERRIDA, JACQUES** (1989b). Biodegradables: Seven Diary Fragments. *Critical Inquiry*, 15(4), 812-873.
- DERRIDA, JACQUES** ([1989c]2017). Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (18), 137-177.
- DERRIDA, JACQUES** (1990a). Postface: Vers une éthique de la discussion. En *Limited Inc* (pp. 199-285). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1990b). Privilège. Titre justificatif et Remarques introductives. En *Du droit à la philosophie* (pp. 9-108). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1990c). Entrevista en la emisión *Le bon plaisir*, 23 de junio. *France culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-lundi-12-octobre-2020>
- DERRIDA, JACQUES** (1990d). Rapport de la Commission de Philosophie et d'Epistémologie. En *Du droit à la philosophie* (pp. 619-659). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1990e). *Du droit à la philosophie*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1991a). Pasiones. La ofrenda oblicua. Traducción de Jorge Panesi. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/pasiones.htm>
- DERRIDA, JACQUES** (1991b). *L'autre cap*. Minuit.
- DERRIDA, JACQUES** ([1991c]1994). Circonfesión. En Benninton, Geoffrey y Jacques Derrida. *Jacques Derrida* (pp. 25-318). Cátedra. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia.
- DERRIDA, JACQUES** (1993a). Artefactualidades. En *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas* (pp. 13-42). Eudeba. Traducción de Horacio Pons.

- DERRIDA, JACQUES** (1993b). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la Nouvelle Internationale*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1993c]1998). Notas sobre desconstrucción y pragmatismo. En Mouffe, Chantal (Ed.), *Desconstrucción y pragmatismo* (pp. 151-170). Paidós. Traducción de Marcos Mayer.
- DERRIDA, JACQUES** ([1994]1997). *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Tecnos. Traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez.
- DERRIDA, JACQUES** ([1995a]1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- DERRIDA, JACQUES** (1995b). *Moscou aller-retour*. L'aube.
- DERRIDA, JACQUES** ([1995c]2001). Parti pris pour l'Algérie. En *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponse* (pp. 219-228). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1996a). *Apories. Mourir—s'attendre aux «limites de la vérité»*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1996b). *Résistances —de la psychanalyse*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1996c]2001). La machine à traitement de texte. En *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponse* (pp. 151-166). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1997a). *La diseminación*. Fundamentos. Traducción de José Martín Arancibia.
- DERRIDA, JACQUES** ([1997b]2001). Le papier ou moi, vous savez... (*Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres*). En *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponse* (pp. 239-272). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1997c]2001). Pour Mumia Abu-Jamal. En *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponse* (pp. 215-218). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1997d). *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*. UNESCO.
- DERRIDA, JACQUES** (1998a). *Demeure. Maurice Blanchot*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** ([1998b]2001). Comme si c'était possible, «within such limits». En *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponse* (pp. 283-319). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES ET AL.** (1998c). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. Presses Universitaires de France.
- DERRIDA, JACQUES** (1999a). *Donner la mort*. Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (1999b). L'animal que donc je suis (À suivre). En Mallet, Marie-Louise (Ed.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida* (pp. 251-301). Galilée.
- DERRIDA, JACQUES** (2001a). *La verdad en pintura*. Paidós.
- DERRIDA, JACQUES** (2001b). A corazón abierto. En ¡Palabra! Instantáneas filosóficas (pp. 13-48). Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte.
- DERRIDA, JACQUES** (2001c). Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. En *Dire l'événement, est-ce possible?* (pp. 79-111). Harmattan.

- DERRIDA, JACQUES** (2003). Auto-immunités, suicides réels et symboliques. En *Le «concept» du 11 de septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori* (pp. 133-195). Galilée.
- DE SAGASTISÁBAL, LEANDRO Y QUEVEDO, LUIS** (2015). *Optimistas seriales. Conversaciones con editores*. Eudeba.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES** ([1992]2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes/Manantial. Traducción de Horacio Pons.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES** ([2000]2011). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES** ([2002]2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores. Traducción de Juan Calatrava.
- DOLAR, MLADEN** (2007). *Una voz y nada más*. Manantial. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.
- DOORSLAER, LUC VAN** (Eds.) (2010). *Handbook of Translation Studies* (pp. 94-04). John Benjamins.
- DOSSE, FRANÇOIS** ([1992]2004). *Historia del estructuralismo*. T. II. Akal. Traducción de Ma. del Mar Llinares.
- DRISCOLL, KÁRI Y HOFFMANN, EVA** (Eds.) (2018). *What is Zoopoetics?: Texts, Bodies, Entanglement*. Palgrave Macmillan.
- DUFOURMANTELLE, ANNE** (2011). *Éloge du risque*. Payot & Rivages.
- DUJOVNE, ALEJANDRO** (2014). *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Siglo XXI.
- DUTOIT, THOMAS** (2009). À l'Université, Derrida et l'anglais. En Dutoit, Thomas y Philippe Romanski (Dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là* (pp. 21-35). Galilée.
- DUVIC, PATRICE** (1979). The Eyes on Butterflies' Wings. *OMNI*, 1(6), 105-106 y 134-136.
- EAGLETON, TERRY** ([1981]1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra. Traducción de Julia García Lenberg.
- EAGLETON, TERRY** ([1984]1999). *La función de la crítica*. Paidós. Traducción de Fernando Inglés Bonilla.
- EAGLETON, TERRY** (1988). Resources for a Journey of Hope: The Significance of Raymond Williams, *New Left Review* (168), 3-11. <https://newleftreview.org/issues/i168/articles/terry-eagleton-resources-for-a-journey-of-hope-the-significance-of-raymond-williams>
- EAGLETON, TERRY** (1999). *Marx y la libertad*. Norma.
- EAGLETON, TERRY** (2009). *La novela inglesa. Una introducción*. Akal. Traducción de Antonio Benítez Burraco.
- ECO, UMBERTO** ([1990]1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen. Traducción de Helena Lozano.

- ECO, UMBERTO** (1992). 1. Interpretación e historia; 2. La sobreinterpretación de textos; 3. Entre el autor y el texto. En Collini, Stefan (Comp.), *Interpretación y sobreinterpretación* (pp. 25–95). Cambridge University Press. Traducción de Juan Gabriel López Guix.
- ESPOSITO, ROBERTO** ([1998]2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Amorrortu.
- ESTEVE, FERNANDO** (2018). *Manual de supervivencia para editores del siglo XXI*. Eudeba.
- FALCÓN, ALEJANDRINA** (2018). *Traductores del exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974–1983)*. Iberoamericana/Vervuert.
- FEINMANN, JOSÉ PABLO** (2003). Prólogo. En Soriano, Osvaldo, *No habrá más penas ni olvido* (pp. 5–10). Seix Barral.
- FEINMANN, JOSÉ PABLO** (2003, 20 de septiembre). El señor K y el peronismo. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-25671-2003-09-20.html>
- FLECK, CHRISTIAN; DULLER, MATTHIAS Y KARÁDY, VICTOR** (2019). *Shaping Human Science Disciplines. Institutional Developments in Europe and Beyond*. Palgrave Macmillan.
- FOUCAULT, MICHEL** ([1966]2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- FOUCAULT, MICHEL** ([1969]2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- FOUCAULT, MICHEL** ([1976]1994). Entrevista. En *Dits et écrits 1954–1988* (pp. 140–160). Tomo III, 1976–1979. Gallimard.
- FOUCAULT, MICHEL** (1988). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- FRANCICA, CYNTHIA** (2015). Lo queer infantil en la literatura de Belleza y Felicidad. En Macón, Cecilia y Solana, Mariela (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 157–186). Título.
- FREUD, SIGMUND** ([1900]1972). La interpretación de los sueños. En *Obras completas*, Tomo II (1899–1900). Biblioteca Nueva. Traducción de Luis López-Ballesteros y De Torres.
- FUKUYAMA, FRANCIS** (1989). The End of History? *The National Interest* (16), 3–18.
- GADAMER, HANS-GEORG** ([1986]1998). *Destruktion y deconstrucción*. En Gómez Ramos, Antonio (Ed.), *Diálogo y deconstrucción* (pp. 65–74). Cuaderno Gris. Traducción de Manuel Olasagasti.
- GADAMER, HANS-GEORG** ([1995]1998). La hermenéutica tras la huella. En Gómez Ramos, Antonio (Ed.), *Diálogo y deconstrucción* (pp. 231–253). Cuaderno Gris. Traducción de Antonio Gómez Ramos
- GARBATZKY, IRINA** (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata*. Beatriz Viterbo.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO** (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Cátedra.

- GASCHÉ, RODOLPHE** (1986). *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Harvard University Press.
- GASPARRI, JAVIER ET AL.** (2021). ¿Qué es Stonewall? Vera cartonera. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/>
- GENOVESE, ALICIA** (2003). Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura, *Revista Iberoamericana*, Lxix(202), 199–214. <https://core.ac.uk/download/pdf/296293658.pdf>
- GERBAUDO, ANALÍA** (2006). *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5749>
- GERBAUDO, ANALÍA** (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Jorge Sarmiento Editor/Editorial FFYH.
- GERBAUDO, ANALÍA** (2013). Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas*. *Revista de Investigación y Teorías Literarias, Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1), 18–31.
- GERBAUDO, ANALÍA** (2015a). Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura). *452°F* (12), 132–152.
- GERBAUDO, ANALÍA** (2015b). La contraofensiva parauniversitaria durante la última dictadura argentina: el caso de *Lecturas críticas*. *Iberoamericana* (58), 101–121. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/12/Gerbaudo-La-contraofensiva-parauniversitaria.-El-caso-Lecturas-Cr%C3%ADticas-1.pdf>
- GERBAUDO, ANALÍA** (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984–1986)*. UNL/UNGS.
- GERBAUDO, ANALÍA** (2019). La exhumación como política. Dilemas y controversias del campo de los estudios literarios en Argentina. *Cuadernos de Humanidades* (30), 64–83. <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/2>
- GERBAUDO, ANALÍA** (2024). *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina (1958–2015)*. UNL/UB. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/7509>
- GILMAN, CLAUDIA** (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- GIORDANO, ALBERTO** (2013). Un avatar de las literaturas posautónomas. El caso Luz Marus. *Cuadernos del Sur*, 43, 149–163.
- GIORDANO, ALBERTO** (2017). ¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica. *El taco En La Brea* (5). 133–146.
- GOLDMANN, LUCIEN** ([1947]1964). Materialismo dialéctico e historia de la literatura. Primera parte (1963). *El arremangado brazo* (1), 2, 4, 12–13; Segunda parte (1964). *El arremangado brazo* (2), 2–3. Traducción de Noemí Ulla y Romeo Medina.
- GOLDMANN, LUCIEN** ([1955]1985). *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Península. Traducción de Juan Ramón Capella.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO** (1996). *La crítica literaria del siglo xx*. Edaf.

- GONZÁLEZ, HORACIO** (2011). De *Contorno a Tiempos Modernos. Tiempos modernos. Argentina entre populismo y militarismo* (pp. 11-20; edición de Juan Pablo Canala, María Rita Fernández y Gabriela Mocca). BN.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA** (1983). *Sur: constitución del grupo y proyecto cultural. Punto de vista* (17), 7-9.
- HALL, STUART** (1994). Estudios culturales: dos paradigmas, *Causas y Azares* (1), 27-44.
- HARTLEY, DANIEL** (2016). On Raymond Williams: Complexity, Immanence, and the Long Revolution, *Mediations* 30(1), 39-59.  
[https://mediationsjournal.org/files/Mediations30\\_1.pdf](https://mediationsjournal.org/files/Mediations30_1.pdf)
- HARTMAN, GEOFFREY** (1979). Words, Wish, Worth: Wordsworth. En *Deconstrucion & Criticism* (pp. 177-216). Continuum.
- HEIDEGGER, MARTIN** ([1950]2010). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque* (pp. 11-62). Alianza. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte.
- HEILBRON, JOHAN** (2020). Obtaining World Fame from the Periphery. *Dutch Crossing*, 44(2), 136-144.
- HEILBRON, JOHAN; SORÁ, GUSTAVO Y BONCOURT, THIBAUD** (2018). *The Social and Human Sciences in Global Power Relations*. Palgrave Macmillan.
- HEILBRON, JOHAN E YVES GINGRAS** (2009). L'internationalisation de la recherche en Sciences Sociales et humaines en Europe (1980-2006). En Sapiro, Gisèle (Ed.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle)* (pp. 359-390). La Découverte.
- HERMANS, THEO** (2009). Translability. En Baker, Mona y Saldanha, Gabriela (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 300-303). 2da. ed. Routledge.
- HERMANS, THEO** (2020). Descriptive translation studies. En Baker, Mona y Saldanha, Gabriela (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 143-147). 3ra. ed. Routledge.
- HIDALGO NÁCHER, MAX** (2017). Imaginación crítica de Nicolás Rosa. *El taco en la brea*, (5), 39-68.
- HIDALGO NÁCHER, MAX** (2019). Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria. *Landa* (7), 219-249.
- HIDALGO NÁCHER, MAX** (2022). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. UNL/UB.
- HILL, LESLIE** (2007). *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge University Press.
- HILLIS MILLER, JOHN** (1979). The Critic as a Host. En *Deconstrucion & Criticism* (pp. 177-216). Continuum.
- HILLIS MILLER, J.** (2002). *On Literature (Thinking in Action)*. Routledge.
- HIRSCH, E.D.** (1983). Derridas's Axioms. *London Review of Books*, 5(13). [shorturl.at/uDNOT](http://www.lrb.co.uk)
- HOFSTADTER, DOUGLAS** ([1979]1998). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Tusquets. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.

- HOLMES, JAMES** (1994). *Translated! (Papers on Literary Translation and Translations Studies)*. Rodopi.
- INCAMINATO, NATALÍ** (2020). Usos de Foucault, Deleuze y Derrida en la crítica literaria argentina (1980-2010) (tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1939/te.1939.pdf>
- JAY, MARTIN** (2009). Raymond Williams y la versión marxista humanista de la experiencia (pp. 224-228). En *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós.
- JIMÉNEZ ESPAÑA, PAULA** (2020, 28 de agosto). El agite. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/287482-el-agite>
- JITRIK, NOÉ** ([1982]1984). Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (esbozo de las relaciones entre dos literaturas). *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura (1975-1980)* (pp. 147-166). Sudamericana.
- JELIN, ELIZABETH** (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.
- JOULI, ANA** (2020). Autofiguración y genealogía en la crítica de poesía escrita por poetas (Argentina 2000-2017) (tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2104/te.2104.pdf>
- JULLIAN MONTAÑEZ, ALAIN GABRIEL** (2015). El otro como estructura disipativa. *Reflexiones*, 94(2), 142-151. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72946471011>
- JUNG, CARL GUSTAV** ([1913]2011). Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica. En *Obra completa. Volumen 4* (pp. 87-214). Trotta. Traducción de Ángel Reparaz.
- KAFKA, FRANZ** (2013) Ante la ley. En *Relatos completos* (pp. 100-102). Losada.
- KAMENSZAIN, TAMARA** (2018). *El libro de Tamar*. Eterna Cadencia.
- KARTUN, MAURICIO** (1993). «Prólogo» a *Salto al cielo* en *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en cuatro claves mayores*. Otawa Girol Books.
- KARTUN, MAURICIO** (2001). Acerca de Sacco y Vanzetti. *Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso en Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Adriana Hidalgo.
- KARTUN, MAURICIO** (2014). *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. EME.
- KOFMAN, AMY Y DICK, KIRBY** (2002). *Derrida. Zeitgeist films / Jane Doe films Production*.
- KOHAN, MARTÍN** (2013). Sobre la Postautonomía. *Landa*, 1(2), 309-319. <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/MARTIN%20KOHAN.pdf>
- KOSOFKY SEDGWICK, EVE** ([1990]1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad. Traducción de Teresa Bladé Costa.
- KRISTEVA, JULIA** ([1969]1978). *Semiótica 1. Fundamentos*. Traducción de José Martín Arancibia.

- KRISTEVA, JULIA** (1981). El Sujeto en Cuestión: el Lenguaje Poético. En Levi-Strauss, Claude *et al.*, *La identidad* (pp. 249–287). Petrel.
- KUHN, THOMAS** ([1962]2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Agustín Contín.
- LACAN, JACQUES** ([1966]2018). La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud. En *Escritos I* (pp. 461–495). Siglo XXI. Traducción de Tomás Segovia.
- LACAN, JAQUES** (2006). *El seminario. 10. La angustia* (1962–1963). Paidós.
- LADMIRAL, JEAN-RENÉ** ([1979]1994). *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Gallimard.
- LAGRAVE, ROSE-MARIE** (2020). Genre. En *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 364–366). CNRS Éditions.
- LAGUNA, FERNANDA** (1998). *Poesía proletaria*. Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, FERNANDA** (1999). *Salvador Bahía, ella y yo*. Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, FERNANDA** (2018). *Los grandes proyectos*. Página/12.
- LAPLANCHE, JEAN Y JEAN-BERTRAND PONTALIS** (1974). *Diccionario de psicoanálisis*. Labor. Traducción de Fernando Cervantes Gimeno.
- LEPERLIER, TRISTAN** (2019). Penser un champ littéraire transnational avec Pascale Casanova. Texto presentado en el coloquio *La littérature au-delà des nations. Hommage à Pascale Casanova (1959–2018)*. EHESS.
- LINK, DANIEL** (1994). Posiciones. En *La chancha con cadenas* (pp. 13–17). Ediciones del Eclipse.
- LOUIS, ANNICK** (2015). Prólogo. En Ludmer, Josefina, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (pp. 13–28). Paidós.
- LUKÁCS, GEORG** (1966). ¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el formalismo y el naturalismo. *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Carlos Gerhard.
- LUDMER, JOSEFINA** (1973). *Clases Literatura Iberoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- LUDMER, JOSEFINA** (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana.
- LUDMER, JOSEFINA** (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de Crítica literaria y cultural*, 17. [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm)
- LUDMER, JOSEFINA** (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- LUDMER, JOSEFINA** (2013). Sobre la Postautonomía. *Landa*, 1(2), 309–319. <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/MARTIN%20KOHAN.pdf>
- LUDMER, JOSEFINA** (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Edición y prólogo a cargo de Annick Louis. Paidós.
- MALLOL, ANAHÍ** (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990–2015. Del realismo a un nuevo lirismo*. EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61068>

- MARISTANY, JOSÉ** (2010). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa*. En Martín, Henri-Jean y Chartier, Roger (Dir.) (1985). *Histoire de l'édition française. Tome 3: Les temps des éditeurs*. Promodis. Argentina (1960-1970). Biblos.
- MARTÍNEZ, ANA TERESA** (2007). *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Manantial.
- MARTÍNEZ, ANA TERESA** (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas* (17), 169-180.
- MARTÍNEZ, ANA TERESA** (2018). El periódico cultural La Brasa, un espacio de intercambios en el noroeste argentino. *Anales de la literatura hispanoamericana*, (47), 273-283.
- MARTÍNEZ, ANA TERESA** (Dir.) (2019). *Discursos de identidad y geopolítica interior: indios, gauchos, descamisados, intelectuales y brujos*. Biblos.
- MARTÍNEZ, ANA TERESA** (2020). Clasificar lo inclasificable: izquierda y derecha como categorías nativas. *Prismas* (24), 195-202.
- MARTÍNEZ, ANA TERESA; TABOADA, CONSTANZA Y ALEJANDRO AUAT** (2011). *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*. UNQ.
- MARX, WILLIAM** (2005). *L'adieu à la littérature*. Minuit.
- MATURANA, HUMBERTO ROMESÍN Y VARELA GARCÍA, FRANCISCO J.** ([1973]1998). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria.
- MCDONNELL, NIAMH; VAN TUINEN, SJOERD** (Eds.) (2010). *Deleuze and The Fold. A Critical Reader*. Palgrave Macmillan.
- MENGOZZI, CHIARA** (Ed.) (2021). *Outside the Anthropological Machine: Crossing the Human-Animal Divide and Other Exit Strategies*. Routledge.
- MENGUE, PHILIPPE** (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Las Cuarenta.
- MOLLIER, JEAN-YVES** (2012). Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición. En *Actas del Primero Coloquio Argentino de Estudios sobre el libro y la edición*. Organizado por la Universidad de La Plata. <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Mollier.pdf/view>
- MOLLINS, ALBERT** (2011). Marc Singla: la tortilla de patatas deconstruida. *Homo gastronomicus*. <https://homogastronomicus.wordpress.com/2011/11/08/marc-singla-la-tortilla-de-patatas-deconstruida/>
- MOLLOY, SYLVIA** ([1994]2017). La política de la pose. *Cuadernos LIRICO*, 16, s/p.
- MONTALDO, GRACIELA** (2014). Teoría en fuga. *El taco En La Brea*, 1(1), 262-276.
- MONTEQUIN, ERNESTO** (2003). Estertores de una estética. *Ramona. Revista de artes visuales*, 31, 34-40.
- MONTIEL, EMILIANO** (2018). La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, 27(35), 179-193.
- MORENO, MARÍA** (1999). Prólogo. En *El segundo sexo* (pp. 7-10). Sudamericana.

- MORETTI, FRANCO** (2019). Uncommon Encounter. Texto presentado en el coloquio *La littérature au-delà des nations. Hommage à Pascale Casanova (1959-2018)*. EHESS, París.
- NANCY, JEAN-LUC** (2007). *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*. Galilée.
- NANCY, JEAN-LUC** (2007). *La comunidad enfrentada*. La Cebra. Traducción de Juan Manuel Garrido.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH** ([1882]2014). La Gaya Ciencia En *Obras completas: volumen III: obras de madurez I* (pp. 705-905). Tecnos. Traducción de Juan Luis Verma.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH** ([1885]2016). Así habló Zaratustra. En *Obras completas: volumen III: obras de madurez II* (pp. 65-82). Tecnos. Traducción de Alejandro Martín Navarro.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH** ([1874]1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida: II intempestiva*. Biblioteca Nueva. Traducción de Germán Cano.
- OLIVARI, NICOLÁS** (1924). *La amada infiel*. Rañó.
- ORTIZ, MARIO** (2002). Hacia el fondo del escenario. *Vox Virtual*, 11/12, s/n. [http://www.proyectolux.com.ar/virtual\\_11\\_12.htm](http://www.proyectolux.com.ar/virtual_11_12.htm)
- OST, FRANÇOIS** ([2009]2019). *Traducir. Defensa e ilustración del multilingüismo*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Yenny Enríquez.
- PALMEIRO, CECILIA** (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Título.
- PANESI, JORGE** ([1985]2000). Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*. En *Críticas* (pp. 49-64). Norma.
- PANESI, JORGE** ([1996]2014). La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria. *El taco en la brea* (1), 322-333.
- PANESI, JORGE** (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (Comps.), *Las operaciones de la crítica* (pp. 8-21). Beatriz Viterbo.
- PANESI, JORGE** (2007, 15 de febrero). Opinión (testimonio telefónico). *Revista veintitrés*, p. 79.
- PANESI, JORGE** (2008). Reseña de *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* de José Amícola y José Luis de Diego. *Orbis Tertius*, 13(14). [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3762/pr.3762.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3762/pr.3762.pdf)
- PANESI, JORGE** (2013). Diques, flujos y fronteras (episodios de la teoría literaria en el pensamiento de Jacques Derrida). En Cragnolini, Mónica (Ed.), *Entre Nietzsche y Derrida* (pp. 113-125). La cebra.
- PANESI, JORGE** (2017). Traducción de «Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms» de Jacques Derrida (fragmento). *El taco en la brea* (6), 330-332. <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6980>
- PARADA, ALEJANDRO** (Dir.) (2013). *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en Argentina*. UBA/INIBI.

- PATÍÑO, ROSSANA** (1997). *Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981–1987)*. USP. <https://doi.org/10.5209/ALHI.58449>
- PAULS, ALAN** (1980). Tres aproximaciones al concepto de parodia. *Lecturas Críticas*, (1). <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- PAVIS, PATRICE** ([2014]2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge.
- PELLER, DIEGO** (2011). Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta (tesis doctoral). Universidad Nacional de Buenos Aires, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1482>
- PELLER, DIEGO** (2017). Pasiones y ocasos de la teoría en Argentina. En Dalmaroni, Miguel y Sager, Valeria (Eds.), *La resistencia a la Teoría: Literatura, escritura, lectura*. Colección Colectivo Crítico de Libros de la FAHCE. En prensa.
- PETERSEN, LUCAS** (2019). *Santiago Rueda. Edición, vanguardia e intuición*. Tren en movimiento.
- PICCOLINI, PATRICIA** (2019). *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales*. Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, RICARDO** (2011). Homenaje a David Viñas. Biblioteca Nacional, Buenos Aires. <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/5791>
- PINTO, LOUIS** (2004). Volontés de savoir. Bourdieu, Derrida, Foucault. En Pinto, Louis; Sapiro, Gisèle y Patrick Champagne (Dirs.), *Pierre Bourdieu, sociologue* (pp. 19–48). Fayard.
- PINTO, LOUIS** (2015). Intervenciones en el Seminario «Sociologie historique des Sciences Humaines et Sociales» a su cargo junto a Gisèle Sapiro y Johan Heilbron. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- PINTO, LOUIS** (2020a). Jacques Derrida. En Sapiro, Gisèle (Dir.), *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 232–234). CNRS Éditions.
- PINTO, LOUIS** (2020b). Philosophie. En Sapiro, Gisèle (Dir.), *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 651–653). CNRS Éditions.
- PIZARNIK, ALEJANDRA** (1962). *Árbol de Diana*. Sur.
- PODLUBNE, JUDITH** (2013). La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp. 7–62). e(m)r.
- PODLUBNE, JUDITH** (2015). Un arte para el hombre. El compromiso intelectual en Sur y Contorno. En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 4(08), 487–511.
- POINCARÉ, HENRI** ([1908]1946). *Ciencia y método*. Espasa–Calpe. Traducción de Lucinio Alonso y Manuel García Miranda.
- PORRÚA, ANA** (2001). Una poética del pliegue. *Orbis Tertius*, 4(8), 137–148.
- PORRÚA, ANA** (2013). La imaginación poética: entre el archivo y la colección. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética «Las lenguas del archivo», La Plata, 7–9 de agosto. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3875/ev.3875.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3875/ev.3875.pdf)

- PORTANTIERO, JUAN C.** (2002). Hegemonía. En Altamirano, Carlos (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 115–119). Paidós.
- PREMAT, JULIO** (2016). Fin de los tiempos, comienzos de la literatura. *Eidos* (24), 104–123. <https://doi.org/10.14482/eidos.24.7921>
- PRIGOGINE, ILYA** ([1961]1974). *Introducción a la termodinámica de los procesos irreversibles*. Selecciones Científicas. Traducción de Manuel García Velarde.
- PRIETO, MARTÍN** (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus/Alfaguara. <http://journals.openedition.org/lirico/12578>.
- PRÓSPERI, GERMÁN** (2015). *Vientres que hablan. Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*. FAHCE/Universidad Nacional de La Plata.
- PRÓSPERI, GERMÁN** (2017). La máquina antropológica como máquina óptica. Lo humano como imagen. *Cuadernos de filosofía*, (67–68), 181–195. 10.34096/cf.n67-68.5466
- PUIGGRÓS, ADRIANA** (1995). *Volver a educar. El desafío de la enseñanza argentina a finales del siglo xx*. Ariel.
- PUNTE, MARÍA JOSÉ** (2008). Glosario. En Amícola, José y de Diego, José Luis (Dir.), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (pp. 295–320). Ediciones al margen.
- QUIGNARD, PASCAL** (1996). Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados. *El odio a la música. Diez pequeños tratados* (pp. 59–75). Editorial Andrés Bello. Traducción de Pierre Jacomet.
- RANCIÈRE, JACQUES** (2006). La política de la estética. *Otra Parte*, 9, 1–15.
- RANCIÈRE, JACQUES** ([2007]2010). El espectador emancipado. En *El espectador emancipado* (pp. 10–28). Manantial.
- RANCIÈRE, JACQUES** (2007). *Politique de la littérature*. Galilée.
- RANCIÈRE, JACQUES** ([2009]2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- REYES, GRACIELA** (Ed.) (1989). *Teorías literarias en la actualidad*. El arquero.
- RINESI, EDUARDO** (2003). *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Colihue.
- RONELL, AVITAL** (2008). Derridémocratie. Texto presentado en el *Colloque International Derrida Politique*. París.
- RONELL, AVITAL** (2011). Entretien. En Kaufmann, Vincent (Dir.), *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire* (pp. 290–296). Seuil.
- ROSA, NICOLÁS** (1964). Jean-Paul Sartre. Premio Nobel 1964. *setecientosmonos*, (3/4), 43–45.
- RUBIO, ALEJANDRO** (2012). *La enfermedad mental*. Gog y Magog.
- RUSSO, SANDRA** (2010, 20 de marzo). Hasta acá. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-142385-2010-03-20.html>
- SAER, JUAN JOSÉ** (1980). *Nadie nada nunca*. Siglo xxi.
- SAER, JUAN JOSÉ** ([1964]1998). *Responso*. Seix Barral.
- SAFERSTEIN, EZEQUIEL** (2021). ¿Cómo se fabrica un best seller político? La trastienda de los éxitos editoriales y su capacidad de intervenir en la agenda pública. Siglo XXI. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1482>

- SAGER, VALERIA** (2014). El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira (tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>.
- SAÍTTA, SYLVIA** (2019). El periódico Martín Fierro como campo gravitacional. *Orbis Tertius*, 24(30), e129. <https://doi.org/10.24215/18517811e129>
- SALATINO, MAXIMILIANO Y OSVALDO LÓPEZ RUIZ** (2021). El fetichismo de la indexación. Una crítica latinoamericana a los regímenes de evaluación de la ciencia mundial. *CTS*, 46(16), 73-100.
- SANTIAGO, SILVIANO** (2021). *Litoral* (traducción, presentación y notas de Mario Cámara). Vera cartonera. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/>
- SAPIRO, GISÈLE** ([1996]2023). La razón literaria. El campo literario francés durante la Ocupación, 1940-1944. *El campo literario revisitado*. UNL. Traducción de Analía Gerbaudo y Santiago Venturini.
- SAPIRO, GISÈLE** (1999). *La Guerre des écrivains (1940-1953)*. Fayard.
- SAPIRO, GISÈLE** ([2006]2023). Responsabilidad y libertad: los fundamentos del concepto de compromiso intelectual de Sartre. En *El campo literario revisitado*. UNL. Traducción de Violeta Garrido.
- SAPIRO, GISÈLE** (Dir.) (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. CNRS.
- SAPIRO, GISÈLE** (Dir.) (2009). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Nouveau monde.
- SAPIRO, GISÈLE** (Dir.) (2009). *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation (xixe-xxie siècle)*. La Découverte.
- SAPIRO, GISÈLE** (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (xix-xxi siècle)*. Seuil.
- SAPIRO, GISÈLE** (2012a). Apertura. *Journée d'étude Internationale Penser l'État avec Pierre Bourdieu*, Collège de France, París. [www.youtube.com/watch?v=wwtmtOafCjs](http://www.youtube.com/watch?v=wwtmtOafCjs)
- SAPIRO, GISÈLE** ([2012b]2023). El rol de los juicios en la autonomización del campo literario y la construcción de la figura del intelectual comprometido. *El campo literario revisitado*. UNL. Traducción de Eugenia Pérez Alzueta.
- SAPIRO, GISÈLE** (2012c) Proyecto International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities. <https://hal.archives-ouvertes.fr/INTERCOSSH>
- SAPIRO, GISÈLE** (2013). Le champ est-il national? La théorie de la différentiation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en Sciences Sociales* (200), 70-85.
- SAPIRO, GISÈLE** (2014). *La sociologie de la littérature*. La découverte.
- SAPIRO, GISÈLE** (2016a). ¿Cómo las obras literarias atraviesan fronteras (o no)? Una aproximación sociológica a la literatura mundial. *El taco en la brea* (7), 182-194. Traducción de Analía Gerbaudo y Santiago Venturini.
- SAPIRO, GISÈLE** (2016b). Faulkner in France. Or How to Introduce a Peripheral Unknown Author in the Center of the World Republic of Letters. *Journal of World Literature* (1), 391-411.

- SAPIRO, GISÈLE** (2017a). La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos. *El taco en la brea* (5), 435-455. Traducción de Analía Gerbaudo y Santiago Venturini.
- SAPIRO, GISÈLE** (2017b). *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización*. Eduvim.
- SAPIRO, GISÈLE** (2018a). *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus a la guerre d'Algérie*. Seuil.
- SAPIRO, GISÈLE** (2018b). What Factors Determine the International Circulation of Scholarly Books?. En Heilbron, Johan; Sorá, Gustavo y Thibaud Boncourt (Eds.), *The Social and Human Sciences in Global Power Relations* (pp. 59-94). Palgrave Macmillan.
- SAPIRO, GISÈLE** ([2019a]2024). Repensar el concepto de autonomía para la economía de bienes simbólicos. *El campo literario revisitado*. UNL. Traducción de Analía Gerbaudo. En prensa.
- SAPIRO, GISÈLE** (2019b). Response to Analía Gerbaudo. Workshop *Institutions of World Literature*. University of Oxford.
- SAPIRO, GISÈLE** (Dir.) (2020a). *Dictionnaire International Bourdieu*. CNRS Éditions.
- SAPIRO, GISÈLE** (2020b). Intellectuel(s)/Sociologie des intellectuels. En *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 452-455). CNRS Éditions.
- SAPIRO, GISÈLE** ([2020c]2021). *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?* Seuil [¿Se puede separar la obra del autor? Clave intelectual. Traducción de Violeta Garrido].
- SAPIRO, GISÈLE** ([2020d]2023). El campo literario transnacional entre (inter) nacionalismo y cosmopolitismo. *El campo literario revisitado*. UNL. Traducción de César Domínguez.
- SAPIRO, GISÈLE** (2020e). Vision du monde. En *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 880-881). CNRS Éditions.
- SAPIRO, GISÈLE** (2020f). Champ. En *Dictionnaire International Bourdieu* (pp. 126-129). CNRS Éditions.
- SAPIRO, GISÈLE** (2021a). *Castigar la violencia de las palabras. Los juicios a los intelectuales franceses al final de la Segunda Guerra Mundial*. Vera cartonera. Traducción de Analía Gerbaudo y Santiago Venturini.
- SAPIRO, GISÈLE** (2021b). Sobre la responsabilidad editorial y las mediaciones. Conversación con el equipo de Vera cartonera. Traducción de Analía Gerbaudo y Santiago Venturini. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/gisele-sapiro-conversacion-con-el-equipo-de-vera-cartonera/>
- SAPIRO, GISÈLE Y ALEJANDRO ROIG** (2018). *Diálogos transatlánticos*. Canal Encuentro. [https://www.youtube.com/watch?v=cqYAOK\\_i1gs](https://www.youtube.com/watch?v=cqYAOK_i1gs)
- SAPIRO, GISÈLE; TRISTAN LEPELIER Y BRAHIMI, MOHAMED AMINE** (2018). Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational? *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (224), 4-11.
- SAPIRO, GISÈLE; SANTORO, MARCO Y BAERT, PATRICK** (2020). *Ideas on the Move in the Social Sciences and Humanities. The International Circulation of Paradigms and Theorists*. Palgrave Macmillan.

- SARLO, BEATRIZ** ([1973]2001). Prólogo a la edición en español. Raymond Williams: del campo a la ciudad. En Williams, Raymond, *El campo y la ciudad* (pp. 11–22). Paidós, Espacios del saber.
- SARLO, BEATRIZ** (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. *Punto de vista* (6), 9–18.
- SARLO, BEATRIZ** (1981) [seud.: Martin Eisen] Misère de la culture argentine. *Les Temps Modernes*, (420/421), 231–246 [(2011). *Tiempos modernos. Argentina entre populismo y militarismo*. Edición de Juan Pablo Canala, María Rita Fernández y Gabriela Mocca. BN, 205–217].
- SARLO, BEATRIZ** (1982). La moral de la crítica. *Punto de vista* (15), 21–22.
- SARLO, BEATRIZ** (1983). La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*. *Punto de Vista* (17), 10–12.
- SARLO, BEATRIZ** (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- SARLO, BEATRIZ** (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Le discours culturel Dans les revues latino-américaines (1940–1970)*. *América-Cahiers du CRICCAL* (9/10), 9–16.
- SARLO, BEATRIZ** (1993). Raymond Williams: una relectura. *Punto de vista* (45), 12–15.
- SARLO, BEATRIZ** (1997). Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de Crítica Cultural*, 15, 32–38.
- SARLO, BEATRIZ** (1999). El saber del cuerpo. A propósito de «Emma Zunz». *Variaciones Borges*, 7, 231–247.
- SARLO, BEATRIZ** (2009). Entrevista por Alejandro Blanco y Luiz Carlos Jackson. *Tempo social*, (21), 133–150.
- SARLO, BEATRIZ** (2010). Vidas rotas. En Ricci, P. (Comp.), *Zona de prólogos*. Seix Barral/UNL
- SARLO, BEATRIZ** (2011a, 12 de marzo). Ese polemista incansable. *La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/1356716-ese-polemista-incansable>
- SARLO, BEATRIZ** (2011b). Homenaje a David Viñas. Biblioteca Nacional, Buenos Aires. <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/5791>
- SARTRE, JEAN PAUL** (1944). La République du silence. *Les Lettres françaises* (20). <http://classes.bnf.fr/laicite/anthologie/46.htm>
- SARTRE, JEAN PAUL** (1946). La responsabilité de l'écrivain. Conferencia pronunciada a propósito de la creación de la UNESCO, París, Sorbona. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/grandes-conferences-jean-paul-sartre-conference-donnee-la>
- SARTRE, JEAN PAUL** ([1952]2003). *San Genet, comediante y mártir*. Losada. Traducción de Luis Echávarri.
- SARTRE, JEAN PAUL** ([1971]1988). *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Gallimard.
- SEARLE, JOHN** (1977). Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. *Glyph* (2), 198–208.
- SEBRELI, JUAN JOSÉ** (1953). El martinfierrismo, su tiempo y el nuestro. *Contorno*, (1), 1–2.

- SILENZI, MARINA** (2006). El arte como un nuevo pensar: la concepción nietzscheana y heideggeriana. *Andamios*, 2(4), 201–217. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632006000100008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100008&lng=es&nrm=iso)
- SINGLA, MARC**. Auténtica tortilla deconstruida. Canal de cocina. <https://canalcocina.es/receta/autentica-tortilla-deconstruida>
- SNELL-HORNBY, MARY** ([1988]1999). *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*. Almar. Traducción de Román Álvarez y María Carmen África Vidal.
- SORÁ, GUSTAVO** (2017). *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*.
- SORÁ, GUSTAVO** (2019). La traducción de libros de ciencias sociales y humanas entre Francia y Argentina como intercambio desigual. En Contreras, Sandra y Goity, José (Coord.), *Las humanidades por-venir. Políticas y debates en el siglo XXI* (pp. 89–123). Humanidades y artes ediciones.
- SPERANZA, GRACIELA** (2008). ¿Dónde está el autor? *Otra parte* (14), 7–13.
- STIERLE, KARLHEINZ** (1977). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique* (32), 431.
- STAVRAKAKIS, YANNIS** (2008). *Lacan y lo político*. Prometeo/UNLP.
- STEINER, GEORGE** (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, GEORGE** (1996). *Pasión intacta*. Siruela. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. *Territorio gastronómico*. La deconstrucción de la tortilla de patatas, según Ferran Adrià. <http://territoriogastronomico.com/recetas/huevos/la-deconstruccion-la-tortilla-patatas-segun-ferran-adria>
- SZPILBARG, DANIELA** (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada. Modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Tren en movimiento.
- SZUCHMACHER, RUBÉN** (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. RESERVOIR BOOKS.
- TABAROVSKY DAMIÁN** (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce.
- TOPUZIAN, MARCELO** (2016). Spoilers de final de temporada. Futuro pasado de la teoría. *Luthor*, 30(7), 6–14.
- TYNIANOV, IURI** (1920). «Notas sobre la parodia». Extracto y traducción de «Per una teoría della parodia» en AA. vv., *Avanguardia e Tradizione* [Dedalo, 1968]. *Cuaderno Waldhuter*, 2020. <https://cuadernowhr.com/2020/04/17/notas-sobre-la-parodia/>
- ULLA, NOEMÍ** (2007). Entrevista por Analía Gerbaudo. Inédita.
- VALDERRAMA, FERNANDO** (1995). *Historia de la UNESCO*. Ediciones UNESCO.
- VALINOTI, BEATRIZ** (2013). Hacia una Historia de la Edición, el libro y la lectura. En Parada, Alejandro (Dir.), *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en Argentina* (pp. 59–88). UBA/INIBI.

- VENTURINI, SANTIAGO** (2014). Un catálogo excéntrico. Editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década. *Transfer*, 1/2(ix), 32–49.  
<http://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/17533/20299>
- VENTURINI, SANTIAGO** (2017a). Una inversión común: notas sobre la traducción en literarias recientes de Argentina. *Lenguas Vivas*, 13, 133–142.
- VENTURINI, SANTIAGO** (2017b). La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19, (2), 183–201. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/63372/61049>
- VENTURINI, SANTIAGO** (2019). La traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000–2019). *Cuadernos LIRICO*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8691>
- VILLAUURUTIA, XAVIER** (1986). Nocturno en que nada se oye. En Villaurrutia, Xavier, *15 poemas*. UNAM. Selección y nota introductoria de Octavio Paz. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf2/villaurrutia.pdf>
- VINT, SHERRYL** (2018). Science Fiction. En Broglio, Ron; Sellbach, Undine y Turner, Lynn (Eds.), *The Edinburg Companion to Animal Studies* (pp. 488–503). Edinburgh University Press.
- VIÑAS, DAVID** (1965). *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*. UNL.
- VIÑAS, DAVID** (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Siglo Veinte.
- VIÑAS, DAVID** ([1981]2011). *Les Temps Modernes et nous. Les Temps Modernes*, (420/421), 51–55 [Revista *Tiempos modernos. Argentina entre populismo y militarismo*. Edición de. Juan Pablo Canala, María Rita Fernández y Gabriela Mocca. BN, pp. 61–64].
- WARLEY, JORGE** (1983). Un acuerdo de orden ético. *Punto de Vista* (17), 12–14.
- WELLS, H.G.** ([1896]2009). *The Island of Doctor Moreau*. Broadview Press.
- WILLIAMS, RAYMOND** ([1970]1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence*. Debate.
- WILLIAMS, RAYMOND** ([1973]2001). *El campo y la ciudad*. Paidós.
- WILLIAMS, RAYMOND** ([1978]1980). The Bloomsbury fraction. En *Problems of Materialism and Culture* (pp. 105–121). Verso.
- WILLIAMS, RAYMOND** (1981). Marxism, Structuralism and Literary Analysis. *New Left Review* (129), 51–66.  
<https://newleftreview.org/issues/i129/articles/raymond-williams-marxism-structuralism-and-literary-analysis>
- WILLIAMS, RAYMOND** ([1977]1980). *Marxismo y literatura*. Península.
- WILLIAMS, RAYMOND** ([1976]2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión.
- WILLIAMS, RAYMOND** ([1977]1980). *Marxismo y literatura*. Península.  
Traducción de Pablo del Masso.

- WILLSON, PATRICIA** (2013). La traducción y sus discursos. *Exlibris*, 2(2), 82–95.
- WILLSON, PATRICIA** (2019). *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos traductora.
- WINNE HERNÁN LÓPEZ Y MALUMIÁN VÍCTOR** (2016). *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- YUSZCZUK, MARINA** (2011). Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa (tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>
- YUSZCZUK, MARINA** (2014). «Son o se hacen»: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad. *Badebec*, 7, 222–240.
- ŽBANIĆ, JASMILA** (2020). *Quo vadis, Aida?* Bosnia Herzegovina. Film.

## Quienes escriben

**Melisa Albertocchi** Profesora y licencianda en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Estudiante de la licenciatura en Bibliotecología y Ciencias de la Información en la misma institución. Colabora en el proyecto de investigación «“Literatura” como “lectura” en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de “enseñanza”, en la Argentina contemporánea» (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP–CONICET).

**Sara Bosoer** Investigadora (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata–CONICET). Profesora de Teoría de la Crítica Literaria (UNLP). Coordinadora del área de Prácticas del lenguaje (Escuela primaria, UNLP). Estudió la obra de Nicolás Olivari y la vanguardia de la década de 1920, en el marco de su tesis doctoral. Investiga respecto de teoría y crítica de poesía contemporánea. Realizó una estancia posdoctoral sobre teorías contemporáneas de la imagen (Universidad Federal de Minas Gerais). Escribe poesía, dibuja e indaga las relaciones entre ambas.

**Laura Conde** Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata, becada por CONICET). Se dedica al estudio de teoría, dramaturgia y puesta en escena. Enseña literatura (ISER, CABA) y actuación en espacios formales y no formales. Ha sido profesora en el Curso de ingreso a Letras (UNLP) y en la escuela media. Docente del Programa de Rendimiento Académico y Egreso (FAHCE). Coeditora en los sellos ASPO y Cámara Oscura. Dirige espectáculos, instalaciones y performances, en el circuito oficial e independiente.

**Federico Cortés** Licenciado en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Doctor en Letras (UNLP), becario de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Investiga la recepción de la obra del escritor francés Maurice Blanchot en la crítica literaria argentina. Integra el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

**Miguel Dalmaroni** Investigador Principal del CONICET. Profesor titular en la carrera de Letras (Universidad Nacional de La Plata). Se especializa en teoría literaria y en literatura argentina contemporánea. Ha publicado escritos sobre Raymond Williams, Alain Badiou, Judith Butler —entre otras— y sobre debates y problemas de la crítica y la teoría literaria de entre 1960 y el presente. Entre 2005 y 2011 publicó una decena de estudios y artículos sobre la obra de Juan José Saer.

**Verónica Delgado** Investigadora (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata–CONICET). Profesora de Metodología de la Investigación Literaria (UNLP). Ha realizado estancias de investigación (IAI de Berlín, DAAD; Universidad de Potsdam). Coordinadora académica del Programa Publicaciones Periódicas y Literatura (IdIHCS) y Prosecretaria de Gestión y Difusión Editorial de la FAHCE.

**Daniela Gauna** Profesora en las cátedras Teoría Literaria I y Teoría Literaria II en la carrera de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Doctorada (Universidad Nacional de La Plata) con una tesis dedicada al estudio de la obra de Francisco Urondo. Directora del Centro de Investigaciones Teórico–Literarias (FHUC, UNL) y directora de la colección Testimonios en la editorial Vera Cartonera.

**Analía Gerbaudo** Enseña Teoría Literaria y Didácticas de la lengua y de la literatura (Universidad Nacional del Litoral). Investigadora del CONICET. Dirige la editorial Vera Cartonera y la revista *El taco en la brea* (ambas en línea con textos en acceso abierto). Ha sido Visiting Fellow Professor (Trinity College, Universidad de Oxford) y Directrice d'études invitée (École des Hautes Études en Sciences Sociales en el Centre européen de sociologie et de sciences politiques).

**Natalí Incaminato** Becaria posdoctoral (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata–CONICET). Docente en la cátedra de Metodología de la Investigación Literaria (UNLP). En su tesis doctoral ha investigado los usos de Foucault, Deleuze y Derrida en la crítica literaria argentina (1980–2010). Ha publicado varios artículos sobre teoría y crítica literaria argentina.

**Ana Rocío Joui** Profesora en Comunicación Social, Magíster en Escritura Creativa (Universidad Tres de Febrero). Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Investiga los cruces entre crítica y poesía en la literatura argentina reciente. Realizó estancias de investigación en la Humboldt–Universität zu Berlin (Alemania), Københavns Universitet

(Dinamarca), McGill University (Canadá) y el Instituto de Estudios Avanzados IDEA (Chile). Se desempeña como Postdoctoral Fellow en el Cluster of Excellence «Temporal Communities: Doing Literature from a Global Perspective», de la Freie Universität Berlin.

**Margarita Merbilháá** Profesora de Literatura Francesa (Universidad Nacional de La Plata). Investigadora Independiente del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Ha realizado estancias de investigación en el IAI de Berlín (DAAD) y el CHCS de la Universidad de Versailles/St-Quentin-en-Yvelines. Coordinadora del equipo editorial de la revista *Orbis Tertius* (CTCL-IdIHCS). Forma parte del Programa Publicaciones Periódicas y Literatura (IdIHCS). Directora del Departamento de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP).

**Julieta Novelli** Profesora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Doctora en Letras (UNLP), becaria de CONICET. Estudia la obra de Fernanda Laguna. Ha publicado reseñas y artículos sobre el tema en revistas especializadas, nacionales e internacionales. Integra el Centro de Teoría y Crítica Literaria (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET).

**Malena Pastoriza** Profesora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Doctora en Letras (UNLP), becaria de CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET). Ha realizado estancias de investigación en 2018 y 2021 en la Bergische Universität Wuppertal, Alemania, con becas del daad y Erasmus+.

**Juliana Victoria Regis** Profesora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Su trabajo de investigación explora el lugar de los objetos y lo material en algunas reflexiones teóricas, críticas y literarias contemporáneas. Se desempeña como profesora de Lengua y Literatura en escuelas secundarias y como profesora de Teoría Literaria en el Instituto Superior J. N. Terrero de La Plata.

**Valeria Sager** Profesora de Introducción a la literatura (Universidad Nacional de La Plata). Docente en colegios secundarios. Especialista en literatura argentina contemporánea y teoría literaria. Investigadora (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET). Sus trabajos de investigación han sido discutidos en eventos científicos y dados a conocer en publicaciones nacionales e internacionales. Ha estudiado la problemática del realismo en las obras de Juan José Saer y de César Aira.

**Verónica Stedile Luna** Becaria posdoctoral de CONICET (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, IDIHCS). Docente en Metodología de la Investigación Literaria (Universidad Nacional de La Plata). Ha realizado estancias de investigación en la Humboldt Universität zu Berlin, la Universidade Federal de Santa Catarina y L'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Integra el Programa Publicaciones Periódicas y Literatura (IDIHCS). Investiga la intersección entre vanguardias, teoría literaria y prácticas editoriales. Responsable del sello EME Ediciones, donde dirige la colección Madriguera. Ensayos sobre arte y literatura.

**Guillermina Torres** Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Becaria postdoctoral de CONICET y docente de Literaturas Lusófonas (UNLP). Su trabajo de investigación aborda las relaciones entre viaje y traducción en la literatura brasileña y argentina. Traductora de los libros *Ensayo de vuelo*, *Mar Azul* y *Prehistoria* (Paloma Vidal); e *Indiccionario de lo contemporáneo* (Cámara, Klinger, Pedrosa y Wolff). Ha realizado estancias de investigación en la Universidade Federal de Minas Gerais, la Universidad de Barcelona y en la Universidade de São Paulo. En 2022 fue docente externa en la Wuppertal Universität- Alemania.

**Santiago Venturini** Docente en las cátedras Introducción a los Estudios Literarios y Teoría Literaria I (Universidad Nacional del Litoral). Investigador del CONICET. Sus temas de investigación se relacionan con la traducción, la edición y la poesía. Como autor, publicó varios libros de poesía.

**UN VOCABULARIO  
DE TEORÍA**  
LITERATURA,  
ENSEÑANZA,  
INVESTIGACIÓN

C Á T E D R A

Este vocabulario nace de la labor conjunta entre investigadores y docentes de las universidades de La Plata y del Litoral. No es diccionario ni glosario, sino una selección que va más allá de lo tradicionalmente asociado con la teoría literaria. Revela cómo la elección de términos desde distintos enfoques teóricos impacta en la práctica docente e investigativa. Este primer volumen conecta teoría, investigación y enseñanza, y anticipa futuras entregas. Dirigido a estudiantes, aborda categorías desde múltiples perspectivas, enlazando disciplinas y textos diversos. Un eslabón inicial en una serie por venir, resultado del intercambio entre investigadores y docentes de ambas universidades.