

## CAPÍTULO 8

# La crítica y el espesor (a)social de la literatura

Verónica Stedile Luna

### Introducción

El fin de este trabajo es poner en diálogo a tres de los críticos literarios más relevantes del siglo XX, a partir de los problemas que se plantearon sobre el lugar de lo social en la literatura y los métodos de lectura que propusieron para ellos. Si tenemos en cuenta que se trata de tres autores que han desafiado las disciplinas de procedencia – la historia y la filosofía en el caso de Walter Benjamin; la antropología en el caso de Georges Bataille y la teoría literaria en Roland Barthes –, que a su vez han producido cantidades de lecturas sobre literatura y que han tenido un fuerte impacto en la historia reciente de la crítica literaria argentina, la pregunta con la cual vamos a leerlos podría formularse así: ¿qué escriben sobre lo que la literatura hace con lo social? Tomaremos tres figuras o conceptos gravitantes para cada uno que nos permitirán sondear el efecto de ese encuentro. La noción de *escritura*, que contiene aspectos tanto formales como históricos para Barthes; la noción de *bajo materialismo*, según desarrolló Bataille en dos publicaciones cruciales: la revista *Documents* y *Acephále*; la noción de *iluminación profana* en Walter Benjamin<sup>62</sup>. Estas tres entradas para la teoría de cada autor son un recorte del sistema más general que delimita sus propias concepciones de crítica: qué es lo que la crítica literaria *puede* frente al poder y la historia.

### La crítica literaria: una aproximación para definirla

El uso de la expresión “crítica literaria” ha tenido, entre el siglo XIX y el siglo XX, varios sentidos.<sup>63</sup> No siempre fueron delimitados, ni se trató, tampoco, de definiciones descartables don-

---

<sup>62</sup> En el Capítulo 7 de este volumen se realiza un análisis de la teoría de Walter Benjamin en relación con el carácter inherentemente social de lo artístico en torno al autor, la recepción y la potencialidad política del arte

<sup>63</sup> No me remito al siglo XXI, ya que aproximadamente desde los años noventa de la centuria anterior se suscitaron una serie de debates sobre el “fin de la teoría” y, por tanto, reformulaciones de lo que llamamos “crítica literaria”. Estos debates han tenido también sus temporalidades heterogéneas y posiciones dinámicas. Siendo muy esquemáticos podríamos decir que se han dirimido entre quienes consideran que la relación teoría-crítica es hoy de un tenor muy diferente e incomparable a lo que llamábamos “teoría y crítica literaria” en los años sesenta; y quienes consideran que asistimos a una deriva de lo mismo que le dio lugar en su surgimiento. Esta última perspectiva afirma que quienes acusan a la teoría de ser hoy “impotente” en su capacidad de intervención y modulación de la opinión pública olvidan que la impotencia, inoperancia, la falta y la carencia fueron constitutivos del discurso sobre la literatura. Para

de una era reemplazada por otra a lo largo del tiempo. Propongamos, entonces, una acepción general, a partir de la selección de dos énfasis que permiten ver cómo se va resignificando y rearticulando aquello que se entiende por crítica. La crítica literaria sería el ejercicio de una práctica institucional (en el marco de la universidad o el periodismo)<sup>64</sup> cuyo objetivo principal ha pretendido ser la valoración, discernimiento y capacidad de juicio sobre una obra (respecto de la cual se quiere distinguir entre lo bello y lo feo, las condiciones materiales de producción o dominación y la ideología, lo original y la reproducción de lo nuevo, etc.), pero que, sin embargo, encuentra muchas veces una insuficiencia en ese propósito. La imposibilidad de cumplir cabalmente tal propósito estaría dada por el hecho de que la crítica literaria tiene por objeto no al “mundo” (Barthes, 1972, 2003), sino a un lenguaje-otro, atravesado por una experiencia que se resiste a ser sometida a un proceso de discernimiento.

El primer énfasis de esa definición que ensayamos provisoriamente tiene en su base la noción kantiana de crítica,<sup>65</sup> vinculada a la facultad de juzgar o distinguir valores (lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo). Esta perspectiva ha sido cuestionada y reformulada por la teoría crítica de la escuela de Frankfurt, según la cual no se distingue entre dos valores iguales, sino que se busca la destrucción de la apariencia o naturalizaciones; desde esta mirada materialista, la crítica no leería en la literatura simplemente un contenido estéticamente valioso, o la legitimación de las tradiciones, sino la “pretensión de validez” de esas tradiciones y el modo en que estas encubren o desenmascaran las relaciones de dominación (Bürger, 2010, p. 12).<sup>66</sup> En ese sentido, la crítica está también asociada a un poder, como expuso Judith Butler (2001) en un texto sobre Michel Foucault y el concepto de virtud.<sup>67</sup>

El segundo énfasis de la definición resignifica los alcances de la facultad de juzgar. En un texto central para pensar los devenires de la crítica literaria y sus funciones, Maurice Blanchot (1949)<sup>68</sup> rescata otro matiz de la crítica kantiana que se refiere a la “interrogación de las condiciones de posibilidad de la experiencia científica”, y entonces pone en el centro de la crítica literaria la búsqueda de la posibilidad de la experiencia (1949, p. 12). Para Blanchot, la crítica

una lectura sobre estos debates ver: Dossier “La resistencia a la teoría” (Podlubne, 2017) y Dossier “Historia y usos hispánicos de la teoría” (Nacher, 2015).

<sup>64</sup>Esta aseveración la encontramos tanto en ensayos de mediados de siglo XX como “Acerca de la crítica” (Blanchot, 1949), como en publicaciones recientes de Jorge Panesi (2018), *La seducción de los relatos*.

<sup>65</sup>Nos referimos a la *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (1790).

<sup>66</sup>Deslindar esas acepciones fue una tarea que también hicieron Theodor Adorno y Raymond Williams, para quienes, a grandes rasgos, “juicio” implicaba una manera de subsumir lo particular en una categoría general, ya constituida, mientras que la crítica interrogaría sobre la “constitución oclusiva del campo de conocimiento al que pertenecen esas mismas categorías” (Butler, 2001, s.p.).

<sup>67</sup>El texto de Foucault en cuestión es una conferencia titulada inicialmente “¿Qué es la crítica?” (1978), que luego dio lugar al ensayo “¿Qué es la Ilustración?” escrito en 1984 y publicado en 1993 por la revista *Magazine Littéraire* en su número 309. A la idea de crítica como práctica, Foucault agregaba la cuestión de *¿cómo no ser gobernado?*, de no querer aceptar ciertas leyes porque son injustas, porque esconden una ilegitimidad esencial. La crítica expone esa ilegitimidad: “No se trata de referir la práctica a un contexto dado de antemano, sino de establecer la crítica como la práctica que cabalmente expone los límites de ese mismo horizonte epistemológico”, (citado en Butler, 2001, s.p.), y más adelante: “(...) yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus efectos de verdad”.

<sup>68</sup>En la introducción a *De Sade a Lautréamont*, titulada “Acerca de la crítica”, Blanchot (1949) parte de una afirmación más o menos aceptada en términos generales: “La crítica es un compromiso entre dos instituciones: la universidad y el periodismo”, por lo cual el crítico sería una suerte de mediador que “pone a la literatura en relación con realidades importantes”. Entonces se pregunta cómo se realiza, qué exige, qué significa esa mediación. A lo que responde: “cierta habilidad para escribir, capacidad de grado y buena voluntad. Es poco, por no decir: no es nada”. Esta última certeza, de que la es *casi nada* o que carece *casi de realidad* es el nudo sobre el que gira su texto porque desprende de allí lo que considera una verdadera función para la crítica. Para Blanchot, ese “no ser nada” anuncia la más profunda verdad de la crítica, la que dialoga con la realidad inexpressada e indefinida de la obra literaria.

trabaja sobre el vacío de la obra, ya que persigue el poder de la literatura de elaborarse en constante carencia<sup>69</sup> –tal sería su capacidad de comunicar o “hacer resonar”.<sup>70</sup> Contrario a las quejas que se le profieren a la crítica sobre su incapacidad para juzgar bien, Blanchot sostiene que la novela o el poema “se sustraen porque tratan de afirmarse al margen de todo valor” (1949, p. 13). Entonces, concluye que la función de la crítica es “preservar y liberar el pensamiento de la noción de valor” y en consecuencia, “abrir la historia a lo que en ella se desprende de todas las formas de valor” (1949, p. 13).<sup>71</sup>

Estos dos aspectos, énfasis o fuerzas tensoras del ejercicio de la crítica están presentes en mayor o menor medida, todas las veces que se pone en juego una lectura literaria, ya que no es posible sustraernos como críticxs de las relaciones de poder, a la vez que la experiencia literaria siempre nos pide algo más. En el siguiente apartado desplegaremos cuáles han sido los aportes de distintxs autorxs para pensar el problema de la crítica en relación a estos dos énfasis; y luego, analizaremos qué escriben Georges Bataille, Roland Barthes y Walter Benjamin sobre lo que la literatura hace con lo social.

## La crítica literaria y su relación con lo social

Si recapitulamos lo apuntado hasta aquí, observamos que la crítica literaria atañe tanto a un ejercicio sobre los valores estéticos de la obra, como a la capacidad de dismantelar los procedimientos por los cuales las relaciones de dominación se proponen como legítimas haciéndose pasar por naturales, así como también a la suspensión de esos valores en tanto parámetros del diálogo con la obra literaria. Esto sin entrar en pormenorizaciones acerca de la relación entre la crítica y las distintas teorías.<sup>72</sup> Despleguemos, entonces, los dos énfasis o fuerzas antes propuestas (lo social como un conjunto de relaciones de dominación a visibilizar y lo social en conflicto con una experiencia no articulada aún), reactualizadas en su variable más contemporánea: esto es, sin remitirnos ya al influjo kantiano, pero conservando para la primera variable la idea de que la crítica es una destrucción de las apariencias o los engaños, también en la literatura. Nos detendremos para ello en las nociones de “función” (Eagleton, 1999) y “media-

<sup>69</sup> En un dossier sobre la “Resistencia a la teoría”, Judith Podlubne (2017), su coordinadora, indaga en los discursos que hablan del fin de la teoría, y por tanto el fin de la crítica literaria. Tras recorrer distintas afirmaciones recientes que dan cuenta de esa preocupación, en críticxs e investigadores de distintos centros académicos, vuelve sobre los postulados iniciales de la teoría literaria, vinculados con el romanticismo. Entonces advierte que “la teoría es el modo en que el saber experimenta la fecundidad de su falta” y a continuación afirma: “el rasgo diferencial del auténtico saber teórico es la experimentación con el tenor performático del concepto, el encuentro con el punto en que ese tenor excede la convención y vuelve infinitas sus posibilidades de significar. Hay reflexión teórica porque la conquista del concepto arroja siempre un “residuo de indeterminación” que retorna transfigurado en conceptualizaciones futuras” (2017, s.p.).

<sup>70</sup> Blanchot cita al respecto una imagen de Heidegger que nos servirá para iluminar esta cuestión: “En el ardiente tumulto del lenguaje no poético [nosotrxs diríamos: la crítica] los poemas son como una campana suspendida al aire libre, y a la que una ligera nevada caída sobre ella alcanzaría a hacer vibrar, roce imperceptible, capaz sin embargo de estremecerla armoniosamente hasta la disonancia. Quizá el comentario no sea más que un poco de nieve que hace vibrar la campana” (1949, p. 8).

<sup>71</sup> En la estela blanchotiana, Nicolás Rosa afirmaba, hacia 1982, que “el concepto de *crítica* como juicio valorativo y estimativo se ha disuelto progresivamente, siendo reemplazado por los de *lectura*, *interpretación*, *entrada*, que más allá de las connotaciones ideológicas específicas, tienden a dar cuenta de la polisemia consubstancial al fenómeno literario – por definición sobredeterminado – y a destituir una crítica positivista, unitaria y dogmática” (1982, p. 362-363).

<sup>72</sup> Para un análisis de esto pueden consultarse los manuales de Culler (2004) y Eagleton (2012).

ción” (Altamirano y Sarlo, 1993) para el primer énfasis, y las de “ética” (Giordano, 1995, 2015, 2016) y “resistencia” (Dalmaroni, 2015) para el segundo.

Uno de los rasgos de la crítica es el carácter de “portador profesional de la mediación” (Hauser, 1975, p. 11, 185),<sup>73</sup> por el cual se constituye en modeladora de la opinión pública, forja y determina valores –aquello que vale la pena ser leído por sobre lo que no; o bien aquellas zonas del pasado que merecen ser salvadas por sobre las que no (Williams, 2003)<sup>74</sup>. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano la definen en esos términos: “la antigua crítica estética era en general una estética de los géneros poéticos” (1993, p. 33) Sobre otros presupuestos fundaría su existencia la crítica como categoría cultural moderna. No únicamente sobre el principio del carácter relativo de los valores literarios, como señala Auerbach, sino sobre el postulado del valor de la originalidad y sobre la idea “de una selección y de una elección aptas para guiar al público frente a una producción que cada vez más halla su virtud en la diversidad” (Delfau y Roche, 1977, citado en Altamirano y Sarlo 1993, p. 176). Y, además, distinguen entre la crítica profesional y la crítica universitaria como disciplina: “dos almas” que forcejean en la definición de la crítica como actividad intelectual, la crítica como ejercicio del gusto y la sensibilidad, y la crítica como producto de un saber objetivo.

Esta perspectiva incluye, para otros autores, evaluar a la crítica por sus funciones históricas, su interés o indiferencia por la vida social, y la imposibilidad de disociar el estudio del lenguaje de las instituciones sociales y culturales en general. Terry Eagleton (1999) parte de ese marco para explicar la historia de la crítica que va de su surgimiento en la Ilustración –“en un íntimo compromiso empírico con el texto social de los primeros momentos de la Inglaterra burguesa” (1999, p.27)– y lo que considera, a fines de los años noventa como su carencia de función sustantiva –un tipo de transacción que se daría entre academias y no entre academias y sociedad.<sup>75</sup> En un recorrido por casi doscientos años de crítica inglesa, lee distintos puntos de inflexión donde el “interés por los procesos simbólicos de la vida social y la producción social de formas de subjetividad” (1999, p. 139) comprometió a las funciones de la crítica o se diluyó en otras búsquedas.

Para Eagleton (1999), la crítica europea nació de la lucha contra el Estado Absolutista a principios del siglo XVIII,<sup>76</sup> en el marco de una esfera pública<sup>77</sup> burguesa donde se suspendían

<sup>73</sup> Ver en nota 6 que Blanchot parte de esa idea de “mediación” para moverse hacia otra función de la crítica.

<sup>74</sup> Es importante destacar que para Williams la crítica no es la única institución que interviene en la tradición selectiva de la cultura (ver el Capítulo 4 en este mismo volumen), aunque sea esta una de las acciones principales de su función más o menos declarada.

<sup>75</sup> Eagleton afirma que “la crítica solo pudo reclamar con autoridad su derecho a existir cuando la “cultura” se convirtió en un proyecto político vigente, la “poesía” en metáfora para la calidad de vida social y el lenguaje en paradigma para el conjunto de práctica social. Hoy en día, aparte de su función marginal en la reproducción de las relaciones sociales dominantes a través de las instituciones académicas, la crítica ha quedado despojada casi por completo de tal *raison d’être*” (1999, p.122).

<sup>76</sup> Para otros autores, como Raman Selden en *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*, la “crítica literaria” comenzó en 1920 con los escritos de T.E. Hulme, T.S. Eliot y I. A. Richards. Para Eagleton, es a partir de esos años que la crítica se convierte en académica y pierde su capacidad de intervenir en la vida pública. Lo propio de la crítica era, para Eagleton, su no especificidad, aquello que la hacía dialogar con los lectores de un público amplio.

<sup>77</sup> Eagleton toma la noción de “esfera pública” de Jürgen Habermas (1962), y dice: “Suspendida entre el Estado y la sociedad civil, esta «esfera pública» burguesa, como la ha denominado Jürgen Habermas, engloba diversas instituciones sociales – clubes, periódicos, cafés, gacetas- en las que se agrupan individuos particulares para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente cuyas deliberaciones pueden asumir la forma de una poderosa fuerza política. (...)Visto históricamente, el concepto moderno de crítica literaria va íntimamente ligado al ascenso de la esfera pública liberal y burguesa que se produce a

las categorías preconcedidas (títulos de nobleza, poder social, tradición) por un nuevo orden: “la capacidad para constituirse en sujetos discursivos que coparticipen en un consenso de razón Universal” (p. 11), es decir, un orden de lo individual que convierte en igualdad abstracta las diferencias reales, ya que a la autoridad de clase se le opone una autoridad válida solo para esa esfera, y en cierto modo performática: un tipo específico de racionalidad que se debía expresar en un cierto modo del discurso. Pero ya en el siglo XIX la lucha de clases, la ampliación del público lector y las leyes del libre mercado descoloraron ese espacio de racionalidad conocida donde operaba la opinión del crítico.<sup>78</sup> Esas transformaciones produjeron la primera crisis de la relación entre crítica y esfera pública, así como también la solución que con más o menos variaciones habría perdurado, según Eagleton, hasta nuestros días: la emergencia de la figura del sabio que opone el arte y la literatura a los hechos de la sociedad, o considera que el arte es “la más absoluta y más profundamente arraigada respuesta a la realidad social dada” (1999, p. 47). A fines del siglo XX, lejos de restablecerse el consenso, lo que se acelera es la heterogeneidad cultural del público lector, por la cual la crítica ha preferido permanecer en el ámbito universitario, concluye Eagleton.

Esta forma de historizar la crítica contiene una serie de supuestos que dan cuenta de un tipo de concepción particular, no necesariamente generalizable: a) que la crítica debe ser evaluada en función de su pertinencia social; b) que esa pertinencia social se define por un modo de establecer mediaciones con el “gran público”; c) que en la articulación de esos dos aspectos cabe la responsabilidad de interrogarse por las tramas de poder; d) y que, para ello, la crítica debe negarse a disociar el estudio de la literatura de las instituciones sociales y culturales. Esos supuestos modulan una forma de pensar los alcances de un estudio sobre lo social en la literatura, que no solo desenmascare las relaciones de dominación –a partir de un análisis que vincula todo el tiempo el lenguaje con la estructura material en la que circula– sino que además tenga un efecto sobre ellas como consecuencia de establecer una relación concreta con la sociedad que las padece.

El otro tipo de fuerza o énfasis que configura y tensiona los alcances de la crítica como práctica es aquel que, en tanto reconoce a la literatura como objeto de la crítica, no puede dejar de lado la experiencia de un vínculo íntimo e indeterminado que se suscita en el encuentro con la lectura, y que forma parte de lo que exige ser analizado o pensado cuando hablamos de las tramas de lo real en la literatura.<sup>79</sup> En ese sentido, la crítica se autoevalúa como una forma de

---

principios del siglo XVIII. La literatura sirvió al movimiento de emancipación de la clase media como medio para cobrar autoestima y articular sus demandas humanas frente al Estado absolutista ya una sociedad jerarquizada” (Eagleton, 1999, p.11-12).

<sup>78</sup> Eagleton explica, al respecto, que si el papel del crítico era el de “administrar las normas en las que se desenvuelve el mercado del discurso cultural” (1999, p.18) las luchas obreras como manifestación de la lucha de clases lo volvieron sospechoso de tener una intencionalidad política en sus discursos; asimismo, las leyes del libre mercado pusieron en cuestión su palabra ya que resultaba menos eficiente que otros mecanismos de selección de la lectura.

<sup>79</sup> “Lo real” es un término filosófico y vinculado al psicoanálisis que no alude a la “realidad” como categoría sociológica, sino a una dimensión ontológica de las cosas: lo que las cosas son y no lo que se nos manifiesta o el modo en que las nombramos. Lo real no se corresponde con algo que un conjunto de palabras o expresiones disponibles de la lengua podrían nombrar. Según Lacan, cuando aprendemos a hablar modulamos la experiencia con el lenguaje heredado, y queda atrás un continuum amorfo que siempre pugna por volver –subir a la escena del discurso–, en ese sentido la noción de sujeto designa una sujeción al lenguaje (nos obliga a insertarnos en él diciendo “yo”, pero “yo” no designa a nadie). Esta relación conflictiva entre lenguaje, sujeto y eso que no tiene nombre pero que siempre está (y que podría pensarse como “lo real”) resulta de especial interés para los estudios sobre la literatura, ya que esta trabaja en el límite de la relación entre experiencia y lenguaje, donde lo real puede manifestarse como síntoma. Vale aclarar

diálogo con la literatura que no aplaste, en su propia argumentación, la extrañeza del acontecimiento. Por acontecimiento entiéndase la efectuación de una experiencia incalculable, no reductible a las expectativas determinadas por lo “pasado” –o el pasado– y por lo conformado (las cristalizaciones de lo simbólico que se correspondería con modos de clasificar por clase, raza y género) (Badiou, 2002).<sup>80</sup> La crítica aspira así a “ser un mecanismo capaz de llevar la exploración hasta el corazón secreto de las morales que dominan los intercambios simbólicos de una época”, y a la vez “preservar la rareza de lo que ocurrió durante la lectura, ya que entiende que la literatura puede suspender las cristalizaciones del sentido común y restituirle a lo real su condición misteriosa” (Giordano, 2015, p. 46). En ese sentido, la crítica no sería una práctica de develación de las ideologías dominantes, sino un tipo de escritura que procura dialogar con aquello por lo cual la literatura es peligrosa para los órdenes de lo dominante: su efecto incalculable, extraño, inquieto es irreductible por tanto a la representación de escenas de injusticia que deben ser condenadas o escenas de liberación que debieran hacernos tomar conciencia. Giordano expresó ese problema en forma de interrogación, incorporando la cuestión institucional:

¿cómo decir lo intransferible de nuestras experiencias con la literatura en un lenguaje ocupado por generalidades teóricas y políticas, un lenguaje en el que los conceptos y las consignas morales [...] imponen inmediatamente la adopción de un punto de vista totalizador y al mismo tiempo cómo comunicar el sentido y el valor de esa experiencia literaria (que es, precisamente, una experiencia de suspensión del valor y del sentido) de forma que, sin negarla del todo, [...] pueda [...] ser referida en el interior de algún debate crítico de actualidad? (1999, p. 142)

El doble movimiento que propone Giordano en ese párrafo es relevante porque da cuenta de las articulaciones no-lineales entre la literatura y lo social–institucional. Eso que llama “lo intransferible de nuestras experiencias” y el “valor” o “sentido” no pueden ser expuestos en una comunicación sin que uno desbarajuste el poder o la elocuencia de lo otro. Para seguir reflexionando acerca de esos énfasis, tomemos la lectura que hace Miguel Dalmaroni (2009) del concepto “estructura de sentimiento”, de Raymond Williams, teórico marxista de la cultura. Porque cuando se habla de un momento de indeterminación en la lectura como un espesor “a-social del arte”, no se intenta definir una esencia trascendental o sagrada, desprovista y aséptica respecto de la maraña de lo social. Por el contrario, Dalmaroni demostró que ese espesor a-social lo es en tanto tiene relación con eso que Karl Marx pensó en términos de “energías excedentarias”.

---

rar que “síntoma” no se refiere solo a la relación entre lo consciente e inconsciente de una persona, para muchxs investigadorxs la historia, el arte y la política también manifiestan síntomas en relación con aquello que no ha sido articulado por los órdenes del discurso (para este último tema véase Didi-Huberman 2009, 2010; Rancière 1996, 2005).

<sup>80</sup>Esta noción de acontecimiento está en diálogo con la posición teórico-filosófica de Badiou, para quien “los acontecimientos son singularidades irreductibles, “fuera-de-la-ley” de las situaciones” (2002, p.50). Entonces, el acontecimiento es, a la vez, “*situado* –es un acontecimiento de tal o cual situación- y *suplementario*, es decir, absolutamente desprendido o desligado de todas las reglas de la situación” (Cerletti, 2008:31).

A partir de estas cuestiones, retoma, en una lectura williamsiana de las energías, la advertencia según la cual, si pudiéramos contrastar la totalidad social observable –es decir, la sociedad o lo que la sociedad produce– con una obra, o el texto con la ideología, encontraríamos un excedente, que algo “siempre sobra”. Activo, nuevo, emergente, ruptura, creatividad, deseos aún incumplidos, energía humana, intención humana: según Dalmaroni, al elaborar su teoría de las “estructuras del sentir”, Williams repensó esas energías en términos de “lo que escapa” o lo que “sobra” (“some element remains”) (Dalmaroni, 2004, p.44).<sup>81</sup>

Este tipo de lectura sobre Williams advierte un resto de indeterminación en el análisis materialista de la cultura ya que se detiene en el desajuste entre literatura y sociedad antes que en las oposiciones o derivas infinitas del significado. Esto es, insiste Dalmaroni, lo que permite a Williams leer el modo en que obras literarias que se corresponderían con el proyecto social ideológico de la dominación (las novelas que sostienen la moral del imperialismo inglés), contienen en sí o articulan una experiencia o *estructura de sentimiento* que no es del todo sujeta por ese poder ya dado, ya constituido. En ese sentido, una crítica social del arte como la que Dalmaroni recupera de Williams, estaría atenta a leer menos la reproducción de los sistemas de dominación por los cuales todo documento de cultura es un documento de barbarie (Benjamin en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, 1973),<sup>82</sup> que al momento en el cual una fuerza excedentaria y contingente permite emancipar una experiencia no contada.

Recientemente, en un artículo titulado “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”, Dalmaroni (2015) sostiene que las teorías subalternistas, poscolonialistas y de los estudios culturales desecharon una noción de literatura como “rechazo de los conceptos de valor estético y de calidad literaria por su condición elitista” (Avellaneda en Dalmaroni, 2015, p. 48). Como cuestionamiento a esa posición, se pregunta: “¿por qué una determinada noción de ‘literatura’, apropiada solo para los efectos que nos propongamos, no podría tomar su lugar en la prosecución de una crítica genuinamente materialista y emancipatoria?” (p. 50). Esa noción, parece decirnos el texto, no tiene por qué estar reñida entre la idea de lectura como “experiencia” o “pura subjetividad” (conceptos no sinónimos) y la idea de lectura como “práctica cultural”, objetivable, aprehensible a través de un método historiográfico que la haga emerger de los documentos de recepción:

No se trata de dar vueltas en una cárcel con dos salidas falsas: una que da al fenomenologismo metafísico de la experiencia (interior, subjetiva) y otra que lleva a un implacable materialismo de las determinaciones (sociales, culturales). Se trataría, por el contrario, de búsquedas que –en la selva de los dialectos filosóficos disponibles– procuran un hablar otro, uno que está siempre por ser inventado: algo así como un pensamiento del acto de la lectura como contingencia incalculada y emergencia única en el “entre”, en el instante o el punto ínfimo del hia-

<sup>81</sup> Dalmaroni advierte que si bien Williams consideró y discutió los riesgos cuantitativistas de una “conciencia excedentaria”, no parece tener reparos en retomar también allí la idea de una “energía” disponible “más allá de las tareas inmediatamente necesarias” de los sujetos sociales (citado en Dalmaroni y Stedile Luna, 2018, s.p.)

<sup>82</sup> Abundan traducciones y glosas de ese texto benjaminiano. En nuestro caso, hemos trabajado con la edición de Editorial Las Cuarenta (2009) revisada por Miguel Vedda.

to, la fisura, el trauma de la condición escindida de la subjetividad (Dalmaroni, 2015, p. 54).

Este tipo de crítica de lo social deviene fuertemente política porque ostenta una teoría del sujeto no determinista, no determinable, que produce una serie de energías sobre cuya disposición el capitalismo no tiene la última palabra.

Como vimos, Terry Eagleton (1999) piensa en términos de “función de la crítica”, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo de “mediaciones de la crítica” (1993), Alberto Giordano (1995, 2015, 2016) lo hace a partir de la indagación en las “éticas de la crítica” y Dalmaroni (2015) postuló la necesidad de interrogar las “resistencias de la crítica”. Sin embargo, estas fuerzas que intentamos delimitar poniéndolas en relación, no pretenden ser expuestas como síntesis histórica de corrientes teórico-críticas, ni una muestra de lo más representativo de la crítica, sino desplegar imágenes críticas que establecen contrapuntos y continuidades, y que han influido en gran parte de la crítica literaria argentina como el conjunto de problemas que no pueden dejar de interrogarse cada vez que se emprende esa tarea. Tampoco es el objetivo de este trabajo historizar esas tensiones y el modo en que fueron reformuladas, reelaboradas y reapropiadas en las discusiones críticas locales;<sup>83</sup> sino desplegar brevemente las modulaciones en que se declina la noción de crítica, para explorar luego los autores que nos interesan.

Gran parte de los críticos y teóricos de la literatura moderna coinciden en señalar que si durante mucho tiempo la sociedad clásico-burguesa ha visto en la palabra un instrumento o una decoración transparente, ahora vemos con ella un signo y una verdad, por el cual asistimos a la inminencia del malentendido que se aloja en la distancia entre las “palabras” y las “cosas”.<sup>84</sup> Los énfasis que fuimos señalando surgen de la vinculación compleja con ese signo y esa verdad, por la cual la crítica consiste tanto en desmontar las formas de dominación como indagar en el tipo de experiencia que se produce.

Roland Barthes ha sido un insistente pensador de las relaciones conflictivas entre crítica y sociedad, especialmente desde *El grado cero de la escritura* (2011) hasta *Ensayos críticos* (2003), donde puso en juego la doble dimensión de la crítica (la semiótica como una máquina capaz de introducir una crítica ideológica en la más cotidiana de las manifestaciones culturales y la crítica literaria como escritura de una experiencia de lectura). Georges Bataille y Walter Benjamin han sido dos pensadores de la noción de experiencia en relación con los estudios literarios y culturales; contemporáneos y tal vez amigos, desarrollaron gran parte de su obra en el período de entreguerras cuando vislumbraban el creciente ascenso del fascismo en Europa. La pregunta por el materialismo dialéctico, el curso de la historia, la influencia de Nietzsche, la escritura provocadora y no ceñida a las expectativas disciplinarias de su época, la pasión por Kafka, son algunas de las convergencias que podemos encontrar entre sus obras; sin embargo, sus escrituras distan tanto como el punto mínimo donde hacen girar sus obsesiones. Bataille

<sup>83</sup> Jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata – CONICET, lo está haciendo en este momento, como Federico Cortés, Ana García Orsi, Natalí Incaminato, entre otros.

<sup>84</sup> “La supresión de la distancia entre las palabras y las cosas es el sueño constitutivo a cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa” (Rancière, 2011, p.217).

pensó incansablemente cómo determinadas experiencias desbordaban los sistemas de pensamiento occidentales (el idealismo de Hegel pero también el materialismo de Marx y Engels, la economía tradicional, la estética, la historia de la literatura); nos detendremos especialmente en *Diccionario crítico*, “La noción de gasto” y “La religión surrealista”, tres producciones publicadas entre 1929 y 1949 donde buscó explorar al límite aquello que ha sido dejado de lado por una organización binaria del pensamiento: lo alto por sobre lo bajo, lo productivo por sobre lo inútil, la materia formal por sobre lo informe, la idea por sobre la materia, lo Uno-racional por sobre lo acéfalo y múltiple, la cabeza por sobre el dedo gordo del pie. Esas exploraciones están en la base de su único libro enteramente dedicado a la literatura, *La literatura y el mal* (Bataille, 1957), que no por casualidad retoma el concepto que había elaborado en 1949 para pensar la economía en *La parte maldita* (Bataille, 2009). En relación con Walter Benjamin, analizaremos la figura crítica de “iluminación profana” propuesta en “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea” (2014), en tanto permite complejizar las relaciones entre literatura, política e historia.

## Roland Barthes: escritura y significación

En *Ensayos críticos*, un texto de 1964, Roland Barthes afirmaba que “el lenguaje es esta paradoja: la institucionalización de la subjetividad” (2003, p. 211).<sup>85</sup> Tal reflexión nos ofrece un punto de partida para pensar cómo la crítica literaria ha abordado el carácter social de la literatura, teniendo en cuenta los dos énfasis que venimos señalando desde el inicio del capítulo (el institucional, atravesado por las relaciones de dominación y la experiencia como una potencia irreductible a los poderes establecidos). Con “institucionalización”, Barthes entiende la coartada por la cual la sociedad alienada que produce, consume y justifica a la literatura se sirve de ella (2003, p. 92). La crítica atendería entonces a ese momento en el cual la literatura puede desujetarse de las condiciones de alienación, y producir otras significaciones en el marco de esa paradoja. Para desarrollar este problema nos detendremos en la historización de esa paradoja según la idea de “escritura” que propuso Barthes en *El grado cero de la escritura* (2011); la idea de “significación” esbozada en *Ensayos críticos*, con la cual afirmaba que “más que expresar lo real, [el arte] tiene que significarlo” (2003, p. 113-114); y por último, de *Crítica y verdad* (1994) exploraremos la relevancia que Barthes otorga al “sentido por diferencia” en el análisis literario, por sobre las generalizaciones que permiten establecer las constantes.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> El año 1964 se corresponde con la primera edición francesa, y 2003 con la edición que tomamos para este trabajo, traducida al español por la editorial Seix Barral.

<sup>86</sup> Esta serie de libros de Barthes ha sido explorada como su momento marxista y cientificista de la crítica literaria, en el cual se ocupa de figuras y problemas tales como el compromiso del escritor o las relaciones de dominación. En contraposición, títulos como *El placer del texto*, o *S/Z*, *Lo obvio y lo obtuso*, *Cómo vivir juntos*, entre otros, se corresponderían con otras búsquedas éticas y literarias, y se expone de manera más radical el poder de la experiencia de la literatura como extrañeza, inquietud, indeterminación frente a *lo dado* de la lengua. No obstante lo acertado de estos señalamientos, lecturas como las de Alberto Giordano nos han permitido advertir que aún en los textos más tempranos de Barthes, que se corresponderían con una búsqueda marxista e histórica de la definición de escritura y la función del escritor, sus principales hipótesis están atravesadas tanto por la dimensión institucional y por el señalamiento

En *El grado cero*, Barthes exploró el momento histórico donde el monopolio del lenguaje que pertenecía a escritores, predicadores y juristas, estalla. Esto tiene especial relevancia, porque se trata de interrogar qué hace la literatura con las codificaciones de lo social, y en particular con el lenguaje heredado donde esas codificaciones se encuentran más cristalizadas. Según Barthes, en el arte clásico, las palabras eran experimentadas como “decorado del pensamiento” (2011, p. 13), porque se trataba del encuentro entre un Espíritu Universal y un signo decorativo sin espesor, sin responsabilidad en el espacio de una transparencia, una circulación sin resabios. La prosa y la poesía eran magnitudes –prosa era elocuencia y poesía, preciosismo. Se trataba siempre de un lenguaje único que reflejaba las eternas categorías del Espíritu. Pero desde la Revolución Francesa el escritor no es el único que *habla*,<sup>87</sup> por lo tanto la palabra ha dejado de ser un instrumento o un vehículo (Barthes, 2011, p.24), ya no es transparente sino que emerge modelada por una forma.<sup>88</sup> Cuando el mundo inteligible del arte clásico estalló, se hizo evidente que el lenguaje no tenía una relación aléctica con la realidad –un derecho sobre la verdad–, sino un vínculo contradictorio y complejo con la opacidad de los signos.

A partir de esa lectura histórica, Barthes definió la noción de escritura como una función que se distingue de la lengua (la gramática convencional que le es heredada a todo escritor) y el estilo (la “mitología personal y secreta del autor” (2011, p. 48), fragmentos de una realidad absolutamente extraña a la lengua).<sup>89</sup> El problema con el que se encontró la escritura moderna fue que quiso aspirar a ser una escritura neutra o grado cero, es decir, independiente de la lengua y del estilo, ausente de sí misma. Sin embargo, todo acto de escritura, por más negativo que sea respecto de la continuidad con un lenguaje heredado (con el pasado, con la institución y con la tradición), se reinscribe en la institución literaria o tiende a desaparecer. El crítico explora, entonces, una correlación estructural entre dos tipos de niveles de realidad (la sociedad y el texto) que se produce como un desajuste, porque el escritor busca afirmarse en el “movi-

---

de las relaciones de poder, como por una experiencia que interrumpe o suspende algunos de los valores que configuran la primera fuerza. Ese movimiento doble es el que privilegiamos en nuestro abordaje.

<sup>87</sup>En este punto, podemos observar una continuidad y una diferencia con respecto al planteo de Eagleton sobre las funciones de la crítica: en cuanto a las continuidades es evidente que Barthes también observa las transformaciones de ese espacio público donde críticos, escritores y público lector ya no están sujetos a una relación cohesiva de valores y fuerzas; pero por el contrario a la preocupación de Eagleton, Barthes no repara en la función de un sujeto – ¿quién habla?, ¿quién escribe?– sino que introduce la idea de una “sociología de la palabra”, esto es una perspectiva que advierte las relaciones entre escritura y poder. Ya que no se trata de una relación regida por el orden de verdad – “dado que ya no es rigurosamente transitivo, [el lenguaje neutraliza] lo verdadero y lo falso” (Barthes, 2003, p.206)– sí aloja o responde a las relaciones de poder que se regulan el orden social.

<sup>88</sup>Culler, en su estudio sobre Barthes, dice: “esta *écriture classique* está basada en la suposición de que existe un mundo inteligible, familiar y ordenado al cual se refiere la literatura. En este caso, la escritura es política por la manera en que connota universalidad e inteligibilidad” (1987, p.32). Recupera, para explicarlo, el ejemplo de Madame de Lafayette cuando escribe que Le Comte de Tende, al enterarse de que su mujer estaba esperando un hijo de otro hombre, “pensó lo que es natural pensar en tales circunstancias”. En el arte clásico, insiste Barthes, un pensamiento ya formado engendra una palabra que “lo expresa” y lo “traduce”. En la poética moderna las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el “pensamiento” es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras.

<sup>89</sup>Según Barthes, “la lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible, el estilo es una Necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje. Encuentra allí la familiaridad de la historia y aquí la de su propio pasado. La realidad formal entre lengua y estilo es la escritura, que tiene un valor, un tono, un ethos. Con esto se compromete el escritor. Compartir una escritura es compartir una moral, el tono, la elocución, el fin, lo natural de sus palabras: “Hébert [activista de la revolución francesa que editaba un folletín] jamás comenzaba un número del *Père Duchêne* sin poner algunos “¡mierda!” o algunos “¡carajo!”. Estas obscenidades no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es solo expresar o comunicar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella. Cada vez que el escritor moderno traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas es el callejón sin salida de su propia Historia (Barthes, 2011, p.48).

miento de una negación [de la lengua y del estilo]” (Barthes, 2011, p. 13) pero tal negación no puede durar porque las palabras tienen una memoria segunda que prolongan misteriosamente en medio de significaciones nuevas. En ese sentido, la literatura trabaja en un vínculo de resistencia con lo social, en tanto quiere encontrar un lenguaje que prescinda de los fundamentos y valores que sostienen los hilos de lo social, pero no puede desentenderse totalmente de ellos: “Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión” (Barthes, 2011 p. 22).

Esta cita, de resonancia benjaminiana –aunque no podamos afirmar que proviene de ese contacto–, condensa el problema que le interesa pensar a Barthes cuando esboza una historia de la escritura: la relación entre lo dado o la coerción –“las escrituras precedentes y las propias del pasado” (Barthes, 2011, p. 21)– y la circunstancia extraña al lenguaje o la desujeción de ese pasado. Ambas fuerzas constituyen la escritura para Barthes, por lo tanto se trata de indagar en esa ambigüedad.

Desde esta perspectiva, una crítica social de la literatura<sup>90</sup> no sería aquella que identifica especialmente las relaciones de dominación, las convenciones sociales o los patrones representados en la literatura, sino la que advierte el momento donde un espesor a-social del arte emerge y hace tambalear el vínculo entre lenguaje y sociedad porque perturba algo de lo insospechado, aun no nombrado, ni codificado que sostiene tales leyes, convenciones y patrones. En ese sentido, Giordano (1995) ha postulado que la “responsabilidad social de la forma” no se “mide por su poder de conformarse (representándolas o representando según ellas) a las leyes de inteligibilidad histórica que la sociedad se da para estar cierta de sí misma, sino por la potencia del golpe de incertidumbre con el que sacude los fundamentos de esas leyes” (p. 17-18). Así, la relación entre “forma de la escritura” y sociedad se produce por una intervención de la primera en los fundamentos de la segunda, que “vale por el trabajo de descomposición al que somete al orden opresivo de la lengua, por la resistencia que opone a la voluntad de dominio que implica la lengua” (Giordano, 1995, p.18).<sup>91</sup>

Esta noción de escritura como poder y desujeción del poder al mismo tiempo puede ser articulada con otro concepto de gran interés para Barthes que es el de “significación”, en torno al cual afirmaba que “las ideas, los temas, interesan menos que el modo con que la sociedad se apodera de ellos para convertirlos en la sustancia de un cierto número de sistemas significantes” (Barthes, 2003, p. 213). Nos detendremos entonces en tres de los *Ensayos críticos* (2003) donde es posible seguir explorando la paradoja con la que iniciamos este apartado – “el lenguaje es la institucionalización de la subjetividad” –: “‘Écrivains’ y ‘Écrivants’”, “La revolución brechtiana” y “La respuesta de Kafka”. En estos últimos, el problema de la significación es explorado a partir de algunas nociones como las de “distancia” y “arbitrariedad del signo” en el caso de Brecht y la de “técnica” en el universo de Kafka.

<sup>90</sup> Es importante destacar que cuando hablamos de crítica social, o de consideraciones sobre lo social, no hablamos, en el caso de Barthes, de sociología de la literatura, análisis que restringe a un estudio sobre el público (1964, p. 110).

<sup>91</sup> Algunos ejemplos de ese modo de leer los encontramos en *Política de la literatura* (2011) de Jacques Rancière, especialmente los capítulos dedicados a la novelística de Gustave Flaubert y Marcel Proust; y en el plano local, en los ensayos de Martín Prieto sobre poesía y peronismo (2010).

Para Barthes, significar es arreglárselas con el lenguaje heredado para poner en el mundo un objeto que vinculándose con lo real sea lo suficientemente singular como para tocar al otro: “en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos ‘falso’ quiero ser, tanto más “original” tengo que ser, o si se prefiere, tanto más ‘indirecto’” (2003, p.13).<sup>92</sup> Así, los mecanismos de significación trabajan sobre el problema de lo “demasiado-nombrado”, lo general, lo falso. Barthes discute, en ese sentido, con las teorías acerca de lo irrepresentable, lo inexpressable, o el silencio como principio del escritor —“no queda nada real que no esté clasificado por los hombres”—, por el contrario, afirma, “toda la tarea del arte consiste en *inexpresar lo expresable*” (2003, p.17), “arrancar una palabra segunda del enlramamiento de las palabras primeras que le proporcionan el mundo (...) una palabra distinta, una palabra exacta” (2003, p.17), ya que “la materia prima de la literatura no es lo innombrable, sino, por el contrario, lo nombrado” (2003, p.17). Inexpresar lo expresable, desujetarse aunque sea en un instante sin duración de las condiciones alienadas que modulan las condiciones de producción de la literatura son parte de *lo que la literatura puede y hace* con lo social.

En “‘Écrivains’ y ‘Écrivants’” (escritor y escribiente / intelectual), publicado en *Ensayos críticos* (2003), Barthes analiza el modo en que la literatura, la escritura y la crítica trabajan al mismo tiempo sobre lo institucionalizado de la cultura y aquello que la desborda o suspende. Si en principio el escritor sería quien somete su lenguaje a una ambigüedad excesiva, el que ejerce una actividad intransitiva, mientras que el intelectual es el que con su escritura quiere poner fin a la ambigüedad del mundo y no puede concebir que se comprenda algo distinto a su intención, Barthes demuestra que uno y otro no se encuentra en relaciones de oposición sino de diferencia y contradicción: “hoy en día todos nos movemos más o menos abiertamente entre los dos postulados, el del “écrivain” y el del “écrivain” (...) Queremos *escribir algo*, y al mismo tiempo *escribimos* simplemente” (2003, p. 209).

Contrario a lo que podríamos suponer, la escritura del intelectual suele resultar más sospechosa a la sociedad, mientras que muchas veces el trabajo del escritor con forma tiene consecuencias que “no son formales”:

permite a la (buena) sociedad distanciar el contenido de la obra misma cuando este contenido amenaza con molestarla, convertirlo en puro espectáculo al que tiene el derecho de aplicar un juicio liberal (es decir, indiferente), neutralizar la rebelión de las pasiones, la subversión de los críticos (lo cual obliga al escritor “comprometido” a una provocación incesante y agotadora), en una palabra, recuperar al escritor: no hay ningún escritor que un día u otro no sea digerido por las instituciones literarias, a no ser que se hunda a sí mismo, es decir, que deje de confundir su ser con el de la palabra. (Barthes, 2003, p. 206).

<sup>92</sup>*Falso* no designa aquí nada parecido a lo engañoso o la mentira, sino que se refiere a ser demasiado general —por ejemplo, decir “recibe mi pésame” a un ser muy querido que está experimentando recientemente el duelo de otra persona querida, cuando lo que se quisiera comunicar es una afectuosidad singular y no una fórmula aplicable como rito de cordialidad. La originalidad, entonces, no equivale necesariamente al tipo de deseo que experimentaron las vanguardias en relación con la novedad.

Para Barthes (2003), la institución literaria no es lo otro paralizante de la literatura sino una fuerza por la cual la sociedad lleva a cabo una “especie de combate vital para apropiarse, aclimatar el azar del pensamiento” (p. 209). Como en la noción de “escritura moderna”, que constituye tanto el movimiento hacia una extrañeza del lenguaje como la coerción de ser retenida en las resonancias históricas de la lengua, el vínculo entre “escritor” e “intelectual” también puede pensarse como ese doble movimiento o doble fuerza donde la ambigüedad de la escritura se encuentra en tensión con las pretensiones de estabilización que le imponen las instituciones de determinada sociedad.

Si “más que expresar lo real [el arte] tiene que significarlo” (Barthes, 2003, p. 113-114), “es necesario que haya una cierta distancia entre el significado y el significante” (p. 114), afirmaba Barthes en relación con la obra de Bertolt Brecht, y reclamaba al arte revolucionario que admitiera cierta arbitrariedad de los signos y cierto *formalismo*.<sup>93</sup> Barthes cuestionó la crítica marxista y la crítica universitaria por clásicas y humanistas o regresivas, ya que consideraba que estas se apoyaban en valores de una moral clásica porque confiaban en la inteligibilidad de un mundo social donde lengua y clase se correspondían perfectamente. De alguna manera, el estudio de las relaciones sociales, nos dice Barthes, como estudio de las relaciones entre alienación y poder, debe partir de una distancia (entre signo y significado, entre expresión y contenido, entre la afirmación de un proyecto realista y un proyecto ético, como define a la obra de Kafka), de una arbitrariedad, y no de la expresión como “natural”. En “La respuesta de Kafka” (Barthes, 2003), ofrece otro tipo de propuesta. Se pregunta:

¿Acaso pues, nuestra literatura está condenada para siempre a ese pendular agotador entre el realismo político y el arte por el arte, entre una moral del “engagement” y un purismo estético, entre el compromiso y la asepsia? ¿No tiene más solución que ser pobre (si es ella misma) o confusa (si es otra cosa distinta) (Barthes, 2003, p. 187).

A partir de la lectura de la crítica Marthe Robert sobre la obra de Kafka, recupera la importancia de la “técnica” a la hora de pensar la relación de la literatura con el mundo (a la pregunta sobre por qué escribir, o qué es la literatura, responde con *cómo escribir*), y define el acto literario como absolutamente intransitivo, ya que “se propone al mundo sin que ninguna *praxis* acuda a fundarlo o a justificarlo” (Barthes, 2003, p. 189). Si tenemos en cuenta eso, “la especialidad de la obra no depende de los significados que oculta (adiós a la crítica de las “fuentes” y de las “ideas”), sino solo de la forma de las significaciones” (p. 190). La técnica tiene el espesor de ese movimiento que señalamos entre institución y desajuste en la escritura, o entre materia prima y connotación segunda en el proceso de significación: “La técnica de Kafka implica pues, en primer lugar un acuerdo con el mundo, una

<sup>93</sup> No vamos a desarrollar qué es la semiología para Barthes, ya que en esta etapa de su trabajo no lo hace y se restringe a señalar que fue una ciencia iniciada por Saussure. Algunas indagaciones recientes sobre Barthes y la semiología se pueden encontrar en los libros colectivos *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico* (Giordano ed., 2015) y *Seis formas de amar a Barthes* (Schmukler y González Rux eds., 2015).

sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo” (2003, p. 192).

Para Barthes, la escritura kafkiana haría el camino inverso al que identifica en la escritura moderna (borrar los vínculos con el mundo, para luego afirmarlos en la imposibilidad de durar sin reinscribirse en la institución literaria); porque Kafka primero afirma el mundo y luego le retira la certidumbre. Ese es el tipo de respuesta que según Barthes la literatura puede dar al orden del mundo.

Según este autor, lo social de la literatura se manifiesta como una fuerza o un poder que podríamos caracterizar como a) interrogación de las convenciones por las cuales a las instituciones (in)conviene la literatura; b) poner a la literatura en relación con ella misma, a diferencia de ponerla en relación con otra cosa distinta de ella (Barthes, 2003, p. 349). Esto no equivale a creer que la obra es producto de una inspiración cuya procedencia espiritual o trascendental la coloca más allá o más acá del mundo, más bien lo contrario, y por eso el crítico tiene la responsabilidad de incluir en su discurso el discurso sobre sí mismo, sus propias reglas de (in)conformidad con la época y lo que de ella se considera “lo real”.<sup>94</sup> Nuevamente el movimiento no resuelto entre dos fuerzas que se despliegan y desplazan actúa en el crítico como un problema de ajustes y desajustes entre realidades disímiles:

Puede decirse que la tarea crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es “descubrir” en la obra o en el autor analizados, algo “oculto”, “profundo” (...) sino tan sólo ajustar, como un buen ebanista que aproxima, tanteando «inteligentemente», dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época (Barthes, 2003, p. 350).

Este vínculo de la crítica con la escritura como una “construcción de lo inteligible de nuestro tiempo” y no como “homenaje a la verdad del pasado” (Barthes, 2003, p. 352) es lo que está en discusión en *Crítica y verdad* (1972) cuando polemiza con Raymond Picard quien no puede aceptar que la crítica adopte lo equívocos de la literatura para “explicarla” y que se yerga sobre un vocabulario oscuro, poco transparente. En ese ensayo que le debió casi el exilio africano a nuestro autor (y luego el olvido a Picard), Barthes planteó que cuando se descubre la naturaleza lingüística del símbolo, es decir, la imposibilidad de establecer referencias naturales entre cosas, por el contrario, abiertas a la cadena ambigua e histórica de la lengua, nos enfrentemos a dos problemas fundamentales: que la crítica es

<sup>94</sup> De ellos se deduce que el pecado mayor, que el pecado mayor, en crítica, no es la ideología, sino el silencio con que se la encubre: ese silencio culpable tiene un nombre: es la buena conciencia, o, por así decirlo, la mala fe. En efecto, ¿cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad? ¿Por obra de qué milagro la comunicación profunda que la mayoría de los críticos postulan entre la obra y el autor que estudian dejaría de existir cuando se trata de su propia obra y de su propio tiempo? ¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico?

una relación íntima con el vacío del lenguaje y que la crítica puede operar por relaciones de diferencia en el sentido y no solo por las constantes.

Si el lenguaje no es un objeto decorativo ni un instrumento, como desarrolló en *El grado cero* (2011) y en algunos de los artículos de *Ensayos* (2003), nos enfrentamos a la lengua plural de la obra. La hipótesis que despliega es que el crítico no se relaciona con el lenguaje como si este fuera la expresión de un contenido, sino que, en tanto subjetividad vacía (y no plena), teje en torno a ella una “palabra infinitamente transformada” (Barthes, 1972, p.73). Por eso, la crítica no es traducción sino perífrasis. Esto no significa que no haya interpretación posible, pero lo que devela no es un “fondo” o un “significado”, puesto que en ese fondo está el sujeto mismo, es decir, una ausencia. La interpretación es entonces, necesariamente, otra escritura, donde se expongan las condiciones simbólicas de la obra.

Para Barthes, todo es significante en la obra. Así, discutió un principio de “representación de lo social” (que se caracterizaría, según el autor, por “retener en la obra [solo] los elementos frecuentes, repetidos”) (1972, p.68) y propuso la producción de sentidos por diferencias (“un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y relaciones, significa tanto como un término frecuente”) (Barthes, 1972, p. 68). Esta intervención fue disruptiva en su momento, ya que hacia la década del sesenta, atender a los elementos infrecuentes de una obra era juzgado por la academia como un error, ya que podía conducir a generalizaciones abusivas. En contraposición, advirtió que

“generalizar” no designa una operación cuantitativa (inducir del número de sus ocurrencias la verdad de un rasgo) sino cualitativa (insertar todo término, aún raro, en un conjunto general de relaciones). Sin duda, por ella sola, una imagen no hace lo imaginario, pero lo imaginario no puede describirse sin esa imagen, por frágil o solitaria que sea, sin el eso, indestructible, de tal imagen. (Barthes, 1972, p. 70).

## **Georges Bataille: el gasto y el bajo materialismo como los hechos malditos de la literatura**

Estudioso de la arqueología, la antropología y la filosofía de las religiones, Georges Bataille fue además responsable de la colección de medallas en la Biblioteca Nacional de Francia –trabajo por el cual en parte debemos la sobrevivencia de *El libro de los pasajes* (2016), de Walter Benjamin. Inspirado por el *Ensayo sobre el don, forma arcaica de intercambio* de Herbert Mauss (2010), con quien tomó clases en 1925, se propuso establecer una serie de relaciones poco convencionales entre las formas de intercambio, sacrificios y rituales en las sociedades no occidentales u occidentalizadas y el funcionamiento de la economía en el capitalismo de la aceleración financiera e industrial. Poco después fundó con Michel Leiris y Roger Caillois el Colegio de Sociología Sagrada. Ambas experiencias confluían, con tensiones y

diferencias, en las revistas *Documents* (1929-1930), dirigida por el crítico de alemán Carl Einstein y *Ácephale* (1936-1939). Asimismo, fue uno de los pensadores más importantes de la primera mitad del siglo XX en temas como el erotismo y la pornografía. Aunque estos intereses suelen estudiarse particularizados, responden para Bataille a una misma obsesión: repensar el todo social, donde también incluye el arte y la literatura, desde su “parte maldita”, es decir, desde aquello que no se somete “a algo que sería más elevado” (2003, p. 62), como la razón, la Idea o la productividad. A ese rechazo de “una autoridad prestada” (2003, p. 62) que justifica al “ser que soy” (p. 62) lo entiende como un acto soberano. La “soberanía” es aquello no reductible a la luz homogeneizadora de la razón. A partir de estas consideraciones amplía la concepción del término “vida”:

La vida humana, distinta de su existencia jurídica, y tal como tiene lugar, de hecho, sobre un globo aislado en el espacio celeste, en cualquier momento y en cualquier lugar, no puede quedar, en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales. El inmenso trabajo de abandono, de desbordamiento y de tempestad que la constituye podría ser expresado diciendo que la vida humana no comienza más que con la quiebra de tales sistemas (Bataille, 1987, p. 42).

Los fundamentos del orden racional-económico consideran a la reproducción y conservación de la especie el fin de toda comunidad, a partir de los cuales “la parte más importante de la vida se considera constituida por la condición —a veces incluso penosa— de la actividad social productiva” (Bataille, 1987, p. 26); asimismo se ha atribuido a la razón una jerarquía según la cual se organizan valores que vuelven puro entretenimiento, inmadurez, locura o banalidad los hechos que no se rigen por ella —“el placer, tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego (gastos), queda reducido a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería subsidiario” (p. 26). En función de estas observaciones advertimos que el espesor de lo social en los estudios de Bataille —tanto en sus análisis sobre ciertas obras de arte, ciertas obras literarias (las que estudia en *La literatura y el mal*, 1957), como sus estudios sobre el erotismo, los sacrificios y mutilaciones en sociedades no occidentales— es abordado desde lo singular de algunas prácticas sociales dejadas de lado por el esquema filosófico-económico y sociológico con el que se contaba entonces. Bataille se detuvo en una serie de acontecimientos o experiencias que no pueden ser reducidas a aquello que el orden social ha priorizado como epistemológicamente relevante, pero que son constitutivas de ese orden y exigen, por lo tanto, un ejercicio de inversión. De este modo, si para la economía tradicional el objetivo de una comunidad es la conservación y la reproducción de las energías, Bataille afirmaba que el gasto inútil no es una consecuencia de ese motor reproductivo sino su sostén. En “El lenguaje de las flores” (2003) cuestionó el idealismo que se esconde detrás de un materialismo dialéctico que ha privilegiado la materia abstracta, formal, por sobre lo informe, y analizó la dimensión pútrida y baja de una rosa (sus raíces, la tierra, el abono). Para dar cuenta de esas singularidades, nuestro autor planteó la necesidad de que un análisis de lo

social abordara lo irrepresentable: “lo heterogéneo, lo que no puede ser leído como representación de una realidad completa” (Bataille en Mattoni, 2003, p. 6). Por ese motivo rescató la figura del dios acéfalo, que a veces emerge como la adoración de un dios con cabeza de asno, como un monstruo o como un ser sin cabeza directamente. El asno era, para Bataille (2003), “el animal más horriblemente cómico, pero a la vez el más humanamente viril” (p. 58), y constituía una de las manifestaciones más virulentas del materialismo, ya que ese cuerpo no sometido a la superioridad de un órgano central, la cabeza humana o el valor de la esencia monista (lo único, lo superior que rige hacia abajo el orden de las ideas) hacía posible reconocer la diversidad en la identidad o a la identidad en la diversidad, admitiendo que “lo diversificado no permanece necesariamente idéntico a sí mismo” (2003, p. 100). La cabeza tenía, por el contrario, el efecto casi necesario del fascismo u otras formas de dominación ya que representaba la imposición absoluta de lo uno sobre lo diverso.<sup>95</sup> Lo irrepresentable, lo diverso irreductible son para Bataille el objeto de su análisis. El arte y la literatura tienen la capacidad de poner en escena lo irrepresentable como también lo hace la irrupción de algunas formas de la materialidad que no entran la homogeneidad de la producción.

En ese sentido, podríamos pensar que el abordaje de Bataille discute tanto con aquellas perspectivas que buscan desjerarquizar el arte y la literatura tenidos como hecho simbólico elitista (objetivo este último de los estudios culturales), así como también con el tipo de relación entre arte y sociedad que atribuye a la dimensión social el carácter de reproducción, coerción y dominación, como vimos anteriormente. Desde el abordaje de Bataille, esta última mirada correría el riesgo de reducir “lo social” a un conjunto de valores codificados, establecidos previamente o disponibles a los cuales podemos reenviar una experiencia que nos inquieta, que desconocemos y deseamos darle un nombre, por lo cual acudimos a una suerte de “stock cultural” para subjetivarnos ante el riesgo de lo incierto.

Nos detendremos, entonces, en dos zonas del pensamiento de Bataille que nos permiten indagar en las relaciones entre la crítica literaria y lo social: aquella que reflexiona en torno a los conceptos de “materia”, “soberanía” y “vida”; y la noción de “gasto”, haciendo un recorrido por tres escritos significativos: el *Diccionario crítico* (2003), publicado por entregas en la revista *Documents*,<sup>96</sup> el ensayo titulado “La noción de gasto” (1987) publicado en *La critique sociale*,<sup>97</sup> y suerte de borrador inicial de *La parte maldita* (2009), libro en el que trabajó a lo largo de veinte años, y “La religión surrealista”. Una observación pertinente es que, en el caso de Bataille, tal

<sup>95</sup> Al respecto dice Silvio Mattoni (2003): “Una sociedad acéfala se acerca al límite de su propia disgregación, pero solo en ese límite, al borde de la descomposición, puede constituirse como sociedad policéfala. En el momento en que la cabeza cae se funda la comunidad imposible, deseable” (p. 7).

<sup>96</sup> El proyecto *Documents* (1929-1930) fue financiado por el galerista Georges Wildenstein, director de *Gazette des beaux-arts*. Se trató de un proyecto ambicioso, cuya bajada anunciaba como temas “doctrinas, arqueología, bellas artes, etnografía”, y fue dirigido por el crítico de arte alemán Carl Einstein, con un comité editorial que provenía de los sectores más prestigiosos del universo artístico europeo, “de l’Institut”, “du Louvre”, o “de la universidad de Viena”. El nombre de Georges Bataille, como el de Michel Leiris y Robert Desnos imprimieron al proyecto una trama más particular, vinculada con la polémica con el surrealismo a comienzos de la década del 30 – en especial con la figura de André Breton – y con la crítica al idealismo y la filosofía metafísica. Así el *Dictionnaire Critique*, que comenzó como una sección “seria” dentro de la revista, destinada a explorar definiciones de conceptos importantes para la historia del arte, devino la máquina de guerra contra las ideas recibidas, donde Bataille combatió la idea de “concepto” y propuso explorar los usos de palabras frecuentes en el habla cotidiana. No obstante la centralidad de nuestro autor en ese espacio de la revista, no fue el único autor de las entradas del *Dictionnaire* sino que se trató de un trabajo de autoría colectiva (Carl Einstein, Michel Leiris, Marcel Griaule, Robert Desnos, Jacques Baron, Zdenko Reich, Arnaud Dandieu).

<sup>97</sup> Publicación en la que participó Bataille entre 1930 y 1935.

vez convenga hablar de “imágenes” y no de conceptos o de categorías, ya que si bien son herramientas que aún hoy podemos utilizar para reflexionar acerca de problemas contemporáneos (por lo tanto, son en cierta medida generalizables), el autor fue un pensador de la experiencia, del límite donde lo singular exigía ser expresado con una lengua no existente. No exageraríamos –y sus principales lectores nos avalan– si afirmáramos que en la base de su pensamiento hay un principio de-constructivo: cuestionar la relación desigual de poder y jerarquía entre términos opuestos que sostienen los principales presupuestos del sistema filosófico moderno y occidental: así, la prevalencia de la forma por sobre lo informe, de lo productivo por sobre el gasto inútil, de la cabeza como único resguardo de los valores más altos por sobre los dedos múltiples y barrosos de los pies, de la flor por sobre las raíces pútridas.

La imagen que atraviesa el *Diccionario crítico* (2003) es la del disparate, una imagen incómoda generada desde palabras tan corrientes como “figura humana”, “chimenea”, “flor”, “caballo”, “dedo gordo”, “matadero”, “civilización”, ya que se proponía trabajar sobre el uso de las palabras más que sobre su sentido. Con sentido se refiere a lo que denomina como “abstracciones” o definiciones erróneas en tanto dejan de lado las formas de ver salvajes o las revelaciones de lo que una imagen nos suscita. Así, por ejemplo “*informe* no es solamente un adjetivo (...) sino un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma” (Bataille, 2003, p. 55), o bien “chimenea de fábrica” no es solo una “construcción de piedra que forma un tubo destinado a la elevación del humo a gran altura”, o un elemento que pertenece al orden mecánico, sino la “pitonisa de los acontecimientos más violentos del mundo actual” (p. 52).

Una de las operaciones que procura Bataille es la exposición y desmantelamiento de las tramas por las cuales se establecen correspondencias de valores entre distintos fenómenos naturales y la organización de términos en el sistema filosófico; así, ampliaba por ejemplo, el alcance de aquello que entendemos por “vida”. Según el autor, hay un vínculo no-material entre la imagen de belleza de la flor y la representación del ideal humano de “lo bello”, ya que “las flores más bellas se deslucen en el centro por la mácula velluda de los órganos sexuales” (Bataille, 2003, p. 25), en ese sentido, el interior de una rosa tendría poco que ver con su belleza exterior, ya que si arrancamos “hasta el último de los pétalos de la corola, no queda más que una mata de aspecto sórdido” (p. 25). Por otra parte, la flor es el signo del fracaso de la Idea, ya que la fragilidad de su corola la vuelve destructible. En segundo lugar, Bataille (2003) analiza, a través de la imagen de una rosa, las significaciones morales que se atribuyen a distintos fenómenos de la naturaleza representados “en el orden de los movimientos por un movimiento de arriba hacia abajo”, donde lo que está *mal* corresponde con un término de lo “bajo” como las raíces en la tierra, “contrapartida perfecta de las partes visibles de la planta” (p. 27). Del mismo modo, en la entrada “el dedo gordo”, afirma: “Con los pies en el barro pero con la cabeza cerca de la luz, los hombres imaginan obstinadamente un flujo que los eleva sin retorno en el espacio puro” (p. 45), y miran sus dedos de los pies como “un escupidajo” (p. 44), “imbécilmente destinado a los callos, a las durezas y a los juanetes” (p. 45).

Sin embargo, no se trata solo de identificar las relaciones de valor que nos ofrece la disposición del orden ya dado. Por eso Bataille en “El lenguaje de las flores” (2003) se propone leer en ese “abajo” una fuerza que desborda e invierte lo dado:

El deseo no tiene nada que ver con la belleza ideal, o más exactamente que se ejerce únicamente para ensuciar y ajar esa belleza que para tantas mentes sombrías y ordenadas no es más que un límite, un imperativo categórico. Concebiríamos así la flor más admirable, sin seguir el palabrerío de los viejos poetas, no como la expresión más o menos insulsa de un ideal angélico sino todo lo contrario, como un sacrilegio inmundo y resplandeciente (Bataille, 2003, p. 26).

Si hay un elemento seductor en un dedo gordo del pie, es evidente que no se trata de satisfacer una aspiración elevada (...) [sino] experimentar una seducción que se opone radicalmente a la que causan la luz y la belleza ideal. (...) la seducción es tanto más intensa en la medida en que el movimiento es más brutal (Bataille, 2003, p. 48).

Este movimiento de lectura y análisis, que consiste en poner a la vista el poder no calculado de lo que el sistema de jerarquías organiza como decadente, excluido e innoble, se sustenta en la búsqueda por re-definir el término “materialismo”, para lo cual debe entonces definir según sus propios objetivos lo que se entiende por “materia”.

Para Bataille (2003), la mayoría de los materialistas han situado “la materia muerta en la cúspide de un jerarquía convencional” (p. 29), pero lo que no advirtieron es que esa modulación abstracta de la materia se corresponde con la “idea pura” y con la idea de Dios y, por lo tanto, responden a la pregunta “por la esencia de las cosas, más exactamente por la idea mediante la cual las cosas se volverían inteligibles” (p. 29), así se reproducen las correspondencias religiosas que establecen una relación entre la divinidad y sus criaturas, “donde *una* era la *idea* de las otras” (p. 30). La materia muerta es una forma *ideal* (la cursiva es un énfasis de la entrada “Materialismo” en el diccionario), “una forma que se acercaría más que ninguna otra a lo que la materia *debería ser*” (p. 29). La filosofía con la que discute Bataille recurre a esa abstracción porque buscaría hacer que el universo cobre forma: “trata de ponerle un traje matemático a lo que existe” (p. 55). Por el contrario, “afirmar que el universo no se asemeja en nada y que solo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (p. 55).<sup>98</sup>

En función de estos cuestionamientos, Bataille propuso su propia definición de materia, pero que distingue de la anterior llamándola “materia baja”, y que será luego el principio de una teoría de la soberanía como insumisión y no sometimiento de las fuerzas vitales a un principio más

<sup>98</sup> Esta crítica a la idea de “materia pura” y “lo inteligible” la encontramos también en un análisis de los fundamentos de la dialéctica hegeliana donde rastrea que desde entonces se considera que la naturaleza le plantea límites a la filosofía precisamente a “causa de su incapacidad de realizar la noción”. Para Hegel, afirma Bataille, “la naturaleza es la *caída* de la idea, una negación, a la vez una revuelta y un *sin sentido*” (2008, p. 96); y continúa: “nada le hubiera parecido más irracional que buscar en el estudio de la naturaleza los fundamentos de la objetividad de las leyes dialécticas”. Para una ampliación de las relaciones entre Bataille y Hegel, véase: “Hegel, la muerte y el sacrificio” y “Hegel, el hombre y la historia” (Bataille, 2008a).

elevado que las gobierne. Nos interesa particularmente este camino por el cual Bataille forja una imagen-concepto, ya que es clave en la lectura del arte y la literatura que propone luego. Allí, el análisis de la literatura como parte maldita de la economía social es una de las consecuencias de estos presupuestos que van modulando el pensamiento anti-idealista y anti-metafísico que caracterizaría a la teoría después de la década del sesenta, y que propone una metodología de análisis donde las obras de arte y la literatura no son la representación de un mundo social exterior, sino un tipo de materialidad lingüística e imaginal que trabaja con lo irrepresentable y heterogéneo del todo social. En la entrada que se titula “Bajo materialismo y la gnosis” (2003)<sup>99</sup>, Bataille afirma:

La materia baja es exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones. Así, a lo que hay que llamar verdaderamente la materia, pues eso existe fuera de mí y de la idea, me someto enteramente y en tal sentido no admito que mi razón se vuelva el límite de lo que dije; si procediera de ese modo, la materia limitada por la razón adquiriría de inmediato el valor de un principio superior (que la razón servil estaría encantada de establecer por encima de ella, a fin de hablar como su funcionario autorizado) (p. 62).<sup>100</sup>

En relación con su análisis de las relaciones entre lo alto y lo bajo en “El lenguaje de las flores” y “El dedo gordo”, esta definición de materia insiste en desmontar la idea por la cual la material y el mal son degradaciones de principios superiores, el bien, la forma, la idea, y por eso se vuelve fundamental la figura del dios acéfalo, con cabeza de asno que luego se pierde en el acto orgiástico de la comunidad que la corta y goza la acefalía al borde de la disgregación como un éxtasis de lo diverso no sometido a la idea de lo uno.

El segundo concepto que trataremos es el de “gasto”. Adelantamos más arriba que se trata de una relectura de la economía convencional, donde Bataille no se limita a explicar el funcionamiento del gasto en las sociedades capitalistas, sino que afirma: “La producción y la adquisición (relaciones entre fin y utilidad) son medios subordinados al gasto. El gasto improductivo es el fin de la actividad económica” (Bataille, 1987, p. 31). A partir de esa hipótesis lee el lugar del arte y la literatura, así como también la lucha de clases y la desigualdad, en un mismo ensayo.

Toma de Karl Marx el análisis de las “energías excedentarias” y las opone a la “necesidad” como dos formas de consumo que no son homologables. Con esa distinción, Bataille

<sup>99</sup> La “gnosis” es una de las formas de la religión luego destruida, quemada y enterrada por “los Padres de la Iglesia”, que introdujo en la ideología grecorromana los fenómenos más impuros “tomando de todas partes, de la tradición egipcia, del idealismo persa, de la heterodoxia judeo-oriental, los elementos menos acordes con el orden establecido”. “El *leitmotiv* de la gnosis, afirma Bataille, era la concepción de la materia como un principio activo que posee una existencia eterna y autónoma, la de las tinieblas (que no serían la ausencia de luz sino los arcontes monstruosos revelados por esa ausencia), la del mal (que no sería la ausencia del bien, sino su acción creadora). Esa concepción era totalmente incompatible con el principio mismo del *espiritu helénico*, profundamente monista, cuya tendencia dominante consideraba la materia y el mal como degradaciones de principios superiores”. (Bataille, 2003, p.56-57)

<sup>100</sup> Esta definición de la materia es una de las principales causas de su polémica con los surrealistas, que ha sido leída por algunos investigadores como el entre-líneas fundamental que está en la base del *Diccionario crítico* (Bataille, 2003).

(1987) pretende limitar el alcance de un término como “gasto” ya que no es extensible a cualquier consumo:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa, que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen un fin en sí mismas. Por ello, es necesario reservar el nombre de *gasto* para estas formas improductivas, con exclusión de todos los modos de consumición que sirven como medio de producción (Bataille, 1987, p. 28).

El gasto es la parte maldita de la economía porque no tiene contrapartida; la literatura y el arte se encuentran dentro de esa noción, pero se trata para Bataille (1987) solo de una forma muy específica de literatura y arte, aquella que para la creación parte de una pérdida, es decir cuando “el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias” (p. 30). Como Maurice Blanchot, o como parte de los surrealistas, Bataille pensaba en una escritura del desastre, donde quien crea alcanza un límite con lo real que le retira todas las garantías en el mundo conocido, y entra en contacto con esas formas de lo heterogéneo incompatibles con el orden productivo como la locura, lo acéfalo, el éxtasis. En ese sentido, es una perspectiva restringida de lo literario, pero no en virtud de que el arte sea un bien simbólico privilegiado en el intercambio social, sino porque el interés de Bataille que atraviesa sus obsesiones es el análisis de experiencias irreducibles, por lo cual interviene con una reconfiguración particular de lo social donde un tipo de literatura es una de las manifestaciones de esas experiencias.

La noción de “gasto” parte del “*potlach*” que analizó Mauss en su ya clásico libro sobre las formas de intercambio (2010). Este último concepto alude a la destrucción ostentosa de riquezas para humillar a un rival, constitución de una propiedad positiva de la pérdida –de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango en la jerarquía– que da a esta institución su valor significativo. En el “*potlach*”, el rival debía superar a su oponente destruyendo mayor riqueza de la que el otro había ofrendado, para salir de la humillación que el poder de pérdida le procuraba. A diferencia de este concepto, para Bataille el gasto no tiene contrapartida; si bien es cierto que en ambos casos se trata de una acción que no responde al principio de producción, el primero otorga a cambio el prestigio simbólico del poder.<sup>101</sup> ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre ese tipo de pérdida y el gasto en la sociedad capitalista? Para Bataille, en desarrollos ulteriores de

<sup>101</sup> La usura, que interviene regularmente en estas operaciones bajo forma de plusvalor obligatorio en los *potlach* de revancha, ha permitido poder decir que el préstamo con interés debía ocupar el lugar del trueque en la historia de los orígenes del intercambio. Hay que reconocer que las riquezas se multiplican en las civilizaciones con *potlach* de una forma que recuerda el hipercrecimiento del crédito en la civilización bancaria. (...) (Bataille, 1987, p. 33)

las formas de intercambios lo que se produce es una “ilusión” o una ideología, en términos de Marx; el gasto improductivo se enmascara como subordinado a la producción, cuando en realidad sostiene el sistema económico, ya que la producción no se corresponden con las necesidades de la sociedad. Pero eso debe ser ocultado, ya que

como el poder está ejercido por las clases que gastan, la miseria ha sido excluida de toda actividad social. Y los miserables no tienen otro medio que entrar en el círculo del poder que la destrucción revolucionaria de las clases que lo ocupan. Es decir, a través del gasto social sangriento y absolutamente ilimitado (Bataille, 1987, p. 31).

La idea de lucha de clases resulta provocativa para el pensamiento del partido comunista de los años veinte, donde no puede sino mirarse con desconfianza que se la defina como una revuelta donde el gasto son los mismos cuerpos sociales:

Los modos del gasto tradicional se han atrofiado y el suntuario tumulto viviente se ha refugiado en el desencadenamiento sorprendente de la lucha de clases. La lucha de clases se convierte en la forma más grandiosa de gasto social; si es tomada y desarrollada por los obreros, amenaza la existencia misma de los amos (Bataille, 1987, p. 39).

Lo provocativo es que Bataille otorgó menos importancia a la toma del poder por la posesión de los medios de producción que a entrar en el círculo del poder con el gasto fundacional de los cuerpos (la verdadera posesión de la clase obrera, según el autor) para arrebatarse el gasto inútil a una clase que se lo ha apropiado para sí amparada en que se trataría de una mera consecuencia de la productividad y la conservación.

En la forma de articular la soberanía de la vida con una relectura del sistema natural, Bataille (1987) afirmaba que

hay abundancia porque la radiación solar, que está en el origen de todo crecimiento, se dona sin contrapartida: el sol dona sin recibir nunca; de aquí que tenga lugar, necesariamente, la acumulación de una energía que no puede más que ser derrochada en exuberancia y ebullición (p. 13).

En el año 1949 dictó una conferencia titulada “La religión surrealista” en el Club Maintenant, y expuso algunos problemas que articularon la noción de soberanía con el “bajo materialismo” y el gasto. Se trataba de pensar la insubordinación a través de la relación entre las palabras y la técnica. Si el “trabajo técnico nos ordenó juicios y actitudes que están, todos, subordinados a un resultado ulterior, que están subordinados a un resultado material” (Bataille, 2008b, p. 47), el surrealismo habría buscado, en cambio, “reconstruir todo aquello que se encontraba en el fondo del hombre antes de que esta naturaleza humana fuera sometida por la necesidad del trabajo técnico” (p. 47). La escritura automática era

una muestra del acto soberano donde se producía la ruptura con “el encadenamiento que, a partir del mundo de la actividad técnica, se da en las palabras mismas, en la medida en que estas palabras participan del mundo profano o del mundo prosaico” (p. 48). Y Bataille concluía que “la preocupación del surrealismo fue encontrar, por fuera de la actividad técnica que pesa sobre las masas humanas actuales, ese elemento irreductible por el cual el hombre sólo puede asemejarse perfectamente a una estrella” (p. 47).

## Walter Benjamin y la “iluminación profana”:

### lo social como montaje

En “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”, de 1929, Walter Benjamin acuñó los conceptos de “iluminación profana” y “materialismo antropológico” para reflexionar acerca de las relaciones entre literatura y política. Se trata de uno de los acercamientos más explícitos y provocadores al problema ya que Benjamin puso en diálogo las imágenes poéticas del surrealismo –ese camino “transitado por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados” (2014, p. 35) donde lo arcaico tiene potencia revolucionaria– con la discursividad de los partidos de izquierda. El movimiento singular del autor consiste en que no buscó leer la ideología del partido en las escrituras de una vanguardia artístico-literaria, sino que interrogó a la política del partido a partir de las intervenciones del surrealismo. En ese sentido, “iluminación profana” y “materialismo antropológico” nos permiten pensar una metodología de análisis donde el espesor de lo social en el arte no es entendido como un mecanismo de representación de las desigualdades, sino en tanto materialidad conflictiva, indeterminada y refractaria.

Para Walter Benjamin, “los intelectuales franceses de izquierdas (igual que sus homólogos rusos)” han asentado su “función propositiva en un sentido del deber no para con la revolución sino con la cultura tradicional” (2014, p. 45), ya que los partidos son una “mezcla incorregible” de “moral idealista y *praxis* política” con “un mal canto a la primavera colmado de metáforas” (p. 45). Como contraposición, “los surrealistas son los únicos que han comprendido las tareas que el *Manifiesto [Comunista]* impone a día de hoy” (p. 54). Esas tareas se condensan en “la iluminación profana” que producen las imágenes del surrealismo. Se trata de la revelación de una imagen que emerge y aporta una verdad poco duradera, propia del fogonazo, y que a su vez vincula materialidades heterogéneas por distancia o diferencia (como la famosa imagen del surrealismo que habla de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección)<sup>102</sup>. A Benjamin le interesa este tipo de relaciones por

<sup>102</sup> En el *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton afirmaba que “(...) del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el *fulgor de la imagen*, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce” (Breton, 2012, p. 57). La imagen del paraguas y la máquina de coser en una mesa de disección proviene de una frase del Conde Lautréamont en *Les chants de Maldoror* – “Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre

montaje, por distancia, porque se opone a la metáfora y la comparación (por ejemplo, el sol como símbolo de la vida, la masculinidad, el poder), que son las figuras retóricas propias de los poetas del partido comunista, y que se insertan, según él, en la tradición de la imagen simbólica. Es decir, “comparación” e “iluminación simbólica” se oponen a “imagen” e “iluminación profana” (“nunca se encuentran ambas -comparación e imagen- tan drástica, tan irreconciliablemente separadas como en la política” (Benjamin, 2014, p. 52), tanto como izquierda burguesa se opone a surrealismo.

Mientras el “tesoro imaginero de esos poetas de los centros socialdemócratas” es el optimismo, el “como si” – la comparación –; el surrealismo organiza la desconfianza, el pesimismo, la distancia por donde “se abrirá el ámbito de imágenes buscado”:

Allí donde una acción sea ella misma la imagen, la estabilidad de por sí, la arrebatada y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay “apartamento noble”, en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal. (Benjamin, 2014, p. 53)

La iluminación profana interviene sobre el orden sensible y no sobre lo simbólico; instala la discontinuidad entre literatura y política al cuestionar la “acomodación”, término este que se homologa, a lo largo del ensayo, a otros como “símbolo” y “comparación”.

Iluminación profana se opone entonces a iluminación religiosa o simbólica porque la primera presentifica un *no-dado* que aún no ha tenido lugar, pero eso no se produce como revelación de una trascendencia, o como símbolo que figura aquello que es; porque no hay misticismo en lo que ilumina, sino banalidad del tiempo que junta dos imágenes impensables. La expresión “que ni un solo miembro queda sin partir” condensa potentemente la politicidad creativa de la imagen producto de la iluminación profana: es el descalabro de las coordenadas normales de la experiencia.

La iluminación profana es la advertencia de lo desconocido, de la descomposición temporal, de la extrañeza subjetiva, en lo cotidiano y común de lo sensible. Se trata de una imagen que vuelve de donde nunca ha estado. Es el relámpago por el cual una imagen se sale del curso de la Historia y toma parte de la política, enloquecida, emancipada. Y ha sido el surrealismo, según Benjamin, no los partidos de izquierda, el que desperdigó las bases para diseñar este programa. Didi-Huberman lee esa imagen como “operador político de protesta de crisis, de crítica, o de emancipación” que se revela “capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias” (2012, p. 91). Se trata de imágenes que pueden devenir en descarga revolucionaria sobre los cuerpos, como transformación por contacto inmediato y no por términos de compara-

---

et d'un parapluie” – que retoma el artista Max Ernst en el ensayo “Commet on forcé l'inspiration (Extraits du *Traité de la peinture surréaliste*)” publicado en la revista *Le surréalisme au service de la révolution* (6, mayo 1933).

ción: “Solo cuando cuerpo e imagen se hayan interpenetrado tan hondamente que toda tensión revolucionaria se vuelva enervación del cuerpo colectivo y todas las enervaciones del cuerpo colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, se habrá superado la realidad tal como lo exige el *Manifiesto comunista*” (Benjamin, 2014, p. 54).

Susan Buck Moors (1989), Michael Löwy (2007, 2014) y Ricardo Ibarlucía (1998) han leído en este ensayo claves distintas, pero coinciden en afirmar que Benjamin produce un descenramiento del programa artístico para pensar el “ámbito de imágenes” como explosión del tiempo. “De lo que se está hablando es de la revolución -afirma Löwy- desde el principio hasta el final de este ensayo, y todas las iluminaciones profanas solo adquieren su sentido en relación con este último y decisivo punto de fuga” (Löwy, 2014, p. 27). Ibarlucía lo lee como piedra fundamental de *Passagem-Werk*, ya que esa diferencia entre “sueño romántico” y “sueño surrealista” es la que impulsa a Benjamin a “permutar la mirada histórica sobre lo que *ya ha sido* por la política” (Benjamin, 2014, p. 39), y pensar la imagen como “aquello en lo cual lo *ha sido* se encuentra con el *ahora*” (Benjamin, 2016, p. 875). Las imágenes del surrealismo importan, entonces, no por su capacidad de ruptura o instauración de *lo nuevo* según podría leerse en una teoría de la vanguardia (Bürger, 2009), sino porque ellas son la materia que abre el tiempo de la experiencia.

El ensayo podría estructurarse a partir de la siguiente pregunta: ¿Qué señala el surrealismo sobre los pasos, correctos o incorrectos, “que la así llamada inteligencia burguesa bien pensante de izquierda” (Benjamin, 2014, p. 44) ha dado en busca de la transformación de la sociedad? De esa pregunta emerge una exigencia: “sacar la metáfora moral de la política” (2014, p. 48) y “organizar el pesimismo” (p. 51), es decir, retirar la comparación, que llama “iluminación simbólica”, donde se mantiene un maridaje entre moral y praxis política, y subir a escena la “iluminación profana, de inspiración antropológica, materialista” (p. 35) que encarnan las imágenes del surrealismo. “Organizar el pesimismo” es la expresión que toma Benjamin de Naville y a partir de la cual piensa el sentido de la desconfianza y el modo en el cual los surrealistas han sido quienes más se acercaron a la respuesta comunista: “Desconfianza ante el destino de la literatura, desconfianza ante el destino de la libertad, desconfianza ante el destino del hombre europeo, pero sobre todo desconfianza ante toda acomodación: de clase, de los pueblos, de los individuos, entre este y aquel” (2014, p. 51). La revolución requiere la transformación de las circunstancias exteriores antes que el cambio de intenciones.

Por otra parte, Benjamin pretende “cambiar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la *mida política*” (2014, p. 39). Esta formulación dispuesta sin mucha exégesis en el ensayo cobra relevancia en el marco de la disputa que tiene Benjamin con el historicismo tradicional. En contraposición del procedimiento del historicismo consistente en “proporcionar una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (1973, p. 190), Benjamin postula el “principio constructivo” de la historiografía materialista, que hace “saltar” ciertos objetos del curso homogéneo de la historia. ¿Qué significa esto? Lo que hay entre el pasado y el presente son saltos [*Sprung*]; fragmento o alegoría, origen [*Ursprung*] e interrupción / discontinuidad que se convier-

ten en atributos de una intervención para una historia de la salvación a través del materialismo antropológico y la iluminación profana.

Anacronismo de las imágenes históricas y montaje de objetos son las dos operaciones historiográficas del principio constructivo propuesto por Walter Benjamin. El “despertar de un saber, aún no consciente, acerca de lo que ha sido” (Benjamin citado en Opitz y Wizisla, 2014, p. 572) es el modelo anacrónico por el cual se mira al pasado como un fragmento que leemos a partir de intereses actuales y no como una “cadena de recuerdos continuos”, y tiene como objetivo “arrancar a la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla” (1973, p. 180). Benjamin entendía que “colocar a Baudelaire junto con Blanqui” significaba “salvar [sus obras] de las manos de la asimilación convencional” que se articulaba en torno a claves de lectura como la “valoración”, “la empatía”, y la “apología” (citado en Opitz y Wizisla, 2014, p. 573). Se trata, entonces de una lógica del montaje, una sintaxis del “con” para pensar discontinuidades en la tradición, fragmentos que hagan saltar la masa de hechos en un tiempo homogéneo y vacío. “Las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas” (2012, p. 68) afirmaba; así, la historiografía no cuenta las estrellas, sino que interpreta las constelaciones. La interpretación es, pues, la que en primer lugar torna históricos los hechos, por ese motivo, Benjamin entiende que la crítica debe, “en la época en que surgieron (las obras), representar la época que las reconoce, es decir, la nuestra” (Benjamin citado en Opitz y Wisisla, 2014, p. 546).

A partir de lo expuesto hasta aquí, consideramos que la articulación entre la imagen-concepto “iluminación profana” y la perspectiva histórica de Benjamin como un montaje de temporalidades heterogéneas postula un abordaje no representacional de los aspectos sociales en el arte. Una obra artístico-literaria no es más revolucionaria por utilizar metáforas que aludan a las condiciones que según el/lx autorx son parte de un estado de revolución, ya que por más “bien pensante” o bienintencionada que esa determinadx autrx, lo novedoso, para Benjamin, es que la “iluminación profana” puede, contrario a las metáforas, suprimir las mediaciones y afectar los cuerpos de otra manera. En ese sentido, una imagen anacrónica, desfasada de lo que se esperarí en un momento determinado, o una imagen por montaje, pueden aproximarse más a la experiencia social que la construcción de correspondencias pretendidamente ajustadas entre literatura y sociedad.

## Referencias

- AA.VV. *Le surréalisme au service de la révolution*. París: Jean-Michel Place, 1976.
- Altamirano, C. y B. Sarlo (1993). *Literatura-Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Badiou, A. (2002), *Condiciones*. México D.F: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1957). *La literatura y el mal*. Barcelona: Taurus.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Editorial Icaria.

- Bataille, G. (2003). *Diccionario crítico*. En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni.
- Bataille, G. (2007). *Una libertad soberana*. Buenos Aires: Paradiso.
- Bataille, G. (2008a). *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, G. (2008b). *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bataille, G. (2009). *La parte maldita y apuntes inéditos*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción: J. Fava
- Bataille, G. (2010). *El límite de lo útil. (Fragmentos de una versión abandonada de La parte maldita)*. Madrid: Losada.
- Barthes, R. (1972) [1966]. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003) [1964]. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (2011) [1954]. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la historia*. Madrid: Taurus. Traducción: J. Aguirre.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2017). *La tarea del crítico*. Santiago de Chile: Hueders.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción: J. Fava y T. Bertolletti. Revisión técnica: M. Vedda.
- Benjamin, W. (2014). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro Libros.
- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Blanchot, M. (1949). *Sade y Lautréamont*. Buenos Aires: Ediciones de Mediodía. Traducción: M. Cerretani.
- Breton, A. (2012). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta. Traducción y notas: A. Pellegrini.
- Buck Moors, S. (2014). *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca.
- Butler, J (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *European Institute for Progressive Cultural Policies*. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>. Consultado 22/03/2018
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción: T. J. Bartolletti.
- Cerletti, A. (2008). *Repetición, novedad y sujeto en educación*. Buenos Aires: Del Estante.
- Culler, J. (1987). *Barthes*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de P. Rosenblueth.
- Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica. Traducción: G. García.
- Dalmaroni, M. (2004). Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams. *Punto de vista. Revista de Cultura*, 27(79): 42-46.
- Dalmaroni, M. (2009). Lo que resta (un montaje). En M. Dalmaroni, M., y G. Rogers (Eds.). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

- Dalmaroni, M. (2015). Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana. *452°F*, 12, 42-62.
- Dalmaroni, M. y Stedile Luna, V. (2018). *Karl MARX, Terry Eagleton y otros. Más allá de la necesidad (resto como energías excedentarias)*. (Apunte inédito de uso interno para la Cátedra Metodología de la Investigación Literaria). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La supervivencia de la imagen*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: Cendeac
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. (2012). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de cultura económica. Traducción: J. E. Calderón.
- Foucault, M. (1993). Qu'est-ce que les Lumières? *Magazine Littéraire*, 309, 61-74.
- Giordano, A. (1995). *Roland Barthes: Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, A. (2016). *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia.
- Giordano, A. (2016). *El pensamiento de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, A. (ed.) (2015). *Roland Barthes: Los fantasmas del crítico*. Rosario: Nube Negra.
- González Rux, M. y E. Schmukler (Eds.) (2015). *Seis formas de amar a Barthes*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Laplante, F. y A. Nouss (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Löwy, M. (2007). *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Löwy, M. (2014) [1996]. Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. En W. Benjamin, *El surrealismo*. Madrid: Casimiro libros.
- Mattoni, S. (2003). Prólogo. En G. Bataille, *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mattoni, S. (2008). Prólogo. En G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mauss, M. (2010). *Ensayo sobre el Don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz ediciones.
- Nacher, M. H. (2015). Dossier Historia y usos hispánicos de la teoría (1953-1984). *452°F*, 12, 2-152.
- Opitz, M. y E. Wizisla (Eds.) (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Panesi, J. (2018). *La seducción de los relatos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Podlubne, J. (2017). Presentación: La edad de la teoría literaria. Dossier Fin y resistencia de la teoría. *El Taco en la Brea*, 1(5), 83-94.
- Prieto, M. (2010). Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina. *La Biblioteca*, 9-10, 174-187.
- Rancière, J. (1996). El concepto de anacronismo y la verdad del historiador. *L'Inactuel*, 6. Traducción: M. Lourties.

- Rancière, J (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante editorial. Traducción de S. Duluc, S. Constanzo y L. Lambert.
- Rancière, J (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. Traducción: M. G. Burello, L. Vogelfang, J.L. Caputo
- Rosa, N. (1982). La crítica literaria contemporánea: la interpretación del símbolo. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina. Tomo 5*. Buenos Aires: CEAL.
- Selden, R. (Ed) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.