



El taco en la brea

01

Revista anual del Centro de Investigaciones
Teórico Literarias —CEDINTEL—

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe, República Argentina

ISSN 2362-4191

DOSSIER

Los Estados de la Teoría

Tecnocracias corporativas,
cientificismos y desconstrucción:
repliegues y desmontajes en
algunas escenas contemporáneas



El taco en la brea / Sumario # 01

Año 1, N° 1, 2014. Periodicidad anual. ISSN 2362-4191

Presentación

- Sobre el eco persistente de una voz y otros en-
víos / ANALÍA GERBAUDO 3

Papeles de investigación

- ¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de *Historia
del llanto* de Alan Pauls / ESTEFANÍA DI MEGLIO 20
- La edición como límite de la literatura. Apro-
ximaciones al catálogo de Belleza y Felici-
dad / MATÍAS MOSCARDI 37
- Literatura sin crítica: el fin de los grandes cu-
rículos / FACUNDO NIETO 70
- Dar margen*: teoría literaria, crítica e institucio-
nes / JUAN PABLO PARCHUC 89
- La Ciudad como imposible y farsa. Una lectu-
ra crítica de Mario Levrero / BLAS GABRIEL
RIVADENEIRA 108
- El anacronismo como crítica: usos de la tra-
dición en cuatro poetas argentinos de los
noventa / MARINA YUSZCZUK 122

Dossier

- Presentación / Los Estados de la Teoría. Tec-
nocracias corporativas, cientificismos y des-
construcción: repliegues y desmontajes en
algunas escenas contemporáneas / ANALÍA
GERBAUDO (coordinadora) 140
- Crítica genética: non in tempore, *sed cum tem-
pore* / RAUL ANTELO 169
- Un estado de la teoría / ADRIANA BOCCHINO 186
- Pueblo, masas, escritores y estado en el período
de constitución del campo literario argenti-
no (1880-1920) / DIEGO CHEIN 206
- El género testimonial revisitado. El pre-
mio testimonio de Casa de las Américas
(1970-2007) / ANNA FORNÉ 216

- Por una crítica curiosa. Las políticas del ensayo
y la teoría *queer* / ALBERTO GIORDANO 233
- Lo que la encuesta hace a la disciplina literaria
ANNICK LOUIS 246
- Teoría en fuga / GRACIELA MONTALDO 262
- La guardarrropía revolucionaria en la escritura
de Laura Alcoba / ROSSANA NOFAL 277
- Literaturas heterogéneas. El malentendido de Elías
Castelnuovo / ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO 288
- Os estados da teoria / SUSANA SCRAMIM 301

Archivo

- La caja de herramientas o qué no hacer con la
teoría literaria / JORGE PANESI 322

Apuntes

- Sobre: *Roberto Arlt en los años treinta*, de Laura
Juárez / MARÍA FERNANDA ALLE 334
- Sobre: *Alfabetización Semiótica en las Fronteras.
Volumen I: Dinámica de las significaciones y
el sentido*, de Ana Camblong y Froilán Fer-
nández / DANIEL GASTALDELLO 336
- Sobre: *Alfabetización Semiótica en las Fronteras.
Volumen II: Estrategias, juego y vida cotidiana*,
de Ana Camblong, Raquel Alarcón y
Rosa Di Módica / BETINA KESLER 339
- Sobre: *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*, de
Annick Louis / MARÍA DEL ROSARIO KEBE 342
- Sobre: *Ínsulas y poéticas: figuras literarias en el
Caribe*, de Graciela Salto, editora / SILVANA
SANTUCCI 344
- Sobre: *Teoría, poesía, crítica*, de Susana Scra-
min, Daniel Link e Ítalo Moriconi, organi-
zadores / SANTIAGO VENTURINI 347

-
- Indicaciones para los autores 350

Sobre el eco persistente de una voz y otros envíos

✉ ANALÍA GERBAUDO / Universidad Nacional del Litoral – CONICET

analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait

PIERRE BOURDIEU, *Esquisse pour une auto-analyse*

El nombre de esta revista surge de una conversación con Florencia Garramuño. Fue durante un *Argentino de literatura* (ese encuentro de rótulo más bien pretencioso que cada año organiza la Universidad Nacional del Litoral y que reúne a escritores, críticos, profesores, traductores, editores, es decir, a quienes intervienen en la institucionalización de la literatura en nuestro país). Participaron del diálogo Rossana Nofal, Fermín Rodríguez y Judith Podlubne (que nos acompañan como Comité Científico desde este primer número). La cosa fue más o menos así: en el intento de describirle a Florencia lo pesado que resulta escribir en Santa Fe durante el verano (estación que viene acompañada por una conjunción insoportable de calor, humedad y mosquitos), apelo a la imagen más gráfica a la mano para traducir algo de esa sensación de agobio. Apelo a una instantánea de Juan José Saer en *Nadie nada nunca*: la sandalia de Elisa pegada a la brea del pavimento. El taco en la brea. «Ya está», acota Florencia. «Ahí está el nombre de la revista». Porque nos entusiasmó la ocurrencia, inventé razones para darle la razón a Florencia.

La primera es de género: escoger esa imagen de Saer desde el nombre de una revista sobre investigaciones del campo literario es luchar contra el otro Saer. El de los muchachos (siempre los muchachos) en el bar, el de las interminables discusiones intelectuales en las que ocasionalmente participa alguna mujer (personajes usualmente circunscriptos a la cocina o a la cama como esferas de acción dominantes). Elegir esa imagen de Saer supone, en principio, rescatar una de esas escasas fulguraciones en las que las mujeres aparecen rutilantes ya sea por sus «destellos» de inteligencia, ya sea por una belleza aleatoriamente canónica. En cualquier caso, irresistibles.

El taco en la brea tiene también ecos de Almodóvar. Si algún resto de falogocentrismo queda en la elección del retrato saeriano, esta otra reminiscencia pretende disolverlo.

Finalmente, el nombre trae también algo del trabajo de todos estos años: buena parte de nuestras investigaciones han girado en torno a Saer o se han recortado alrededor de la literatura española. Este trabajo es el que da lugar a esta revista, al Centro del que surge y a los espacios de interlocución con amigos y compañeros de otras universidades de Argentina y de otros lugares del mundo que con generosidad aceptan integrar nuestro Comité Científico.

La revista propone un conjunto de secciones fijas («Papeles de investigación», «Dossier», «Apuntes») y otras de aparición eventual («Archivo», «Conversaciones», «Pasajes») que se completarán según los resultados existentes para comunicar en cada número. «Papeles de investigación» reúne los artículos recibidos en la convocatoria abierta y aprobados por el referato; el «Dossier» presenta artículos escritos a pedido del coordinador sobre un tema puntual; «Archivo», tal como lo indica su nombre, intenta materializar las formulaciones derrideanas (1995) sobre la importancia de domiciliarizar y de poner en un soporte resistente con acceso público y abierto el material que se pretende rotular bajo esa categoría (la sección repone textos fundacionales de líneas teóricas, de tradiciones de investigación o de debates en el campo literario que, por múltiples razones —siempre se conjuga más de una— permanecieron inéditos o se publicaron en sitios de circulación reducida, en parte debido al soporte); «Conversaciones» recoge entrevistas con escritores, críticos, profesores, editores, etc.; «Pasajes» pone a circular traducciones recientes realizadas desde nuestro centro.

Dada la importancia en los desarrollos de investigación, en principio, de quienes dirigimos esta revista (y luego, de quienes participamos del Centro que la edita), vale detenerse en el texto que inaugura la sección «Archivo». Un texto perseguido con obstinación durante dieciocho años: los que mediaron entre su enunciación pública en 1996 en el marco del *Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores* organizado por la Universidad Nacional del Litoral y su publicación. Un congreso cuyo título ha incumplido una promesa ya que, a pesar del éxito del primero, no hubo un «Segundo Congreso Internacional de Formación de Profesores». Se realizaron luego, desde esta universidad, otros congresos sobre educación pero sin seguir la línea de este: ninguno de los que vendrían hizo foco como aquel en la práctica que Edith Litwin (directora de la entonces flamante Maestría en Didácticas Específicas), debió haber avizorado como una de las más jaqueadas por la política menemista: poner el eje en 1996, no en problemas epistemológicos ligados a las didácticas puntuales (generales o disciplinares) ni en aspectos diversos embolsados bajo el gran saco «educación» sino en la problemática de la formación de profesores obligaba a pensar cuestiones afines al recorte que impone el título.

Cuestiones que se convertirán, en los años siguientes, en puntos clave de la discusión tanto de «obstáculos ideológicos» y «epistemológicos» como de «buenas prácticas» (cf. Gerbaudo 2011; Dalmaroni 2013) en la enseñanza hasta el presente, porque cualquier investigación que intente cartografiar lo que acontece en los niveles primario y secundario terminará interrogando lo que sucede en el nivel superior, en el espacio de formación de formadores, es decir, en el lugar donde en gran medida se modelan las prácticas por venir.¹ No parece ser otro el nudo que expone Eduardo Rinesi en una entrevista reciente cuando discute la poca escucha de la problemática de la formación de profesores desde las universidades públicas que, embriagadas por los excelentes resultados del Programa de jerarquización de la actividad científica (cf. Girbal), soslayan la enseñanza.² Me apresuro en aclararlo: no me excluyo de la responsabilidad del colectivo del que participo y no me disculpa dedicarme a temas de enseñanza desde mi trabajo como investigadora, con subsidio de CONICET (o autofinanciada otrora, durante los noventa, con mis horas de trabajo en la escuela media de entonces). Se plantea aquí un problema muy complejo atado, como siempre, a diversos factores: el jaque a la profesionalización de la docencia durante la gestión de Carlos Menem a partir de un plan artero entrevisto entonces sólo por algunos pocos (cf. Puiggrós 1995) ha descalabrado un sistema que costará muchos años rearticular.³ En una entrevista reciente Josefina Ludmer⁴ busca tranquilizar cuando afirma que la crisis de la escuela media es un fenómeno que observa tanto en Argentina como en Estados Unidos y en Francia: un fenómeno mundial. Sospecho que no inquietarnos por el tema no aporta al cambio. Tampoco sirve descansar en que el gobierno nacional destine, desde hace años, más del 6 % del Producto Bruto Interno a educación. Lamento decepcionar, pero sólo el contenido de una ley que intenta desandar la errada reforma educativa menemista no garantiza una transformación, si bien constituye un instrumento necesario para promoverla, combinado con otras leyes también necesarias (ligadas a derechos humanos, a identidad de género) y con medidas reparatorias (como la Asignación Universal por Hijo y el reciente plan Progresar —Programa de Respaldo a estudiantes de Argentina—) que permitan llegar a la escuela en condiciones de aprender. Una condición que, como sabemos, se fue corroyendo durante la lenta devastación que terminó en el estallido social de 2001 y en lo que vino inmediatamente después. A la transformación tampoco ayudan las improvisadas versiones de contenidos jurisdiccionales (en algún momento publiqué un texto aparentemente panfletario con un análisis sobre un borrador de diseño para la provincia de Santa Fe —2012—; en este mismo número Facundo Nieto sanciona con elocuencia aguda los diagramados para la provincia de Buenos Aires) y los avasallamientos, amparados en las autonomías de las jurisdicciones, sobre las decisiones profesionales de los docentes (cf. Carbajal) y sobre sus cuerpos y el de sus alumnos (cf. Videla). Por ejemplificar a partir de un antipático contraste habilitado por la recuperación que algunos sectores profesionales lograron en relación con otros en estos últimos diez años: a nadie se le ocurriría arrojar a investigadores del CONICET a oficinas—contenedo-

res (un para nada improvisado ministro desafortunadamente sabía lo que hacía y a quién respondía cuando los había mandado a «lavar los platos») y ningún profesor de la universidad pública corre el riesgo de ser exonerado o suspendido por leer autores que contravengan la moral o la posición político-partidaria de ningún estudiante.

Apunto aquí sólo algunas de las facetas involucradas en una situación de difícil aunque apremiante y necesariamente parsimoniosa solución: es más simple y también más rápido resolver los entuertos ligados a investigación porque el personal involucrado es menor y porque el organismo más prestigioso que concentra buena parte de las prácticas (cf. Girbal) es uno. Difícil pero no imposible.

Sobre el punto, más allá del comprensible desencanto de Rinesi en la mencionada entrevista, hay algunos signos positivos sobre los que cabría volver. Para empezar, hacia 2009 Miguel Dalmaroni trata de combatir el desánimo que le provocan los prejuicios sobre ciertos temas de borde disciplinar (tanto entre investigadores como entre críticos) incorporando en un manual (que luego tendrá alta difusión) destinado a divulgar los protocolos de la investigación literaria el apartado «Literatura y enseñanza» junto a otros en alza en la bolsa de valores de la crítica (como «Literatura y testimonio») y a lo que llama «campo clásico», es decir, el que contiene las formas de trabajo más legitimadas y reconocidas por su tradición. No es poco contar con que entre 2009 y la fecha aparecieron libros y publicaciones periódicas que, desde aristas marcadamente disímiles, ponen a la enseñanza en un lugar de alta visibilidad (excluyo del listado lo producido desde el área de didáctica de la literatura que, como es obvio, toca esta cuestión, para privilegiar los aportes sobre la enseñanza de críticos, lingüistas, semióticos): en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Elsa Drucarof describe la «nueva narrativa argentina» escrita por las «generaciones de postdictadura» (178). En su relato sobre los acontecimientos que marcan diferentes cortes históricos en el pasado reciente ocupan un lugar central las «marchas por la educación» (179) de 1992; por otro lado su caracterización de las intervenciones de los críticos sitúa en un mismo nivel las publicaciones y las acciones emprendidas desde la cátedra (en varios pasajes vuelve tanto sobre lo que acontece en escenas de aula como en sus diseminaciones). También desde la Universidad de Buenos Aires (UBA) Leonardo Funes repone programas y prácticas alrededor de la teoría literaria durante la «universidad montonera», rótulo deliberadamente elegido por Josefina Ludmer para nombrar ese breve período de 1973 que contó además con la figura del poeta y militante Paco Urondo como director del Departamento de Letras. Más tarde Miguel Vitagliano interviene en una conversación sobre el estado actual de las investigaciones en literatura (me apresuro en aclararlo: una conversación centrada en lo que acontece en la UBA) trayendo al análisis el Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria» dictado por Ludmer en 1985. En la misma institución los dos números de la revista *Exlibris* editados por el Departamento de Letras componen archivos (en el sentido ya explicitado que Derrida da a este término) que permiten acceder a programas y clases de momentos funda-

cionales de la institución incluyendo flashes sobre el presente (cf. Iglesia y otros, Schvartzman, Romano, Ledesma). Las figuras de Ricardo Rojas (cf. Link), David Viñas y Ana María Barrenechea (cf. Panesi 2013; Romanos, Menéndez) son las destacadas así como desde la revista *Espacios* se vuelve sobre las derivas de las enseñanzas de Enrique Pezzoni (cf. Cristófolo, Louis, Panesi 2009) a propósito de la reedición de *El texto y sus voces*. Desde la Universidad Nacional de Rosario, Judith Podlubne ha exhumado materiales que, convertidos en archivo, ponen en valor las prácticas docentes de María Teresa Gramuglio; en la misma línea Nora Avaro tiene un volumen sobre las de Adolfo Prieto. Desde la Universidad Nacional de Misiones, Ana Camblong aloja dentro de la semiótica una zona que llama «alfabetización intercultural» (2012a, 2012b): la reciente publicación de los resultados del armado categorial sostenido en una puesta a prueba en territorio durante más de treinta años la alejan del aplicacionismo en todas sus formas (como bien aclara en la introducción a los textos, no se trata de producir «semiótica de la alfabetización» sino «alfabetización semiótica» —2012a:10—: un verdadero artefacto que se sirve de los conceptos de la disciplina, no para leer la alfabetización como objeto sino para involucrarse en su entramado aportando nociones y procedimientos no recetuales). Desde la Universidad Nacional de Tucumán, Rossana Nofal teoriza sobre la lectura a partir del ensamble de sus investigaciones (centradas sobre literatura y testimonio) con el trabajo en terreno que lleva adelante junto al Grupo Mandrágora desde 1995 en su ciudad (cf. Nofal): una experiencia pionera en el cruce entre extensión e investigación que profundiza, a propósito de otro tema, Juan Pablo Parchuc (ver su ensayo en este número). Finalmente que el *Primer Coloquio de avances de investigaciones* del mismo Centro que publica esta revista haya podido armar junto a mesas de literatura latinoamericana, española y argentina, una sobre Literatura y enseñanza con tres becarios doctorales y una investigadora del CONICET cuyos proyectos toman esa articulación para instalarse, en cada caso, en pantanosas zonas de borde disciplinares (cf. Ingaramo, Bórtoli, Peralta, Gerbaudo 2013) vislumbra una perspectiva promisoriosa.

De todas maneras, otra vez, estamos hablando de investigación sobre la enseñanza o de análisis pensados desde el nivel más profesionalizado de la educación argentina. Otra vez, se imbrican causas multiformes que se recortan sobre la autonomía universitaria y sobre lo que favorece contar con la unificada administración nacional de los recursos, entre muchas otras. Quisiera exponerlo con franca honestidad para no caer en el cinismo: la arena en la que se juegan los que ponen los cuerpos en otros niveles del sistema es el punto a atender. Me permito arriesgar que hasta que no se creen las condiciones materiales para jerarquizarlos profesionalmente, va a ser inevitable escuchar en nuestros egresados el «zafé» que motiva la desazón de Rinesi (y la indignación de Holubicki). El problema es complejo porque, más allá del voluntarismo, hay una trama del deseo que se va construyendo alrededor de las prácticas que requiere no sólo de la participación responsable (cf. Derrida 1980:397) de los activistas o de los que apelan a la enquistada moralina de la «vocación».

En ese sentido quisiera volver a aquel congreso de 1996 y a la Maestría en Didácticas específicas de la que surge ya que constituyeron dos de las excepciones frente a la banalidad y la decadencia entonces reinantes. Sin lugar a dudas, la continuidad de aquel encuentro hubiese permitido contar con resultados que, desde 1996 a esta parte, ayudarían a describir las «discusiones» y «polémicas» (cf. Panesi 2003) sostenidas alrededor de la formación de formadores. Lamentablemente esta práctica, como otras de la UNL, estuvieron marcadas por la discontinuidad: una tendencia reñida con la necesaria apuesta a largo plazo que requiere cualquier política de investigación, de extensión o de docencia.⁵

Este retorno al congreso de 1996 está motivado en la imperiosa necesidad de, por un lado, evocar el conjunto de prácticas profesionales al que estaba unido aportando, de este modo, espesor histórico y densidad al relato⁶ sobre el proceso de institucionalización de la investigación literaria no sólo en la UNL. Ni epopeya educativa ni cruzada heroica: describir el «caso UNL», es decir, el de una institución con tradición emergente en humanidades, supone deparar en las muy heterogéneas condiciones y tiempos de institucionalización de la enseñanza y la investigación teórico-literarias en las universidades de Argentina. Por el otro, esta exhumación busca reponer lo que quede, en términos materiales, de aquellos restos.⁷

Para empezar, cabe destacar las prácticas de Edith Litwin que traía a las clases de la Maestría en Didácticas Específicas la más importante y también la última bibliografía circulante sobre los temas que trataba (se me disculpará si parece que enuncio una obviedad, pero no todas las clases de la universidad pública argentina están atravesadas ni por la generosa actitud de compartir lo que se sabe ni por la posición de poner a circular incluso aquella bibliografía que se recorta desde posiciones ideológicas no compartidas).⁸ La preocupación por enseñar lo que luego exigía, en especial en las tesis, hacía que aportara no sólo los resultados de sus investigaciones, los de su equipo o de los profesores que cuidadosamente seleccionaba para el dictado de seminarios sino que además acompañaba ese trabajo con el armado de una colección que acercaba, en español o en versión traducida, los libros que entendía de lectura imprescindibles: el nombre de la colección, *Agenda educativa*, reforzaba la controversial categoría que reiteraba en sus investigaciones (cf. 1996, 1997).⁹ Como quien acude amorosamente a una cita, la puntualidad y su estética daban cuenta de un armado cuidadoso: detalles sólo aparentemente insignificantes que en el marco de una investigación reciente (cf. Gerbaudo 2011) sobre la enseñanza en escuelas secundarias de Santa Fe retoma Gabriela Turco, una de las profesoras entrevistadas, porque también se deja entrever en ellos la preparación para el encuentro con el estudiante y, en buena medida, la valoración de ese encuentro (también en una aparente nimiedad estética, se dirimen cuestiones de un orden otro). Repongo estas características supuestamente intrascendentes en parte porque sobre las configuraciones didácticas de Litwin, nada mejor que leer su investigación que, al dar cuenta de las clases «deconstructivas» (1997), vuelve como en «bucle extraño» (Hofstadter) sobre las propias. Pero fundamentalmente las retomo porque es la entonces insólita atmósfera profesional que creaba la que

importa rescatar. Un último punto al respecto: Litwin aconsejaba, no sólo para la dirección de tesis sino también para constituir los jurados en las instancias de defensa, los mejores investigadores del campo, los que más desarrollo sobre el tema tenían. Porque se trataba de eso: de partir de lo que se sabe para avanzar, sin demagogia ni confraternización paternalista, sobre lo que no se sabe. Porque hacer y defender una tesis suponía ese desafío y ese nivel de conversación.

Ese marco de alto profesionalismo¹⁰ chocaba brutalmente con las prácticas dominantes tramadas desde el Estado noventista: no voy abundar sobre este tema ya transitado (cf. Hidalgo, Birgin y Trímboli, Sanjurjo, AA. VV. 2005,¹¹ Gerbaudo 2006, Puiggrós 1995, 2010). Sí quisiera destacar que en la corrosión del profesionalismo no sólo contaron las deplorables condiciones laborales, materiales, etc., sino también el corrimiento del docente del lugar de «supuesto saber»: una operación acompañada por los medios de comunicación dominantes contra los que entonces se alzaba la voz solitaria de *Página/12* (cf. González 1992). La criminalización de las protestas docentes se hilvanaba peligrosamente a lo que con sagacidad Eliseo Verón ha llamado «la lógica del porlomenismo». Una lógica que comprendía a alumnos y a docentes: si se mira cualquier material educativo destinado a los docentes de lengua y de literatura del nivel medio emitido desde el Ministerio de Educación de la Nación de los noventa se advertirá la subestimación intelectual como marca «hegemónica»¹² (un concepto que uso en el sentido de Raymond Williams y que comprende las excepciones que he documentado con detalle). En cuanto a los alumnos, la construcción de una imagen de escuela *delivery* (y luego, de universidad *delivery*) daña la relación entre aprendizaje, dificultad y esfuerzo: la oposición pensamiento/diversión, expandida en el seno de la cultura, atraviesa el permeable tejido escolar. A esto se agrega una batería de contenidos recogidos entre los detritus de la «madre patria» que rompen con una de las pocas certezas con que contaba la escuela: saber qué enseñar y en qué nivel hacerlo. Nadie discute la necesidad que había entonces de un cambio (el Congreso Pedagógico, del que muchos participamos, fue una primera respuesta a ese requerimiento social), pero no todo cambio supone necesariamente una modificación que mejora lo que había. Lo que vendrá será una escuela donde las palabras «placer», «utilidad» y «calidad» irrumpen como muletillas vacías, muecas paradójales de un país que día a día avanza hacia el retroceso, la desocupación y la miseria. El cierre de las escuelas técnicas (cf. Kaufmann) tuvo su correlato en la progresiva desindustrialización y las escuelas públicas en general se transformaron en guarderías para adolescentes que abandonaron, no por desidia sino por agotamiento, el derecho a la formación o, más bien, la posición de valorar la lucha por la formación entendida como derecho.

A mucho de todo esto se oponía Litwin desde el universo altamente profesionalizado que sabía armar: aulas repletas de docentes de todas las especialidades acudían a las citas que se daban viernes y sábados en la vieja Facultad de Formación Docente en Ciencias para discutir epistemologías de las didácticas específicas, teorías de la enseñanza, del aprendizaje, de la evaluación, etc. En ese marco pro-

pone el nombre de Panesi como conferencista del congreso de 1996: un foro público que haría extensivas las discusiones sostenidas en aquellas y, como veremos, en otras aulas (en la presentación al Dossier vuelvo sobre la relación entre esta conferencia de Panesi y sus clases de grado en la Universidad de Buenos Aires).

La elección del lugar fue estratégica: el congreso no se hizo en ningún establecimiento de la Universidad Nacional del Litoral sino en el emblemático Colegio Nacional (el mismo que Juan José Saer mitifica en *La vuelta completa*). Una puesta en valor de algo más que un edificio.

Jorge Panesi lee en ese congreso «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria». Durante dieciocho años he citado ese texto a partir de los rudimentarios apuntes que había tomado mientras lo escuchaba. Cuando comparo esos apuntes con la versión que amorosamente Panesi volvió a tipear para el primer número de esta revista, no puedo soslayar el concepto de «block maravilloso» de Sigmund Freud. Así como creí inventar un concepto nuevo hablando de «lingüísticismo» (cf. Gerbaudo 2006) para dar cuenta de la excesiva confianza en la lingüística como dadora de un «metalenguaje universal» que asegurara cómo leer «científicamente» la literatura para terminar descubriendo, con cierto desconsuelo, que había funcionado allí un olvido de la lectura de Jacques Derrida quien ya hablaba de la cuestión en *De la grammatologie* (Derrida 1967a, Gerbaudo 2007), del mismo modo puedo reconocer ahora en esta conferencia el germen de los trabajos que siguieron a aquella escucha. Trabajos producidos por los estudiantes que entonces fuimos, fascinados por el mundo que se abría a partir de esos envíos (cf. Prósperi, Gerbaudo 2006). Como en un juego de infinitas muñecas rusas, esa era otra deriva profesional de aquella primera iniciativa, de esa otra conversación intelectual que Litwin había sabido armar. Sin lugar a dudas, las mayores confrontaciones con lo que no sabíamos se desencadenaron en esos diálogos, siempre amables pero nunca complacientes.

No voy a osar resumir o hacer un mal parafraseo de lo que ahora sí se puede reponer mediante la lectura prescindiendo por fin de la mediación de mis apuntes (pensemos además en las rudimentarias notas que puede haber tomado aquella joven egresada y estudiante de licenciatura, con escasísima formación en teoría y crítica literarias, sobre el tipo de interlocución que van a encontrar en este «Archivo»). Sí me voy a permitir precisar por qué esa conferencia surtió los efectos que le siguieron: qué ofrecía de dislocador, por qué decimos que abría a otros mundos, cuáles fueron sus envíos, por qué hasta hace pocos meses amigos y compañeros me motivaban a que insistiera con el pedido de «La caja de herramientas» (que no es tal) a Panesi.

Debo decir, en primer lugar, que hay una marca ligada al tono: Panesi habla con su auditorio, formado especialmente por profesores que ejercen la docencia en los niveles medio y superior no universitario, sin ceder un ápice a los facilismos porlomenistas. Tanto su retórica como el material que discute dan cuenta de una posición que repone la marca profesional en la conversación con los colegas. Un primer punto de contraste con la subestimación entonces dominante.

En segundo lugar, las tesis centrales de la conferencia, empezando por la que adelanta el título, corroen la forma entonces hegemónica en la UNL y en los institutos de la zona de plantear la relación entre teoría, literatura y enseñanza: lejos del uso aplicacionista de la teoría como receta universal para leer toda la literatura (que quede claro: cualquier obra, toda obra) invisibilizando el espesor histórico y cultural de los textos convertidos en un conjunto más o menos previsible de «mecanismos» automatizados, Panesi repone su rol intempestivo y libertario. Pasa revista para ello a episodios (tomados de diferentes cortes históricos y contextos) que han terminado en la censura, la persecución y el exilio de sus protagonistas. También dismantela las premisas de buena parte de la bibliografía entonces leída por buena parte de la universidad argentina: desconstruye los escasos y lábiles argumentos utilizados por el famosísimo Harold Bloom en su exitoso best-seller, *El canon occidental*, para desautorizar al colectivo que rotulaba como «crítica del resentimiento»: feministas, foucaultianos, derrideanos, entre otros, aparecían como la encarnación de la no-lectura, la traición a la literatura, el triunfo del activismo salvaje sobre la «gran cultura». Panesi desnuda esta petulante moral (que, cabe reconocerlo, nos costó años desandar) que oculta una mezquina operación corporativa: no son estos más que los coletazos de una larga guerra contra la desconstrucción y ciertas corrientes de la filosofía francesa, triunfantes entonces en los departamentos de Teoría literaria de Estados Unidos. Una des-sedimentación unida a otra: la de la anterior reacción que enchastra el nombre de Paul De Man con sus libelos neonazis buscando en realidad salpicar en la movida a la prolífica maquinaria transdisciplinar asociada a Jacques Derrida.

Frente al amnésico monologismo entonces reinante en la carrera de letras de nuestra universidad con materias blindadas contra las «interferencias» de la crítica, Panesi presentaba algo así como la guerra de las teorías. O la guerra de las lecturas. Y lo hacía reponiendo un panorama internacional y nacional complejo a partir del cual discutía los ejes centrales de la entonces recién estrenada reforma educativa contra la que pocas voces críticas se alzaban, fuera y dentro de la universidad.

También en Santa Fe y también dirigiéndose a un público formado por estudiantes y profesores de diferentes instituciones, diecisiete años después vuelve sobre los nudos del problema que había atacado tomando en consideración nuevas reinscripciones de la misma cuestión. Esta vez el foco está puesto sobre la inercia de la universidad francesa y la imposibilidad de salirse de los protocolos y teorías literarias que fueron revisadas con inteligencia en ese mismo país, en especial desde la filosofía y la sociología:¹³ otra vez hablamos de una encerrona corporativa leída desde estos lares en el contexto de otra reforma educativa (cf. Panesi 2014).

Si bien retomo estas conferencias en la introducción al Dossier de este número, vale la pena comentar dos efectos de recepción con la fantasía de que esto contribuirá a desmontar algunos prejuicios sobre lo que se puede hacer sobre la enseñanza en diálogo con la teoría desde la universidad. Por un lado, compañeros y amigos que trabajan en diferentes niveles educativos insistían para que consiguiera la ya mítica conferencia del 96 y, «ya que estaba», la del 2013 (entre

los ineludibles sobresalen Alberto Giordano, Germán Prósperi, Ivana Tosti y Ricardo Barberis). Por el otro, la extendida conversación que siguió a la lectura de Panesi en la sala de la Biblioteca Popular de la UNL se sostuvo en la inquietud generada por su texto (cf. Panesi 2014), en especial en formadores de formadores y estudiantes. Una conversación asociada al papel de la teoría en la enseñanza.

El tema del Dossier que armamos es también una forma indirecta de seguir estas conversaciones por otros medios. Porque si, como bien observa Derrida, es imposible reconstruir hoy «todos los fenómenos de la teoría, todas las producciones teóricas, todos los teoremas» (1987 [2009]:224) armando un gran «cuadro botánico» de lo que hay, no obstante vale la pena volver a las razones que fundamentan obstinarse en traer algunos nombres, en exhumar el carácter subversivo de algunas prácticas. No en vano los burócratas de turno han visto gestos peligrosos que motivaron el encierro de Mijail Bajtin y de Antonio Gramsci, la persecución a los formalistas, el exilio de Roman Jakobson y, por estos lados, el de David Viñas, Horacio González, Adolfo Prieto y tantos otros (por no hablar de la trágica lista de profesores y críticos «desaparecidos» durante las últimas dictaduras, por no hablar de la suerte corrida por los escritores, de la quema de libros... y la lista, como sabemos, podría seguir). No estoy enarbolando un anacrónico discurso sesentista: estoy hilvanando prácticas pasadas con otras en curso que permiten la paulatina recolocación sociocultural de la educación como un derecho y no como una obligación (cf. Rinesi), la recuperación lenta de la lectura asociada a ideales libertarios (cf. González 2010) y la progresiva reinscripción de «polémicas» que habilitan apuestas por la reinstauración del libro (en el formato que sea: impreso, digital, etc.) y de la conversación intelectual como objetos y prácticas que importan.

Apuestas contra la escuela *delivery*. Apuestas por una educación que redescubre la poderosa inutilidad del arte (leído en los términos del capitalismo de mercado), la productiva gratuidad de la literatura. De esto nos seguía hablando Juan Gelman cuando partió de este mundo, mientras terminábamos de editar esta revista. A él va dedicado este número que se empeña en expandir el eco persistente de su voz (en especial esa que, con timbre un tanto desconfiado, previene contra las desmesuras de toda euforia triunfalista pero, a pesar de todo, sigue y sigue susurrando...):

se sienta a la mesa y escribe
 «con este poema no tomarás el poder» dice
 «con estos versos no harás la revolución» dice
 «ni con miles de versos harás la revolución» dice

y más: esos versos no han de servirle para
 que peones maestros hacheros vivan mejor
 coman mejor o él mismo coma viva mejor
 ni para enamorar a una le servirán

no ganará plata con ellos
no entrará al cine gratis con ellos
no le darán ropa por ellos

(...)

«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la revolución» dice
«ni con miles de versos harás la revolución» dice
se sienta a la mesa y escribe.

Notas

¹ Como sabemos, por un lado, la relación entre lo enseñado y lo aprendido nunca es lineal. Por el otro, la educación institucional no es la única que modela las decisiones de un profesor: cuentan también su capital cultural, su posición política e ideológica, sus gustos, pero sin que ninguno sea determinante dada la intrincada red en la que interactúan (cf. Lahire 2004).

² Un reclamo similar se advierte en el balance de Jélica Holubicki respecto del público que asiste a los *Talleres de experiencias docentes* organizados desde nuestro Centro (junto a Fabiana Viñas, Natalia Sara, Patricia Torres y Cecilia Somasco): su señalamiento de la ausencia casi total de estudiantes universitarios por contraste con la alta participación de estudiantes de institutos terciarios permite leer, entre otras cosas y en líneas generales, la diferente valoración de la enseñanza por parte de uno y otro sector.

³ Pablo Buchbinder y Mónica Marquina apuntan algunos de los cambios nodales que intentan desandar las causas y los efectos de la devastación: «El gobierno de Kirchner que asumió en 2003 hizo explícita su voluntad de revertir los efectos de la reforma educativa de los años 90, dando impulso a una serie de normas en línea con un nuevo modelo de país productivo. La sanción de la Ley de Educación Técnica, la de la Ley de Financiamiento Educativo y la de una nueva Ley Nacional de Educación —que reemplazó a la controvertida Ley Federal de Educación de 1993— fueron todas iniciativas de este período de gobierno que dan cuenta de esta decisión» (76).

⁴ Se trata de una entrevista que Ludmer concede a un canal de su ciudad natal, San Francisco, a propósito de su viaje en 2011 para recibir la distinción de «ciudadana ilustre».

⁵ Vuelvo con detalle sobre este punto en un Informe Técnico (2014) que compara diferentes procesos de institucionalización de las letras en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral. Mi obsesiva insistencia en la importancia de la continuidad, lejos de ser un capricho, se fundamenta en la comparación de los resultados obtenidos a partir de instituciones e incluso de «formaciones» (Williams) que han podido sostener prácticas en el tiempo (a pesar incluso de las condiciones más adversas) con instituciones dominadas por la eventualidad. Entre otros ejemplos, el informe retoma cómo Boris Spivacow funda el Centro Editor de América Latina invirtiendo sus bienes personales, los de su esposa y los de otros compañeros universitarios para darle continuidad a la tarea que había iniciado en Eudeba y que había interrumpido el onganato; vuelve sobre el obstinado armado de los «grupos de estudio» clandestinos frente al oscurantismo dominante en la universidad pública de la última dictadura (esos grupos permitían sostener la conversación intelectual entonces obturada en la universidad); repertoria las revistas (verdaderas formaciones) que desarrollaban furtivamente y con escasos medios las prácticas que no se podían alojar ni en el CONICET ni en la universidad, etc. También describe emprendimientos

menos heroicos aunque no exentos de audacia: muestra lo que han podido durante los noventa tanto los centros de investigación de tres universidades que han mantenido, a pesar de las fluctuaciones políticas y económicas, la organización de congresos y publicaciones periódicas que permitieron presentar los resultados de las investigaciones realizadas en su seno, difundirlas y progresivamente, instalar temas en los campos disciplinares, como los resultados de una política de investigación generada por otra universidad a contrapelo de las tendencias nacionales dominantes entonces en Ciencia y Tecnología.

⁶ Uso el término en el sentido de Carlos Altamirano quien, a propósito de su *Historia de los intelectuales en América Latina* aclara que en la construcción de su objeto «existen elementos comunes y factores unificantes, pero ellos no son suficientes para fundir hechos y procesos dispares en el cauce de un relato único» (15). Un relato, entonces, que supone otros, convergentes o divergentes con el que aquí se presenta, en los muy diferentes planos que lo conforman: teórico, epistemológico, ético, político e incluso estético.

⁷ Lamentablemente en la publicación posterior de lo discutido, sólo se incluyeron las conferencias: por más que el formato era CD, no se alojaron los trabajos de los expositores en mesas (cf. AA. VV. 1996). Pero además entre las conferencias faltaba la que había leído Jorge Panesi (1996 [2014]).

⁸ Muchos años después, conversando con Alejandra Birgin, entonces directora de la Casa Argentina en París, le cuento que el primer texto suyo que leí, *Imágenes de los noventa*, fue gracias a un envío de Litwin en el Litoral durante los cursos que entonces dictaba a propósito de la incorporación de la enseñanza a distancia. Una actitud intelectual que se valora porque, en las antípodas de una moral desde la que se dictamina cómo pensar el objeto aplanando las posibles perspectivas teóricas divergentes, Litwin presentaba su posición junto a otras para que los estudiantes sean quienes diriman las suyas. Esa bibliografía que abría a otros derroteros muchas veces no estaba incluida en el programa pero aparecía en los momentos de la clase que llamaba «puerta de entrada» o en las instancias finales de su muy usual «configuración» desconstructiva (Litwin 1997).

⁹ Cito, a modo de ejemplo, algunos de los títulos publicados bajo su rol de directora de colección por el sello

Amorrortu (para los textos traducidos, coloco entre corchetes la fecha de la publicación en Argentina): *Cognición y curriculum. Una visión nueva* (1982 [1998]) de Elliot Eisner, *Enseñanzas implícitas* (1992 [1999]) y *Práctica de la enseñanza* (1986 [2002]) de Philip Jackson, *El diálogo en la enseñanza. Teoría y práctica* (1993 [1999]) de Nicholas Burbules, *El estudio de casos como método de enseñanza* (1994 [1999]) de Selma Wassermann, *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación* (1995 [1998]) de Hunter McEwan y Kieran Egan, *La escuela que queremos. Los objetivos por los cuales vale la pena luchar* (1996 [1999]) de Michael Fullan y Andy Hargreaves, *Enfoques de la enseñanza* (1998 [1999]) de Gary Fenstermacher y Jonas Soltis, *La enseñanza como arte de representación* (1999 [2002]) de Seymour Sarason, *Pensar la didáctica* (2009) de Ángel Díaz Barriga. Intento mostrar el lazo entre su preocupación por el armado de un estado del arte riguroso, su alerta respecto de que buena parte de sus estudiantes no estaban habituados a leer bibliografía en lengua extranjera y el armado de esta colección. Se sabe, aunque a veces creo que se olvida: el estado de la cuestión va más allá de lo producido en la propia institución y/o de lo publicado en la propia lengua.

¹⁰ La obra de Edith Litwin es uno de los ejemplos más claros de lucha universitaria por la profesionalización del trabajo docente. No obstante su último libro, *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*, porta un título ambivalente legible, de todos modos, como subrayado sólo retórico. La tensión entre las posiciones que piensan la docencia como oficio, trabajo o profesión es un dato del campo, aunque a veces los matices las acercan. Quisiera plantearlo a los efectos de evitar (o al menos atenuar) malentendidos: cuando defendiendo la profesionalización me aparto de la pose sólo discursiva instalada durante los noventa (pose que tiene su correlato, por ejemplo, en la promesa de «revolución productiva») y criticada por los gremios (en *Las reformas educativas en los países del Cono Sur*, puntualmente sobre la situación argentina durante los noventa, CTERA —Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina— se expide con firmeza sobre la misma operación que interrogo, sólo que me inclino a pensar que, más que rechazar el término en cuestión, es más productivo contribuir

a resemantizarlo para devolverlo, acompañado por las correspondientes condiciones materiales de trabajo, al conjunto de los docentes: «Una división del trabajo con carácter desigual —soporte funcional de la reforma tecnoburocrática que desarrolló el sistema educativo— ha llevado a denominar “los profesionales de la educación” a las personas que se desempeñan en la planificación, las asesorías, el diseño de políticas y el gobierno de la educación. Mientras en las aulas, en las conducciones de las escuelas trabajan “los que deben ser profesionalizados” para estar al nivel del conjunto. Es un planteo falso» —AA. VV. 2005:163—. Una defensa que no está reñida ni con el carácter «artesanal» de los armados de «aulas de literatura» (si se entiende por ello la necesidad constante de crear nuevas propuestas atendiendo a los cambiantes escenarios —cf. Gerbaudo 2011—) ni con el modo en que se tramita la defensa de la práctica entendida como fuente laboral (para un análisis de las variaciones históricas que paulatinamente han llevado de la docencia como «apostolado» a la docencia como un «empleo», ver *El trabajo de enseñar. Entre la vocación y el mercado: las nuevas reglas del juego* de Alejandra Birgin).

¹¹ Esta publicación fue elaborada por un equipo de investigación intersindical constituido por representantes de la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina (CTERA), el Colegio de Profesores de Chile, la Confederación Nacional de Trabajadores de la Educación de Brasil (CNTE), la Federación Nacional de Profesores de Enseñanza Secundaria (FENAPES) y la Asociación de Funcionarios de la Universidad del Trabajo (AFUTU) de Uruguay. La coordinación técnica estuvo a cargo del Observatorio Latinoamericano de Políticas Educativas del Laboratorio de Políticas Públicas (Río de Janeiro, Buenos Aires) bajo la responsabilidad de Pablo Gentili y Daniel Suárez. Se publicó en la Colección dirigida por Atilio Borón en CLACSO. Los

resultados permiten cotejar los puntos de confluencia en la aplicación de las políticas neoliberales en educación sobre la región.

¹² He analizado con detenimiento estos materiales en *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado* (2006).

¹³ Los primeros escritos de Derrida (cf. 1967b, 1972a, 1972b, 1972c, 1974), producidos en el momento del reinado estructuralista, podrían leerse como verdaderos intentos de resituar a la literatura como un discurso con poder de desconstrucción y de debilitamiento del lugar subsidiario en el que la propia teoría, supuestamente creada para mejorar los estudios y las investigaciones literarias, la colocaba al relegarla al sitio del ejemplo. Desde el campo sociológico, los aportes de Pierre Bourdieu arman un sistema de legibilidad alternativo (cf. 1987, 1992). Las actuales investigaciones de Gisèle Sapiro (cf. 1999, 2011) continúan esta línea acentuando el trabajo sobre institucionalización y circulación internacional de las teorías. También lo hace Bernard Lahire quien toma primero una distancia crítica al reemplazar el concepto de «campo» por el de «juego literario» (cf. 2006:11-13); en sus desarrollos aparecen duras observaciones sobre el estructuralismo (13-16) así como respuestas directas a Roland Barthes que contravienen sus tesis sobre la «muerte del autor» y sobre los límites que tendría la sociología para la investigación literaria. Lahire cuestiona tanto el encierro en el concepto ortodoxo de «campo literario» tal como lo piensa Bourdieu (1992) como el encierro en el «texto» tal como lo piensan los estructuralistas y los filólogos para proponer un nuevo concepto de «autor» a partir del estudio del «caso Kafka»: su lectura intenta reponer, a través de una «biografía sociológica» (2010:68), una figura no sacralizada y socializada a través de la cual se reingresa a la obra (74) siguiendo un conjunto pautado de reglas metodológicas (99-105).

Bibliografía

- AA. VV. (1996). *Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores. Conferencias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. CD-ROM.
- AA. VV. (2005). *Las reformas educativas en los países del Cono Sur. Un balance crítico*. Buenos Aires: CLACSO.

- ALTAMIRANO, CARLOS (Dir.) (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina (II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX)*. Buenos Aires: Katz.
- AVARO, NORA (2013). «Estudio preliminar» a compilación de escritos de Adolfo Prieto. En prensa.
- BIRGIN, ALEJANDRA (1999). *El trabajo de enseñar. Entre la vocación y el mercado: las nuevas reglas del juego*. Buenos Aires: Troquel.
- BIRGIN, ALEJANDRA y JAVIER TRÍMBOLI (Coords.) (2003). *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Del Zorzal.
- BLOOM, HAROLD (1994). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Damián Alou.
- BOURDIEU, PIERRE (1987). *Choses dites*. París: Minuit, 1995.
- (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- BÓRTOLI, PAMELA (2013). «Momentos de crisis y diáspora de envíos: Género y literatura en manuales para la escuela secundaria argentina (1984–2011)» [en línea]. *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>
- BUCHBINDER, PABLO y MÓNICA MARQUINA (2008). *Masividad, heterogeneidad y fragmentación. El sistema universitario argentino 1983–2007*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- CAMBLONG, ANA y otros (2012a). *Alfabetización Semiótica en las Fronteras. Volumen I: Dinámica de las significaciones y el sentido*. Misiones: Editorial Universitaria.
- (2012b). *Alfabetización Semiótica en las Fronteras. Volumen II: Estrategias, juego y vida cotidiana*. Misiones: Editorial Universitaria.
- CARBAJAL, MARIANA (2013, 3 de junio). «Torquemada todavía vive en San Luis» [en línea]. *Página/12*. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-221439-2013-06-03.html>>
- CRISTÓFALO, AMÉRICO (2009). «Enrique Pezzoni». *Espacios* 42, 60.
- DALMARONI, MIGUEL (Dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2013). «El dios alojado. Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase». *Educación, lenguaje y sociedad*. En prensa.
- DERRIDA, JACQUES (1967a). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- (1967b). *L'écriture et la différence*. París: Du Seuil.
- (1972a). *La dissémination*. París: Du Seuil.
- (1972b). *L'écriture et la différence*. París: Du Seuil.
- (1972c). *Positions*. París: Minuit, 1987.
- (1974). *Glas*. París: Denoël/Gonthier, 1981.
- (1980). «Mochlos – ou le conflit des facultés», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 397–438.
- (1987). «Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seisms», en Thomas Dutoit y Philippe Romanski, directores. *Derrida d'ici, Derrida de là*. París: Galilée, 2009, 223–252.
- (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- DRUCAROFF, ELSA (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

- FREUD, SIGMUND (1924). «El “block” maravilloso», en *Obras completas, Tomo 20*. Barcelona: Losada, 1997, 2808–2811. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres.
- FUNES, LEONARDO (2009). «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta», en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina* [en línea]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 79–84. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/12Funes.pdf>
- GERBAUDO, ANALÍA (2006). *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitas/Sarmiento editor/Universidad Nacional de Córdoba.
- (2011). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe/Rosario: Universidad Nacional del Litoral/Homo Sapiens.
- (2012). «Crispada e in-tolerante. Contra los “edificios de la indiferencia”» [en línea]. *El Toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura* 3, 96–114. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/...3/m-gerbaudo-nro-3.pdf>
- (2013). «El Derrida de Josefina Ludmer y otras figuraciones en las clases de los críticos (1984–1986)» [en línea]. *Primer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>
- (2014). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.
- GIRBAL, NOEMÍ (2007). «Après la crise terminale, le système scientifique et technologique de l'Argentine (2001–2005)», en *L'Argentine après la débâcle. Itinéraire d'une recomposition inédite*. París: Michel Houdiard, 368–382.
- GONZÁLEZ, HORACIO (1992). *La realidad satírica. 12 hipótesis sobre Página/12*. Buenos Aires: Paradiso.
- (2010). *Historia de la Biblioteca Nacional. Estado de una polémica*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- HIDALGO, JUAN CARLOS (2001). *Economía política y educación superior. Crítica al pensamiento neoliberal*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- HOFSTADTER, DOUGLAS (1979). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets, 1998. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- IGLESIA, CRISTINA y otros (2012). «Cómo enseñamos Literatura Argentina» [en línea]. *Exlibris* 1. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/ensenanza/ensenanza4A.pdf>>
- INGARAMO, ÁNGELES (2013). «De la Teoría Literaria a la Didáctica de la literatura: la importación de teorías en la conformación de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina» [en línea]. *Primer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>
- KAUFMANN, CAROLINA (2009). «Permanencias y mutaciones en la educación técnica argentina (de los albores a fines del siglo xx)». *Proyectos educativos en escenarios políticos. Historia de la Escuela Industrial Superior. Vol. I*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 9–41.

- LAHIRE, BERNARD (2004). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. París: La Découverte.
- (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. París: La Découverte.
- (2010). *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. París: La Découverte.
- LEDESMA, JERÓNIMO (2013). «La academia literaria en debate» [en línea]. *Exlibris* 2, 245-254. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/2-res6-Ledesma.pdf>>
- LINK, DANIEL (2013). «Literatura argentina y modos de reproducción. Sobre el vitalismo de Ricardo Rojas» [en línea]. *Exlibris* 2, 26-33. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/2-ens4-Link.pdf>>
- LITWIN, EDITH (1996). «El campo de la didáctica: la búsqueda de una nueva agenda», en Alicia Camilloni, compiladora. *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Aique, 91-115.
- (1997). *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Paidós.
- (2008). *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. Buenos Aires: Biblos.
- LOUIS, ANNICK (2009). «La hora de los maestros». *Espacios* 42, 61-63.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). «Una biografía» [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/biografia.html>
- MENÉNDEZ, MARTÍN (2013). «Ana María Barrenechea y las teorías lingüísticas: una tensión constante» [en línea]. *Exlibris* 2, 17-25. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/2-ens3-Menendez.pdf>>
- NIETO, FACUNDO (2014). «Literatura sin crítica: el fin de los grandes currículos». *El taco en la brea* 1. En este mismo número.
- NOFAL, ROSSANA (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Elizabeth Jelin y Susana Kaufman, compiladoras. Buenos Aires: Siglo XXI, 111-129.
- PANESI, JORGE (1996 [2014]). «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria». *El taco en la brea* 1. En este mismo número
- (2003). «Polémicas ocultas». *Boletín* 11, 7-15.
- (2009). «El texto y sus voces». *Espacios* 42, 66-69.
- (2012). «Ana María Barrenechea: la deuda» [en línea]. *Exlibris* 2, 3-9. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/2-ens1-Panesi.pdf>>
- (2013). «Diques, flujos y fronteras (episodios de la teoría literaria en el pensamiento de Jacques Derrida)», en Mónica Cragolini, directora. *Entre Nietzsche y Derrida*. Buenos Aires: La cebra, 113-125.
- (2014). «La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)». *IX Argentino de literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- PARCHUC, JUAN PABLO (2014). «Dar margen: teoría literaria, crítica e instituciones». *El taco en la brea* 1. En este mismo número.
- PERALTA, SERGIO (2013). «Apunten contra Butler. Urgencias políticas y filosofía práctica» [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>

- PEZZONI, ENRIQUE (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- PODLUBNE, JUDITH (2013). «La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual», en María Teresa Gramuglio. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: e(m)r, 7–62.
- PRÓSPERI, GERMÁN (2003). *Enseñanza de La literatura española en la universidad. Derivaciones didácticas en la conformación del contenido*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- PUIGGRÓS, ADRIANA (1995). *Volver a educar. El desafío de la enseñanza argentina a finales del siglo XX*. Buenos Aires: Ariel.
- (2010). *La tremenda sugestión de pensar que no es posible. Luchas por una democracia educativa (1995–2010)*. Buenos Aires: Galerna.
- RINESI, EDUARDO (2013). «Educación, humanidades y políticas de Estado». Entrevista de Américo Cristóbal y Jerónimo Ledesma. *Exlibris* 2, 196–209.
- ROMANO, EDUARDO (2012). «Breve memoria de una experiencia docente accidentada» [en línea]. *Exlibris* 1. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/ensenanza/ensenanza4D.pdf>>
- ROMANOS, MELCHORA (2013). «Filología e Hispanismo en el magisterio de Ana María Barrenechea» [en línea]. *Exlibris* 2, 10–16. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/2-ens2-Romanos.pdf>>
- SANJURJO, LILIANA (2006). «La educación pública en la Reforma: viejos y nuevos contratos entre sociedad, Estado y educación», en *En tiempos de adversidad: educación pública. I Congreso Nacional y IX Jornadas de Producción y Reflexión sobre educación*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 69–81.
- SAPIRO, GISÈLE (1999). *La guerre des écrivains (1940–1953)*. París: Fayard.
- (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX–XX siècle)*. París: Du Seuil.
- SCHVARTZMAN, JULIO (2012). «Probando, probando» [en línea]. *Exlibris* 1. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/ensenanza/ensenanza4B.pdf>>
- VERÓN, ELISEO (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- VIDELA, EDUARDO (2014, 15 de enero). «Rechazos a las aulas-container» [en línea]. *Página/12*. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-237743-2014-01-15.html>>
- VIÑAS, DAVID (1993 [2012]). «Clase inaugural» [en línea]. *Exlibris* 1. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/acercade/archivo/1/contenido.html>>
- VITAGLIANO, MIGUEL y otros (2011). *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- WILLIAMS, RAYMOND (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Traducción de Pablo Di Masso.

¿Cómo narrar lo inenarrable?

Acerca de *Historia del llanto* de Alan Pauls

✉ ESTEFANÍA DI MEGLIO / Universidad Nacional de Mar del Plata
estefaniadimeglio@gmail.com

Resumen

El objetivo del presente trabajo es señalar aquellas estrategias discursivas y de la enunciación que se presentan en *Historia del llanto*, novela corta de Alan Pauls, que refieren a los escollos al momento de constituir un discurso que dé cuenta de una historia atravesada por el horror, como lo son las que tuvieron como contexto los regímenes militares. En este sentido, sobresale la deconstrucción del carácter omnímodo de ciertos discursos y el talante fragmentario de la narrativización de todo acontecimiento, todos ellos, subsumidos por el metadiscurso que emerge a partir de la analogía y la alusión y dentro del marco de presentar una versión alternativa de la historia.

Palabras clave: historias traumáticas • gobierno militar • microhistorias • versiones alternativas • metadiscurso

Abstract

The aim of the present work is to know those discursive strategies and enunciation ways that appear in *Historia del llanto*, Alan Pauls' novel, which refer to the obstacles at the time to construct a speech about certain horror history, like those who had as a context military governments. In this way, the deconstruction of the whole of facts and its fragmentary natures acquire importance, all of them, subsumed by the reflection speech about himself, that appears through analogy and allusion, into a speech that gives an alternative version of history.

Key words: Traumatic histories/stories • Military government • Microhistories • Alternative versions • reflection about speech

Introducción

Historia del llanto muestra la mirada ingenua y extrañada de un niño sobre una época signada por la inestabilidad política e institucional y el terrorismo de estado. Un narrador en tercera persona que por momentos sabe más que los personajes y por momentos deja ver su limitación en el conocimiento de la historia que relata, acerca la experiencia de este sujeto que si bien vivió la época que da marco

Fecha de recepción:

30/06/2013

Fecha de aceptación:

04/08/2013

a la novela, pareciera estar ajeno a ella y observarla desde una óptica excéntrica. Esto es, en parte, lo que permitirá una mirada extraña al tiempo que una perspectiva oblicua desde la cual observar una realidad, por lo que la visión del personaje que se debate entre protagonista y testigo se configura como sintomática del *locus* simbólico desde el que se constituye el texto: el terreno de lo que en apariencia semeja ajeno y conocido a medias, pero que a la vez es vivido de manera cercana. Los escollos insalvables al momento de emprender la constitución del relato —devenidos ya en características inherentes de todo discurso— adquieren visibilidad explícita en la novela, en tanto que el texto se vuelve sobre sí mismo para, precisamente, dejar a la vista los hiatos, las lagunas, los silencios, las fisuras, que forman parte del entramado mismo de toda historia, tematizando estas cuestiones e imprimiéndolas aún sobre la puntuación del texto.

La narración (cuasi) imposible: una breve aproximación al problema de trauma y representación

Las vivencias ficcionalizadas en *Historia del llanto* se traducen en una historia inenarrable en al menos una doble dirección. En primer lugar, en el sentido teórico que estriba en que todo discurso es mediación, esto es, una construcción de los hechos por medio de un lenguaje, lejos de ser los sucesos mismos.¹ Desde Foucault, y más aún, desde los postulados de las vanguardias históricas, entendemos que no existe un vínculo directo entre las palabras y las cosas: no hay una relación transparente entre el lenguaje y lo que éste designa. Un hiato imposible de zanjar existe entre ambos elementos, una disociación entre el discurso y lo representado. Así, en el terreno de la filosofía del lenguaje, el mencionado autor plantea por la década de los 60 que lo visto no reside jamás en lo que se dice, que las palabras no se asemejan a las cosas que nombran, que el lenguaje porta en sí mismo el principio de proliferación y que todo discurso lleva consigo silencios (Foucault:27, 54, 58, 313). A pesar de todo ello, sostiene de manera contundente la posibilidad de que el conocimiento tenga lugar por medio del lenguaje, en tanto que, si bien con mediaciones, estos dos se entrecruzan inexorablemente (104). Martin Jay opera una torsión sobre la cuestión, a la que añade el concepto de experiencia, insistiendo en la paradoja que se suscita entre aquélla y el lenguaje (20). El mencionado autor cita a Paul de Man, quien se refiere a la cuestión: «En lugar de contener o reflejar la experiencia, el lenguaje la constituye» (en Jay:421).

En una segunda instancia, la ficción narrativa de la novela que motiva el análisis del presente trabajo se ve asediada por referirse a historias signadas por el trauma. A las problemáticas instaladas en el seno de la representación viene a sumarse la renuencia de la mimesis por su lógica traumática. No pocos autores cuyo objeto se recorta del relato de tal tipo de experiencias coinciden en que «lo traumático es por definición irrepresentable» (Balardini y otros:178). Adorno se presenta como uno de los primeros en teorizar esta cuestión. Así, en 1949 advierte que el genocidio nazi puso en entredicho las estrategias de la representación: «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz, es cosa bárbara escribir un poema» (29).

El horror de los campos de concentración instaura la premisa que consta en «la imposibilidad de testimoniar» (Agamben:34). Tales aseveraciones fueron cuestionadas y matizadas en tanto que con la negación de la plausibilidad de testimoniar se otorgaba la victoria a los perpetradores, quienes negaban sistemáticamente los hechos ocurridos (Crenzel 2008:12). Frente a esto se plantea una lectura no extrema de la posibilidad/imposibilidad del relato testimonial: «la aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión» (Agamben:9).²

En diversos estudios, Dominick La Capra estudia la experiencia traumática y los diferentes modos de su abordaje por parte de los individuos de una sociedad. Señala: «cómo estudiar y aproximarnos a los traumas pasados de otros —o a los propios— es un tema que presenta numerosos problemas» (81). Así, el trauma se define como una «experiencia perturbadora que irrumpe en —o incluso amenaza destruir— la experiencia, en el sentido de una vida integrada o al menos articulada de una manera viable. Hay un sentido en que el trauma es una experiencia fuera-de-contexto que perturba las expectativas y desestabiliza la comprensión de los contextos existentes» (161–162).³ Algo semejante plantea Lyotard al aseverar que el nombre «Auschwitz» se refiere, en el mejor de los casos, a una «para-experiencia» (en Jay:420). Acaso por iguales razones Pollak plantea que no es atinado extrapolar la lógica de la realidad cotidiana al trauma (106). Más adelante La Capra conjuga —aporía mediante— la experiencia traumática con la variable de la representación: «En la experiencia traumática casi siempre podemos representar entumecidamente o con distancia lo que no podemos sentir, y sentir abrumadoramente lo que no podemos representar, por lo menos con cierta distancia crítica y control cognitivo» (162). Sobre la representación desde la literatura y el arte en general, el autor se pronuncia en los siguientes términos, poniendo de relieve los límites en el instante de dar cuenta del trauma: «La cuestión de cómo representar y relacionarse con acontecimientos límite o extremadamente transgresores, casi siempre asociados con experiencias traumáticas como la del Holocausto, es siempre desconcertante». Luego hace un paréntesis para caracterizar el acontecimiento límite desde la imposibilidad de su concepción: «en principio podemos definir como acontecimiento límite aquel que supera la capacidad imaginativa de concebirlo o anticiparlo». Finalmente y a propósito de esta incapacidad conceptual comenta acerca del rol de la ficción en relación con el acontecimiento traumático: «La naturaleza en apariencia inimaginable de los acontecimientos límite suele hacer que su tratamiento ficcional o artístico parezca insatisfactorio o deficitario» (182–183).

Por su parte, Paula Fleisner, retoma para su análisis los postulados de Jean-Luc Nancy en calidad de autor que participa en el debate sobre la posibilidad de representación del Holocausto en tanto trauma histórico; más precisamente se trata de un debate «acerca de las posibilidades del arte de dar cuenta de dicho evento» (63). A modo de introducción de este debate, la autora cita a Saul Friedländer, específicamente en relación con el problema de la representación del

acontecimiento traumático: «se trata de un suceso histórico límite “que pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación”» (63). Más adelante se remite a Semprún, quien sitúa el problema de la representación aún antes de la representación misma. A propósito del tema, comenta: «La realidad está allí. La palabra también. No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente» (65). Hacia el final de su artículo, señala una operatoria sobre la capacidad del decir, una que pone sobre la superficie de la representación sus propias limitaciones:

Por ello, sólo una representación que no pretenda ser «de los campos» sino que se ponga en juego en tanto representación, es decir, que haga presente su (ir)representabilidad propia, podrá salir airosa de la sospecha de haberse entregado a los placeres de la representación. (72)

El metadiscurso, procedimiento que, como se dijo, se analizará en el presente trabajo, puede dimensionarse como una de las modulaciones de tal «(ir)representabilidad» (véase nota n° 6).

Sobre la memoria

La memoria histórica es una variable fundamental que atraviesa transversalmente los textos de la serie narrativa de posdictadura. Los textos que reconstruyen la (experiencia) de la vida en dictadura tienen a la memoria como un factor inherente, intrínseco a ellos. Por su parte, la memoria no es entendida sino como fragmentaria e incapaz de lograr la totalidad al momento de reconstruir una historia. En 1925 Maurice Halbwachs marcó el camino para repensar la memoria, trazado por la idea rectora de la imposibilidad de recordar el pasado en su totalidad, a la vez que se torna evidente que existen múltiples memorias como producto de la diversidad de actores sociales. La memoria, de condición selectiva, adquiere el talante de la pluralidad, mientras que el pasado pierde su condición de inmutable, expuesto a la lucha de los diversos grupos sociales por dotarlo de significado. Según esta concepción, la memoria se convierte en un fenómeno de carácter colectivo (Crenzel 2008:19). Esta matriz de pensamiento adquiere énfasis y da origen a renovados planteos en la década de los 80. La crisis de los estados nacionales, la caída de los grandes relatos que explican el pasado y el presente, el quiebre en el paradigma epistemológico, la cristalización de los giros en el pensamiento que vienen gestándose desde los 60, el mismo debate sobre el Holocausto (Huyssen:15) constituyen algunas de las variables que se conjugan para cuajar esta línea de pensamiento. Ante este panorama, sin apelar al saber estanco y fijado de manera inconvencible, «la memoria se construye también (...) con silencios y con huecos que mantienen, en contra de lo ya sabido, interrogantes que no tienen respuesta» (Vezzetti 1998:4).

Mientras que los años 80 brindan un impulso renovado a líneas de pensamiento originadas en el primer cuarto de siglo, los 90 son epicentro de una «explosión

sin precedentes de la cultura de la memoria», dimensionada como «una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales» (Huyssen:7, 13). El *boom* de la memoria que deja su huella en el escenario mundial se ve potenciado por cuestiones locales en el caso argentino, que convierten en acto la memoria en cuanto a terrorismo de estado respecta. Las declaraciones de Adolfo Silingo, ex capitán de Marina, sobre los vuelos de la muerte y la apertura de los Juicios por la Verdad a mediados de la década son dos acontecimientos determinantes para el resurgir de la memoria. El intento radica en «crear esferas públicas para la memoria “real”, que contrarresten la política de los regímenes post dictatoriales que persiguen el olvido a través de la “reconciliación” y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo» (20). Congruente con el postulado de que existe una pluralidad de memorias, Andreas Huyssen advierte que la garantía de una esfera pública de la memoria reside en la existencia de múltiples discursos (123). La noción de «memoria ejemplar» postulada por Tzvetan Todorov se halla en estrecha vinculación con este concepto: se trata de convertir el recuerdo en un ejemplo que brinde la posibilidad de aprender de él, con lo que el pasado adquiere la categoría de guía para el presente y el futuro (Jelin:248). Por su parte, Hugo Vezzetti acuña la concepción de «futuro de la memoria», entendida como la «transmisión de una experiencia a quienes no formaron parte de ella» (Vezzetti 2002:19). Con una visión crítica de las diversas representaciones de la dictadura, los trabajos de Vezzetti resultan de capital importancia para reconstruir los derroteros de la memoria en la Argentina posdictatorial. Uno de los pilares fundacionales para la genealogía de la memoria está dado por la escritura y publicación del *Nunca más*, en 1984. El juicio a las Juntas constituye el otro cimiento que sustenta las primeras marcas de memoria sobre el pasado reciente. El autor plantea que por encima de la oposición entre memoria y olvido existen diversas memorias (19). Destaca que la memoria social y colectiva —y aquí se revisan los planteos de Halbwachs— produce clichés y lugares comunes (33, 35, 101), que se construye sobre una única perspectiva y que no deja lugar a la ambigüedad, lo que Vezzetti entiende como equivalentes a formas de olvido. Ya Huyssen recalca en este aspecto, advirtiendo que el recuerdo del pasado no está ajeno a convertirse en «memoria mítica» (143). Por otro lado, existe una vasta cantidad de discursos de la memoria sobre la dictadura entre los que gran parte pertenecen a los familiares o afectados directos (Vezzetti 2009:38), lo que algunos autores denominan «la fuerza del familismo». Este predominio puede significar la anulación de otras voces (Jelin:228). En un sentido semejante, hay coincidencia en dimensionar la importancia de que tales relatos sean susceptibles de revisión, una revisión que asigna valor a los interrogantes e incertidumbres frente al carácter inamovible de ciertos relatos (Vezzetti 2009:56–57). Se trata de interrogar, no pretendiendo respuestas definitivas, sino con el objeto de problematizar (Sarlo 1994:10).

Por su parte, el campo intelectual y cultural en los 70 fueron víctimas de la censura y sufrieron la fractura por acción de un régimen que percibía la cultura como un peligro más que inminente (Lorenzano:71). Todo pensador era considerado

un «subversivo» en potencia (Masiello:12). Las obras de arte, según el dictado de los estrados del poder, debían ser compatibles con la moral proclamada por los dictadores, basada en la tríada «Dios, patria y hogar» (Lorenzano:246). En oposición al silencio impuesto, la censura y la autocensura, surge una literatura minoritaria que responde al objetivo de emprender la denuncia del régimen y de sus crímenes. «Esta literatura minoritaria realiza una “desterritorialización” de la expresión oficial, subvierte los lenguajes de la autoridad y las reconocidas tendencias principales de la cultura» (Masiello:19). Diversas formas de disidencia intelectual se situaron en los resquicios de ese discurso hegemónico que se mostraba cerrado y unívoco (Sarlo 1987:32). Las novelas de la dictadura «elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional» (Gramuglio:9). La fragmentación responde, asimismo, a un intento por rebatir la pretendida unicidad del discurso del poder, oponiéndole una polifonía de voces en disputa (Lorenzano:246, Sarlo 1987:40, 43), con lo que estos relatos se alejan de los intentos totalizantes de las narraciones en épocas anteriores (Morello–Frosch:60). A raíz de esto, Sarlo destaca que la indagación que plantean estas novelas es doble: sobre la historia que cuentan y sobre el modo en que la narran (1987:43). En la generación coetánea a los hechos sobresalen, junto a las novelas, los textos de no ficción y los testimoniales. Con el correr de las décadas, los textos adquirirán diferentes modulaciones, que abarcan desde la opción de diversos procedimientos discursivos hasta la articulación de diferentes lugares de la enunciación (cfr. Gramuglio).

Apuestas de la ficción

Ya desde los paratextos de la novela se constituye la noción particular de la historia que estará presente en todo el texto. Se trata de una historia cuya definición está en parte conformada por el lugar desde el que se escribe: la literatura. Es decir que la literatura implanta una concepción alternativa, con similitudes pero también divergencias, del saber histórico. Desde su concepción, ya no radica éste en un saber estanco y que se pretende único. En cambio, se insiste en la idea de una historia que debe estar en constante revisión y, por lo mismo, exige ser relatada una y otra vez, respondiendo asimismo al imperativo de memoria. Se trata de leer en las pequeñas historias de vida, para reconstruir a partir de ellas, casi como efecto secundario, el contexto más amplio de la macrohistoria.⁴ Lo público y lo privado se intersectan desde el mismo nombre de la novela, el cual se construye sobre una fórmula utilizada para los grandes acontecimientos o procesos. Pero en lugar de ser éste el caso, la historia a la que se refiere consiste en algo tan personal como inasible para su narración: el llanto. La revisión de cierto momento histórico comienza con la deconstrucción de la fórmula sobre la que se cimenta el título, en el que la historia se deja intuir vinculada a los sentimientos. La diferenciación de toda historia oficial y del discurso historiográfico, tradicionalmente caracterizado por evitar la filtración del mundo de los sentimientos y de la subjetividad, comienza a figurarse desde lo que rodea al texto. Mas lejos de quedar reducido a lo

personal, la experiencia privada se presenta como proyección de la época que es a un tiempo marco del enunciado y tema de la enunciación. Desde lo particular y lo mínimo se lee una realidad que abarca una sociedad entera. En esta dirección, el llanto puede concebirse como metonimia de los hechos funestos que, en el peor de los sentidos, marcaron la Argentina a pesar de que una y otra vez hayan intentado diluirse por medio de la imposición del olvido. El procedimiento metonímico constituye, en efecto, uno de los recursos que permiten dimensionar estas novelas que hurgan y cuestionan los silencios y también afirmaciones de la historia así como de un discurso oficial, en tanto que las diégesis individuales y los casos particulares que en ellas se reconstruyen dimensionan la pequeña parte a través de la cual se hace presente un relato mayor, formado por la gran historia.

«Un testimonio» funciona como subtítulo de la novela. Desde el punto de vista gramatical, la opción por el artículo indefinido en detrimento del recurso del artículo definido entraña la concepción de la historia que construye —y a la vez sobre la que se funda— el texto. El subtítulo entonces reafirma la idea de que lo narrado en la novela es tan sólo una parte y no la historia completa, no una que se pretende abarcadora. En esta dirección se restringe el alcance del título. Si en un principio aparecía connotada la idea de un compendio totalizador a la manera del trazado de una genealogía (la «historia del llanto»), el subtítulo pone coto a tales atribuciones. Por otra parte, su significado entra en fricción con el carácter ficticio del texto. No es difícil advertir a partir de otros paratextos y datos contextuales (y evidentemente, a partir del texto propiamente dicho) que se trata de un texto de ficción. Confrontando con ello, la categoría de «testimonio» hace referencia a un discurso que, al menos en lo esencial, no cuadra en los márgenes de la ficción. Nuevamente los paratextos encarnan el gesto de cuestionamiento y deconstrucción. En tal marco, del subtítulo se desprende la premisa de que toda historia, por ficticia que sea, es portadora de una verdad, en los términos en los que la plantea Juan José Saer. Así ocurre con esta novela: la relectura de la historia, su cuestionamiento, el posicionarse en sus fisuras, el emplear procedimientos discursivos de la enunciación y miradas anómalas a la gran historia, todo ello, se lleva a cabo a partir de su ficcionalización.

«Un testimonio», en otro aspecto, de quien no fue militante, de quien no es un sobreviviente y de quien tampoco es familiar de víctimas de terrorismo de estado, es el brindado por el protagonista de la novela. Su relación con la militancia es tan sólo teórica, lo que la convierte casi en ajena. El vínculo más cercano del personaje con los hechos que acucian al país está materializado en la relación con su desconocido vecino, supuesto militar, que cumple la función de niñero. Tal ajenidad está trazando las coordenadas de un nuevo terreno del testimonio, o más bien, está ampliando los límites de los discursos anteriores. Si el testimonio era el territorio por excelencia de los sobrevivientes o, en todo caso, de los familiares de desaparecidos y víctimas del terrorismo de estado, ahora se entiende que es necesario ampliar ese espacio en el que las voces de la sociedad entera y de cada uno de los actores que la integran sea un componente fecundo para la revisión de

la historia y la construcción de la memoria, entendidos como complementarios más allá de las especificidades que los distancian. Así como toda la sociedad estuvo implicada de alguna manera en aquel momento —y esto es así comprendido desde la superación de la teoría de los dos demonios—, ahora también la memoria debería concernir a todos y no sólo a discursos o iniciativas de sobrevivientes y familiares.⁵

La deconstrucción del testimonio como discurso es operada también desde el nivel textual de la enunciación. Si los testimonios adquieren su forma paradigmática en la primera persona del singular, como contrapartida, éste se hallará redactado por un narrador en tercera persona. Un narrador que, asimismo, se yergue como otra mediación en el relato de la historia, lo que da cuenta una vez más del carácter de constructo que define todo relato de los hechos, entre ellos, el historiográfico. La carencia de certezas y de un saber omnímodo se manifiesta en la operatoria de deconstrucción de ese narrador omnisciente. Mientras por un lado posee conocimiento absoluto de todo lo que hacen, piensan y sienten los personajes (como todo narrador de tal categoría), por otra parte muestra grietas en ese saber. El uso de vocablos y expresiones que manifiestan duda o desconocimiento es reiterado. En diferentes ocasiones emplea fórmulas tales como «quién sabe» (Pauls:35, 76) o «vaya uno a saber» (54, 83), y adverbios como «quizá» (24, 42) y «probablemente» (16) se reiteran en diversas oportunidades. En el mismo sentido se formula preguntas cuyas respuestas escapan a su conocimiento.

Restos de hegemonía, fragmentos de lo alternativo

Hay una historia oficial elaborada en ese pasado que da materia al enunciado de la novela y que todavía perdura en forma de vestigios en el imaginario social. Se trata de discursos o de hechos elaborados por los responsables del terrorismo de estado y que hoy en día ciertos sectores de la sociedad siguen aceptándolos como justificación y explicación de lo sucedido. A estos restos del discurso oficial se suman sus intencionados silencios. Perduran todavía mutismos producto de esa versión que se construyó respetando el pacto de silencio entre militares e integrantes del sistema represivo y que perpetuó las omisiones, eufemismos y rodeos propios del discurso del régimen. El cuestionamiento de esa historia oficial —aunque ya no hegemónica— se figura como uno de los fines perseguidos por la novela. Por analogía con un suceso de la infancia del personaje se plantea esta premisa. Así, cuando a los cuatro años atraviese una puerta de vidrio cerrada y salga ileso del siniestro, las «versiones oficiales» se encargarán de atribuir la buena fortuna a los «súper poderes» que el niño posee por estar vestido con el traje de *Superman*. Frente a esto, el pequeño elabora su propia explicación en detrimento de tales «versiones oficiales», sobre las que explícitamente se expresa su opinión:

Lo que lo ha salvado es su propia sensibilidad, piensa, aunque mantiene la explicación en secreto, como si temiera que revelarla, además de contrariar la versión oficial, lo que lo tiene perfectamente sin cuidado, pudiera neutralizar el efecto mágico que pretende explicar. (8–9)

La reflexión sobre un hecho restringido a la dimensión de lo privado da cuenta de un juicio de valor acerca de una dimensión mucho mayor. Cuando el no responder a las versiones oficiales pareciera ceñirse a la esfera privada del hecho que se narra y ser de menor trascendencia, en realidad deja inmiscuir de manera subrepticia toda una concepción de la historia y del relato que de ella se construye. En sí misma, la elección del concepto «versión oficial» exhibe una carga ideológica muy intensa, tanto que resulta difícil no entenderla como una mención intencionada que trasciende la anécdota infantil. El propio narrador, en las primeras líneas de la novela, manifiesta la incerteza que asedia aquello que se dice como verdad impuesta. Refiriéndose al personaje, asevera: «Tiene cuatro años, o eso le han dicho» (7). De igual manera, el fragmento no sólo denuncia la existencia de una versión de carácter hegemónico y oficial, sino que junto con ello saca a la luz el silenciamiento de las otras versiones diferentes de ella. Proyectado al texto en su conjunto, emerge la premisa de que en esas versiones silenciadas o tan sólo ignoradas repara, con frecuencia, la literatura al momento de la revisión de ciertos hechos y cierta historia. A propósito del mutismo y su opuesto, el escuchar historias justo donde antes había silencios, del personaje se dice que «ya a los cinco, seis años, él es un confidente. A diferencia de los músicos prodigio, que tienen oído absoluto, él es un oído absoluto. Está entrenadísimo» (24). El personaje protagonista, en su calidad de intermediario del objeto de la enunciación, es el apropiado para que las historias obturadas tengan lugar:

Vaya uno a saber cómo son las cosas, cómo se arma el circuito, si es que él tiene el talento necesario para detectar al que arde por confesar y le ofrece entonces su oreja o sin son los otros, los desesperados, los que si no hablan se queman o estallan, quienes reconocen en él a la oreja que les hace falta y se le abalanzan como náufragos. (22)

Cuando el texto se vuelve sobre sí mismo. Una historia en fuga

Desde la modernidad, el hombre aceptó que la totalidad nunca puede ser aprehendida por completo. A pesar de esto, es frecuente que las versiones oficiales emitidas desde el poder se pretendan (respondiendo justamente a un mecanismo del poder) completas y totalizadoras. Frente a esto, buena parte de la literatura cuya operatoria rectora radica en los cruces entre historia y ficción no sólo es consciente de las limitaciones del lenguaje y del discurso al momento de construir una historia, sino que las manifiestan, de manera explícita o implícita y a través de diferentes procedimientos, en el entramado textual. A la conciencia de que lo narrado es tan sólo un fragmento, una parte de la historia, se suman los silencios y los huecos que caracterizan a todo relato. En la novela en cuestión aún los signos de puntuación cobran relevancia en tanto que son algunos de ellos, entre otras cuestiones, los encargados de relevar esta cuestión. En repetidas oportunidades, entre diferentes párrafos u oraciones, se apela al uso de los tres puntos enmarcados por corchetes. Si el significado convencional y «literal» de estos signos radica en la omisión de un fragmento de un texto que se cita, el sentido figurado se desprende

de aquel significado literal, y radica precisamente en la exhibición de que se han producido omisiones y que hay zonas de silencio que el mecanismo textual ha decidido destacar, como una forma de dar relieve a los silencios, los que ahora adquieren el mismo estatuto de importancia que aquello que se verbaliza. El relato no es más que un recorte, un constructo de carácter fragmentario que muestra sus propias limitaciones al momento de narrar la historia y que, paradójicamente, levanta como estandarte el que a los silencios subyacen cuestiones tan productivas como lo expresado por las palabras.⁶ Los inexorables truncamientos de la historia producidos por la narración no dejan de multiplicarse en direcciones impensadas. Asimismo, se entiende que esa historia individual imposible de contar que comparten un cantautor y el padre del personaje está atravesada por la historia a nivel colectivo, también inefable. Ambas son, en el fondo, una y la misma historia.

Las dificultades con las que todo individuo tropieza al momento de poner en palabras unos acontecimientos son tematizadas a propósito de la experiencia que une al padre del personaje y al cantautor de protesta recién regresado del exilio, quien se refiere específicamente a los obstáculos que surgen al momento de relatar lo que le tocó vivir. Esa historia inenarrable, por alusión y por contexto, es la de una dictadura militar y el exilio. Si todo relato está sesgado por la perspectiva y la mirada particular de quien cuenta, fragmentado por una memoria selectiva que sólo reúne ciertos hechos dispersos que recuerda, mediado y estructurado arbitrariamente por un lenguaje que añade subjetividad, ordenado por una lógica diferente a la que rige los hechos, entre tantas otras cuestiones, la historia particular de la dictadura estará truncada además por los silencios y omisiones que tienen un doble origen: el imperativo de silencio oficial así como la autocensura.⁷ A estas dificultades se refiere el narrador, citando las palabras del personaje y resumiendo su actitud al respecto:

Su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de «una historia larga», «complicada», «imposible de resumir», de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes; «aguantadero», «línea clandestina de teléfono», «pasaporte falso», «Ezeiza», que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza. Si al menos hablara claro. (...) Es justamente el carácter vago de su relato, la imprecisión en la que deja que se diluyan las fechas y los hechos, las zonas confusas que no sólo parece evitar sino que hasta fomenta, es todo eso, que él nunca sabe si atribuir a una memoria despreocupada, que desdeña los pormenores, o simplemente al cálculo, lo que le da que pensar. ¿Y si habla así, con migajas, con la doble intención de satisfacer su curiosidad y al mismo tiempo no comprometerlo? (42)

Se trata de un discurso en el que cada uno de sus componentes rezuma la indefinición y lo impreciso, lo no concluido. La referencia y descripción del re-

lato del padre es alusiva y análoga a la narración que lo contiene, a saber, la de la novela: el carácter metadiscursivo del texto emerge, fiel a este estilo indirecto y fragmentario, a partir de la caracterización que el narrador efectúa del parlamento del personaje, con lo que, al no estar este último citado en estilo directo, se multiplican las instancias mediadoras y multiplican las aristas de un relato oblicuo. Desde la retórica —los «rodeos»—, la sintaxis y la puntuación —los puntos suspensivos— hasta el componente léxico —los «términos inquietantes»— se delinea un discurso de contornos difusos a causa de lo no dicho, punto nodal en el que precisamente reside su riqueza. Tal como lo asevera el narrador, estas grietas discursivas son las que impulsan la necesidad de búsqueda del personaje, su anhelo de suturar los espacios en blanco de una historia que nunca se dejará asir por completo. Por su parte, los «términos inquietantes», portadores de fuertes cargas connotativas, se espetan como metonimia de una época y cuya sola mención evoca y actualiza toda una historia. Funcionan a modo de fragmentos dispersos y sin ilación que irradian los destellos de esa historia y que, reunidos, la reconstruyen de manera siempre fraccionada. Esos vocablos intercalados producen en el lector un efecto análogo al generado en el personaje, en tanto que se ve impelido a expandir el sentido que los rodea.

Congruente con los límites de la representación que subyacen a la novela y que al mismo tiempo hace explícitos el narrador, se insinúa el carácter de constructo de toda historia en tanto representación de unos hechos. Así lo ilustra la interpretación de la difusión televisiva del golpe de estado en Chile en el año 1973: «Adónde, en qué dirección, eso es lo que se pregunta esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista» (91). El acontecimiento ostenta una triple representación, cada una, perteneciente a un orden diferente, pero todas indisociables entre sí. En primer término, se halla el hecho fáctico y material, entendido en sí mismo. En una segunda instancia, se presenta su reconstrucción por medio de un lenguaje que es mediación, el verbal, auditivo y visual en el caso del medio televisivo. Finalmente, se cuenta con la vivencia y la percepción particular y subjetiva de ese hecho y también de su relato, por parte de cada individuo, lo que constituye una nueva reconstrucción.⁸

Retomando el aspecto de la oblicuidad, de lo alternativo y, vinculado a ello, la multiplicidad de versiones, uno de los espacios físicos por los que el personaje transita y pasa parte de las horas de su infancia, permite establecer una analogía con la disposición y la mirada de los hechos históricos. Se trata del hogar del vecino, supuesto militar, pero verdadera mujer militante. Mientras la madre sale por la tarde a trabajar en el oficio más antiguo del mundo, el pequeño queda bajo el cuidado de la mujer, en el departamento de ésta. Si bien los sitios son iguales, todo está dispuesto en sentido opuesto en cada uno de ellos:

Porque el departamento del vecino es idéntico en tamaño y disposición al departamento en el que vive él, pero si nunca deja de desconcertarlo es porque todo lo que él encuentra allí

repetido lo encuentra al revés, dispuesto en sentido inverso, de modo que lo que allá está a la izquierda acá está a la derecha, lo que allá es pura luz acá es penumbra. (108)

La analogía con los hechos y la realidad se establece entonces al vislumbrar que la representación que se tiene de los acontecimientos varía indefectiblemente del lugar en el que se esté posicionado, en tanto que esto determinará la perspectiva de observación y la interpretación que de ellos se lleve a cabo.

La perspectiva alternativa es, en efecto, uno de los mecanismos explotados por la novela. Los hechos narrados, los contextos reconstruidos y los personajes como encarnación de diferentes actores sociales (el falso militar–mujer militante como encarnación de la militancia política; los militares como símbolo de las Fuerzas Armadas, entre otros) son vistos e interpretados a través de la mirada de un niño: es a él a quien se le encomienda el deber de construir la memoria histórica. La mirada alternativa está, por ende, llevada al extremo. Ahora el relato de la historia se halla mediado por los marcos perceptivos y la visión ingenua y extrañada de un niño, que lejos de carecer de reflexiones relevantes o ajenas a esa realidad produce interpretaciones productivas de lo que observa y a la vez forma parte de su experiencia. Bajo su manto de ingenuidad, sus cavilaciones encierran grandes aciertos en cuanto aquello de lo que es testigo, ya que permiten interpretar por analogía el contexto reconstruido. Al ver a los militares siempre custodiando las cercanías de su hogar, el niño no puede dejar de figurarse a los alienígenas de la serie *Los invasores*.⁹ La intertextualidad no es azarosa si se toma en cuenta la misión de estos extraterrestres, a saber, conquistar el mundo y dominarlo. En otro nivel, los militares no tenían otra intención más que el dominio de la sociedad. «Hay un factor zombi en la limpieza mecánica de sus gestos, la falta de titubeo, la determinación con que se mueven» (71). «Se los imagina veinte minutos antes y los ve emergiendo de las cápsulas vidriadas en las que han hibernado toda la noche y que se abren de golpe, activadas quién sabe por qué cerebro central» (72). El que todo esto sean impresiones del niño no anula las semejanzas asombrosas con las características que definen el accionar y el comportamiento castrense. El semblante de zombi puede asociarse a la dinámica por la que los integrantes del sistema se consideran engranajes de una maquinaria que no permite margen de error y que responde a la diagramación jerárquica coronada por un «cerebro central». «Los invasores de *Los invasores* pasan en estado de inanimación el tiempo que no están ocupados tomando el control de las fábricas de armamento, apoderándose de canales de televisión o anidando en los cuerpos de un elenco de terrícolas estratégicos» (72). Si se piensa en el *modus operandi* de los uniformados, la cita es prueba fehaciente de que el niño no está equivocado en compararlos con estos seres de otro planeta. La jerarquía militar es observada desde el horizonte de un niño, con lo que se delinea la perspectiva absolutamente particular antes referida: las semejanzas dejan de ser tales para casi convertirse en identidades. En otro aspecto, por medio de la analogía con la serie televisiva se resalta el valor de lo ficticio como herramienta valedera al momento de analizar los hechos. Esto significa que desde el mismo

interior del texto se reivindica el mecanismo de su construcción: el empleo de la ficción como óptica desde la cual leer y cuestionar una realidad.

Continuando con la analogía, en la escala de lo cotidiano el narrador señala la intolerancia de los militares:

Si algo sale al cruce del plan que los militares tienen que cumplir, y algo es cualquier cosa, un perro vagabundo que se echa a dormir bajo la cubierta dentada del jeep, un portero que los ve venir y sigue baldeando la vereda, él mismo, con su triciclo y la señora que lo cuida, cualquier obstáculo que una voluntad enemiga interpone en la trayectoria dibujada en el mapa que guardan doblado en cuatro en alguno de los bolsillos del uniforme impecable, la sorpresa, la ofuscación, el disgusto que sienten, y las reacciones inmediatas a que se exponen, son parientes directos de la chispa de la contrariedad, y luego la determinación criminal, que destella en los alienígenas cuando alguien les da a entender, casi siempre sin quererlo, que sabe que no son lo que parecen. (72)

Esta actitud puede extrapolarse del plano de lo cotidiano y de lo corriente al pensamiento y al accionar de las Fuerzas Armadas. Intolerantes a toda disidencia, aplicaron un plan sistemático con el objetivo de eliminarla. Pero su intolerancia alcanzó no sólo a quienes se oponían a sus intereses e ideologías sino también a todo aquello que simplemente les manifestara indiferencia. Este último grupo es aludido en el fragmento anterior cuando reza: «algo es cualquier cosa».

Cierta tarde, la madre del personaje decide llevarlo de paseo a la plaza. Una vez que se disponen a cerrar la puerta del ascensor, el vecino, supuesto militar, los detiene para bajar junto con ellos. La intensidad con que el niño siente el desagradable perfume del militar en el espacio cerrado del ascensor hace que apenas llegados a la planta baja una arcada prologue el inminente vómito. Será el hombre militar quien se encargue de asistirlo y cuidarlo, en lugar de la madre que permanece mirando sin saber qué resolver y que luego de cavilar al respecto lo abandona en brazos del hombre, en búsqueda de los elementos pertinentes para la limpieza del lugar. La importancia del episodio radica en que, según informa el narrador, cada vez que el personaje recuerde la historia y se lo haga saber a su madre, ella se lo negará de manera rotunda. «Tampoco es que él recuerde mucho», sentencia el narrador.

Pero (...) ¿no es ésa la razón por la que más necesita él que su madre diga que sí, que estuvo ahí, y participe con él en la reconstrucción de la escena? No recuerda casi nada, a decir verdad; lo poco que queda se le va borrando con el tiempo, con su propia distracción, con las negativas sistemáticas de su madre. (81)

En primer lugar, se menciona la importancia de la participación de las diferentes partes a los fines de reconstruir el suceso, lo que se puede entender como la relevancia de la multiplicidad de memorias. Al igual que ocurre esto en una historia de la esfera de lo privado, sucede lo propio con la historia colectiva. Se

trata de la reconstrucción de una historia en la que intervengan las diferentes partes, haciendo frente al cercenamiento de la memoria. El texto es contundente respecto de los efectos de la negación de la historia:

Cada vez que ella rechaza haber estado en el episodio, ni hablar cuando rechaza que el episodio pueda haber sucedido, él siente que pierde una parte vital de la escena, no una parte de las que ya están en su poder, por otro lado, muy pocas, sino una nueva, todavía desdibujada pero promisoría, que tal vez le permitiera deducir todas las que le faltan pero que el mutismo de su madre, infalible, devuelve de inmediato a las penumbras de las que recién empezaba a salir. (81-82)

El silencio imperante durante el gobierno de facto y también en democracia, la imposición de silencio, la negación de una historia, persiguen intencionadamente borrar «una parte vital de la escena». En sentido semejante y con connotaciones análogas, es aludida en la novela la impunidad de la cual gozaron los perpetradores de los crímenes en el marco del terrorismo, denunciada a propósito de uno de los personajes, un «oligarca torturado»:

las cicatrices que el oligarca torturado esconde bajo el algodón de sus calzoncillos de marca, rastros de una pesadilla indecible que si no ha terminado, como es evidente, no es sólo por la alta probabilidad de que el uniformado que lo secuestró ande suelto por la calle, el que lo obligó a desnudarse no tenga más cuentas pendientes con la ley que una vieja multa por mal estacionamiento, el que lo ató al elástico compre el vino en cartón en el mismo supermercado que él, el que lo torturó entre y salga del país como Pancho por su casa y todos, semana por medio, se reúnan a evocar los buenos viejos tiempos en el bar de la esquina, sin temer más represalias que las que pueden propinarles una porción de tarta de acelga en mal estado, una gaseosa sin gas o una cuenta que les cobra más de lo que gastaron. (58)

La letra de la canción del cantautor de protesta, relevadora del lugar que ocupa cierto arte en estas historias, se presenta como una invitación a romper ese silencio. El discurso se introduce en la novela de manera intercalada y reiterada en diversos fragmentos, como respondiendo a su lógica musical, y con él ingresa de manera incipiente la polifonía, en congruencia con la existencia de pluralidad de perspectivas que insinúa el texto:

Vamos, contame, decime/ Todo lo que a vos te está pasando ahora/ Porque si no, cuando está tu alma sola, llora/ Hay que sacarlo todo afuera/ Como la primavera/ Nadie quiere que adentro algo se muera/ Hablar mirándose a los ojos/ Sacar lo que se puede afuera/ Para que adentro nazcan cosas/ Nuevas, nuevas, nuevas, nuevas, nuevas. (46) (cursivas en el original)

El discurso del artista que pasó siete años de su vida en el exilio interpela a romper el silencio y, sobre todo a partir del aspecto temático de la canción, queda instaurado el lugar del testimonio como discurso reparador.¹⁰ Hacer frente al silencio y el olvido, junto con la revisión de una historia, constituye una de las motivaciones de

esta escritura posicionada en un lugar lateral desde el cual contar, aunque suene a paradoja, una historia que como tal, se resiste a ser aprehendida en y por el relato.

En fin, la novela se construye sobre un discurso que, ingreso de diversas voces mediante, pone sobre su superficie los límites de la representación inherentes a todo discurso y acentuados en su caso por tratarse de historias atravesadas por el trauma. Se ficcionaliza, mediante hechos y reflexiones del personaje central —objetivadas por la voz narradora— el carácter fragmentario de todo relato que pretenda reconstruir una historia, al tiempo que se pone en escena su naturaleza de constructo. Es decir que la novela no sólo procede a releer historias y discursos a través de la ficción literaria, sino que también pone en cuestionamiento su propia capacidad de la representación, de la narración de historias de carácter traumático.

Notas

¹ En esta conciencia de la historia como constructo, Hayden White distingue los acontecimientos de los hechos y la labor del historiador que media entre ellos: «Los historiadores transforman la información sobre “acontecimientos” (*events*) en “hechos” (*facts*) que sirven como materia para sus argumentos. Los acontecimientos ocurren o se dan; los hechos son constituidos por la subsunción de los acontecimientos bajo una descripción, es decir, por actos de predicación» (White:18).

² En este orden de cosas, Roland Barthes reflexiona que el discurso histórico es esencialmente «elaboración ideológica, o para ser más precisos, *imaginario*. El historiador no puede obviar ni deformar deliberadamente los resultados de su investigación, pero opera en un espacio donde interactúan su específico saber y las ideologías, las exigencias de la escritura y sus propias creencias» (Fibla:22) (cursivas en el original). Sin ir más lejos, y como lo sentencia Mijail Bajtin, el lenguaje porta ideología. En la línea ya marcada de la filosofía del lenguaje, se entiende que «el discurso histórico no concuerda con la realidad. Lo único que hace es significarla» (Fibla:21). «El conocimiento de la historia es siempre fragmentario, incompleto y parcial» (White:135).

³ La misma definición del trauma implica conceptos que han motivado una vasta cantidad de estudios ya desde la antigüedad clásica, conceptos áridos en su definición. Así, el autor reconoce a propósito del concepto de experiencia que «continúa siendo una caja negra o un concepto extremadamente laxo y abarcativo» (La Capra:61). Aclarar este

concepto es uno de los objetivos del libro en cuestión (17).

⁴ Surge en la década de los 80 y con el quiebre del paradigma epistemológico, una nueva historia, la de la vida cotidiana, o «microhistoria», al tiempo que es posible una multiplicidad de historias (Iggers:84): «Importa tanto lo colectivo social como lo íntimo personal» (Ainsa:15). Respecto de ciertas representaciones del Holocausto cuyo principio de construcción se basa en el relato de las pequeñas historias de vida que se esconden detrás de la historia general, Andreas Huyssen rescata como efecto significativo el que estas microhistorias evitan «las abstracciones numéricas» e insisten en «la historia de vida concreta» (131).

⁵ Andreas Huyssen advierte que la garantía de una esfera pública de la memoria está dada por la existencia de múltiples discursos (123).

⁶ Siguiendo a Foucault, todo discurso es portador de silencio (313). Es pertinente introducir aquí, respecto de la propia conciencia del texto de sus limitaciones, las siguientes reflexiones: la literatura «crea otra realidad —la del texto—, y termina por callar, por dejar fuera —y a pesar del autor—, una parte de la verdad» (Martini:127). Como señala Hayden White, la autorreferencia del texto o su sugerencia respecto de la no objetividad y la fragmentariedad, no son sinónimo de que el texto no porte ideología, pero lo que sí hace es protegerse de la «ideología del objetivismo» (163). Simultáneamente, y a propósito de lo anterior, cada representación en particular es susceptible de múltiples lecturas: «el texto no posee, para la nueva crí-

tica histórica y literaria, un sentido único, pues no remite a una realidad unívoca, ni refleja, de forma igualmente unívoca, las intenciones de quienes lo redactaron» (Iggers:21).

⁷ Un aporte de capital importancia para este análisis, en el que se conjugan los términos de historia oficial y alternativa y en el que ambos son atravesados por el de régimen totalitario, se estructura en el siguiente razonamiento: «Si antes del quiebre brutal de las dictaduras existía una divergencia entre la “historia oficial” y la “no oficial”, después de éstas la brecha se transformó en un abismo» (Jelin y Lorenz en Crenzel 2010b:193).

⁸ Esta dimensión se relaciona con el hecho de que «la realidad está mediada por los marcos de asimilación de los sujetos» (Crenzel 2008:39).

⁹ Resuena asimismo, como intertextualidad aludida, parte de la historia de *El eternauta* de Héctor Oesterheld.

¹⁰ Desde el punto de vista de la psicología existe un

fuerte poder reparador a nivel del sujeto en testimonio de las víctimas del terrorismo de estado, aunque éste no puede ser extendido a la totalidad de los casos. En cierta medida esto es lo que se pone en escena en el fragmento citado. La verbalización de lo vivido y la capacidad de escucha de parte de un receptor operan, en cierto grado, como reparadores de la experiencia padecida. Michael Pollak sugiere que «las condiciones de comunicabilidad de la experiencia moldean la posibilidad (...) de superar los traumas» (108). Pero cierto es que no todas las verbalizaciones del testimonio son reparadoras. Se debe tener en cuenta al respecto que el brindar testimonio se ha convertido para muchas víctimas en una acción repetida en el tiempo y que hasta hace algunos años no había tenido consecuencias jurídicas. Esto último se ha revertido con la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y con el consecuente enjuiciamiento de los perpetradores.

Fuente primaria

PAULS, ALAN (2007). *Historia del llanto*. Buenos Aires: Anagrama.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR (1955). «Crítica de la cultura y sociedad», en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1-14, 1962.
- AGAMBEN, GIORGIO (1999). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- AINSA, FERNANDO (1996). «Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico». *Casa de las Américas* 202, 9-18.
- BALARDINI, LORENA y otros (2011). «Violencia de género y abusos sexuales en los centros clandestinos de detención», en *CELS. Hacer justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 167-226.
- COIRA, MARÍA (2009a). «Modos recientes de la novela histórica», en *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Buenos Aires: El otro el mismo, 23-45.
- (2009b). «La operación de escritura: Poner la cosa ante los ojos: la representación en tanto problema», en *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Buenos Aires: El otro el mismo, 46-68.
- (2012). «Memoria y trauma en tres novelas de Martín Kohan», en María Coira y otras, compiladoras. *Escenas interrumpidas II. Imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*. Buenos Aires: Katatay, 73-86.
- CRENZEL, EMILIO (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2010a). «Introducción», en Emilio Crenzel, coordinador. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 11-23.

- (2010b). «La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*», en Emilio Crenzel, coordinador. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 65–83.
- FIBLA, NURIA GIRONA (1996). «Escribir la historia y escribir las historias. La novela argentina de los 80». *Casa de las Américas* 202, 19–29.
- FLEISNER, PAULA (2012). «La posibilidad del poema o “los poetas no olvidan”», en Jean–Luc Nancy y otros. *Jean–Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Buenos Aires: Prometeo, 63–73.
- FOUCAULT, MICHEL (1985). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta/Agostini.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2002). «Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar». *Punto de vista* 74, 9–14.
- HUYSEN, ANDREAS (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- IGGERS, GEORGE (1998). *La ciencia histórica en el siglo XX*. Barcelona: Idea universitaria.
- JAY, MARTIN (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- JELIN, ELIZABETH (2010). «¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra», en Emilio Crenzel, coordinador: *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 227–249.
- LA CAPRA, DOMINICK (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LORENZANO, SANDRA (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- LUNA, FÉLIX (2003). *Los golpes militares (1930–1983)*. Buenos Aires: Planeta.
- MARTINI, JUAN (1988). «Especificidad, alusiones y saber de una escritura», en Saúl Sosnowski, compilador. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 125–132.
- MASIELLO, FRANCINE (1987). «La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura», en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 11–29.
- MORELLO–FROSCHE, MARTA (1987). «Biografías fictivas: Formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente», en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 60–70.
- POLLAK, MICHAEL (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al margen.
- SARLO, BEATRIZ (1987). «Política, ideología y figuración literaria», en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 30–59.
- (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- VEZZETTI, HUGO (1998). «Activismos de la memoria: el “escrache”». *Punto de vista* 62, 1–7.
- (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WHITE, HAYDEN (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

La edición como límite de la literatura.

Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad

✉ **MATÍAS MOSCARDI** / Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET
moscardimatias@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo analiza las escrituras reunidas en torno a Belleza y Felicidad, atendiendo a las proximidades entre poética y edición, a las conexiones entre materialidad y prácticas de escritura. Los libros de Belleza y Felicidad son fotocopias dobladas y abrochadas por la mitad, con tapas dibujadas a mano. Su particular disposición material está en diálogo con los textos del catálogo, hasta el punto que esa misma práctica de edición instala una estética definida que involucra y modifica la idea de literatura que encontramos en este proyecto.

Abstract

The following work analyzes the writings published by Belleza y Felicidad, attending to the proximities between poetics and publishing project, and to the connections between material appearance and writing practices. The Belleza y Felicidad book's are photocopies, folded and stapled in the middle, with freehand drawings on the covers. Its peculiar material disposition is in connection with the texts from the catalogue, to the extent that this very publishing practice installs a distinct aesthetic that involves and modifies the idea of literature that we find in this project.

Palabras clave: poesía argentina de los noventa • editoriales • escritura • materialidad • poética

Key words: Argentinean poetry of the 1990s • publishing projects • writing • material appearance • poetics

1. Lecturas de la transparencia: aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad

1.1. Transparencia y reproductibilidad

El contacto con el catálogo de Belleza y Felicidad,¹ editorial dirigida por Fernanda Laguna, parece desfondar, en un primer acercamiento, toda posibilidad de un enunciado analítico, como si estuviéramos frente a una serie de objetos refractarios que tensionan el discurso crítico hasta situarlo en un punto de autocuestionamiento. Esta resistencia puede pensarse, sin embargo, como un de-

Fecha de recepción:

04/03/2013

Fecha de aceptación:

01/07/2013

terminado desborde: en la fluctuación de los códigos de la crítica que genera el texto de Belleza y Felicidad, habría que leer su reverso complementario: son textos *tautológicos* que, paradójicamente, insisten en ser leídos *más allá de lo que son*, más allá de los límites de su propia tautología. Se trata de eso que Susan Sontag llama «transparencia», aquello que supone «experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son» (38). Precisamente, los libros de Belleza y Felicidad son objetos *transparentes* porque opera, en ellos, una sustracción radical: en una primera aproximación, no hay *nada* más que un objeto que parece repetir de manera insistente su propia precariedad material. En efecto, los libros son hojas oficio fotocopias, dobladas por la mitad y abrochadas en el medio; la tapa, en general, es un dibujo hecho a mano, aunque a veces es tan sólo una hoja en blanco en donde apenas figura el título y el nombre del autor; en ocasiones, el contenido textual es acentuadamente escaso: uno o dos poemas impresos en una hoja doblada como un panfleto, que ni siquiera requiere ser abrochada (es el caso de *La euforia* y *Primer beso*, de Cecilia Pavón, *Poema IV* y *Cartas de amor*, de Fernanda Laguna, o *El frasco de perfume está caído* y *Judía*, de Gabriela Bejerman, por mencionar algunos). A pesar de la descripción anterior, no debemos suponer que el diseño está ausente de estos objetos. Todo lo contrario. Como sostiene Gilles Lipovetsky en su lectura de la moda en las sociedades modernas: «la escenificación y la artificialidad no han desaparecido; se accede a ellas por la vía inédita de lo ínfimo y de la “verdad” del objeto: es el discreto encanto de la desnudez, de la economía de medios, *de la transparencia*» (189–190, cursiva nuestra).

Sobre la superficie de esta *transparencia* se instala, entonces, una primera pregunta: ¿qué son estas hojas dobladas por la mitad? Estas hojas dobladas por la mitad son libros. ¿Qué es, entonces, un libro? La segunda pregunta, como vimos, había sido formulada, por lo menos tangencialmente, en las primeras publicaciones de los noventa, como *La mineta* y *Trompa de Falopo*; la misma pregunta aparecía planteada, ya de manera explícita, en los textos poéticos reunidos en Ediciones Deldiego. En el caso de Belleza y Felicidad, la cuestión alcanza una dimensión programática que puede leerse como síntesis del dispositivo editorial que viene tomando forma e impulso desde finales de los ochenta. Dice Fernanda Laguna:

Los libros [de Belleza y Felicidad] también tienen algo de performático, de hecho político. Para poder publicar hubo que replantear la idea de libro. Hay textos que ocupan dos páginas, una fotocopia doblada: y eso es un libro. Para mí no son plaquetas: son libros. Libros especiales para un tipo de literatura que necesita una instantaneidad. También, lo que generaba la lectura en vivo es que te decían: «Bueno, ¿vas a leer? ¿y qué vas a llevar para vender?», es decir que la gente tenía que tener ese texto que se leía. Y para poder hacer eso había que pensar en algo económico —porque ninguno tenía plata— y que fuera de fácil distribución, que todo el mundo lo pudiera tener. (...) La primera pregunta fue «¿Cómo hacemos?». Es como si vos vas a pintar algo, no tenés tela y te preguntás «¿Sobre qué pinto?». Sentimos una necesidad. Digamos: era más importante la expresión que el medio. Todo estaba por debajo de la necesidad de expresión. Queríamos poder ser leídos, porque uno tenía algo para decir que tenía

que ser dicho en ese momento, no era para ser leído dentro de 20 años. (...) Cuando hay una urgencia de expresión, siempre surgen cosas nuevas. Y cuando uno hace algo nuevo, y tiene una urgencia, por lo general, tiene que hacerlo por sí mismo, como un graffittero: inventar un lenguaje para poder expresar algo. Después, podemos mencionar la crisis del 2001, que viene desde antes, los monopolios... de todos modos, yo creo que ni llegábamos a pensar, ni siquiera, que existían los libros. Para mí fue algo extraterrestre. Cuando saqué mi primer librito me parecía que era lo que era. También es la materialidad que expresaba esa literatura: era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material. No es lo mismo leer *Picasso*, de Aira, en fotocopias que leerlo en otro libro: tiene otro sentido, cambia. El objeto es un ida y vuelta con la literatura.²

Si el libro, como decíamos, se presenta como una *transparencia* es porque se deja describir bajo la forma de una tautología: *es lo que es*, dice Fernanda Laguna. Como sostiene Didi-Huberman en su lectura del minimalismo norteamericano de la década del sesenta, esa *redundancia* anularía, en principio, el juego de las significaciones: «frente a ellos no habrá nada que creer o imaginar, dado que no mienten, no ocultan nada, ni siquiera el hecho de que puedan estar vacíos. Puesto que, de una u otra manera —concreta o teórica— son *transparentes*» (33). Sin embargo, como contrapartida, y debido precisamente a su fuerza tautológica, estos objetos *transparentes*, «totales», como los llama Didi-Huberman, terminan por instalar «la sospecha de algo que *falta ser visto* (...) la sospecha de una latencia» (78).³ Y de esto se desprende la tercera pregunta: ¿qué *falta ser visto*, entonces, en esa superficie material del libro? En todo caso: ¿cuál es su latencia? Laguna lo dice casi explícitamente: el libro es un lenguaje *inventado* para otro lenguaje; los textos poéticos encuentran, en el lenguaje del libro, sus modos de expresión. En otras palabras: esa materialidad está en diálogo activo con la literatura a la que sirve de soporte: una literatura de fotocopias. Y eso ya adelanta algo sobre los textos. Estamos frente a un tipo de materialidad potencialmente proliferante, en tanto el elemento ostensible es su pura reproductibilidad: objetos que se pueden copiar y volver a copiar, y a su vez copiar la copia de la copia, hasta el punto en que la reproducción misma amenaza con desplazar, en principio, la posibilidad de pensar en términos de aura, de autenticidad, de autonomía.⁴ Sin ir más lejos, para apuntar una primera nota, uno podría decir que lo minoritario, acá, puede definirse, entonces, como un uso determinado y específico de la reproductibilidad: de los medios, materiales, modos y técnicas de reproducción. La fotocopia es precisamente aquello que deviene *signo del presente*, y en función de su temporalidad, se vuelve un objeto radicalmente *auténtico*, que puede reproducirse sin masificarse, sin inscribirse en el mercado. Dice Cecilia Palmeiro, en su libro *Desbunde y felicidad*:

El énfasis en el modo de producción como un posicionamiento político frente al mercado editorial y a las instituciones culturales, resultaron fundamentales para Belleza y Felicidad. Concebida según el modelo de la poesía marginal que rescataba a su vez la literatura de cordel

del nordeste brasileño, su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de «vida literaria» y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad. (...) Este proceso puede ser pensado, (...) como un devenir menor de la tradición argentina que siempre se quiso mayor, y a la que le importaba más traer las novedades de Europa que de otros países latinoamericanos. (16-17)

De este modo, estos libros fotocopiados, hechos a las apuradas, breves y precarios, modifican radicalmente la idea de *reproductibilidad*, en el momento en que la desterritorializan de su escala mayoritaria y la desplazan hacia el campo de lo minoritario, transformándola en un tipo de reproductibilidad despojada de *los estigmas de su reproducción*⁵ y alejada, por lo tanto, del sistema de las industrias culturales.

Cuando Josefina Ludmer habla de «literaturas posautónomas» se refiere a un conjunto de escrituras que «no se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento» (150). Me pregunto si esta *imposibilidad* que señala Ludmer no estará designando justamente lo opuesto: la irrupción de una versión de la literatura cuya condición moderna y autónoma aparece metabolizada por y subordinada a su condición minoritaria. Para Deleuze y Guattari una literatura menor puede definirse a partir de tres características: el fuerte coeficiente de desterritorialización de la lengua en uso, el carácter político de cada uno y todos los elementos que la componen, y su condición radicalmente colectiva. Me pregunto hasta qué punto la descripción que hacen Deleuze y Guattari no coincide con el objeto ByF. Y en este sentido, no pretendo forzar la teoría, sino hacer notar que el corpus de autores que Deleuze y Guattari están pensando como «literatura menor» son, nada más y nada menos, la tríada de autores modernos por antonomasia: Kafka, Joyce y Beckett, serie que enlaza y concluye con la «escritura pop»:

Una salida para el lenguaje, para la escritura, para la música. Lo que se llama Pop: música pop, filosofía pop, «escritura pop»; allí donde es posible encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa. (43)

Me pregunto, entonces, hasta qué punto, y teniendo en la mira la conexión entre Modernismo y Pop que hacen Deleuze y Guattari por medio del concepto de «literatura menor» (conexión que incluso Huyssen pasa por alto en su lectura del Posestructuralismo francés —ver Huyssen:355-372—), no podría pensarse, entonces, la inscripción del objeto ByF, precisamente, en la tradición de una literatura menor, aunque sus filiaciones con el Pop estén enlazadas, además, con un sustrato Punk (ver nota 30 de este capítulo). Las lenguas en uso que aparecen

como coeficientes de desterritorialización, en ByF, remiten a diversos estratos y, pero sobre todo, a distintos cruces entre la cultura gay, la literatura infantil, lo banal y el discurso amoroso, zonas que analizaremos en el transcurso de este capítulo. Por otro lado, esa «imposibilidad» que impugna Ludmer cuando dice que estas escrituras no se pueden leer como literatura (y por lo tanto no se pueden leer en términos políticos) sería el primer indicio —y el más radical— de su condición literaria y política en tanto dichos cruces pondrían en cuestión aquello que, en términos hegemónicos, se define como literatura y aquello que sería, o debería ser, la forma y los efectos de su alcance político.

1.2. Pero ¿qué es una fotocopia?

La materialidad de los libros de Belleza y Felicidad (en adelante ByF) lleva inscrita en primer plano, como podemos ver, sus modos de producción: «Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un *fotolog*, aunque el *fotolog* apareció después», dice Fernanda Laguna en la misma entrevista.⁶ Esa *instantaneidad* que abre el soporte, reduce las distancias entre edición y escritura hasta el punto de volverlas prácticamente indiscernibles, ya que parecen homologadas por su contigüidad temporal. Este fenómeno es analizado por Ana Mazzoni y Damián Selci en su artículo «Poesía actual y cualquierización», texto que pone en foco de discusión, acaso por primera vez en el marco de los debates sobre poesía argentina contemporánea, el problema de los soportes. Dicen Mazzoni y Selci:

Las ediciones de Belleza y Felicidad están hechas tipo fotocopia (...) Los libros fueron hechos para conservar conocimiento, cultura o lo que fuere, pero estos libritos en cambio son más parecidos a preservativos —su fórmula no es «yo conservo», sino más bien «úselo y tírelo». En cierto modo nos indican que son o serán basura. (...) Basta con fijarse en algo crucial: ¿dónde guardarlos? No tienen nada que ver con una biblioteca, son refractarios a ella. (263)

Para Mazzoni y Selci, la materialidad de estos libros es en algún punto ominosa porque amenaza el carácter hegemónico del libro: su capacidad de preservación. A partir de la descripción que hacen de las ediciones artesanales y los problemas que desde ahí se plantean, uno podría preguntarse si Mazzoni y Selci no serán, como dice Gilles Lipovetski, «prisioneros de la espuma de los fenómenos» (17). En este sentido, ¿el libro, su materialidad, no estará subrayando, en términos simbólicos, desde su relación *refractaria*, que la biblioteca es un espacio saturado donde *ya no hay lugar*? Y ese carácter de objeto descartable, de «basura», ¿no es, precisamente, la marca de su aura minoritaria, de su transparencia, de su autenticidad? Para Mazzoni y Selci, estos objetos llevan inscriptos, como un estigma, los efectos de la crisis económica: tal es su «principio estructurante» (264), según el cual la brevedad sería la condición privilegiada para la publicación. «Toda la literatura actual está organizada en torno a la escasez de recursos, aún cuando se positivice esta carencia» (264). El concepto central del artículo es, en resumidas cuentas, la idea de «cualquierización». Según Mazzoni y Selci, estos objetos, de-

bido a dichas condiciones de producción, modifican radicalmente el concepto de «libro» y, por transitividad, el concepto mismo de «autor». Para ellos, no hay «redefinición» de categorías, aunque la palabra «redefinición» efectivamente aparece (ver 264), sino más bien un borramiento alarmante, una sustracción perversa en el centro de la especificidad que definía, en otra época, lo que era un Libro y lo que era un Autor. Esto desemboca en una hipótesis totalitaria y totalizante: «cualquiera puede ser un escritor; correlativamente, cualquier cosa es un libro (...) Dicho de otro modo: los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido de ser escritor se abrió, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que “cualquier cosa” pudiera ser un libro» (264-265); y agregan: «En la literatura actual la escritura ya no es un fin y la edición un medio, sino a la inversa, la escritura se ha subordinado a su publicación. (...) No hay escritura sin esa subordinación a la edición, que la determina desde adentro» (267). El texto de Mazzoni y Selci acierta, me parece, en su nivel descriptivo, es decir, en lo que atañe, efectivamente, a las modificaciones en las categorías de «libro» y «autor», «escritura» y «edición»; pero tambalea, no obstante, en su nivel analítico. En efecto, la «cualquierización» que señalan como síntoma de la «poesía actual» responde, estructuralmente, al concepto de «autor» que, según el mismo artículo, la poesía actual estaría desplazando. Y ahí la contradicción: porque en la fórmula «cualquiera puede ser escritor», «cualquiera» se reterritorializa en la categoría de «escritor»; cuando lo que sucede es diametralmente lo opuesto: el «escritor» es drásticamente desterritorializado en «cualquiera», lo que significa que el concepto de «autor» se desfonda en los entramados de la voz colectiva que enraman los dispositivos editoriales y aún cuando se trata de figuras de autor que podríamos pensar como «clásicas», resulta sumamente difícil, e incluso forzado, agrupar y leer ciertos textos sin situarlos en su dispositivo colectivo de enunciación, sin rodearlos de otros textos inmediatamente contiguos, sin reconstruir sus diálogos concretos, sus guiños y autorreferencias constantes, es decir, sin seguir las huellas de su desterritorialización.

Por esta razón, sostenemos que el concepto de «cualquierización» responde, de manera encubierta, a la misma vieja categoría de «autor», ocupada ahora por «cualquiera», allí donde «cualquiera» sigue siendo un nombre, un sujeto, una unidad susceptible de ser actualizada por medio de la publicación («cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite»). El problema es aún más drástico: porque el análisis del dispositivo editorial arroja como saldo ese orden colectivo de las voces que ya no permite, como decíamos, agrupar-leer en términos de «autor» (sea «uno» o «cualquiera») sino en serie, en bloque, en términos de conectividad, de «rizoma».

Por otro lado, si escribir es editar, entonces, siguiendo la lógica de los desplazamientos que proponen Mazzoni y Selci, el concepto de edición mismo es alterado desde adentro y no hay «subordinación» posible, como ellos proponen («No hay escritura sin esa subordinación a la edición»), porque no hay desplazamiento

lineal —según el cual la escritura se transformaría en edición— sino dialéctico: cuando la escritura se transforma en edición, ambos conceptos se modifican. Habría que indagar, entonces, en los intersticios de estas categorías, para desmontar un concepto operativo que permita pensar ese desplazamiento en términos analíticamente productivos.

Si un autor es un editor, si escribir es editar, si poesía es lo que se edita y un libro es un puñado de fotocopias, entonces: ¿qué es un editor?, ¿qué es editar?, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de la edición como escritura y cuáles sus límites? Y en este contexto: ¿qué es *eso* que se edita, más allá de su *transparencia*, de su condición tautológica?, ¿qué es una fotocopia?

1.3. Catálogo y (des)orden de los textos

Si comparamos las sucesivas versiones del catálogo que aparecen impresas en la contratapa de los títulos de ByF, observaremos que la lista no sólo se expande aditivamente en cuanto al número de títulos publicados, sino que, además, existen cambios de posición en la serie y supresiones; en definitiva: movimientos que sería inconveniente reducir al descuido, a la insignificancia.

Entre las primeras versiones del catálogo (1998–2001) y las últimas (2001–2009) aparecen, de hecho, diferencias sustanciales: en las primeras, por ejemplo, figuran dos títulos importantes que luego desaparecen: *El mendigo chupapijas*, de Pablo Pérez, texto privilegiado por ser el primer título que publica la editorial; y *¿Existe el amor a los animales?*, de Cecilia Pavón. *El mendigo chupapijas* fue reeditado, posteriormente, por la editorial Mansalva, en 2006, y *¿Existe el amor a los animales?* fue publicado, en su versión extendida, por Siesta, en 2001. Lo mismo ocurre con *La ama de casa*, de Fernanda Laguna, editado simultáneamente por Deldiego, en 1999.

Estos reordenamientos del catálogo incluyen, además, ciertos cambios de posición: si hasta el 2001 el primer título de la lista era *El mendigo chupapijas*, después del 2001 aparece, invariablemente, como primer título, *Todos putos (una bendición)*, de Esteban García; en una versión del catálogo, el título número 31 —por mencionar un número al azar— es distinto del título número 31 de otras versiones. En este (des)orden y en aquellos desplazamientos, precisamente, se puede leer un principio de cooperación, no sólo entre las editoriales (que funcionan como engranajes que, a su vez, parecen formar parte de una misma maquinaria y, por lo tanto, no compiten entre ellas sino que realizan «préstamos» de títulos y, más frecuentemente, de autores)⁷ sino entre los mismos títulos del catálogo, que parecen barajarse de manera constante, poniendo de relieve el carácter enfáticamente descentrado de su disposición textual.

1.4. El catálogo como Obra

Esta disposición textual refuerza, por otro lado, el entramado cohesivo de los textos en cuanto al formato de su presentación colectiva: el catálogo completo de ByF, que se puede comprar por Internet, contiene, en una misma caja, todos

los títulos de la editorial. Esta enfática disposición material —en donde, como decía Kamenzain, «acceder a un libro (...) supone acceder a una patota de libros» (219)— reenvía a la idea de Obra, entendida, en términos barthesianos, como un «fragmento de sustancia» que «se sostiene en la mano», cuyas tres características centrales serían: estabilidad, unidad y singularidad (ver Barthes 1984:73–82). Pero, a su vez, la idea de Obra que subyace en la comercialización del catálogo de ByF, no se opone al Texto, como en las definiciones teóricas de Barthes. Por el contrario, en este caso, los textos, al estar en posición de Obra (especie de movimiento regresivo: *del Texto a la Obra*) determinan un modo de acceso a los títulos del catálogo, demandan una práctica de lectura específica, que se construye, ya desde esta superficie, por fuera de la categoría de «autor»: es la disposición de Obra lo que hace emerger el carácter plural, colectivo, del Texto, descentrando la hegemonía del «autor» como unidad de lectura, ya que la Obra, en esta concepción, no tiene «Propietario» ni «Padre»: en ByF la Obra es Legión, como el Texto.

1.5. ¿Uno sólo o varios autores?

«Freud tenía la genialidad de rozar la verdad», dicen Deleuze y Guattari en «¿Uno sólo o varios lobos?» (2002:33), ensayo en donde releen el caso de «El hombre de los lobos», a partir de un olvido fundamental que comete Freud, a saber: que los lobos se mueven en manada, están siempre «en posición de masa» (35). Una objeción parecida habría que señalar respecto de «Poesía actual y cualquierización», el citado artículo de Mazzoni y Selci: proponer que, en la actualidad, sintomáticamente, «cualquiera» puede devenir «escritor», es, como dijimos, reterritorializar a «cualquiera» en la categoría de «escritor». Pero siguiendo la objeción de Deleuze y Guattari: «cualquiera», como un lobo, está siempre «en posición de masa», «cualquiera» es, en verdad, una desterritorialización de la categoría de «autor» y no al revés: el «autor» no es —no puede ser— la reterritorialización de «cualquiera». Dicen Deleuze y Guattari:

No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación (no entender por «agentes colectivos» los pueblos o las sociedades). El nombre propio no designa un individuo: un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. (43)

Precisamente en este sentido, habría que leer un detalle mínimo en los libros de ByF: en todos los títulos, de manera invariable, figura un molde fijo que dice «Autor: ...», sin distinción de género, que en cada caso se completa con el nombre correspondiente (hasta el nombre de César Aira aparece presentado de este modo: «Autor: César Aira»). Lo interesante es que, en ningún caso, aparece el nombre del autor a secas, como si hubiera que explicitar su condición, ya que esa designación manifiesta que se repite y funciona como molde de tapa, también marca un contraste: el desplazamiento del nombre propio en oposición

al estatismo del casillero fijo; como si la función, la categoría de «autor», fuera desfondada, precisamente, por «cualquiera», pero nunca suplantada u ocupada (en un sentido estrictamente formal, no habría «autores» en ByF sino una puesta en abismo constante de la categoría autoral). «No tenían nombres [leemos en un poema de Laguna]/ se llamaban/ por los perfumes/ que cada día/ traían de las flores» (1999b:1). El «autor», entonces, aparece como una categoría desterritorializada en esa diseminación de nombres propios y pseudónimos. Por eso, en un texto de Dalia Rosetti (pseudónimo de Fernanda Laguna), la firma, entendida como el último clivaje de la identidad autoral, aparece como pura despersonalización: «sacó una tarjeta del bolsillo de la campera, garabateó detrás “CENA-GRATIS” e hizo una firma que no especificaba nada» (1999b:11). Al respecto, dice Fernanda Laguna en nuestra entrevista:

No importaba quién publicaba cada cosa. Los autores eran como cartas y todas las cartas eran iguales: sobrecitos con textos adentro. Era una cuestión de buena onda, de compañerismo, de intercambio. Pero, a la vez, cada editorial tenía una línea. La editorial es un cuerpo literario. (...) Nunca pensamos en alguien que no se pudiera publicar. Tampoco buscamos autores puntuales para editar. No elegíamos los textos de un listado de ofertas. Era al revés: primero había un texto y ese texto entraba, sea de quien fuere. Nunca me pregunté, por ejemplo, si Gambarotta va o no va. Podría haber ido. Belleza y Felicidad no era una editorial de autores sino de textos, incluso de títulos. El título marcaba una línea.

De este modo, el título, los textos, las disposiciones textuales del catálogo, el formato de comercialización y la forma de introducir los nombres propios en las portadas de los libros, pueden leerse como elementos que predeterminan y construyen el modo en que va a ser leído el objeto ByF, esto es, en su carácter radicalmente colectivo, según el cual no tendría sentido leer un libro aislado porque su *textualidad* se vuelve legible sólo cuando leemos, paradójicamente, en términos de «Obra», y se ausenta (la reprimimos) cuando leemos en términos de «Texto».

1.6. La novedad como convención: «Clásicas contemporáneas» o la lira del marciano

Estuve de moda x un
tiempo fui vanguardia
hoy soy parte de los clásicos.
VIRGINIA NEGRI

1.6.1. La novedad como convención

Dentro del catálogo de ByF encontramos una breve colección llamada «Clásicas Contemporáneas». Volvemos a la poética de Santiago Llach: «leo, amo y copio a los clásicos: mis contemporáneos» (en Carrera:80). Otra vez, fuera del gesto explícito de legitimación, lo contemporáneo se define bajo la estructura de lo clásico; y aún más: se instala la insinuación de que lo contemporáneo, exacta-

mente igual que lo clásico, es menos el producto de cierto momento histórico que una convención, un pacto de lectura. En la versión de ByF, se pone de relieve la cuestión de género que subyace en el prestigio de lo clásico, al variar, además de la temporalidad, el género: «Clásicas Contemporáneas». En la posibilidad de inscribir el presente en lo «clásico» subyace, también, determinada concepción de «lo nuevo». Leemos en un poema de Fernanda Laguna: «Soy hija única/ y me han mandado a comunicarles/ a través [sic] de este cuento/ un mensaje cósmico: “No están solos” y “Todo lo que hacen/ ya fué [sic] hecho”». ⁸ (1999i:2-3). El mensaje de «Samanta», la extraterrestre, señala, precisamente, un límite: la imposibilidad de innovar. No habría, entonces, ese sometimiento «a la exigencia del aparato cultural», que Andreas Huyssen lee como problema en la Posmodernidad, exigencia según la cual todo movimiento estético que niega la tradición debe «legitimarse como nuevo» (318); porque en los noventa, lo nuevo se lee como clásico y hay cierta ironía en eso, pero también, por detrás de esa ironía, despunta una idea de *la novedad como convención*. La novedad no es el suplemento de la tradición, tampoco es un modo de legitimación en el campo de la cultura: la novedad como convención señala, antes, una práctica de lectura de los noventa en general, y del objeto ByF en particular, práctica de lectura que se sostiene en una demanda: la insistencia en el estatuto «clásico» de las escrituras del presente está señalando la necesidad de leer como la literatura una serie de textos que, en primera instancia, parecen minar la idea misma de literatura. Por eso, cuando Ludmer habla de «posautonomía», está leyendo exclusivamente la superficie de los textos, precisamente ahí donde su condición literaria es *transparente*: y sin desmontaje de su transparencia, por supuesto, no hay posibilidad de lectura literaria y, por lo tanto, no hay posibilidad de pensar la forma que tienen estas escrituras de expresar su autonomía. Y acá es donde el concepto de «lo independiente» desplaza al de «posautonomía»: porque lo independiente habilita, todavía, contra todos los pronósticos, la posibilidad de leer en términos literarios: y ésta es la marca más importante de su resistencia.

1.6.2. La lira del marciano

La novedad como convención aparece procesada desde los textos del catálogo. En un poema de Gabriela Bejerman, leemos: «la poesía choca con la realidad/ piedras en el camino que derivan/ en caminos inexplorados/ como una lira tocada por un marciano» (2000d:s/p). En el texto, Bejerman pone en contigüidad la imagen clásica de la lira, tópico tradicional de la poesía con clivajes en el Romanticismo y apropiada fuertemente por el modernismo de Rubén Darío («El Enigma es el soplo que hace cantar la lira» dice Darío, por ejemplo, en «El coloquio de los Centauros» —58—), con una imagen de la «Ciencia Ficción», si se quiere, lo cual produce un doble extrañamiento: porque el «marciano» es el Gran Otro en términos socioculturales y además, por transitividad, es ajeno, o mejor dicho, *indiferente*, a la *técnica* que requiere el instrumento musical. Este doble extrañamiento, sociocultural y técnico, es lo que permite montar la imagen de la *ejecu-*

ción de la lira sin un *saber previo* correspondiente; en otras palabras: cualquier persona que no supiera tocar la lira, podría efectivamente tocarla, pero *sabría* que su ejecución, valga la redundancia, está *por fuera del saber*. El marciano, como un niño (de ahí el gesto lúdico de la imagen), en cambio, puede tocar la lira precisamente *porque no sabe*. Entonces, se puede leer, ahí, la apropiación de un signo clásico, moderno, como una cuestión de uso, de ejecución, una práctica que no involucra —en sus modos de representación, por supuesto— ninguna técnica, ninguna especificidad, ningún saber. Y es esta serie —técnica, especificidad, saber— la que parece estar excluida de la práctica poética: escribir como un marciano que toca la lira, pensar la literatura como uso, no como saber. Lo nuevo es, de acuerdo con estas coordenadas, la *ejecución* sin saber de la tradición y la tradición, entonces, es el ruido disperso, sin orden concreto, sin sistema de notación, que produce la lira del marciano. De ahí que lo residual de la tradición tenga apenas la forma de una cita aislada, de una imagen específica, de un *punctum*⁹ y no una estructura más bien orgánica y general, como puede ser una poética, un autor, un libro. Sin ir más lejos, muchos comienzos de los poemas de Fernanda Laguna (por ejemplo: «Hormiguita, hormiguita, ¿Cuál es tu nombre?» —2008d:1—; «Dos veces tuve un pajarito cantor» —2—; «Mi corazón ¿Dónde está?» —14—; e incluso el famoso: «Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso» —15—) se pueden pensar, siguiendo la lógica de la lira del marciano, como la variación de un solo y único verso de Rubén Darío: «La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?» («Sonatina»:42), cuando, en cambio, no tendría sentido pensar que Laguna está reescribiendo la «poética» de Darío. Las citas literarias, referencias y alusiones a la tradición, los pocos momentos concisos en donde las encontramos explícitamente, parecen cumplir una función análoga a los *ornatos* en el Sistema de la Moda: como dice Lipovetski, se trata del poder de los «signos ínfimos» (34); porque la idea de «novedad» que aflora constantemente en los textos de ByF, sobre todo en su puesta en uso de aspectos atomizados y fragmentarios de la tradición, está estructurada como la novedad en la Moda: porque en la Moda, precisamente, varía por completo la significación y las referencias de los «adornos», que están sujetos a una «representación lúdica y gratuita», son un «signo artificial» cuyo prestigio proviene de un presente «efímero, chispeante, caprichoso» (38). Lo nuevo, entonces, como variación ínfima de la convención («variación en el seno de una serie conocida», dice Lipovetski —34—).

Entonces, como podemos comprobar, no se trata de una mirada sobre el pasado y la tradición en líneas generales. Por el contrario, las «joyas» del pasado y de la tradición estarán representadas por sus convenciones más trilladas, por sus clichés (en este sentido, la tapa del primer número de la revista *18 whisksys* resulta fundacional: «Poesía eres tú» dice, debajo de la foto de un chico leproso). Esa preferencia por lo trillado, por el cliché, por las convenciones de la tradición, se observa en las frecuentes alusiones a la idea romántica de «inspiración» que encontramos en algunos textos: «con la concentración/ también se me va la inspiración.// ¡adiós momento de iluminación! ¡Adiós!» (Laguna 1999c:s/p); o en

otro lado: «Escribo también, como ahora, pero no me siento para nada inspirada. Espero el rapto de la inspiración que en mi jerarquía es igual a que me llames» (2008c:1). En los dos ejemplos, la inspiración está en posición de partida o directamente ausente, lo cual designa un tipo de escritura que retoma la idea de «inspiración» como principio poético, pero a la vez la trasgrede, en tanto puede prescindir de ese «rapto».

Lo nuevo, entonces, es una puesta en uso de los clichés del pasado, sus lugares comunes, sus repeticiones excesivas, sus fórmulas. El nombre mismo de la editorial puede pensarse desde acá. Y, sobre todo, las frecuentes alusiones al «Amor», uno de los temas privilegiados de los textos del catálogo: «Inspiré hondo todo,/ todo lo que pasaba./ Los perfumes de las colegialas,/ el aroma de la miga de sus sandwiches,/ la fragancia de la mayonesa,/ la paleta (...)/ El amor se ha instalado,/ es la nueva era,/ de los nuevos brotes/ sobre los viejos troncos» (Rosetti 1999a:s/p). La escena en general, el verbo con el que abre el fragmento («Inspiré») y algunos sustantivos rectores («perfumes», «aroma», «fragancia») arman un contexto casi idílico, que es distorsionado por los modificadores (la miga del pan, la mayonesa, la paleta). Sobre el final, el Amor es definido en los mismos términos en los que se define la «novedad» literaria: brotes nuevos que crecen sobre la superficie de viejos troncos; porque el discurso amoroso, incluso en sus variaciones eróticas y sexuales, está procesando la cuestión de la novedad, hasta tal punto que en un poema de Gabriela Bejerman leemos: «Las palabras que decís cuando cogés/ ¿las decís siempre o/ renovás?» (1999:4); también en un poema de Sergio Bizzio: «¿Qué te ha parecido/ la desfloración? ¿Estuve bien? ¿Te sirvió?/ Diría que sí pero en verdad para juzgar/ me falta referencia» (13). Tanto la experiencia sexual como la experiencia literaria se vuelven indiscernibles sin esa «referencia» que acá falta; porque la experiencia sexual que aparece en el texto de Bizzio es de algún modo ilegible: no se puede «juzgar» porque es única, ahí donde su unicidad aliena el significado. La experiencia sexual tiene, entonces, carácter de signo: adquiere su sentido por diferencia con otras experiencias —volvemos sobre la cuestión del discurso amoroso en el quinto apartado de este capítulo—. Y es que en ByF no hay texto poético, formalmente hablando, sin esa referencia: lo que vuelve «legible» un texto de ByF, lo que hace que podamos «juzgar», si cabe la metáfora, son los otros textos.

1.6.3. La repetición como artificio

En el objeto ByF, entonces, encontramos un tipo de novedad fascinada por la convención hasta el punto de reproducirla. La fuerte cohesión del catálogo, de sus tonos, de sus registros, de sus temas, acaso provenga de esta fascinación por la convención que aparece instalada en el centro novedoso de estas escrituras: textos que son inmediatamente reconocibles y fácilmente agrupables, escrituras magnetizadas entre sí, hasta el punto de parecer producidas por la misma persona. Porque el objeto ByF opera por repetición y es de la repetición de donde extrae todo la fuerza de su novedad. En *Tatuada para siempre*, de Dalia Rosetti, encon-

tramos una escena significativa. La narradora-personaje, por una equivocación, pasa una noche en la cárcel. Ahí, un grupo de convictas le cuentan la historia de una pareja de mujeres que se han transformado en las amantes de la comisaria Báez, quien las somete a prácticas sexuales sadomasoquistas: «los domingos a las cinco de la tarde, la hora del ángelus, retumban por toda la penitenciaría gemidos de gozo mezclados con gritos y llanto. Sonidos de cadenas con el piso y tiros» (1999b:13). Lo interesante es que en un momento, la narradora descubre que este relato es falso: lo que escuchan las presas los domingos a las cinco de la tarde es una grabación:

Me paré en una cucheta y arranqué un grabadorsito que estaba conectado a los altoparlantes de la cárcel y jugándome el todo por el todo apreté play y comenzaron a sonar como coros de ángeles y gloria, llantos y suspiros, jadeos, tiros, cadenas, frases evidentemente preparadas. «Sí, sí, dale tocame ahí». Parecía tan obvio pero ninguna de las convictas se había dado cuenta. (15)

Precisamente, uno de los temas más consensuados en los textos del catálogo de ByF es el discurso amoroso en su forma de relato sexual. Y acá el relato sexual aparece como una grabación que se reproduce repetidamente, una obviedad cuyo artificio pasa desapercibido. Precisamente, ese procedimiento oculto, ese grabador que repite una y otra vez los sonidos de las prácticas sexuales entre la pareja de convictas y la comisaria Báez, parece ser el mismo artificio que vertebra el texto editorial: un dispositivo que funciona por repetición y construye su impacto novedoso desde ahí.

En el mismo texto, la narradora finalmente termina tatuando a una de las presas:

—Me gustaría que me tatuaras a mí también el corazón enjaulado.

—Pero yo no sé tatuar.

—Yo te voy a ir enseñando.

Se quitó la camisa. (...) Yo tomé las agujas, mucho más sofisticadas que las que había usado conmigo y comencé a darla pinchacitos que teñían su piel morena de rojo. Ella me decía «ahora para acá, ahora para allá», y me iba señalando la zona y yo seguía con la aguja su dedo. (19-20)

Como en la imagen del marciano tocando la lira, en esta escena de aprendizaje, son esenciales dos cosas: primero, que la escritura es pura ejecución, pura relación de uso donde el saber queda excluido de la práctica; segundo, que en el aprendizaje del trazo interviene el otro, como si ya no fuera viable representar la escritura en términos individuales, el trazo se realiza por imitación: la aguja sigue al dedo, como en el poema de Tamara Domenech: «El poema lo escriben los aplausos de nuestro público» (2009a:21). La escritura, en ambos casos, reenvía a un fuerte consenso grupal; es el sonido repetido del aplauso, cuya significación es esencialmente colectiva: no hay aplauso individual, como tampoco hay escritura individual, ni figuración individual de la escritura.

1.7. Figuraciones de la voz colectiva: fútbol femenino, carnaval, orgías y música electrónica

1.7.1. Hay equipo

¿Y acaso hoy no podría compararse la creación artística con un deporte colectivo, lejos de la mitología clásica del esfuerzo solitario?

NICOLAS BOURRIAUD, *Posproducción*

En un recorrido por los textos que conforman el catálogo de ByF se observa, de inmediato, que la voz colectiva aparece representada bajo distintas formas de organización que incluyen el fútbol, la música, las fiestas y las orgías, todas figuras en donde las voces se funden por simultaneidad, superposición, coordinación o puro descontrol; pero el hecho es que estas figuras, centrales en los textos del catálogo (porque constituyen temas, escenarios, imágenes que se repiten), no se pueden pensar desde categorías individualistas sino como fenómenos que implican un funcionamiento particular del discurso. En *Diario del Mundial*, Ezequiel Alemian repara, por ejemplo, en un fenómeno peculiar: «De hecho hubo un mundial, no me acuerdo cuál, en el que los jugadores de la selección argentina se pusieron de acuerdo para no hablar individualmente. Hablan todos juntos o no habla ninguno» (2008:2). El libro de Alemian aborda el tema del mundial, literalmente, pero a la vez puede pensarse como una teoría de la enunciación colectiva: porque lo que le fascina al narrador, acá, más allá del fútbol como deporte y como fenómeno social, es el funcionamiento discursivo del equipo, en donde su cohesión como equipo es, antes que una práctica deportiva, una práctica discursiva: hablan todos o ninguno. Como si el equipo que le interesa a Alemian hubiese logrado borrar la individualidad de sus componentes en todo sentido, como si hubiese trasladado la lógica de su juego a todos los niveles de organización, incluso a la producción de enunciados. El mismo tipo de fascinación aparece en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal (Capítulo 1)*, de Dalia Rosetti, en donde la lógica del equipo de fútbol aparece directamente como trasposición de la editorial: la narradora juega al fútbol femenino nada más y nada menos que en el club «Independiente» y el relato es, de algún modo, la épica de la lucha por evitar el descenso. La cohesión grupal del equipo es tal que, en el partido, las jugadoras descubren que todas y cada una de ellas están indispuestas, lo que obviamente dificulta el *jogo bonito* (ver Rosetti 2003). Digo: ni en la representación de los cuerpos hay un atisbo de individualidad. Y en el texto de Rosetti, aunque el relato derive en la risa, por lo inadmisibile de la coincidencia, al mismo tiempo esa misma tensión del verosímil, esa absurda casualidad, está procesando en términos narrativos la disposición de los textos: lo que le pasa al equipo de fútbol de Rosetti es un fenómeno editorial. Y este contraste está reforzado en el segundo capítulo de la entrega, en donde la narradora se enamora de la estrella del equipo contrario y, en su primer encuentro, destaca: «Ella vive sola, como los genios... aislados» (2008:1), marcando una fuerte oposición entre la figura de «genio» y la

idea de escritor que circula por los textos de ByF; porque ese fuerte contraste se deja leer en su reverso: acá no hay genios; en todo caso: hay equipo.

1.7.2. La editorial como Salón de fiestas literario

En el mismo texto de Dalia Rosetti, la música, como el equipo de fútbol, aparece en tanto acople de las voces: «mi voz fusionada con una música pegadiza de fondo que provenía de la radio y que juntas, mi voz y la radio, éramos una serenata» (2008:1). La música está relacionada con la amistad, pero sobre todo con la escucha colectiva, como en *No quiero manipularte con este cuento* de Fernanda Laguna: «Pienso en mis amigos que son lo más. Con ellos escuchamos música y nos tiramos ondas positivas. Somos un grupo terapéutico fabuloso. Fantástico» (2008c:3). Otra referencia semejante ya aparecía en *Tatuada para siempre*: «música expresiva y sensual que conecta a la gente (...). Los danzarines se incorporan rápidamente y bailan como si fuera una tarantela, giran y aplauden, cambian de pareja, se besan y vuelven a cambiar» (1999b:2). La fiesta y la música se representan como fenómenos capaces de fusionar las voces y los cuerpos, de desarticular el espacio y sus dinámicas de tránsito: «No hay dentro y fuera: ventanas y puertas abiertas», leemos en *Orgía*, de Roberto Jacoby (7); y más adelante: «Cuando el límite entre los cuerpos se rompe sin dolor hay fiesta. Fluyen los mensajes entre almas alegres» (12). Tampoco hay cuerpo individual bien definido, o en todo caso, el ingreso a la fiesta implica que el cuerpo entra en posición de masa, como en *Concurso de tortas: Ganadora ¡Sonia!* de Gabriela Bejerman: «venías sola pero parecías/ acompañada de miles de minas» (1999:1). De esta manera, en ByF las figuraciones festivas se repiten una y otra vez, borrando el límite entre los cuerpos y, por transitividad, la división tajante entre las voces.

Por otro lado, las fiestas de ByF tienen principio pero no tienen fin: en el sistema de representación de ByF no hay *after-party*, es decir, no hay representación más allá de la fiesta: lo que ocurre después —el desencanto, la resaca— no ingresa nunca como relato. En otras palabras: estamos frente a una concepción de la fiesta fuertemente moderna; como sostiene Jean Baudrillard:

La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirrepresentación. (9)

De ahí que, también, las fiestas que aparecen en ByF resulten radicalmente cercanas a las clásicas descripciones que Bajtin hace del carnaval. Para Bajtin, las fiestas públicas carnalescas son «formas rituales del espectáculo» (10) que se presentan como un «segundo mundo» (11) en relación con el *mundo oficial*. En ese segundo mundo del carnaval no hay distinción entre actores y espectadores, porque «el carnaval no tiene ninguna frontera espacial» (13), de ahí su radical abolición de las jerarquías. Bajtin pone de relieve, además, las «formas especiales

de lenguaje (...) que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta» (16).

Esta condición *ritual* de la fiesta aparece en *Primer beso*, de Cecilia Pavón: «En la pista, que es un lugar sagrado, sólo había parejas/ Y me dije: el mundo es un gran nido de parejas,/ parejas cayendo como racimos ante mi vista, como regalos para mí» (2000:s/p). En la fiesta, todo es ofrenda, el cuerpo es pura entrega: porque la distinción entre Uno y Otro aparece difuminada; toda distinción se vuelve evanescente y se instala, en su lugar, la dinámica de la fraternidad, como aparece en *Tatuada para siempre*: «...y pienso “Cada persona es una posibilidad de hacerse un amigo, novio o novia, un colega”» (Rosseti 1999b:9). Y si los cuerpos son conexiones en potencia es porque en la fiesta no hay sistema de oposiciones, no hay rivalidad sino comunión de la amistad, como en *Las personas no me quieren lo suficiente*, de Antolín: «quiero recibirlos a todos/ mis nuevos y viejos amigos/ (...)/ sentir que están dentro mío/ sin destruir nada/ pero cambiándolo todo/ de lugar: inventando nuevas formas de vida y de amor./ mejorandome./ reformandome./ reparandome/ como globulos blancos eficientes/ o algo así, algo inmunológico» (11);¹⁰ o como en *Atención personal*, de Marianino: «había un clima de crispación general, una onda eléctrica que nos conectaba a todos: peatones, perros, paseadores, taxistas, basureros, señoras, nenes de corral» (3).

De esta manera, la fiesta es una figura de escisión, de ruptura: «La fiesta se consumó. Hubo fiesta porque algo se/ quebró» (5). El «quiebre» que produce la fiesta se lee como corte, ahí donde la figura del corte coincide con el corte de verso: porque si en la fiesta encontramos «formas especiales de lenguaje», como observa Bajtin, no debemos entenderlas, acá, exclusivamente como un fenómeno semántico: antes que un fenómeno semántico se trata de un modo de funcionamiento del lenguaje, ya que en la fiesta no hay *orden del discurso* sino pura yuxtaposición de los enunciados, pura polifonía radicalizada, sustraída de su connotación de equilibrio musical y resignificada casi como cacofonía, es decir, como «disonancia que resulta de la inarmónica combinación de los elementos acústicos de la palabra».¹¹ En definitiva: comunión de los cuerpos, de los nombres (de personajes, de autores) de las voces (de estilos, de registros, tonos), de los géneros (sexuales pero también literarios), que definen el carácter del objeto ByF como un verdadero Salón de fiestas literario.

2. La edición como límite de la literatura

2.1. El concepto de edición en ByF

En el objeto ByF asistimos, como decíamos, a un borramiento de las fronteras entre los géneros textuales: ya no habrá prosa, por un lado, y poesía, por el otro; ni siquiera *prosa poética* o *poesía prosaica*. Marina Yuszczuk sostiene, precisamente, que en ByF «está puesta en entredicho la especificidad genérica» (366) e incluso se refiere a una «ideología de la inespecificidad» (367). Lo cierto es que muchos textos son poemas cuyos versos se extienden y terminan por transformarse en prosa para

volver, luego, a acortarse, como si no tuvieran forma definida; es el caso de *Sueños y pesadillas 1 y 2* (Rosetti 1999a), *Tatuada para siempre* (1999b) y *Para los pibe* (Ios-hua), donde los versos comienzan a extenderse hasta armar párrafos que luego se reducen y retoman la forma del verso; en otro libro de Fernanda Laguna, los poemas se titulan «capítulo dos», «capítulo tres», «capítulo cuatro» (1999a); en *Judía*, de Gabriela Bejerman, leemos: «no hay más prosa que la sintaxis rítmica del verso» (2000d:s/p). En cualquier caso, no es el género lo que pone internamente al texto en posición de literatura: es la edición. Con esto, no quiero caer en la tautología según la cual «Poesía es eso que se edita, que se puede editar» (Mazzoni y Selci:268), porque equivale a entrar en el callejón retórico, sin salida, de la generalidad, donde *cualquier cosa editada* puede ser poesía. Quiero decir: no importa tanto *qué puede ser* poesía sino *qué aspecto del lenguaje acontece como poético*: porque el texto es siempre un artefacto particular, un recorte en el trasfondo de «cualquier cosa».

En el objeto ByF nos encontramos con la edición como acontecimiento poético, la edición como género literario: porque entre edición y escritura no hay distancia, no hay, casi, mediación, entonces habría que leer en ese solapamiento, un nuevo concepto de edición: en definitiva, y volviendo al debate anterior: la edición como acto de magia, la edición como lo que transforma «cualquier cosa» en poesía, la edición como creencia, como valor, *la edición como límite de la literatura*. Dicho de otro modo: es el concepto mismo de edición, redefinido en estos términos, lo que expresa el carácter moderno de estas escrituras: y en este sentido no hay nada más «clásico» que seguir editando poesía en la Era de las Redes Sociales, con sus respectivas tecnologías de edición —páginas web, blogs, fotologs, facebook, twitter—. Por eso, y sobre todo en el marco del objeto ByF, la edición no puede pensarse simplemente como «exterioridad» (ver Foucault:202–213), sino como fenómeno de cara interna al discurso: es un enunciado. «Lo dicho es hecho», leemos en uno de los libros de Cucurto (s/p), casi como si editar fuera un «acto de habla» en términos de Austin.¹² Por ejemplo, *Cara de perro*, de Blitto Torre, empieza con un epígrafe de Raúl Escari; pero lo que interesa es cómo está consignada la cita del epígrafe: «Raúl Escari del libro “Dos relatos porteños” Ed. Mansalva». La mención de la editorial es atípica en las referencias consignadas en los epígrafes, como si la editorial formara una parte constitutiva del texto, como si fuera su huella de procedencia y, por eso, tuviera un plus de sentido, estuviera aportando un dato significativo. En *Pueblo y ciudad llanos*, de Francisco Garamona, sucede algo similar:

¿Sabés qué? Me gustaría publicar este poema en esa pequeña editorial de tapas multicolores. Sí, pero ahí hubo un malentendido que después se volvió contra vos. Entonces lo mejor será dejar de escribir y ya no publicar nada, me decías mientras traspasaba la puerta de un bar con mesas de cristal donde servían bebidas rebajadas con azúcar. (2009:10)

Se lee, acá, el vínculo determinante entre escritura y edición. Los efectos de este vínculo se pueden leer, también, en *Control o no control*, los poemas reunidos de Fernanda Laguna que acaba de publicar (2012) la editorial Mansalva. Si ob-

servamos cómo aparecen ahí los textos de Laguna que primero fueron editados en ByF, veremos que salta a la vista una diferencia no sólo material (la edición de Mansalva es un libro de imprenta, de una tirada de 1000 ejemplares) sino textual: los poemas fueron publicados sin las faltas ortográficas y sin los errores de tipeo presentes en el original. Quiero decir: el concepto de edición que maneja Mansalva no es el mismo que encontramos en ByF; pero en ambos, la idea de edición modifica radicalmente el texto, su naturaleza, y lo que allí puede o no leerse. Porque las faltas ortográficas y los errores de tipeo no sólo son marcas que ponen al texto por fuera de la normativa y del «escribir bien», sino que, ante todo, se constituyen como marcas temporales que refuerzan ese acortamiento vertiginoso, a toda velocidad, entre edición y escritura. Porque el concepto de edición que aparece en ByF está más cerca de lo que para cualquier otra editorial convencional sería un texto *inédito*: la edición, entonces, como *transparencia*, en tanto deja entrever la *desnudez* del texto, su primera piel, su crudeza, su forma inédita, ahí donde lo inédito no es lo no publicado sino lo reciente, en definitiva: *lo nuevo*. Por eso, cuando Elvio Gandolfo reseña *Control o no control* dice, en primer lugar: «Hasta ahora los libros y libritos de Laguna eran una masa dispersa» (en Laguna 2012). Es difícil pensar que la «masa dispersa» de la que habla Gandolfo no sea otra cosa que las ediciones de ByF. La edición como dispersión, entonces, si entendemos la dispersión, como sucede con la vanguardia, en su connotación militar: «desplegar, en orden abierto de guerrilla, una fuerza».¹³

Paradójicamente, la reseña de Gandolfo se titula «Poesía sin filtro», cuando lo primero que habría que señalar es, precisamente, ese *filtro* que opera en la edición de Mansalva con respecto a la edición de ByF, ese «control» que en el título del libro se opone a un «no control», disyuntiva en donde puede leerse la transición de la poética de Laguna como tensión entre dos concepciones de la edición y, por lo tanto, de la escritura poética.

2.2. Creer o reventar

No quiero manipularte con este cuento, de Fernanda Laguna, abre con una cita de *El alquimista*, de Paulo Coelho: «Desde lo alto de una montaña somos capaces de ver todo pequeño. Nuestras glorias y nuestras tristezas dejan de ser importantes. Aquello que conquistamos o perdemos queda abajo. Desde lo alto de la montaña, vemos que el mundo es grande y los horizontes, anchos» (2008c:1). El epígrafe de Coelho es significativo y nos interesa por dos razones, íntimamente relacionadas. Primero, por el tipo de espacio simbólico que acá aparece, en donde se adelanta la idea de límite —que abordaremos luego—, ya que en ByF no habrá representación de un territorio, como en Deldiego, sino una puesta en abismo de la posibilidad del territorio, si entendemos el territorio como demarcación de un espacio más o menos definido. ByF se instala, en cambio, en el cuestionamiento de los límites: ya no encontraremos preguntas por la ontología del objeto, del tipo «¿Qué es la literatura?», sino preguntas por la extensión de su cartografía: hasta dónde llega o, en todo caso, cuánto puede *aguantar*, cuánto puede tensionarse, el

concepto de Literatura. Segundo, y acá su relación, porque la idea de límite que aparece en los textos de ByF es procesada, en simultáneo, no sólo por los textos mismos, por las representaciones del límite que desarrollan, sino también por el sistema de citas, por la serie de nombres, por sus contigüidades: «He imitado/ a grandes escritores/ como Bocaccio,/ César Aira,/ Clarice Lispector,/ Cecilia Pavón,/ Gabriela Bejerman/ y Paulo Coelho» (Laguna 1999h:s/p). Entonces, en la *cita* de Coelho —en el doble sentido, por un lado, en lo que implica su nombre mismo, entendido como representante de la «mala literatura», la literatura «comercial», de «autoayuda»; y por otro lado, en lo que la cita efectivamente dice acerca del punto de vista y del viraje en el valor de los objetos mirados— podemos detectar el motor simbólico del proyecto de edición ByF, que encuentra en la amplitud del objeto literario, en la lógica de sus límites, una fisura que permite hacer palanca: porque en sus límites, en lo inespecífico de la literatura, está, en definitiva, lo irreductible de su especificidad: eso que Rancière llama «Régimen estético», peculiarmente problemático porque «afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad» (en Laddaga:32–33). En este sentido, ByF se inscribe, de manera polémica, en la «descendencia»¹⁴ del objeto literario y no en sus afueras, tampoco en sus márgenes, ya que el límite, en este caso, parece ser el límite de una interioridad, del punto central más radical y remoto del objeto literario, la *creencia*, como aparece, más adelante, en el mismo texto de Laguna que citamos al comienzo:

Abro el libro de Coelho en cualquier página: «Que encuentres algo muy importante en tu vida no significa que debas renunciar a todo lo demás». ¿Y? ¿Qué opinás? Está muy bueno ¿no? A mí me parece que sí. *Yo le creo.* (2008c:3, cursiva nuestra)

Me gustaría cotejar la escena que encontramos acá con otra, estructuralmente idéntica; me refiero a una escena de *Ocio*, la novela de Fabián Casas, en donde el narrador encuentra por casualidad un libro de Céline en una librería de saldos:

Céline. *Viaje al fin de la noche*. Lo saqué del estante. Tenía una tapa blanca, con la firma en dorado del autor. Lo abrí al azar y leí: «Traicionar, según dicen, es fácil. Lo difícil es encontrar la ocasión». Cerré. Lo abrí: «Se durmió de golpe, a la luz de la vela. Yo no pude aguantarme y me levanté de nuevo para mirar detenidamente sus rasgos. Era muy corriente. No sería ninguna bobada que algo nos permitiera distinguir a los buenos de los malos». Cerré. (...) Me metí el libro en el sobaco izquierdo, bajo la campera. Estuve unos minutos haciendo tiempo y después salí despacio. (2000:18–19)

¿Cuál es la diferencia entre estas dos escenas, más allá del evidente y desigual prestigio simbólico de los textos? ¿Qué comprueban los lectores en esas citas encontradas al azar? ¿Qué está indicando, precisamente, *ese* azar, esa apertura *en cualquier lado* de un libro? En Casas, el movimiento del texto parece ser una constatación de su *resistencia* a la arbitrariedad de la lectura, a las embestidas sal-

teadas del lector: *Viaje al fin de la noche* es un texto que, en el relato de la escena, funciona en términos poéticos, como si el texto no tuviera zonas *por fuera* de su condición literaria y, de este modo, lograra *abolir el azar* de la lectura, ya que *en cualquier parte* ostenta su valor, su literalidad. En Laguna, ocurre lo inversamente proporcional: porque lo que deja entrever ese movimiento, ese «abrir en cualquier parte» un libro, ya no es la cita como signo ostensible de literalidad, como abolición del azar, sino todo lo contrario: la literalidad es, en la escena de Laguna, la condición de toda cita, de todo recorte, de todo *límite*, allí donde el lector se instala para interpretar el mundo.

Quisiera retomar, brevemente, un ejemplo que, si bien es un poco distante, sirve para enmarcar y pensar lo que quiero explicar. Se trata de Gabriel Betteredge, el mayordomo que aparece en *La piedra lunar*, de Wilkie Collins. Betteredge, en distintas partes de la novela, abre al azar *Robinson Crusoe* y encuentra allí la respuesta que está buscando:

Les ruego que recuerden que abrí ese libro, y en esa página por azar; y me permitiré aquí preguntarme: si no es esto una profecía, ¿qué es entonces? No soy supersticioso, he leído, en mis tiempos, muchos libros y soy un erudito a mi manera. (...) No deben ustedes considerar mis palabras como si provinieran de una persona ignorante, cuando les diga que, en mi opinión, otro libro como ése que se denomina *Robinson Crusoe* no ha sido ni podrá ser escrito jamás. He recurrido a él año tras año (...). Cuando me hallo de mal humor, *Robinson Crusoe*. Cuando necesito algún consejo, *Robinson Crusoe*. En el pasado, cuando mi mujer me importunaba, y en el presente, cuando he bebido un trago de más, *Robinson Crusoe*. (Collins:27-28)

La lectura de Betteredge articula algo que aparece en su apellido: un filo, un borde filoso (*edge*), que a su vez parece ser, precisamente, el filo, el borde filoso de toda literalidad: esa *superstición*, ese *carácter profético*, con el que Betteredge relaciona las sucesivas consultas de *Robinson Crusoe*, pone de relieve el signo de su literalidad: un libro así, nos dice Betteredge, es irrepitible, único, («no ha sido ni podrá ser escrito jamás»), y en definitiva «literario», no sólo por su fuerza premonitoria, sino también por su irreducibilidad, por su energía inexplicable: su literalidad es mágica, pura superstición, pura creencia.¹⁵ En Casas, la lectura en *random* es la marca del valor literario, de la literalidad de la novela de Céline. En Laguna, como sucede en la lectura de Betteredge, la literalidad (ese borde filoso) podría recaer, en potencia, sobre cualquier objeto textual, sobre cualquier cita: «Yo le creo», enfatiza Laguna, poniendo de relieve precisamente la dimensión *supersticiosa* del filo con el que recorta al azar una cita «cualquiera» de Coelho, (la misma *superstición* que aparece en Betteredge; de hecho, *Robinson Crusoe*, estructuralmente, es leído por Betteredge como Laguna lee *El alquimista* de Coelho). Sin embargo, esto reenvía, otra vez, al debate anterior: sería simplificador pensar que Laguna está diciendo, en definitiva, «cualquier cosa es literatura», así como tampoco podríamos concluir que Betteredge está diciendo «cualquier texto es profético». Porque lo que está leyendo Laguna, ahí, no es ni más ni menos que

una cita de Coelho. Por eso, no está diciendo «cualquier cosa es literatura». Por el contrario: lo que irrumpe, lo que emerge, es una definición de la literatura como límite, filo, borde filoso, ahí donde, como sostiene Ernst Gellner, «la creencia debe engendrar una tensión», debe tener en ella «un elemento de amenaza o riesgo» (en Laddaga:28): «si no lo escribo no lo creo», leemos en *El abanico matamoscas*, de Sergio Bizzio (19); o en el clásico: «Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas.// Yo creo en su corazón./ Xuxa es hermosa» (Laguna 2008d:15). ¿Qué ponen, finalmente, en tensión, amenaza o riesgo, estos textos? Lo que ByF pone en riesgo son, precisamente, las coordenadas de lo «sagrado literario» —el Libro, el Autor, la Sagrada Escritura— pero no en un gesto gratuito de ruptura *per se* —o hay destrucción sin construcción—, sino para proponer e instaurar, en su lugar, la posibilidad de otro sistema de creencias, de otros valores, que tengan la organización, la organicidad, de otra literatura dentro de la literatura.

2.3. Contra la Sagrada Escritura

Recuerdo a un colega que una vez fue a entrevistar al entonces presidente de Brasil, el más tarde depuesto Collor de Melo. Lo hicieron entrar al despacho, y se encontró con Collor tipeando algo en su computadora. Con una sonrisa de plástico, Collor lo hizo sentarse en unos sillones y terminó lo que estaba haciendo. Cuando se levantó de la computadora, mi colega se dio cuenta de que el aparato estaba apagado. Collor había estado simulando que escribía.

EZEQUIEL ALEMIAN, 2008

Decíamos, entonces, que en ByF asistimos a un desplazamiento del sistema de creencias y valores literarios, antes que a una pérdida o supresión definitiva de los mismos. Marina Yuszczuk, en su lectura de ByF, se refiere a «un nuevo tipo de sublimidad e incluso de sacralidad de las imágenes» (383). César Aira, en una reseña titulada «Los poetas del 31 de diciembre de 2001» y publicada en 2002, dice con respecto a ByF:

La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura. (...) Para alguien que haya tomado el té con Victoria Ocampo, o se haya adherido al compromiso sartreano de los años cincuenta, o haya leído a Marx y Lacan, o inclusive para quienes se hicieron una idea de la transgresión a partir de Jim Morrison o John Lennon, estos chicos semianalfabetos formados en la televisión tienen que parecerle barbarie pura, y su poesía un fraude. Pero eso es sólo si se lo enfoca desde el pasado, con valores ya hechos. Y los valores, por más que se pretendan eternos, son siempre históricos. Con un poco de imaginación, y adoptando el punto de vista del presente, estos poemas toman un color de necesidad: son los eslabones inevitables que llevarán al futuro, y el mundo futuro tendrá su cultura. (...) Como lo sugiere el nombre mismo [de la editorial]: hay otra clase de belleza y de felicidad, así como hay otra clase de arte y de literatura.

Quizás el más importante de estos desplazamientos tenga que ver con la idea de «Escritura» como práctica sagrada de la Literatura. Nicolás Rosa habla de la existencia de una escisión fundante entre literatura y escritura que me interesa retomar para pensar los vínculos entre una y otra:

la *literatura* es el *nombre* social de una práctica signifiante específica dentro de las prácticas significantes de una sociedad determinada, mientras que la escritura es el registro de una producción de lectura–escritura donde se insertan los niveles pulsionales del sujeto y sus formaciones imaginarias, que se integran en las formaciones sociales como condensados ideológicos dentro de constelaciones ideológicas más abarcadoras que integran el registro imaginario de la cultura. Esta distinción implicaba sostener que la *escritura* y la *literatura* no poseen el mismo registro estructural ni el mismo rango epistémico (...) *aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas*. (152–153, cursiva nuestra)

La distinción de Nicolás Rosa me interesa porque, en ella, subyace una definición del objeto literario, cuya característica irreductible sería, precisamente, esa «estrecha interdependencia» entre escritura y literatura. Cabe preguntarse si éste es el único tipo de vínculo posible entre literatura y escritura, si no habrá otro tipo de escritura, y por lo tanto, otro tipo de literatura, donde los vínculos entre estas prácticas no sean iguales a los que define Rosa, es decir, *estrechamente interdependientes*. En *Tatuada para siempre*, de Dalia Rosetti, encontramos una posible entrada de lectura para comenzar a desarrollar el problema:

A los tatuadores no les gustó el tatuaje. Me dijeron que no era muy precisa la línea y a mí eso me molestó un poco porque «Tatuadora» no tenía medios sofisticados y lo que había hecho en mi pecho era algo único y en sólo diez minutos. Aparte de donde miraras el tatuaje se veía en la posición correcta. Yo lo veía al derecho y los demás también. (1999b:18–19)

Si completamos la cadena de homologaciones, «tatuadores» y «Tatuadora» no son otra cosa que escritores, irreductiblemente. La narradora reivindica ese *texto* del tatuaje poniendo el acento en la carencia de medios sofisticados, en la velocidad y en la singularidad de lo escrito. Éstos parecen ser los valores de la escritura que funcionan, justamente, como criterio de edición. Por otro lado, queda lo suficientemente claro que para *leer* el tatuaje (o mejor dicho: para poder incorporarlo al sistema del gusto, ya que «a los tatuadores no les gustó...») primero hay que ponerlo en sintonía con sus condiciones de producción: precariedad de medios, temporalidad vertiginosa, singularidad radical. Éstas serían las características de la «caligrafía» de ByF, en el sentido en que usa este término Ana Porrúa:¹⁶ caligrafías desprolijas, de líneas imprecisas, sin sofisticación, de trazos rápidos, precipitados, *sin afinación*: «¿Se afinan las guitarras o no?/ No!/ Todo así nomás/ y todo es un bochinche bárbaro» (Laguna 1999a:6). Trazos que equivalen, entonces, a bochinchas, ruidos, melodías desafinadas, urgentes, en donde todo «refinamiento» queda excluido, como se puede leer en aquello que le dice la alumna a

su profesora de guitarra en *Astri*, de Rosario Bléfari: «no puedo seguir gastando dinero en un refinamiento que no me da ninguna satisfacción» (2008:15); porque en la caligrafía de ByF, los medios están subordinados a la necesidad de expresión: «Pinto sobre lo que encuentro. Soy pobre y ya no me dá para comprarme nada ni siquiera óleos. Pinto sobre cartones que me junta mi hermano» (Rosetti 2008:6), dice el personaje de Catana en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (Capítulo 2). Por eso, la caligrafía de ByF parece seleccionar sus materiales por cercanía, por proximidad, como sucede en un poema de Marina Mariasch, del libro *Proyecto animal*, en donde leemos: «Se ve que las vacas/ comen todo el día pasto/ porque es algo que está cerca/ mires donde mires,/ para todos los costados» (Mariasch y Rascovsky: s/p); o en *Pueblo y ciudad llanos*, de Francisco Garamona, donde incluso el desecho puede servir a los procesos de estas caligrafías: «el metal irisado de abolladuras y la chapa meada porque oxidaba mejor, como nos enseñó Warhol» (2009:8). Las características de esta caligrafía también aparecen en *Tengo una idea moteada de lo que soy*, de Daniel Durand: «Parece fácil hacer poemas con aluminio,/ es que es un metal muy maleable,/ dúctil y brillante,/ debe ser eso» (2008b:3). Caligrafía, entonces, que se define como operación sobre la forma, o mejor dicho: como *deformación de la forma*, y por eso *maleables*, porque lo maleable es lo «fácilmente deformable»,¹⁷ y estos trazos exhiben constantemente su maleabilidad, el artificio por medio del cual ponen en ausencia la forma, como ocurre en *Las elegidas*, de Tamara Domenech:

La audiencia se asusta cuando no ve palabras./ Nos tiene miedo./ Porque prescindimos de las palabras./ Escribimos poemas para que se pre-sientan./ Los sonidos, los conceptos y las imágenes pierden sus fronteras./ Es como si se estuvieran gestando todo el tiempo./ Son cataratas, paisajes mutables, oníricos, inmensos./ Nada definitivo. (2009a:18)

Nicolas Bourriaud sostiene que ciertas obras de arte son «transparentes» porque muestran «sus procesos de fabricación y producción» (49). En este caso, lo que se deja a la vista, lo que se *transparenta*, es aún más radical: porque ya no son los procesos de composición del poema, sino lo previo a esos procesos, la materia prima en bruto: sonidos, conceptos, sensaciones, afectos, «nada definitivo»; o como dilapida Ezequiel Alemian: «Escribir es escuchar. Escribir no es escuchar. No es nada» (2008:18).

Entonces, como podemos ver, en ByF, más que en otros dispositivos de la maquinaria independiente, lo que se presenta como «interdependiente», sería ya no el vínculo entre la escritura y la literatura, como planteaba Nicolás Rosa, sino entre *escritura* y *edición*: porque no habría *edición*, en sentido estricto, si entendemos la edición como una fuerte instancia de mediación (de formalización), sino pura *publicación*: lo que significa que la edición, entonces, se transforma en límite de la literatura, porque funciona como *transparencia*, el artificio por medio del cual se pone a la escritura en estado de desnudez, produciendo el efecto de mostrarla *tal como es*, al reducir radicalmente las distancias temporales concretas, pero también las intensidades de la mediación entre escribir y publicar.

En *Samanta*, de Fernanda Laguna, aparece el personaje de «Samanta Felicidad», que puede leerse como personificación del proyecto editorial, al igual que sucedía, en Deldiego, con el personaje de «Diego» que aparecía en los colofones. Samanta Felicidad es un ser fabuloso: «—Hola! Soy samanta/ y he venido a desearles/ mucha libertad para este año./ He traído permiso y sonrisas» (1999i:2). «Permiso» entendido acá como «licencia o consentimiento para hacer o decir algo»: ¹⁸ como si Samanta Felicidad, personificación del proyecto de ByF (Belleza y Felicidad podrían ser, bajo estos parámetros, dos personajes, antes que dos cualidades), fuera la voz que autorizara un espacio de escritura abierto, de «libertad» en el sentido de «desembarazo, franqueza, facilidad, soltura», ¹⁹ sentando las bases de un tipo de práctica de escritura donde encontramos, con acentuada frecuencia, errores de tipeo («sioento» en lugar de «siento»; «recibé» en lugar de «recibí») y faltas ortográficas («Aveces», «desilucionar», «con migo», «fué», «a traves») que se presentan como necesarias y coherentes con el «permiso» que proclama el personaje como bien simbólico y, sobre todo, con la *transparencia* que determina el concepto de edición como puesta al desnudo del texto. De ahí que una de las cualidades de la «Sagrada Escritura» que aparecen desplazadas acá sea el trabajo de «corrección» del escritor (que también se relacionan con un trabajo de edición) como sucede en *Algo que hacer*: «¡Cuántos pero que uso! Pero ¡Qué me importa! Los uso porque los necesito y no se me ocurre ni me da ganas de pensar en otra palabra que lo remplace. Y ¿Para qué reemplazarlo? Los sinónimos me aburren, me sacan las ganas de escribir» (Laguna 2008b: 4); o también en *Una chica menstrúa...*: «¡¡¡Catana me volvés loca!!!! (corrector no me corrijas los signos de admiración que lo que siento es así de admirabililloso)» (2008:11). Como señala Raymond Williams, la literatura fue durante mucho tiempo «una especialización del área categorizada como retórica y gramática: una especialización en la lectura y, en el contexto del desarrollo de la imprenta, de la lectura de la letra impresa y del libro» (67). Si bien podríamos, rápida y fácilmente, sostener que la literatura, en cierto punto de su devenir histórico, deja de estar asociada a la retórica y a la gramática (pienso en las vanguardias históricas), sería mucho más difícil y, en todo caso, discutible, sostener que la edición, como práctica, haya desatado efectivamente sus vínculos con la gramática y la retórica. En otras palabras, y para poner un ejemplo concreto: podríamos decir que *Trilce*, de César Vallejo, está «bien editado», es decir, no tiene errores ortográficos, ni errores de tipeo; todo lo que hay de «transgresor» en esa escritura se debe al texto original, no al modo en que está editado. Lo que sucede en ByF, por el contrario, es que la edición, como concepto y como práctica, ha roto sus vínculos con la gramática y la retórica, ya no subsana lo que al texto le falta: de ahí que aparezcan errores ortográficos y errores de tipeo, de manera enfáticamente constante. Y no se trata de una cuestión «estilística», como podríamos pensar, porque de ser así, estas marcas tendrían que reaparecer en las reediciones que, por ejemplo, hizo Mansalva de algunos textos de Laguna como *Dame pelota* (expansión de los dos primeros capítulos de *Una chica menstrúa...* editados en ByF) ²⁰ o como en el caso de *Control o no control* que anteriormente mencionamos, en donde los poemas aparecen *sin* estas marcas.

2.4. Figuraciones del límite

Por eso, el tipo de espacialidad que mejor representa las ideas de literatura y edición articuladas en el objeto ByF es la figura del *límite*. Dicho de otro modo: el límite es la espacialidad privilegiada del concepto de literatura que aparece en ByF. Sin embargo, como habíamos adelantado, no se trata de un límite entendido como *separación*, sino más bien como (*ex*)*tensión*, y luego, el límite como *amplitud*, en su sentido constructivo: ahí donde el desplazamiento del límite produce el ensanchamiento del espacio literario. Entonces, también, el límite como filo, borde filoso: apertura que posibilita esa Otra Literatura dentro de la Literatura.

De ahí que las figuraciones del límite no sean del todo convencionales (margen, periferia, borde, orilla)²¹ sino más bien formas enrarecidas, que muchas veces parecen conceptos antes que espacios, como sucede en *Una onda magnética*, de Laura Crespi: «Y desde un despliegue imaginario eso simula una repetición de pliegues, incommensurables territorios de belleza» (16). Si pudiéramos repensar la idea de «pliegue» —que en el libro de Crespi hace referencia explícita al concepto que desarrolla Gilles Deleuze— en términos estrictamente topológicos, más allá de la estética a la que remite (el Barroco), entonces podríamos decir que en ByF el límite es un pliegue por el tipo de desplazamiento que convoca, ahí donde «plegar–desplegar ya no significa simplemente tensar–destensar, contraer–dilatarse, sino envolver–desarrollar, involucionar–evolucionar» (Deleuze:17). Por medio del pliegue se accede a «incommensurables territorios de belleza». En este sentido, el pliegue no es otra cosa que el desplazamiento del límite, ese movimiento por medio del cual se relativizan el afuera y el adentro:

Toda la cinta de la autopista es una larga y ancha zona flamante. Creo que somos los primeros en transitarla. En una señal hay un dibujo de un camión bajando por una pendiente y dice: enganche. La perspectiva nos hace sentir que avanzamos hacia adentro. Al volver sucede igual, la sensación no cambia, no sentimos que estamos saliendo por el hecho de estar haciendo el camino inverso. (Bléfari 2001:25)

Esa «autopista» que aparece en *Poemas en prosa*, de Rosario Bléfari, representada casi como una banda de Moebius, lleva inscripta la idea de literatura que se construye en ByF: un tipo de espacio simbólico en donde la exterioridad es un efecto de la interioridad. La dirección es siempre la misma: hacia adentro. Y a pesar de hacer el recorrido inverso, «no sentimos que estamos saliendo», porque en ByF, los textos parecen partir de este supuesto topológico, según el cual la literatura es pura interioridad. Por lo tanto, el límite está en el centro, no el margen, como «la explicitación de lo indeterminable dibujándose en torno a la línea cartográfica que delimita el centro» (Crespi:7). Es decir: eso que aparece como «indeterminable» en *Una onda magnética*, de Laura Crespi, eso que se dibuja «en torno a la línea que delimita el centro», puede pensarse como la misma amplitud del objeto literario, en donde su límite inespecífico, como decíamos, constituye a la vez la condición de su especificidad.

Por eso, las figuraciones del límite que encontramos en ByF aparecen dispuestas siempre como pliegues, duplicadas, espejadas, como en un poema de Gabriela Bejerman en donde las sombrillas están «al borde del borde/ de la playa» (2000b:s/p); o en otro fragmento de *Poemas en prosa*, de Rosario Bléfari, en donde «la playa se forma al borde de pensamientos que van desde el fondo de cada pensamiento hasta el fondo de otro abismo no tan generoso» (2001:2). De este modo, el límite se presenta bajo la dinámica de ese «envolver–desarrollar» que mencionaba Deleuze: límites que, entonces, se repliegan, intentando alcanzar su propio centro, pero a partir de un tipo de movimiento extensivo, que siempre busca cortar, abrir, ensanchar el espacio de lo literario: de ahí su paradójico efecto de *exterioridad*.

En este sentido, no habría «marginalidad» en ByF o, en todo caso, se trataría de una marginalidad que se construye desde el centro. Esto permitiría entender mejor la reescritura del concepto de «Belleza» que opera desde el nombre de la editorial, ya que si la Belleza es un valor central (tradicional, clásico) de la Literatura y del Arte, acá aparece reformulado, precisamente, desde la movilidad de sus límites, es decir, desde el socavamiento de su centralidad. De ahí que Rosario Bléfari insista en minar la oposición entre el afuera y el adentro: «La belleza tritura todo el exterior» (2001:22). Y si la Belleza, ya pensando en términos de programa editorial, «tritura todo el exterior», es porque, como sostiene Jacques Derrida, «el afuera mantiene con el adentro una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro» (46). Por eso habría que pensar la idea de literatura que se construye en ByF desde un afuera que se presenta como socavamiento interior, equivalente al tipo de certeza a la que arriba Ezequiel Alemian cuando reseña nada más y nada menos que *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian:

Son textos que se pueden ignorar o rodear, textos que uno tiende a rodear o a ignorar, pero precisamente porque son textos que, inevitablemente (y de ahí también el carácter un poco autoritario que tienen), en algún momento, si se quiere llegar a concebir de qué puede tratarse la experiencia literaria, uno tiene que atravesar. Aunque más no sea, para comprender que *en el centro de eso que uno llama «lo literario» no hay nada*, probablemente también porque eso que uno llama «lo literario», en realidad, no existe. (2010) (cursiva nuestra)

Y en este sentido, la reseña que Alemian escribe sobre *El Aleph engordado*, es totalmente consecuente con su lectura de *Control o no control*, de Fernanda Laguna:

Estilísticamente, Fernanda Laguna escribe poemas como si la poesía no hubiese existido jamás. Poesía entendida como un género, con su historia y tradiciones, con sus imperativos de escuelas, sus «ismos». Escribe como si se pudiese escribir desde cero, sin lastre; como si al escribir ella misma estuviese creando la poesía (...). Una literatura de la anomia como la suya cobra sentido precisamente en un contexto normativizado. Necesita la existencia de aquello que impugna. La poesía de Laguna es una poesía que no termina de resignarse a no

ser leída como aquello que rechaza, porque al hacerlo dejaría de ser considerada como poeta y la poesía, finalmente, es lo único que Fernanda Laguna jamás impugna. (...) *¿Laguna está afuera de la poesía o trabaja en el centro mismo de ella?* La pregunta es difícil de contestar. Es impropio. Porque la suya no es una contradicción que deba ser saldada. Al contrario. *Laguna no está ni en uno ni en otro lugar.* Está en los dos, o en ninguno. En cierta forma, es inaprehensible para estas viejas categorías de la crítica. Laguna está un poco más adelante. Eso no la hace mejor ni peor poeta, pero por *su falta de ubicuidad* es un cuestionamiento radical a cualquier idea de lo que signifique ser un buen o mal escritor.²² (cursiva nuestra)

Me interesan las lecturas de Katchadjian y de Laguna que hace Ezequiel Alemian por su constante hincapié metafórico en el problema de la espacialidad literaria, porque lo que estos textos están problematizando, podríamos deducir de las reseñas de Alemian, es ese régimen de metáforas espaciales: ¿Cómo *engordar* el Aleph? ¿Cómo estar *adentro* y a la vez *afuera* de la literatura? ¿Cuál es el límite que hay que atravesar? O mejor dicho: ¿qué idea de límite hay que construir para poder atravesar un límite?

Notas

¹ Belleza y Felicidad comienza su actividad editorial en 1998. Fernanda Laguna, su editora, aparece como una figura asociada al campo de las artes plásticas, relacionada con ciertos artistas de la década del noventa pertenecientes al Centro Cultural Rojas, tales como Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Pablo Suárez, Benito Laren, Liliana Maresca y Roberto Jacoby. La editorial, por los autores que aglomera, también estuvo asociada, en sus comienzos, a la revista *Nunca, nunca quisiera irme de casa* (1997–2001), dirigida por Gabriela Bejerman, proyecto que generó un espacio de socialización donde entraron en contacto y se conocieron distintos poetas. Para el presente capítulo, trabajamos con lo que se considera el catálogo completo de la editorial —a la venta en Internet— que consta de setenta y dos títulos fechados entre 1998 y 2009.

² Entrevista realizada en el marco del proyecto de tesis doctoral.

³ Tzvetan Todorov, en la «Introducción» al clásico estudio sobre «lo verosímil» da cuenta de la misma sospecha: «Se trata de sacar al lenguaje de su *transparencia ilusoria*, de aprender a percibirlo y de estudiar al mismo tiempo las técnicas de que se sirve, como el hombre in-

visible de Wells al beber su poción química, para desaparecer a nuestros ojos» (12, cursiva nuestra).

⁴ Dice Walter Benjamin: «Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra» (30). Benjamin, por supuesto, está pensando en los modos de reproducción de la Modernidad. Pero además estaba pensando la reproductibilidad en relación con los fenómenos de masas (concretamente, en relación con el auge incipiente de la fotografía y el cine) y, a su vez, estaba pensando los fenómenos de masas en relación con el fascismo. Y acá aparece el primer problema: porque desde Benjamin, pasando por Adorno y Horkheimer, hasta la lectura que hace Andreas Huyssen de ellos, los conceptos de «aura», «industria cultural» y «autonomía del arte» parecen plantearse siempre en relación con la cultura de masas y con la incidencia del arte en una escala masiva. En estos textos teóricos, la idea de «masividad» es el *a priori* de la conceptualización y de los debates que giran en torno. Pero entonces: ¿cómo habría que leer el objeto ByF?; ¿cómo pensar algo como «la poesía argentina contemporánea», cada vez más afuera del «mercado», más alejada de los «Lectores sin rostro» de los que

habla Bourdieu, y finalmente sustraída de su «valor de uso revolucionario» como lo llama Benjamin (121), de su «poder crítico, emancipador y hasta subversivo» como lo identifica Ludmer (154)? Y esto implica, en simultáneo, la revisión de un problema teórico: ¿cómo pensar conceptos *mayoritarios* en relación con formaciones *minoritarias*?

⁵ Dice Benjamin: «Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son “ensaladas de palabras” que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones» (61).

⁶ Con respecto a la mención del fotolog, es Cecilia Palmeiro la que apunta: «lo que caracteriza a estos escritos es, precisamente, un cierto arcaísmo incrustado en su (pos)modernidad (entendida como estilo, en relación con la moda). No tematizan, en general, la sociabilidad en la red, ni su modo de circulación primero ha sido el blog, por ejemplo. Escritos en el momento de la masificación de estas tecnologías a nivel local, parecen más bien hablar de, y fabricarse con, las técnicas más inmediatamente demodé: la fotocopia, la encuadernación artesanal, la imprenta; y cuando algo de “lo nuevo” aparece en ellos, lo hace en un contexto de carestía y precariedad que lo reconfigura, que los saca de cualquier ensueño hipertecnológico. Y sin embargo, con los desechos de las “viejas”, desde ese leve desplazamiento mostraron críticamente un estado de la cuestión de las nuevas tecnologías, y de la escritura misma». (164).

⁷ Nómina de algunos autores y las editoriales en las que publican: Daniel Durand (Deldiego, Belleza y Felicidad); Cecilia Pavón (Deldiego, Belleza y Felicidad, Siesta); Carlos Battilana (Deldiego, Siesta y Vox); Fa-

bián Casas (Deldiego, Vox, Belleza y Felicidad); Fernanda Laguna (Belleza y Felicidad, Deldiego); Gabriela Bejerman (Belleza y Felicidad, Siesta); Alejandro Rubio (Siesta, Deldiego, Vox); Damián Ríos (Deldiego, Belleza y Felicidad); Francisco Garamona (Deldiego, Belleza y Felicidad, Siesta, Vox); Washington Cucurto (Deldiego, Siesta, Vox, Belleza y Felicidad); Ezequiel Alemán (Deldiego, Vox, Siesta y Belleza y Felicidad); Marina Mariasch (Belleza y Felicidad, Siesta, Vox).

⁸ Los títulos de ByF presentan usualmente marcados errores ortográficos y de tipeo en la mayoría de las ediciones. En general, transcribiremos las citas exactamente como figuran en los textos originales, sin la aclaración «[sic]», salvo cuando se preste a confusiones, ya que en algunos casos dicha aclaración dificultaría la lectura de corrido.

⁹ Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: «ese azar que [en la foto] me despunta» (1980:59). Si el *studium* está organizado como un saber, en tanto «emoción impulsada racionalmente por una cultura» (57), el *punctum* en cambio no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad» (59). En este sentido, podemos decir que el uso de la tradición que encontramos en ByF responde mejor —dadas sus dimensiones, sus escalas, su estructura— a la idea de *punctum*, mientras que las «grandes referencias literarias», la idea misma de «reescritura» (de una poética, de un autor, de un libro), podrían pensarse bajo la estructura del *studium*.

¹⁰ Errores ortográficos en el original.

¹¹ www.rae.es

¹² Me refiero, sobre todo, a la idea de «realizativo», que en su expresión original, *performative*, conecta con lo que decía Laguna en la entrevista citada: precisamente, el libro como hecho *performático*. (Ver Austin).

¹³ www.rae.es

¹⁴ Reinaldo Laddaga, en *Estética de la emergencia*, se refiere, precisamente, a proyectos respecto de los cuales «no sabemos, verdaderamente, cómo hablar (...): proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas —ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura” (...)— que, sin embargo, *se encuentran inequívocamente en su descendencia*» (11) (cursiva nuestra).

¹⁵ Esta descripción coincide perfectamente con la que Pierre Bourdieu hace del campo artístico en *Las reglas del arte*: «El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino *también la producción del valor de la obra* o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra». (1995:339). Para Bourdieu, en efecto, la obra de arte considerada como un «bien simbólico» sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla (2003:70), de asignarle un «valor» (80). Por eso, la transformación de los medios de producción artística, para Bourdieu, implica una transformación de los modos de percepción (78): «Existe el efecto de campo cuando ya no se puede comprender una obra —y el valor, es decir, la creencia que se le otorga— sin conocer la historia de su campo de producción» (123). La idea de *creencia* que aparece como recurrente en ByF, en este sentido estrictamente formal, no es otra cosa que el signo de un «efecto de campo», es decir, entendido precisamente como un «universo de creencia». Me pregunto si las ideas de «posautonomía», aunque Ludmer no está hablando en concreto de ByF, no tendrán que ver, entonces, con una lectura que se posiciona *por fuera* del campo, que desconoce su «historia». Porque si hay algo de literario en los textos de ByF es, justamente, la *dificultad* de inscribirlos en la literatura, su lugar problemático en ella, dificultad que demanda estar al tanto de la historia de ese campo de producción en particular, de su sistema de creencia, de sus valores, tarea analítica, crítica, que permite leer la densidad literaria de estas escrituras en ese filo.

¹⁶ Dice Ana Porrúa: «El uso que hago [del término caligrafía] es metafórico, claro, y estos movimientos pueden pensarse como los de un cuerpo (el cuerpo de una

escritura) que diseña trazos y encubre o pone en suspenso los objetos, los soportes y los sujetos de los que habla. De algún modo, en la poesía, lo plástico (no pienso aquí en lo que arroja una imagen como visión, el modo de convocar la vista) es el carácter central del lenguaje. Si en las caligrafías orientales importan los trazos, su inclinación, su disposición armando un signo o un dibujo, el modo de usar el pincel (formas en punta o redondeadas) podemos pensar el lenguaje poético, algunas de sus formaciones, sobre todo, como caligrafías. (...) Hablo de caligrafías, entonces, porque es una imagen que me permite recuperar la materialidad del lenguaje y revisar algunas metáforas que están asociadas a ciertas escrituras. (...) Una caligrafía tiene que ver con la singularidad pero no necesariamente con lo individual: puedo reconocer una caligrafía objetivista o esteticista; una caligrafía surrealista o neobarroca, a partir de los movimientos del lenguaje más visibles (o más audibles) de cada una de estas poéticas. Hay materiales que las caracterizan, pero también modulaciones de esos materiales» (56–57). Este concepto reenvía, precisamente, a los materiales y a sus modos de uso, pero sobre todo a la *forma* de esos trazos —en eso hace hincapié la lectura de Porrúa— que es lo que me interesa abordar en este apartado.

¹⁷ www.rae.es

¹⁸ www.rae.es

¹⁹ www.rae.es

²⁰ Por ejemplo, en *Una chica menstrúa*, encontramos los siguientes errores ortográficos/de tipeo: «me dice que **valla** igual» (2003:1; remendado en Mansalva, 2009:5, «Me dice que vaya igual»), «Ojeda se la pasa González y **Gonzáles**» (2003:5; remendado en Mansalva, 2009:8, «Ojeda se la pasa a González y **González**»); «**Gooooo**l» (2003:5; en Mansalva, 2009:8, figura simplemente como «**Gol**»); «Yo le digo que puede [**que**] sea contraproducente» (2003:6; remendado en Mansalva, 2009:9, «Yo le digo que puede **que** sea contraproducente»); «Tengo miedo [**a/de**] lo que puede nacer entre nosotras» (2003:11; remendado en Mansalva, 2009:12, «Tengo miedo a lo que puede nacer entre nosotras»).

²¹ Pienso, por ejemplo, en la idea de «periferia» y «margen» que elabora Beatriz Sarlo en su ensayo sobre Raúl González Tuñón, en donde estas figuras describen

cartografías socioculturales bien definidas, relacionadas con la nueva «escenografía urbana» de la modernidad porteña (Sarló:158).

²² Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Fernanda-Laguna-el-nacimiento-de-la-poesia_o_732526772.html

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. y MAX HORKHEIMER (1981). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal, 2007. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.
- AIRA, CÉSAR (2002). «Los poetas del 31 de diciembre de 2001» [en línea]. Consultado el 20 de julio de 2012 en <http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html>
- ALEMIAN, EZEQUIEL (2010). Reseña [en línea] a *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. Consultado el 20 de julio de 2012 en <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=91&pdf=si>>
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.
- BAJTIN, MIJAIL (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. Traducción de Julio Forcat y César Conroy.
- BARTHES, ROLAND (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.
- (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Traducción de Fernández Medrano.
- BAUDRILLARD, JEAN (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá.
- BENJAMIN, WALTER (1936). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Ensayos*. Madrid: Editora Nacional, 25–68, 2002.
- BOURDIEU, PIERRE (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata. Traducción de Alberto C. Ezcurdia.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.
- CARRERA, ARTURO (2001). *Monstruos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CASAS, FABIÁN (2000). *Ocio*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- COLLINS, WILKIE (1985). *La piedra lunar*. Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca personal Jorge Luis Borges. Traducción de Horacio Laurora.
- DARÍO, RUBEN (2000). *Poesía*. Buenos Aires: Planeta.
- DELEUZE, GILLES (1988). *El pliegue*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Traducción de Jorge Aguilar Mora.
- (1980). «¿Uno sólo o varios lobos?». *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez.

- DERRIDA, JACQUES (1967). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Horacio Pons.
- FOUCAULT, MICHEL (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- GANDOLFO, ELVIO (2012). Reseña [en línea] a *Control o no control* de Fernanda Laguna. Consultado el 20 de julio de 2012 en <<http://noticias.perfil.com/2012/07/poesia-sin-filtro/>>
- HUYSEN, ANDREAS (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Pablo Gianera.
- KAMENSZAIN, TAMARA (2006). «Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa», en AA. VV. *Tres décadas de poesía argentina* (1976–2006). Buenos Aires: Libros del Rojas, 217–235.
- LADDAGA, REINALDO (2010). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LAGUNA, FERNANDA (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2012). *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- LIPOVETSKI, GILLES (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2009. Traducción de Felipe Hernández y Carmen López.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAZZONI, ANA y DAMIÁ SELCI (2006). «Poesía actual y cualquierización», en Jorge Fonderbrider, compilador. *Tres décadas de poesía argentina. 1976–2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 258–268.
- PALMEIRO, CECILIA (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- PORRÚA, ANA (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.
- ROSA, NICOLÁS (1988). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004.
- SARLO, BEATRIZ (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SONTAG, SUSAN (1966). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Traducción de Horacio Vázquez Rial.
- TODOROV, TZVETAN (1970). «Introducción», en AA. VV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 11–15. Traducción de Beatriz Dorriots.
- WILLIAMS, RAYMOND (1977). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. Traducción de Guillermo David.
- YUSZCZUK, MARINA (2012). «Belleza y felicidad: escrituras ingenuas y la poesía como arte de lo efímero», en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*, Tesis Doctoral [en línea.], 363–390. Consultado el 20 de julio de 2012 en: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

Corpus

Belleza y Felicidad. Catálogo completo (1998–2009)

(1998)

LAGUNA, FERNANDA. *Poesía proletaria*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(1999)

BEJERMAN, GABRIELA (Lirio Violetsky). *Concurso de tortas: Ganadora ¡Sonia!* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

CALCARAMI, JUAN. *Petit journal poetique*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

GARCÍA, ESTEBAN. *Todos putos (una bendición)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

LAGUNA, FERNANDA (a). *, Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (b). *Amigas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (c). *César Aira y Cecilia Pavón*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (d). *El loco*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (e). *La ama de casa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (f). *La señorita*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (g). *Licor de café (club de señoritas y señoras)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (h). *Salvador Bahía, ella y yo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (i). *Samanta*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PAVÓN, CECILIA. *La euforia*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

ROSETTI, DALIA (a). *Sueños y pesadillas 1 y 2*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (b). *Tatuada para siempre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2000)

BEJERMAN, GABRIELA (a). *El frasco de perfume está caído*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (b). *El tilo vive lentamente... a los sueños*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (c). *Ira a cupido*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (d). *Judía*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

JACOBY, ROBERTO. *Orgía*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

LAGUNA, FERNANDA (a). *Cartas de amor*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

———— (b). *Poema IV*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

MARIASCH, MARINA y ANA RASCOVSKY. *Proyecto animal*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PAVÓN, CECILIA. *Primer beso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PÉREZ, PABLO. *Amantes*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2001)

BLÉFARI, ROSARIO. *Poemas en prosa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2002)

ACEVEDO, GEMA. *Según la flor*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

AIRA, CÉSAR. *La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

BERGER, TIMO y CECILIA PAVÓN. *No me importa el amor, me importa la plata (Lieder aus wut aus lust)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

BIZZIO, SERGIO. *El abanico matamoscas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

CUCURTO, WASHINGTON. *¡Oh, tú dominicana del demonio!* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PAVÓN, CECILIA. *Bicicleta robada secuestrada*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

RÍOS, DAMIÁN. *Poemas perros*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2003)

BERGER, TIMO. *Moldavia*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ROSETTI, DALIA. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.TORRE, BLITTO. *Cara de perro*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2007)

AIRA, CÉSAR. *Picasso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.BEJERMAN, GABRIELA (Lirio Violetsky). *Una monja modelo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.GUA GUA, ALI. *Terrón de azúcar*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2008)

ALEMIAN, EZEQUIEL. *Diario del mundial*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ANACHURI, HUMBERTO. *Macanas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ANTOLÍN. *Las personas no me quieren lo suficiente*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.BLÉFARI, ROSARIO. *Astri*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.CRESPI, LAURA. *Una onda magnética*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.DURAND, DANIEL (a). *Petición y promesa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (b). *Tengo una idea moteada de lo que soy*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.GARAMONA, FRANCISCO. *Cosas encontradas en un pupitre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.IOSHUA. *Para los pibe*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.LAGUNA, FERNANDA (a). *I love you don't leave me*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (b). *Algo que hacer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (c). *No quiero manipularte con este cuento*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (d). *Poesías*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.LEVINSON, MARÍA PAZ. *Cartas a cactus*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.MARIANINO. *Atención personal*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.NEGRI, VIRGINIA. *Té espero conectada*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.PARDO, MERCEDES. *Rojo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ROSETTI, DALIA. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 2*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.SURES, GUIDO EUGENIO. *El amor por Internet ¿En verdad existe?* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2009)

BERJMAN, GABRIELA. *Espejismos*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.DOMENECH, TAMARA (a). *Las elegidas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (b). *Ropero*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.GARAMONA, FRANCISCO. *Pueblo y ciudad llanos*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Sin fecha

ALEMIAN, EZEQUIEL (s/d). *7 poemas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.BEJERMAN, GABRIELA (Lirio Violetsky) (s/d). *Esa troncha trenza de cana*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Literatura sin crítica: el fin de los grandes currículos

✉ FACUNDO NIETO / Universidad Nacional de General Sarmiento

fnieto@ungs.edu.ar

Resumen

El artículo se propone examinar los *Diseños Curriculares* de la materia Literatura, correspondientes a 4º, 5º y 6º año de la educación secundaria, publicados por la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires durante 2010 y 2011.

El análisis permite observar un contraste significativo entre, por un lado, la vaguedad de criterios relativos a la selección de textos literarios y, por otro lado, cierto exceso de pautas en lo que respecta a las prácticas de lectura prescriptas. En este sentido se advierten dos prescripciones fundamentales para el docente: en primer lugar, priorizar la libre interpretación de los alumnos; en segundo lugar, propiciar numerosas instancias de socialización de esas interpretaciones.

Tanto en los criterios para la selección de textos como en las prescripciones de lectura es posible detectar la ausencia de saberes específicos de la crítica literaria en la elaboración de los documentos. Son estos saberes los que permitirían postular criterios alternativos para la construcción de un canon escolar y para la enseñanza de la lectura crítica de los textos literarios.

Abstract

This article proposes to analyze the *Curricular Design* of Literature for 4th, 5th and 6th years of high school, published by the General Direction of Culture and Education of Buenos Aires Province in 2010 and 2011.

The analysis reveals a large contrast between the vague criteria used to select the literary works and the strict guidelines proposed to interpret them. In this respect, two main prescriptions aimed at the teacher can be noted: firstly, to prioritize students' free interpretation; secondly, to favor different instances to socialize their interpretations.

In both the criteria to select texts and the prescriptions about reading, it's possible to detect in the documents a lack of specific knowledge of literary criticism. This knowledge is precisely the type that could permit an alternative set of criteria to elaborate a literary canon for high school and to read literary works critically.

Key words: teaching literature • curriculum • literary canon • interpretation • literary criticism

Palabras clave: enseñanza de la literatura • currículum • canon literario • interpretación • crítica literaria

...es curioso lo que pasa con los manuales escolares [de historia]: la historia liberal no existe más, pero tampoco se trata de una historia revisionista. Uno podría pensar ¡qué suerte!, ya no hay una versión oficial de nuestra historia. Pero en realidad lo que ocurre es que se trata de un relato sin sentido, una historia «flan», en la cual los hechos no encuentran explicación alguna. (...) Dicen: «Lavallo mató a Dorrego», pero no se sabe por qué. Ya no remiten a causas simples —antes uno era «el bueno» y otro era «el malo»— pero tampoco ofrecen nada a cambio. Los chicos deben quedar con la impresión de que se asesinaba porque sí... Ahora la historia no tiene *un* sentido, pero se ha convertido en una historia *sin* sentido y por lo tanto, resistente a la crítica y a la refutación.

HILDA SABATO

Fecha de recepción:

14/06/2013

Fecha de aceptación:

26/08/2013

Los *Diseños Curriculares* de Literatura para 4º, 5º y 6º año de la educación secundaria en la provincia de Buenos Aires, publicados en 2010 y 2011,¹ posiblemente hayan encontrado el modo de organizar la materia en las líneas programáticas para la enseñanza de la literatura en la escuela media italiana, expuestas en septiembre de 1986 como parte de las conclusiones del Seminario de Didáctica de la Literatura Italiana y Extranjera que tuvo lugar en el CEDE (*Centro Europeo dell' Educazione*) en Villa Falconieri. Haciendo referencia a aquellas conclusiones, Giuliana Bertoni del Guercio, por entonces secretaria nacional del LEND (*Lingua e Nuova Didattica*), mencionaba, entre otros, el siguiente objetivo para el bienio de enseñanza media superior (correspondiente a alumnos de 14 a 16 años de edad aproximadamente):

Por medio de la lectura de textos literarios organizados en itinerarios coherentes, el estudiante debería adquirir progresivamente un conjunto de conocimientos institucionales sobre la literatura y sobre el hecho literario entendidos como instrumentos funcionales para la comprensión y la interpretación de los textos. En particular:

–conocimientos sobre los diferentes procedimientos específicos mediante los cuales la literatura da forma a las experiencias y a las ideas (mítico–fabulosos, épico–trágicos, realístico–miméticos, novelísticos, fantásticos, cómico–paródicos, alegóricos, etc.). (96)

Mencionados por Teresa Colomer en «La enseñanza de la literatura como construcción de sentido» (2001) y en *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela* (2005), esos «diferentes procedimientos específicos mediante los cuales la literatura da forma a las experiencias y a las ideas» (Bertoni:95) se transformaron en «formas de representación de la realidad presentes en la literatura» (Colomer 2001:8) y llegaron a los *Diseños Curriculares* de la provincia de Buenos Aires en términos de «un grupo de visiones o cosmovisiones» (DGCYE 2010):²

Se ha decidido organizar las cosmovisiones del siguiente modo: en 4º año se propone que predominen las cosmovisiones míticas y fabulosas, épicas y trágicas. En 5º las formas realistas, miméticas, fantásticas y maravillosas, y por último, en 6º, las formas cómicas, paródicas, alegóricas, de ruptura y experimentación. (15)

La imprecisión de origen se acentuó a través de las sucesivas traducciones categoriales («procedimientos», según Bertoni; «formas de representación de la realidad», según Colomer; «cosmovisiones», según los *Diseños*) que con marcada regularidad se produjeron cada nueve años (1992, 2001, 2010). Sin embargo, podría hipotetizarse que aquella imprecisión de origen no constituía necesariamente un obstáculo en el contexto de una literatura europea, donde conceptos tales como los de «lo mítico-fabuloso», «lo épico-trágico» o «lo alegórico» podrían encontrar fácilmente referentes más o menos consensuados. En el contexto de la literatura argentina, la cuestión resulta algo más problemática; es así como, por ejemplo, los *Diseños Curriculares* hacen convivir el *Martín Fierro* con el *Cantar de Mio Cid* dentro de la «cosmovisión épica»; *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y *El entenado* de Juan José Saer quedan incluidos dentro de la «cosmovisión realista», y los cuentos de Honorio Bustos Domecq aparecen tanto en la «cosmovisión realista» como en la «cosmovisión cómica, paródica, alegórica, de ruptura y experimentación». De todos modos, sería apresurado rastrear posibles incongruencias o contrasentidos en tales inclusiones (o en otras), dado que los *Diseños Curriculares* lejos están de querer formular una estricta taxonomía:

El concepto de cosmovisión es muy amplio y se puede manifestar de diversos modos en los textos, en las poéticas de los autores, en las posibles lecturas de las obras. Por ejemplo, pensar en una cosmovisión realista, no se limita necesariamente al Realismo como movimiento estético, sino que se pueden incluir obras de diversos tipos, que van desde la poesía social de Raúl González Tuñón o de Pablo Neruda, hasta relatos contemporáneos como «Final de juego» [sic] de Julio Cortázar, «Conejo» de Abelardo Castillo, entre otras.

Hablar de una mirada trágica no necesariamente remite a las tragedias griegas, ni siquiera a todas las obras teatrales que pertenecen a la especie tragedia; también podemos pensar en poemas de César Vallejo, de Miguel Hernández, de Alejandra Pizarnik, en los *Cuentos brutales* de Abelardo Castillo o en algunas novelas de Héctor Tizón, como *El cantar del profeta y el bandido*.

Asimismo, hablar de la visión épica no significa simplemente abordar un corpus de textos de la épica clásica o las sagas arcaicas en lengua española, hallando en ellos rasgos característicos de este género. Se trata ante todo de favorecer un diálogo con otros textos de diversos géneros y épocas atravesados por estos rasgos, por esta forma de ver el mundo e incluso de repensar ciertas categorías arquetípicas o tradicionalmente constitutivas de la épica (la construcción del héroe, del tiempo, del espacio, de la voz narrativa, entre otras). Es por eso que se puede pensar, por ejemplo, en una secuencia de enseñanza que ponga en diálogo *El cantar del Mio Cid* con *El eternauta*, de Oesterheld. (DGCyE 2010:15)

Es cierto que la dinámica escolar tiende a estabilizar sentidos y a fijar fronteras algo esquemáticas: si hasta hace unas décadas el docente había aprendido que en cuarto año debía enseñarse sólo literatura española y en quinto sólo literatura argentina e hispanoamericana, ahora se dirá que en cuarto año toca enseñar exclusivamente la cosmovisión épica y trágica; en quinto, la realista y la fantástica, y en sexto, la cosmovisión cómica, experimental y alegórica.³ Pese a esto, justo es

subrayar que la flexibilidad de los *Diseños Curriculares* permite que prácticamente cualquier obra de cualquier autor de cualquier literatura se adapte a cualquier año: una cosmovisión realista no necesariamente es producida por el realismo, ni el género épico es el único capaz de generar una cosmovisión épica. En este sentido, el currículum del siglo XXI —amigable, democrático, poco propenso a las prescripciones— se presenta como la antítesis de la «perspectiva clásico-centrista, nacionalista e hispanista que atraviesa la enseñanza de la literatura durante todo el siglo XX» y que posibilitó «la organización de los planes de estudio alrededor de figuras consideradas centrales por el canon oficial» (Setton:123). Frente a las rigurosas prescripciones inauguradas en torno a los años del Centenario, el currículum provincial del Bicentenario se abstiene de pensar la construcción de un sistema literario y opta por una «literatura flan».

Sin embargo, aún sin pautar textos, autores ni nacionalidades, las prescripciones están. En todo caso, han cambiado de objeto. Para el currículum, ya no es tan importante pensar un canon literario escolar como controlar las prácticas de lectura a través de dos obsesiones: interpretar libremente y difundir esas interpretaciones.

Primera obsesión: la libre interpretación personal

Nada más lejos de la riqueza, diversidad y amplitud de lecturas que ofrece un texto literario que presentar a los estudiantes la interpretación de un texto de manera anticipada, que explicar al alumno un texto, o abrir el juego de interpretación con la curiosa pregunta «¿qué quiso decir el autor?». En estos casos la búsqueda del lector en general pierde sentido porque en estas intervenciones docentes subyace la idea de una interpretación unívoca, lineal, «correcta». (...)

Si se toman las prácticas sociales de lectura como referencia y se pone como ejemplo al lector asiduo y apasionado, seguramente se encontrarán algunas conductas particulares y prácticas muy específicas: será posible identificar al lector que va de un libro por vez, al que lee muchos juntos, al que ha decidido leer «las grandes obras»; al que lee todo lo que le viene a la mano, al que sólo quiere leer vanguardia, al exquisito, al prejuicioso, al que se obsesiona con un género, al que sigue a un autor, al apasionado, al mesurado, al que lee lo que está de moda, al que lee lo que lee la pareja o los amigos, al que lee lo que no lee nadie, al lector que marca sus libros y anota todo lo que piensa, al que no se permite escribirlos, al que comenta a otros lo que lee, al que escribe algo después de leer. Pero difícilmente sea posible encontrar a un lector apasionado que, habiendo leído una gran obra, responda luego un cuestionario hecho por otro. (DGCYE 2010:10-11)

La conclusión no puede ser más contundente. De un lado de la antinomia se encuentra la lectura literaria como práctica social, cuya caracterización es verdaderamente entusiasta: el lector es «asiduo y apasionado» y, por lo tanto, asistemático, obsesivo, caprichoso, espontáneo y aún irracional en sus conductas de lector; su práctica no parece seguir un patrón establecido y en ello reside su legitimidad, su riqueza y su autenticidad. Del otro lado de la antinomia se encuentra la más

vetusta y artificial de las prácticas escolares: la resolución de cuestionarios. En esta descripción, la escuela no tiene mucho de qué enorgullecerse: ignorante de la diversidad de prácticas extraescolares que llevan a cabo los lectores de literatura, ha elegido aquella que atenta contra la pasión de leer. Desde esta perspectiva, el cuestionario constituiría el símbolo más acabado de la destrucción de lo pasional porque, en última instancia, tiene la función de normalizar las interpretaciones o, peor aún, de imponer una interpretación por sobre las demás.

La lectura de literatura fuera del ámbito escolar se caracterizaría por la «libertad interpretativa». Cada lector leería sin ningún tipo de restricción institucional encargada de establecer interpretaciones «correctas» o «incorrectas». Como señala María Eugenia Dubois en un fragmento citado en los *Diseños*:

El sistema educativo en general nunca ha tenido en cuenta la trascendencia de leer desde una postura estética: evocando imágenes, recuerdos, sentimientos, emociones. La lectura «se estudia» en la escuela como algo ajeno, como algo que está fuera de uno mismo para ser cargado, llevado, recordado, pero no vivido, sentido. Aún la lectura de obras literarias es siempre para los demás, especialmente para nosotros los docentes, rara vez, o nunca se permite a los alumnos leer para sí mismos. Se anula de esta manera la posibilidad de que el estudiante preste atención a las evocaciones que el texto suscita en él y a su modo de responder ante las mismas, lo cual contribuiría a hacerle tomar conciencia de la confrontación entre sus valores y los valores expresados en la obra literaria. (11)

El fragmento acentúa la antinomia: fuera de la escuela, la lectura «se vive» y «se siente»; en el mundo escolar, la lectura «se estudia» y, al parecer, ser estudiada es una de las peores cosas que podrían ocurrirle a la literatura.

¿Cómo hacer para evitar, entonces, que la escuela continúe enclaustrada en el consabido cuestionario? ¿Cómo hacer para que, en el ámbito escolar, la lectura literaria logre escapar al indeseable «estudio»? La respuesta es sencilla: la lectura de textos literarios en la escuela debe propiciar *una multiplicidad de interpretaciones*:

Todo lector establece un vínculo creativo con lo que lee, en un proceso dinámico donde texto y lector se determinan mutuamente. Se parte, entonces, del hecho de que habiendo libertad para leer e interpretar de manera personal, ni siquiera un canon literario de lo más estricto puede conducir al peligro de hacer de la literatura un dogma.

Cuando la interpretación de un texto se presenta de antemano, cuando se le explica al alumno un texto, o cuando la interpretación se abre con la curiosa pregunta «¿qué quiso decir el autor?», la búsqueda del lector en general pierde sentido. Debe favorecerse entonces la variedad de interpretaciones, en función de las que cada lector decide. En este sentido, se trata de alternar las diversas acciones en torno de un mismo texto, en función de una mejor lectura y de un mayor disfrute de las obras, y no de una mera resolución formal de cuestionarios que reparan simplemente en los aspectos estructurales de las obras. La descripción de aspectos formales debe estar al servicio de la formación de un lector estético, de la recepción variable de las obras, de la discusión de los significados construidos, y de las imágenes evocadas al leer. (10)

Las interpretaciones de los textos literarios quedan libradas a la libertad personal. Una especie de democracia hermenéutica sentencia que «cada lector decide». Más cercana a la opinión personal o al gusto individual que a un saber disciplinar específico, la interpretación sería una disposición natural inscripta en los sujetos y, por lo tanto, según los *Diseños*, la escuela sólo puede (y debe) propiciar que esa disposición se manifieste, pese a la complejidad que, según la didáctica de la literatura, la enseñanza del acto interpretativo conlleva.⁴ El aula es un espacio de discusión de interpretaciones que podrían formularse sin la necesidad de conocimientos disciplinares: simplemente se interpreta porque se ha aprendido a hacerlo fuera del ámbito escolar. Saberes vinculados con movimientos artísticos, procedimientos formales, debates estéticos e información sobre el contexto de producción no sólo no serían materiales necesariamente valiosos para la elaboración de interpretaciones, sino que, por el contrario, podrían funcionar obstaculizando la proliferación interpretativa y convirtiendo a la literatura en objeto de «estudio», no de libre «evocación». Las categorías teóricas funcionarían en contra del fluido discurrir de «imágenes, recuerdos, sentimientos, emociones»; tienden a establecer un margen de sentidos posibles y a excluir otros.⁵ Por eso, el docente debe intentar mantenerse al margen de presentar una interpretación de los textos; su tarea es la del acompañamiento o *la mediación*: deberá «poner a los alumnos en situaciones en las que se encuentren con una variada gama de textos», «construir ámbitos de intercambio de ideas», «favorecer (...) la pluralidad de lecturas y opiniones de los estudiantes», «acompañar a cada alumno a encontrarse con “su propio libro”, “su propio autor”» (II). Si la recomendación de un producto cultural es la forma en que fuera de la escuela las personas aconsejan sobre qué película, obra teatral o libro elegir, de manera similar el docente deberá acompañar «despertando el interés de los lectores como lo hace quien recomienda una obra» (II).

La clase de literatura sería un espacio en el que la lectura colectiva de un texto desencadena en los alumnos una serie de interpretaciones que dialogan entre sí. El docente, lejos de comunicar una interpretación, coordina el fluido diálogo, en lo posible sin tomar posición, sólo recuperando las opiniones de los alumnos. Enseñar literatura es fundamentalmente poner en escena este ejercicio de intercambio de lecturas que rescata el pluralismo y la diversidad como bases para la construcción de sentidos en torno a lo leído.

Se parte así del supuesto de que la interpretación de un texto literario es una tarea que sólo requiere de espontaneidad e intuición. Si la idea romántica del autor como genio creador cuyo espíritu estaría habitado por los valores del bien y la belleza logró ser en gran medida desalojada de la enseñanza de la literatura gracias a la difusión de los aportes de las teorías literarias, una idea romántica de lector (y, especialmente, de *joven lector*) se introdujo para pensar la enseñanza de la literatura. De este modo, sin necesidad de conceptos teóricos, históricos o críticos que, por el contrario, entorpecerían esa relación primigenia entre joven lector y obra literaria, las interpretaciones fluirían espontáneamente gracias a la potencia estética constitutiva de la literatura.⁶ Por consiguiente, la interpretación

en la escuela no sería una práctica que se enseña y se aprende, sino que «ya se trae». El docente no tiene demasiado por enseñar en lo que respecta a interpretar textos y, mucho menos, por evaluar:

Se deben evaluar procesos de apropiación de los textos, en lo posible mediante productos donde los estudiantes puedan poner en escena qué leyeron y cómo: reseñas, prólogos de antologías, contratapas, un diario de poesía, etcétera. No se deberían evaluar interpretaciones de las obras literarias (como lectura cerrada, lineal, unívoca) dado que no hay una interpretación que pueda considerarse como *la correcta*. (30) (cursivas en el original)

Producto de la expresión más subjetiva, la interpretación no puede ser sometida a los parámetros institucionales de la acreditación. En todo caso, se evaluarán *los productos* («reseñas, prólogos de antologías, contratapas, un diario de poesía»), es decir, los modos en que las interpretaciones se objetivaron en la escritura, pero no las interpretaciones en sí mismas. No existen condiciones objetivas para la lectura crítica de interpretaciones, pero sí para el examen de su redacción.

Llamativamente, esta prescripción queda reservada sólo para la lectura de textos específicamente literarios. En lo que concierne a la lectura de textos no literarios, en cambio, el papel del docente no debe reducirse al mero acompañamiento o a la simple recomendación:

Es esperable que en la Secundaria Superior los estudiantes accedan a textos formales, académicos, críticos, específicos. Se trata de lecturas difíciles, por lo que si bien la tendencia será buscar una autonomía gradual de parte de los alumnos, *las intervenciones docentes resultan imprescindibles*: habrá que planificar sesiones de lectura compartida, *anticipar dificultades que se puedan presentar para orientarlas de forma adecuada, especificar los propósitos de lectura y las estrategias pertinentes, abrir espacios para las explicaciones de conceptos*, para la confrontación de ideas con sus fundamentaciones, distinguir las diferentes funciones de un texto, propiciar las preguntas, las problematizaciones, la relectura de fragmentos particularmente complejos, etcétera. (24) (cursivas nuestras)

Los textos no literarios constituirían «lecturas difíciles» y aquí el docente no sería un *mediador*: sus intervenciones —bajo la forma de explicaciones de conceptos que anticipen dificultades— no sólo son pertinentes, sino además imprescindibles.

Segunda obsesión: la socialización de las interpretaciones

Previamente al análisis de una serie de experiencias escolares que a lo largo del siglo xx intentaron promover la autonomía de la lectura literaria, Gustavo Bombini formula como punto de partida una hipótesis sobre la heteronomía de la enseñanza de la literatura en el ámbito escolar:

la enseñanza de la literatura siempre ha estado ligada a la necesidad de transmitir contenidos relacionados con la nacionalidad y valores ligados a la formación del buen ciudadano. (...)

En la [escuela] secundaria esta función aparece más nítidamente marcada a partir del establecimiento de un canon de textos que se leen obligatoriamente y que constituyen el canon insustituible de la historia de la literatura nacional que conocerán las sucesivas generaciones. De esta manera, el *Martín Fierro* de José Hernández o *Recuerdos de Provincia* o el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento son textos que por su sola mención vienen a promover los valores de lo nacional a través de la literatura. (2001:56)

Considerada superficialmente, la hipótesis parece haber perdido vigencia. En los *Diseños Curriculares* del Bicentenario, Sarmiento ha desaparecido completamente junto con *Facundo* y *Recuerdos de Provincia*, y la promoción de valores nacionales a través de *Martín Fierro* queda anulada con la inclusión del texto en una lista titulada «Anexo de textos sugeridos. Cosmovisión épica», que contiene, entre otras obras, el *Cantar de Mio Cid*, *La Araucana*, *La cautiva* y *El eternoauta*. También ha sido eliminado *El matadero de Echeverría*.

Ya no existe un canon de lecturas que configuren una historia literaria nacional para la formación de ciudadanos (las obras se mencionan siempre en un amplio listado anexo —constituyen *depósito*, no *archivo* ni *sistema*— y en carácter de textos *sugeridos*). Ni siquiera el objeto de enseñanza y aprendizaje está conformado ya por textos literarios; pese a su denominación, en la materia Literatura no se enseña literatura sino «prácticas del lenguaje»:

La materia Literatura *toma como objeto de enseñanza las prácticas del lenguaje. Tiene por lo tanto el mismo enfoque didáctico que la materia Prácticas del Lenguaje* de los tres primeros años de la Educación Secundaria pero se especializa en uno de sus ámbitos de uso: el literario.

Por ende, se puede decir que *las prácticas del lenguaje constituyen el objeto de enseñanza de esta materia*. (DGCYE 2010:9) (cursivas nuestras)

Las prácticas del lenguaje constituyen el objeto de enseñanza de la materia Literatura: toda una declaración de principios. Se trata de cuatro prácticas, las mismas para 4º, 5º y 6º año:

- participar de situaciones sociales de lectura y escritura literaria;
- establecer relaciones entre el lenguaje literario y otros lenguajes artísticos;
- leer y producir textos académicos (de estudio) y críticos (de análisis) de literatura;
- construir un proyecto personal de lectura literaria. (16)

El primer impulso parece conducir a la celebración del fin de un gran relato: el del currículum de literatura que perseguía el modelado de buenos ciudadanos para la república. Sin embargo, una lectura menos entusiasta de los *Diseños* permite determinar la vigencia de la hipótesis de Bombini: aún sin canon literario escolar y sin lectura crítica de textos literarios como objeto de enseñanza y aprendizaje, la producción de ciudadanía sigue siendo una función clave de la asignatura.

Efectivamente, una de las «orientaciones didácticas» que ofrecen los documentos tiene el mérito de sintetizar los diferentes tipos de prácticas que confieren sentido a la lectura literaria:

El docente debe garantizar experiencias literarias dentro y fuera del aula. En primera instancia, se espera que dentro del aula se pueda asignar un tiempo fijo destinado a compartir lecturas desde diversos puntos de vista y en el marco de diferentes actividades (la hora de lectura compartida, la elaboración de comentarios grupales en torno a los libros que se están leyendo, etc.); en segunda instancia, poner en juego actividades fuera de la escuela tales como ir al teatro, escuchar narradores orales, visitar bibliotecas importantes, asistir a presentaciones de libros, mirar programas televisivos documentales en torno a la vida de un autor o a un movimiento estético, etcétera.

Asimismo, se espera que el docente vincule a los estudiantes con centros culturales, talleres de teatro, talleres literarios, sociedades de escritores, clubes de narradores, etc., que les permitan participar de experiencias culturales vinculadas con la literatura, abriéndoles nuevos caminos y ámbitos de expresión social y artística. (22)

A diferencia del conjunto de títulos de obras literarias sugeridas, el enunciado de las prácticas relativas a la lectura de las obras no tiene ese carácter de *depósito* o de listado de recomendaciones; se trata, por el contrario, de prácticas a cuya minuciosa exposición se dedica un espacio excesivo (especialmente si se lo compara con el dedicado tanto a obras como a conceptos de la teoría o la historia literaria) y que configuran un sistema perfectamente articulado. Es así como el tipo de actividades posteriores al acto de lectura se pauta en tres escenografías diferentes aún cuando los documentos no expliciten esa ordenada puesta en escena: *dentro del aula, fuera del aula* y en *ámbitos institucionales extraescolares*.

En primer lugar, *dentro del aula*, los *Diseños* construyen la imagen de clases en las que las lecturas desembocan indefectiblemente en el debate de interpretaciones. Por eso es que el docente deberá

construir ámbitos de intercambio de ideas donde los estudiantes como lectores puedan expresar sus puntos de vista acerca de los textos y profundizar sus lecturas en diálogo con otros lectores; favorecer, tanto en las discusiones orales como en las prácticas de escritura donde se pongan en escena estos puntos de vista, la pluralidad de lecturas y opiniones de los estudiantes. (11)

En los *Diseños Curriculares* no existen condiciones de posibilidad para la lectura individual o silenciosa; el proceso interpretativo no requiere ningún tipo de ensimismamiento porque reflexión y análisis se realizarían siempre de manera colectiva y en voz alta. Hay una imagen que los documentos buscan conjurar: la de un grupo de estudiantes concentrados en las páginas de un libro. Si algo no aparece en esta propuesta es la posibilidad de que un alumno lleve a cabo una lectura individual de un texto literario, que haga marcas en las páginas, que levante la vista por un momento para volver nuevamente al texto o que vuelva algunas

páginas hacia atrás por sí solo para recuperar algo que no pudo captarse en una primera lectura. La imagen de los alumnos en clase persiguiendo en silencio los sentidos de un texto constituye un tabú porque la interpretación es concebida como instantánea, socializable y, por supuesto, siempre factible.⁷ El aula se transforma en una micro esfera pública de participación colectiva donde impera la obligación de decir; la práctica *parlamentarista* se vuelve imprescindible para esta forma de concebir la lectura literaria por su contribución al civismo:

el debate desde la lectura de los textos literarios, permite ir consolidando ideas propias y encontrar argumentos para defenderlas. También contribuye a la socialización, a la aceptación de ideas diferentes y a la valorización del diálogo. (13)

La insistencia por generar espacios de intercambio oral y, consecuentemente, por hacer participar repetida y sistemáticamente de esos espacios a los alumnos convierte la libertad interpretativa en ejercicio. El debate sustituye así al antiguo cuestionario.

En segundo lugar, en cuanto a la escenografía del *fuera del aula*, la práctica de socialización también contribuye a la construcción de una idea del espacio público:

habrá que generar las condiciones para que los alumnos puedan socializar sus producciones con otros alumnos de la escuela o con apertura a la comunidad, como por ejemplo realizar algún tipo de publicación (en la revista de la escuela, el mural, la página web, etc.) y difundirlo, o dejar este material en la biblioteca, exponer en una feria de ciencias y artes, dar clases alusivas a alumnos de otros cursos, etcétera. (24)

Lo que se dice dentro del aula (no importa qué) debe ser publicado (no importa cómo). La *publicación* se presenta como la mejor concreción de *lo público*. Por esta razón, el docente debe propiciar la difusión de los trabajos de los alumnos en antologías, revistas, diarios (escolares o locales), facsímiles, carteleras escolares, murales, páginas web... Pero no se trata sólo de publicación escrita; las instancias de difusión oral fuera de la escuela también forman parte de este conjunto de prácticas. Por eso el docente debe «fomentar la participación en situaciones orales de socialización de los temas abordados: exposiciones ante auditorios desconocidos, debates, foros, paneles...» (17). La práctica socializadora de interpretaciones dentro y fuera del aula ocluye la posibilidad del silencio y condena a la libertad de decir. Como en la idea foucaultiana de «confesión», parecería que «nos hablan de libertad todas esas voces que, en nuestra civilización, desde hace tanto tiempo, repiten la formidable conminación de decir lo que uno es, lo que ha hecho, lo que recuerda y lo que ha olvidado, lo que esconde y lo que se esconde, lo que uno no piensa y lo que piensa no pensar» (Foucault 1977b:76). La interpretación personal existe para ser *confesada*, es decir, *publicada*.

Finalmente, los *Diseños Curriculares* despliegan una amplia gama de ejemplos acerca de cómo incluir a los jóvenes en escenografías institucionalmente reguladas: el docente deberá procurar que los alumnos frecuenten «bibliotecas impor-

tantes», asistan al teatro y al cine, participen de certámenes literarios y concurran a presentaciones de libros, muestras de pintura, cafés literarios, congresos de literatura, ferias del libro y «otros eventos sociales de cultura» y se vinculen con centros culturales, talleres de teatro, talleres literarios, sociedades de escritores y clubes de narradores. Los *Diseños* prevén una red discursiva e institucional atenta a modelar diferentes formas del consumo cultural y a trazar posibles circuitos extraescolares a transitar por los adolescentes de la provincia de Buenos Aires.

La producción interpretativa se transforma entonces en un dispositivo⁸ institucionalizante, productor de ciudadanía y, fundamentalmente, *socializador*. Al respecto, no deja de resultar sorprendente la insistencia con que los *Diseños Curriculares* utilizan todas las formas léxicas posibles del paradigma del *socializar*: «el debate desde la lectura de los textos literarios (...) contribuye a la *socialización*» (DGCYE 2011:13); «Fomentar la participación en situaciones orales de *socialización* de los temas abordados» (17); «Propiciar el desarrollo de proyectos para *socializar* sus producciones literarias» (17); «Cada lectura *socializada* de un texto producido en taller revela a su autor las múltiples lecturas posibles» (21); «se espera que el docente propicie nuevas formas de *socialización* de los textos» (21); «*Socializar* las producciones académicas (...) o estéticas» (22); «Se deben brindar espacios para que se *socialicen* este tipo de experiencias» (22); «generar las condiciones para que los estudiantes puedan *socializar* sus producciones» (24); «Dar cuenta de las lecturas realizadas en situaciones de *socialización*» (25); «Participar en situaciones de *socialización* académica» (29); «Participar de situaciones orales de *socialización* de los temas abordados» (34); «organizar concursos y presentaciones, entre otras actividades de *socialización* de las propias producciones» (34)... Ninguna reiteración parece resultar excesiva cuando se trata de grabar en las prácticas de los jóvenes una prescripción para la lectura literaria constituida en el cruce de dos coordenadas: *interpretación personal*/función *socializadora*.⁹

Debilitado el viejo canon literario escolar en la construcción de ciudadanía, la maquinaria construida en torno al debate y la publicación de interpretaciones ha venido a reemplazarlo. De este modo, la enseñanza de la literatura inscribe en los sujetos las normas que permitirán circular eficazmente por la red de las instituciones.

Crítica literaria y enseñanza de la literatura

Los saberes de la crítica literaria han sido completamente expulsados de los *Diseños Curriculares*. No podía ser de otro modo: si se establece como base de una asignatura el valor supremo de la «libertad para leer e interpretar de manera personal» contra el de «presentar de antemano una interpretación», las lecturas críticas no pueden conformar un saber relevante para el currículum. Los títulos de las obras mencionadas (y los que no se mencionan) en los anexos de «textos sugeridos» constituyen una prueba del desplazamiento y la obturación del discurso de la crítica literaria: bastaba que un crítico propusiera que la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: en *El matadero* y en la primera página del *Facundo* —interpretación que habría permitido articular todo un sistema literario para

la enseñanza de la literatura— para que tanto el texto de Echeverría como el de Sarmiento quedaran automáticamente excluidos.

Es difícil explicar por qué las operaciones interpretativas de la crítica literaria no lograron encontrar el lugar de un paradigma posible para pensar la enseñanza escolar de literatura; por qué las lecturas producidas por la crítica argentina no lograron configurar para la escuela secundaria un sistema literario alternativo al canon «clásico-centrista» del siglo xx y por qué las interpretaciones o los actos interpretativos que no provengan de la espontaneidad de los alumnos conllevan una connotación tan negativa cuando se trata de la lectura literaria escolar. Sólo en términos de proyecto de trabajo, sería interesante rastrear el modo en que la onda expansiva de cierta vulgata deconstructivista contribuyó a instalar las ideas de que —al decir de Umberto Eco— el intérprete puede descubrir infinitas conexiones en un texto, de que no existe ningún significado trascendental y de que la victoria del lector consiste en hacer decir al texto *todo*, excepto aquello en lo que pensaba el autor, cuando, en verdad, aún «el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables» y de que «el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes» (Eco:19).¹⁰ Sería interesante analizar también de qué modo la investigación en didáctica de la literatura logró que las teorías literarias conformaran un cuerpo esencial dentro del campo disciplinar, mientras que los aportes de la crítica no encontraron ese mismo lugar de peso en la configuración del campo.

Quizás una afortunada excepción a esto último sea el libro *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina*, de Miguel Vitagliano, extraordinario material destinado a la formación docente. Ya fuera porque creyera importante que los profesores de literatura de escuelas secundarias estuvieran al tanto de ciertas lecturas críticas potentes sobre la literatura argentina, o bien porque pensara que también los alumnos debían conocerlas a través de sus profesores, Vitagliano selecciona cuatro escritores (Borges, Arlt, Cortázar y Puig) y una serie de interpretaciones sobre cada uno de ellos: entre otras, analiza las hipótesis de Beatriz Sarlo sobre «las orillas» y las de Nicolás Rosa sobre la «literatura como laberinto» en la obra de Borges; la reubicación arltiana producida por David Viñas dentro del programa de *Contorno*; la perspectiva fenomenológica de Oscar Masotta y la lectura «económica» de la obra de Arlt que propone Ricardo Piglia; las funciones que observa Mónica Tamborenea en el procedimiento de los «pasajes» en los cuentos de Cortázar y la «teoría de la seducción narrativa» de Alan Pauls en la obra de Puig.

Aquí nos interesa especialmente la manera en que Vitagliano piensa la producción de una lectura crítica en sí misma. Lejos de afirmar que «cuando la interpretación de un texto se presenta de antemano, (...) la búsqueda del lector en general pierde sentido», en su trabajo subyace una hipótesis tan arriesgada como productiva: en lo que respecta a la cultura argentina, «no pocas veces los textos críticos han sido más potentes que los textos ficcionales» (9).¹¹ Pero hay más: curiosamente, su concepción de lectura crítica brinda la posibilidad de establecer un paralelismo entre crítica y enseñanza de la literatura, dado que permite supe-

rar la idea de que enseñar una interpretación implicaría necesariamente establecer esa interpretación como «unívoca», «lineal» o como «la correcta»:

A diferencia de la interpretación descripta (...) como el *develamiento* de una «verdad», la lectura crítica se presenta como un sentido posible que no pretende agotar el texto: se ofrece como una *versión* propuesta para dar cuenta de alguna zona del texto. (...) El crítico no clausura las puertas de una obra, por el contrario despliega el texto para abrirlo en todas sus posibilidades, mostrando así —parafraseando a Henry James— que la mansión de la literatura tiene infinitud de ventanas. ¿Por qué acaso tendría que haber alguna mejor que otra? *La lectura, sin embargo, no puede ser sino selectiva, y el crítico elige un recorrido, una versión—ventana—puerta que defenderá como si se tratara de una verdad única* —de otro modo, ¿cómo podría sostenerla?— pero sabiendo que hay otras posibles. (40–41) (cursivas nuestras)

Vitagliano afirma así la perfecta compatibilidad entre el sostenimiento de *una* interpretación y el reconocimiento de una *multiplicidad* de interpretaciones. De entre las diferentes posibilidades interpretativas que ofrece un texto, el crítico elige una versión posible, que defiende como si se tratara de una verdad única. En lugar de abrir un abanico de hipótesis y de ofrecer argumentos para demostrar cada una de ellas advirtiendo permanentemente a su lector que las hipótesis pueden ser infinitas, el crítico trabaja a través de un *como si*: con un fin meramente operativo (sostener su versión del texto), actúa como si su propia hipótesis fuera la única posible y la desarrolla hasta sus últimas consecuencias, sabiendo que, una vez comunicada, esa hipótesis podrá ser respondida.

Es cierto que a diferencia del profesor, el crítico tiene la ventaja de no cargar con la exigencia curricular de suspender sus interpretaciones o de evitar el intento de imponer su lectura como la única correcta; ninguna autoridad parece advertirle que su práctica interpretativa conlleva el riesgo de anular la posibilidad de que los lectores presten atención a las evocaciones que el texto suscita en ellos. Podría aventurarse inclusive que el lector de textos críticos espera que el crítico exponga (y aún imponga) su interpretación sobre el texto que analiza, expectativa que, en cambio, no tendrían los alumnos quienes, más bien, estarían siempre interesados en decir sus propias interpretaciones más que en oír la del docente.

No obstante, el profesor de literatura también puede ser pensado como «un lector privilegiado» que, en tanto tal, es consciente de que el texto puede suscitar numerosas interpretaciones, pero que, en el ámbito del aula de literatura, es decir, en ese espacio en el que se encuentra habilitado para tomar decisiones didácticas, teóricas y críticas, opta por priorizar, por cuestiones operativas, *una* interpretación. Desde esta perspectiva, la idea de que anticipar u orientar la interpretación de un texto se opone a «la riqueza, diversidad y amplitud de lecturas que ofrece un texto literario» no es sino una lectura parcial de la práctica de enseñanza; por una parte, porque, parafraseando a Vitagliano, el profesor expone un sentido posible que no pretende agotar el texto, sino que «se ofrece como una versión propuesta para dar cuenta de alguna zona»; por otra parte, porque, como advierte

Analía Gerbaudo, anticipar la interpretación de un texto tiene un valor específicamente didáctico:

Nos parece relevante insistir en *la anticipación de las metas de lectura*. Es muy usual encontrar prácticas de aula que proponen cuestionarios a responder que se entregan después de la lectura de los textos. (...) Lejos de evitar promover la no-relectura, estamos intentando remarcar la importancia de darle al alumno los elementos para que pueda anticipar qué se espera de él cuando se le propone un trabajo de lectura de textos. (2006:165) (cursivas nuestras)

Para los *Diseños*, la literatura no está hecha para ser «estudiada» ni mucho menos para constituirse en objeto de evaluación a través de la determinación de un sentido. Esta idea no necesita de una fundamentación demasiado elaborada: por un lado, las teorías han enseñado que el texto literario no admite una sola interpretación porque por definición es polisémico; por otro lado, la visión del docente como moderador o «mediador» favorece sin dudas la pluralidad y el respeto por la diversidad. Saber teórico y corrección política se combinan bien para sostener la propuesta y por este motivo resulta difícil cuestionarla.

Pese a esto, es posible señalar un problema de índole institucional que la propuesta ha pasado por alto: el desarrollo de las clases de literatura responde en mayor o menor medida a una planificación que el docente está obligado a diseñar durante las primeras semanas del ciclo lectivo. Por lo tanto, los textos literarios incluidos en ese documento *ya han sido interpretados*: el docente no sólo ha leído los textos que ha decidido incluir en su planificación, sino que además los ha puesto en relación de un modo particular. Un docente que seleccionó «Casa tomada» no sólo eligió un cuento para trabajar con sus alumnos, sino que además lo ubicó en una unidad didáctica junto con otros textos, y la ubicación en esa unidad implica necesariamente haber producido una interpretación. En efecto, el cuento no es el mismo si es incluido junto con «La noche boca arriba» y «El otro cielo» en una unidad titulada *Rasgos de la poética cortazariana*, que si ha sido puesto en relación con *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y «Esa cosa al final de la escalera» de Bradbury en la unidad *El tema del «otro» en el género fantástico*, o si junto con *El matadero* de Echeverría y «El simulacro» de Borges conforman una unidad titulada *Literatura y política en la Argentina*. Indefectiblemente, la «interpretación de un texto de manera anticipada» ya se ha efectuado.¹² Frente a este hecho, dos parecen ser las opciones: la de lamentarse por la inevitable imposición de una «interpretación unívoca, lineal, correcta» por parte del docente, o bien (tal vez más productiva) la de considerar al profesor de literatura como un lector crítico y a su planificación como el borrador de un artículo que se escribirá durante sus clases de literatura.¹³

Conclusión. Notas para una discusión curricular

En *Los arrabales de la literatura*, Bombini expone la siguiente idea a propósito de la incidencia del grupo de intelectuales nucleado en torno al Colegio Libre de

Estudios Superiores de Buenos Aires (Juan Cassani, Roberto Giusti, Raimundo y María Rosa Lida, Pedro Henríquez Ureña...) sobre la propuesta de reforma educativa de Juan Mantovani en los años 30:

Las relaciones entre campo intelectual y campo pedagógico proponen la necesidad de observar en un recorrido histórico cómo se articulan estas relaciones, cuáles son las condiciones socioculturales para que esta articulación se produzca, qué caracterizaciones se pueden realizar de los perfiles de estos intelectuales o, mejor dicho, cómo se redefinen a partir de esta participación en el campo pedagógico, cómo dialogan los perfiles político-ideológicos de estos actores con las políticas educativas de las gestiones de turno (...). Nuevamente podríamos hipotetizar acerca de la presencia de agentes de gran prestigio cuya actividad incidiría en la conformación de un campo especializado: el de los *literatos académicos en función pedagógica* participando de tareas de gestión educativa. (2004:67-68) (cursivas nuestras)

Recuperar la categoría de *literatos académicos en función pedagógica* tiene sentido no sólo en términos de análisis para la investigación histórica, sino también por las posibilidades que brinda para pensar un programa de intervención en el campo de la gestión educativa y, en particular, en lo que respecta a la producción curricular en materia literaria. Revisar aquellas relaciones entre campo intelectual y campo pedagógico permitiría repensar en tiempo presente el lugar del investigador y del crítico en las decisiones sobre la literatura en la enseñanza media.

Hay al menos dos razones de peso. En primer lugar, la escritura de los «literatos académicos» podría funcionar como modelo para la «escritura» docente; el ejercicio interpretativo del crítico puede trasladarse al de quien elabora una planificación, documento que, desde este punto de vista, no es sino la creación (o recreación) de un artículo crítico. Una vez más, no se trata de mostrar las interpretaciones de la crítica como las únicas legítimas; ni siquiera existen condiciones de posibilidad para tal intento: el tipo de lectura que los profesores ejercerían sobre los textos críticos lejos está de la mera reproducción, dado que —como lo ha demostrado la investigación educativa— los docentes imponen, aún sobre materiales del ámbito académico, una lógica de lectura profesional específica, caracterizada por la «racionalidad práctica propia de la tarea de enseñanza» (Brito y Gaspar:181).

Por otra parte, los críticos en función pedagógica son quienes tienen la posibilidad de devolver al currículum un relato sobre la literatura que logre superar tanto el clásico-centrismo nacionalista e hispanista del siglo xx como su actual desarticulación en depósito de libros. No se trata de establecer «interpretaciones unívocas», sino de articular un conjunto de hipótesis que devuelvan al sistema literario la tensión y el conflicto que las omnicomprensivas «cosmovisiones» han diluido. Cuando Viñas afirma que la literatura argentina empieza con Rosas; cuando Sarlo plantea que no existe un escritor más argentino que Borges; cuando Piglia propone que la literatura argentina de fines del siglo xx debería leerse en las claves dadas por tres autores diametralmente opuestos entre sí: Manuel Puig, Juan José Saer y Rodolfo Walsh, y cuando Amícola acota que Saer y Puig van a

terminar enfrentados en el campo del compromiso narratológico, no están proponiendo interpretaciones «correctas», sino una serie de coordenadas que, entre otros efectos, estructuran un mapa y, al mismo tiempo, activan la polémica (y aquí sí, como gusta decir a los *Diseños*, lo que se activa es una «riqueza, diversidad, multiplicidad y amplitud» de polémicas). Es cierto que, llevadas al currículum, tendrían un carácter de «arbitrario cultural», pero no más que cualquier otro contenido y, más que cualquier otro contenido, permitirían que las obras salieran del *depósito* o de los *anexos* para configurar una cartografía.

En definitiva, la crítica académica tiene un lugar fundamental en la tarea de pensar la formación literaria de las personas que transitan su educación secundaria. Esa formación no puede continuar dependiendo de las cosmovisiones de una burocracia pedagógica, condenada a seguir generando, como lo ha hecho con la historia de Lavalle y Dorrego, una narración sin sentido, una «historia flan», un relato en el que se asesina (o se escribe literatura) porque sí.

Notas

¹ Juliana Ricardo y Mónica Rosas elaboraron los documentos para los tres años. María Elena Rodríguez figura como especialista a cargo de la lectura crítica solo en los *Diseños* de 4to año.

² DGCYE: Dirección General de Cultura y Educación.

³ A esta fuerte estabilización de contenidos contribuye notablemente el mercado editorial. Los títulos de los libros de texto de Literatura publicados en los últimos años muestran la velocidad con que las editoriales satisfacen los caprichos del currículum: *Una Literatura argentina, americana y universal. Para pensar las cosmovisiones mítica, trágica y épica en las literaturas de Occidente* (Kapelusz); *Literatura 4. Palabras míticas, épicas y trágicas* (SM). *Huellas. Literatura 4. Una perspectiva mítico-trágica* y *Huellas. Literatura 5. Una perspectiva realista y fantástica* (Estrada); *Literatura IV. Las cosmovisiones mítica, épica y la mirada trágica* y *Literatura V. Las cosmovisiones realista y fantástica. Ciencia ficción y visión del mundo* (Santillana).

⁴ Observa Colomer: «la programación y sistematización del aprendizaje de las competencias interpretativas es sin duda el reto más difícil de la enseñanza literaria. Su dificultad es evidente, dado el calado de los problemas implicados, ya que, para empezar, se refiere a procesos lectores de alto nivel, según la jerarquía establecida por las teorías cognitivas, a los procesos, por ejemplo,

de elaboración de la lectura, los menos conocidos por la investigación lectora. O bien implica la consideración entre los conocimientos metalingüísticos y metaliterarios necesarios para el progreso en el uso comunicativo de la literatura, un problema de relación que afecta a toda la enseñanza lingüística. O, una vez cuestionado el eje histórico del aprendizaje literario, requiere la delimitación del abanico de saberes que deben ser enseñados, saberes que se refieren tanto al funcionamiento interno del texto como al de sus relaciones con distintos tipos de contextos y sistemas artísticos y culturales, ya sean sincrónicos y heterogéneos, ya diacrónicos y homogéneos» (2001:17).

⁵ Es importante advertir que los *Diseños* contemplan la enseñanza de ciertos procedimientos formales y rasgos de movimientos literarios. No obstante, el breve enunciado de las prácticas de análisis aparece desvinculado de la detallada exposición de la instancia de interpretación, instancia previa y asociada a las ideas de «riqueza, diversidad y amplitud de lecturas». La mención de categorías de análisis, entonces, no parece apuntar sino a una propuesta «deteccionista»: «Denomino *disceccionismo* o *deteccionismo* a la práctica que promueve la mera identificación de categorías en un texto sin recuperar el trabajo de descripción para la generación de hipótesis de lectura, preguntas sobre el texto, sobre sus circunstancias de

producción, su circulación, su recepción, el efecto de sus procedimientos en los lectores de diferentes épocas, etc.» (Gerbaudo 2008:59).

⁶ Para una lectura crítica del «hechizo» y la «pasión» de la experiencia estética en la lectura literaria escolar, puede verse el artículo de Martín Zapico «¿Soy lector?: problematizando el hechizo de la lectura».

⁷ La siguiente afirmación de una prestigiosa crítica ayuda a relativizar el mito de la continua posibilidad de interpretar todo y siempre: «El índice de este volumen revela mis debilidades (en todos los sentidos de la palabra) y mis distracciones. Hubiera querido escribir sobre autores que están ausentes, por ejemplo, y no supe hacerlo» (Sarlo:11).

⁸ «Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (...) El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante» (Foucault 1977a:128–129). Para Agamben, «el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno»; sin embargo, «aquello que define a los dispositivos que empleamos en la fase actual del capitalismo es que no efectúan la producción de un sujeto, sino más bien que son procesos que podemos llamar “procesos de desubjetivación”» (261–262). Sería interesante pensar como hipótesis de trabajo la formación literaria durante la era «clásico-centrista» como un *dispositivo de producción de subjetividad* y la correspondiente a la era de las «cosmovisiones» como un *proceso de desubjetivación*: un canon literario nacionalista e hispanista habría buscado la producción de «buenos ciudadanos de la república», mientras que la eliminación de ese canon y su reemplazo por prácticas de inserción institucional parece, por un lado, buscar la desarticulación de una subjetividad que entraña algún tipo de riesgo y, por otro lado, acompañar adecuadamente la construcción del «ciudadano inofensivo de las democracias postindustriales (...), aquél que ejecuta con

presteza todo eso que se le dice que haga y que no se opone más que con sus gestos más cotidianos» (263).

⁹ «La experiencia literaria debe presentarse a los adolescentes como una posibilidad de vincularse con su experiencia personal. Pero además de los aspectos que refieren a la lectura como hecho íntimo, personal, de privacidad, tanto de refugio como de crecimiento, hay otro aspecto tan importante como el anterior que es el de lo social, lo público, lo compartido» (DGCYE 2011:11).

¹⁰ No sería ésta la primera vez que las agencias del campo recontextualizador oficial (Bernstein) introducen malentendidos al traducir ciertas conceptualizaciones de las teorías literarias. Algo similar ocurrió durante los años de la Reforma Educativa de la década del 90 cuando, a partir de «una lectura simplificadora, y hasta paratextual, de *El placer del texto* de Roland Barthes (1989)», diversos sectores propusieron «una práctica de la lectura escolar que busca debilitar cualquier discurso sobre la literatura en pos de incentivar una relación “ingenua” con ella» (Díaz Súnico:25).

¹¹ Nicolás Rosa ha formulado una hipótesis similar, a la que añade el factor cronológico: «no existe una prevalencia entre sistemas de escritura y sistemas críticos. (...) un hecho ideológico que preside la literatura nacional (según nuestro entender) y que la separa de otras literaturas y de otras historias [es que] la relación entre crítica y literatura invierte un orden que presuponemos intrínseco a la constitución de esa historia: primero se originan los textos literarios y posteriormente adviene una operación de evaluación que es tarea que generalmente le otorgamos a la crítica (...). Podemos presuponer que en América Latina —pero podemos afirmarlo de la literatura argentina— la relación se invierte o sus términos son contemporáneos. En el mismo momento en el que se originan las escrituras comienza la evaluación de éstas y de su sistema de producción y sobre todo el intento de explicación del fenómeno mismo: cómo se produce, cuáles son sus causas, cuál es la valencia social, cuáles son las relaciones que mantiene con el entorno y qué sentido tiene con la constitución, en diversas manifestaciones, de lo argentino, de lo nacional, de la “conciencia nacional”, de la comunidad argentina, de las formulaciones sociales en las variantes más nítidas, nacionales, liberales e izquierdistas» (12).

¹² Los *Diseños Curriculares* parecen desconocer que la interpretación ya viene efectuada, inclusive, desde documentos que indican que en un determinado texto debe rastrearse una cosmovisión épica, trágica, cómica, alegórica o cualquier otra.

¹³ Conviene explicitar que coincidimos con Brito y Gaspar, quienes toman distancia de la planificación concebida como un conjunto de papeles que «concluyen formando parte de una carpeta depositada en la secretaría, que se desempolva de vez en cuando» (171). Se trata de un tipo de «escritura anticipatoria de la acción»

que «conlleva la posibilidad de ser leído por otros y, de este modo, convertirse en un aporte a la tarea colectiva: el trabajo con colegas (...) que desarrollan la misma materia en otros cursos, la vinculación de distintas materias en proyectos comunes, la integración en una planificación institucional con criterios de coherencia interna —sobre todo en las escuelas secundarias, en las que la fragmentación en materias hace de esto casi una utopía—, el punto de partida para discusiones sobre distintos temas que hacen a la práctica de enseñanza, entre otros» (174).

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2007). «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica* 73, 2011, 249–264. Traducción de Roberto Fuentes Rionda.
- BERNSTEIN, BASIL (1990). *La estructura del discurso pedagógico*. Madrid: Morata, 1993. Traducción de Pablo Manzano.
- BERTONI DEL GUERCIO, GIULIANA (1992). «L'ensenyament del textliterari», en Teresa Colomer, coordinadora. *Ajudar a llegir. La formació lectora a primària i secundària*. Barcelona: Barcanova, 87–104.
- BOMBINI, GUSTAVO (2001). «La literatura en la escuela», en Maite Alvarado, coordinadora. *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires: Manantial, 53–74.
- (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860–1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- BRITO, ANDREA y MARÍA DEL PILAR GASPAR (2010). «Leer y escribir la enseñanza», en Andrea Brito, directora. *Lectura, escritura y educación*. Rosario: Homo Sapiens, 163–200.
- COLOMER, TERESA (2001). «La enseñanza de la literatura como construcción de sentido». *Lectura y Vida. Revista Latinoamericana de Lectura* 1, 6–23.
- (2005). *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ SÚNICO, MORA (2005). «El concepto de placer en la lectura». *Educación, Lenguaje y Sociedad* 3, 21–32.
- DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA Y EDUCACIÓN (DGCYE) (2010). *Diseño Curricular para la Educación Secundaria. Literatura. 4º año*. La Plata: Subsecretaría de Educación.
- (2011). *Diseño Curricular para la Educación Secundaria. Literatura. 6º año*. La Plata: Subsecretaría de Educación.
- ECO, UMBERTO (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. Traducción de Helena Lozano.
- FOUCAULT, MICHEL (1977a). *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1991. Traducción de Javier Rubio.
- (1977b). *Historia de la sexualidad. 1) La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2005. Traducción de Ulises Guinázú.

GERBAUDO, ANALÍA (2006). *Ni dioses, ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

——— (2008). «La literatura en la escuela secundaria argentina de la Posdictadura». *Horizontes Educativos* 1, 55–66.

HORA, ROY y JAVIER TRÍMBOLI (1994). *Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

ROSA, NICOLÁS (1999). «Hipótesis sobre la relación entre la historia y la literatura argentina», en Nicolás Rosa, editor. *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la argentina*. Buenos Aires: Biblos, 9–18.

SARLO, BEATRIZ (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SETTON, JACOBO (2004). «La literatura», en Maite Alvarado, coordinadora. *Problemas de la enseñanza de la lengua y la literatura*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 101–130.

VITAGLIANO, MIGUEL (1997). *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina*. Buenos Aires: CONICET.

ZAPICO, MARTÍN (2012). «¿Soy lector?: problematizando el hechizo de la lectura». *El tolo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura* 5, 64–71.

Dar margen: teoría literaria, crítica e instituciones

✉ JUAN PABLO PARCHUC / Universidad de Buenos Aires – CONICET

jparchuc@filo.uba.ar

Resumen

Este trabajo propone una serie de discusiones e interrogantes sobre la relación entre teoría literaria, crítica e instituciones, a partir de la relectura de algunos de los elementos constitutivos de su historia como parte de la enseñanza y la investigación literaria en la Argentina. Se detiene en las nociones, usos y modalidades que han articulado la relación entre teoría literaria y juicio crítico desde mediados del siglo veinte y, en especial, entre los años setenta, ochenta y noventa, para analizar el vínculo contrastivo que produce su proceso de institucionalización con escenas y tramas que involucran tanto a la literatura como a otros saberes, prácticas y experiencias que suelen ser consideradas en los márgenes o la periferia de las disciplinas y especialidades que define el sistema científico y universitario.

Palabras clave: teoría literaria • juicio crítico • instituciones • borde • trama

Abstract

In this article I propose to consider a series of discussions and questions on the connection between literary theory and critique, reading some of the constitutive polemics of its history regarding the teaching and research of Literature in Argentina. I concentrate on the notions, uses and methods that have articulated this connection between literary theory and critical judgement since the middle of the twentieth century, and especially between the seventies, eighties and nineties, within the Departments of Literature in national universities, so as to analyze the contrasting relationship produced by the processes of its institutionalization through scenes and plots as they involve literature as well as other knowledges, practices and experiences that are usually considered to belong to the borders or periphery of disciplines and areas of specialization within the scientific and university systems.

Key words: Literary Theory • Critical judgement • institutions • border • plot

En los lindes de la mesa
la vida de los otros se detiene.
J. L. BORGES

...y los límites se amontonan
como hilachas.
R. ZELARAYÁN

Fecha de recepción:

30/06/2013

Fecha de aceptación:

05/07/2013

Desde la primera edición, *El texto y sus voces* de Enrique Pezzoni incluye un breve prefacio, sin título, a modo de presentación, que es un marco de lectura para los artículos y notas que compila el libro. En esa especie de margen del texto, ni adentro ni afuera, Pezzoni define la crítica literaria como «biografía de la literatura» (17), autobiografía; y señala que el crítico no describe el modo de ser de un texto como si fuera una existencia ajena o inmune a la manera de percibirla. Como todo lector, el crítico «recorta, ordena, de algún modo decide los sentidos del texto». Sentido, agrega, como forma particular de entender y como lo define la geometría: manera de apreciar una dirección desde un punto a otro.

Desde el crítico (desde sus lecturas, desde las relaciones que establece con el contexto, desde los métodos o modelos teóricos a que está unido, desde su voluntad de trascenderlos) hasta el texto. El crítico oye las voces del texto, elige unas a expensas de otras, las une por simpatías y diferencias a las que oye surgir de otros textos. Ese concierto que organiza es *una* literatura (de un momento, de un espacio) y es también *la* literatura.

Con esas (pocas aunque precisas) palabras Pezzoni dice cómo lee la crítica para abrir el libro y produce un «modo de acceso» que es a su vez una «cartografía» destinada a orientar el ingreso a la literatura.

Los textos que reúne el volumen, escritos entre 1950 y 1985, constan de lecturas hechas en *Sur*, en distintos ámbitos universitarios,¹ en periódicos y otras revistas literarias y culturales; y permiten vincular su labor como crítico, docente, editor, traductor. Esos años son justamente los de la «irrupción» y consolidación de la crítica argentina, que se erige contra ciertas formas naturalizadas del discurso literario y académico, apoyada por el impulso teórico que acompaña las disputas en la escena cultural y política (Cella 1999a:7–10). Trabajos recientes se han detenido en algunos de los hitos constitutivos de esa historia (Gerbaudo 2012, Forastelli 2012a, Vitagliano, Panesi y Delfino, Cristófalo y otros, Zubieta 2009, Funes), lo cual nos invita a volver sobre las relaciones que se han establecido entre teoría, crítica e instituciones en distintos momentos o períodos históricos, para seguir su rastro hasta el presente como un modo de situar discusiones e interrogantes sobre la enseñanza y la investigación literaria en la Argentina. Nos interesa detenernos en las nociones, usos y modalidades que han articulado la relación entre teoría literaria y juicio crítico desde mediados del siglo veinte y, en especial, entre los años setenta, ochenta y noventa, para analizar el vínculo contrastivo que produce su proceso de institucionalización con escenas y tramas que involucran tanto a la literatura como a otros saberes, prácticas y experiencias que suelen ser consideradas en los márgenes o la periferia de las disciplinas y especialidades que define el sistema científico y universitario.

Por los años en que se publica el libro de Pezzoni, otras intervenciones críticas acompañan el cambio en las perspectivas y modos establecidos de leer literatura

que se viene gestando por lo menos desde los setenta. En una nota al pie sobre la crítica,² Josefina Ludmer indica la relevancia de las categorías de objeto y límite para construir y dar sentido a un corpus de materiales:

La categoría de objeto abre el espacio teórico de la crítica porque refiere a la vez a la materia que se recorta o construye para leer (determinadas escenas de palabras, nombres, historias en palabras, vacíos de palabras, relaciones y sociedades de palabras), y al sentido que se le da y es indisoluble de su construcción (en esos objetos pueden leerse universos: sociedades, sistemas, sujetos, pasiones, historias y hasta cuerpos diversos). La categoría de objeto en crítica es simultáneamente la categoría de restricción, de construcción y de sentido. (2000:19–20)

Más adelante, agrega: «Delimitar un objeto, un sentido y una frontera constituye el mismo movimiento». La segunda categoría, la de límite, se «confunde» entonces con la primera, la de objeto. Esa confusión, sostiene, reproduce otra, que es la de los límites de la crítica: «Porque los límites de la crítica, lo que la constituye como institución, es la referencia a la escritura de otro, o a un corpus otro, sin la cual dejaría de ser crítica».

De esta manera, se colocan en primer plano las operaciones que actúan en la producción de un dominio propio o un campo específico para la lectura de materiales verbales, literarios y culturales, que contempla los modos de armar pero también desandar corpus, historias, tradiciones, antologías y cánones.³ El carácter polémico y estratégico de este desplazamiento lo explica Nicolás Rosa cuando analiza la institucionalización de la enseñanza de teoría literaria en las universidades argentinas durante la década del ochenta desde lo que llama «la función política de la crítica»: leer lo negado por la misma literatura, «las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales» (1987:12). La misma Ludmer (1985:9), en el prólogo que escribe para la reedición de su primer libro —publicado trece años antes y dedicado a la novela que representó el *boom* latinoamericano— dice que los «restos que deja una lectura analítica, sus vacíos y puntos ciegos, remiten a los rechazos y también a lo que vendrá». Una vez formalizado el texto e inscripto en cierta teoría, continúa, queda un resto o «desperdicio» no totalizable del objeto y los caminos posibles de la lectura. «Los residuos resistentes constituyen la historicidad de la crítica: forman el núcleo y la materia de las lecturas futuras».

Jorge Panesi (1985a:50) reformula esta concepción de la literatura y sus instituciones historizando las relaciones entre teoría y crítica a partir de las tensiones, conflictos y luchas que atraviesa su desarrollo en nuestro país desde mediados del siglo veinte: «Si fuera cierto que la contemporaneidad de la crítica, que su “modernidad” nace con *Contorno* (...), si *Contorno* inaugura el discurso crítico contemporáneo, lo hace provocando nuevos deslindes, rescatando figuras o hundiendo otras»; participando del gesto crítico por excelencia en nuestro país: oponerse a la literatura oficial mediante la elevación de la literatura de los márgenes

(el caso de Arlt). En su afán totalizador, dice antes, la cultura impone «figurones» a los que reviste de «imantaciones pedagógicas» y produce, en cada ciclo histórico, una red de exclusiones y un museo ideal de escritores notables que la crítica se ocupa de derribar, reacomodar, censurar, revalorizar (49).

Quizás el momento más álgido de esa historia sean los años setenta, cuando, según Panesi (1985b:29), la «hinchazón teórica», tachada de elitista, no desdeña la incorporación y revalorización de elementos de la cultura popular, en momentos en que la unión de fracciones universitarias de izquierda y el peronismo produce un nuevo énfasis en el discurso crítico. La consigna por entonces es «Liberación o dependencia». En su panorama de la crítica literaria, Susana Cella (1999b:59) se detuvo en este momento para indicar la clave de lectura del período que va de 1955 a 1976 como una «doble tarea» que aspira a formular un discurso específico y a la vez integrar un espacio más vasto en el cual la política era dominante. Claro que aquella integración no dejó de producir resistencias, disputas y tensiones. Como propone Panesi: «Atenazada por el dilema de compatibilizar el rigor interno con la exigencia de participar en una misión política que juzgaba ineludible, la crítica literaria se convirtió en autorreflexión, metacrítica, autocuestionamiento» (1985b:23). Justamente en los vaivenes provocados por este dilema entre política y cientificidad se encuentra la tensión productiva que dominó las polémicas de la crítica hacia esos años en relación con la teoría y la literatura.

En esta línea, podríamos citar las investigaciones que han señalado el carácter abiertamente político de las prácticas teóricas, artísticas y culturales durante el período, así como el ritmo de sus transformaciones a lo largo de los años (Dalmaroni 2004, De Diego, Gilman, Terán); o bien, detenernos en los catálogos de editoriales como Sudamericana, De la Flor, Corregidor, Eudeba o el Centro Editor de América Latina, entre otras, y los debates y encuestas de la crítica publicados por revistas como *Crisis*, *Literal*, *Los libros*, *Latinoamericana*; algunos de los espacios escritos donde se definían tácticas, se discutían estrategias y se daba el combate. Por el tema que nos convoca, interesa más volver sobre las palabras de Aníbal Ford en las clases de Introducción a la Literatura del año 73, para contemplar aspectos tal vez menos conocidos de este campo de tensiones y disputas, y dejarlos como puntos de contraste con lo que vendrá.

En la clase de apertura del curso, dictada el 13 de agosto de 1973 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ford se refiere a una «convergencia» entre distintos grupos, no necesariamente conectados entre sí, que cruza diferentes líneas de investigación y que no se limita a la literatura y sus formas de estudio,⁴ donde la teoría aparece como una búsqueda concreta ante los problemas que plantean los procesos culturales en los que se haya sumergida (45). Producto de una elaboración «en común», la propuesta, afirma, todavía no tiene «su manual ni su librito». Ford hace hincapié asimismo en la «indigencia teórica» de Letras frente a otras carreras de la Universidad y las zonas de «enorme importancia» que fueron «amputadas» a la literatura. Habla de la investigación «desajustada» de las necesidades reales, la deficiente formación en los profesorados y

la falta de capacitación y preparación de los estudiantes en vistas a la inserción e intervención en otros campos del trabajo cultural (60–61). Por último, señala la «falta de compromiso» de la carrera «con un proyecto político–cultural nacional y popular, tal como le corresponde en cuanto entidad del Estado» (62).

Las resonancias de esas palabras en nuestro presente son notables. Sin embargo, no quisiéramos apresurarnos a establecer paralelismos ni fijar simples analogías sobre el modo en que se vinculan distintos períodos históricos. Resulta más productivo, en todo caso, rastrear en algunos de los argumentos que inscriben el trayecto de estas polémicas institucionales, aspectos no tan explorados que impliquen posibles rupturas o discontinuidades de la serie que ordena nuestro vínculo con ese pasado. La interrupción, el quiebre o la ausencia siempre dejan huellas.

De bordes y tramas

Si volvemos al momento en que el discurso crítico —por mucho tiempo fuera de los claustros y enfrentado al tradicionalismo conservador que ocupaba los edificios de la institución— ingresa de manera definitiva a la Universidad, en el año 1984, podemos ver, hacia atrás, las ruinas dejadas por la dictadura, pero también su vínculo con lo que vendrá: del neoliberalismo de los noventa hasta la crisis de 2001. En los noventa justamente se abre una serie de polémicas no sólo sobre la institucionalización de la enseñanza de lengua y literatura (Rosa 1993:323), sino también sobre la «profesionalización» de las prácticas y la validación de los saberes y títulos académicos a partir de nuevas leyes y políticas educativas a nivel nacional (Panesi 2003:9–11, Panesi y Delfino:208). La resistencia a estos embates contra la educación pública es otro capítulo de las relaciones entre teoría y crítica. Nos interesa ahora sobre todo señalar la forma en que ese período repercute en las discusiones que venimos analizando, proponiendo nuevas rupturas, desplazamientos o deslindes, sin olvidar, por supuesto, el camino recorrido.

Como indica Panesi (1998b:339), promediando el nuevo ciclo, los límites institucionales de la crítica remiten tanto a los modos de evaluación y autorización del saber académico y las operaciones de interpretación sobre objetos y tramas culturales, como a experiencias y prácticas que son configuradas reflexivamente al ser leídas por la literatura. Esta relación entre protocolos y políticas institucionales requiere una concepción de lo literario respecto de todo aquello que aparece como un «resto» producido por su propia trama retórica o narrativa. Si la teoría, igual que la crítica literaria, es uno de esos márgenes de la literatura, como sostiene Panesi, entonces se encuentra con la opacidad o el «misterio» de la ley y su secreto en el punto donde se juntan y acumulan los restos, lo que queda «al borde de los discursos consolidados del saber» y la posibilidad de elaboración teórica, donde la literatura vuelve a encontrar la modernidad de su origen: aquella que la obliga «a buscar la ley en un fuera de la ley para hacer su propia ley que erige en los restos inasimilables, la basura cultural o los desechos».

Al referirse a las teorías y políticas de la crítica, Miguel Dalmaroni (2004:115) lee ese texto de Panesi: «Marginales en la noche»,⁵ junto con «Detritus» y «La ga-

rúa de la ausencia» —todos compilados al final de su libro *Críticas*, todos escritos en los noventa—, como el lugar donde la cultura popular, la cultura de masas o las prácticas de los «marginales» se leen desde la literatura argentina «más *alta*» (Borges, Perlongher) para mostrar «un saber no disciplinario sobre lo *bajo*, que retorna como literatura en esos mismos subsuelos, sin necesidad de pedagogías venidas de lo alto».

En este sentido, *Críticas* es un libro que se propone leer lo que la literatura le sabe y le puede al sujeto y su condición histórica. Pero que a la vez no subestima las iniciativas de los *iletrados* que acuden a la literatura no sólo para pedirle prestado el prestigio con el que la invistieron las elites, sino porque sospechan además que las *letras* atesoran una *sobra* contracultural que reconocen como propia. (Dalmaroni 2004:115)

Es en el mismo sentido que, en otro lado, Panesi (1995:65–66) nos habla del «lugar permanente de incomodidad» que produce la crítica al desmontar «lo que se ha armado a través del tiempo y el azar, a través también de la complicidad de los intereses y la activa participación de agentes, instituciones y grupos». Las acciones de la crítica descolocarían esos edificios o estructuras, devolviéndonos «no solamente un conocimiento improbable, mitad especulativo y mitad empírico de los objetos literarios, textos, tramas institucionales e históricas», sino estableciendo en cada caso, debido a su posición discursiva ambigua e inestable, «la brecha de las posibilidades». Nos diría «qué otras tramas fueron posibles y que estuvieron siempre allí, en los textos inactuales que lee, o qué otras relaciones se desprenden del presente y la actualidad» (66). Las condiciones de la crítica son —sigue su argumento— la desorientación, la pérdida de la brújula, el mapa inservible y el trazado de otro recorrido sobre el camino marcado.

Si la crítica ha sido vista tradicionalmente como la que orienta al público sobre normas y valores de la literatura, en la base que la sostiene no hay más que un abrirse a lo que no está fijo, a lo que cambia y forzosamente desorienta, en primer lugar, a la propia crítica que hace de ese estupor su fuerza aseguradora. (66)

Desde esta perspectiva, en investigaciones anteriores (Parchuc) retomamos las nociones de operación y protocolos de la crítica⁶ para estudiar el modo en que los límites o márgenes de la legalidad han sido parte de los conflictos, tensiones y disputas sobre la lengua y la cultura nacionales en la institucionalización de la literatura por lo menos desde mediados del siglo veinte. En ese marco, elaboramos una noción de borde para interrogar el problema de la constitución de historias, antologías y cánones, a partir del estudio de la relación de la legalidad propia del discurso y las instituciones de la crítica con los cambios en el estatuto de lo literario y los procesos de valoración. E indagamos los efectos que produce la lectura de los bordes al interior de la serie o el sistema literario. Mirando en esa dirección (del límite hacia adentro, digamos) pudimos desmontar el modo en

que fue constituida la serie y los vínculos que mantiene con todo lo que fue dejado *afuera*. Propusimos leer los *best seller* de otros tiempos, los textos de escritores «malditos», los desconocidos o no reconocidos, los censurados, los olvidados, los que fueron rebajados a la categoría de los que escriben *mal*, para discutir las posibilidades de rearticulación del canon que hoy consideramos «contemporáneo» de la literatura argentina, a partir de los vínculos que mantiene con las tachaduras y exclusiones que se acumulan en sus bordes, produciendo zonas que podrían considerarse «residuales».⁷ Cabe aclarar que el armado de este corpus crítico no tuvo un carácter meramente aditivo, de ampliación o actualización de la historia literaria, sino que pretendió mostrar su reverso o «contracara», las discontinuidades, superposiciones temporales, destiempo y «contratiempos» que produce la lectura cuando vuelve a recorrer viejos caminos o sigue los senderos dejados por la crítica sobre el territorio de la literatura.

Si adoptamos este punto de vista, el canon deja de ser sinónimo de «influencias» o una lista de «obras importantes» (Bloom 1973, 1994), para acercarnos a las «condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas que fijan las reglas y los límites del arte» (Cella 1998:14). Se trata de sistemas de valoración y formas de regulación que orientan lecturas, escrituras, gustos y concepciones.⁸ Por lo tanto, el problema del canon es una manifestación de polémicas que se extienden «más acá y más allá de la especificidad literaria» (16). En el «reverso de la tradición» podemos leer *el otro lado* de la trama de las lecturas oficiales que ordenan y dan continuidad histórica a las polémicas y controversias que delimitan lo literario (Delfino 1995:273). Esto resulta operativo en la medida que permite analizar la variabilidad de las categorías como transformación de modos de juicio en la producción de saberes y acciones que modifican los principios estéticos y rearticulan el estatuto de lo literario para definir el prestigio, la jerarquía y el valor cultural como legitimación de la autoridad. En este sentido, podemos recuperar el modo en que la crítica ha formulado la relación entre «lo alto» y «lo bajo», cuando conjuga en el canon el problema de la relación entre la cultura de las elites y la cultura popular con la tradición, en la conformación de una literatura nacional, produciendo una «traducción» y, simultáneamente, recuperando y apropiándose de las voces y representaciones fragmentarias de lo popular, mientras redistribuye un espacio simbólico de jerarquías y valores (Zubieta 1999:7-8). O bien, poniendo en escena dos cánones sobre los que se monta la lengua: la norma culta y la de nivel popular «que desnuda todo intento de borrar lo imborrable» (Barrenechea:219).

A medida que fue avanzando nuestra investigación, las discusiones sobre el vínculo entre legalidad, canon y literatura nos llevaron a proponer el estudio de las tramas que, en el borde que deja su proceso de institucionalización, habilitan una distinción entre moral y ética, no sólo en la esfera de lo estético sino respecto de las formas de intervención de la teoría y la crítica en el mundo de la vida. Esta noción de trama implica tanto las formas argumentativas de la crítica cuando legitima sus propios juicios y valoraciones como el vínculo contrastivo de estas

operaciones con escenas institucionales concretas que se definen o recortan por su relación con otros saberes, prácticas y experiencias (artísticas, editoriales, de enseñanza u organización). Por lo tanto, el nuevo foco de nuestra investigación no radica en estudiar el proceso de canonización ni la rearticulación del canon desde los márgenes o límites producidos por la institución literaria, sino en el relevamiento de las tramas que le dan volumen y espesor a esos bordes, que marcan un compás propio, un ritmo de variaciones temporales y ubicaciones espaciales, vinculando su interior con todo lo que queda *afuera* o «fuera de cuadro». En ese sentido, postulamos que el borde, como límite producido por la crítica, entre el lenguaje de la literatura y el lenguaje de la vida, está constituido por tramas donde se reconfiguran las luchas por la hegemonía respecto de marcos de inteligibilidad y acción que forman parte de la institucionalización de lo literario. Nuestra hipótesis es que las tramas de la crítica marcan límites pero sus juicios no sólo producen reglas, normas y convenciones, y un principio de autoridad para (re) distribuir jerarquías y valores, sino también un borde simbólico (resto, exceso, suplemento) que configura marcos que constantemente son interpelados por la distinción entre moral y ética.

Para articular esta hipótesis, en nuestra investigación actual, partimos de dos premisas. La primera nos permite explorar los modos en que la conceptualización de las tramas ha sido central en la constitución de historias, tradiciones y cánones. En este sentido, es preciso retomar las polémicas teóricas de la lingüística y la narratología sobre el estudio de la construcción del relato y la enunciación, pero también los debates sobre la hegemonía cultural que ponen en primer plano la relación entre literatura y política a partir del vínculo entre lenguaje y acción como problema crítico. Esto permite leer de manera inmanente y a la vez históricamente concreta las correlaciones que la crítica produce entre la serie literaria y el mundo de la vida a partir de su aspecto verbal. A su vez, la crítica en tanto trama retórica y narrativa «absorbería» esa energía productiva de lo literario como auto-representación y desafío ético. Esta conceptualización nos permite postular que los protocolos y operaciones de legitimación de discursos y saberes literarios pueden interrogarse no sólo por lo que incluyen o excluyen como parte de esas tramas, sino por los efectos institucionales de las escenas que producen y dentro de las cuales se desarrollan. Como resultado de esta primera premisa se abre un nuevo interrogante acerca de la delimitación de lo literario, cuando se focaliza no ya la definición de la literatura ni la especificación de sus procedimientos y materiales o, en otro sentido, su extensión como objeto de análisis, sino los espacios y temporalidades que son absorbidos o asimilados y, por lo tanto, reelaborados, por las tramas de la teoría y los juicios de la crítica.

Esta conceptualización habilita una segunda premisa: las tramas de la teoría forman parte del mapa crítico de la legalidad a través de la constitución de reglas, normas y convenciones tanto prescriptivas como productoras de condiciones de cambio institucional, pero también por la relación que mantienen con la producción de literatura, cultura y orden, que refiere a las lenguas, «identidades»

y relatos nacionales;⁹ y su vínculo con el testimonio, la memoria y la narración en la configuración de la historia y sus efectos sobre la «verdad» o la «realidad». Esta premisa abre un nuevo interrogante sobre el estudio de la crítica cuando en lugar de indagar las vueltas, reveses y torsiones del canon, nos concentramos en la capacidad que tienen estos materiales de interpelar los límites de lo estético por su carácter exploratorio respecto de otros saberes, prácticas y experiencias. Como adelantamos, la noción de borde asociada al canon permitió continuar la indagación de los materiales no sólo por el lugar que ocupan en su periferia, márgenes o zonas de contacto, mezcla y contaminación, sino por la reconfiguración que produce la incorporación de nuevas voces, palabras y tonos al leerse como disonancias respecto de los conflictos y tensiones de su propio sistema normativo. Por lo tanto, el borde no es un problema de lo incluido y lo excluido, sino del espacio y temporalidad propios de la trama. Es así que lo que llamamos el «reverso de la tradición» no implicó leer otra tradición, sino la misma tradición, aunque *del otro lado*, en otros tiempos, volviendo a recorrerla, dándola vuelta, para producir una nueva escena que la vincule al presente. El cambio en literatura es entendido, de esta manera, no como continuidad ni desarrollo, sino como ruptura, quiebre, desplazamiento, discontinuidad; y las transformaciones de la serie literaria son analizadas no tanto a partir de los rasgos que caracterizan la alternancia de «estéticas» y «escuelas», la adjudicación de fuentes, tipologías o clasificaciones, sino por el modo menos sistemático en que determinados rasgos considerados «menores» o secundarios, ciertos hábitos o matices del habla y la narración, llegan a constituir procedimientos literarios.

Para leer las operaciones de la crítica a fines de los noventa, Panesi (1998a:10) propone armar una serie conceptual o «esquema» a partir del uso extendido de esta palabra (operación), cuya finalidad consistiría, dice, en abrir «problemas de contacto». Si la operación crítica actúa «como una encrucijada de relaciones», su contenido o «resultado» es mensurable únicamente por la modificación que produjo en las relaciones existentes o por la propuesta de relaciones nuevas. Y explica:

Con la expresión problemas de contacto (metáfora de cuño espacial, relacional y de límites fronterizos) se trata de relevar la distancia variable que la crítica mantiene con otros discursos: desde la sumisión territorial, la alianza, el intercambio, el préstamo, la adaptación al territorio, y la fusión, hasta la separación, la delimitación, la pugna y la guerra discursiva. (11)

Estos problemas de contacto se refieren, desde ya, a las instituciones de la crítica, y más precisamente, a la Universidad. Y, por supuesto, a los «muros» o límites que la contienen, donde los protocolos impuestos por el saber académico posibilitan tanto la autojustificación, condición de la autonomía, como orientan el tipo de relaciones que mantiene con el Estado y la sociedad a la que pertenece (cfr. Derrida 1984, y la lectura de Panesi 1993).

Si estiramos el tejido de la malla que compone hasta aquí el trabajo, podemos volver sobre el proceso (o su producto) desde otro lugar, para mostrar algunos

de los hilos que enlazan nuestras prácticas como docentes e investigadores en las universidades y organismos nacionales de ciencia y técnica, o bien, leer los espacios o intersticios que produjo la crítica y que contienen el potencial de ligar otras tramas y abrir nuevas relaciones.

Para dar algunos ejemplos veamos a dónde nos conduce el trayecto propuesto desde el comienzo. Tengo a mano la manera en que Panesi (2009) retoma algunas de las preocupaciones planteadas más arriba, en un texto sobre los chicos que escriben en los llamados «institutos de menores». Panesi propone leer el problema de la relación entre docencia y escritura literaria en esos ámbitos desde la idea de encuentro: «el encierro penal de los adolescentes, por un lado, y la literatura por el otro, no se dejan atrapar, en tanto “encuentro”, en la grilla, la malla o el grillete que los estudiosos suelen llamar “un objeto de estudio”». La literatura, sigue, es un «objeto de creencias»: se cree poseer un objeto como lo dado, lo prestigioso y hasta lo evidente, en su aura de prestigio cultural; un «malentendido» que prevalece, a la manera de un «espejismo», en todas las relaciones institucionales que tienen por objeto a la literatura. «Para los reclusos, en cambio, más allá de su propio encierro, más allá de la certeza inconcebible de su propio encierro, no hay ningún objeto». Y concluye:

Los desposeídos desposeen. Desposeen a los poseedores del objeto de su objeto mismo. Como si lo que hubiera que entender aquí fuese precisamente esta «operación» de propiedad y desposeimiento; aquello que la literatura, desde siempre, hace, aquello que hemos olvidado que hace. Se tratará de un encuentro, siempre y cuando los que profesan la literatura no sólo sean capaces de provocarlo, sino también de renunciar a lo que entienden que la literatura es.

Podemos citar también el último libro de Ludmer (2010:12), donde la literatura es usada para entrar a lo que llama «la fábrica de realidad». Sin que eso implique leer «literariamente», es decir, con categorías literarias (como las de obra, autor, texto, estilo, escritura, sentido) sino «a través de» la literatura. Más extremo, en su último libro, Rosa (2006:5-6) exhorta a la lectura de elementos heterogéneos que integran «los discursos que dicen la verdad y la falsedad de la historia, la fascinación de los objetos ficticios y reales y también una justificación frente a la reserva y el enigma de las cosas». Y agrega:

El mundo —nuestro mundo— está lleno de figuras y de metáforas, vivimos en los circunloquios, en sus desfiguraciones, en sus controversias connotativas, en sus denodados esfuerzos por explicar lo inexplicable. Ese hueco, ni religioso ni científico, es el menos necesario de la metáfora, su vacío de realidad. Queremos llenarlo de palabras y las palabras se ausentan, y cuando lo logramos nos damos cuenta de nuestro «estar en metáfora», en verdades figuradas, y al querer acercarnos al mundo nos alejamos cada vez más de la realidad de las cosas que terminan por desvanecerse. (12)

Todos estos ejemplos recuperan y desplazan algo de las nociones de objeto, límite, borde y resto, tal como aparecieron desde el principio de estas páginas. Y

podríamos agregar que acumulan, en su elaboración, las marcas dejadas por el paso del tiempo sobre la teoría, según el modo en que ha sido leída por la crítica literaria argentina.

Distintos trabajos se han detenido recientemente en el resto, los «desechos» o límites de la literatura para señalar los cambios en el estatuto de lo literario a través del vínculo productivo que establecen esos materiales con el lenguaje, en términos de memoria, experiencia, testimonio, archivo (Giordano, Garramuño, Link, Dalmaroni y Rogers, Schettini, Zubieta 2008, Kamenszain, Laddaga, Speranza). Al respecto, Alberto Giordano (9) resalta cómo los estudios críticos han señalado el modo en que la institución literaria ha visto conmovida su consistencia y legitimidad en la segunda mitad del siglo veinte, por el cuestionamiento permanente de sus límites o fronteras y de su valor.

En esta línea, Dalmaroni (2010:12) vuelve sobre la teoría benjaminiana de la memoria histórica para desligar la noción de resto de «una idea plana, lineal o cronográfica del pasado»:

Desde un enfoque como éste (que considero establecido y no pretendo más que subrayar), lo restante puede pensarse como eso que el pasado deja siempre fuera de sí para constituirse como tal (y que, por tanto, lejos de haber pasado, acontece en su estar ocurriendo o, mejor, *que no termina de no ocurrir*, para ponerlo en una gramática lacaniana conocida); por tanto, lo restante está siempre entre el vacío de su presentarse y el porvenir de su inminencia, precisamente porque no ha sido *sentido*, es decir no puede hablarse en participio pasado pasivo (porque sólo puede ser sospechado, entrevisto, temido o esperado en la gramática del futuro anterior, según el Lacan que cita Derrida: lo que habrá sido). (12)

Y agrega, poco más adelante, «lo que resta en la literatura —como en otras experiencias con que está emparentada— puja por dar habla a eso que el sujeto de la cultura no cuenta o que sigue dejando fuera cuanto más cree haberle puesto nombre y haberlo puesto en la cuenta» (13).¹⁰

Al analizar la teoría derrideana del archivo, Analía Gerbaudo (2010:44) señala la importancia que tiene para la deconstrucción la exploración de «zonas de borde», las cuales, explica, abarcan lo que se desarrolla y crece en los límites, rodeándolos, bordeándolos, sin borrarlos. El concepto de borde le sirve a Jaques Derrida para cuestionar la demarcación obra/fuera de obra, texto/paratexto, texto/contexto, pintura/marco. La figura que utiliza Derrida (1978:82) es la del *parergon*, desde la que lee la *Crítica del juicio*, (des)marcando los límites no sólo del objeto y juicio estético sino de la «ficción teórica» que involucra la lectura como tal. Decorado, suplemento, apéndice o marco, el *parergon* señala aquello que está unido a la obra sin ser parte de su forma o «significado intrínseco» y, por lo tanto, es lo que encierra y a la vez conecta la obra con todo lo que está fuera de ella.

En otro lugar, Gerbaudo (2009:10) explica que en Derrida la expresión *más allá* alude «tanto al paso sobre un límite como a la necesidad de no dejarse detener por una frontera: doble movimiento que en ningún caso ha supuesto pretender

borrar o desconocer el límite sino más bien interrogar los criterios que fundamentan su trazado». Y dice que este motivo permite dar cuenta del programa de la deconstrucción, ya que en la desarticulación de las oposiciones pretendidamente radicales, en la exhibición del carácter contaminado de ciertas líneas de demarcación aparentemente «puras» o netas hay un intento de ir más allá de aquello que oprime, comprime o clausura lo posible y legitimado dentro de un campo disciplinar, en tanto es habilitado por los protocolos académicos, por las leyes del género, por las retóricas y demás reglas y principios de funcionamiento de las Ciencias Sociales y las Humanidades.

Esta concepción del juicio reflexivo, en relación con los protocolos y políticas institucionales propias de la cultura académica y las «paradojas del enclaustramiento», fue desplegada por Panesi (1993) en su lectura de las relaciones entre Walter Benjamin y la deconstrucción:

La deconstrucción, en teoría, postula una acción institucional que es una política académica: en lugar de la fijación de límites discursivos (la división del trabajo en las disciplinas universitarias) tiende a la mezcla de los géneros, a la borratura de sus límites: la «textualidad general» no es un encierro en el texto, sino todo lo contrario, o tal vez, la marca de ese encierro institucional: la acción de la cultura es vista mediante la generalización de un mecanismo típico de escribas o de filólogos, es un proceso general de lectura. O un proceso que entreteje la escritura y la lectura indiscerniblemente en la generalidad de la inscripción. En la apertura de la huella (...) puede verse la apetencia y el deseo de escapar al ahogo de una cultura académica que fija los campos, los especialistas, las pertenencias y las propiedades. (117-118)

El concepto de técnica, ligado a la escritura crítica, permitiría a la vez definir la dirección de la producción de sentido que se libra como lucha o batalla («El crítico es un estratega en el combate literario»), así como establecer «redes capilares entre texto y contexto», tratando materiales heterogéneos como «citas que se entrelazan» (124).

Este tipo de aproximación a «modelos» o programas teóricos incluye argumentos que aparecen en relación con buena parte de las discusiones que atraviesan los usos de la teoría en la crítica literaria y la investigación a lo largo del siglo veinte y hasta nuestros días. Podemos recordar, en este sentido, el modo en que el Formalismo ruso señaló los «incierto» límites de la literatura (Tinianov 1924:4), la interacción o correlación entre la serie literaria y el mundo de la vida a través de su aspecto verbal y el proceso de cambio o «evolución», en términos de los movimientos de la periferia o las zonas de frontera hacia el centro, y viceversa; esa línea quebrada que las «épocas literarias» o las historias de la literatura pretenden enderezar (Tinianov 1927:89-101, Shklovski:171-173). Las investigaciones del círculo agrupado en torno de la figura de Mijaíl Bajtín acerca del discurso referido o el llamado «estilo indirecto», entendido como las modalidades que intervienen pautando y organizando el uso, la cita, la repetición, «traducción» o inclusión de palabras y relatos ajenos en el discurso o la narración (Bajtín 1929:264-298, Vo-

loshinov:143-194). Sus discusiones sobre la conclusividad de la obra y los géneros, y el modo en que el tiempo se condensa y el espacio se intensifica en la trama de la construcción artística (Bajtín 1979:269), a tal punto que se hace imposible separar *fable* de *suzhet*, en tanto los materiales del argumento no sólo están impregnado de valores sociales, sino que la historia se funde con el relato junto con los conflictos que arrastra y que son percibidos como sedimentos o «resistencia del material» cuando son recogidos, confrontados y combinados por la literatura (Bajtín y Medvedev:126-127). Los estudios de Theodor Adorno sobre arte, literatura y sociedad, donde la obra se presenta «quebrada» con respecto a su exterior, es decir, al mundo que la rodea; y sin embargo permite leer críticamente su «contenido de verdad» como resolución del «enigma» o «jeroglífico» que representa a partir de la huella dejada sobre sus materiales y técnicas por las luchas sociales y las relaciones de clase dentro de las cuales fue producida (Adorno 1970:172-177, 297-310; 1957:50-53).

Silvia Delfino (2007, 2009) se ha detenido en estos debates para señalar cómo el pasaje de la lucha por el sentido de los textos en términos de comentario, propio de la hermenéutica de entreguerras, al debate sobre las formas organizacionales de producción de valor, permite encarar las «escenas de la crítica» desde sus acciones como configuración ideológica en el marco complejo, heterogéneo y contradictorio de las luchas por la hegemonía. Desde esta perspectiva, la capacidad de la crítica de producir escenas o situaciones materiales concretas permitiría incluir las discusiones sobre los usos de la teoría lingüística, literaria y cultural, atendiendo a tramas retóricas que constituyen modos de juicio ético y político. La conceptualización de Delfino supone situar los debates sobre el vínculo entre lenguaje y acción, dado que los juicios de la crítica constantemente interpelan este vínculo, sobre todo cuando son incorporados en la docencia universitaria y la investigación, en la medida que la historicidad de lo cultural y político forma parte de los materiales de análisis tanto como de las prácticas y los marcos institucionales a los que se orientan o en los que se desarrollan. En estos términos, la crítica extrae de las escenas y tramas en las que se involucra tanto operaciones como interrogantes que afectan su pertinencia, pero también su relevancia, no sólo en términos de los protocolos establecidos para el trabajo académico, sino por el tipo de saberes, prácticas y las experiencias que es capaz de articular, interpelar o producir.

Siguiendo estos lineamientos, en nuestra nueva investigación proponemos explorar un corpus conformado por materiales que incluyen tanto textos literarios como la puesta en escena de procesos de valoración en instituciones educativas, culturales y políticas, equipos y programas universitarios en docencia, investigación y extensión, centros de investigación científica y técnica y otras formas organizativas que intervienen en la constitución de la crítica literaria en nuestro país. Su pertinencia está asociada a dos criterios. Por un lado, considera las perspectivas, enfoques y modalidades desarrolladas en los antecedentes más reconocidos sobre su historia institucional. Por otro, articula los modos de análisis textual y periodización que se han formulado como parte de las condiciones de

la investigación literaria en el presente (Ciordia y otros, Delfino y otros, Dalmaroni 2009a, Gerbaudo 2008). Metodológicamente, la noción de trama permitiría además configurar las narrativas y escenas institucionales de la crítica, que son históricamente inseparables de las discusiones sobre el estatuto de lo literario, respecto del modo en que estos materiales y relaciones son elaborados como problema ético y político. Esto presupone que la investigación procura especificar los alcances de la conceptualización de problemas teóricos a partir de análisis críticos sobre materiales literarios concretos. Al respecto, cabe aclarar que no pretendemos reconstruir los presupuestos o fundamentos metodológicos de estas lecturas sino, por el contrario, indicar las modalidades y usos de la teoría, situando la relación entre conceptos, técnicas y materiales.

Para terminar, quisiéramos volver sobre las palabras que encabezan estas páginas. La frase del título está tomada de una escena producida hace unos meses atrás en el Centro Universitario Devoto (CUD), ubicado dentro del Complejo Penitenciario Federal de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, más conocido como la «Cárcel de Devoto». Perteneció a un estudiante¹¹ de la carrera de Letras privado de su libertad ambulatoria, incluido en la Facultad de Filosofía y Letras a través del Programa UBAXXII de educación universitaria en contextos de encierro. Fue dicha durante una clase de Teoría y Análisis Literario, circunstancialmente interrumpida por la llegada de un grupo de estudiantes (y militantes) del medio libre que están realizando, en ese ámbito, una práctica de investigación de la carrera de Ciencias de la Educación, de la misma Facultad. El objetivo de la práctica es relevar narraciones de experiencias e información sobre trayectorias educativas, antes y durante el encierro, y producir, en conjunto, a partir de esos datos y relaciones, una intervención que atienda las necesidades, inquietudes y demandas surgidas del espacio y produzca proyectos (universitarios, legislativos, de políticas públicas) dirigidas al sector. Esta iniciativa está articulada con el trabajo que vienen haciendo varios equipos de esta y otras unidades académicas, junto con organismos de derechos humanos, organizaciones sociales y movimientos políticos, en el CUD y demás centros universitarios en establecimientos penales de la Ciudad y el Conurbano bonaerense.

Ante la pregunta por los sentidos de la educación, este estudiante de Devoto, luego de hacer su relato, sin titubear, responde: «La educación da margen». Basta revisar las definiciones y usos de *dar* y *margen*, por separado, para ver la variedad y amplitud de los sentidos posibles y resonancias de la frase. (Estimulamos el ejercicio). El Diccionario de la Real Academia Española no registra, sin embargo, su combinación. La expresión *dar margen* es omitida, dejada de lado o fuera de los límites de la autoridad que define la lengua. Sabemos que, en su uso habitual, *dar margen* refiere no sólo a «ampliar» o «extender» los límites (espaciales o temporales) de algo o alguien, sino también a «dar chance» u «oportunidad» de algo a alguien; «permitir», «habilitar», «dejar hacer» algo a alguien; podría ser asociada incluso a un campo semántico que remite al orden de la ofrenda o el don. En el contexto de la frase, al convocar un derecho, la expresión produce una interpela-

ción que invierte el sentido y transforma en obligación la falta. Podríamos decir, la educación (no en el sentido general y abstracto, no como principio universal, sino como teoría y práctica, como modo de organización, como producción colectiva del conocimiento), cuando se dirige a quienes fueron postergados de ese derecho (entre otros), se vuelve deuda, reparación.

¿Cómo y a quién apela esa voz «al margen» (de un «marginal», se dirá) que afirma y pide margen, pero en sentido contrario, es decir, para extender sus posibilidades y ser, por fin, incluida? ¿Qué cuenta, qué pone en la cuenta, qué cuentas hace y a quiénes pide que tengamos en cuenta? ¿Qué le aporta la educación a ese sujeto en términos de sus saberes, prácticas y experiencias (previas o actuales)? O al revés, ¿qué aporta o da su perspectiva al modo en que leemos, enseñamos, investigamos y escribimos en la Universidad? ¿Qué nos dice sobre los límites de la institución y sobre lo que significa extender esos límites? ¿Cómo toca o llega a conmover esos límites y tramas institucionales? ¿Dónde los ubica, a dónde los corre, hacia donde los estira o tensa? En definitiva, ¿de qué manera afecta al propio margen de la teoría y la crítica en la enseñanza y el estudio de la literatura? ¿Y cómo nos desafía (y la vez nos da margen) para seguir pensando y transformando la realidad de nuestras carreras, facultades, universidades y más allá?

Notas

¹ La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González, universidades extranjeras.

² Al comienzo del libro con el que se proponía, según sus propias palabras, nada menos que «cambiar la enseñanza de la literatura» en la universidad pero también fuera de ella (cfr. Panesi 2010:3).

³ Releyendo su trayectoria crítica como «autobiografía», Ludmer (2009:3) define ese período como un momento de ampliación de su trabajo y sostiene: «La crítica es la construcción de un programa para leer».

⁴ En la lectura que hace treinta años después para introducir la compilación y edición de sus clases, Ford despeja parte de este programa; por lo menos el que involucra a la carrera de Letras, cuyo director por entonces era Francisco «Paco» Urondo. Habla de una «triangulación» entre Introducción a la Literatura, que tenía por objeto contextualizar la carrera, Proyectos Políticos Culturales Argentinos, a cargo de Eduardo Romano y Jorge Rivera, y el primer diseño de «Teoría de la Literatura», materia de la que se haría cargo el primer cuatrimestre

de 1974 hasta su renuncia, para asumir como jefe de redacción en *Crisis* (Ford:44). Este primer curso de teoría, que terminaría reemplazando a Introducción a la Literatura en el rediseño del plan de marzo de 1974, quedará a cargo de Octavio Prenz y Hortensia Lemos a partir del segundo cuatrimestre (Funes:79) y hasta la intervención en el mes de agosto de Alberto Ottalagano que, junto al sacerdote Raúl Sánchez Abelenda como decano, arrasaría con el proceso iniciado poco más de un año antes.

⁵ Presentado en el IV Congreso Nacional de Semiótica, realizado en la Universidad Nacional de Córdoba en septiembre de 1995, y publicado por primera vez, tres años después, en el *Boletín de la Escuela de Letras* de Universidad Nacional de Rosario.

⁶ Las nociones corresponden a los sucesivos proyectos UBACYT en los que se enmarca nuestra investigación, dirigidos por Jorge Panesi y Silvia Delfino en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Estos proyectos se inician en el año 1996 a partir de la creación de un programa de investigación en

teoría y crítica en el que se incluyeron los equipos de las tres cátedras del área en la Facultad, por entonces a cargo de Nicolás Rosa, Ana María Zubieta y Jorge Panesi.

⁷ Releímos (y estamos relejendo) poemas, novelas y cuentos de Enrique Medina, Jorge Asís, Paco Urondo, Haroldo Conti, Miguel Briante, Ricardo Zelarayán, entre otros. Todos autores muy dispares entre sí, pero cuyas obras tienen la particularidad de haber tenido una circulación restringida durante años (en algunos casos a pesar de —o probablemente por— haber sido *best sellers* en otros tiempos) y que han empezado a revisarse, compilarse y editarse nuevamente en la última década, como parte de proyectos o circunstancias políticas o de mercado. Algunos incluso han llegado a ser nombres que designan instituciones (centros culturales, departamentos, premios). Y sus temas, motivos y tonos reaparecen y vuelven a escucharse en la escritura de los y las más jóvenes, que en muchos casos reconocen en ellos antecedentes o precursores.

⁸ De hecho, las más recientes historias de la literatura argentina confirman esta concepción de las operaciones de la crítica sobre la serie literaria como instancia de selección, organización y legitimación de estilos, géneros y poéticas (Jitrik 1999, 2009, Viñas, Prieto).

⁹ En este punto, las investigaciones de Fabricio Forastelli nos aportan una concepción sobre los modos en que la crítica elabora y orienta históricamente la articulación variable de las tramas institucionales que participan de la configuración de la lengua y la cultura nacionales. Como se desprende de sus trabajos más recientes (2010, 2012b), la teoría y la crítica han complejizado las concepciones de poder y autoridad como problema de lenguaje en la configuración de los materiales de la literatura nacional. De modo que estos trabajos habilitan a investigar los protocolos y operaciones institucionales no sólo cuando producen nuevas lecturas, sino cuando esas lecturas transforman aquello que se valorizó en cada momento de la serie.

¹⁰ En otro lugar, Dalmaroni (2009b:15) reconstruye el «linaje de esta hipótesis» desde Karl Marx, pasando por Lacan y Derrida, entre los principales, hasta la crítica literaria argentina actual.

¹¹ El estudiante lleva el apodo «Maikel», tiene unos treinta años y ha pasado por varios penales federales y provinciales. Está preso desde hace más de diez años y además de estudiar Letras es el cantante de la banda «Portate bien».

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (1957). «Discurso sobre poesía lírica y sociedad». *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2009, 49–67.
- (1970). *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- BAJTÍN, MIJAÍL M. (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- (1979). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BAJTÍN, MIJAÍL M. y PAVEL N. MEDVEDEV (1928). *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA (1997). «Susana Thénon y su subversión del canon», en Noé Jitrik, compilador. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 211–220.
- BLOOM, HAROLD (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.

- CELLA, SUSANA (1998). «Canon y otras cuestiones». *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 7-16.
- (1999a). «La irrupción de la crítica», en Noé Jitrik, director, y Susana Cella, directora de volumen. *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 7-16.
- (1999b). «Panorama de la crítica», en Noé Jitrik, director, y Susana Cella, directora de volumen. *La irrupción de la crítica. Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 33-62.
- CIORDIA, MARTÍN y otros (2011). *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- CRISTÓFALO, AMÉRICO y otros (2009). «Dossier: Enrique Pezzoni». *Espacios de crítica y producción* 42, 60-69.
- DALMARONI, MIGUEL y GERALDINE ROGERS (Eds.) (2009). *Contratiempos de la Memoria en la Literatura Argentina*. La Plata: Edulp.
- DALMARONI, MIGUEL (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- (Dir.) (2009a). *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2009b). «Lo que resta (un montaje)». *Contratiempos de la Memoria en la Literatura Argentina*. La Plata: Edulp, ¿páginas del capítulo?
- (2010). «La obra y el resto (literatura y modos de archivo)». *Télar* 7/8, 9-30.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- DELFINO, SILVIA y otros (Coord.) (2010). *Filología. La literatura y sus teorías*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- DELFINO, SILVIA (1995). «El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX». *Revista Interamericana de Bibliografía* 3, 273-277.
- (2007). «Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia». *Actas del II Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2009). «Algunos debates de la teoría cultural y lingüística sobre la historicidad de las operaciones de la crítica como juicios éticos y políticos». *I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DERRIDA, JACQUES (1978). *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- (1984). «El conflicto de las Facultades». *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 19-58.
- FORASTELLI, FABRICIO (2010). «Protocolos críticos y estéticos en la configuración del tema de la pobreza en la literatura argentina: lo pobre lindo», en Silvia Delfino y otros, coordinadora. *Filología. La literatura y sus teorías*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 213-228.
- (2012a). «Los juicios de la crítica: operaciones y polémicas en la investigación literaria». *V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- (2012b). «“Pobre pibe”, “lindo pibe”. Notas sobre peronismo y estilística a partir de “Torito” de Julio Cortázar (1954)». *Recial*. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1–19.
- FORD, ANÍBAL (2005). *30 años después. Política, comunicación y cultura: 1973. Las clases de Introducción a la Literatura en Filosofía y Letras y otros textos y relatos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- FUNES, LEONARDO (2009). «Teoría Literaria: una primavera interrumpida en los años setenta». *Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GERBAUDO, ANALÍA (2008). «Enrique Pezzoni: inscripción y reinención (1950–1970)». *Revista Borradores* 8/9, 1–20.
- (2009). «Plus d’un Derrida. Notas sobre desconstrucción, literatura y política». *Espéculo* 41, 1–17.
- (2010). «Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias de un arte y de una teoría en (des)construcción». *Telar* 7/8, 31–46.
- (2012). «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)». *Ensemble* 8, 1–25.
- GILMAN, CLAUDIA (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIORDANO, ALBERTO (Ed.) (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- JITRIK, NOÉ (Dir.) (1999). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
- KAMENSZAIN, TAMARA (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- LADDAGA, REINALDO (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LINK, DANIEL (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, JOSEFINA (1985). «Prólogo» a *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: CEAL, 9–12.
- (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- (2009). «La crítica como autobiografía». *I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PANESI, JORGE y SILVIA DELFINO (2010). «Tercera parte: presentación», en Silvia Delfino y otros, coordinadora. *Filología. La literatura y sus teorías*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 207–212.
- PANESI, JORGE (1985a). «Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 49–63.
- (1985b). «La crítica argentina y el discurso de la dependencia». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 17–48.
- (1993). «Walter Benjamin y la desconstrucción». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 113–128.

- (1995). «Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 65–76.
- (1998a). «Las operaciones de la crítica: el largo aliento», en Alberto Giordano y María Celia Vázquez, compiladores. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 9–21.
- (1998b). «Marginales en la noche». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 339–353.
- (2003). «Polémicas ocultas». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11, 7–15.
- (2009). «Los chicos imposibles», *portal.educ.ar* [en línea]. Consultado el 29 de junio de 2013 en <<http://portal.educ.ar/debates/contratapa/recomendados-educar/donde-esta-el-nino-que-yo-fui.php>>
- (2010). «Verse como otra: Josefina Ludmer». Leído en ocasión de la entrega del doctorado *honoris causa* de la Universidad de Buenos Aires a Josefina Ludmer, 4 de noviembre de 2010.
- PARCHUC, JUAN PABLO (2011). *Las políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina contemporánea*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- PEZZONI, ENRIQUE (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- PRIETO, MARTÍN (2008). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- ROSA, NICOLÁS (1987). *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (1993). «Veinte años después o la “novela familiar” de la crítica literaria», en *Políticas de la crítica*. Buenos Aires: Biblos, 1999, 321–347.
- (2006). *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- SCHETTINI, ARIEL (2009). *El tesoro de la lengua*. Buenos Aires: Entropía.
- SHKLOVSKI, VYCTOR (1928). «Rosanov: la obra y la evolución literaria», en Emile Volek, editor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Madrid: Fundamentos, 1992, 171–176.
- SPERANZA, GRACIELA (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- TERÁN, OSCAR (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- TINIANOV, IURI (1924). «Il fatto letterario». *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri, 1–18. Traducción de Jorge Panesi, 1968.
- (1927). «Sobre la evolución literaria», en Tzvetan Todorov, compilador. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- VIÑAS, DAVID (Dir.) (2007). *Literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso.
- VITAGLIANO, MIGUEL (2011). «Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria», en Martín Ciordia y otros. *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 123–154.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. (1929). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- ZUBIETA, ANA MARÍA (Comp.) (1999). *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- (Comp.) (2008). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2009). «Formarse en dictadura: los grupos de estudio como universidad paralela». *Actas del II Seminario Internacional Políticas de la Memoria «Vivir en la dictadura. Memoria de los argentinos entre 1976 y 1983»*. Buenos Aires: Centro Cultural Haroldo Conti.

La Ciudad como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero

✉ BLAS GABRIEL RIVADENEIRA / Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

lev_1984@yahoo.com.ar

Resumen

Proponemos una lectura crítica de la novela *La Ciudad* (1970) del escritor uruguayo Mario Levrero. La novela integra junto a *El Lugar* (1982) y *París* (1979) la denominada *Trilogía Involuntaria* del autor. La trilogía es involuntaria porque su conformación no parte de un plan previo ni de una continuidad argumental sino que es a *posteriori* de la publicación por separado cuando Levrero advierte una relación temática: la Ciudad. En este trabajo nos planteamos dar cuenta de las distintas operaciones escriturarias mediante las cuales se manifiesta en la obra la tensión entre la espacialidad urbana y la búsqueda de una territorialidad individual. La disputa entre cartografías ya trazadas y la necesidad de romper con la alienación personal es el eje sobre el cual se construye el viaje del protagonista, al tiempo que se desmonta uno de los pilares de la modernidad: la ciudad como ordenadora del imaginario.

Palabras clave: literatura latinoamericana • Mario Levrero • Trilogía Involuntaria • ciudad • territorialidad

Abstract

We propose a critical reading of Uruguayan writer Mario Levrero's novel *La Ciudad* (1970). Together with *El Lugar* (1982) and *París* (1979), the novel integrates the author's so-called *Involuntary Trilogy*. The trilogy is involuntary because its conformation does not come neither from a previous plan nor a plot continuity. It is after the separate publication of the novels when Levrero notices a thematic relationship among them: the City. In this work we set out to account for the different writing operations through which the tension between the urban spatiality and the search of an individual territoriality is expressed in the novel. The dispute between traced-out cartographies and the need to break personal alienation is the axis around which the protagonist's journey is constructed, while one of Modernity's foundations is dismissed as such: the city as a regulator of the imaginary.

Key words: Latin American Literature • Mario Levrero • Involuntary Trilogy • City • Territoriality

Fecha de recepción:

27/06/2013

Fecha de aceptación:

12/07/2013

Escrita en 1966, *La Ciudad*¹ es la primera novela de la *Trilogía Involuntaria* del escritor uruguayo Mario Levrero. La edición impresa en formato libro aparece en 1970 luego de recibir un año antes una mención en el concurso literario organizado por el semanario *Marcha*. Ángel Rama destaca en *El estremecimiento de lo nuevo en la narrativa uruguaya* (1982:501) que tanto Levrero como Cristina Peri Rossi—quien obtuvo el primer premio— hayan resultado ganadores porque considera ese año como un punto de quiebre² con la generación anterior —integrada por el propio Rama—: la generación crítica. El «estremecimiento» que plantea implica un cambio en la subjetividad de la época —pasaje de la crítica a la acción—, lo que en términos literarios se manifestaría en el abandono del realismo hegemónico en las ficciones uruguayas y la adopción de una estética rara que recurre a lo onírico y la fantasía como forma de cuestionar y superar la realidad existente.

La Ciudad es uno de los dos libros de Levrero —el otro es *La Máquina de pensar en Gladys*— a los que Rama se refiere en su artículo. El crítico uruguayo destaca que, de los jóvenes autores de la época, en Levrero es «donde se manifiesta más nítidamente la experiencia de la inseguridad y la variación de la realidad» (516). Resalta la función narrativa de la repetición en la construcción de sus relatos.

Tal temor se traslada a la estructura del relato por la vía del contar derivativo que lo singulariza. A diferencia de otros productos surrealistas y emparentados en esto con la lección kafkiana, que es la dominante de la creación de Levrero, sus cuentos se construyen sin que evolucionen internamente, prefiriendo un derivar lateral, trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. Este régimen de acumulación heteróclita es el que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje propia de la técnica kafkiana, aunque la superior capacidad religante y significativa del arte de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene salvo la voluntad caprichosa del autor. (517)

En *La Ciudad*, desde un comienzo, nos adentramos en esa situación inquietante, donde no aparecen marcas claras de referencias espaciales ni temporales sino que nos encontramos con un personaje —él también sin nombre y sin ningún tipo de referencia— que en primera persona nos cuenta su llegada a una casa deshabitada.

La ciudad como tema es lo que da unidad a la *Trilogía Involuntaria* que se compone también por las novelas *París* (1979) y *El Lugar* (1981). Más allá de las fechas de publicación, nos interesa rescatar que las tres fueron escritas en un período histórico de gran convulsión política en América Latina (1966–1970).

En este trabajo proponemos una lectura crítica que dé cuenta cómo se manifiesta en la escritura levreriana la crisis entre el sujeto y su entorno. Entendemos que la construcción de un espacio —físico e imaginario— lleva aparejadas complejas operaciones ideológicas, de escritura y reescritura de márgenes y fronteras. La disputa entre cartografías ya trazadas y la necesidad de romper con la alienación personal es el eje sobre el cual se realiza el viaje del protagonista, al tiempo que se desmonta uno de los pilares de la modernidad: la ciudad como ordenadora del imaginario.

La casa

«La casa al parecer no había sido habitada ni abierta sus puertas y ventanas durante muchos años» (Levrero:21). La imagen de casa, como bien destaca Rama, es usada en distintas oportunidades por Levrero para construir la sensación espacial de la ruina y el derrumbe. La casa es un lugar húmedo y oscuro donde las cosas están ordenadas al gusto de otro por lo que el protagonista experimenta un permanente clima de incomodidad. «El interior estaba en orden aunque adecuado al gusto y a las necesidades de los anteriores habitantes —equivalente, para mí, a un desorden—» (21).

En un fragmento del libro *Minima Moralia*, Theodor Adorno hace referencia a la relación escritor/escritura y casa colocando la idea de desorden asociada a la de marca identitaria de cada autor, a la construcción de un territorio personal:

El escritor se organiza en su texto como lo hace en su propia casa. Igual que con sus papeles, libros, lápices, carpetas que lleva de un cuarto a otro produciendo cierto desorden, de ese mismo modo se conduce en sus pensamientos. Para él vienen a ser como muebles en los que se acomoda, a gusto o a disgusto. Los acaricia con delicadeza, se sirve de ellos, los revuelve, los cambia de sitio, los deshace. Quien ya no tiene patria, halla en el escribir su lugar de residencia. Y en él inevitablemente produce, como en su tiempo la familia, deshechos y amontonamientos. (85)

La disputa entre el orden y el desorden es uno de los ejes de la *Trilogía Involuntaria*. Frente a la arbitrariedad de la imposición, asistimos a la lucha constante del protagonista para resistirse a distintos escenarios ordenados por otros. La alienación es entendida como la sujeción a un orden impuesto al individuo por fuerzas desconocidas. En respuesta, el texto nos brinda dos alternativas: por un lado, se nos muestra el camino emprendido por el protagonista en búsqueda de esa territorialidad propia y, por el otro, la misma novela desde su composición pretende erigirse como una poética del desorden que se irá acrecentando a lo largo de la Trilogía hasta llegar en *París* a construirse como una ficcionalización del arbitrio autoral, desconociendo casi toda lógica secuencial narrativa. La escritura como plantea Adorno se convierte en el único lugar de residencia posible, pero Levrero duda también de esta salida —la capacidad de representación del lenguaje— y se contenta con tener un espacio para depositar deshechos y amontonarlos.

La lectura de la trayectoria del protagonista como la de un héroe moderno hace asimilable el escenario de la casa a la metáfora del vientre materno como señala Jorge Olivera (2008:181–182). Es el lugar desde donde se expulsa al yo narrador, quien adquiriendo conciencia de sí inicia la búsqueda de un territorio propio.

La búsqueda del personaje narrador se da a partir de necesidades materiales y básicas (o animales) como el hambre, el frío o el apetito sexual. Esta tendencia materialista está presente en toda la Trilogía. En el caso del comienzo de *La Ciudad*, el protagonista, luego de desechar la idea de salir de la casa mientras está lloviendo a buscar querosene para tratar de hacer andar un primus y tomar algo caliente, decide finalmente irse impulsado por el hambre.

La casa está a oscuras. Jorge Olivera (2008) destaca que en la Trilogía es recurrente la presencia de la oscuridad generando la sensación de ceguera en el personaje —ceguera externa e interna—. A partir de la matriz de la ceguera es que narrativamente en la *Ciudad* y en las otras novelas el relato se construye desde la arbitrariedad, los hechos se suceden con independencia de la lógica secuencial. De ahí que el personaje nunca encuentre el almacén que, según él mismo, se hallaba cerca de la casa y termine subiéndose a un camión para pedir que lo lleve «a alguna parte». Para Hugo Verani esta «desubicación produce extrañamiento, interacciones humanas ajenas a la voluntad» (48). La ceguera es una forma en que se expresa la alienación y la falta de territorialidad del protagonista. Es una característica de un sujeto inmerso en un espacio que le es ajeno, pero en el que no se debe cuestionar nada.

Dentro del camión la oscuridad persiste. Privado de la vista logra mediante otros sentidos identificar a dos personas dentro de la cabina: una mujer y un hombre. Ninguno de los dos parecen estar contentos con su compañía. La mujer incluso expresa sin disimulos su hostilidad «está chorreando agua... ya te dije que no debíamos dejarlo subir» (Levrero:27). Sin embargo, al mismo tiempo, la mujer inicia un juego erótico frotándose sobre el protagonista. La novela se centra entonces en los pensamientos del personaje narrador sobre el comportamiento de la mujer, pasando del rechazo —cree que tiene una relación con el camionero con quien se siente en deuda por haberlo recogido— a un cada vez más irrefrenable deseo.

El deseo sexual y lo erótico son temas que movilizan gran parte de la narrativa de Levrero. Para Levrero lo erótico es una manifestación de lo trascendente. En una entrevista comenta que «es a través del erotismo y de las experiencias parapsicológicas que percibo la trascendencia del ser, una mayor dimensión. En ese sentido se emparentaría con el impulso religioso» (Escanlar y Muñoz:56). Helena Corbellini en su lectura de la Trilogía a partir de Jung destaca que en Levrero «el ánima como arquetipo aparece simbolizada en una mujer que el protagonista busca con afán» (31).

En *La Ciudad* y en el resto de la Trilogía el erotismo está presente en la relación que el protagonista entabla con distintas mujeres que funcionan en el texto como símbolo de esa manifestación trascendental, pensemos en la figura de Ana, la mujer dentro del camión, que atraviesa dos de las novelas y que aparece como arquetipo de las otras que integran la serie.³

La mujer y el protagonista son expulsados intempestivamente por el camionero quien «sin que mediara señal previa de advertencia» les dice «Aquí termina el viaje» (33). El camionero se muestra molesto, revelando que conocía el juego erótico que se producía en los asientos contiguos de la cabina. Sólo la existencia de un extraño «reglamento» le impide responder la afrenta con violencia física. «Si no estuviera cumpliendo una delicada misión oficial, en la cual llevo, por otra parte, bastante retraso por culpa de ustedes, y si el reglamento no lo prohibiera expresamente, estén seguros que no se librarían de una buena paliza» (34).

En Levrero el deseo como manifestación trascendente del ser siempre es acorralado por reglamentos o normas de conductas que distintas instituciones (la Empresa en *La Ciudad* o la Organización en *París*) le imponen al individuo. La

frustración sexual es entonces una de las características sobresalientes de estos personajes alienados.

Una vez expulsados del camión, Ana se convierte en una «carga» para el protagonista, hasta le pide que la lleve en sus espaldas. Sin embargo, incluso dentro de esa situación desigual, vuelve a aparecer el juego sexual y la irrupción del deseo. El arrebató pasional crece hasta alcanzar niveles de violencia. Frente al intento de desabotonarle la blusa, la mujer se resiste iniciándose un forcejeo que culmina con ella soltándose del protagonista luego de arrojarle tierra en los ojos. Se trata de una nueva frustración sexual. Ana, reponiéndose luego del incidente, busca acercarse otra vez al protagonista y le propone tener una relación modélica de la familia tradicional.

—No; el camionero me recogió un rato antes que a ti; yo había salido a hacer una compra en el almacén y me perdí en la oscuridad, luego... Sabes —me dijo, con voz mimosa y compungida— No quiero hacer el amor aquí, en la carretera. No me gusta. Vamos a seguir caminando. Mi casa está cerca, y allí estaremos tranquilos. Podrás descansar, y te lavaré la ropa, y te daré de comer. Y, si quieres, puedes quedarte a vivir allí, conmigo. (42)

Siguiendo la idea de trampas o laberintos⁴ como estructurantes de los relatos levrerianos que plantean Corbellini y Olivera, podemos decir que la rutina, simbolizada en la tranquilidad de una casa apacible para compartir con una mujer, es una de las trampas que recurrentemente los protagonistas deben enfrentar en el trayecto de su búsqueda interior. La rutina familiar significa la domesticación de la relación amorosa y la clausura del erotismo como experiencia trascendente.

El paroxismo de la pérdida de identidad en relación con Ana se produce cuando el protagonista intenta conocer su pasado. La comunicación —o comunión— con la mujer fracasa porque, cuando busca intimar y conocer su historia, lo que ella hace es apropiarse de la de él. «¡Basta! —grité— no quiero escuchar una palabra más. Esa es mi historia y no la tuya. Donde sigas hablando te dejaré sola» (43). Se trata del momento de máximo vaciamiento del personaje antagonista. Esto es una constante en *La Ciudad* donde el resto de los personajes más que tener su propio espesor dramático funcionan como guías o trampas con relación al protagonista. A la vez, en ese mismo fragmento encontramos una clave de lectura de la obra levreriana: pensar que las cosas pueden ser de otro modo dependiendo del punto de vista desde el cual se las aprehende.

En este recorrido introspectivo el lector también es interpelado por una narrativa que desatiende la causalidad lógica privilegiando la asociación derivada del fluir inconsciente. Se trata de un recorrido doble, el del protagonista y el del lector, en búsqueda de una territorialidad que se funda en la escritura.

La Ciudad

Luego de aquel incidente es Ana —como no podía ser de otra manera debido a la centralidad de los personajes femeninos— la que lo lleva a «la ciudad». Más que una ciudad se trata de una farsa: es un pequeño pueblo ubicado a poca distancia de

la prometida casa de Ana. En la espacialidad del pueblo se destacan una estación de servicio, un bar, una zapatería y un almacén. Con la llegada a ese lugar se termina de configurar un escenario que parece confabularse contra el protagonista.

El temor se concibe en su materialidad como un objeto susceptible al tacto, «lo palpé como a un objeto grande que topara en la oscuridad de un cuarto cerrado» (51), nos dice anticipándonos el escenario de *El Lugar*. Ese temor palpable se genera a partir de la desubicación del protagonista, una ajenidad propia del extranjero que no puede hacer sentido en un lugar donde desconoce los códigos de sociabilidad. No puede entender, se siente cada vez más un extraño, un otro. Un ejemplo claro de esa alteridad⁵ es el comportamiento inesperado para el protagonista —y el lector— del empleado de la zapatería: «Me aproximé un poco más, y entonces pude darme cuenta de que en realidad no estaba buscando ninguna clase de zapatos, sino jugando, con unos jugadores pequeños, de plástico, de distintos colores, que semejaban camiones, omnibuses y trenes» (52).

El empleado maneja otros códigos —juega un juego diferente—. Lo ajeno se acentúa cuando el personaje central se queda solo al separarse de Ana. El alejamiento se produce cuando un hombre al reconocerla la llama. El hombre salía del bar, un lugar que la propia Ana había tildado de peligroso, sin embargo, ésta fue a su encuentro y empezaron a besarse. El protagonista, celoso, decide entonces abandonarla. A partir de ese momento Ana deja de ser una experiencia —erótica y frustrada— y se convierte en un nombre, Ana. El narrador recién accede a conocer el nombre de la mujer cuando escucha el llamado de ese hombre—amenaza. Ana se configura como un recurrente objeto de búsqueda en lo que sigue de la novela, pero no aparece más. Se trata de una búsqueda imposible que intenta reponer una experiencia pasada de la que sólo queda el lenguaje —el nombre— como mecanismo de antemano derrotado para reponerla en la memoria. Levrero en estas búsquedas de Anas perdidas está expresando su fe —modesta— en la literatura, en su capacidad de rescate de experiencias pasadas. Frente al orden impuesto de una ciudad que no es más que una farsa de sí misma, el lenguaje es una fisura para la expresión personal.

Luego de alejarse de Ana, el personaje central se siente más extraviado aún y vaga sin poder sacarse la imagen de ella de la cabeza. La falta de sentido y la frustración por la pérdida ganan mayor potencia cuando el protagonista reconoce las dificultades del propio lenguaje como sustituto. El cartel de «Bienvenidos» del pueblo está escrito en varios idiomas pero no en el suyo. ¿Cómo sostener la capacidad de representación y la comunicación cuando los personajes que se suceden en la Trilogía hablan otros idiomas o idiomas desconocidos y los mapas o los carteles pierden su sentido de orientadores? Lo babélico aparece como un obstáculo a la idea de pensar la escritura como una instancia de recuperación del espacio identitario. La posibilidad del lenguaje como fisura del espacio reglado por otros se expresa en el texto como pregunta. Levrero construye entonces un artefacto literario donde la escritura duda constantemente de sí misma y con ella duda el protagonista y dudamos los lectores.

Es en ese deambular que entra en contacto con Giménez. Corbellini (32) destaca a Giménez como la representación de una trampa que el protagonista debe afrontar en su búsqueda interior. Giménez es parte de un gran engranaje, La Empresa, que parece controlar todo lo que sucede en *La Ciudad*. Desde un primer momento se muestra amable con el personaje central, le da hospedaje en la estación de servicio donde trabaja, ropa nueva para que se cambie e incluso le ofrece un empleo en La Empresa. A pesar de la amabilidad de Giménez el protagonista siente la necesidad de abandonar la estación. Esta sensación de sospecha se acentúa cuando, viendo que Giménez duerme, decide ir al bar que Ana anteriormente había descrito como un sitio lleno de gente terrible. Esta acción representa un nuevo impulso del deseo, ir al lugar prohibido, el bar, ir al lugar donde quizás esté Ana, ir al lugar donde puede conseguir cigarrillos.

La reacción de Giménez es claramente represiva. Visiblemente alterado abre la puerta del bar con violencia. «llegué a creer —dijo de una manera más bien burlona— que Ana lo había atrapado de nuevo» (Levrero:63). Vemos aquí cómo el personaje de Giménez se configura como la contracara del deseo —Ana—. Giménez representa una posibilidad de integración a esa realidad ajena para el personaje central a cambio de sacrificar su individualidad y su búsqueda.

Comienza desde ahí un sentimiento de sospecha permanente hacia Giménez y todo lo que rodea al pueblo. La sensación de alienación, de pérdida de su condición de ser individual, se acentúa frente al clima creciente de estar atrapado; cuando Giménez lo invita a ir a la zapatería del pueblo el texto nos dice «entonces entré, sin oponer resistencia, aunque me disgustó ser manejado» (65). En la zapatería el desconcierto se acentúa ya que el «orden» al que están acostumbrados los habitantes de la ciudad es muy distinto al del protagonista. El orden de los zapatos denota toda una taxonomía diferente y subterránea pues «si bien las cajas estaban acomodadas de acuerdo a distintas formas tamaños y colores su contenido nada tenía que ver con el envase» (66). Zapatos grandes podían estar en cajas pequeñas y chicos en cajas grandes, podía haber incluso hasta pares formados por dos zapatos izquierdos. Se trata de toda una poética de la narrativa de Levrero —que guarda relación con Felisberto Hernández— acerca de cómo lo interior no precisamente se rige por las reglas de la lógica. En el texto este desorden o, mejor dicho, ese otro orden funciona para inquietar aún más al protagonista en su condición de extraño. La ciudad ordenada de la que escribió Rama (1984) es cuestionada, al relativizar la idea de orden lo que se está preguntando es quién es el que ordena, quién tiene el poder de ordenar el espacio real e imaginario, en definitiva, quién tiene el poder.

Luego de discutir con Giménez en la zapatería, el protagonista le manifiesta abiertamente su deseo de volver a casa y abandonar la ciudad. En ese momento Giménez inicia una larga perorata procurando disuadirlo para lo que recurre incluso a la amenaza sobre los peligros de deambular solo de noche.

La acción represiva surte efecto y en silencio desiste de la idea de partir esa noche mientras siente cómo la estación de servicio va dejando de ser un lugar cálido

o acogedor para convertirse en una cárcel. El reglamento al que ya había hecho mención el camionero vuelve a ser traído a colación por parte de Giménez a la hora de prohibirle fumar en la manzana de la estación. El protagonista siente cómo su yo interior se desvanece frente a una maquinaria opresiva: «la ciudad» compuesta de reglamentos y costumbres que no entiende y a los que debe atenerse.

Crece la sensación de extranjería: se topa con mapas y planos a los que no puede entender, en otro idioma; está seguro de la presencia de una tercera persona en la estación que por alguna razón extraña —e inquietante— nunca aparece pero que es el encargado de servir la comida y proveerles de ropa limpia. Esa sensación de pérdida del yo alcanza su punto máximo cuando logra, al fin, mirarse en un espejo y no puede reconocerse.

Todo este mecanismo alienante y opresivo parece estar orquestado por «el reglamento». Es el reglamento —a través de Giménez— el que le prohíbe entrar en una pieza de la estación donde aparentemente se oculta la «tercera persona», y por el que debió hacer el ridículo «trabajo» de mantenerse en vigilia para apagar las luces de la estación a las 5.37 h, antes de que salga el sol. Trabajo y prohibición son los dos componentes esenciales del reglamento. Si tenemos presente el contexto de producción de la novela, 1966, año en que se aprobaba la reforma constitucional que sustentaría al «pachecato»⁶ y sus acciones contra las libertades públicas —las Medidas Prontas de Seguridad— el reglamento de *La Ciudad* adquiere un mayor espesor histórico.

Finalmente la novela concluye la primera parte con un personaje agotado por el trabajo de la vigilia, quien sin saber si realizó bien o mal la tarea se hundirá «en un sueño profundo, denso, ancho, oscuro, sin imágenes ni palabras, sin pensamientos» (Levrero:100).

El despertar de ese sueño trae consigo la recuperación del deseo, el personaje decide ir al bar y allí vuelve a escuchar el nombre de Ana. Ana ya sólo es eso, una figuración, una especie de universal histórico que se recrea constantemente. En este caso es evocada en una conversación. Las personas parecen estar actuando una escena dirigida hacia él. En esa puesta, uno de los personajes le comenta a otro cómo llegar a la casa de Ana:

Me llamó la atención esa serie de datos que para un habitante del lugar eran exagerados —y supuse que ese camino y esa calle tendrían nombre, aunque más no fuera un nombre familiar, creado por ellos—; creí advertir que esa conversación estaba dirigida, más bien, a informarme a mí; y, siguiendo con esta idea, hallé que todo el resto me sonaba falso, como si estuvieran representando un papel. (105)

Los personajes de *La Ciudad* —salvo el protagonista— carecen de espesor dramático, son como actores que representan un papel —¿el reglamento?—. Todo le parece al personaje principal una gran teatralización, una farsa/trampa montada por Giménez, Ana o alguien, incluso una burla:

Pensé que podía ser un mensaje que Ana me dirigiera por intermedio de esos hombres, también podía ser una trampa, de la propia Ana o de alguna otra persona (pensé en Giménez), no sé con qué finalidad; y también cabía la posibilidad, nada improbable por cierto, de que enterados de que Ana me había abandonado la tarde anterior —ya fuera por comentarios o porque lo habían visto, espiando ocultos tras las cortinas— estuvieran entreteniéndose con una burla, o una provocación. (105)

Lo concreto es que, a pesar de esas dudas y razonamientos, el personaje cede frente a sus deseos. Acepta ser parte de la obra y haciendo caso de lo que había escuchado cambia su reloj por una bicicleta con la idea de contar con un medio de transporte para ir a la supuesta casa de Ana. La pérdida del reloj simboliza la ruptura con la dimensión temporal en el emprendimiento del viaje. Luego de un largo recorrido llega a la casa pero no encuentra a Ana. En su lugar halla a una mujer robusta de mayor edad y a un montón de niños y perros que le ladran y lo muerden cuando intenta acercarse. Los niños —dice la mujer— son los hijos de Ana. Se trata de un nuevo fracaso, Ana ha dejado de ser la mujer joven que despierta sus deseos sexuales, para ser reemplazada por una mujer mayor y fea llena de niños que como perros se le prenden de las piernas. Lo familiar es descripto como un espacio grotescamente pesadillesco.

De regreso en la estación, derrotado, mantiene una conversación con Giménez. Éste, a pesar del cuidado del protagonista por no mencionarle su fallida excursión a la casa de Ana, parece saberlo todo, «si un asunto de importancia no me hubiera alejado de la estación, podría haberle informado que no la encontraría en casa» (123).

Entonces la charla adquiere claros ribetes del Onetti de *El Astillero* (1961). Giménez —como el viejo Petrus— intenta justificar el evidente fracaso de La Empresa, su función social y futuro prometedor:

Estas grandes Empresas —siguió— tienen otra forma de encarar los negocios. Manejan grandes capitales y tienen mucha paciencia. Pueden estar años y años trabajando a pérdida, y a pérdidas muy cuantiosas, como usted mismo hizo notar. Pero es que sus proyectos son también muy grandes, y abarcan muchas cosas. No tenga usted la menor duda de que esta ciudad cambiará de la noche a la mañana, cuando la Empresa lo crea conveniente, cuando vea que ha llegado el momento preciso. (125)

La Empresa —como el Astillero— es sólo una promesa de bienestar y progreso, una gran farsa cuya finalidad desconocida parece ser esa: sumir a los individuos en esa mentira. El precio que hay que pagar es la pérdida de los deseos personales en procura de respetar el reglamento.

El montaje y la puesta en pie de estas farsas están asociados con la noción de fantasmagoría. Walter Benjamin escribe al respecto:

La característica que corresponde a la mercancía por su carácter de fetiche también queda adherida a la sociedad productora de mercancías, no tanto como es en sí misma sino más

bien según la forma en que se imagina continuamente y que cree entenderse, al abstraerse del hecho de que, precisamente, es ella la que produce la mercancía. La imagen que, de esta forma, la sociedad produce de sí misma y que acostumbra a rotular como su cultura, corresponde al concepto de fantasmagoría. (28)

En este mismo sentido recordemos las reflexiones de Marx sobre el dinero a propósito de la lectura del *Timón de Atenas* de Shakespeare cuando lo define como «la inversión universal de las individualidades» (Marx y Engels:80). La fantasmagoría es el producto imaginario de la sociedad capitalista, el reverso de la producción de mercancías. En *La Ciudad* —y *El Astillero*— el progreso está por venir, la ciudad está por ser, el deseo está por realizarse, a la par que el dinero escasea. Narrativamente, Onetti construye su fantasmagoría mediante una economía del relato fundada en la precisión y la repetición, en distintas escalas, de la grisura urbana. Levrero lo resuelve con una mayor libertad imaginativa basada en un uso personal de la metáfora y la alegoría. En Levrero el *quid pro quo* que define la operación fetichista —tomar una cosa por otra— es desmontado y queda al descubierto en la angustia del protagonista frente a la teatralización en la que está inmerso. La sospecha constante sobre la realidad que le presenta Giménez le impide adaptarse y lo convierte en un otro irreducible, un extranjero, un inadaptado.

Giménez intenta pautar un encuentro entre el protagonista y Ana como un último recurso para integrarlo. Le da una serie de indicaciones para llegar a una habitación donde estaría Ana esperándolo. La habitación se encuentra en un edificio frente a la estación. Debe atravesar una especie de placita donde unos borrachos pelean insistentemente —otra vez, el protagonista entiende la pelea como una escena de un espectáculo teatral montado para él— para luego meterse en el edificio a oscuras y, a tientas, llegar a la habitación indicada.

El protagonista concibe la invitación de Giménez como un nuevo intento de domesticación del deseo, otra forma de alienación, se siente otro, ajeno «como si, en lugar de encontrar a Ana, tuviera que recibir allí un castigo, o realizar una tarea penosa» (Levrero:133). Resalta esta sensación de vaciamiento del yo: «Y casi fui empujado afuera. Me sentí insensibilizado, vacío, como si otra persona, desconocida para mí, estuviera habitándome, y yo la viera solamente en su exterior, un bulto irregular y oscuro, sin poder penetrar en sus pensamientos» (133).

El protagonista recorre a ciegas⁷ los pasillos y escaleras del edificio. El tacto reemplaza al sentido de la vista en la búsqueda de la habitación. Así llega hasta lo que cree es la pieza indicada pero sólo alcanza a tocar el picaporte. No se atreve a hacerlo girar. El protagonista reconoce que algo más que el simple miedo le impide hacerlo. «Si era miedo lo que sentía frente a esa puerta silenciosa, era miedo y algo más» (137).

Carmen Perilli relaciona la noción de lo siniestro con la de frontera. Escribe Perilli:

La noción de lo siniestro está asociada a la noción de frontera: frontera entre la realidad y la irrealidad, frontera entre la vida y la muerte, frontera entre el cosmos y el caos, frontera entre la risa

y el llanto. El límite con lo natural rechazado forma parte de la definición de esa inquietante extrañeza que nos producen determinadas situaciones, personas, hechos o discursos. Aquello que se torna revulsivo y que, en nombre de la racionalidad y porque la ataca como tal, la oculta. (47–48)

La Ciudad es la escritura de un intento por inscribir la espacialidad propia sobre cartografías ya trazadas por otros. En esa tensión se concibe la disputa de la territorialidad. La casa ordenada por otros del comienzo funciona como un modelo que se replica y sintetiza la alienación del individuo frente a la espacialidad urbana. Lo siniestro es la frontera que separa al yo interior del espacio reglado. La amenaza se erige sobre la manifestación de la subjetividad. Las fronteras y muros de lo siniestro se repiten en el resto de la Trilogía, en las habitaciones sucesivas de *El Lugar* o en los juegos dicotómicos entre lo trascendente/lo humano, el sueño/la vigilia, la noche/el día en *París* que se manifiesta con toda su potencia la risa/llanto del protagonista en la escena final de la novela.

El personaje central huye, pero, repentinamente, decide volver aunque el resultado es el mismo: se queda paralizado al tocar el picaporte. Ese algo que le impide avanzar en el segundo intento adquiere la corporalidad de una araña y manifiesta la materialidad del miedo. Sin embargo, el rechazo resulta ser beneficioso ya que lo impulsa a abrir otra puerta. El protagonista abandona el edificio y en la estación se decide a entrar en la habitación expresamente prohibida por Giménez. Otra frontera, la del tabú, es traspasada. La inscripción de una espacialidad imaginaria propia se hace sobre la cartografía diseñada en la ciudad ordenada —el reglamento— y a pesar de ésta:

Entonces, del mismo extraño modo que, a pesar de tener indicaciones precisas para llegar a aquella otra puerta, la del cuarto de Ana, y de estar autorizado por hacerlo, no la abrí, aquí ante esta puerta que no se me permitía abrir, mis dudas fueron muy débiles, la prohibición se hizo añicos dentro de mí y, tomando el picaporte con la mano derecha, lo hice girar y empujé la hoja hacia adentro. (143)

En ese rapto liberador, dejando de lado las prohibiciones de Giménez y el reglamento, el protagonista alcanza la consumación de su deseo sexual. Lo hace con una tercera habitante (¿la misma que preparaba la comida y la ropa?) que sólo se dirige a él con expresiones negativas (*No, Váyase*) al mismo tiempo que con su cuerpo cede al contacto erótico entre ambos. El encuentro amoroso con la mujer de la habitación prohibida significa un triunfo del protagonista, quien sobreponiéndose a la oferta de un deseo domesticado, termina por consumarlo a pesar de lo que diga el reglamento. Se sobrepone incluso al lenguaje como expresión última y más profunda de la represión social. Con la mujer las palabras pierden significado y sólo importa el lenguaje corporal:

—No —volvió a decir—. Váyase.

Las palabras carecían de significado. La contemplé largamente, sentado a su lado, en el borde de la cama. Luego me tendí junto a ella. (145)

Giménez reaparece con un látigo y golpea a la mujer. La reacción del protagonista es violenta «como en el circo, salté como una fiera sobre él, directamente desde mi asiento, disparado» (150). Se encuentra en una etapa de liberación donde va dejando de lado una a una las ataduras: el reglamento, Ana, Giménez y hasta la mujer del cuarto luego de que ésta va en socorro de Giménez. Entonces se prepara por sí mismo el desayuno —sin depender del tercer habitante— y emprende el camino a la estación de ferrocarriles para abandonar la ciudad. Su decisión es tan firme que apenas se fijará en la casa de Ana al pasar por el lugar.

Sin embargo, la novela no finaliza con la realización personal del protagonista luego de un recorrido en el que alcanza la liberación interior. La novela tiene un final circular ya que al llegar a la estación de ferrocarril se encuentra con otro «lugar» ajeno, burocrático, regido también por un reglamento —¿o es el mismo?—. El jefe de la estación, un burócrata como Giménez, es quien lo recibe. «Volvió a gritar que no, salvajemente, y para dar un carácter terminante a sus palabras, agregó: —¡Lo prohíbe expresamente el reglamento!» (156). Además, las dos últimas líneas son casi las mismas que las que cierran la primera parte, con el protagonista hundiéndose en un «sueño denso, profundo, negro» (160).

Benjamin escribe que «la idea del eterno retorno hace del acontecer histórico mismo un artículo masivo» (252) y lo relaciona con «el hecho de que la burguesía ya no se haya atrevido a mirar cara a cara al inminente desarrollo del orden productivo, puesto en marcha por ella misma» (269).

La estructura circular de la novela representa el fracaso del héroe. El *leitmotiv* del viaje no implica una realización del protagonista. Su trayectoria está marcada por la verificación de la alienación de la ciudad y el constante sobreponerse a las múltiples trampas que ésta le tiende para domesticar su deseo. Sin embargo, no alcanza nunca su territorialidad, el reglamento parece regir en todas partes y la búsqueda se hace permanente, se transforma en otra espera —como la de Giménez y su ilusión de que La Empresa alguna vez disponga hacer de su ciudad algo más que una farsa.

Aún así, el final no es del todo pesimista. La circularidad no está cerrada. El recorrido no ha sido completamente estéril. El protagonista, despojado desde el inicio de la novela de cualquier marca identitaria o de referencia, quiebra en el final con esa falta. Al enfrentarse con el jefe de estación logra articular un nombre —Montevideo— como destino. Se trata del único lugar nombrado en la novela. No sabemos si es o no la ciudad de origen del narrador, o qué clase de vínculo anterior guardan entre sí. Montevideo existe en la materialidad de la palabra y como propósito. No es sólo lenguaje ni vacío, es experiencia, la marca de un viaje que se repite y no deja de ser una utopía tan real como la materia de los sueños. La capacidad de representación y comunicación del lenguaje está cuestionada, pero continúa siendo una fisura donde es posible pensar la manifestación de la experiencia del yo. La casa que en el comienzo de la novela estaba ordenada por otros vuelve a ser una posibilidad. El lenguaje como el sustituto de la casa perdida como planteaba Adorno. El lenguaje como fisura donde es posible pensar

al sujeto más allá del orden institucionalizado. El lenguaje como grieta para la manifestación del deseo. En *El Lugar* la novela siguiente dentro de la Trilogía se nos dirá que la escritura no repone la experiencia traumática, pero es una necesidad vital. En *La Ciudad*, la primera novela de la serie, la tensión entre el espacio reglado y la territorialidad propia no se resuelve sino que el viaje continúa, se sigue escribiendo.

Notas

¹ Manejamos la edición de Debolsillo, 2008.

² Rama plantea la emergencia de una nueva etapa cultural, la de la *Generación de la Acción* aunque prefiera llamarla la *Generación de 1969* pues en ese año se produce «la toma de la ciudad de Pando por un comando de acción directa, en uno de los enfrentamientos más sangrientos de la solapada guerra civil que vive la sociedad uruguaya» (1982:496).

³ La serie también podría abarcar las Anas de Pablo Palacio en *Vida de un ahorcado* (1932) y de Felisberto Hernández en *La cara de Ana* (1930).

⁴ Dice Corbellini en su artículo «Las traiciones del soñante»: «Hemos leído los espacios levrerianos como laberintos por los que el alter-ego (en realidad, el yo del inconsciente) se desplaza en la búsqueda por encontrar su centro es decir su conciencia, liberadora de sus demonios, posibilitadora del dominio del yo verdadero y por lo tanto, vía de acceso al espacio sacro (el alma) y con él a la inmortalidad, las puertas, piezas y pasillos angustian por lo tenebroso, lo inexplicable y aún lo siniestro» (25). Corbellini a su vez resalta la diferencia entre los laberintos como espacios necesarios de esta búsqueda y las trampas como espacios de clausura. Jorge Olivera

(2008) hace uso de estos conceptos acuñados anteriormente por Corbellini.

⁵ Jorge Olivera analiza la construcción de la alteridad en Levrero «como una disolución del sujeto, experimentado a través del sueño o a través de la escritura, son las dos formas de confrontación del yo con el mundo circundante» (2006:91). Olivera destaca esta articulación a partir del recurso del género fantástico.

⁶ La reforma constitucional del 66 instaura un régimen presidencialista fuerte. El término «pachecato» se refiere al periodo de gobierno de Jorge Pacheco Areco, quien siendo vicepresidente asume en diciembre de 1967 luego del fallecimiento del presidente Oscar Gestido. El «pachecato» se caracterizó por la profundización de una política represiva mediante la aplicación sucesiva de las nuevas atribuciones que le daba la reforma como las medidas de pronta seguridad —una especie de estado de sitio limitado.

⁷ Recordemos que tanto para nosotros como para Jorge Olivera (2008) la ceguera en la simbología levreriana implica una pérdida de orientación interior. En este caso puede estar asociada a que el protagonista actúa haciéndole caso a Giménez.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (1999). *Minima moralia*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, WALTER (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CORBELLINI, HELENA (1995–1996). «Las traiciones del soñante». *Nuevo texto crítico* 16/17, 19–34.
- DE ROSSO, EZEQUIEL (Comp.) (2013). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- ESCANLAR, GUSTAVO Y CARLOS MUÑOZ (1988). «Levrero o de los modos del Hipnotismo». *Cuadernos de Marcha* 33, 51–58.
- GANDOLFO, ELVIO (Comp.) (2013). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.
- MARX, KARL y *Friedrich Engels* (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- LEVRERO, MARIO (2008). *La Ciudad*. Barcelona: Debolsillo.
- OLIVERA, JORGE (2006). «La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero». *Hermes Crio-llo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural* 10, 85–93.
- (2008). *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* (Tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ONETTI, JUAN CARLOS (2010). *Novelas de Santa María*. Buenos Aires: Díada.
- PERILLI, CARMEN (1994). *Las ratas en la torre de Babel*. Buenos Aires: Letra Buena.
- RAMA, ÁNGEL (1982). «El estremecimiento de lo nuevo en la narrativa uruguaya», en *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980*. México: Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 495–519.
- (1984). *La ciudad letrada*. Hanover USA: Ediciones del Norte.
- SILVA OLAZÁBAL, PABLO (2008). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce.
- VERANI, HUGO (1995–1996). «Aperturas sobre el extrañamiento». *Nuevo texto crítico* 16/17, 45–58.

El anacronismo como crítica: usos de la tradición en cuatro poetas argentinos de los noventa

✉ MARINA YUSZCZUK / Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET
marinayuszczyk@gmail.com

Resumen

En una producción radicalmente heterogénea como fue la poesía de los noventa, las posiciones con respecto a la tradición literaria abrieron un espectro que iba desde la omisión y el rechazo hasta las reescrituras parciales de distintos fragmentos de la tradición en el poema. Este trabajo toma esta última zona de las poéticas de los noventa y se concentra en cuatro libros (de Alejandro Rubio, Marcelo Díaz, Mario Ortiz y Sergio Raimondi) en los que puede leerse un trabajo con temporalidades heterogéneas. Allí, el anacronismo adopta un valor crítico y permite poner en relación la tradición literaria con formas de la cultura popular.

Abstract

In a radically heterogeneous production such as the poetry of the nineties in Argentina, the positions concerning the literary tradition went from omission and rejection to re-writing of different segments of tradition within the poem. This article deals with the former and focuses on four books (by Alejandro Rubio, Marcelo Díaz, Mario Ortiz and Sergio Raimondi) where it is possible to read different types of work with heterogeneous temporalities. There, anachronism adopts critical value and also allows to contrast literary tradition with forms of popular culture.

Key words: Poetry • nineties • Tradition • Anachronism

Palabras clave: poesía • década del noventa • tradición • anacronismo

Dentro de la poesía argentina reciente, el segmento que la crítica denominó «poesía de los noventa» como modo de circunscribir las poéticas emergentes en el período, podría pensarse a partir de líneas que constituyen posiciones distintas respecto de la tradición. Porque por un lado hay textos con rasgos rupturistas como los de Belleza y Felicidad, que hacen el gesto de escribir desde figuraciones de artista ingenuo y como si la literatura no existiera («Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón», escribe

Fecha de recepción:
28/06/2013
Fecha de aceptación:
26/08/2013

Fernanda Laguna —García Helder y Prieto—), o poéticas como las de Marina Mariasch que toman sus materiales más de la cultura de masas que de la tradición literaria. Otras en cambio, como las de Martín Gambarotta y Daniel Durand, impugnan abiertamente la literatura consagrada —y una versión sacralizada y solemne de la tradición literaria— al mismo tiempo que procesan selectivamente segmentos puntuales de la misma. Así, Gambarotta hace decir a uno de los personajes de *Punctum*: «Nunca leí el Quijote./ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de Don Q. en el basural./ Las tripas de Sancho Panza/ vaciadas en la mandíbula de Alien./ Veo capítulos repetidos de Kojak/ durante el invierno sin chica» (56), mientras que Durand apela a un modo «salvaje» y políticamente incorrecto de la escritura («Por el ojo del choto/ yo lo veo todo roto»; «No teníamos puto en el barrio/ así que hicimos uno:/ “El puto Larba”/ (...) en la casa abandonada el flaco Prané/ le rompió el culo» —28—), y hasta llega a decir en el mismo libro, en un movimiento iconoclasta y orientado al futuro, que «La poesía todavía no existe./ Nunca va a haber literatura».

Este tipo de posicionamientos más explícitos, junto con usos del lenguaje sin raigambre ni prestigio literario que parecieron buscar para la poesía una lengua que olvidara el pasado, hicieron pensar, en los primeros textos críticos sobre los noventa, que se trataba de poéticas altamente reacias a establecer filiaciones con la tradición literaria. Daniel García Helder y Martín Prieto señalan, en el primer artículo que abordó esta producción (la primera versión publicada en *Punto de Vista* es de 1998), que se trata de poetas «poco inclinados a establecer con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance», con algunas excepciones que incluyen a Marcelo Díaz y Sergio Raimondi (105). Ana Porrúa por su parte afirma que en estos textos «El que escribe parte, o simula partir, de un lugar que no es el de la literatura consagrada, el de los clásicos», y refiriéndose a *Punctum* de Martín Gambarotta y *La raza* de Santiago Llach, anota que «El poeta, en estos textos, no escribe a partir de sus lecturas. La poesía entonces se inicia con lo dado (los productos de los medios masivos, por ejemplo) y no como reescritura u homenaje; la poesía no explicita sus deudas literarias» (157). Sin embargo, y a pesar de estos rechazos de superficie, una lectura microscópica no deja dudas de que al menos en el caso de Gambarotta, Llach y Durand, sus libros procesan una tradición que proviene del modernismo norteamericano, sobre todo de la producción de Ezra Pound y William Carlos Williams, y de Ricardo Zelarayán y Leónidas Lamborghini en lo que respecta a la poesía argentina. Por eso el rechazo de la tradición debe leerse en tanto gesto, como modo de postular una nueva figura de poeta en la que el valor de la literatura del pasado no se da por sentado ni se sacraliza, y en la que los límites de lo aceptado como literario deben «romperse» (de ahí la violencia del gesto) para hacer ingresar nuevos materiales en el discurso poético, sobre todo la oralidad en sus versiones más crudas y las imágenes de los medios de comunicación masivos.

Pero hay otra línea de escritura, que Porrúa trabaja en el artículo recién citado, donde poetas como Alejandro Rubio, Marcelo Díaz, Sergio Raimondi y Mario Ortiz reelaboran explícitamente diversos segmentos de la tradición y hasta conci-

ben el poema como espacio donde pensar y evaluar críticamente la literatura del pasado. En estos poetas la tradición aparece citada de manera directa en el poema, siempre en contraste con las representaciones del presente que construyen, dando lugar a anacronismos que permiten leer el modo en que cada uno de ellos concibe los usos posibles y el valor de la tradición en un presente local y situado. Así, mientras puede decirse de otras poéticas como las de Fernanda Laguna y Marina Mariasch que construyen una temporalidad que se define como «puro presente» (y donde la crítica, al menos en Mariasch, se ejerce sobre ciertas figuraciones masivas antes que sobre la literatura), en el caso de Rubio, Ortiz, Díaz y Raimondi el poema se constituye verdaderamente como «montaje de tiempos heterogéneos», para decirlo con Didi-Huberman (26). Porque las citas de la tradición se combinan en el poema con usos verbales que provienen del lenguaje oral, y también con representaciones del presente más inmediato y cotidiano que incluyen a la cultura popular tal como la entiende Michel De Certeau, que la define sobre todo a partir del uso. Para De Certeau, se trata de una cultura que se formula esencialmente en «artes de hacer» esto o aquello a nivel cotidiano, «es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una ratio “popular”, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar» (45).

Este modo de construir el poema como espacio donde el presente convive con fragmentos escamoteados a la historia literaria, desde figuras y motivos como el cisne modernista y el ruiñón de la poesía romántica hasta usos verbales característicos de un estilo, ya sea el lenguaje neobarroco o el registro lírico, lo plantea verdaderamente como un «objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos» (Didi-Huberman:19). Con este montaje, «todo el abanico del tiempo se abre ampliamente» (22), y es allí precisamente donde se debe hacer foco para leer el modo en que cada uno de estos poetas se posiciona con respecto a la tradición, siempre a partir del uso.

Así, Alejandro Rubio propone en *Música mala* imágenes del presente que ponen el acento en la decadencia, y en las que la ciudad se piensa como ruina porque la mirada activa la memoria y de ese modo abre la imagen, la expande en otra dimensión que convoca la ausencia:

Esos, los de antes, decían que, sobre todo
 en la autopista y en, de noche, las bocas tapiadas
 del subte nuevo, algo parecía moverse.
 Efectivamente se movía.
 La capital de Suroccidente es ahora una grande y hermosa
 ruina; entre pilares
 de monumentos fachosviéticos se pasean filigranas
 humosas, turistas, periodistas, carteristas,
 animales de una y tres patas. Los rapsodas ciegos

se recuestan en vergeles virtuales y chuponean cigarrillos
virtuales, es así, el viento tañe solo entre las hojas.
Está el ritmo, las letras, partes sueltas
de melodías, arreglos mil, pero ante el público
se les traba la lengua, callan, dicen no saber,
no poder, no querer. (1997:13)

Lo que se ve es impuro, una mezcla de presente efectivo con aquel presente potencial que nunca sucedió —el que pretendían apuntalar las grandes obras y monumentos—, y que está allí para representar, ante quien quiera verlo, qué clase de futuro se había proyectado en el pasado. La imagen, en consonancia con esta cualidad grumosa, se dice con un lenguaje lastrado por el peso muerto de la lírica, o los restos de ella; hasta en la lengua, lo que permanece de la tradición son «partes sueltas», fragmentos que de poco sirven en el presente para que esos poetas que se representan como «rapsodas ciegos» construyan un saber (la mención a los «rapsodas» también es un anacronismo porque cita una figura de la tradición griega asociada al don de la profecía y el canto, dos elementos tradicionalmente asociados con la poesía en su versión sacralizada). Porque en el paisaje de decadencia que retrata, el poema dice que «el viento tañe solo entre las hojas» y se habla de «filigranas» y «vergeles», con lo cual se pone en escena un lenguaje «elevado» que poco se condice con la representación de la ciudad, y que contrastado con otros usos verbales como «monumentos fachosoviéticos» y «chuponean cigarrillos» se revela como desfasado temporalmente.

El poema funciona entonces como espacio en el que se ponen a prueba los lenguajes y figuras de la tradición, y los anacronismos adoptan un tono satírico porque resaltan la pobreza de un presente ruinoso que es todo menos «vergeles». Por otra parte, la figura de los poetas como «rapsodas» los construye como contemporáneos y al mismo tiempo remanentes de un pasado que es de poca utilidad en el presente, ante el que estos poetas «callan» y «dicen no saber,/ no poder, no querer». La poesía entendida como «rapsodia», entonces, se señala como imposibilitada para construir un discurso que funcione en la actualidad, que pueda decir algo de valor sobre el presente.

Incluso en un poema de *Metal pesado* llamado significativamente «Crisol» (como modo tradicional y a esta altura eufemístico de aludir en Argentina a una cultura híbrida e inmigratoria, por cuanto la idea de «crisol» supone una fusión sin conflictos) donde hay turistas brasileiros, inmigrantes paraguayas y dominicanas y el poeta habla desde una «pocilga posmo» (1999:55), se sugiere la pobreza de una tradición de la que sólo quedan descartes: «De las cenizas rescaté/ magras figuras: un gaucho,/ Perón sobre un caballo pinto,/ una negra barriendo la vereda/ con los ojos de gato abiertos/ al sol decadente» (58). No sólo las imágenes son «magras» sino que además se rescatan de las cenizas, como si se estuviera viviendo después de una destrucción, lo que indica tanto la pobreza del país como la de una tradición resumida en unos pocos estereotipos.

Y sin embargo, es con esas «partes sueltas» que Rubio construye sus poemas. De hecho en este último poema citado se alude a la gauchesca, al peronismo y a la figura del inmigrante, todos elementos que traman su poesía. En «Romance», por ejemplo, «La refalosa» de Hilario Ascasubi se usa para armar una escena de bailanta en Tropicana: «se trenzan, caen, se levantan, caen, patinan, pisan/ pedazos de bazo, segmentos sueltos/ de intestino; pierden, hacen ochos,/ sietes y nueves, se reviran y refalan/ en la sangre» (1997:17). Pero mientras que el texto de Ascasubi le daba voz a la violencia política en el mazorquero federal que enuncia el poema, en este caso el texto se hace cargo de una mirada que muestra a las clases bajas como «salvajes», responsables de una pelea y de un «enchastre» que después «viene la patrulla y limpia,/ viene la ambulancia y limpia» (17). Esa misma mirada se caracteriza como «amarillista» en el poema cuando el que habla se llama a sí mismo en tercera persona «el cronista de Crónica». De esta manera, lejos del «realismo» al que alude el principio del poema,¹ el texto se hace cargo de la artificialidad de una mirada que pone el acento en la decadencia, la suciedad y hasta la «barbarie».

Así aparece también el repertorio de imágenes del peronismo, en otro texto que retrata a una familia que descende de un «tano picapedrero» y se dice: «vimos el futuro donde el piso es de parqué/ y rompemos el parqué pa que se dore más lindo/ la pielcita de la vaca que nos vamos a lastrar» (20). Aquí se trabaja también sobre figuras que forman parte de la mitología popular, en este caso como devolución del lugar común antiperonista, porque esa imagen en el poema forma parte de un «futuro», con lo cual se carga trágicamente de sentido utópico a un motivo que proviene de un pasado, y sobre todo un presente, de fracaso (teniendo en cuenta que la «versión» del peronismo que es contemporánea a la escritura del poema es por supuesto el menemismo). De hecho este repertorio también se actualiza con imágenes del presente, en especial porque el centro alrededor del cual se mueven estos personajes signados por la «infrahumanidad», como señala García Helder (Rubio 1997:28), y como vimos en el poema «La información», es la televisión como basura:

El ruso del snack hoy puso el cable, qué pena
que le anden dos canales
de los ochenta y pico que pagó y en los dos
pasen la misma película de mierda,
Candyman; este bolita volado,
remamado, se retira a empujones,
a los gritos, y va por la vereda devolviendo,
por el pasillo del bondi, por el baño
de la estación, por el andén; deja su huella
entre vasos de plástico, marquillas
de Marlboro machucadas, volantes, papelitos (20).

El ámbito donde se sitúa el fragmento es característico de los noventa: se trata de un *snack* bar, esos locales icónicos de la década menemista que reúnen el quiosco y el bar bajo grandes vidrieras y luces de neón y que muchas veces funcionan durante las veinticuatro horas, por lo que se convierten en refugio de los que están de paso y en ocasiones, como el boliviano de este poema, alcoholizados. Aquí, el desprecio, tanto por la televisión («película de mierda») como por el inmigrante («bolita»), está cifrado en usos coloquiales despectivos que son comunes a otros poetas de los noventa como Santiago Llach y Martín Gambarotta, y en la representación de un personaje que se mueve entre basura.

Pero el discurso además se hace eco de una mirada antiprogresista que estereotipa al otro cuando se pide en el mismo texto que los niños «sean como los coreanitos, respetuosos,/ estudiosos, que toman su caramelo/ en lo oscuro del rincón y dicen gracia/ y no se quejan ni escupen: tal es/ la angurria de la plebe inmigratoria» (21-22). Como se ve, se trata de recuperar una tradición de representaciones del conflicto social y político que va desde Hilario Ascasubi y la gauchesca, pasando por los poemas de Nicolás Olivari hasta el «las patas en las fuentes» de Leónidas Lamborghini y el lenguaje sexualmente violento y explícito de Osvaldo Lamborghini en «El fiord» y «El niño proletario». A estas lecturas puede agregarse como antecedente más cercano la poesía de Daniel García Helder en textos como «Cuerpos de todos los tamaños por donde corre la misma sangre», donde se aludía a un padre de familia marginal como un «pony tardíamente alfabetizado» (1994:17).

Pero la particularidad de Rubio es que estas representaciones se construyen desde un discurso que yuxtapone un lenguaje socialmente violento y denigrante con fragmentos (de nuevo, en ruinas) de la lírica. De esta manera, como en «La vida y el canto» se decía que «el viento tañe solo entre las hojas» y se hablaba de «filigranas» y «vergeles» (1997:13), en otro poema se retrata a una chica que se revienta un grano frente al espejo: «Nena de la casa en su tualé entre gárgolas,/ a cada lado de la nariz, frente al espejo empañado,/ los índices presionan hasta que sale un puntito/ blanco, eyectado, y se estrella y resbala,/ por un hilo de sangre, hasta el lavabo» (15). El comienzo falsamente elegante emplea el término «toilette» tal como se lo pronuncia en español rioplatense («tualé») como eufemismo por «baño», y alude a un mal uso pretencioso del francés que hace juego con el uso posterior del término «lavabo», contrastados ambos con el «mal gusto» de toda la escena. Más adelante, la chica se cosifica al fundirse con un ambiente igualmente sucio: «La línea de cochambre que sube/ desde atrás del horno hasta el cielo raso/ y da una vuelta para bajar, en zigzag,/ hasta su sandalia frutada, debe partir, dice ella,/ de la raya de su pelo» (15).

El lenguaje de Rubio mezcla «vergeles» y «gárgolas» con «chuponean» y «cochambre», de modo que la lírica, como señala García Helder en el «Ensayo de lectura de *Música mala*» que figura al final del libro, «se revela así como lo que históricamente es: algo codificado, degradado, y que por su prestigio hace honor a la parodia» (García Helder en Rubio 1997:27). Sin embargo, lejos de replicar la

pobreza representada mediante la forma del poema, Rubio compone una imagen sofisticada en este último fragmento donde la sintaxis y el corte de verso construyen visualmente el movimiento espacial que describe el texto, en una tensión entre materiales bajos y formas muy elaboradas que está muy lejos del ejercicio de construir imágenes del presente que se ofrezcan como registro realista, o que repliquen la decadencia desde los materiales empleados.

Esto sucede porque el poema no se concibe sólo como testimonio de un estado de cosas presente sino que funciona, como dijimos, a modo de espacio en el que se ponen a prueba los lenguajes, donde los usos idiomáticos se evalúan con relación a su pertinencia o no para nombrar el presente: para dar sólo un ejemplo, la «plebe inmigratoria» referido a las nuevas camadas de inmigrantes que arribaron al país en los noventa procedentes de Corea y de países limítrofes como Bolivia, según consigna el poema ya citado (Rubio 1997:21, 22), no es tanto el uso lineal de un modo de nombrar despectivo como la actualización de aquella frase usada en las primeras décadas del siglo xx para referirse a inmigrantes españoles e italianos, y devenida luego de décadas de olvido, un modo del desprecio puesto en boca de los mismos hijos de aquellos inmigrantes que la frase englobaba.

De esta manera el anacronismo trabaja contra el olvido y otorga espesor a un presente al que no le permite cerrarse sobre sí mismo, ya sea en la falta de sentido o la pura constatación de decadencia que muchos de los poemas parecen realizar. Pero tampoco hay salvación para el poeta, cuya figura, decididamente anacrónica, se sitúa como vimos en la «pocilga posmo» donde el saber no sirve y no parece haber otra opción más que el fracaso. Por eso al final de *Música mala* se dice que «A partir de ahí no quiso escuchar más nada:/ se guardó, cortó las líneas, se dedicó a regar las plantas/ y, en la sombra su cara de entendido, a leer la revista/ del cable» (23). Así como en otro poema los que estaban en la sombra eran «los coreanitos» (21), en este caso se trata del mismo poeta, que de este modo resulta ser también un marginal y que opta por el encierro mientras «continuaban afuera/ con la emisión de noticias», como señala el texto. Por eso en Rubio la escritura y el valor que se le da a la técnica, así como el gesto de recuperar todo el potencial violento y disruptivo de una tradición —popular pero sobre todo, peronista— parecen tener como fin último el de oponer figuras exasperadas a ese televisor que recorre todo el libro con su ruido constante y que funciona en estos libros como signo de una época. El montaje de tiempos, en Rubio, está dado por contrastar en el espacio del poema la lírica y otros usos tradicionales del lenguaje con el televisor —en un tiempo colonizado por los medios de comunicación de masas— para dejar planteada cuanto menos la inutilidad de esos lenguajes en un presente que es, como el de Leónidas Lamborghini, de derrota política.

En Marcelo Díaz en cambio, la idea de ruinas y de lo degradado adopta un signo totalmente opuesto. En principio porque Díaz pone su poética bajo el signo de lo «berreta»,² como lo indica el nombre de su primer libro (1998), pero ese «berreta» no señala la falta ni el fracaso de un proyecto, sino que se recupera positivamente como parte de una poética que pone el foco en la cultura popular

entendida como modos de hacer que operan sobre lo dado para transformarlo. En la serie «Once maneras de contemplar un cisne» de *Berreta*, Díaz reescribe las «Trece maneras de mirar un mirlo» del poeta norteamericano Wallace Stevens (Aguirre:304-306) a partir de un objeto que forma parte de la cultura popular. Lo que se toma de Stevens es el modo de rodear un objeto en poemas breves que lo enfocan desde distintas perspectivas, pero si Stevens elegía, para oponerlo a los ruiseñores y alondras de la tradición romántica, un simple mirlo que a la vez podía seguir connotando la naturaleza como imposible origen para la poesía y el canto, Díaz va un paso más allá y propone como objeto al cisne de cemento.

Así, a la carga de sentido que supone pensar la serie como reescritura de Stevens, y que representa un gesto de apropiación de la cultura dominante, se suma la elección de un objeto que es parte también de una tradición, pero no literaria sino de esa práctica doméstica de clase media y baja que consiste en decorar los patios con un artefacto que puede pensarse como *kitsch*: una maceta con forma de cisne que simula ser una escultura, pero cuyo material degradado y netamente práctico, el cemento, la sustrae al ámbito artístico para revelarla como parte de una producción en serie de corte industrial. Pero los textos no consisten en un ejercicio pop, por más que la copia se ponga de manifiesto en el título que calca el de Stevens (aunque el reemplazo de «trece maneras» por «once maneras» hace pensar en una pobreza asumida que remite nuevamente a lo «berreta»), porque lo que se destaca es la intervención artesanal sobre el objeto y su pertenencia a un espacio culturalmente marcado que en principio no tiene filiaciones literarias:

Gruesas hojas de acelga, bajo esta luz,
y geranios blancos en el lomo del cisne
y geranios rojos en el cantero, bajo el tendal
que ahora, ya cercano el mediodía exhibe
sábanas blancas y sábanas azules. (Díaz 1998:15)

A diferencia del cisne modernista que podía pensarse como símbolo de pureza y que daba cuenta de una poesía abstraída del mundo cotidiano, el cisne de Díaz condensa en sí mismo ese mundo cotidiano porque pertenece a un ámbito doméstico de extracción popular, y porque en él pueden leerse los modos de apropiación de un objeto que caracterizan las «artes de hacer» de las que hablaba De Certeau:

No es improbable
que una mano fugaz les restituya
su dudoso esplendor, para ubicarlos
en un lugar poco visible, con malvones,
brutalmente pintados
de azul
y oro. (15)

En un además similar al del poeta, que se apropia de un motivo de la tradición para hacerlo suyo en la reescritura, esa «mano fugaz» pone en escena una práctica artesanal sobre el objeto que le provee una identidad, en este caso la del club de fútbol cifrado en ese «azul y oro».

De esta manera el cisne anacrónico de Díaz reúne pasado y presente, tradición literaria y tradición popular, y anuda en sí a la poesía norteamericana con el modernismo latinoamericano y hasta con fragmentos del simbolismo francés, cuando se dice en un verso que «Sus alas de cemento le impiden caminar» (16), como reelaboración del final de «El albatros» de Baudelaire. Se trata de un objeto atravesado por tiempos «impuros», pero esa impureza incluso es deliberada en la elección del cisne de cemento porque se contrapone abiertamente a la «pureza» del cisne de la tradición prestigiosa y sacralizada:

Un cisne de cemento nunca es blanco.
Se advierte, al acercarse, impureza en su textura,
piedras que el tiempo ha dejado a la vista,
grumos de arena, ademanes torpes
en su hipotético andar. (15)

Como señala el poema, el cisne en tanto objeto real está sujeto al paso del tiempo, a diferencia de un motivo literario que sería, en principio, atemporal (pero justamente los poemas están tratando de cuestionar esa «atemporalidad» al poner de relieve el carácter histórico del cisne como motivo poético en el patio de una casa de la ciudad de Bahía Blanca en la década del noventa). Por otra parte, el modo de mirar el objeto lo constituye de por sí en un montaje de tiempos heterogéneos, porque hace oscilar el pasado y el presente cuando apela a la memoria:

Que se vea en él, en ocasiones
nada más que hierro, piedra y cemento.

Que se vea en él, aunque no siempre,
cifrada la memoria familiar (22)

Como se ve, el acercamiento al objeto por sí mismo y en su materialidad no excluye la posibilidad de «leer» en él una memoria que se despliega en otro poema, cuando se habla en «Genealógica» de las fotografías familiares que dan testimonio del paso del tiempo entre generaciones pero a la vez tienen como punto en común «la silueta, borrosa, del cisne de cemento» (23). Díaz elige entonces trabajar con un objeto que abre de por sí el «abanico del tiempo» mencionado por Didi-Huberman cuando se lo mira desde una perspectiva histórica, pero también porque la relación del cisne de cemento con el motivo poético del cisne y, más en general, los pájaros (tanto el albatros de Baudelaire como el cisne de Darío, el mirlo de Stevens y por su intermedio, los ruisñores y alondras de la

poesía romántica) le permite adueñarse de fragmentos de la tradición literaria consagrada para construir el poema como espacio anacrónico donde la poesía del pasado se actualiza y se pone a prueba en relación con la vida cotidiana.

La operación se extrema en *Diesel 6002* (Díaz 2001), que consiste en la «puesta en estilo barroco», en palabras de Ana Porrúa, de una noticia periodística sobre una loca que se escapó del hospital Moyano y se robó una locomotora para ir a visitar a su novio a Temperley. El libro se abre con epígrafes de Apollinaire, Francisco de Rioja, el *Diario Popular* y el diario *Clarín*, a los que se suman después Nino Bravo, Osvaldo Lamborghini y Góngora. El ejercicio de selección de estos elementos es microscópico y sirve como marco a una serie de textos que combinan materiales del discurso periodístico con las formas y la dicción del barroco español:

Lo que de riel en fuga
partiera por un hilo
y a la maniobra inversa
voces inversas diera,
que cruces son testigos
de brazos que no trepan,
ni grasas de cabina,
ni piedras en la boca
repletas de gasoil,
en vías por el ido
diera voces Amor.
Que aquellas voces diera:
«estoy loca de amor»
con rumbo Temperley
«el Indio vive ahí,
estoy loca de amor»
y en fuga de la ley,
en marcha enloquecida,
piñas y amores diera,
diera su voz de muero,
dijera: Ten, per lei. (25)

En este caso el registro verbal del barroco se juxtapone con «grasas de cabina» o «gasoil», términos estrictamente contemporáneos y tomados de las noticias periodísticas que se destacan como ajenos a ese repertorio pero sin embargo ingresan eufónicamente en él por el trabajo de construcción del verso. Este ejercicio con la tradición tiene resultados paradójicos porque el discurso de la actualidad por antonomasia, el periodístico, se combina con otro tipo de discurso poético que evidencia sus marcas de pertenencia a otra época, su «antigüedad», por decirlo de algún modo. Pero Díaz logra producir un anacronismo por el cual la noticia puede leerse como inactual —después de todo lo es, porque se trata de una actualidad

que se pierde de modo inmediato— al mismo tiempo que el barroco se actualiza y se vuelve contemporáneo del discurso amoroso en sus formas orales y populares.

De modo similar, Mario Ortiz plantea en su poesía un movimiento de ida y vuelta entre el mundo cotidiano y la tradición que se caracteriza por un uso desviado de la misma. En *Cuadernos de Lengua y Literatura Vol. 1* (Ortiz) la poesía se piensa, como lo indica el título del libro, casi como ejercicio escolar que en lugar de acatar los contenidos de la enseñanza tal como se transmiten los desvía a partir de lecturas impertinentes. En un poema por ejemplo se plantea una escena cotidiana como es la de volver a casa por la noche en un transporte público, donde se imagina que el colectivo es una «barcaza» y en este caso el arroyo Napostá debe cruzarse como si se tratara del Hades, el río de los muertos de la mitología griega y luego latina que Eneas debe cruzar durmiendo al Can Cerbero con tortas de miel que contienen droga.³ El poema de Ortiz dice: «el colectivo en subida/ bondi: barcaza/ me lleva?/ no me lleva?/ ¿tendré que dormirte con tortas?/ amado cráneo sumergido/ entre pelos de serpiente/ cálmate,/ esto es miel para que me cruces el Napostá/ voy a casa» (19). Aquí se superpone el mito clásico con un viaje en colectivo o «bondi» (el uso del modo popular de designar al transporte es clave) al volver a casa por la noche, y se diseña un itinerario reconocible para un habitante de Bahía Blanca (la ciudad donde vive y escribe Ortiz) porque el colectivo va por «Rodríguez/ y 12 de octubre/ el parque» (19), aparte de que como dijimos cruza el arroyo Napostá.

Otro poema trabaja con referencias a Romeo y Julieta de Shakespeare pero de nuevo la geografía remite a lo local, en este caso al puerto de Ingeniero White devenido «Guaite», tal como se pronuncia en la zona: «voy a ver si me sumerjo/ para navegar/ al fondo de Shakespeare/ entre las valvas de la ostra/ la perla de Julieta/ el balcón en el río de los versos» (28). Hasta tal punto el texto se apropia de Shakespeare que más adelante se lo escribe «Shespir» según la (mala) pronunciación argentina, con la misma familiaridad con que el colectivo se llamaba «bondi». Pero lo más importante es que ese «sumergirse inicial», que parece plantear al texto como un río imaginario, el «río de los versos» al que se alude, termina por ser el agua de la Ría de Bahía Blanca: «cuanto más se levanta el mar/ las vírgenes pulpas de los peces/ más suben al muelle de Guaite» (28).

Esto sucede porque el lenguaje permite articular órdenes diversos. Así, el metafórico y textual «río de los versos» se desplaza hasta desembocar en el muelle de «Guaite» (por Ingeniero White). Otro poema que afirma «dice recrear» la Oda 58 de Anacreonte ilustra a la perfección el movimiento que va, en este caso, de la tradición a lo local, cuando la diosa griega Afrodita llega a la costa de Monte Hermoso (localidad balnearia cercana a Bahía Blanca). En este caso sin embargo, el desplazamiento de la Oda hacia lo local no está dado solamente al final del poema por el referente geográfico «Monte Hermoso», sino que comienza a efectuarse en la reescritura por el registro oral, como cuando se dice «¿la viste, pero?», con esa cita de la oralidad que usa incorrectamente el «pero» al final de la frase, propia de la ciudad de Bahía Blanca:

el verde mar/ el undoso mar
¿la viste?

bailando entre las olas
Afrodita la blanca

espuma sobre su carne cubriendo lo virgen
¿la viste, pero? rodeada

por delfines y amores en carro
de cuatro alazanes

alguien la ha pintado
Afrodita la virgen

cintura entre algas, y tetitas
ocultas bajo líquenes (...)

al emerger el faro
es lo primero que se ve (...)

el faro
en Monte Hermoso

y avanza hacia nosotros. (43-44)

De esta manera Ortiz hace de la tradición un espacio habitable porque la superpone con el mundo cotidiano en los textos. La relación de Ortiz con la tradición es de convivencia, y los poemas establecen una continuidad entre el imaginario apropiado de las diversas lecturas y el espacio cotidiano. En un poema, por ejemplo, alguien hace gárgaras y el gesto de levantar la cabeza motivado por esta práctica trivial lo remite al Antiguo Testamento: «al final terminás haciendo gorgoritos/ con los ojos mirando al cielo como Isaías en busca de revelaciones» (21). Además, como se está levantando la cabeza y se mira al techo, se piensa que «una leve sacudida en el techo/ haría bajar las arañas que tejen el rapto de Europa/ en labrados rebordes de filigrana descascarada» (21).

A partir de gestos y elementos mínimos de la vida cotidiana como los que acabamos de mencionar se establecen analogías con un archivo de textos que está presente todo el tiempo; hay una relación de continuidad entre tradición y cotidianeidad. Según Porrúa, Ortiz «puede ir del espacio de la cultura al de lo cotidiano, sin que exista una frontera entre uno y otro (ambos se leen de la misma forma)» (167). De hecho, al final del poema recién citado se imagina que alguien come un bife y el humo asciende a los dioses, aludiendo al modo en que

se practicaban los sacrificios en la mitología griega, «y un dios le da rosca/ al repasar los jugos de la carne/ con el pan, miguitas sobre el plato» (Ortiz:22). Pero aquí lo central es el modo en que estos materiales ingresan al poema, porque es precisamente lo que señala a la manera de Ortiz de pensar la tradición.

En este sentido, otro texto propone la figura del caleidoscopio para la escritura. Allí el poeta se representa sentado frente a la máquina de escribir donde «le da al tecleo/ al boludeo/ que es su laburo» (32), y el poema va desplegando elementos (el gordo, el poeta, los cristales) que se reúnen cerca del final: «la escena continúa/ y puede revertirse/ con sus trozos de cristales:/ otras flores se forman/ y el gordo vuelve lenguaje al poeta/ que se caga de frío en la calle/ y los dedos invisibles invierten los rostros/ en otras flores ya vistas/ al extremo del caleidoscopio» (33-34). El modo de funcionamiento del caleidoscopio es útil para describir la poesía de Ortiz, porque si se piensa en cómo está construido el objeto, se trata de un receptáculo donde unos pocos elementos sueltos giran (de nuevo, las «partes sueltas» de que hablaba Rubio, porque las apropiaciones de la tradición son siempre fragmentarias) y gracias a un juego de espejos cambian de figura. De modo similar, los poemas de Ortiz están compuestos como vimos de elementos pertenecientes a tiempos heterogéneos que funcionan como matriz y que se van combinando entre sí para variar el sentido.

Si se toma en cuenta que esos elementos están tomados tanto de la vida cotidiana y de la cultura popular según la definimos a partir de De Certeau (el regreso al hogar en colectivo, la costumbre de mojar el pan en el jugo de la carne) como de la tradición literaria (Shakespeare, la mitología clásica, el Can Cerbero, el rapto de Europa, el Antiguo Testamento), pensar los fragmentos tomados de estos órdenes como elementos mínimos dentro de un caleidoscopio supone que no hay diferenciación entre una y otra: tradición y vida cotidiana conviven en el mismo espacio y se combinan de maneras siempre nuevas. La analogía implica también que todo el espectro de la temporalidad está abierto en la poesía de Ortiz, en la que el anacronismo funciona como modo de sustraer la tradición a la «historia literaria»; para este poeta, la tradición no aparece confinada al pasado sino que simplemente está ahí, disponible para el uso y para un tipo de lectura «juguetona, impugnadora, fugitiva» (De Certeau:188).

Sergio Raimondi, como Díaz y Ortiz, también piensa la poesía en relación a modos de hacer propios de la vida cotidiana que en su caso se fundan en la figura del poeta-artesano en su único libro publicado hasta ahora, *Poesía civil*. Esta figura ya contiene de por sí un componente anacrónico, por dos razones. Primero porque remite a un poeta modernista como Ezra Pound, y también porque implica el gesto de pensar la poesía, como en Marcelo Díaz, en relación con otras producciones de carácter artesanal que pueden englobarse también en lo que De Certeau denomina «cultura popular».

La alusión a Pound como artesano está dada en la dedicatoria con que T. S. Eliot encabeza su poema «La tierra baldía»: «For Ezra Pound, il miglior fabbro» (51). La frase, que puede traducirse como «el mejor artesano», es en realidad

una cita del modo en que Dante se refirió al poeta provenzal Arnaut Daniel, y comporta una idea de poesía como modo de trabajo sobre la materialidad de las palabras que se asimila al trabajo manual, y que en el caso de los modernistas Eliot y Pound adquirió un valor opositivo con respecto a la creencia en un tipo de creación espiritualizada, condensada en la figura de la poesía como «canto», de los poetas románticos y simbolistas (de hecho, esta idea de poesía se discute explícitamente en *Poesía civil*).⁴ Tanto en Raimondi como en Eliot y Pound, el anacronismo implícito en el hecho de pensarse como artesanos funciona como modo de oponerse a los valores del mundo moderno y capitalista que apela en cambio a un mundo pre-moderno, pre-capitalista y pre-industrial.

Pero en Raimondi se suma el dato de que su poesía se refiere a un lugar geográfico específico —la ciudad de Bahía Blanca y su localidad portuaria, Ingeniero White— donde la instalación de empresas multinacionales que se dedican a la industria química y a la exportación convive con prácticas de trabajo artesanal, por ejemplo de los pescadores que todavía usan barcas de madera para realizar un tipo de pesca a pequeña escala que representa todo su medio de vida. El énfasis en lo artesano es entonces un gesto político, una manera de señalar la pervivencia de los modos de la producción artesanal en un paisaje donde lo más visible son las manifestaciones del capitalismo global y avanzado que se presentan como hegemónicas.

«Los artesanos» es el título de una de las secciones de *Poesía civil*, y la idea aparece también en un texto donde el poeta se contrapone con un jardinero, y que se presenta como «Glosa a “Ode to a nightingale” de John Keats»:

El dolor en el corazón está. La modorra
también, ahí en el jardín, bajo el ciruelo,
sentado en la silla que tomó de la mesa
del desayuno. Pero no ha habido té.
Tragos fuertes a las tres de la mañana,
unas cuantas copas encima, boca mojada
y fuga entre la espesura de mayo, fuga,
como si eso fuera deseable, hacia la nada:
amnesia, quejas entre los reflejos prestados
del cielo, esas cosas. Se levanta y se mueve
hacia la fronda: lo más delicado no se ve,
se oye apenas o, mejor, sólo por el aroma
se distingue: y entre espinos y frutales,
entre el aroma, la violeta y la eglantina
persigue entre las sombras la sombra
de quien canta por los siglos para todos.
Bueno, no para todos. El jardinero duerme.
Hubo temprano la tormenta que vendrá
y el hombre, dicen, tuvo bastante trabajo:
podó árboles y cercas, amontonó ramas

death, inmortal Bird!», apelando a giros de la lengua inglesa que ya entonces eran arcaicos para construir textualmente esa «inmortalidad» del ave) donde se activa un montaje de tiempos contrastantes y que hasta se oponen ideológicamente: no sólo el período romántico inglés y el presente sino también ese «tiempo atemporal», eterno, separado de la duración y del tiempo histórico al que tendía la poesía de Keats, y otro tiempo histórico, concreto, material, en el que se lleva a cabo el trabajo cotidiano de los hombres, en Raimondi.

Entonces, los poetas que hemos analizado construyen el texto de manera deliberada como montaje de tiempos porque trabajan explícitamente con la tradición, que reescriben y evalúan con sentido crítico. El anacronismo se convierte en estos casos en una operación conciente y capaz de poner a prueba tanto las retóricas del pasado (el repertorio lírico en Rubio y el barroco en Díaz, los usos metafóricos de la poesía romántica en Raimondi) como los discursos y modos de hacer del presente (desde el habla cotidiana hasta el discurso periodístico). Si esto es posible es porque todos ellos hacen una lectura histórica de aquellos segmentos de la tradición que eligen y procesan, ya sean formas, motivos o textos puntuales. Para decirlo de otro modo, se trata de poetas que presentan un grado de autoconciencia fuerte sobre la pertenencia cultural y la diferencia temporal de los textos de la tradición que se trabajan.

Esa conciencia habilita por un lado modos de contrastar las representaciones y lenguajes de la tradición con las escenas del presente, ya sea para poner de relieve la decadencia y el anacronismo de la poesía entendida como discurso profético y bello en Rubio, como para construir una poeticidad de la vida cotidiana que permita apropiarse de la tradición e instalarla en ese mismo mundo, en Ortiz. En Díaz y Raimondi, a su vez, el gesto de asociar la tradición a los modos de hacer artesanales de la cultura popular y el trabajo manual supone una lectura política donde la tradición se piensa en el marco de la cultura dominante que impone determinados valores (concernientes sobre todo a la poesía, y la cultura en general, como ámbitos separados del mundo material y cotidiano), y esto es precisamente lo que intenta subvertirse en el texto.

Pero se trata también, en todos ellos, de construir representaciones del presente que contemplen la existencia de anacronismos, es decir, de proponer visiones heterogéneas y alternativas que no permiten englobarse como «modernidad» o «posmodernidad», porque hablan de un presente que incluye en sí mismo muchas otras temporalidades que merecen leerse. El poema concebido de ese modo funciona entonces como modo de disputar ciertas imágenes de la época frente a, por un lado, el puro presente de los medios de comunicación masivos, y por el otro la tradición de los tradicionalistas, nostálgica de un pasado homogéneo que probablemente nunca haya existido.

Notas

¹ Dice el texto en cuestión: «porque el realismo social nos cagó,/ nos trató como a tarados, y para realismo/ mágico, bueno, en fin, mejor/ el de Tropicana: es mejor, más real,/ visceral» (Rubio 1998:17).

² «Berreta» es un término lunfardo para designar un objeto falsificado o de mala calidad.

³ Ese «Napotá» es un arroyo que atraviesa la ciudad de Bahía Blanca (situada al sur de la provincia de Buenos Aires), parte del cual está entubado, pero otros tramos tienen diversos puentes que deben cruzarse diariamente para pasar de una parte de la ciudad a la otra. El arroyo funciona como centro de varios de los poemas en *Cuadernos de Lengua y Literatura Vol. I*, con lo cual se pone una nota característica de lo local y más difícilmente recuperable para un lector que proceda de otro lugar (para los bahienses, el lugar común es hacer bromas en cuanto

a la pobreza de la ciudad que tiene como único «río» a un vulgar arroyo, en algunas partes muy poco profundo y estancado).

⁴ Percy Shelley señala en *Defensa de la poesía* que «Un poeta es un ruiseñor, que permanece en la oscuridad y canta para alegrar su propia soledad con dulces sonos» (30). En este texto Shelley activa una serie de analogías que tienden a desmaterializar el ejercicio poético asimilándolo al espontáneo «canto» de un pájaro, a la vez que sugieren, como en la frase citada, una figura de poeta aislado de la sociedad. Estos valores, que en los románticos ingleses tuvieron un carácter opositivo con respecto a los nuevos valores propuestos por la modernización económica, se volvieron conservadores en su permanencia a lo largo de las décadas, y son puestos a prueba en *Poesía civil*.

Bibliografía

- AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO (Comp.) (1979). *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraterna.
- DE CERTEAU, MICHEL (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DÍAZ, MARCELO (1998). *Berreta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- (2001). *Diesel 6002*. Bahía Blanca: Vox.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DURAND, DANIEL (2006). «Segovia», en *El estado y él se amaron*. Buenos Aires: Mansalva, 9-50.
- ELIOT, THOMAS STEARNS (1930). *Collected poems (1909-1962)*. New York: Harcourt Brace & Company, 1991.
- GAMBAROTTA, MARTÍN (1996). *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- GARCÍA HELDER, DANIEL (1994). *El guadal*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- (1997). «Ensayo de lectura de *Música mala*», en Alejandro Rubio. *Música mala*. Buenos Aires: Siesta, 25-31.
- GARCÍA HELDER, DANIEL y MARTÍN PRIETO (2006). «Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual», en Jorge Fondebrider, compilador. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 101-115.
- KEATS, JOHN (2006). *Selected poems*. Oxford: Oxford University Press.
- LLACH, SANTIAGO (1998). *La raza*. Buenos Aires: Siesta.
- MARIASCH, MARINA (1998). *Coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.
- (2001). *XXX*. Buenos Aires: Siesta.
- ORTIZ, MARIO (2000). *Cuadernos de Lengua y Literatura Vol. I*. Bahía Blanca: Vox.

PORRÚA, ANA (2005). «Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos». *Revista del CELEHIS* 15, 35-47.

RAIMONDI, SERGIO (2001). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.

RUBIO, ALEJANDRO (1997). *Música mala*. Bahía Blanca: Vox.

————— (1999). *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.

SHELLEY, PERCY (1978). *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Los Estados de la Teoría

Tecnocracias corporativas, cientificismos y desconstrucción: repliegues y desmontajes en algunas escenas contemporáneas

✉ ANALÍA GERBAUDO / Universidad Nacional del Litoral – CONICET

analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

Resumen

El Dossier reúne artículos de parte del Comité Científico de la revista *El taco en la brea* sobre un tema puntual: «los Estados de la Teoría». Los artículos vuelven sobre los fines, posibilidades y límites de la teoría en diferentes contextos, analizan procesos de institucionalización (enseñanza, investigación, publicación, extensión) y de profesionalización, discuten lecturas y proponen conceptos y nuevos temas de investigación.

Palabras clave: teoría literaria • investigación • enseñanza • institucionalización • desconstrucción

Abstract

This selection includes articles signed from part of the Scientific Group of the journal *El taco en la brea* about the following rubric: «The States of Theory». The articles show the aims, possibilities and limits of theory in different contexts, analyze process of institutionalization (teaching, research, publication, social work) and professionalization, discuss readings and propose concepts and new items for research.

Key words: Literary Theory • Research • Teaching • Institutionalization • Deconstruction

Introducción

On fait de la science (...) contre sa formation autant qu'avec sa formation

PIERRE BOURDIEU, *Leçon sur la leçon*

Durante las *II Jornadas Internacionales Derrida* organizadas por Mónica Cragno-
lini en la Biblioteca Nacional y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Univer-
sidad de Buenos Aires en octubre de 2012, Jorge Panesi exhuma un texto poco
transitado: «*Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, pa-
rasitisms, and other small seisms*» es el título de la conferencia ofrecida por Jacques
Derrida en el Coloquio «The States of “Theory”» organizado por David Carroll
en 1987 bajo el auspicio del Instituto de Investigaciones en Humanidades de la
Universidad de California en Irving. El ensayo de Panesi, «Diques, flujos y fron-

teras (episodios de la teoría literaria en el pensamiento de Jacques Derrida)», hace serie, en principio, con otros tres: «Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo “propio” y la cuestión de la comunidad» de Mónica Cragolini (2014), «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria» (Panesi 1996 [2014]) y «La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)» (Panesi, 2014).

Comencemos por señalar que durante su conferencia en Irving Derrida parte del juego con un malentendido (gesto habitual en su constante fustigar la asociación entre comunicación y transparencia): confiesa no haber reparado ni en el entrecomillado de la palabra «teoría» ni en el plural «estados» del título del evento (cf. 1987 [2009]). Este aparente equívoco es la vía utilizada para revisar el «estado de la teoría» en la universidad norteamericana y volver, como lo había hecho con elegancia en *Mémoires for Paul De Man* (1984a),¹ sobre las diferencias entre la desconstrucción francesa y la desconstrucción norteamericana (formas de nombrar que deliberadamente exageran la literalidad en la traducción, desde el francés y desde el inglés respectivamente, en función de distinguir los rotundos cambios que sufren las formulaciones de Derrida cuando son institucionalizadas en los departamentos de Teoría Literaria de la universidad norteamericana — cf. Gerbaudo 2007—). Diferencias no disonantes con su persistente estímulo a la reinención (1985a, 1993, 1995a) que derivará en su concepto de «herencia» (2001a, 2001b) en la misma línea que ya se descubre aquí, es decir, atendiendo a los problemas y circunstancias del contexto en el que se introduce la desconstrucción y también a la lengua en la que se declina.

El «estado» de la teoría en los Estados Unidos es leído también desde lo que acontece con eso mismo que, supuestamente en esta oportunidad, Derrida borra: las comillas. ¿Cómo leer el uso proliferante de comillas en una disciplina? (un recurso que, como sabemos, el propio Derrida ha explotado al extremo). En el balance, Derrida aprovecha para aclarar, como lo hará hasta el final de su vida, algunos entuertos ligados a sus escritos apelando al envío a lo ya planteado (cf. Gerbaudo 2007) o a la estrategia más pedagógica y condescendiente, pronunciada en la parte final de su obra, de volver a decir lo ya dicho (cf. Panesi 2014). Recursos que tienen su expresión corrosiva en *Limited Inc., a b c* (1977): una inteligente y ácida refutación de las objeciones de John Searle a partir de la confrontación de citas que exhiben una maliciosa tergiversación de sus ideas. Un procedimiento que Derrida deja al desnudo en uno de los textos que despliega, probablemente en toda la historia de las humanidades, una de las formas más ocurrentes y categóricas de intervenir en una disputa académica.

Panesi parte de la intervención de Derrida en Irving para ajustar algunas clavijas ligadas a la circulación de las teorías y sus derivas (tanto para las formulaciones como para quienes las han firmado), al proceso de institucionalización de la desconstrucción en Estados Unidos y a los nudos del pensamiento derrideano. Vuelve para ello a la figura del «profesor viajero»: «una práctica relativamente novedosa que es toda una marca de hegemonía cultural y económica, de globali-

zación y aceleramiento en el intercambio de la información académica» (2013:113) que tiene, en el siglo xx y en Francia, a Michel Foucault y a Julia Kristeva pero fundamentalmente a Jacques Derrida entre sus representantes más célebres. Una circulación por la que Derrida pagó un precio considerable: la creciente acentuación de «cierta reticencia y hasta [d]el menoscabo con que *chez soi* los colegas franceses comentaron su pensamiento» (113). Una actitud que, más allá de la mezquindad, es poco profesional (¿cómo se pueden construir estados de la cuestión si deliberadamente se ignoran los aportes producidos amparándose en criterios estrictamente disciplinares que ocultan las verdaderas sin-razones de la exclusión —de orden puramente emocional como antipatías, celos, envidia, etc.—?) y que en Francia se radicaliza en los departamentos de filosofía como en los de literatura, a diferencia de lo que sucede en los Estados Unidos: «interdicto, como es sabido, de los Departamentos de Filosofía, la exitosa expansión de Derrida en los EE. UU., vino de la mano de la teoría literaria, la literatura francesa y la comparada» (114). Panesi se detiene en algunos episodios del periplo institucional de la «destrucción en América» (nombre que el propio Derrida emplea al dar cuenta de esa expansión) para reunir las constantes de la posición derrideana sobre la literatura. Básicamente: «su teoría institucional de la literatura» (116) que enfatiza «su dependencia (...) de otra institución de carácter político, la democracia» (115). No obstante su contribución principal es el hallazgo del concepto de «espigón»,² otra metáfora de la destrucción (tan singular como su aceptación de la traducción por *perestroika* que le proponían un grupo de filósofos soviéticos —Derrida 1993:146; 1995a:69—) pero también de las líneas o corrientes de la teoría literaria.

Se descubre así el segundo movimiento que, por lo general, Derrida realiza en sus textos: su malentendido inicial, legible como una salida ingeniosa o como una forma de sortear la imposición del tema por los organizadores, en realidad también puede interpretarse como una interpelación a analizar el «fenómeno de ese coloquio en sus dimensiones político-institucionales, socioeconómicas, psico-históricas, fantasmático-pulsionales, etc.» (Derrida [1987] 2009:224). De esta vuelta recursiva interesa su respunte sobre un repertorio de palabras que dan cuenta del pensar junto a otros: un «encuentro, con ese título, con esos participantes venidos de otros Estados (americanos y no americanos) para reflexionar juntos sobre la teoría hoy» (224). Advertido de su supuesto error inicial, destaca la prudencia de los organizadores que no han querido presumir que sea posible establecer, al modo de una «tabla botánica» con sus taxonomías, sus genealogías, etc., «el estado de la teoría», en singular. Derrida desconfía de la pretensión de cartografiar el escenario teórico contemporáneo:³ «*New criticism, structuralism, post-structuralism, post-modernism, new-post-marxism, new-historicism*» (224). Irónica enumeración que muestra la desmesura o la reducción pedagogista implícita en la empresa⁴ que, como argumenta Derrida, se ve dificultada por «razones estructurales» que la vuelven «en principio imposible, o limitada en su posibilidad» (225).⁵ En traducción de Panesi leemos que «en ese campo de fuerzas plurales en el que inclusive el recuento ya no es posible sólo hay espigones» (225).

Movimientos que suponen la tensión entre estabilizaciones y fuerzas disruptivas. Una caracterización que tiene a la desconstrucción como la referencia epistemológica implícita mientras se evita, no obstante, como bien sentencia Panesi, «el peligro de deslizarse hacia una especie de metateoría deconstructiva» (Panesi 2013:122).⁶ Sobre esa oscilación inexorable se aloja: «entre el acontecimiento impredecible que desarticula y, por otro lado, la necesidad de edificar un conjunto transmisible y enseñable de proposiciones» (122). Se cifra allí una de las claves de la resistencia del «espigón deconstructivo»: «resistencia a la normalización de la teoría» y «sobre todo a la teoría literaria» entendida como «totalización sistemática e inmóvil» y, a la vez, «resistencia en el sentido de mantener en pie una serie de proposiciones teóricas» (121).

No hay más que «espigones»: esa frase resuena como corolario del ensayo derrideano que encuentra en este concepto otra vía para contribuir a suspender los «antagonismos», aunque no el «conflicto» (Derrida 1987 [2009]:225). En primer lugar, porque no es posible pensar en una «confrontación» en la que cada espigón le hiciera frente al otro desde la certeza de «su propia identidad estabilizada» (225) e inmutable. En segundo lugar, porque aun imaginando la posibilidad de un cuadro taxonómico, cada «especie», cada espigón no constituye su «propia identidad sino incorporando otras identidades: por contaminación, parasitismo, injerto de órganos» (225). Imaginemos, por ejemplo, en qué enredos nos encontraríamos si pretendiéramos clasificar la producción de Gayatri Chakravorty Spivak, especialmente en sus inicios, casi apenas después de haber publicado su traducción al inglés de *De la grammatologie* en 1976 (cf. 1980, 1985), o la de Judith Butler (1990 [1999], 1993, 2004). Para empezar, ¿en qué estante disciplinar ubicarlas? Luego, ¿podríamos rotularlas como estudios poscoloniales (¿o estudios subalternos?) y *queer theory* respectivamente, a secas? Para seguir: ¿qué relación tienen con la desconstrucción? ¿Serían en sus inicios derivas de la desconstrucción? Y en todo caso, ¿de cuál? (cf. Nancy 2007, Topuzián, Landry y Maclean).⁷ En definitiva, ¿aportaríamos algo, más allá del ordenamiento pedagógico, la respuesta a estas preguntas?

No hay más que espigones. Una frase que trae el eco de otras que también batallan contra la totalización causalista o las determinaciones teleológicas: no hay más que ruinas porque «en el principio, hay la ruina» (Derrida 1990:72). Ruinas, restos, cenizas, fragmentos, huellas: «si todo empieza por la huella, no hay, de ningún modo, huella originaria» (1967:90). Orígenes indeterminados. Imprevisibles estados por venir. Finales abiertos transidos por envíos de insospechados derroteros. Espigones.

Dada su frecuencia, es insuprimible la mención del recurso de Derrida al «bucle extraño» (Hofstadter, Gerbaudo 2007, Panesi 2013, Cragnolini 2014): esa operación recursiva que impide distinguir, entre otros binomios, teoría de práctica básicamente porque cada una de sus intervenciones son también «actuaciones» de la desconstrucción. Un «programa» proclive a dejar preguntas más que a abrigar respuestas. Salvo que la respuesta sea la imposibilidad de dar una respuesta definitiva, el temido «cierre» cancelatorio al que alude Graciela Montaldo (2014) cuando

repara en el título de un congreso del campo cuyos resultados parecían poder exponerse antes de que tuvieran lugar las presentaciones (allí mismo donde debieran plantearse los prolegómenos que incentiven la duda o la discusión, aparece la *doxa*).

Vuelvo al ensayo de Panesi para recoger, entonces, el núcleo de su derrotero respecto de «los estados de la teoría» y también, en parte, el de Derrida: «si me detengo en estos avatares norteamericanos de la deconstrucción, lo hago para evitar el error de considerar que existe la ilusión de una teoría literaria unificada y estable, más allá de los específicos juegos institucionales e históricos y de las fronteras nacionales o culturales» (116). Se podrá ratificar que incluso centrándonos sólo en la deconstrucción, sería imposible hablar de una, independiente de sus circunstancias de inscripción institucional (cf. Vidarte). Una observación que trae, nuevamente, la persistente insistencia derrideana en la apropiación de la herencia que, para ser tal, requiere de la fidelidad–infidel (2001a, 2001b).

Sobre las vicisitudes ligadas a la institucionalización de la teoría literaria en Estados Unidos, Panesi estima que «alcanzó su punto máximo de hegemonía con la expansión y adopción de la teoría deconstructiva, entre otros motivos, por una inmanente atención que Derrida brindó siempre a la literatura» (114). Por contraste con Foucault, pone en serie a Derrida con Deleuze para analizar continuidades y fluctuaciones en sus posiciones sobre la literatura. Un tema que expande en «La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)» (2014) donde profundiza tesis despuntadas ya en su elocuente conferencia de 1996, «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria».

Esta serie, marcada por la prosa refinada unida a los argumentos convincentes, se emplaza en un lugar central de la introducción a este Dossier porque pone tanto a las controversias atadas a la institucionalización de la teoría literaria en diferentes tiempos y contextos como a los problemas ligados a la investigación pero fundamentalmente a la enseñanza de la literatura en el centro de la escena. Un nudo de prácticas que, por las razones ya explicitadas en la presentación de esta revista, es importante traer a la conversación de un presente agitado por cambios en diferentes órdenes, incluido el educativo.

«La caja de herramientas...» recoge con actitud beligerante los lugares comunes de la entonces flamante reforma educativa para el nivel medio, a saber: la supe-ditación de la literatura al resto de los discursos sociales con su sesgada apelación a un «interés ya previamente enajenado» (1996 [2014]) sostenido en lo que la rodea; la promoción del pragmatismo y del utilitarismo (a los que Panesi opone lo «inútil en forma inmediata», lo literario y su repliegue en el «ocio lujoso», gratuito, no convertible a la lógica de reapropiación de mercado); la pervivencia desactualizada de «un gesto teórico, inadvertidamente imperial y totalitario» gestado en la universidad francesa con el estructuralismo y su credo «en la infalible universalidad de su método lingüístico» y de su metalenguaje que se quiere neutro y objetivo y que «pretendió hablar la verdad de la literatura» (1996 [2014]); un desnortado eclecticismo como principio operante en la selección de textos y la jerga aplanada de una tecnocracia que, amparándose en la falsa neutralidad

de los «expertos», expone una propuesta alineada a los parámetros globales del neoliberalismo (fin de las ideologías, de la historia y de los grandes relatos unidos a «calidad», «eficacia» y «eficiencia»).

Una recolección rasga el telón político de aquella devastación presentada como reivindicación (un «contrabando discursivo» que magistralmente ha denunciado Adriana Puiggrós) y que reprueba sus corcovos, pretendidamente «teóricos». Panesi arrastra en su crítica a los centros de investigación y de enseñanza universitaria, no sin dejar entrever que en la reforma argentina, como sabemos (cf. Gerbaudo 2006), ni siquiera fueron sus disputas, más o menos endogámicas, las que prevalecieron sino la complaciente e irresponsable importación de un modelo que, por otro lado, ya había dado en su país de origen muestras de su «ineficacia» (por usar una palabra cara a la época para medir lo descartable *versus* lo ponderable en todos los planos de la cultura y de la vida).

Tal como lo había prometido en su título, revela la autocomplacencia dominante en las querellas sostenidas en los más prestigiosos centros universitarios mientras desbarata la expandida representación de la teoría como «caja de herramientas» para situarla, cada vez, como opción identitaria ligada a representaciones de la literatura y, por lo tanto, del mundo, de cada investigador: hay en la elección de una teoría algo más que una opción instrumental. Hay un compromiso con una posición que involucra componentes epistemológicos, políticos, éticos y estéticos sobre la literatura, la lectura, la investigación, la enseñanza, la escritura. Una decisión muy diferente al sólo aparentemente neutro y aplicacionista recurso ocasional a la «caja de herramientas» (que, no nos engañemos, también imbrica supuestos teóricos, epistemológicos, políticos, etc.).

Para mostrar estos entretelones vuelve a una de las figuritas preferidas de su colección. Y trae varias escenas de rechazo radical, de negligente «antagonismo»,⁸ es decir, una de las formas más primitivas de revelar el encubierto deseo de haber podido lo que el otro pudo (ese otro, como se podrá anticipar, es Jacques Derrida). Pasa revista así a las teológicas defensas del sentido enarboladas por George Steiner (que llega al exabrupto de proponer el cierre de las Facultades de Letras porque «en ellas sólo circula la reproducción parasitaria de los discursos»); al barullero Harold Bloom (que desde el centro mismo del capitalismo moderno dictamina en 1994 cuál es «el canon occidental» —una lista que equipara a una guía turística— encarnando una «manera muy norteamericana» de resolver los entuertos «como si se tratara de un violento match de basketball o de beisbol» —es decir, con más fervor y virulencia que con razonamientos—); al «profesionalmente correcto» Stanley Fish que reduce la literatura al capricho endogámico de las «comunidades interpretativas» (en este caso, «lo que queda como teoría es una afirmación del poder significativo del encierro, y por lo tanto, una teorización que eleva el profesionalismo académico para ajustarse a la corrección política»). Lo que Panesi pone en cuestión es que estas altisonancias puedan llamarse «teorías». Si la teoría ofrece, junto a categorías e hipótesis, una invitación a la duda, al pensamiento, a la reflexión, cabría interrogar si un libelo corporativo

o una reverberación intimidatoria merecerían tal rótulo. Bajo su escalpelo, aunque desde otro lugar, también cae la higiénica deconstrucción demaniana («un retoricismo... epistemológico sin dimensión histórica y despojado de la función persuasiva que poseía la retórica clásica»).

Es inevitable que vuelva a escribir la pregunta sobre qué hubiera sido de la enseñanza media argentina si en los años noventa el Estado, en vez de enviar a los colegios la bibliografía que España había descartado, hubiese invertido, por ejemplo, en los *Literator* de Daniel Link (cf. Scramim) o en la «Colección Literaria Leer y Crear».⁹ Tampoco puedo esquivar la pregunta sobre qué hubiera pasado si «La caja de herramientas...» hubiese tenido mayor recepción que la que tuvo dados los límites impuestos por sus circunstancias de enunciación. Porque la que tuvo sirvió, entre otras cosas, para armar proyectos que contribuyeron a desenterrar varios de los «obstáculos epistemológicos» e «ideológicos» anidados en prácticas de enseñanza de diferentes niveles educativos, incluido el universitario: proyectos de tesis de maestría, de doctorado, grupales e individuales que llegan hasta el presente. No resultará complejo ver la filiación, declarada o no, entre los resultados de estas investigaciones y el ensayo de Panesi que, por fin, sorteó los límites de aquella fugaz oralidad y de los apuntes en borrador.

Vale la pena detenerse en sus críticas al lugar subsidiario dado a la literatura por Gianni Vattimo y Alain Badiou en contraste con una operación que además repite en sus clases de grado en la UBA (cf. Panesi 1995, 1996):¹⁰ mientras plantea por qué debiera entrecomillarse la palabra «teoría» cuando se habla de las formulaciones de Heidegger, Derrida, Deleuze y «en menor medida Foucault» (1996 [2014]), revela la potencia deconstructiva de la literatura (no es otra la razón por la cual Derrida la lee de modo diferencial en toda su obra). Pero no lo hace a través de la lente de la teoría sino a partir de la literatura (de cualquier manera, siempre ilusoriamente captada a «ojo desnudo»). Así lo que se desprende de la lectura de «La figura en el tapiz» de Henry James y «El crítico artista» de Oscar Wilde es contrapuesto a algunas excesivas muestras de confianza en diferentes andamiajes teóricos y alianzas disciplinares (entre las que sobresalen las sostenidas con la lingüística durante largos años): Panesi cuestiona la tendencia a alojar sólo en la teoría «el poder crítico y desmitificador... como si su objeto siempre cayese ingenuamente en las trampas de la ideología» (1996 [2014]).

Esta cachetada a la omnipotencia teórica deja, como se verá, a pocos actores en pie. Uno coincide con el que Paul De Man señala como «the only French theoretician who actually *reads* texts, in the full theoretical sense of the term» (33): Jacques Derrida. Un nombre al que se agregan otros: Gilles Deleuze, en particular, y en menor medida Michel Foucault. Los mismos sobre los que vuelve en el texto que lee en la Biblioteca Nacional (cf. 2013) y otra vez, en Santa Fe, diecisiete años después, en la sala de la Biblioteca Popular de la Universidad Nacional del Litoral (cf. 2014).

En «La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)» Panesi (2014) realiza dos operaciones fundamentales o, si se quiere, un movimiento en dos pasos. En primer lugar, delinea la posición que Deleuze y Derrida

da, por un lado, y Foucault, por el otro, han sostenido en relación con la literatura para, en un segundo paso, desmontar una a una las tesis de un conjunto de textos epigonales: en casi todos los casos, revisiones más o menos banales, más o menos monótonas y pretendidamente modestas de posiciones anteriores. Revisiones que portan, además, las marcas de un estrábico corporativismo atento a los lugares y a las lenguas que contribuyen a crear y a consolidar el «prestigio» internacional. Dicho en otras palabras: Francia mira decididamente a Estados Unidos y a Inglaterra y, como es de esperar, desplaza su chauvinismo sólo para articular en inglés.

Son pocas las excepciones entre las que no cuentan ni el registro de lo que acontece en Argentina y en América Latina en términos de acontecimientos políticos (cf. Löwy 2011, 2012, Derrida 1981, Bourdieu 1994:22) ni de acontecimientos artísticos (es archi-conocido el interés de Foucault —1966— y de Derrida —1972, 1990, 1998a— por la obra de Jorge Luis Borges y, en buena medida debido a su circulación en París, el de Derrida por la música de Astor Piazzola —cf. 1980a—). Cuenta el registro de lo que se produce en términos científicos. Es en esa línea que destaco la reciente decisión de Gisèle Sapiro de incluir a Argentina y a Brasil junto a Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría y Estados Unidos en su estudio sobre la configuración de las ciencias humanas y sociales y la circulación internacional de las ideas entre 1945 y 2010.¹¹ Colocar a nuestro país como zona visible de ese cartografiado e invitar a investigadores argentinos al equipo es un indicador de la atención puesta sobre los movimientos aquí desarrollados en términos de institucionalización de las ciencias humanas y sociales, de importación pero también de producción teórica (algo que sucede al menos en el campo del que nos ocupamos en este Dossier).

Precisamente es la mirada que no va más allá de la propia capilla o de los lugares de consagración la que Panesi sanciona, en especial cuando luego de pasar revista a las continuidades de Deleuze y de Derrida en relación con la literatura y del viraje que se descubre en la posición de Foucault a partir de los años setenta (un abandono en el que se lee la necesidad de tomar distancia de la perspectiva delineada por su otrora discípulo, Jacques Derrida), contrapone estos desarrollos de sus autores—fetiche a las moralinas decadentes y a las encerronas de algunos de sus coterráneos.¹²

En relación con esto último, dos notas. Por un lado, Panesi arma una serie con textos recientes que sancionan un curioso y negativo «juicio a la teoría»: de forma desacertada (error casi obvio dada la linealidad simplificadora del planteo) y además superficial se le endilga a la teoría literaria la «culpa» de todos los males que aquejan a la enseñanza de la literatura en Francia. Su serie coincide en varios textos con una que compuse por la misma época a propósito del último libro de Gustavo Bombini y de su productiva vuelta a una posición potente desarrollada en sus primeros trabajos de 1996 respecto de la relación entre teoría literaria y enseñanza: contrasté este prolífico «retorno» con una colección de textos (algunos con firmas resonantes) que representan un verdadero muestrario de inercia y de anquilosamiento.

Por otro lado, tanto en su texto de 1996 como en este leído en 2013, Panesi hace foco en las «discusiones» (2003) más álgidas de cada época: en los noventa Estados Unidos era el lugar hacia donde miraba un sector cada vez más reducido de la cultura argentina, narcotizado por la «paridad cambiaria» y empachado de «pizza con champán». Hoy la mira está en cierto modo más descentrada, aunque Francia sigue siendo un lugar de referencia, en especial por sus desarrollos en filosofía (junto a la prolífica producción de Jean-Luc Nancy —1993, 2005, 2006— se siguen exhumando textos de Derrida —2008, 2010— y también de Foucault —2011— ligados a sus clases: un intento de expandir el eco de sus voces, sólo aparentemente inaudibles para siempre) y en sociología (cf. Lahire 2006, 2010, Sapiro 1999, 2011) mientras que en el área específica de teoría literaria domina el repliegue en una apenas maquillada versión de la narratología (cf. Ducrot y Schaeffer, Pier y Berthelot) y empobrecidos reflotes humanistas (cf. Todorov): un repaso sobre estas dos últimas perspectivas lleva a preguntar qué habilita anexarle el adjetivo «nuevo» a «narratología» y dónde hallar tanto el riesgo que se corre con estas formulaciones como su aporte conceptual (si es que se identifica a estas dos como marcas obligadas de una producción que se quiere no sólo crítica sino fundamentalmente «teórica»).

De «La decepción en la literatura» retomo algunas de sus reprimendas porque iluminan la relación entre literatura, teoría, su potencia heurística para la investigación y para la enseñanza. Para empezar, descalabran otros tres lugares comunes: 1. culpabilizar a la teoría de forma lineal y directa de lo que no funciona en la enseñanza; 2. depositar en la enseñanza toda la responsabilidad de la transferencia; 3. desconocer la capacidad destructiva de la literatura.

La conferencia se abre rememorando la dictada en Santa Fe en 1996 por su conexión con un libro de traducción reciente que roza un problema similar: *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Cómo y por qué estudiar la literatura?* de Jean-Marie Schaeffer. Un libro que integra a «una serie de alarmas, de diagnósticos y de vaticinios que en la cultura francesa parecen más acuciantes que en otros ámbitos» (Panesi 2014): *La littérature en péril* de Tzvetan Todorov, *La littérature, pour quoi faire?* de Antoine Compagnon, *L'Avenir des Humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?* de Yves Citton, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature* de Dominique Maingueneau y *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII–XX e siècle* de William Marx.

La lectura de Panesi es demoledora: «Lo que en esta serie de lamentos se discute es el papel de la teoría literaria y del estructuralismo en particular, no solamente en el estado de cosas actual de la investigación sino también en la enseñanza y la producción literaria» (2014). Como buen exdiscípulo de los grupos de estudio de Ludmer e integrante del equipo docente de su mítico Seminario «Algunos problemas de teoría literaria» (1985a, 1985b), sigue los derroteros de la teoría en las tres esferas de intervención alrededor de las cuales Ludmer tejía sus fantasías en aquellas clases para, en este caso, perturbar el ideal cientificista que ahora, con velo humanista, sigue rondando las muy pulcras lecturas francesas y, en el mismo

movimiento, revelar la defensa corporativa que rápidamente se descubre, tanto en lo que se cita como en lo que no se cita en la «ciudad–luz». Pareciera que no es sino una perdida guerra disciplinar la que, aun reconocida cuando se enarbola el humanismo, sigue operando en la base de los responsos.

De la serie se concentra en el libro de Schaeffer (ligeramente apartado del ahogante tono quejumbroso) dado que encuentra allí al «típico representante de un sector académico» que responde a los problemas del campo «insistiendo casi obcecadamente en reforzar los fundamentos de los estudios literarios»: «un gesto de afirmación teórica que puede interpretarse como insistencia en abroquelar aún más la isla que separa esos estudios de todas las otras prácticas, a pesar de embanderarse con una perspectiva interdisciplinaria» (2014).

De la otra serie retoma la marca curiosa: «una suerte de proceso penal a la teoría literaria», de «criminalización de la teoría literaria». Un síntoma que expresa, entre otras cosas, la imposibilidad de la universidad francesa de pensar críticamente «la herencia del estructuralismo»: «lo que queda del estructuralismo es un conjunto de herramientas neutras que sirve para enseñar» (2014).

En *La culpa la tiene Mallarmé. La aventura de la teoría literaria*, uno de los textos que componen la serie que he armado (cf. 2012a), Vincent Kaufmann vuelve con medida ironía sobre la imputación a la vanguardia de la responsabilidad compartida con la teoría por el desinterés actual hacia la literatura. Una cuestión que Panesi recrimina también en la suya: «parece haber un consenso entre los que participan de esta serie plañidera sobre el adiós, el olvido o la muerte de la literatura, en que al menos la teoría literaria comparte la culpa con cierto tipo de producción, como por ejemplo el *nouveau roman*» (2014). Si bien puede resultar obvia la insistencia en el patetismo de estos pasajes (más parecidos al derecho penal que a la teoría literaria), no lo es si se atiende a lo que se desprende de estos mal trazados diagnósticos: una salida reaccionaria que termina produciendo un parte–aguas que profundiza la brecha ya existente en Francia entre investigadores y profesores.¹³

Panesi lo deja entrever, primero sutilmente y en líneas generales, cuando advierte que en toda situación de crisis que involucre a la literatura «aparece siempre la pedagogía como la práctica a la que la literatura debe el arraigo en el suelo cultural y hasta su misma supervivencia» (2014). Agrego: de ahí a la culpabilización de los docentes porque «los pibes no leen» (conocido latiguillo) hay menos que un paso. Pero luego vuelve sobre el problema sin demasiados subterfugios al describir el último capítulo del libro de Schaeffer: «Algunas modestas proposiciones». El exabrupto de Schaeffer no se atenúa por la adjetivación que, más que reducir el alcance de lo que vendrá, revela el titubeo y también la torpeza del gesto: una resolución que se acerca a la «que proponía Todorov, con énfasis en la ficción y la poesía como sustento de la práctica pedagógica y para separar funcionalmente la investigación literaria de la enseñanza» (Panesi 2014). Podemos acordar o no con la posición de leer literatura desde versiones ligeramente retocadas de la narratología de los setenta, pero pensar la enseñanza como una suerte de apéndice o de derivado que se autoriza en enunciados que reducen el objeto didáctico

fundamentalmente a una de las dimensiones que lo componen¹⁴ es no sólo desconocer la profundidad que la discusión merece sino también lo ya debatido (un problema mundial sobre el que, por estos lares, insiste la perseverante Mónica Cragnolini cada vez que observa que, al menos en humanidades, «no nos leemos entre nosotros» —cf. 2005, 2008:251—; un diagnóstico grave, no porque adhiera a una visión acumulativa del conocimiento de la que ya nos previno hace tiempo Thomas Kuhn sino porque es básicamente imposible producirlo desde el autismo endogámico o autosuficiente que, en cualquier caso, empobrece o directamente anula la posibilidad de la conversación intelectual). Un desconocimiento atado al intento de preservar la posición privilegiada desde la que se trabaja en el contexto de una Europa amenazada por recortes de todo orden de los que no están exentos los sistemas científicos y educativos: «Resulta evidente que las propuestas de Schaeffer, de materializarse en algún proyecto concreto, solamente agravarían una crisis que, por otra parte, es negada con el propósito de profundizar el *statu quo*» (Panesi 2014).¹⁵

Cuando reitero machaconamente en mis clases de «Teoría literaria» (destinadas a alumnos del Profesorado y de la Licenciatura en Letras del Litoral) pero en especial en las de «Didácticas de la lengua y de la literatura» (sólo para los estudiantes de Profesorado), que saber teoría literaria ayuda a decidir, lo hago con todas las prevenciones y las alertas que el «espigón» desconstrutivo despliega respecto de los alcances y los límites de cualquier formulación «teórica». Pero también con el convencimiento de que sólo teniendo una sólida posición teórica (unida, como sabemos, a las derivas críticas y a la lectura literaria) podemos los profesores ocupar nuestro lugar como «autores del curriculum». Es decir, podemos «firmar»: rechazar el lugar de autómatas en que se nos ha colocado desde la reforma menemista y también un poco después, en especial desde algunas gestiones provinciales y municipales (es la propia teoría la que nos ha alertado respecto del saber como requisito básico para tramitar diferentes circulaciones del poder).

En contraste con aquel desprecio noventista por el conocimiento y el esfuerzo, por la educación y la ciencia, en un modesto salón del Colegio Nacional, Panesi despuntaba desde Santa Fe un programa tanto para una decena de seminarios de grado y de posgrado (cada párrafo es una matriz de ideas susceptibles de desarrollar y de discutir en esos espacios) como para la investigación (muchos de esos párrafos abren temas a explorar, siempre en esa línea que hilvana teoría, literatura, investigación y enseñanza). Durante todos estos años anexó nuevos ítems (algunos endosándoles ya nombre y apellido —cf. 2013, 2014—) que, de cualquier manera, tienen las huellas de los delineados en aquel texto del 96, especialmente destinado a profesores de escuela secundaria: a ellos les dedicaba esas lecturas, les ofrecía sus conjeturas, les manifestaba sus dudas mientras construía uno de los panoramas de la teoría más precisos que se han escrito desde la crítica argentina en los últimos veinte años y una de las conversaciones pedagógicas más agudas en el área de literatura.

De la posición profesional de Panesi y de Litwin («agente» —cf. Bourdieu 1987, 1997— clave en la difusión de la teoría y la crítica literarias en el Litoral)¹⁶ sobre-

sale un modo firme de exponer la propia posición pero sin moralizar ni prescribir al punto que, como buenos derrideanos, dejan en estado de indeterminación sus presentaciones cuyo cierre, por lo general, supone una apertura plagada de envíos (dicho en otras palabras: Edith Liwin, Jorge Panesi y también Germán Prósperi son hacedores de «clases desconstructivas» —cf. Litwin 1997—). Este Dossier quisiera imitar esa actitud intelectual, esa forma insinuante de invitar a discutir y a construir conocimiento (quién pudiera... si sólo el deseo alcanzara para garantizarlo).

Un Dossier que se arma siguiendo el nudo de problemas sobre el que conversamos con un grupo de colegas y de amigos, con algunos desde hace más años, con otros desde tiempos más cortos no exentos por ello de intensidad. Hay en la decisión de dedicarse a este tema desde la sección monográfica del primer número de *El taco en la brea* un doble objetivo. Uno de orden político:¹⁷ robo deliberadamente para el título la expresión sobre la que rondó la conferencia de Derrida en Irving por su potencia para desencadenar preguntas. Su detención en los dos sentidos del término «estados», como balance de lo que hay en el campo de la investigación literaria ligado a su vez a una cuestión geopolítica (¿cuáles son los Estados que producen teoría, por cuáles circula y con qué derivas?), ofrece un espejo en el cual mirarnos. Implacable, como todo espejo. En esta dirección, cuando ya desde su resumen Adriana Bocchino advierte que su ensayo ofrece una lectura de «un estado de la teoría» compuesto desde un territorio situado «por fuera del circuito decisorio del mundo globalizado», deja entrever una geografía y una historia complejas que, como alguna vez he discutido con Susana Kaufman y con Raúl Antelo, no supone suscribir de modo esquemático la dicotomía Norte/Sur ni la remanida unitarios/federales, pero sí interrogar los modos de leer según el lugar de enunciación (una conversación que también suelo tener con mis amigos de la Universidad de Buenos Aires: mapear lo que sucede en la universidad argentina, con seguridad exige empezar por la UBA dada su imponente tradición, pero no alcanza con ello, en especial si se pretende tomar una instantánea del presente). Por otro lado el tema se impuso casi por azar a partir de varias conversaciones en congresos y por e-mail con Jorge Panesi alrededor de los «estados de la Teoría» y su conexión con prácticas de investigación, enseñanza y extensión¹⁸ entre las que estaban el sueño de esta revista y del Centro desde el que surge.

Cuenta Mónica Cragolini que cuando Maurice Blanchot se ha referido «a la intención de crear una revista colectiva, la *Revue Internationale*» ha señalado que «un proyecto de este tipo no significa la búsqueda de “un pensamiento común a todos”» (2014) sino más bien el intento de «liberar nuevas ideas mediante la puesta en común de los esfuerzos y preguntas de todos». De ese modo, traer las inquietudes, las conjeturas, las descripciones que sobre los «estados de la teoría» tiene buena parte del Comité Científico de esta revista (descripciones siempre parciales y en ocasiones en conflicto entre ellas o con las de algún otro «espigón») expresa una de nuestras «fantasías de nano-intervención»: la de contribuir a una conversación (con un exceso de optimismo me atrevo a agregar: en este y en otros

espacios) sobre un problema amalgamado a las orientaciones por-venir en la investigación pero también en la enseñanza.

En 1996 estábamos ante una ley de educación de hechura reciente. Ya sabemos qué suerte corrieron diagnósticos como los de Nicolás Rosa y Claudia Caisso (por no hablar del de Panesi dada su escasa circulación) o materiales didácticos como los de Link (1993, 1994), entre otros. Hoy estamos ante otro cambio educativo y lo que hay por producir nos pone en otra situación de umbral y, por lo tanto, de alerta: desentenderse de los estados de la teoría, cualquiera sea la orientación que se elija profundizar dentro de su vasto campo, es prácticamente imposible para quien investiga (hemos visto, no obstante, que hay excepciones, de éste y del otro lado del océano); decidir hacerlo cuando se está comprometido en la gestión de la enseñanza ha sido una práctica reiterada en Argentina. La reforma educativa de los años noventa lleva, al menos en literatura, esa marca (cf. Gerbaudo 2006). Ciertos borradores y propuestas elaborados desde algunas jurisdicciones a propósito de la nueva ley de educación patinan sobre obstáculos similares a los de entonces (cf. Gerbaudo 2012b; Nieto). Y no puede decirse que no haya habido resultados de investigaciones previas en los que basarse para evitarlos (trabajos que, cabe agregar, han sido financiados, directa o indirectamente —es decir, a través de becas o de sueldos pagados por las universidades y/o el CONICET— por el Estado).

El segundo objetivo perseguido con la elección del tema del Dossier es tan pretencioso como el primero: presentar una fotografía del campo a partir de los temas iterados en la conversación crítica que van urdiendo los ensayos del Dossier con otros textos recientes (cf. Antelo 2013, Cragnolini 2014, Panesi 2013, 2014, Funes y otros, Prósperi 2013, Gabrieloni, Gerbaudo 2013a, 2014b, Ledesma, Hermida)¹⁹ y con trabajos recibidos a través de la convocatoria abierta realizada para este número que, por un «azar convertido en don», se refieren a las cuestiones que nos ocupan en esta primera sección monográfica (cf. Nieto, Parchuc).

Tenemos entonces varias «zonas» o frentes de discusión. Por un lado, la continuidad de las siempre controversiales presentaciones de Rossana Nofal que desde hace años piensa la escritura testimonial argentina en términos de «cuentos de guerra» (cf. 2012) batallando contra la angelización (cf. Drucaroff) y la romantización heroicizante pero también contra la demonización de una época a partir de los relatos tejidos en torno a ella; en el mismo campo de problemas (cf. Dalmaroni) se inscribe el cuidadoso examen de Anna Forné sobre cambios de valoraciones de este género a partir de su inclusión como otro de los premiados por Casa de las Américas.

Por otro lado, el cartografiado de Graciela Montaldo que continúa sus rigurosas caracterizaciones de los procesos de institucionalización de la teoría y la crítica literaria en Argentina (cf. 2013) mientras sostiene la defensa de la teoría como «práctica» acentuando su carácter de «intervención»²⁰ entra en diálogo con la situada inscripción de Adriana Bocchino de sus tozudas insistencias didácticas que desencajan las estrategias para sostener tanto aplicacionismos como direccionamientos unilaterales a la hora de leer «teoría»; finalmente se inscribe

en este grupo la triple interpelación que atraviesa el itinerario que Diego Chein recorre para exacerbar las revisiones críticas de las reducciones operadas sobre el nacionalismo criollista en vistas de realizar aportes a una recategorización teórica de lo «popular–masivo»: la inscripción de Adolfo Prieto dentro del «materialismo cultural latinoamericano» admite además su lectura en la línea de las recientes revisitaciones de su obra (cf. Blanco y Jackson 2011, 2013, Gramuglio, Montaldo 2013, Podlubne). Tres ensayos que, desde problemas y enfoques disímiles, interrogan a la vez que reconstruyen la morfología de la institucionalización de la teoría literaria en escenarios y tiempos diversos.

La provocativa inversión ensayada por Adriana Rodríguez Pérsico al poner a Elías Castelnuovo leyendo a Jacques Rancière (es decir, al situar a la literatura potenciando la comprensión teórica o, dicho de otro modo, al subrayar, como le gusta señalar a Panesi siguiendo a Derrida, la potencia de la literatura) dialoga con el sorprendente escrito de Alberto Giordano que explora en trabajos académicos alrededor de la obra de Manuel Puig (entre los que incluye desde un arranque poco complaciente, los propios), las derivas de la teoría «queer» mientras re–escribe sus tesis sobre el ensayo o, para decirlo de otra forma, mientras da un nuevo giro sobre uno de sus temas clásicos (cf. 2005). Un conjunto al que se agrega el detallado mapeo de Susana Scramim sobre los usos de la teoría en una selección de crítica brasilera sobre poesía. En los tres casos son lecturas críticas e inscripciones literarias las que se utilizan para leer lo que puede la teoría.

Finalmente hay dos ensayos de neta articulación propositiva en términos teóricos y epistemológicos: el de Raúl Antelo centrado en la crítica genética y sus posibilidades heurísticas a partir de una revisión de discusiones contemporáneas sobre «restos» y «archivo» y la firme evaluación de Annick Louis sobre malentendidos y confusiones en el panorama actual de diálogo entre ciencias humanas y sociales (un texto que se liga a una conversación planteada con tenacidad en diferentes espacios durante los últimos años —cf. 2011, 2013, 2013–2014—).²¹

Este conjunto de ensayos desliza además una proyección de lo por–venir, no sólo porque muchos de los temas agenciados, explorados o a explorar, esbozan una promesa de continuidad, sino también por las posibles inquietudes que puedan despertar en los eventuales lectores.

En 1996 Panesi delimitaba los temas estudiados y los por estudiarse en la universidad de entonces (por las razones políticas conocidas, no tiene sentido preguntarse qué acontecía en el entonces arrumbado CONICET): «la avidez teórica que se advierte en muchos planes de estudio actuales (una verdadera proliferación en algunos casos) es una cosecha de los años autoritarios, cuando la teoría se creía directamente conectada con la política y no se podía aceptar que irrumpiera en el orden de los debates académicos» (1996 [2014]). No sería difícil ver la conexión entre esta frase (sospecho que inspirada en las decisiones institucionales —cambios de planes de estudio con alta preponderancia de materias ligadas a la teoría, creación de centros de investigación, de publicaciones, etc.— de la UBA pero también en las de la UNLP y en las de la UNR —cf. Gerbaudo, 2014b—) y

lo que muchos hicimos después en el Litoral: en un recuento incompleto menciono las investigaciones de Germán Prósperi sobre el lugar de los contenidos en la enseñanza de la literatura española en la universidad pública (2003), las de Isabel Molinas sobre enseñanza y nuevas tecnologías, las propias sobre la institucionalización de la teoría literaria durante el onganato y más tarde, durante la posdictadura (ni que decir tiene la decisión de centrar mi doctorado en el lugar de la literatura en la obra de Jacques Derrida —cf. 2007—), los proyectos de becarios y tesis ligadas a la institucionalización de la didáctica (Ingaramo) y de las teorías de género (Bórtoli, Peralta) en la universidad argentina. Y seguiría una poco sucinta enumeración de resultados que omito para no abrumar.

En definitiva, la marca de aquel texto en lo que se hizo después en Santa Fe es incuestionable. Pero no solamente. Traigo otro de sus pasajes por su temprana y entonces extemporánea evocación del activismo parauniversitario: una reacción a las embestidas paraestatales desplegadas en el país aun desde el seno del gobierno democrático de 1973 (cf. Franco). Su revalorización del «estudio de las culturas populares» no reñida con «los aportes que provenían de una euforia teórica europea» lanzada por «aquellos que hubiesen debido estar en la universidad y que, o bien renunciaron ante el atropello policial del 66, o bien ya no tuvieron cabida, salvo en la breve fiesta de 1973» (Panesi 1996 [2014]) se conecta con un grupo de publicaciones de hechura reciente (cf. Funes 2009, 2011, Ledesma, Parchuc). La forma en que anticipa la relectura actual de la producción de Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Noé Jitrik, Nicolás Rosa, Adolfo Prieto, David Viñas, Nicolás Rosa, entre otros, no deja de sorprender,²² en especial si se atiende a que, en su envío a la lectura de la revista *Los libros*, recientemente reeditada en versión facsimilar por la Biblioteca Nacional, señala que «allí se pueden ver las impugnaciones que se hacían a los programas de literatura vigentes en la Facultad de Filosofía y Letras porteña, un indicio del interés que la universidad tenía para esta crítica politizada, pero vocacional y constitutivamente académica» (1996 [2014]).

En 2013, tal como hizo en 1996, disemina ideas para proyectos por-venir. El primero, a propósito de Foucault. Cuando analiza su abandono de la literatura, un movimiento en parte declarado en *El orden del discurso*, trae una propuesta que el incisivo filósofo lanza pero que finalmente no materializa: «estudiar no las estructuras internas de las obras sino los modos por los cuales los discursos pasan a ser valorados o sacralizados para que penetren en el campo literario» (2014). Entusiasma ver esta preocupación en las conversaciones críticas que despuntan varios de los «Papeles de investigación» incluidos en este número de *El taco en la brea*: Juan Pablo Parchuc, formado en los equipos de Panesi, presenta uno de los primeros resultados de su prometedora investigación sobre «el reverso de la tradición». Otra vuelta sobre la institucionalización de la teoría y la crítica literarias. Pero dando un paso que va bastante más allá de todo lo existente ya que, a contrapelo de las tendencias hegemónicas, incorpora en su proyecto una práctica despreciada. No hablo ya de enseñanza (en varios lugares he mostrado cómo la prima pobre de la «investigación literaria» —cf. Dalmaroni 2009— fue

poco a poco haciéndose un lugar en la mesa): hablo de extensión. Sería no sólo interesante sino políticamente estratégico discutir públicamente cuánto puntúa extender fuera de la universidad la investigación producida desde la universidad o fuera del CONICET la investigación subvencionada por el CONICET en presentaciones de ambos organismos. Y sería políticamente estratégico discutirlo por una razón colectiva ya que en el imaginario de esa conversación por-venir está presente el destinatario de nuestras prácticas (es por lo menos triste suponer que el único receptor deseado de nuestro discurso sea el colega o, peor aún, el estudiante cautivo de nuestra bibliografía «obligatoria» en cursos de grado o de posgrado). Otro ensayo prometedor en esta línea es el que presenta Facundo Nieto: claramente orientado a intervenir sobre decisiones de gestión de la enseñanza del presente, su riguroso trabajo examina desmañadas omisiones en la formulación de los Diseños Curriculares para el área de Literatura de la provincia de Buenos Aires en 2010 y 2011. Entre ellas se destaca, otra vez, la crítica (como en los noventa, eclipsada).

Vuelvo a Panesi para traer el segundo tema de investigación que propone en esa charla abierta con estudiantes y profesores. Una suerte de regalo que coincide con el cierre de su intervención: prácticamente sobre el final desliza la idea de un posible «programa de investigación que aborde la relación de la literatura con los procesos de cambio tecnológico, educativo, material, comunicacional y cultural que están ya actuando sobre nuestros objetos de estudio» (2014). Si bien es extraño en sus escritos, aparece un mandato (me inclino a pensar que desprendido de la saturación moralista de los textos que ha analizado): «si algo así fuese posible, no sería para entonar cantos fúnebres ni para proferir responsos culpabilizadores, como acabamos de ver en la novelería francesa sino para acompañar una transformación de tal magnitud en lo que hoy llamamos 'literatura', que quizás ni siquiera este nombre serviría para dar cuenta de ella».

Este Dossier pretende avanzar en esa línea, con la responsabilidad ética, política pero fundamentalmente teórica y epistemológica que tal tarea de «acompañamiento» demanda y que exige, tal como lo deja entrever Panesi, revisar la compartimentación entre planos o esferas que están, en nuestras prácticas en las instituciones,²³ mucho más imbricados de lo que estamos acostumbrados a reconocer. Nunca se insistirá lo suficiente en que en cada decisión institucional lo que hay es un bucle extraño en el que nos enredamos: cada una de nuestras prácticas actúa irreductiblemente nuestra posición teórica, ética, política, estética, epistemológica. Este relato sobre la institucionalización de la teoría literaria y sus desencadenantes participa de esa lógica.

Un relato centrado en la figura de Derrida porque sus intervenciones, ni heroicas ni desmesuradas pero sostenidas y constantes, han sido la inspiración de muchos; en especial, su inusitada equiparación de las prácticas de escritura, investigación y enseñanza y también de sus «resultados», es decir, de los discursos artísticos y de los que se erigen como filosóficos o científicos. Su papel activo en la creación de asociaciones profesionales para profesores y su apuesta a lo que se

derive a partir de los actos de enseñanza (cf. Derrida 1975a, 1975b, 1976, 1978; Derrida y otros, Derrida y Cixous) son partes menos conocidas pero no por ello menos importantes de su «programa». Me inclino a pensar que en esa línea se inscriben tanto su interés por la literatura y el arte en general como su valoración de las clases entendidas como verdaderas usinas: «la pensée n'a pas toujours la forme de ce qu'on appelle la "recherche", avec ses institutions et sa productivité programmée» (Derrida 1982:191), afirma. Y junto a la afirmación insinúa que allí donde menos se lo espera, también puede irrumpir la monstruosidad, el acontecimiento, la aventura de un pensamiento que sorprenda y haga temblar las estructuras existentes. Un llamado de atención en sintonía con el constante entrecomillado de sus «conceptos», con su resistencia al uso de los términos «teoría» o «metodología» para catalogar su producción. Una posición que contrasta con la certeza que desde el corazón mismo del prestigio académico motiva la escritura en singular: «The History of Theory» apunta Ian Hunter mientras lee demasiado literalmente la ironía que se cuele en la retórica derrideana. Como bien advertía Paul De Man, cuando un objeto se desecha rápidamente liquidándolo como «mere fashion» (65) o como cuando al «gato» se lo llama «tigre» o «ratón», alguien se siente amenazado quizás porque algo del orden estatuido se ve «solicitado». O como bien ha resaltado Derrida (1993), la impaciencia de Francis Fukuyama por decretar «el fin de la historia» no hace más que revelar que hay un cadáver mal enterrado cuyo fantasma intranquiliza...

Tal vez sea eso lo que explique que, por lo general, a cada responso sobrevenga una exhumación, a cada pretensión de determinismo unidireccional, una enrevesada trama de causas, efectos y azares: el caso de Bernard Lahire (2010) reviviendo al autor no sería más que uno de los ejemplos tomados de una larga lista. La reciente convocatoria a artículos y ensayos sobre «Historia y usos hispánicos de la teoría» convocada por la revista *cuatrocientos cincuenta y dos grados fahrenheit*²⁴ es otro. Un ejemplo legible como una respuesta indirecta a los juicios y deseos entierros del país vecino. Por otro lado, una decisión de esta revista española la sitúa como otra excepción. Como en el proyecto de Sapiro, tenemos al Norte mirando lo que acontece también en el Sur: que el epígrafe para la convocatoria a artículos sobre la institucionalización de la teoría se tome de una revista argentina no deja de ser un estímulo. Algo más que un buen «caso» con el que abrir/cerrar este Dossier:

«Se puede salvar la teoría, pero es necesario decir en qué estricto sentido hablamos de la teoría a punto de perderse. Esta pérdida no es la que sólo los teóricos podrían sufrir o añorar, sino la que está a punto de acometerse contra el corazón mismo de lo que significa pensar (y por lo tanto, investigar, y por lo tanto, escribir)».

Espacio 310, «¿Se puede salvar a la teoría?», El ojo mocho, Buenos Aires, n° 4-5, otoño de 1994» (452f. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*)

Notas

¹ Me estoy refiriendo aquí a la primera parte del texto, escrita en 1984 cuando desde las universidades de Yale y de California lo invitan a dictar un conjunto de conferencias en memoria de Paul De Man. A esta primera parte se agrega una segunda con el desagravio a su amigo (a la vez, uno de los principales responsables de la institucionalización de sus ideas en Estados Unidos); una respuesta demandada por *Critical Inquiry* cuando estalla el «affaire De Man»: «Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul De Man's War» (1988) es el único ensayo profundo y previsiblemente contradictorio que ha firmado (cf. Gerbaudo 2007).

² Sobre el modo particular de Derrida de enhebrar sus «conceptos» a partir de un intrincado pero legible sistema de envíos he trabajado en varios lugares: de forma expandida y detallada en mi tesis (2007), y sintéticamente en algunos artículos (2013a).

³ Reconozco, gracias a esta lectura tardía, haber incurrido en una petulancia anacrónica que, no obstante, reiteraría teniendo en cuenta que su fin era refutar la incongruente afirmación de que los contenidos de la reforma educativa de los años noventa en Argentina respondían a los últimos desarrollos teóricos de la disciplina (cf. Gerbaudo 2006).

⁴ No casualmente los mejores diccionarios y divulgaciones de teorías literarias, sociológicas, etc., se han recortado desde una línea o desde un autor tratando de ayudar a despejar (o de generar envíos que ayuden a ello) el vocabulario técnico básico (cf. Altamirano y Sarlo 1980, 1983, Arán 1996, 2006, Zubieta, Altamirano, Szurmuk y McKee Irwin, Amícola y De Diego, Cazier 2006, Chevallier y Chauviré, Gamba); obsérvese que a pesar de su reedición, son infrecuentes los proyectos omniabarcativos al estilo de Oswald Ducrot, esta vez acompañado por Jean-Marie Schaeffer (1972 [1995]), otrora por Tzvetan Todorov, ahora colaborador. Por otro lado también se constata la tendencia a reactualizar la traducción de textos clásicos del campo acompañados de eximias apostillas (cf. Panesi 2011, Díaz, Monteleone, Antelo 2011, Topuzian, Kozac, Link 2011, García). Finalmente, más que cartografiados totalizadores, lo que se vislumbra cuando se recortan «estados de la teoría» son

seguimientos de continuidades y variaciones en la obra de un autor o el tratamiento de un problema puntual (esta tendencia se verifica en los textos de este Dossier; en esa dirección también fueron mis desarrollos —cf. 2007, 2014a— siguiendo la perspectiva de trabajos previos —De Diego, Giordano 1995, Cueto, Romano Sued, Barei, Arán 2001, Patiño, Mattoni, Arán y Barei—).

⁵ Cada vez que en la bibliografía un texto aparezca en francés y en el artículo se cite en español, si no hago aclaraciones al respecto, uso mi versión.

⁶ Algunos años después Geoffrey Bennington rozará este límite con su «Derridabase» (1991).

⁷ No expando este punto debido a que lo he desarrollado en un artículo reciente (2013b).

⁸ Uso este adjetivo ya que, como bien ha mostrado Derrida, los rechazos radicales sólo son aceptables para aquellos casos en que no cabe la desconstrucción sino la rotunda declaración a favor/en contra: el *apartheid*, las luchas de Nelson Mandela, la condena a muerte de Mumia Abu-Jamal, la violencia interna en Argelia, etc. (cf. Derrida 1981, 1983a, 1986a, 1995b, 1996: textos en los que prolifera el tono afirmativo, inusual en sus ejercicios desconstrutivos). Por el contrario, los discursos susceptibles de desconstrucción son, entre otros, aquellos que, aún postulando dicotomías extremas que se pretenden sin contaminación, dejan grietas a partir de las cuales es posible mostrar que sus ansiados purismos y sus protegidos contornos están más desdibujados de lo que se quiere y que sus binomios, de algún modo, reafirman aquello mismo que resisten (los ejemplos serían incontables ya que comprenden los trabajos de Derrida sobre los discursos erigidos como portadores de un saber «científico», «filosófico», etc., que incurren en estos movimientos; ver sus ensayos sobre textos de Ferdinand De Saussure, Claude Lévi-Strauss, John Searle, Paul De Man, Francis Fukuyama, los críticos «expertos» en James Joyce, etc. —1967, 1977, 1987, 1993—). Finalmente están los discursos de la literatura y del arte en general sobre los que despliega un modo de lectura que reconoce su potencia desconstrutiva sin caer en la sacralización ni en la soberbia de quien pretende dictaminar definitivamente la verdad de sus movimientos (ver sus traba-

jos sobre Francis Ponge, Jean Genet, James Joyce, Paul Celan, Franz Kafka, Hélène Cixous; sobre una muestra de cuadros sobre la ceguera en el Louvre; sobre una borgeana fotonovela, etc. —1974, 1984b, 1985b, 1985c, 1986b, 1990, 2003—. Desarrollo esta diferenciación en su modo de leer en mi tesis doctoral (cf. 2007).

⁹ Entre mitad de los ochenta y mediados de los noventa la editorial Colihue lanza la «Colección Literaria Leer y Crear (con propuestas para el acercamiento a la literatura)»: se trataba de antologías o clásicos acompañados de textos propedéuticos, notas y actividades. Participaron de ella críticos de diferentes universidades. Entre otros, Eduardo Romano elabora los estudios introductorios y las actividades para *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, Jorge Panesi y Noemí García para *Fausto* de Estanislao Del Campo y para *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, Mirta Stern para *Marianela* de Benito Pérez Galdós, Alfredo Rubione para *Don Juan* de Leopoldo Marechal. Por otro lado Delfina Muschietti escribe las notas para una antología de *Poesía argentina del Siglo XX*, María Teresa Gramuglio hace lo propio con unos *Cuentos regionales argentinos*, Pampa Arán y Silvia Barei con *Las provincias y su literatura. Córdoba* y también preparan una antología de cuentos, poesías y ensayos de Leopoldo Lugones, María del Carmen Porrúa trabaja sobre una selección de *La generación del 98*. Por otro lado, la introducción, notas y propuestas didácticas sobre *No me digan que no* de Enrique Butti por Héctor Manni permite abonar la hipótesis de que aún por aquellos años no había en el campo de las letras en Argentina una hiper-especialización microdisciplinar como la actual (cf. Panesi 2006, Menéndez).

¹⁰ En 1996 Panesi hace girar su cátedra de «Teoría y análisis literario» alrededor del tema ya presentado en 1995: «Una iniciación a la Teoría Literaria». En los «Fundamentos del programa» se leen, sintéticamente, las mismas preocupaciones que atraviesan su conferencia de Santa Fe. Se advertirá el esmerado y muy cuidado tono pedagógico: «Hemos denominado este curso de Teoría Literaria “iniciación” con la finalidad de indagar y estudiar los mecanismos institucionales que posibilitan, alientan, dirigen y constriñen el acceso de los estudiantes al universo de los sentidos literarios. Se presupone que

esos mecanismos son en parte explícitos, pero que también contienen en su práctica elementos y dispositivos incorporados sin reflexión —rituales, usos, concepciones y hasta mitologías— no menos constitutivos de esa práctica. Una iniciación que estudie no solamente una serie de conceptos básicos de los estudios literarios, sino que muestre que son el fruto de un desarrollo histórico específico, saturado de querellas, debates y discusiones cuyos alcances exceden el marco de lo teórico. Debido a este enfoque que reconoce lo no meditado de ciertas prácticas, pero que también busca el esclarecimiento racional de tales concepciones “prelógicas”, hemos insistido en correlacionar los conceptos de la Teoría y la crítica literaria con los debates históricos que han suscitado. Una iniciación es también una inserción en un campo específico, en un punto determinado de su historia, y si se busca que la asimilación de contenidos no sea un ejercicio de inercia pasiva, sino un proceso de revisión transformadora, se deberán esclarecer los modos de transmisión, recepción y enseñanza de contenidos y prácticas. Reflexionar sobre ello supone plantearse, a la vez, la función de la literatura en los contextos culturales contemporáneos y las maneras en que esta se enseña o puede enseñarse. Los textos literarios elegidos para el análisis pertenecen, de algún modo, a lo que se denomina *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. Se busca así mostrar cómo la literatura ha pensado esta inserción —que es la suya y la de sus practicantes— dentro de los universos de la cultura» (1996:2). En esta tarea lo acompañan, como profesores regulares, Delfina Muschietti, Silvia Delfino, Jorge Warley, Ariel Schettini y Gabriel Castillo, y como Auxiliares, Fermín Rodríguez, Claudia Kozak, Marcelo Topuzian, Pablo Bardauil, Cristina Fangmann, Hernán Díaz, Leonora Djament y Alejandra Uslenghi.

¹¹ *International Cooperation in the Social-Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities* (École des Hautes Études en Sciences Sociales —EHESS— / Centre National de la Recherche Scientifique —CNRS—, 2013–2016) es el título de este proyecto centrado, en su primer tramo, en la reconstrucción, descripción, análisis y contraste de los procesos de institucionalización de las Ciencias Humanas y Sociales (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía,

Letras —Lingüística, Literatura, Semiótica—, Antropología y Ciencias Políticas) en los países citados entre 1945 y 2010. Un trabajo transdisciplinar bajo la orientación en Argentina de Gustavo Sorá (Universidad Nacional de Córdoba/CONICET) con la coordinación por zonas y disciplinas de Fernanda Beigel (UNCuyo/CONICET), Alejandro Dujovne (UNSM, UNGS, IDES/CONICET), Alejandro Blanco (UNQ/CONICET), Ariel Wilkis (Universidad Nacional de San Martín), Heber Ostroviesky (Universidad Nacional de General Sarmiento), Mariana Heredia (UNSAM/CONICET), Alejandra Golcman (UNGS, IDES/CONICET) y el equipo de la UNL/CEDINTEL-CONICET integrado por María Fernanda Alle, Pamela Bórtoli, Cintia Carrió, Daniela Gauna, Ángeles Ingaramo, Micaela Lorenzotti, Sergio Peralta, Lucila Santomero, Ivana Tosti y Santiago Venturini, con mi coordinación (ver el Primer Informe Técnico con resultados referidos en especial a la institucionalización de la Teoría Literaria en Argentina —cf. Gerbaudo 2014b—). La dirección de este mega-proyecto está a cargo de Gisèle Sapiro (EHESS/CNRS). Los tramos de trabajo por venir tienen como meta el análisis del cruce de fronteras entre disciplinas y entre países, la circulación de paradigmas, teorías y controversias y la detección de obstáculos que impiden una verdadera cooperación en la construcción del conocimiento. Para información general del proyecto, ver su página Web: <http://www.interco-ssh.eu/>.

¹² Si bien el artículo está disponible en la Web (cf. 2012a), repongo la serie que allí trabajo: *La littérature en péril* (Todorov), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Compagnon), *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire* (Kaufmann).

¹³ Para un detalle del contexto en el que se escribe este libro y el análisis de cómo aparece retratada la enseñanza en sus páginas, ver la reseña de Jerónimo Ledesma.

¹⁴ Me he empeñado en aclarar (cf. 2006, 2011, 2013) que si se tiene la pretensión de producir conocimiento en el campo de la enseñanza de la literatura es necesario tener actualizado el estado del arte en lo que respecta al objeto (literatura, crítica y teoría literarias), al sujeto que aprende (teorías del aprendizaje, aportes del psicoanálisis para poder pensar conflictos, resistencias, etc.), a los «rasgos» y «contornos» (cf. De Alba 1994, 2004) del con-

texto (tanto en el plano abarcativo —legislación nacional, provincial, jurisdiccional, etc.— como en el plano cercano —proyecto educativo de la institución, etc.—) y a las teorías sobre la enseñanza (armar un «aula de literatura» supone tomar decisiones en varios planos que involucran posiciones sobre el contenido, la evaluación, las configuraciones didácticas de aquello que se busca transferir, los materiales a emplear, etc.). Tal vez resulte paradójico, pero esta caracterización se ha inspirado en bibliografía producida en Francia.

¹⁵ Para una introducción actualizada a lo que se denomina «crisis de la literatura» y «crisis de los estudios literarios» en Francia en el marco del conjunto de reformas educativas y científicas en Europa, ver Louis 2013.

¹⁶ Ver la presentación a este número de la revista.

¹⁷ Uso este término en conjunción con otro cuyo sentido creo conveniente despejar: «fantasías de nano-intervención». Junto a Avital Ronell llamo «nano-intervenciones» (2008, 2011) a las operaciones responsables (en la acepción derrideana del término —1980b:397—) situadas en las antípodas de «lo espectacular», ceñidas a la «pequeña tarea» y ejecutadas allí donde una hendidura deja espacio a la acción que define sus sentidos en el terreno incierto de la recepción. Una trama en la que lo «por-venir» se trenza con el «acontecimiento» (cf. Derrida 1998b), con lo incalculable que desmadra toda predicción y todo esquema previo (toda genealogía, toda génesis y todo género —2003:55—) mientras desbarata también cualquier adjudicación exclusivamente personal, intencional o individual de aquello que se dirime en el accionar junto a otros (cf. Cragolini 2014) porque depende de su recepción. Si la política es «la actividad o el conjunto de actividades desarrolladas en ese espacio de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores tienen sobre él» (Rinesi:23), pensar las acciones en términos de «fantasías de (nano)intervención» acentúa el arrojo de cada movimiento dado el poder de decisión de quienes responden. En una entrevista concedida a la radio *France Culture*, Jacques Derrida lo expresa con nitidez: cuando se escribe, cuando se enseña, cuando se investiga «se les está proponiendo a otros un

nuevo punto de referencia, un nuevo contrato, una nueva interpretación» (2001a:40). Y agrega: «el otro es quien tiene que contestar o no» (40). Incluir la no-respuesta como respuesta posible subraya los atenuantes con que Derrida infatigablemente ha pretendido desalentar la prepotencia de la intencionalidad. Un subrayado aquí reforzado por el acoplamiento con el término «fantasías» que, como indica Slavoj Žižek, no remiten a «un escenario fantástico que opaca el horror real» de una situación (1999:15) sino que, por el contrario, son las que sostienen el «sentido de realidad» (de otro modo, se favorecería una percepción tendiente a asociar la realidad a un resto que, lejos de una «mera fantasía», sería «*lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía*» —31—) para movilizar acciones («nano-intervenciones») orientadas a contribuir a la reorganización del entramado sociocultural justamente en los espacios en los que, dicho en términos de Rinesi, se advierten «grietas».

¹⁸ Ver sobre este punto el minucioso ensayo «El futuro de los posgrados y de la investigación en literatura» (2013) de Raúl Antelo: un cartografiado que, a sabiendas de los límites que tal empresa supone, arriesga a partir del planteo de preguntas y problemas de las humanidades en el escenario mundial, una lectura del presente y de lo por-venir en investigación y en enseñanza centrándose en Brasil y en Argentina.

¹⁹ Que en Argentina florezcan nuevas revistas de Teoría Literaria (por ejemplo la muy reciente *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras, humanidades* de la Universidad Nacional de Mar del Plata) o de divulgación en didáctica de la lengua y de la literatura en la que escriben críticos preocupados por la enseñanza (esto acontece en *El Toldo de Astier* de la Universidad Nacional de La Plata) da cuenta del deseo de generar conversaciones desde esta «zona de borde» del campo. Una fantasía de intervención que responde además a necesidades y prioridades de cada universidad con las variantes que sus «agentes» y sus tradiciones (constituidas o en construcción) van imprimiendo.

²⁰ Un término sobre el que cabría organizar otro Dossier dados los divergentes y potentes matices con que

es pronunciado en un amplio arco de la producción contemporánea (cf. Ronell 2008, 2011, Sapiro 2009, Montaldo 2010, Laclau y Biglieri, Panesi 2013, Bochino, Cragolini 2014, entre otros).

²¹ Entre 2013 y 2014 Louis preparó junto a Lucile Dumont un seminario «intercientífico» (cf. Derrida y otros) en torno a un tema sobre el que también había organizado un Coloquio Internacional: «L'objet littérature aujourd'hui» (2011). Como lo indica el nombre, nuestro programa de investigación *El objeto literatura hoy: teorías, crítica, enseñanza* (CEDINTEL-UNL, 2013-2015) continúa algunas de las conversaciones allí sostenidas e hilvanadas además a una jornada de estudios previa: «Enseigner la littérature aujourd'hui» (2010).

²² Este tema se desarrolla en el Primer Informe Técnico de la investigación ya citada (cf. 2014b).

²³ Cito algunos pasajes que aclaran a qué me refiero cuando describo esta imbricación de órdenes en los que, de cualquier manera, la posición teórica termina teniendo un rol clave en relación con los siguientes porque es desde allí desde donde se dirimen o se interpretan los restantes. Pasajes legibles en la serie de textos en los que Derrida interroga lo que hace y lo que puede la institución universitaria (cf. 1980c, 1983, 2001c): «l'interprétation d'un théorème, d'un poème, d'un philosophe, d'un théologème ne se produit qu'en proposant simultanément un modèle institutionnel» (1980b:422); «L'institution, ce ne sont pas seulement des murs et des structures extérieures qui entourent, protègent, garantissent ou contraignent la liberté de notre travail, c'est aussi et déjà la structure de notre interprétation» (424). Intento mostrar que se pone en juego algo más que una «mera cuestión de experticia» cuando se elige leer desde Bourdieu o desde Foucault, desde Butler o desde Sapiro, desde Lahire o desde Jakobson, etc. También intento mostrar que hay derivas de esa posición en el complejo conjunto de decisiones institucionales que comprenden la investigación, la docencia y la extensión.

²⁴ Agradezco a Alberto Giordano la noticia de esta convocatoria que se abre mientras cerrábamos la edición de esta revista.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, CARLOS (Dir.) (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ALTAMIRANO, CARLOS y BEATRIZ SARLO (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- AMÍCOLA, JOSÉ y JOSÉ LUIS DE DIEGO (Dirs.) (2008). *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata/Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- ANTELO, RAÚL (2011). «Apostillas», en Alfred Métraux. *Antropología y cultura. Tomo 3*. Daniel Link, director. Buenos Aires: El cuenco de plata, 53–110.
- (2013). «El futuro de los posgrados y de la investigación literaria». Conferencia *Honoris Causa*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. En prensa.
- ARÁN, PAMPA (Dir.) (1996). *Diccionario léxico de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Reuní.
- (2001). *Apuntes sobre Géneros Literarios*. Córdoba: Epóke.
- (Dir. y Coord.) (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- ARÁN, PAMPA y SILVIA BAREI (2002). *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- BAREI, SILVIA (2001). *Recorridos Teóricos: Texto–Discurso*. Córdoba: Epóke.
- BENNINGTON, GEOFFREY (1991). «Derridabase», en Jacques Derrida y Geoffrey Bennington. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra, 1994, 25–318. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia.
- BLANCO, ALEJANDRO y LUIZ JACKSON (2011). «Intersecciones: crítica literaria y sociología en la Argentina y en el Brasil». *Prismas. Revista de Historia Intelectual* 15, 31–51.
- (2013). «Cuatro ases: sociólogos y críticos literarios en Brasil y en Argentina». *Iberoamericana* 52, 115–128.
- BOCCHINO, ADRIANA (2014). «Un estado de la teoría». *El taco en la brea* 1.
- BÓRTOLI, PAMELA (2013). «Momentos de crisis y diáspora de envíos: Género y literatura en manuales para la escuela secundaria argentina (1984–2011)» [en línea]. *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: UNL. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>
- BOURDIEU, PIERRE (1987). *Choses dites*. París: Minuit.
- (1994). «Comment sortir du cercle de la peur?», en Franck Poupeau y Thierry Discepolo, editores. *Interventions, 1961–2001. Science sociale & action politique*. Marseille: Agone, 2002, 281–283.
- (1997). *Méditations pascaliennes*. París: Seuil.
- BUTLER, JUDITH (1990 [1999]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: UNAM, 2001. Traducción de Mónica Mansour y Laura Manríquez.
- (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Traducción de Alcira Bixio.
- (2004). *Des hacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Traducción de Patricia Soley–Beltran.
- CAZIER, JEAN–PHILIPPE (Dir.) (2006). *Abécédaire de Pierre Bourdieu*. París: Sils Maria.
- COMPAGNON, ANTOINE (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París: Du Seuil.
- CRAGNOLINI, MÓNICA (2005). Panel, en *Jornada La señal de un trazo. Adiós a Jacques Derrida*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- (2008). «Conversaciones». *El río sin orillas* 2, 248–274.
- (2014). «Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo “propio” y la cuestión de la comunidad». *IX Argentino de literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- CUETO, SERGIO (1997). *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CHEVALLIER, STÉPHANE y CHRISTIANE CHAUVIRÉ (2010). *Dictionnaire Bourdieu*. París: Ellipses.
- DALMARONI, MIGUEL (Dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- DE ALBA, ALICIA (1994). *Currículum: crisis, mito y perspectivas*. México: UNAM.
- (2004). «Crisis estructural generalizada: sus rasgos y contornos sociales», en *La formación docente. Evaluaciones y nuevas prácticas en el debate educativo contemporáneo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 25–40.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS (1993). *Roland Barthes. Una Babel feliz*. Buenos Aires: Almagesto.
- DE MAN, PAUL (1986). *The Resistance to Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.
- DERRIDA, JACQUES (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- (1974). *Glas*. París: Denoël/Gonthier, 1981.
- (1975a). «La philosophie et ses classes», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 229–237.
- (1975b). «Les corps divisés», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 239–251.
- (1976). «Où commence et comment finit un corps enseignant», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, III–153.
- (1977). *Limited Inc., a b c*. París: Galilée, 1990.
- (1978). «La crise de l’enseignement philosophique», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 155–179.
- (1980a). *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. París: Flammarion.
- (1980b). «Mochlos – ou le conflit des facultés», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 397–438.
- (1980c). «Ponctuations: le temps de la thèse», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 439–459.
- (1981). «Géopsychanalyse “and the rest of the world”», en *Psyché. Inventions de l’autre*. París: Galilée, 327–352.
- (1982). «Le langage (*Le Monde* au téléphone)». *Points de suspension. Entretiens*. Elisabeth Weber, editora. París: Galilée, 1992., 183–192.
- (1983a). «Le dernier mot du racisme», en *Psyché. Inventions de l’autre*. París: Galilée, 353–362.
- (1983b). «Les pupilles de l’Université. Le principe de raison et l’idée de l’Université», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 461–498.
- (1984a). *Mémoires for Paul De Man*. Columbia University Press, 1989. Traducción del francés de Cecile Lindsay, Jonathan Culler y Eduardo Cadava revisadas por Avital Ronell y Eduardo Cadava.
- (1984b). *Signéponge*. New York: Columbia University Press.
- (1985a). «Lettre à un ami japonais», en *Psyché. Inventions de l’autre*. París: Galilée, 1987, 387–393.

- (1985b). «Préjugés: Devant la loi», en *La faculté de juger*. Jean François Lyotard, editor. París: Minuit, 87–139.
- (1985c). *Droit de regards*. París: Minuit.
- (1986a). «Admiration de Nelson Mandela ou Les lois de réflexion», en *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987, 453–475.
- (1986b). *Schibboleth pour Paul Celan*. París: Galilée.
- (1987). *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. París: Galilée.
- (1987 [2009]). «Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seisms», en Thomas Dutoit y Philippe Romanski, directores. *Derrida d'ici, Derrida de là*. París: Galilée, 223–252.
- (1988). «Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul De Man's War». *Critical Inquiry* 14: 590–652.
- (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. París: Réunion des musées nationaux.
- (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.
- (1995a). *Moscou aller-retour*. París: L'aube.
- (1995b). «Parti pris pour l'Algérie», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. París: Galilée, 2001, 219–227.
- (1996). «Pour Mumia Abu-Jamal», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. París: Galilée, 2001, 215–218.
- (1998a). «Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile», en Jacques Derrida y Hélène Cixous. *Voiles*. París: Galilée, 23–85.
- (1998b). «Comme si c'était possible, "within such limits"», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. París: Galilée, 2001, 283–319.
- (2001a). *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte.
- (2001b). «Escoger su herencia», en Jacques Derrida y Éliane Roudinesco. *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, 9–28. Traducción de Víctor Goldstein.
- (2001c). *L'Université sans condition*. París: Galilée.
- (2003). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. París: Galilée.
- (2008). *Séminaire La bête et le souverain. Volume 1 (2001–2002)*. París: Galilée.
- (2010). *Séminaire La bête et le souverain. Volume 1 (2002–2003)*. París: Galilée.
- DERRIDA, JACQUES y otros (1998). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. París: Presses Universitaires de France, 7–43.
- DERRIDA, JACQUES y HÉLÈNE CIXOUS (2009). «Bâtons rompus» (entrevista por Thomas Dutoit), en Thomas Dutoit y Philippe Romanski, directores. *Derrida d'ici, Derrida de là*. París: Galilée, 177–221.
- DÍAZ, VALENTÍN (2011). «Apostillas», en Severo Sarduy. *El barroco el neobarroco*. Tomo 5. Daniel Link, director. Buenos Aires: El cuenco de plata, 37–73.
- DRUCAROFF, ELSA (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

- DUCROT, OSWALD y JEAN-MARIE SCHAEFFER (Dir.) ([1972] 1995). *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*. París: Du Seuil.
- FOUCAULT, MICHEL (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- (2011). *Leçons sur la Volonté de Savoir. Cours au Collège de France. 1970–1971*. París: Gallimard–Seuil.
- FRANCO, MARINA (2012). *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y «subversión», 1973–1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FUNES, LEONARDO (2009). «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta» [en línea]. *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 79–84. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/12Funes.pdf>
- FUNES, LEONARDO y otros (2011). *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- GABRIELONI, ANA LÍA (2014). «El ensayo documental, la poética del disentimiento». *IX Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- GAMBA, SUSANA (Coord.) (2009). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- GARCÍA, LUIS IGNACIO (2013). «Apostillas», en Theodor Adorno y Max Horkheimer. *La industria cultural*. Tomo 9. Daniel Link, director. Buenos Aires: El cuenco de plata, 85–155.
- GERBAUDO, ANALÍA (2006). *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitas/Sarmiento editor/Universidad Nacional de Córdoba.
- (2011). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe/Rosario: Universidad Nacional del Litoral/Homo Sapiens.
- (2012a). «Lejos de la capilla» [en línea]. *Bazar americano* 41. Consultado el 3 de febrero en <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=331&pdf=si>>
- (2012b). «Crispada e in-tolerante. Contra los “edificios de la indiferencia”» [en línea]. *El Toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura* 3, 96–114. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/...3/m-gerbaudo-nro-3.pdf>
- (2013a). «Por esa forma de huelga llamada “desconstrucción” (o las insospechadas derivas de una cita)», en Mónica Cragolini, directora. *Entre Nietzsche y Derrida*. Buenos Aires: La cebra, 127–140.
- (2013b). «Reinventiones de lo comparable: apuestas ético-políticas iniciadas en la práctica teórica». *El hilo de la fábula* 13, 9–16.
- (2014a). «De la “revolución” a la “nano-intervención”: tonos, inflexiones y acentos en la escena teórica contemporánea». *Telar* 11. En prensa.
- (2014b). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.
- GIORDANO, ALBERTO (1995). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2013). «Adolfo Prieto, o el obstinado rigor de la crítica», en *Adolfo Prieto. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 9–28.
- HERMIDA, CAROLA (2013). «A cien años de la fundación de la cátedra de literatura argentina. Andamios en torno a una obra en construcción» [en línea]. *El toldo de Astier* 7. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/MHermida.pdf>>
- HOFSTADTER, DOUGLAS (1979). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets, 1998. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- HUNTER, IAN (2006). «The History of Theory». *Critical Inquiry* 33, 78–112.
- INGARAMO, ÁNGELES (2013). «De la Teoría Literaria a la Didáctica de la literatura: la importancia de teorías en la conformación de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina» [en línea]. *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>
- KAUFMAN, VINCENT (2011). *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. París: Du Seuil.
- KUHN, THOMAS (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Traducción de Agustín Contín.
- KOZAK, CLAUDIA (2011). «Apostillas», en Herbert Marcuse. *El carácter afirmativo de la cultura*. Tomo 7. Daniel Link, director. Buenos Aires: El cuenco de plata, 61–94.
- LACLAU, ERNESTO y PAULA BIGLIERI (2011). «Presentación». *Debates y combates* 1, 7–9.
- LAHIRE, BERNARD (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. París: La Découverte.
- (2010). *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. París: La Découverte.
- LANDRY, DONNA y GERALD MACLEAN (1996). «Reading Spivak», en *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 1–13.
- LEDESMA, JERÓNIMO (2013). «La academia en debate». *Exlibris* 2, 244–254.
- LINK, DANIEL (1993). *Literator IV. El regreso (Antología y actividades sobre literatura para cuarto año de la escuela secundaria)*. Buenos Aires: Del eclipse.
- (1994). *Literator V. La batalla final (Antología y actividades sobre literatura para cuarto año de la escuela secundaria)*. Buenos Aires: Del eclipse.
- (2011). «Apostillas», en Michel Foucault. *¿Qué es un autor?* Tomo 1. Buenos Aires: El cuenco de plata, 59–84.
- LITWIN, EDITH (1997). *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Paidós.
- LOUIS, ANNICK (Org.) (2010). *Journée d'Etudes «Enseigner la littérature aujourd'hui»*. Reims: Université de Reims
- (Org.) (2011). *Colloque International Interdisciplinaire «L'objet littérature aujourd'hui. Enjeux communautaires et épistémologiques des études littéraires contemporaines»*. París: CRAL/EHESS/CNRS. Consultado el 4 de febrero de 2014 en <http://oblit.hypotheses.org/author/oblit?lang=es_ES>
- (2013). «Notas acerca de una posible articulación epistemológica de los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales». *Exlibris* 2, 210–220.

- (Org.) (2013–2014). *Seminario «L'objet littéraire: savoirs, pratiques et fonctionnement communautaire. Du littéraire dans les sciences humaines et sociales. Littérature, discipline littéraire et sciences humaines et sociales»* (con Jean-Louis Fabiani, Jean-Marie Schaeffer, Gisèle Sapiro, Rocher Chartier, entre otros). París: CRAL/EHESS/CNRS.
- LÖWY, MICHAEL (2001). *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*. París: Presses Universitaires de France.
- (2012, 4 de marzo). «Les nouveaux chemins de la connaissance». Emisión de *France Culture*.
- LUDMER, JOSEFINA (1985a). *Clases del Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria»*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- (1985b). *Programa del Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria»*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- MATTONI, SILVIO (2001). *El Ensayo. La crítica de la cultura en Adorno. La irrupción de la subjetividad en el saber*. Córdoba: Epóke.
- MENÉNDEZ, MARTÍN (2013). «Ana María Barrenechea y las teorías lingüísticas: una tensión constante» [en línea]. *Exlibris* 2, 17–25. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/2-ens3-Menendez.pdf>>
- MOLINAS, ISABEL (2005). «Memoria de elefante: la incorporación de los videojuegos en la enseñanza», en Edith Litwin, compiladora. *Tecnologías educativas en tiempos de Internet*. Buenos Aires: Amorrortu, 105–128.
- MONTALDO, GRACIELA (2010). *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2013). «Conquistas de la crítica» [en línea]. *Bazar americano* 44. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <<http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=348&pdf=si>>
- (2014). «Teoría en fuga». *El taco en la brea* 1.
- MONTELEONE, JORGE (2011). «Apostillas», en Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Tomo 4. Daniel Link, director. Buenos Aires: El cuenco de plata, 53–123.
- NANCY, JEAN-LUC (1993). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca. Traducción de Jorge Manuel Casas.
- (2005). *Sur le commerce des pensées. Du livre et de la librairie*. París: Galilée.
- (2006). *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Margarita Martínez.
- (2007). *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*. París: Galilée.
- NIETO, FACUNDO (2014). «Literatura sin crítica: el fin de los grandes currículos». *El taco en la brea* 1.
- NOFAL, ROSANA (2012). «Cuando el testimonio cuenta una guerra: la complejidad de las cosas». *El hilo de la fábula* 12, 91–101.
- PANESI, JORGE (1995). *Programa de la cátedra «Teoría y análisis literario»*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- (1996). *Programa de la cátedra «Teoría y análisis literario»*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- (1996 [2014]). «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria». *El taco en la brea* 1.
- (2006). «Entrevista», por Analía Gerbaudo. Beca Posdoctoral CONICET. CD-ROM.

- (2011). «Apostillas», en Jan Mukarovsky. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Tomo 6. Daniel Link, director. Buenos Aires: El cuenco de plata, 111–142.
- (2013). «Diques, flujos y fronteras (episodios de la teoría literaria en el pensamiento de Jacques Derrida)», en Mónica Cragolini, directora. *Entre Nietzsche y Derrida*. Buenos Aires: La cebra, 113–125.
- (2014). «La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)». *IX Argentino de literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.
- PARCHUC, JUAN PABLO (2014). «Dar margen: teoría literaria, crítica e instituciones». *El taco en la brea* 1.
- PATÍÑO, ROXANA (2001). *El materialismo cultural de Raymond Williams*. Córdoba: Epoké.
- PERALTA, SERGIO (2013). «Apunten contra Butler. Urgencias políticas y filosofía práctica» [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf>
- PIER, JOHN y FRANCIS BERTHELOT (Comp.) (2010). *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. París: Archives contemporaines.
- PODLUBNE, JUDITH (2013). «La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual», en María Teresa Gramuglio. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: e(m)r, 7–62.
- PRÓSPERI, GERMÁN (2003). *Enseñanza de La literatura española en la universidad. Derivaciones didácticas en la conformación del contenido*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2013). «Infancia y nuevos hispanismos: *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora y *Hablar solos*, de Andrés Neuman». *III Congreso Cuestiones críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. En prensa.
- PUIGGRÓS, ADRIANA (1995). *Volver a educar. El desafío de la enseñanza argentina a finales del siglo XX*. Buenos Aires: Ariel.
- RINESI, EDUARDO (2003). *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires, Colihue.
- ROMANO SUED, SUSANA (2001). *Jan Mukarovsky y la Fundación de una Nueva Estética*. Córdoba: Epóke.
- RONELL, AVITAL (2008). «Derridémocratie». *Colloque International Derrida Politique*. París: École Normale Supérieure.
- (2011). «Entretien», en Vincent Kaufmann, director. *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. París: Du Seuil, 290–296.
- ROSA, NICOLÁS y CLAUDIA CAISSO (1987). «De la constitution clandestine d'un nouvel objet». *Études françaises* 23, 249–265.
- SAPIRO, GISELE (1999). *La guerre des écrivains (1940–1953)*. París: Fayard.
- (2009). «Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés». *Prismas. Revista de historia intelectual* 15, 2011, 129–154. Traducción de Alejandro Dujovne.
- (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX–XX siècle)*. París: Du Seuil.
- SCRAMIM, SUSANA (2009). «Literatura e método: ensino e pesquisa», en *Experiências pedagógicas como o ensino e formação docente. Desafios contemporâneos*. Florianópolis: UFSC, 129–142.

- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (1980). «Revolutions That as Yet Have no Model: Derrida's Limited Inc», en Donna Landry y Gerald Maclean, editores. *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 75–106.
- (1985). «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography», en Donna Landry y Gerald Maclean, editores. *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 203–235.
- SZURMUCK, MÓNICA y ROBERT MCKEE IRWIN (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- TODOROV, TZVETAN (2007). *La littérature en péril*. París: Flammarion.
- TOPUZIAN, MARCELO (2011). «Apostilla», en Gayatri Chakravorty Spivak. *¿Puede hablar el subalterno?* Tomo 2. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 111–142.
- VIDARTE, FRANCISCO (2008). «De una cierta cadencia en deconstrucción». *Por amor a Derrida*. Mónica Cagnolini, editora. Buenos Aires: La cebra, 97–127.
- ZIZEK, SLAVOJ (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI. Traducción de Clea Braunstein Saal.
- ZUBIETA, ANA MARÍA (Dir.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Crítica genética: non in tempore, *sed cum tempore*

✉ RAUL ANTELO / Universidade Federal de Santa Catarina – CNPq
 antelo@iaccess.com.br

Resumen

A cultura contemporânea está atravessada por uma experiência de relativa pós-finitude. No entanto, costumamos abordar cada obra literária antes mesmo de ela ter sido dada como pronta, ao lermos notas, borradores, correspondências que lhe dão sentido. Nos últimos anos, tenho trabalhado numa abordagem genética, arqui-filológica, que se situa, portanto, em um limiar, um confim metodológico, o do rastro, que nos abre uma concepção de tempo iminente.

Começamos, a título de exemplo canônico, por um clássico de Borges, «Pierre Menard, author of the Quixote». Esse conto nos propõe um tempo de regressão infinita em que encontramos os grandes temas modernistas: leitura, memória, o vínculo íntimo entre história e sentimento, o valor do reconhecimento e acristalização desses tópicos na leitura da história tal como figurada no texto.

Palavras chave: Arqui-filologia • eterno retorno • história

Abstract

Contemporary culture is permeated by a feeling of relative after finitude. Nonetheless, we generally approach each literary work from before it is even considered ready, as we read notes, drafts, and letters that help to make sense out of it. In recent years, I have worked with a genetic, archi-philological approach, set, thus, at a threshold, a methodological frontier, that of the path or arcade, which leads us to a concept of imminent time. As a canonical example, let's begin with a classic by Borges, «Pierre Menard, author of the Quixote». This short story creates a time of infinite regression where we find the great modernist themes: reading, memory, the intimate linkage of form to emotion, the value of recognition, and the crystallization of all these topics in the reading of history as figured in the text.

Key words: Archi-philology • infinite regression • History

On connaît trop bien les débats auxquels a donné lieu la recherche d'une positivité spécifique dans le champ des sciences humaines: analyse génétique ou structurale? explication ou compréhension? recours à l'«inférieur» ou maintien du déchiffrement au niveau de la lecture? A vrai dire toutes ces discussions théoriques ne sont pas nées et ne se sont pas poursuivies tout au long de l'histoire des sciences humaines parce que celles-ci auraient eu affaire, en l'homme, à un objet si complexe, qu'on n'aurait pas pu encore trouver en sa direction un mode d'accès unique, ou qu'on aurait été contraint d'en utiliser tour à tour plusieurs. En fait, ces discussions n'ont pu exister que dans la mesure où la positivité des sciences humaines s'appuie simultanément sur le transfert de trois modèles distincts. Ce transfert n'est pas pour les sciences humaines un phénomène marginal (...); ce n'est pas non plus un épisode limité de leur histoire (...). Il s'agit d'un fait ineffaçable, qui est lié, pour toujours, à leur disposition propre dans l'espace épistémologique. On doit, en effet, distinguer deux sortes de modèles utilisés par les sciences humaines (...). Il y a eu d'une part —et il y a encore souvent— des concepts qui sont transportés à partir d'un autre domaine de la connaissance, et qui, perdant alors toute efficacité opératoire, ne jouent plus qu'un rôle d'image (les métaphores organicistes dans la sociologie du XIX^e siècle; les métaphores énergétiques chez Janet; les métaphores géométriques et dynamiques chez Lewin). Mais il y a aussi les modèles constitutifs qui ne sont pas pour les sciences humaines des techniques de formalisation ni de simples moyens pour imaginer, à moindre frais, des processus; ils permettent de former des ensembles de phénomènes comme autant d'«objets» pour un savoir possible; ils assurent leur liaison dans l'empiricité, mais ils les offrent à l'expérience déjà liés ensemble. Ils jouent le rôle de «catégories» dans le savoir singulier des sciences humaines.

MICHEL FOUCAULT — *Les mots et les choses* (1966)

[O anti-historicismo] coloca apenas as informações históricas em nova perspectiva (...) permite mostrar que efetivamente existem elementos virgens, (em certo sentido), em todo fenômeno, (e mais especialmente nas obras de arte), que o tornam supra-histórico, (a saber: original), e neste sentido efetivamente caíram «do céu». Com efeito, uma das vantagens desse novo anti-historicismo é justamente a de chamar novamente a atenção para o caráter supra-histórico da obra de arte, caráter este que o historicismo obscurece. Embora possa ser explicada uma catedral gótica historicamente, e embora essa explicação seja indispensável para a compreensão do fenômeno, não o esgota. Há algo na catedral que nos toca por cima do fluxo do tempo, este algo é exatamente aquilo que importa: o aspecto estético da obra.

VILÉM FLUSSER — «Gênese e estrutura» (1969)

Toute discipline implique cette espèce de filière génétique qui fait que d'un point qui n'est pas donné comme la situation incontournable, qui est, au contraire, donné comme le point zéro du commencement de la discipline, quelque chose doit se développer qui est tel que la discipline marchera toute seule. D'autre part, ce fonctionnement permanent de la discipline, cette espèce de continuité génétique qui caractérise le pouvoir disciplinaire, qu'est-ce qui va l'assurer? Ce n'est évidemment pas la cérémonie rituelle ou cyclique; ça va être, au contraire, l'exercice, l'exercice progressif, gradué, l'exercice qui va détailler le long d'une échelle temporelle la croissance et le perfectionnement de la discipline.

MICHEL FOUCAULT — *Le pouvoir psychiatrique* (1973)

Non est mundus factus in tempore, sed cum tempore (Santo Agostinho)

Depois do fim, antes do fim. Se a situação contemporânea é a de um sentimento de relativa pós-finitude, é bem verdade, em compensação, que a crítica genética opera com a obra antes mesmo de ela ter sido declarada pronta e acabada (Hay 1979, 1985, 1993; Debray-Genette; Gresillon; De Biasi; Contat e Ferrer; Lois 2001). Ela é sempre penúltima e portanto, como temia Mallarmé, em seu «Demônio da analogia», «la penultième est morte». A crítica genética situa-se, enfim, em um limiar, um confim metodológico, o do rastro.

O rastro, é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos.¹ (Derrida 2012:120)

Jacques Derrida esclarece que nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro. Portanto, o rastro sempre parte de quem lê, mas também sempre dele se separa. No entanto, se algo «resta» como rastro, isso não quer dizer que seu valor perdue substancial, essencial ou mesmo existencialmente.

O resto não é uma modificação de «ser» no sentido da essência, da substância, da existência. O rastro resta, mas isso não quer dizer que ele é, substancialmente, ou que ele é essencial, mas é a questão da restância que me interessa, restância do rastro para além de toda ontologia. (120)

Esse caráter de resto não configura, entretanto, uma objetualização. Não há uma determinação do resto que suponha de *per se* uma noção de objeto, porque nem todo resto tem a forma de um objeto.

Primeiramente, o objeto é uma determinação do ser, há ser como objeto, ser como sujeito, e a objetualização é uma das formas do resto, objeto como algo que está ao mesmo tempo diante de mim, jogado diante de mim, substancialmente etc. Mas nem todo ser, nem todo ente é um objeto, e nem todo rastro é objetivante ou objetizante. (120–121)

O conceito de rastro é tão geral que, a rigor, Derrida não via limite para ele. A seu ver,

há rastro assim que há experiência, isto é, remissão a outro, *différance*, remissão a outra coisa etc. Portanto, onde quer que haja experiência, há rastro, e não há experiência sem rastro. Portanto, tudo é rastro, não apenas o que escrevo no papel ou registro numa máquina, mas quando faço isto, tal gesto, há rastro. Há vestígio, retenção, protensão e, portanto, relação com algo outro, com o outro, ou com outro momento, outro lugar, remissão ao outro, há rastro. O conceito de rastro (...) não tem limite, ele é coextensivo à experiência do vivo em geral. Não apenas do vivo humano como do ser vivo em geral. Os animais rastreiam, todo ser vivo rastreia. Sobre esse fundo geral e sem limite, o que chamamos de arquivo, se a palavra deve ter um sentido delimitável, estrito, supõe naturalmente rastro, não há arquivo sem rastro, mas nem todo rastro é um arquivo na medida em que o arquivo supõe não apenas um

rastró, mas que o rastro seja apropriado, controlado, organizado, politicamente sob controle. Não há arquivos sem um poder de capitalização ou de monopólio, de quase monopólio, de reunião de rastros estatutários e reconhecidos como rastros. Dizendo de outra maneira, não há arquivos sem poder político. (129–130)

E essa questão nos coloca uma outra, a do conflito de faculdades, isto é, a emergência ou metamorfose das disciplinas tradicionais. Assim, enquanto a velha filologia pretendia determinar o texto da obra, a assim chamada genética textual busca, pelo contrário, desestabilizá-lo, in-concluí-lo, in-operá-lo. Deste modo, a crítica genética retira o manuscrito moderno de sua condição positiva de mera reliquia, suporte passivo do decurso temporal e objeto canônico de reverência, para, segundo alguns, entre os quais Éric Marty, mais fieis à tradição fenomenológica, encará-lo como objeto científico, mas, segundo outros colegas, como Daniel Ferrer, mais próximos da posição barthesiano-kristeviana, ver o texto como campo metodológico-estratégico, algo observado, pioneiramente, por Jean-Bellemin Noël.²

Minha formação de base, como muitos já sabem, se deu na tradição filológica hispânica.³ Mesmo nos estudos de bacharelado, aluno, entre outros, de Ángel J. Battistessa, cuja preleção dantesca foi mais tarde estampada como «Simples notas en el séptimo Centenario de Dante» (1965), essa *paideia* permaneceu atravessada pelo ensino do Instituto de Filologia da UBA, orientado desde os anos 20 por Américo Castro, esse filólogo «brasileiro», uma vez que nasceu no Rio de Janeiro. No entanto, mesmo na graduação, em pleno clima 68, as aulas de, por exemplo, Frida Weber de Kurlat ou Celina Sabor de Cortazar, jamais incluíram, para o nosso espanto, o *Pierre Menard* na leitura hiper-minuciosa que elas propunham do *Quixote*, atraídas que ambas estavam, como discípulas de Castro e Alonso, pela tradição canônica medieval hispânica, de que o monumental livro de Curtius era emblema.⁴ No entanto, a renovação contemporânea dos estudos medievais nos permite hoje em dia olhar para esse período com uma perspectiva menos colonial do que a de nossos mestres. Assim, mais do que uma preocupação pela *matéria e forma em poesia*, título do canônico texto de Amado Alonso,⁵ lido logo em meu primeiro curso na secundária, diria que a tendência hoje, depois de Agamben, é nos interrogarmos acerca da potência do pensamento, tal como elaborada já pelos autores da tradição medieval. Um dos mais destacados discípulos do mestre italiano nos diz:

El propio Plotino (...) sugiere pensar la materia del pensamiento —su potencia— como una sustancia eterna, que no se destruye ni se altera una vez pasada al acto. Este último más bien «realiza y lleva a perfección su naturaleza como una tierra no sembrada cuando acoge la simiente; cuando la hembra es fecundada por el macho no pierde su naturaleza femenina, sino que la posee aun más; es decir, deviene aun más lo que es». Este receptáculo inextenso, carente de volumen (por cuanto *capaz* de recibirlo), indeterminado y por ello a la vez grande y chico, inestable, siempre en movimiento, absolutamente influenciable «no participa por su naturaleza de ninguna cualidad de las otras cosas» (...). Ella es la sustancia cuya particularidad es la de no tener particularidad alguna: no consiste en un atributo sino en el ser diferente de

todas las cosas. De la potencia, es decir, del ser del pensamiento, se dice sólo que es otro, o mejor, que es otras cosas: «porque no se la determina singularmente, sino que se indica su indeterminación». Al igual que para todas las formas naturales es necesario pensar «una misma cosa que desde sí no es piedra, ni tierra, ni cadáver, ni hombre, ni embrión, ni sangre, ni ninguna otra cosa: pero que después de haber sido sangre se hace embrión, recibiendo el ser embrión; después de ser embrión recibe el ser hombre y se hace hombre», del mismo modo, en el pensamiento debe imaginarse una única «potencia por la cual todo lo que es en acto», y por la cual lo que es pensamiento puede decirse uno de los entes del mundo. (Coccia:206–207)

É essa a visão de Emanuele Coccia a respeito da potência do pensamento tal como teorizada por Averrois. Ora, em *La philosophie au Moyen–Age des origines patristiques à la fin di XIV siècle*, outro medievalista, Étienne Gilson, deriva dessa mesma potência uma doutrina circular do tempo, que Borges, ao ler o livro de Gilson, certamente após 1947, ditou à própria mãe, Leonor Acevedo, já que é dela a grafia, em forma de comentário, «justificación astrológica de los ciclos», nota que remete a uma passagem da página 565 do mesmo volume onde se lê:

Puisqu'en effet tous les événements du monde sublunaires, sont nécessairement déterminés par les révolutions des corps célestes, et puisque ces révolutions doivent repasser indéfiniment par les mêmes phases, elles devront ramener éternellement les mêmes effets. (Rosato y Álvarez:155)

Podemos confrontar pois essa intervenção com algo que o mesmo Borges anotara ao estudar, muito antes, a *Civitas Dei* de Santo Agostinho. Com efeito, no livro XII, capítulo XIII, lemos:

De la revolución de los siglos, los cuales algunos filósofos los incluyen dentro de un cierto y limitado fin, y así creyeron que todas las cosas volvían siempre a un mismo orden y a una misma especie. Pero no imaginaron los filósofos del siglo, que podían, o debían resolver de otro modo esta controversia, sino introduciendo un circuito y revolución de tiempos, con que dicen que unas mismas cosas se han ido renovando y repitiendo siempre en el mundo, y que así será en adelante, sin cesar jamás, ya se hagan estos circuitos y revoluciones, permaneciendo en su mismo ser el mundo, o ya por ciertos intervalos, naciendo y muriendo el universo, nos produzca siempre como nuevas unas mismas cosas las pasadas y las futuras; de cuyo devaneo no pueden eximir y libertar al alma, que es totalmente inmortal, aun cuando haya conseguido la sabiduría, haciéndola que camine sin cesar a la falsa bienaventuranza, y que vuelva sin interrupción a la verdadera miseria.

A idéia se vincula com uma outra, presente à página 364 de *A Cidade de Deus*, onde encontramos:

Platón insigne filósofo, enseñó a sus discípulos en la ciudad de Atenas en la escuela que se dijo Academia, así por siglos innumerables atrás, aunque por muy largos y prolijos intervalos, sin embargo, ciertos y determinados, el mismo Platón, la misma ciudad, la misma escuela y los

mismos discípulos volvieron a ser y existir, y por innumerables siglos después volverán a ser. Así que, Dios nos libre de que creamos esto: «porque una vez murió Jesucristo por nuestros pecados, y habiendo resucitado de entre los muertos ya no muere, ni la muerte tendrá más dominio sobre él, y nosotros, después de la resurrección, estaremos siempre con el Señor». (42)

Ambas as noções se coadunam, enfim, com o início do capítulo VI, livro XI, intitulado «Que el principio de la creación del mundo y el principio de los tiempos es uno, y que no es uno antes que otro», idéia que Borges glosa (a citação não é textual) em «La doctrina de los ciclos», de sua *Historia de la eternidad* (1936), onde constatamos: «Para restañar ese regressus in infinitum, San Agustín resuelve que el primer segundo del tiempo coincide con el primer segundo de la Creación —*non in tempore sed cum tempore incepit creatio*».

Borges retomaria esse mesmo argumento em «La creación y P. H. Gosse» (1941), incluído em *Otras inquisiciones* (1952), porém, dessa vez vai ainda mais longe em seu raciocínio: «El primer instante del tiempo coincide con el instante de la Creación, como dicta San Agustín, pero ese primer instante comporta no sólo un infinito porvenir sino un infinito pasado» (Rosato y Álvarez:43).

Borges lê essa teoria temporal em chave genética. Uma teoria do tempo acompanha, necessariamente, uma teoria do texto, como parecem indicar Maquiavel, porém também, os *Parerga e paralipomena* de Schopenhauer. Digamos, no entanto, que, pouco antes, em 1937, Borges lera um ensaio sobre a vida póstuma, *Das jenseits der Seele* (1919), de Erich Bischoff, hebraísta que, segundo o autor de *Ficções*, censurava Nietzsche por ter plagiado, sem o entender, o capítulo 23 dos *Primeros principios* de Spencer. Nesse seu exemplar de *Das jenseits der Seele*, Borges escreve uma lista de textos, todos posteriores a *História da eternidade*, que integrariam um hipotético livro que ele jamais concluiu (figura 24). Os ensaios, porém, foram sendo publicados aos poucos de forma avulsa, a maioria nos anos 40. Um deles é *Cuando en la ficción hay otra ficción*, que Borges estamparia na revista *El Hogar* (2 jun 1939) e onde propunha o conceito de regressão infinita.

Mas por esses mesmos dias, maio de 1939, Borges publica um texto capital de sua poética, «Pierre Menard, autor do Quixote», no número 56 da *Sur*. A rigor, ele abre a revista com esse relato. É sua *primeira vez*. Normalmente seus textos eram lidos, com letra miúda, na seção de notas e resenhas, na parte de trás da revista. Porém, o acontecimento não era só esse, já que, colada à sua, logo a seguir, havia mais uma *primeira vez*. Com efeito, na sequência da estréia de Borges como autor de ficções, verificava-se também a entrada em sociedade de um jovem Roger Caillois, a quem Victoria Ocampo, a hierática dama, como a chamava Murilo Mendes, «inventou» *ad hoc*, uma vez que, antes de abandonar Paris, lhe paga alfaiate, sapateiro, para vesti-lo elegantemente e poder apresentá-lo como palestrante de sucesso, logo ele que, além de jovem, era um simples professor de secundária. Caillois publica na *Sur* um ensaio sobre a sociologia do carrasco, aproveitando a deixa (o lado jornal), de que o último deles, Anatole Deibler, aca-

bara de morrer na França, no início de fevereiro. Mas intuindo também que os amigos de Victoria estariam mais interessados em saber o que, de fato, circulava em Paris, o jovem Caillois, num tom professoral que certamente deve ter incomodado a Borges, *senior*, diz não saber ao certo se os leitores latino-americanos estarão a par de que, naquele momento, em Paris, a grande renovação teórica passava pelo Colégio de sociologia e aí transcreve em nota, com letra miúda, porém, sem conceder-lhe autoria, a «Nota sobre fundação do Colégio de sociologia», assinada (na França) por Bataille–Caillois–Leiris, mas que, em Buenos Aires, permanecerá anônima, como simples nota de rodapé num ensaio de estreante ou, pior ainda, apropriada por meio de simples iniciais, RC. Além do mais, a palestra de Caillois traduz uma divergência teórica com Bataille em torno ao carnaval que seria preanúncio da Revolução, segundo Bataille, ou eterno diferimento, segundo Caillois. Transcrevo a longa nota de *mise au point*:

Parecen prestarse muy particularmente las circunstancias actuales a un *trabajo crítico* referente a las relaciones mutuas del *ser* del hombre y el *ser* de la sociedad: lo que él espera de ella, lo que ella exige de él.

Los últimos veinte años han asistido, en efecto, a uno de los más considerables *tumultos* intelectuales que se puedan imaginar. Nada duradero, nada sólido, *nada que funde*; todo se pulveriza y pierde sus aristas, aunque el tiempo apenas haya dado un paso más. Pero existe una extraordinaria y casi inconcebible *fermentación*: los problemas de la víspera se plantean de nuevo cada día y un sinnúmero de otros —nuevos, extremos, desconcertantes— son incansablemente inventados por espíritus de prodigiosa actividad y no menos prodigiosa incapacidad de paciencia y continuidad. En resumen: una producción que inunda realmente el mercado, sin proporción con las necesidades y la capacidad misma del consumo.

De hecho, muchas riquezas, muchos espacios vírgenes bruscamente abiertos a la exploración y, a veces, a la explotación: el sueño, lo inconsciente, todas las formas de lo maravilloso y del exceso (lo uno definiendo a lo otro). Un individualismo furioso, que convertía al *escándalo* en valor, daba al conjunto una especie de unidad efectiva y como lírica. Era, en verdad, pasarse de la meta: en todo caso, es mucho dar a la sociedad eso de complacerse tanto en provocarla. Quizá deba verse ahí el germen de una contradicción cuya amplitud creciente tenía que acabar por dominar, bajo un cierto registro, la vida intelectual de la época: intentando los escritores, con torpeza o soberbia, participar de las luchas políticas, y viendo acordarse tan mal sus preocupaciones íntimas con las exigencias de su causa, que pronto debían someterse o abandonar la empresa.

De esas dos determinaciones opuestas, investigación de los fenómenos humanos de gran profundidad, solicitud imperativa de los hechos sociales, ninguna puede ser dejada de lado sin que muy pronto se lo lamente. En cuanto a sacrificar a la una por la otra o esperar que sea posible seguir las ambas paralelamente, la experiencia no ha dejado de mostrar a qué graves errores exponían tan falsas soluciones. De otro lado debe venir la salvación.

Ahora bien, desde hace medio siglo, las ciencias del hombre han progresado con rapidez tal que aún no se tiene suficientemente la conciencia de las posibilidades nuevas que ofrecen, muy lejos de haberse tenido el tiempo y la audacia de aplicarlas a los múltiples problemas que

plantea el juego de los instintos y de los «mitos» que las componen o movilizan en la sociedad contemporánea. Resulta naturalmente de dicha carencia que todo un aspecto de la vida colectiva moderna, su aspecto más grave, sus capas profundas, escapan a la inteligencia. Y esta situación no sólo tiene como efecto volver al hombre a las vanas potencias de sus sueños, sino alterar la comprensión del conjunto entero de los fenómenos sociales y viciar en su principio las máximas de acción que en ella encuentran referencia y garantía.

Esta preocupación de volver a encontrar, traspuestos en la escala social, las aspiraciones y los conflictos primordiales de la condición individual, es la base del Colegio de Sociología. Es la conclusión del texto que notifica su fundación y define su programa. Necesitamos transcribirlo aquí sin demora:

1. *En cuanto se atribuye una importancia particular al estudio de las estructuras sociales, se advierte que los pocos resultados obtenidos por la ciencia en este dominio no sólo son generalmente ignorados, sino que, además, están en contradicción directa con las ideas corrientes acerca de estos temas. Esos resultados, tales como se presentan, parecen sumamente promisorios y abren perspectivas insospechadas para el estudio del comportamiento del ser humano. Pero siguen siendo tímidos e incompletos, por una parte, porque la ciencia se ha limitado demasiado al análisis de las estructuras de las sociedades llamadas primitivas —descartando las sociedades modernas— y, por otra, porque los descubrimientos realizados no han modificado tan profundamente como debería esperarse los postulados y el espíritu de la investigación. Aun parece que obstáculos de naturaleza particular se oponen al desarrollo de un conocimiento de los elementos vitales de la sociedad: el carácter necesariamente contagioso y activista de las representaciones que el trabajo pone de relieve parece ser responsable de ello.*

2. *Por consiguiente, hay motivos de desarrollar entre quienes se proponen llevar lo más lejos posible las investigaciones en ese sentido, una comunidad moral, en parte distinta de la que une habitualmente a los sabios, y vinculada precisamente al carácter virulento del terreno estudiado y de las determinaciones que en él se revelan poco a poco.*

Esa comunidad no es por ello menos libremente accesible que la de la ciencia constituida, y toda persona puede aportarle su punto de vista personal, sin consideración de la preocupación particular que la induce a tomar conocimiento más preciso de los aspectos esenciales de la existencia social. Sean cuales fueren su origen y su meta, se considera que esta preocupación es suficiente por sí solo para fundar los vínculos necesarios para la acción común.

3. *El objeto preciso de la actividad contemplada puede recibir el nombre de sociología sagrada, por cuanto implica el estudio de la existencia social en todas aquellas manifestaciones en que se manifiesta la presencia activa de lo sagrado. Se propone así establecer los puntos de coincidencia entre las tendencias obsesivas fundamentales de la psicología individual y las estructuras dirigentes que presiden la organización social y ordenan sus revoluciones.*

El hombre valora al extremo ciertos instantes raros, fugitivos y violentos, de su experiencia íntima. El Colegio de Sociología parte de ese dato y se esfuerza por descubrir movimientos equivalentes —en el corazón mismo de la existencia social— en los fenómenos elementales de atracción y de repulsión que la determinan, así como en sus *composiciones* más acusadas y significativas, tales como las iglesias, los ejércitos, las cofradías, las sociedades secretas. Tales problemas principales dominan este estudio: el del poder, el de lo sagrado, el de los mitos. Su solución no es tan sólo materia de información y de exégesis: es necesario, además, que abarque la actividad *total* del ser. Por cierto, necesita una labor emprendida en común con

una seriedad, un desinterés, una severidad crítica capaces no sólo de acreditar los resultados eventuales, sino de imponer respeto desde el principio de la investigación. Empero, oculta una esperanza de orden muy distinto que da todo su sentido a la empresa: la ambición de que la comunidad así formada de desborde de su plan inicial, se deslice de la voluntad de conocimiento a la voluntad de potencia, se convierta en núcleo de una más vasta conjuración. Oculta el cálculo deliberado de que ese cuerpo encuentre un alma. (Caillois:17-19)

Caillois transcreve essa «Nota de fundação...» porque sente—a própria, único redator que ele era? Certamente não. O texto não nega a mão de Bataille, seu amigo—inimigo. Transcreve—a porque para falar de um criminoso, o carrasco de Nîmes, é preciso cometer um crime. Pois muito bem, quando dois anos depois Borges publica o Menard em livro (*El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, Sur, 1941), acrescenta—lhe, em forma de resposta ao manifesto de Caillois, aquilo que a crítica francesa reconheceria, trinta anos depois, como o mais *borgésien*, a defesa e ilustração da hipertextualidade.

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote «final» una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la «previa» escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

E aí o conto retomava o que já havíamos lido na Sur:

«Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será».

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. (Borges 1974:450)

Borges inclui essa passagem, completamente coincidente com suas leituras da época, na *segunda* versão de Pierre Menard, a dos caminhos que se bifurcam, mas de uma maneira um pouco perversa, porque o conto está datado (no livro, mas, reitero, não na revista), «Nîmes, 1939», com a ressalva, mais do que relevante, de que o carrasco que acabara de morrer era, justamente, o de Nîmes. Ou seja que o segundo Pierre Menard (o de *Ficções*, 1944, onde a narrativa, finalmente, se insere) é que poderá ler o conto como vindicação (eis uma palavra que Borges adorava) do Bataille (involuntária, certamente, e talvez mesmo inconsciente). Mas como cada incidente «comporta no sólo un infinito porvenir sino un infinito pasado», diríamos que Borges intuiu o crime do *parvenu*. E por isso se enredará com Caillois, entre 1941–1942, num debate sobre a origem do romance policial.⁶

A rigor, o texto de Caillois, debatido pouco antes dele embarcar, no Colégio de Sociologia (21 fev. 1939), revela a atração que sobre ele, mas também sobre Bataille, Klossowski e, mais adiante, René Girard, desempenharia a figura, até aí oculta, de Joseph de Maistre (citado no Colégio, pela primeira vez, por Caillois, ainda em 1938, em sua conferência sobre a ambivalência do sagrado). Uma das premissas do ensaio com que posteriormente Caillois estreia na *Sur*, «el verdugo pasa por brujo» (Caillois:31) nos coloca tanto a duplicidade labiríntica de um sujeito que é, ao mesmo tempo, traidor e herói, quanto o caráter ambíguo, no próprio debate estético e no processo genético, entre o velho e o novo: «el verdugo abarca ambos mundos» (32). Diz ainda, Caillois:

Todo vincula al verdugo a la parte no asimilada del cuerpo social. Las más de las veces es un criminal perdonado. En otros tiempos, era el *último* habitante instalado en la ciudad; en Suabia, el *último* concejal elegido; en Franconia, el *último* casado. Desempeñar las funciones de ejecutor se convierte así en una especie de derecho de entrada, de gaje de agregación a una comunidad; en un cargo confiado a la persona que se encuentra en un *período marginal* y que debe asumirlo hasta que un recién venido ocupe su sitio de *último en llegar* y lo suelde definitivamente a los demás miembros de la colectividad. (33)

É sabido que a questão retornará, mais uma vez, como sombra sadeana, em Blanchot e Foucault.⁷ Mas é justamente na duplicidade agustiniana perante o sagrado («Et inhorresco et inardesco», *Confissões* XI, 9, 1) que Caillois leva seu raciocínio a uma condição indecidível. «La ambigüedad que presenta *cada uno de ellos* (isto é, soberano e carrasco) se manifiesta ahora también *entre ellos*» (Caillois:28) dada a complementariedade entre a honra do primeiro e a repugnância do outro. Borges e Caillois repetem, a seu modo, a gangorra do poder analisada, mais tarde, por Foucault.⁸

Umbigo textual

Disse que Pierre Menard é a *primeira vez* de Borges. Porém esse *incipit* narrativo do escritor não se esgota na condição temporal: ele postula uma consistência textual e genética. Outro dos livros declarados na lista escrita nas páginas de rosto do volume de Bischoff era *El ombligo de Adán*. O poeta simbolista Medeiros e Albuquerque, autor do primeiro romance policial brasileiro, publica também alguns relatos («O nariz de Cleopatra», «Faceirices», «Salomé», «Agua e sabão» e «Mães»), com o título de *O umbigo de Adão* (Rio de Janeiro, Flores & Mano, 1932), mas Borges não nos deixou nenhum texto com esse título; porém, em junho de 1941, como já assinalamos, ele publica, na *Sur*, «La creación y P.H. Gosse», que assim entra em matéria:

«The man without a Navel yet lives in me» (El hombre sin ombligo perdura en mí), curiosamente escreve sir Thomas Browne (*Religio medici*, 1642) para significar que fue concebido en pecado, por descender de Adán. En el primer capítulo del *Ulises*, Joyce evoca asimismo el

vientre inmaculado y tirante de la mujer sin madre: «Heva, naked Eve. She had no navel». El tema (ya lo sé) corre el albur de parecer grotesco y baladí, pero el zoólogo Philip Henry Gosse lo ha vinculado al problema central de la metafísica: el problema del tiempo.

A seguir, invocando Louis Auguste Blanqui, Nietzsche e Pitágoras, Borges também admite que «la repetición de cualquier estado comportaría la repetición de todos los otros y haría de la historia universal una serie cíclica», mas, a seu ver, e apoiado em Start Mill, nos diz que o autêntico desafio consiste, porém, em imaginar «la posibilidad de una futura intervención exterior que rompa la serie». Borges assume pois essa hipótese, em parte, pela sua natural elegância, «un poco monstruosa», porém, fundamentalmente, em nome de «su involuntaria reducción al absurdo de una *creatio ex nihilo*, su demostración indirecta de que el universo es eterno, como pensaron el Vedanta y Heráclito, Spinoza y los atomistas...». Toda escrita (primeira vez) é leitura (segunda vez), porém, não há leitura sem escritura.

Não só Borges, como também Pierre Menard, admiravam Valéry, talvez tão intensamente quanto o poeta grego Giorgos Seferis, quem, nessa mesma época, bélica e menardiana, compôs um poema a partir de uma única palavra homérica, Asiné, «O nome do rei de Asiné». E essa foi a Tróia de Seferis. O rei de Asiné, que não passa de um vazio sob a máscara, dissemina-se, paradoxalmente, por toda parte, sob um rastro, um vestígio, um nome («E Asiné»), tal o significante salvo por Homero⁹ Yves Bonnefoy (Valéry *encore*) tem um brilhante ensaio traduzido recentemente por outro poeta, Arturo Carrera, dedicado ao nome do rei.¹⁰ Mas esse nome, Asiné, não foi escrito, nem mesmo lido *pela primeira vez*. O poema de Seferis já tinha sido traduzido, muito provavelmente por Severo Sarduy, grande amigo de Caillois, na revista *Ciclón*. Digo provavelmente porque o nome do tradutor, J. Demos, é um pseudônimo e ninguém, que eu saiba, o identificou.¹¹ Mas, a meu ver, só poderia ser ele ou o próprio editor da revista, José Rodríguez Feo, que teria mantido como «tradutor» o nome de J. Demos, alguém que, de fato, traduziu Seferis ao inglês, com o qual a ideia de que a verdade, esse rastro, tem que ser procurada em outro lugar é uma sorte de fusão de dois absolutos, o de Rimbaud («l'existence est ailleurs») e o de Mallarmé («rien n'aura eu lieu que le lieu»), o que, em suma, transforma o trabalho do *segundo* Pierre Menard, não numa *suite* ou sequência (uma segunda vez) mas, de fato, numa interrupção (uma súbita origem, *Ursprung*, uma primeira vez).

E aqui entra uma questão central da filosofia contemporânea que pode iluminar como entender a crítica genética e que se vincula ao problema da primeira vez e da condição *genética* da própria escrita. Giorgio Agamben define a poesia como *enjambement* (uma ponte, uma sequência) porque, em última análise, espera o Juízo Final. Alain Badiou, pelo contrário, lê a inestética como interrupção, porque a interpreta como uma cesura que sinaliza que a promessa, a letra, a lei, não pode jamais ser cumprida. A interrupção supõe uma impaciência e esta, por sua vez, uma sorte de tentação por saber se a verdade do enunciado é extensiva

a toda a situação discursiva ou se ela deve ser limitada apenas a algum aspecto parcial dela, abandonando para outra hora a promessa de uma mudança radical, e fazendo, além do mais, com que a interrupção se volte contra si própria e se torne, em última instância, impaciência da impaciência.

Freud, que lidava justamente com o *pas-de-science*, chamava a parte mais inacessível de um sonho o *umbigo do sonho*, aquela relação abissal que sinaliza o completamente Outro. Um buraco, um nó. No seminário sobre os escritos técnicos de Freud (1953–1954), Jacques Lacan diz que o umbigo da agudeza é perfeitamente agudo, ou seja, redundantemente segundo. É o *Witz*. Sua essência mais radical manifesta-se, precisamente, no sem-sentido (*Seminário I*, aula 22). Assim sendo, poderíamos dizer que a crítica genética opera com o umbigo do texto porque ela lida com o impossível de conhecer da repressão originária.¹² *Lituraterra*. Precisamente, nesse texto, Jacques Lacan assim denomina aquela prática que, a partir da linguagem, chama litoral ao literal, ou em outras palavras, a *lituraterra* aproxima letra e gozo, tanto como produção de resto, quanto em termos de produção de um hiato no saber. É bem verdade que a literatura nasce, enquanto ficção, no vazio do saber, mas a pergunta genética deveria ir além e questionar-se o que é que se produz, de fato, quando se faz literatura. Para dizê-lo em poucas palavras, não apenas um modelo de *Ficções*, mas uma *sociologia do carrasco*, um esquema circular de Amo e Escravo, de crime e castigo, em que a letra circunda uma cicatriz e percorre uma borda —o umbigo— para produzir uma expressão que nunca é da ordem do possível e do simbólico, mas da ordem do impossível e do Real.

Voltemos, portanto, a Caillois, alguém tão próximo de Lacan, por sinal. Ele sustentava sua análise da violência social na ideia de que o carrasco passa por bruxo, que bem poderíamos inverter dizendo que todo bruxo é um carrasco da racionalidade. É a leitura, aliás, que o positivismo não cessou de nos propor. Ora, ao ler um dos mais contundentes documentos desse positivismo filológico, a *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo, provavelmente também nos anos 40 (a edição argentina é de 1945), Borges destaca uma passagem sobre a licantrópia,¹³ que Pelayo ilustra com um exemplo de *Epopéias da raça mosárabe*, de Theófilo Braga (Porto, Imprensa Portuguesa, 1871), mas que ele, sul-americano, prefere associar a um trecho de *Os sertões*, em que Euclides da Cunha, mesmo evolutivamente, não deixa de reconhecer o caráter mestiço do sagrado para o jagunço.

O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico. Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. E o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. Uma análise destas revelaria a fusão de estádios emocionais distintos.

A sua religião é como ele —mestiça.

Resumo dos caracteres físicos e fisiológicos das raças de que surge, sumaria-lhes identicamente as qualidades morais. E um índice da vida de três povos. E as suas crenças singulares

traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas. E desnecessário descrevê-las. As lendas arrepiadoras do caapora travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luares claros; os sacis diabólicos, de barrete vermelho à cabeça, assaltando o viandante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parceria com os lobisomens e mulas-sem-cabeça notívagos; todos os mal-assombramentos, todas as tentações do maldito ou do diabo —este trágico emissário dos rancores celestes em comissão na Terra—; as rezas dirigidas a S. Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acendem velas pelos campos, para que favoreça a descoberta de objetos perdidos; as benzeduras cabalísticas para curar os animais, para «amassar» e «vender» sezões; todas as visualidades, todas aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida são explicáveis. (Cunha:122–123)¹⁴

Nessa passagem, Euclides, que menardescamente escreve, nos *Sertões*, um tratado sobre loucura e sociedade, define o sertanejo como alguém «insulado (...) no país», fórmula, por sinal, já adotada por Borges no *incipit* de *El tamaño de mi esperanza*: «tierra de desterrados natos es esta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno» (1926:5). Para além do desafio pessoal Borges–Caillois, as emendas e notas de leitura ao Pierre Menard nos persuadem, portanto, como diria Silviano Santiago,¹⁵ de que a pureza coagula o monstro,¹⁶ tese recorrentemente reiterada pelo positivismo filológico e que, no caso de Menéndez y Pelayo, por exemplo, não escondia um forte argumento anti-semita. Mas monstro, ensina-nos Benveniste, deriva de *monstrare* e o verbo latino significa não exatamente exibir um objeto, mas prescrever uma conduta. Não aponta, portanto, em direção a um aspecto, mas a um gesto, uma ação, um movimento. O monstro não é forma, mas força. Em consequência, e na medida em que, na cultura contemporânea, a própria vida torna-se cada vez mais ex-cêntrica, deslocada, a ponto de dissociarmos escurpulosamente reprodução de repetição, ou mimese de mimetismo, toda leitura literal, todo positivismo textual apresenta-se, em última análise, como o grau zero da monstruosidade. Contrariamente, a tese da ambivalência, descortinada pelo umbigo do texto, tende a liquefazer estereótipos, descongelar a história e ativar a criação. Em *Vigiar e punir*, Foucault define o carrasco como um relojoeiro meticuloso. Borges, o não menos meticuloso e complementar soberano, mediante o *regressus in infinitum*, nos diz que o tempo (o texto) não só comporta um infinito porvir, mas também um infinito passado, que não cessa de não ser lido. É também, em suma, a lição da crítica genética.

Notas

¹ Entrevista com Béatrice e Louis Seguin. Incluída em *No escribo sin luz artificial*. Traducción de R. Ibáñez e M. J. Pozo. Valladolid, cuatro ediciones, 1999.

² Noel, Jean–Bellemin: *Le texte et l'avant-texte*. Paris, Larousse, 1972.

³ Javier Lluch Prars traça um agudo panorama das di-

vergências teóricas entre as tradições edóticas hispánica e latino-americana, notadamente argentina, sempre mais próxima do debate francês: «Llama la atención que los estudios desarrollados en este campo en Argentina, país de gran calado filológico y notable receptor del geneticismo francés, no hayan tenido la impronta en España que, por el contrario, han recibido estudios medievales o áureos allí realizados, como evidencia la recepción de los trabajos filológicos de Germán Orduna, recogidos en libros como *Ecdótica. Problemática de la edición de textos y Fundamentos de crítica textual*. Una impronta que liga experiencias españolas y argentinas en torno a épocas anteriores a la Modernidad. Tal relación, precisamente, localiza su punto de encuentro en la Universidad de Buenos Aires, donde en junio de 1923 se creó el actual Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, y en cuyo origen, en los años veinte, fue decisiva la labor capitaneada en Madrid por Ramón Menéndez Pidal, figura señera de la filología española, y la organización inicial en Argentina a cargo de Américo Castro. Después, tras la presencia de Amado Alonso al frente del Instituto, ahora dirigido por Melchora Romanos, otras etapas fundamentales se desarrollaron bajo las riendas de Marcos A. Morínigo, Angel Rosemblat, Frida Weber de Kurlat, Germán Orduna, Ángel J. Battistessa y Ana M. Barrenechea. A ello se suman las iniciativas de “Archivos”, el Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT), revistas como *Incipit y Filología* y, fuera de Argentina, en la Universidad de Poitiers, las actividades del *Centre de Recherches Latino-Américaines Archivos*, fundado en 1995, entre cuyas últimas propuestas destaca *Archivos virtuales*, programa de salvaguarda y divulgación del patrimonio documental latinoamericano.

Por lo tanto, España ha seguido el camino abierto por la conocida como Escuela de Filología Española, integrada por los discípulos directos de Menéndez Pidal, esto es, los del cuarto de siglo de existencia del Centro de Estudios Históricos (CEH), creado en Madrid en 1910: Antonio García Solalinde, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Federico de Onís, Vicente García de Diego, Antonio Tovar, Amado Alonso..., quienes no dejaron una elaboración teórica de su saber, a pesar de que sus trabajos de edición filológica (una de sus me-

ritorias líneas de investigación) supusieron un antes y un después en la recuperación de la literatura española medieval y del Siglo de Oro. La labor desempeñada por la Sección de Filología del CEH sirvió para que “una disciplina que carecía de una tradición científica consolidada alcanzase unos niveles equiparables a los europeos”. Se establecieron así los fundamentos de una escuela de investigación perdurable, si bien, más que de signo literario, lo fue lingüística: de ahí que se la llame también “escuela lingüística española”, aun cuando entre sus cometidos estaba la edición filológica de textos literarios. Con relación al tema que nos ocupa, es muy relevante la vocación americanista que tuvo esta Escuela, cuyas raíces, como analizó P. García Mouton, están en las ideas sobre América y las relaciones científicas que tenía la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) en la que se enmarcaba el CEH. Entre dichas ideas figuraba la consideración de los latinoamericanos como países aliados del pensamiento, a modo de una prolongación espiritual del país propio. Estas relaciones fueron notables desde 1910, y los vínculos se estrecharon con la creación de instituciones diversas en Argentina, Uruguay, Cuba, México, Puerto Rico y Santo Domingo. Así, en 1914 se creó la Institución Cultural Española en Buenos Aires (modelo de la acción española en América), cuya finalidad era la difusión de las investigaciones y estudios científico-literarios españoles. De modo particularmente interesante aquí, destaca la creación del aludido Instituto de Filología, verdadero trasunto americano de la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos. Tras la Guerra Civil española, la actividad del Centro se truncó y no pocos de sus miembros quedaron fuera de España: fue el caso de Amado Alonso, figura decisiva para los estudios del español de América, que desde 1927 dirigió el Instituto bonaerense. Alonso igualmente puede ser considerado un precursor del geneticismo por su capacidad de manipular e interpretar material de génesis. En esta línea, otros hitos serían la creación en dicho Instituto del “Grupo de Investigación sobre genética textual” dirigido por Ana María Barrenechea, autora de una monografía basilar: *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*, así como las imprescindibles aportaciones de Élide Lois, cuyos trabajos inspirados en las filologías

europas han creado escuela en Argentina y en ámbito hispánico». Prars, Javier Lluch: «Un diálogo pendiente entre dos orillas. Aspectos de la crítica genética en ámbito hispanico».

⁴ Examinando a correspondência inédita de Castro, Degiovanni e Toscano y García, traçam uma genealogia diferencial do Instituto, em que salientam as discontinuidades em detrimento da permanência de tradições. «Más que la ampliación de una nueva alianza cultural articulada en el marco de la España post-imperial, los debates sobre la fundación del Instituto de Filología revelan que los criterios en torno a los cuales debía estructurarse la tradición hispánica, a partir de instituciones de conocimiento, distaron de tener un punto de vista unificado y lineal. Como sugieren las cartas de Castro, la discrepancia entre los intelectuales españoles y argentinos no es menos aguda que la que manifiesta el testimonio de los españoles involucrados en la tarea de organización del hispanismo ultramarino. En sus textos, Castro critica indirectamente el presupuesto fundamental de la perspectiva de Menéndez Pidal y Navarro Tomás: la supuesta “universalidad” del modelo normativo peninsular en lo que respecta a su dinámica en las instituciones educativas y en sus posibilidades de influencia en el plano social. Desde una perspectiva que no deja de tener mucho de defensa personal, Castro propone, a cada paso, una flexibilización de las posiciones de los dirigentes del Centro de Estudios Históricos que atiendan a los objetivos de control y propaganda de la cultura española en Argentina, aprovechando, más que rechazando, las condiciones locales de productividad y transmisión del conocimiento» (Degiovanni e Toscano y García:191–213).

⁵ Mesmo assim, é possível reconhecer, na obra de Alonso, uma tendência genética que se traduziria, entre outras, na obra de Carlos Alberto Leumann. Ver Lois (1995–1996:401–408).

⁶ Caillois, Roger: *Le roman policier*. Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941; Borges, Jorge Luis. «*Le roman policier*, de Roger Caillois» in *Sur*, nº 91, Buenos Aires, abr. 1942; Caillois, Roger: «Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges» in *Sur*, nº 92, Buenos Aires, maio 1942; Borges, Jorge Luis: «Observación fi-

nal» in *Sur*, nº 92, Buenos Aires, maio 1942.

⁷ «Le bourreau n'est plus qu'un moment neutre dans l'appétit de sa victime; et la machine révèle ce qu'elle est: non pas objectivation ouvrière du désir, mais projection du désiré où la mécanique des rouages désarticule le désirant. Ce qui n'est point pour ce dernier sa défaite; tant s'en faut: sa passivité, c'est la ruse du savoir qui, de connaître tous les moments du désir, les éprouve dans un jeu impersonnel dont la cruauté soutient à la fois une conscience aiguë et une mécanique sans âme. L'économie de cette machine est bien particulière. Chez Sade, l'appareil dessine, dans sa méticulosité, l'architecture d'un désir qui demeure souverain» (Foucault 1962:225).

⁸ Segundo Foucault, o carrasco, «il avait beau, en un sens, être le glaive du roi, le bourreau partageait avec son adversaire son infamie. La puissance souveraine qui lui enjoignait de tuer, et qui à travers lui frappait, n'était pas présente en lui; elle ne s'identifiait pas à son acharnement» (Foucault 1975:55).

⁹ «“Ο βασιλιάς τῆς Ἀσίνης ἕνα κενὸ κάτω ἀπ’ τὴν προσωπίδα παντοῦ μαζί μας παντοῦ μαζί μας, κάτω ἀπὸ ἕνα ὄνομα: “Ἀσίνην τε”».

¹⁰ Ver Bonnefoy.

¹¹ J. Demos é o nome de um tradutor do grego ao inglês. Ver Sepheriades.

¹² Jacques Derrida aponta: «Cuando un escritor escribe un texto, éste pasa por toda una serie de intermedios. Primero estaba, y sigue estando para muchos, la escritura manual, a continuación, la mecanografía, luego las pruebas, las primeras y las segundas, después la publicación del libro, y cada vez, salvo al final, existe la posibilidad de hacer modificaciones, posibilidad de corrección, posibilidad de volver atrás. Con el “tratamiento de textos” también existe esa posibilidad de volver, pero en este caso, la posibilidad es inmediata. No se hace ya por etapas. Son otros tiempos, es otro ritmo. En primer lugar, se corrige más deprisa y de forma casi indefinida. Antes tras cierto número de versiones (correcciones, tachaduras, pegaduras, pasta blanca), todo concluía, era suficiente. No es que el texto se considerase como perfecto, pero a partir de determinada duración de la metamorfosis, el proceso se interrumpía. Con el ordenador, todo es tan rápido y tan fácil que se está dis-

puesto a creer que la revisión puede ser indefinida. Una revisión interminable, un análisis infinito se anuncia ya, como guardado en reserva, detrás del análisis finito de todo lo que está en pantalla. En cualquier caso, puede prolongarse de forma más intensa en el mismo tiempo. En ese mismo tiempo ya no queda una mínima huella visible u objetiva de las correcciones de la víspera. Todo, el pasado y el presente, todo se halla encerrado para siempre. Antes, las tachaduras y las enmiendas dejaban una especie de cicatriz en el papel o una imagen visible de la memoria, había una resistencia del tiempo, un espesor en la duración de la tachadura. En lo sucesivo, el negativo se ahoga, se borra, se evapora inmediatamente, a veces en un instante. Es otra experiencia de la llamada memoria “inmediata” y del paso de la memoria al archivo. Otra provocación a lo que se llama la “crítica genética” que se ha desarrollado en torno a los borradores, a las versiones múltiples, a las pruebas, etc.» (1996:4-7). Entrevista con Béatrice e Louis Seguin. Incluida en *No escribo sin luz artificial*. Traducción de R. Ibáñez e M. J. Pozo. Valladolid, cuatro ediciones, 1999.

¹³ «En la isla de San Miguel, una de las Azores, subsiste la creencia en la *lycantropía* o transformación de hombres en lobos, encanto que se deshace por la efusión de sangre. Esta superstición es conocidísima en el Norte de Europa, y allí la colocó Cervantes en su *Persiles*. Ni la bruja ni la hechicera de Portugal difieren mucho de las del resto de España; pero en las Azores hay variantes curiosas. Supónese que las brujas van a la India en una cáscara de huevo, y métense bajo del mar cuando canta el gallo. Theophilo Braga cita un documento de visita

del Vicario Simón da Costa Rebello en San Pedro de Ponta Delgada, el 30 de marzo de 1696: “Hay en esta isla (dice el visitador) unas mujeres que llaman *entrea-biertas*, las cuales, por arte diabólica, afirman que vienen las almas de la otra vida a ésta para atormentar a los enfermos...” ¿Quién no ve el enlace de estas supersticiones con la del *aire* de Galicia? Fácilmente podríamos alargar esta reseña de las creencias y prácticas supersticiosas que en España *parecen* anteriores a la predicación del Cristianismo. Pero en realidad no encontraríamos sino repeticiones. En Andalucía, donde la raza ibera no se mezcló con los celtas, ha sido tal el paso y trasiego sucesivo de civilizaciones, que parece difícil separar lo que a cada una pertenece; y por de contado, apenas hay tradiciones *indígenas* ni antiguas en el cúmulo de decires y cuentos a que es tan propensa la fantasía de aquel pueblo. Al elemento *clásico*, que parece allí el dominante, se superpuso más o menos el *semítico*, y a éste el de los pueblos cristianos de la Edad Media. De las creencias turdetanas, ni memoria queda» (Menéndez y Pelayo:404-406).

¹⁴ Borges leu outra edição, anterior evidentemente, porém não identificada por Laura Rosato e Germán Alvarez, em que a passagem se encontra à página 27.

¹⁵ Santiago, Silviano: «A ameaça do lobisomem» in *O cosmopolitismo do pobre*. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004, 229.

¹⁶ «Il n’y avait rien dans la forme de *monstrum* qui appelât cette notion de “monstrueux” sinon le fait que, dans la doctrine des présages, un “monstre” représentait un “enseignement”, un “avertissement” divin» (Benveniste:258).

Bibliografía

- BENVENISTE, ÉMILE (1974). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 2: Pouvoir, droit, religion*. Paris: Gallimard, 258.
- BONNEFOY, YVES (2010). *El nombre del rey de Asiné*. Buenos Aires: Huesos de jibia. Traducción de Arturo Carrera.
- BORGES, JORGE LUIS (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.
- (1974). «Pierre Menard, autor del Quijote». *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- CAILLOIS, ROGER (1939). «Sociología del verdugo». *Sur* 56, 17-19.

- COCCIA, EMANUELE (2007). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Estudio preliminar Giorgio Agamben. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 206–207. Traducción de María Teresa D'Meza.
- CONTAT, MICHEL e DANIEL FERRER (Eds.) (1998). *Pourquoi la critique génétique?* Paris: CNRS.
- CUNHA, EUCLIDES DA (1963). *Os sertões*. 26a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- DE BIASI, PIERRE-MARC (2000). *La génétique des textes*. Paris: Nathan.
- DEBRAY-GENETTE, RAYMONDE (Ed.) (1980). *Flaubert à l'oeuvre*. Paris: Flammarion.
- DEGIOVANNI, FERNANDO e GUILLERMO TOSCANO Y GARCÍA (2010). «Disputas de origen: Américo Castro y la institucionalización de la Filología en Argentina». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1, 191–213.
- DERRIDA, JACQUES (1996). «Sur le traitement de texte». Entrevista com Béatrice e Louis Seguin, *La quinzaine littéraire* 698, 4–7.
- (2012). «Rastro e arquivo; imagem e arte», in Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas, org. *Pensar em não ver: Escritos sobre arte do visível (1979–2004)*. Florianópolis: da UFSC, 120. Traducido por Marcelo Jacques de Moraes.
- FOUCAULT, MICHEL (1962). «Un si creul savoir», in *Dits et écrits 1*. Paris: Gallimard, 1994.
- (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- GRESILLON, ALMUTH (1994). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: Puf.
- HAY, LOUIS (Ed.) (1979). *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion.
- (1985). «Nouvelles notes de critique génétique: “la troisième dimension de la littérature”», in *1 encontro de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 130–144.
- (1993) *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS.
- LOIS, ELIDA (1995–1996). «Amado Alonso, precursor de la crítica genética». *Cauce* 18/19, 401–408.
- (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO (1948). *Historia de los heterodoxos españoles*. Libro 1, capítulo III. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 404–406.
- NOEL, JEAN-BELLEMIN (1972). *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse.
- PRARS, JAVIER LLUCH (2007). «Un diálogo pendiente entre dos orillas. Aspectos de la crítica genética en ámbito hispanico». *Recto/Verso* 2.
- ROSATO, LAURA y GERMÁN ÁLVAREZ (Eds.) *Borges, libros y lecturas*. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 155.
- SEPHERIADES, GIOGIOS (1955). «El rey de Asiné». *Ciclón* 2, 32–33.

Un estado de la teoría

✉ **ADRIANA A. BOCCHINO** / Universidad Nacional de Mar del Plata

bocchino@mdp.edu.ar

Resumen

Se ofrece una reflexión sobre un estado de la teoría situado en un tiempo y lugar determinados, desde la perspectiva docente, en una universidad argentina del interior del país. Siendo la teoría una de las manifestaciones más interesantes de lo que da en llamarse posmodernidad, al decir de Fredric Jamenson, resulta importante observar(nos) —en su doble acepción— con respecto a este estado, por fuera del circuito decisorio del mundo globalizado. Al mismo tiempo, se aporta una posibilidad de trabajo sobre los objetos culturales revisitando el marco de la retórica con una mirada diversa sea de su propuesta tradicional como de la última deconstrucción norteamericana: la figura retórica como lugar material antes que formal, ofrecida a la interpretación como unidad mínima de análisis para la realización de una lectura epocal. Siguiendo la línea de Walter Benjamin o la propuesta de Siegfried Kracauer, a partir de una torsión de lenguaje (relevante, elidida o diferida) se piensa una posibilidad de lectura que atiende cuestiones de estilo, firma de autor, imaginario o, como prefiero decir con Raymond Williams, «estructura de sentimiento».

Abstract

It is a reflection on a state of the theory set in a time and place, from the teaching perspective, a university within the country Argentina. Theory being one of the most interesting manifestations of giving—called postmodernism, Fredric Jamenson saying, it is important to note (us)—in both senses—with respect to this state, on a non—decision—making of the globalized world. At the same time, it provides an opportunity to work on revisiting cultural objects under the rhetoric is a diverse look of your proposal and the last traditional American deconstruction: a figure of speech as material place before formal interpretation offered analysis as the minimum unit for performing a reading epoch. Following the line of Walter Benjamin and Siegfried Kracauer's proposal, from a twisting of language (relevant, elided or deferred) is thought reading a possibility that caters matters of style, byline, imaginary or, as I prefer to say Raymond Williams, «structure of feeling».

Key words: *theorie • rhetoric brand • byline • object material • interpretation/reading*

Palabras clave: *teoría • figura retórica • objeto material • interpretación/lectura*

I

He visto que la verdad de una situación no se encuentra en su observación diaria, sino en su destilación paciente y fraccionada que el equívoco del perfume me invitaba, quizá desde entonces, a poner en práctica en la forma de un retruécano espontáneo, vehículo de una lección simbólica que yo no estaba en condiciones de formular claramente. Más que un recorrer, la exploración es un escudriñar; una escena fugitiva, un rincón del paisaje, una reflexión cogida al vuelo, es lo único que permite comprender e interpretar horizontes que de otro modo serían estériles.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*

Entre 1984 y 1988 Fredric Jameson planteaba de alguna manera el fin de la filosofía profesional —recordaba el sistema de Jean-Paul Sartre o los fenomenólogos, la obra de Ludwig Wittgenstein o la filosofía analítica o del lenguaje común— junto a —lo que quiere decir, distinguiéndose de— los discursos de otras disciplinas académicas como las ciencias políticas, la sociología o, incluso, la crítica literaria, para concluir diciendo «Hoy día, tenemos cada vez más una clase de escritura simplemente denominada “teoría” que es todas o ninguna de esas cosas al mismo tiempo» (1998:17).¹ Resulta importante destacar que Jameson piensa este tipo de escritura entre una de las manifestaciones más interesantes de lo que da en llamar «posmodernismo». Concepto periodizador, dice, cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico que a menudo, «eufemísticamente», se denomina modernización, sociedad posindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, capitalismo multinacional, poscolonialidad, decolonialidad, etc. Este nuestro hoy, aquí, ahora. Sin duda, una serie de nociones agrupadas en torno a lo que da en llamarse «posmodernidad», tan inevitables como inaceptables, pero funcionando como una especie de *shifter* (así lo propone el mismo Jameson para pensar lo «moderno»): una caja vacía que refiere al contexto de enunciación de cada hablante por lo que su significado y significación varían de hablante en hablante a lo largo del tiempo y la geografía. Para pensar cuándo empezó esto, podemos retrotraernos a la década del 60, el auge de la posguerra en los Estados Unidos o el establecimiento de la Quinta República en Francia en 1958, tal como el autor propone para fechar un cierto inicio de lo que allí llama «posmodernismo» y más tarde llamará «modernidad singular» en un minucioso libro posterior (2004). Prefiero situarme.

Hace años soy docente e investigadora en el Centro de Letras Hispánicas, en el Área Interdisciplinaria —creada *ad hoc* para inscribir a los que hacíamos algo así como Literatura Comparada o, después, Estudios Culturales o, decía yo, Teoría Crítica de la Cultura—, dependiente del Departamento de Letras, con funciones docentes en su Área de Teoría y Crítica Literarias, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Fin de siglo y principio de otro —entre el xx y el xxi—, Argentina. Debería presuponer que cualquiera que lea lo que acabo de escribir sabe, perfectamente, de qué hablo. Y espero que así sea

porque, dadas las circunstancias —las referidas por Jameson—, no podría definir con claridad ninguna de las posiciones expuestas. Desde que mi generación entró a la Universidad, las humanidades, las ciencias sociales, la literatura, las artes, el cine, las nuevas tecnologías, la filosofía, la política, el mundo... (por no seguir con una razonada e interminable enumeración de tipo borgeana) se encuentran, nos encuentran, en un remolino siempre a punto de convertirse en huracán que va, y nos va arrastrando, en medio de hojas sueltas, hilos de agua, viento... cosas útiles que a veces se rompen en el trajín y también basura, deshechos, ruinas.

A pesar de ello, leemos teoría. ¿Qué leemos? Se trata de un tipo de discurso —si se pretende alguna definición un poco más precisa— que hace pensar. Por lo menos en estos mismos términos intento ofrecerlo a los alumnos. Es posible que se trate de una actividad un tanto extraña que no entra, no puede entrar, en los parámetros de medición de la actividad académica. ¿Cómo medir cuánto se piensa, hasta dónde, en relación con qué piensa cada uno? Para peor: ¿con qué sentido? En fin, toda la serie de preguntas que vuelven a la hora de releer, cada año, los mil veces traducidos escritos de Walter Benjamin, los de Antonio Gramsci según las diferentes ediciones, los de Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jacques Derrida en perpetuo cruce, diálogo y disputa, los de Pierre Bourdieu para encontrar la salida a la infinita e inevitable condena de la reproducción y los de Raymond Williams para consolarnos en el brillo de sus magníficas interpretaciones. Todos ellos, por ver si se pueden ordenar un poco las cosas, entre otros varios nombres, obras, autores que, considero, hicieron teoría.

El punto está en hacer lugar, ayudar a que se produzca —no hay garantías, ni siquiera para quien dicta la materia— eso que Claude Lévy-Strauss dice en el epígrafe que elegí para esta intervención. Vuelvo a leerlo y cada vez entiendo menos por qué se nos enseñó que se trataba de un duro estructuralista que sólo podía pensar entre lo crudo o lo cocido, las estructuras elementales del parentesco, lo matematizable, o la rigidez de las reglas estructurantes, siempre entre dos aguas confrontadas... Habrá que volverlo a leer, sin duda, desoyendo la voz del Sartre que impuso aquella mirada. Y eso pasa a cada momento y no sólo con Lévy-Strauss, también con el mismo Sartre, con el Estructuralismo y el Posestructuralismo, la Escuela de Praga y el Formalismo ruso, la Estilística de Dámaso Alonso —¿por qué no?—, la Escuela de Tartú y la de Constanza, la historia, la semiótica, la lingüística y el psicoanálisis, la sociología y la economía, los estudios culturales (referidos a problemas de género, medios masivos, civilidad y democracia, libros, cine, danza, música, política, etc. etc. etc...). Habrá que volver a leer cada vez, siempre. Cada nueva coordenada de tiempo y espacio depara una nueva lectura. Y la producción de esa nueva lectura ayuda a entrever simultáneamente las coordenadas de tiempo y espacio de la que salen ésta y aquella.

El punto, otra vez, estará en que eso se produzca inmediatamente o se tome su tiempo. ¿Qué es eso? El paciente y fraccionado destilado de un perfume equívoco: eso que cada uno piensa cuando lee teoría —sin saber bien qué es hoy teoría— y hace teoría en la «forma de un retruécano» sin estar en condiciones

de formularlo claramente. En Letras, como docente, me remito a los textos que por tradición han sido considerados literarios —entre otras cosas para mostrar el carácter ideológico de la tradición y para no confundir más a mis alumnos con mi confusión, dado que ellos nacieron en el posmodernismo y toman la suya como cosa natural— tratando de ver allí qué relación puede trazarse con lo que llamamos teoría. Hace años descubrí las perversiones aplicacionistas que hacen, con exactitud, lo contrario de lo que considero ofrecen los discursos teóricos. Por ello, ni siquiera lo propongo en términos pedagógicos —como me ha sido sugerido— sino, más bien, dejo correr los discursos por caminos diferidos, pocas veces paralelos, más bien enfrentados. Promuevo el cepillo a contrapelo, insisto con las tramas, los detalles, las anécdotas, un tropo, una red retórica, una palabra. La asociación libre, flotante, suele encontrar lugares afortunados y produce verdaderas perlas. A veces no. Pero el punto, otra vez, está en que una/o haya dado con eso... es decir, un algo qué decir.

Descreo de las consignas de trabajo que sientan posición, de las hipótesis propias dictadas para una resolución coercitiva. Son despóticas, autoritarias. Y van en contra, con precisión de bisturí, de lo que ofrecen los discursos teóricos. Puesto que leer teoría hace pensar, eso que se produce en el pensar de cada una/o que lee no puede, no debe, ser para todos por igual sino, exactamente, diferente. Cada una/o cruzará, sin poder evitarlo, su propia historia con eso que lee y es allí, en ese cruce singular, donde puede surgir un algo qué decir. Puede. No siempre sucede. También pueden pasar años hasta que una/o dé con sus preguntas. Tener algo qué decir está en íntima relación con la capacidad de poner en cuestión aquello que nos parecía un devenir natural, necesario y obligatorio: leer una novela del realismo decimonónico, por ejemplo, en correlación con la *Teoría de la novela* de Georg Lukács y componer una monografía que oficie de documento probatorio de las habilidades del alumno. Ni la literatura ni la teoría, sostengo, se escriben ni se esfuerzan en su publicación y circulación para esto.

No me voy a detener ahora en exponer qué sea, mejor decir, qué crea yo qué sea la literatura. Sí para qué, en qué sentido, en qué dirección, hoy leo y enseño teoría.

A ciencia cierta, confesión de parte, no sé si puedo llamar teoría a lo que hago. Sí que leo un cierto discurso como tal y se manifiesta de esa manera en tanto me hace pensar. Siempre en relación con algún objeto que mi curiosidad y mi historia construyen en términos problemáticos. Si no tengo una pregunta, como el hilo de Ariadna, que me arrastre por los múltiples laberintos de lo real, difícilmente pueda leer, poner en relación, buscar, escudriñar, investigar. Con suerte, consiga tener algo que decir. Las más de las veces, sin embargo, lo que tengo para decir(me) —aquello que intento responderme— aparece entrelazado, enmarañado, en las prácticas de lectura y entre las prácticas de escritura que confrontan el objeto epistémico, mi problema, edificado sobre diversos objetos materiales en continuo desplazamiento.

Los objetos materiales de las ciencias sociales, de las humanidades si se quiere, sobre los que se trabajan los problemas que construimos críticamente, son objetos en movimiento, se deslizan, escapan, mutan en continuo, hablan, escriben,

dicen, discuten... Lo que llamábamos teoría de la literatura hace unos cuantos años —según lo explicaban Wellek y Warren o un poco mejor De Aguiar e Silva entre otros autores de útiles manuales de aquel momento— trabajaba sobre objetos casi inmovilizados y, entonces, hasta podía definirlos, ponerle límites. La pregunta que rondaba desesperadamente intentaba dar con una definición de qué fuera que sea la literatura y qué función tenía. Y ello en el preciso momento en que la literatura, sea lo que sea, y también las artes en general —otra cosa que no se entiende demasiado es la separación de la literatura de lo que llamamos artes— hacían trizas todas las convenciones, las tradiciones, los modelos establecidos, se cambiaban ropas y se pintaban la cara, salían a la calle, se metían en todas partes, invadían la vida cotidiana haciendo ver que lo que hacían es lo que hacemos todos los días y que tan sólo hace falta reparar —en su doble sentido— en ello, en eso que está al alcance de la mano. Verlo. Experimentarlo. Quiero decir, en el preciso momento en que ocurre lo que llamamos las Vanguardias, las históricas, y las artes, la literatura entre ellas, plantan bandera explicándonos en manifiestos, declaraciones, presentaciones y los primeros artículos de los formalistas rusos que tan sólo cumplirán la función de arte.

Los académicos esperaron hasta que las vanguardias estéticas estuvieran casi naturalizadas para ponerse a tono. Recién a fines de los años 60, posestructuralismo mediante —es decir las vanguardias estéticas de principio de siglo tocando definitivamente, creo, la teoría—, los académicos, los científicos, los investigadores, especialmente los de las ciencias sociales, fueron incorporando la incontrastable realidad de la perpetua movilidad de sus objetos materiales, nunca silenciosos, y tan sólo tratables —no domesticables—, a partir de una mediación tan difícil y tan móvil, tan habladora y gesticulante como ellos, el lenguaje o, mejor decir, una lengua particular (aquella en la que el académico, científico o investigador habla, lee o escribe).

En este lugar resulta imposible no hacerse nuevas preguntas. Y de alguna manera, dados vuelta todos los paradigmas, mezclados, puestos en cuestión, hay que repensarlo casi todo. O, por lo menos, aquello que, por partes, relaciones, ocurrencias, elecciones afectivas o azarosas, alcancemos a tocar. George Didi-Huberman, en una entrevista de Pedro Romero, en torno a las formas del conocer por imágenes —su obsesión podría agregarse—, cuando le preguntan por la «capacidad de verdad» en la retórica de la sospecha, contesta brevemente:

Tú me hablas de capacidad de verdad, y yo lo que digo es que esa capacidad de verdad hay que temporalizarla, hay que entender que sólo ocurre en momentos muy breves. Lo dice Benjamin: es un destello, un destello momentáneo, que dura sólo un instante. Y eso es lo que me interesa. Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.

Lo dice Benjamin, lo dice Didi-Huberman, lo dice Levy-Strauss, lo decimos todos. Pero además, sospecho, lo que aquí describe Didi-Huberman —objeto, forma de conocimiento, método, enfoque, manera de dar cuenta de lo conocido y sus relaciones con «la verdad»— ocurre no sólo frente a la imagen. Cuando leemos, literatura o arte o la vida que nos rodea y queremos decir algo acerca de ello y acerca de eso que tenemos para decir con relación a aquello, eso fugaz que alcanzamos a ver en un abrir y cerrar de ojos en relación con una pregunta que insiste, persiste, nos persigue, sucede el destello. Hay quienes deciden matar la mariposa para auscultarla mejor. Hay quienes, cada vez más, estamos entusiasmados con el aleteo, el reflejo, un murmullo, un aire que pasa imperceptible, un trazo en el papel... una cifra del mundo que estamos decididos a vivir, dejar vivir.

Las formas del destello son lo que las teorías intentan decir, contar, a fin de que otros se acerquen, hagan su camino, puedan alguna vez, alcanzar el destello de verdad sobre lo que se preguntan. Las teorías serían hoy senderos abiertos en medio del desierto o la maleza.

Volver a decir que las teorías son cajas de herramientas no está mal si quien lee nunca lo escuchó. Pero aún así preferiría modificar un poco la propuesta deleuziana. Las herramientas conducen al ámbito de la mecánica, la industria, el banco, la morsa. Los objetos materiales y epistémicos con los que trabajamos quienes trabajamos en ciencias sociales o humanidades, resultan demasiado delicados, frágiles diría. Por lo que prefiero pensar en cajas de costura. Un anacronismo sin duda, demasiado femenino. Esta es una posición. Cada una/o deberá buscar la suya y construir su propia caja pensando, al mismo tiempo, cuál es la metáfora que puede definirla mejor: la mecánica, la industria, el artesanado, la joyería, la pintura, la fotografía, la música, el cine, la costura. Y ello depende de qué tengamos para decir. Cómo queramos decirlo. A quién. Y en qué momento. Hoy prefiero la caja de costura. Posiblemente, en otra situación, prefiera la del pintor impresionista o el expresionista. Otras —últimamente me sucede bastante— la del fotógrafo con inclinaciones cinéfilas. Todo depende cómo se enfoque la cuestión, qué se tenga para decir, especialmente a quién y en qué momento.

Eso que, con la mejor de las suertes, podremos llegar a tener qué decir —el destello de verdad a la pregunta que obsesiona lecturas, interrelaciones, puestas, escrituras—, se esfuerza en una formalización de lenguaje a fin de decírselo a alguien. Si hay algo para decir es para alguien aunque no sepamos, de antemano, muy precisamente a quién. Hay una interrogación que se desea compartir aún cuando se sabe que cada una/o tendrá inevitablemente la suya, lo que permite que no haya una reflexión igual a otra. Hay un destello que se precisa contar, infinitas variaciones, ensayos, en el intento por contar ese destello. Por lo tanto, es necesario además que alguien se preste, desee escuchar. La escucha es imprescindible. En todos los sentidos. Se trata de un diálogo, por suerte interminable.

El telón de fondo de esta larga conversación es la vida. Todo lo que se dice, aquello que se tiene para decir, aquello que se escucha, está de manera irrevocable ligado a la vida, en especial, cuando habla de la muerte. Caso contrario mejor no

decir nada, hacer oídos sordos. Quiero decir, siempre que irrumpe un discurso de tipo teórico, sea en la ciencia que sea, se produce una imperceptible operación en el *bios* político del entramado de los discursos. El discurso teórico habla en particular con/a la masa de discursos teóricos, modernos y postmodernos, estos últimos reevaluando de forma constante los primeros y produciendo nuevos discursos teóricos, a fin de pensar(nos) el mundo. Este tipo de discurso, aún cuando enfoca algún objeto lejano en el tiempo, está hablando de su presente, casi podría decir del presente de su escritura, apenas acontecido el fugaz destello. Por lo que también es indispensable temporalizar ese discurso. Alguien tiene algo que decir en un tiempo y un espacio determinados a alguien también determinado por un tiempo y un espacio. Esa articulación pide hacerse consciente a la hora de leer un discurso teórico. Es posible que se trate de un tipo de discurso que requiera, más que ninguno, ser situado. No digo espacio geográfico y una fecha, no tan sólo, digo más bien coordenadas discursivas atravesadas por distintos destellos cada vez, nombres, vidas, otras vidas, para poder vislumbrar al menos un haz de luz del destello que puede portar un discurso teórico. Puede digo. Porque también sucede que existen discursos que se hacen pasar por teóricos sin tener nada que decir. Pero aún así, también es cierto, quizás, sea eso lo que tengan para decir, que nada tienen para decir.

Leemos. Libros, las calles, la gente que pasa, los mercados, el arte, la literatura. Leemos y eso que leemos entra por una especie de colador para ser mirado minuciosamente. Mucho se escapa. Suponemos que lo que importa queda. Exige escribir sobre eso que queda. No pide. Exige. Reclama. Leemos con constancia. En particular teoría ¿literaria? ¿cultural? ¿historia? ¿antropología? ¿psicología? ¿psicoanálisis? ¿sociología? ¿teoría crítica? ¿estudios culturales? Pensamos. En definitiva estas son tan sólo perspectivas en las maneras de leer. Muestras sobre las formas de leer. Construimos teorías sobre las formas en que otros han leído lo que cada una/o está leyendo, empantanada/o si se quiere, entre lo real, las preguntas que una/o se ha hecho y las lecturas de otros que se escriben desde sus preguntas por sobre lo real. Leemos por ver cómo leemos lo que vamos leyendo, es decir, cómo leyeron otros en medio de sus preguntas, los caminos que abren, las puertas que cierran, los recortes que realizan, los atajos que toman o los oasis en los que se demoran. Leemos por ver qué podemos hacer nosotras/os con nuestras preguntas.

¿De qué hablo? Por lo común, de libros. También de sus autores y, a veces, de sus lectores. Difícilmente escriba sobre alguna otra cosa que no sean libros. Y si bien sé que la mayoría de los libros se refieren a cosas que están por fuera de ellos, de entre las cosas fuera de los libros a las que se refieren, prefiero los libros que refieren otros libros, como si estuvieran fuera de ellos pero entretejidos en ellos. No bordados. Sino hechos, escritos con la misma lana, el mismo ovillo que no dejo de desmadejar.

Lo que escribo, lo que leo, a lo largo del tiempo, lo que seguiré escribiendo o lo que seguiré leyendo serán textos sin duda, pero importa decir e insistir, co-ocurrentes. Aunque el tiempo pase entre una y otras escrituras siempre hay un punto de interferencia. La obsesión persiste. Y cada libro que se lee, cada línea

que escribo, no es sino una nueva vuelta al caleidoscopio. Allí, un instante, en un mínimo equilibrio, aparece una figura, sólo una, un momento imposible de repetir como sabe cualquiera que haya tenido un caleidoscopio alguna vez. Los celofanes o las piedritas y los espejos hacen maravillas pero una/o no quiere dejar de correr el riesgo y dar otra mínima, pequeña, imperceptible vuelta para ver, tan sólo para ver, apostar por la promesa de otra bella figura. Es decir, por ver qué otra respuesta posible aparece allá, en el fondo de ese invento—juguete—idea. Se trata de un cruce momentáneo de escrituras que irá a cruzarse, en el mejor de los casos, en/con otras nuevas escrituras. Y espejos.

No me preocupa demasiado saber si lo que estamos viviendo se llama «posmodernidad» (Jean-François Lyotard) o «modernidad inconclusa» (Jürgen Habermas), «modernidad singular» o «tardomodernismo» (Fredric Jameson 1998, 2002), «modernidad radicalizada» (Anthony Giddens) o «poscolonialidad» (Edward Said) o «decolonialidad» (Walter Dignolo 2005) o «modernidades alternas» o «alternativas» (Hans Robert Jauss)... o... o... En definitiva, no conozco una teoría que pueda explicarnos una visión de mundo, siquiera un ángulo de visión de mundo, de manera completa y acabada y que nos deje satisfechos. Sí sé que hay interpretaciones varias acerca del mundo. Sospecho, además, que cada uno hace lo que puede. De entre las varias muertes de los grandes relatos también se encuentra la que podía dar razón del mundo de una manera lineal y unívoca. Sin embargo, el gran relato de las muertes sucesivas y a repetición, si bien convence no nos deja contentos aunque sea lo más cercano a una explicación hoy de este mundo. Porque, si Benjamin podía dar aviso de incendio por la catástrofe por venir era porque habitaba un espacio y un tiempo de no catástrofe, no todavía. Hoy, en cambio, quienes habitamos este mundo globalizado —nos guste o no lo que sucede— llevamos internalizada la catástrofe como inmutable permanencia.

Giorgio Agamben habla de normalización del «estado de excepción»: un tema de eufemismo jurídico-político, dice, para que diferentes gobernantes y según diferentes formas de gobierno hagan arbitrariamente lo que desean hacer contra las leyes naturales, principalmente contra algún principio de vida de aquellos a quienes gobiernan, con la conciencia apoyada en el respaldo de alguna ley promulgada *ex profeso* dentro de límites paradójicamente no excepcionales. Digo catástrofe. Prefiero esta palabra, la que usó Benjamin para referirse a la visión del «Ángel de la Historia» a partir de la imagen del *Angelus novus* que Paul Klee pintara hacia 1920 —el que con ojos desorbitados ve arrumbarse a sus pies las ruinas del pasado, dice Benjamin, y con las alas desplegadas por un huracán hacia el futuro, como un paraguas vencido y dado vueltas, parece inmovilizado (esto último lo agregó yo)—. Los escombros. El incendio. La historia. A sus espaldas, nuestro tiempo.

Si el estado de catástrofe no nos toca *in situ*, está a la vuelta de la esquina, en algún país africano o asiático, en la vieja Europa, la nueva Norteamérica, entre los Quom en Chaco o los Mapuches en Neuquén, entre los inundados de La Plata, los muertos en Once, los muertos y heridos todos los días por el delito cotidiano, el accidente, el atropello, los muertos de hambre. Podría seguir hasta el infinito. Si

lo que anunció Benjamin fue el incendio (la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, el fascismo), el agua que se utilizó en la posguerra (la Guerra Fría) fue de tal magnitud que algunos llevan la marca al cuello y otros, los más débiles, sucumbieron a su propia debilidad y viven ahogándose o ya se ahogaron. No los vemos. El agua tapa todo, el incendio y las víctimas de entonces, sus huellas, y desvanece la memoria de las víctimas que vinieron después y las que siguen sucediendo.

Entre tanto, en lo personal, doy clase sobre literatura y teorías de la literatura desplazándome, con disimulo porque la academia lo tolera mal, hacia la teoría y crítica de la cultura. Hace años que —a contra corriente de la tradición en la carrera de Letras— la literatura se presenta como un objeto material más entre los objetos materiales de una cultura y, mejor clasificada, entre las artes. No comprendo el privilegio de un tipo de objeto sobre otro en este rubro. Lo que sí veo, más bien, es literatura en la mayoría de las manifestaciones culturales. Lo cual es bien distinto.

En el marco que describí antes, es difícil aportar alguna clave de interpretación optimista. Pero en esa búsqueda, con precisión, me justifico. Nos justificamos. Estoy convencida: sólo podemos hacer algo, escribir a lo mejor, cuando tenemos delante un problema, cuando lo vemos y tenemos algo que decir sobre ese problema. Caso contrario, mejor hacer nada, decir nada. El problema, sin embargo es enorme, inabarcable en tanto catástrofe e indefinible en cuanto implica la globalización toda. Y ello, la inabarcabilidad y la indefinibilidad, también inmoviliza —como al Ángel de Klee— pero de otra manera que el llano no hacer nada cuando no se tiene nada que decir. Se trata de pensar, posiblemente. El Ángel, creo, se encuentra en esa posición de inmovilidad, pensando.

En las clases de teoría, en mis investigaciones, repaso, día a día, los discursos teóricos reconocidos, aprendidos desde dentro de la academia, y agrego, en lo que puedo, nuevos discursos teóricos que, a decir verdad, se reproducen en forma sucesiva, a diferencia y repetición, como la muerte de los grandes relatos. Porque ya no se trata de una cuestión de razones encontradas sino que, dado que el objeto de nuestras preocupaciones desbordó por todos lados, cada uno/a intenta pensar una parcela, una rama, un brote, una meseta, del inmenso problema. No hay otra manera. Por más congresos, asambleas, simposios o encuentros que hagamos, el problema nos excede y nos excederá por siempre. Se trata de lo real. La vida. Conversar sobre ella. Y de ella, sobre ese mar que nos excede. A lo sumo podemos detener la mirada, intentar explicar, hablar de, hacer notar, bien el espaciado movimiento del agua, el deslizamiento de una ola, o bien la previsión del tsunami o bien... o bien...

En cuanto al estado de la teoría, digo, no es uno. Cada una/o tiene, escrita o no, formulada o directamente inconsciente, una teoría (para cada cosa y para el inabarcable todo incluso). Sucede, como proponía Gramsci, que somos intelectuales pero algunas/os viven, obtienen salario por trabajar como intelectuales. Los que hacemos de la teoría el pan nuestro de cada día seríamos, entre otros, este tipo de intelectuales. Podría pensarse, entonces, que el estado de la teoría es el estado de los que trabajamos en estado de teoría. Lo que se observa, lo que ob-

servo, lo que puedo observar (en el doble sentido), es tan sólo mi estado: docente en una universidad de provincias aunque se llame nacional, tratando de pensar, investigando, escribiendo día a día para casi nadie o para muy pocos que, todavía, se acercan a unas carreras universitarias tan raras como Letras o Filosofía. Un anacronismo: nosotros, las carreras, los alumnos. Un anacronismo tecnológico: gente que piensa y lee y piensa y escribe y piensa y trata de enseñar a otros a leer y pensar y escribir. A contra corriente de la velocidad que se le impone hoy a los saberes, a las imágenes, a los mensajes, las actuaciones, los efectos y los afectos —la muerte sucesiva y a repetición—, los que trabajamos en estado de teoría abogamos por la detención, la reflexión, la flexión. Una parsimoniosa y paciente flexión —la posición, el cuerpo volcado, atento, la escucha— sobre lo visto, lo escrito o leído, lo pronunciado o dicho, a fin de poder ver, leer, acaso escribir, tal vez pronunciar, en el mejor de los casos hacer.

Si hasta hace unos años la pregunta de los personajes beckettianos era «¿qué importa quién habla?» (me separo un poco de la versión foucaultiana y remarco: lo que no les importaba era «qué cosa» antes que «quién habla»: alguien hablaba, el punto es que no importaba lo que se decía), hoy la pregunta que me hago es ¿quiénes están dispuestos a conversar? Sospecho que todos hablan, hablamos... pero padecemos cierto déficit de escucha. Tan sólo nos oímos. De antemano, está la sospecha sobre todo aquello que decimos, incluso lo que decimos rondando la mentira piadosa si se quiere. Esta sospecha, desde nuestro propio decir, imposibilita cualquier tipo de diálogo. Lyotard, retomando a Wittgenstein, habló de «juegos de lenguaje» frente a los «grandes relatos»; Jonathan Arac de «mentiras piadosas» ante «cuentos exagerados» (Jameson 2002:181). Hay una cita del *Fedro* de Platón (275c) retomada por Martín Jay (309) que viene a cuento: dice Sócrates a Fedro «Aparentemente, para usted importa quién es el que habla y de qué país procede; usted no se pregunta simplemente si lo que dice es verdadero o falso».

Por un lado habría que recordar, según lo presenta Platón, la insistencia de Sócrates, el requerimiento que hace a Fedro para que le «cuenta» el encuentro con Licias, para que le «cuenta» qué dijo Licias. Sócrates está deseoso por escuchar, más que por ser escuchado. Incluso habría que remarcar que su insistencia es tal que consigue de Fedro el discurso de Licias, el escrito que Fedro se disponía a contar oralmente en sus argumentos principales. También habría que recordar las varias veces que Sócrates se dice allí «amante» de los discursos para después —tan sólo después de escuchar atentamente y producir una argumentación en la línea del discurso de Licias y ver y hacer ver a Fedro lo interesante y productivo que podía parecer el discurso de Licias— sólo después, deconstruirlos minuciosamente hasta presentar una relación confrontada entre oralidad y escritura, así como entre lo verdadero y lo falso. Por otro, y un poco a contracorriente de Sócrates, habría que decir que hoy es necesario saber quién habla y de qué país procede. El nombre propio como sitio y a partir de allí, tiempo y espacio de un discurso situado, nos permite a nosotros, hoy, aquí, ahora, desencantados radicalmente de la posibilidad de acceder a la verdad alguna vez, acercarnos al

menos a lo verdadero de una escritura. En globalización y ante la imposibilidad del mapa completo, es necesario marcar la zona, el mínimo territorio, para no perdernos. Lo que podríamos llamar la verdad, lo que Sócrates llama la verdad, para nosotros está tramada por un quién, un dónde y un cuándo. No se habla en el vacío. Se habla por algo, para algo. Alguien habla. Artística o científicamente o incluso porque sí. A pesar de la larga propaganda que ha tenido la muerte del autor no hemos podido prescindir de esta curiosa práctica de citarlo. Dice Jay «¿por qué volvemos a caer con tanta frecuencia en el poder de esos nombres resonantes como fundamento implícito de nuestras pretensiones de verdad?» (314) y, sostengo, el punto está en que los nombres, el nombre propio, otro *shifter*, ofrece un punto de anclaje para el discurrir de nuestros pensamientos, para el caos de lo real. Freud hablaba de transferencia y Dominick LaCapra (en Jay:315) destacó el concepto como elemento vital de nuestra relación con el pasado. Seguimos una tradición teórica, seguimos ciertos nombres, los investimos como padres sustitutos, pensamos en su línea y en la línea de los que los han leído y comentado. Con ellos, como con nuestros padres biológicos, a veces peleamos. Otras, nos vamos de la casa. A veces, volvemos aceptándolos como son y reconocemos amarlos sin condiciones. Otras, nos obligan a partir. Incluso nos externalizan o directamente nos expulsan. Pretender alcanzar la verdad por nuestros propios esfuerzos resulta de un cierto desorden neurótico por lo que al intentar la cura, leemos, escuchamos, hablamos, escribimos, conversamos.

Hoy, aquí, ahora, el marco teórico que nos contiene, los nombres revisitados una y otra vez, cada vez, nuevamente, no tiene patria, cruza todas las fronteras que puede, su curiosidad no tiene límites. De suerte que los argumentos siempre están entrelazados con los nombres y estos irrumpen entre los argumentos por más impersonales que puedan parecer o pretendamos hacerlos aparecer. En este sentido, entiendo, este hacer teoría es la manifestación, una de las más interesantes de lo que Jameson llama posmodernidad, por lo que también entiendo, es esta producción teórica la que desafía la velocidad, otra de las manifestaciones más claras de lo que da en llamarse posmodernidad. Así, digo, estos son los dos extremos entre los que la posmodernidad se tiende. Teoría y velocidad.

El sujeto de la teoría, supuestamente desinteresado, transindividual, preocupado por la verdad y liberado de una obediencia ciega, es una figura nacida al calor de la modernidad. Y de allí no hubo más que un paso a la exitosa fórmula de la muerte del autor. La posmodernidad, contrasentido de lo que podría suponerse, trae de vuelta el pasado, los autores, la vida... a la teoría. La contingencia —catástrofe prefiero decir—, el acelerado movimiento de las cosas y ya no algo que pueda definirse con precisión estática, se ha transformado en el problema teórico por excelencia.

La idea de Benjamin sobre la tensa relación existente entre el pasado y el presente se me impone a fin de definir una práctica teórica. Y, en este sentido, prefiero la yuxtaposición, la constelación, la no totalización de elementos cambiantes, el inter juego dinámico de atracciones y aversiones en el intento por comprender el presente en dirección a ese futuro al que el «Ángel de la historia» da la espalda.

Busco tener algo qué decir. A alguien. Trato, así, de conceptualizar mi propio punto de vista, no como un campo de juego sino como un campo para la vida. Y allí bebo del intercambio productivo antes de decidir por uno u otro impulso en la interpretación del mundo. Una imaginación dialéctica, una imaginación diacrítica sobre el discurso teórico y entonces, sobre la vida, es decir, la interacción entre los discursos y las prácticas. El discurso teórico se plantea de este modo como una práctica de vida. Se escriben ensayos, aproximaciones críticas, eventualmente construidas por inesperadas intersecciones entre mi propia obsesión y las de otros autores, especialistas, mis colegas.

Es posible que el trabajo de la teoría, en mi caso, sea concebido más bien como el trabajo melancólico expuesto por Freud en 1917. Estar en estado de teoría sería estar en estado de melancolía frente a la catástrofe dado que la situación permanece: «tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza y este enemigo no ha cesado de vencer», digo repitiéndome una de las «Tesis de la Filosofía de la Historia» que siempre me pareció una sentencia (Benjamin 1940). O si se prefiere, un cierre sin final, un final sin final tal como dice Derrida en torno a la Modernidad (1982). Por lo que, supongo, el hacer teórico aparece aquí como estrategia de sobrevivencia a fin de liberarme, liberarnos nuevamente, para *catectizar* nuevos objetos de amor: un próximo objeto, un detalle no tenido en cuenta hasta el momento, un roce, un perfume... aquello mínimo que a lo mejor produce el destello. A veces, muchas sin embargo, quedo presa de la melancolía y no termino el trabajo de duelo, por lo que vuelvo a empezar casi obligada, me obligo. La escritura teórica en términos terapéuticos podría decirse. También, un mito utópico por otra parte, imposible de cumplir. La esperanza de trascender la repetición y el desplazamiento, característicos de la melancolía catastrófica —dicen— está necesariamente condenada al fracaso (Jay:190). Sostengo, sin embargo, que la melancolía en el hacer teórico es una forma de la lucidez, un método para mirar la vida y poder pensarla. Elaborar perfectamente el duelo implicaría dejar de hacer teoría. Y dado que la pregunta y, entonces, el problema persisten, dado que el objeto perdido sigue aquí, entre nosotros, dejar de pensar en ello, dar por cerrado el capítulo, olvidar, implicaría aceptar la muerte y, entonces, en lo que a mí concierne, dejar de hacer teoría (Barthes). ¿Para qué habría de hacerla? En todo caso, la posición melancólica significa la no supresión de los hechos y la negación al olvido, un pedido de justicia. Si bien puedo mirar la herida, sobre la cicatriz, me dispongo a repensar la imposibilidad de su no ocurrencia: aceptar lo que ha sucedido en términos de realidad. Esto sucedió. Y todavía no se ha hecho justicia. Esto que no termino nunca de entender es lo que sucede, día a día y merece ser explicado, explicármelo. Y a ello dedico mis horas de lectura y escritura y conversación, aún cuando también sepa, de antemano, que nunca llegaré a saber, nunca llegaré del todo a entender. Razón de más para seguir leyendo, escribiendo y haciendo el rodeo perpetuo a la teoría. El «todavía» es el punto inexcusable: aquello que provee el estado melancólico, la lucidez teórica y, a la vez, la esperanza de alguna vez zanjar esa mínima distancia. No todavía.

II

De aquí a unos cientos de años, en este mismo lugar, otro viajero tan desesperado como yo llorará la desaparición de lo que yo hubiera podido ver y no he visto. Víctima de una doble invalidez, todo lo que percibo me hiere, y me reprocho sin cesar por no haber sabido mirar lo suficiente.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*

Hago una propuesta de trabajo para empezar a mirar lo que hubiésemos podido ver y no hemos visto. Como dije, dado que hoy la caja de costura me sienta bien, recurro a la vieja y antigua retórica. Los estudios literarios estuvieron ligados, en principio, a la poética y a la retórica que, un poco más o un poco menos, traducciones, deslizamientos y retraduccion mediante, fuimos dejando a un lado. Vuelvo, no a la vieja y antigua retórica, más bien recurro a ella, con ciertos espacios que se han dejado pensar desde ella el último pasado siglo.²

Leo en Walter Benjamin:

Supongamos que alguien llega a conocer a una persona que es bella y atractiva pero impenetrable, porque lleva consigo un secreto. (...) sería permisible averiguar si la persona tiene algún hermano y si su naturaleza no podría explicar de alguna forma el enigmático carácter del extraño. De esta forma la crítica busca descubrir hermanos en las obras de arte. Y todas las obras genuinas tienen sus hermanos en el ámbito de la filosofía. (Benjamin en Richter:238)

Esta preocupación de Benjamin por encontrar el punto de clivaje que hermanaría dos posiciones a fin de traducir la una por la otra, para hacerlas entonces comprensibles, es una constante a lo largo de sus escritos. Sin ir más lejos, en su propio *curriculum vitae*, el de 1925, dice:

La especialidad de mi carrera es la filosofía, y las asignaturas secundarias: historia de la literatura alemana contemporánea y psicología. Como el centro de mis intereses intelectuales reside en la estética, la conexión entre mis trabajos de historia de la literatura y los filosóficos se fue haciendo cada vez más estrecha. (1925:54)

Palabras semejantes resuenan en *Calle de dirección única*, de 1928, el libro de imágenes–pensamiento reunidas–os en parataxis, ejemplo teórico–práctico de su concepción de constelación material, montaje visual y conceptual, alegoría moderna y, entonces, iluminación.

En la «afinidad electiva» entre literatura y filosofía, Benjamin va de una forma poética hacia una estructura conceptual, en tanto en su libro más personal, inclasificable, plantea un no–sistema filosófico, tal como Friedrich Schlegel reclamaba, yendo hacia una *poiesis* —en el sentido de discurso poético y acto de escritura a la vez— que acompaña, radicaliza y transforma de continuo el «sistemático no–sistema filosófico».³

Así, el método de análisis textual, filológico, semiótico en definitiva, que caracteriza la mirada y la lectura benjaminianas sobre la historia intenta encontrar

la unidad mínima de análisis que le permita aquella homologación, aquel salto, encontrándola, creo yo, en la figura retórica. No se trata de explicar un sistema, una sintaxis, ni el nivel semántico del análisis extrapolado de su morfología. Por el contrario, la figura retórica permitiría el paso de la morfología a la semántica, obviamente la sintaxis, sin que ninguno de los tres niveles sea definitivo y, sin embargo, cada uno indispensable para la definición del otro. Porque lo que en verdad resulta importante es la relación que podríamos llegar a establecer entre los tres niveles a la hora de imaginar un sentido posible que, por otra parte, siempre es diferente, dado que la combinatoria imaginativa, como sabemos, parece infinita.

En esta línea, vuelvo a pensar la recurrencia al análisis retórico en los estudios literarios como lugar estrictamente material, ofrecido a la interpretación. En algún sentido, la figura retórica aportaría esa unidad mínima de análisis para la interpretación semiótica sugerida por Benjamin o, mejor, para iniciar la reconstrucción de una «estructura de sentimiento» en un momento de la historia, tal como propusiera Raymond Williams (1961). Reconstrucción antes que interpretación, porque no se trata de algo que pueda ser fijado de antemano sino más bien se trata de una instancia porosa y, hasta podría decir, agujereada. Siguiendo la línea teórica de Benjamin, en su inacabado *Libro de los pasajes* (1982), o la propuesta de Siegfried Kracauer, en «El viaje del historiador» (1969:119–139), con respecto a los elementos materiales que habilitan una nueva manera de mirar la historia (elementos «fantasmagóricos», aleatorios o desconsiderados de una cultura), se me ocurre pensar que es la figura retórica —eso que está y no en el lenguaje y se realiza, en un punto, por fuera del control de la conciencia— la que soporta esa dinámica en el ámbito del lenguaje, especialmente en la literatura.

Por un lado, frente a la figura retórica no puede negarse su materialidad pero, tampoco, su inaprehensibilidad. En la torsión de lenguaje implicada en cualquiera de las figuras retóricas (mecanismo, procedimiento, dispositivo, artificio, desvío, tropo, estrategia, etc.) y en el esfuerzo inconsciente que aporta un sentido cuando leemos y uno consciente a la hora de la interpretación o la crítica, caben las posibilidades de lectura que atienden cuestiones de época, imaginarios o, como prefiero decir con Williams, «estructuras de sentimiento» desde el lugar de quien produce como desde el lugar de quien lee.

Es decir, la posibilidad de llegar a buen puerto con respecto a una lectura cualquiera, dependerá de una correlación inteligible, no exactamente absoluta, entre la gramática individual de un productor —dirá Derrida parafraseando a Freud (1967:271–317)⁴—, con la gramática individual de un lector, en un determinado espacio y momento, por donde se cuelan, a través de ambas, las gramáticas hegemónicas circundantes pero también los vestigios de gramáticas arcaicas y residuales, las que vienen con el texto y, entonces, además, las contenidas en potencia hacia el futuro (respecto del texto pero también de nuestro futuro). En fin, una puesta en abismo propia de la producción incesante del sentido.

Creo que la figura retórica, una, aislada, encadenada a otras, distintiva y relevante, contrastiva, estadísticamente repetida, abre la posibilidad de detención

material de esa puesta en abismo y permite plantear una lectura que engarza en lo mínimo escapándole a la pura arbitrariedad del signo: el arte de pintar el mundo, un paisaje, en la cabeza de un alfiler. Así, quien escribe se transforma en miniaturista; en tanto el crítico, en un coleccionista de miniaturas dadas a una interpretación cada vez diferente. En la constelación, en la reunión, si se quiere aleatoria o arbitraria, de las diversas miniaturas retóricas puestas bajo la marca de un autor, su firma, y en el desarrollo de algún sentido a partir de ellas, una lectura crítica, podría aportarse un sustento a lo que Williams llama «estructura de sentimiento». ¿O acaso de qué otra manera que no sea según un sistema retórico más o menos identificable —lo que llamamos un movimiento estético, por ejemplo— podría estructurarse el sentir de una época disperso en diferentes manifestaciones?

Objeto hoy marginal para los estudios académicos, efímero en su sustanciación, la figura retórica ocurre en el lenguaje de las artes, entre ellas la literatura, como lugar de montaje: puede leerse allí un tiempo y un espacio determinados, los que vienen desde la producción de escritura del texto pero también los que vienen desde la producción de lectura de ese texto. Radicalizado este movimiento puede obtenerse sentido de lo marginal y hasta de lo olvidado: en la figura se encontraría el oculto poder iluminador de los objetos culturales aparentemente insignificantes que perseguía Benjamin para dar con el montaje histórico, su método, en el *Libro de los Pasajes*. Lo insignificante de la figura retórica se ofrece como construcción cultural, política a la vez, pero especialmente silenciosa. Cuando leemos está ahí, a la vista, sin necesidad de explicación: es más, la explicación, el intento de traducción, una puesta lineal, rompe su natural consustancial; reponer la implicancia del desvío retórico podría llevar varias páginas y aún así no lo conseguiría. La sensación ante/en la figura es la de estar dentro y fuera al mismo tiempo. La genealogía de una época, y su futuro, se exhibe en su gramaticalidad: es el pequeño y oscuro objeto que expresa una multiplicidad a través del recurso estético. Nada hay que decir, o está dicho todo en él, sino tan sólo en la muestra, un indicio, marcándolo. Es el detalle el que permite, de un vistazo, entrever cierta totalidad. «Descubrir en el análisis del momento pequeño e individual el cristal del acontecimiento total» dirá Benjamin refiriéndose a las construcciones de hierro de los pasajes o de las estaciones de tren (Benjamin en Richter:248).

Benjamin habla de *revers*, el reverso en alemán pero también, en relación homofónica, *reverie* en francés, la meditación, el sueño. En otro lugar dirá «lo eterno, en cualquier caso, es más como un volado en un vestido que una idea» (249). El lugar marginal, una ornamentación superflua para algunos, estéticamente indispensable para que el objeto literario o artístico despliegue el sentido, la *différance*, aquello que puede explicar, mal es cierto, a su manera, la historia, lo que podemos leer de ella. En alemán además *revers* se utiliza en la fórmula jurídica para la firma de una declaración pública o un contrato, por escrito. Denota una obligación oficial. Así, para decirlo de algún modo, el «reverso» es también una responsabilidad asumida públicamente. La figura retórica es entonces una pre-escritura, un pre-texto, una prescripción, al comienzo del acto de escribir pero

que sólo llega a nosotros en respuesta a un dictado que ya ha tenido lugar (el freudiano *Nachträglichkeit*, el efecto retroactivo). Una especie de falla que, como la represión, mantiene algo alejado de la conciencia pero, a su vez, plenamente característico de ella. En tanto falla, y sólo a partir de ser en tanto falla, es posible tomar noticia de su existencia. Y tal como señala Freud, no se trata de aplanar «algo vivo que de ahí en más quedara muerto» sino que «lo reprimido ejerce una presión continua en dirección a lo consciente» (1915:146). De ahí el carácter de insistencia que siempre tiene una figura de lenguaje, una figura retórica en tanto retorno, lo que marca un estilo cuya referencia es una firma. La falla, el desvío, la torsión... entonces, la única forma en que podemos tomar noticia. Pero no se trata de que aún por la figura accedamos a la figura *en sí*. Al contrario, a ella se la deduce *nachträglichkeit*, desde sus efectos, desde un *retorno de lo reprimido*.

Todo empieza con la reproducción. Ya desde siempre, es decir, depósitos de un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido con un retardo, *nachträglich*, a destiempo, «suplementariamente»: *nachträglich* quiere decir también «suplementario» (Derrida 1967:15)

Ello conecta, a su vez, con aquel famoso fragmento de la Tesis VII de Benjamin sobre la Historia que dice:

No existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado a otros. Por eso el materialista histórico se aleja de ello en cuanto sea posible. Considera como su tarea pasarle a la historia el cepillo a contrapelo. (1940:181-182)

La teoría de Kracauer sobre el ornamento permitiría explicarnos esta potencialidad condensada en la figura retórica, cuya capacidad de interpretable en lo que hace a su densidad histórica se recuesta sobre el lado del investigador —podríamos decir la/el lectora/r— antes que sobre el objeto mismo (1927). El análisis de ciertos fenómenos marginales es, para Kracauer, una modalidad de análisis del tiempo presente, de los valores de modernidad y complejidad. De ahí la importancia que da a la novela policíaca por ejemplo, como instancia indagatoria de la parte oscura de la realidad, a partir de los pequeños indicios de esa realidad. Este interés por lo oculto, lo extraño a la racionalidad del sistema normativizado, así como otros de sus análisis, sirven a la reflexión sobre la figura retórica. En «El viaje del historiador» puede seguirse una metodología de trabajo para la reconstrucción historiográfica, bien diferente de la de los historiadores tradicionales, que ocurre sugerente para el trabajo con la figura retórica. Dice allí, parafraseando no accidentalmente al Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*:

Cualquiera que observa un cuadro debería comportarse como si estuviera en presencia de un príncipe, y esperar respetuosamente por lo que el cuadro pueda o no contarle; pues, si hablara

él primero, sólo se escucharía a sí mismo. La espera en este sentido redundaría en una suerte de pasividad activa por parte del historiador. Debe aventurarse en las diversas rutas sugeridas por el trato con la evidencia, dejarse llevar y asimilar, con todos sus sentidos en tensión, los diversos mensajes que acaso llegaran a alcanzarlo. Así, muy probablemente dará con hechos y contextos inesperados. (123)

Para agregar un poco más adelante, en la exposición de «un esquema de las operaciones mentales» —su método—, que deberá realizar el historiador para «hacer un buen uso de su botín»: «el historiador *no* retiene su identidad durante el proceso (...) Dicho sea de paso, no es probable siquiera que regrese a su punto de partida» (125). Entre las últimas «operaciones» sobre el material obtenido en el paseo por el pasado, con ojos de extranjero, a la hora de interpretar añade: «El origen del cambio (...) es una secuela de los descubrimientos que el historiador realiza en el estado de autoborrado, esa fase en la que se abre a lo que le sugieren las fuentes (...) Son capaces de decirle algo que no sabía ni podía saber antes» (129). Kracauer se extiende sobre la necesidad de armarse de una red de interpretaciones, dado que sobre lo social no existe la posibilidad de una única interpretación. ¿Qué decir de la figura retórica que es la manera en que los hechos se expresan materialmente en la escritura? Los fenómenos históricos para Kracauer, la figura retórica entre ellos para mí, como «fenómenos inmensamente concretos y virtualmente inagotables».

Sobresalen como esfinges (...) Y serían impenetrables para nosotros si no procediéramos, en nuestro trato con ellos, de la misma manera en que lo hacemos en la vida cotidiana cuando, a menudo, aparentemente sin pensarlo, evaluamos el carácter de una persona, discutimos sobre una decisión política, ponderamos el posible resultado de una crisis social o individual, etc. No hay otra manera de orientarnos en la jungla que atravesamos. (132)

Estamos obligados a recurrir a juicios de valor, por así decir, cálculos aproximados, hipótesis *ad hoc*, vaticinios... en su conjunto lo que llamamos la «comprensión». Ni resúmenes o versiones a medio cocinar sino, «relativamente autosuficientes; resultan de, y responden a, encuentros únicos con entidades opacas», dice Kracauer (133). Constituyéndose de esta manera la/el historiadora/r, la/el lectora/r en su interpretación/lectura. Por tanto, la comprensión que se haga sobre la incidencia de una figura se prestará a una interpretación histórica en la medida en que se pueda dar el salto más allá de la estadística de ocurrencia o el desglose analítico.

Tal como propone Johann Huizinga, citado también por Kracauer, de «La tarea de la historia cultural», en *Hombres e ideas. Ensayo de historia de la cultura*: «momentos de particular claridad intelectual» pueden ser evocados «por una línea de cierto documento o de una crónica, por una página impresa, por las pocas notas de una antigua canción» (135), incluso ni siquiera por las fuentes inmediatas sobre las que se trabaja sino por asuntos remotos y en apariencia completamente desconectados del tema de investigación. El historiador podría tomar su inspira-

ción de su entera experiencia de vida. El crítico de arte, el crítico literario, frente a, en el encuentro con, la figura retórica, también. Debería.

Producto de una acertada intuición, el núcleo duro de datos descubiertos en el trabajo sobre la figura retórica se remonta más allá de las generalizaciones porque allí vibran connotaciones y significados que no se hallan en el material originario. La aventura desde el material hacia la idea no es, en modo alguno, un camino recto. La idea, la interpretación, la lectura, se resisten a la investigación acumulativa o al acopio de detalles. «Hay que saltar para capturarla» (135). Y es en este sentido que pienso la figura retórica como el lugar de concentración, el pivote material que en los discursos permitiría apoyar el pie antes del salto, conectando lo particular con lo general de un modo articulado y verdaderamente único: la figura retórica como punto nodal en el que lo concreto y lo abstracto se encuentran y aúnan. Un umbral. Fenómenos fantasmas que ubico en la perspectiva de análisis de Benjamin dado que, de algún modo, circulan como «lo que ya no es», como si en ellos/as se inscribiera la violenta pero apenas perceptible demolición del lenguaje en que se inscriben. Lo que hace que estos fenómenos sean lo que son es, precisamente, el núcleo de su destrucción, su caída, su posición, su desaparición al momento que nos acercamos y pretendemos desbrozarlos. Al leerlos/las es como si los tomáramos en el aire, sin estar ya donde estaban ni habiendo caído del todo. Es un perpetuo fuera de foco. Y adquieren, entonces, los nombres más ¿desviados? ¿torcidos?: sinalefa, sinécdoque, hipérbaton, hipérbole, litote, metonimia, prosopopeya, elipsis, etc., hasta la metáfora, y, entonces de alguna manera, la madre de todas las figuras retóricas, la alegoría.

Frente a estos fenómenos, Benjamin propone «la distancia correcta» y «el ángulo visual adecuado» («El narrador», 1998:III) para poder ver ciertas figuras: la forma de una cabeza humana o el cuerpo de un animal en una roca por ejemplo (otras veces recurrirá a las nubes para insistir en lo momentáneo, efímero y ¿subjetivo? de estas formas). Y pensará el concepto de «imagen dialéctica» para darle un nombre a lo que quiere poner a consideración, una definición de su objeto de estudio lo suficientemente etérea y material al mismo tiempo como lo es para Williams «estructura de sentimiento»: una vivencia que resiste la totalización y se siente más cómoda expresándose mediante la paradoja.

La figura retórica, por definición, alojaría la posibilidad de presentarse como el objeto de estudio más preciso —valga la paradoja— al método historiográfico o la lectura crítica, dado que permitiría detener un movimiento de lenguaje al mismo tiempo que obligaría a dialectizarlo para poder entenderlo. De alguna manera, sucede como «punto ciego», «la desviación mínima», el «momento de interrupción» de la temporalidad del lenguaje sin el cual el pensamiento conceptual no tiene lugar: una promesa de conocimiento, la «dialéctica en reposo», legible en dimensión temporo-espacial. Y ello sólo para pensar cuestiones de lenguaje en sentido material sin entrar a considerar, por ahora, cuestiones de contenido y referencia y los consecuentes problemas de representación en el lenguaje llevados al límite, extremados creo, en la figura retórica.

Notas

¹ Se trata de «El posmodernismo y la sociedad de consumo» publicado por primera vez en 1988, en Ann Kaplan, compilador. *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*, Londres: Verso), que, a su vez combina elementos de dos trabajos previos, uno de 1983 («Postmodernism and the Consumer Society», en Hal Foster, compilador. *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, WA: Bay Press), y otro de 1984: «Postmodernism: the Cultural Logic of Late Capitalism», aparecido en la *New Left Review* 146 (julio-agosto).

² Un primer esbozo de lo que sigue fue expuesto como «Algunas reflexiones sobre la figura retórica», en el *Segundo Encuentro Nacional de Lógica, Filosofía del Lenguaje y Lingüística* el 1° de abril de 2011, celebrado en Mar del Plata. Luego, una segunda versión ampliada, con el título «Marca Retórica y Firma de autor» en el *II Coloquio Nacional de Retórica «Los códigos persuasivos: historia y presente»* y *I Congreso Internacional de Retórica*

e *Interdisciplina*, realizados en Mendoza entre el 21 y 23 de marzo de 2013.

³ Benjamin cita *Athenaeum* de Schlegel, donde reclama este no sistema, en su disertación sobre los románticos alemanes: «es igualmente fatal para la conciencia tener y no tener un sistema —entonces, deberá decidir la combinación de ambos—. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» —*El concepto de crítica en el romanticismo alemán*—, GS, I, 48; cit. Richter:239.

⁴ Dice Derrida a propósito de la concepción de Freud sobre la escritura, «irreductible al habla y que comporta, como los jeroglíficos, elementos pictográficos, ideogramáticos y fonéticos». Por otra parte, en la escritura, especialmente en la figura retórica como operación, junto a léxico y sintaxis, donde además, según Freud —dice Derrida— «se mantiene irreductible un residuo puramente idiomático, que tiene que llevar todo el peso de la interpretación, en la comunicación entre los inconscientes».

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2003). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- BARTHES, ROLAND (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BENJAMIN, WALTER (1923). «Las afinidades electivas de Goethe», en *Obras*, libro I, vol. I. Madrid: Abada, 123–216, 2006.
- (1925). *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
- (1928). *Calle de dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- (1936). «El Narrador», en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, III–134, 1998.
- (1940). «Tesis de Filosofía de la Historia», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 175–192, 1989.
- (1982). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- DERRIDA, JACQUES (1967). «Freud y la escena de la escritura», en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, 271–317.
- (1982). *Sobre un tono apocalíptico adoptado en filosofía*. México: Siglo XXI, 1994.
- FREUD, SIGMUND (1915). «La represión», en *Obras completas*, tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, 135–152.
- (1917). «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, 235–256.
- GIDDENS, ANTHONY (1990). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 2002.

- HABERMAS, JÜRGEN (1980–1981). «Modernidad: un proyecto incompleto», en Nicolás Casullo, editor. *El debate Modernidad Pos–modernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989, 131–144.
- JAMESON, FREDRIC (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983–1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- (2002). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Gedisa, 2004.
- JAUSS, HANS ROBERT (1970). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- JAY, MARTIN (1993). «¿Citar a los grandes o prescindir de los nombres? Modos de legitimación en el campo de las humanidades», en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003, 309–330.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1927). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- (1969). «El viaje del historiador», en *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010, 121–142.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1955). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, 1988.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MIGNOLO, WALTER (2005). *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.
- (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- RICHTER, GERHARD (2010). «Una cuestión de distancia. La *Calle de dirección única* de Benjamin a través de *Los Pasajes*», en Alejandra Uslenghi, compiladora y traductora. *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 237–282.
- ROMERO, PEDRO (2007). «Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman». *Minerva* 5 [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2013 en <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>>
- SAID, EDWARD (1993). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- SCHOPENAUER, ARTHUR (1819). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- WILLIAMS, RAYMOND (1961). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.

Pueblo, masas, escritores y estado en el período de constitución del campo literario argentino (1880–1920). La historia literaria desde la perspectiva de un materialismo cultural latinoamericano

✉ **DIEGO J. CHEIN** / Universidad Nacional de Tucumán – CONICET
diegojche@gmail.com

Resumen

La perspectiva dominante sobre la historia de la literatura argentina tiende a reducir el nacionalismo criollista de fines del siglo XIX y comienzos del XX a una de sus múltiples facetas: la reacción de la oligarquía argentina contra las luchas obreras introducidas por la inmigración. Esta reducción oscurece las complejas relaciones entre escritores, estado y sectores populares en este período. Diferentes estudios abren camino hacia una perspectiva alternativa. Este artículo pretende realizar un aporte más para articular esta nueva posición.

La argumentación se desarrolla en dos planos: a) una discusión de historia literaria: la apertura hacia la complejidad y ambivalencia de las relaciones entre el nacionalismo *criollista* y la literatura en las décadas de constitución del campo intelectual nacional en la capital federal (1880–1920); b) una discusión teórica: la necesidad de renovar nuestra mirada sobre lo popular–masivo para poder aprehenderlo como proceso de articulación radicalmente político e histórico; es en la cultura como proceso social donde esta articulación se realiza.

Palabras clave: nativismo • literatura argentina • cultura popular • materialismo cultural

Abstract

The dominant perspective about the history of Argentina literature tends to reduce the *criollista* nationalism of the late nineteenth and early twentieth century to one of its many facets: the reaction of the Argentinian oligarchy against workers struggles introduced by immigration. This reduction hides the complex relationships between writers, state and popular sectors in this period. Different studies open the way to an alternative perspective. This article aims to make a further contribution to articulate this new position.

The argument is developed in two levels: a) a discussion of literary history: the opening to the complexity and ambivalence of the relationship between the *criollista* nationalism and literature in the decades of emergence a national intellectual field in the federal capital (1880–1920); b) a theoretical discussion: the need to renew our look about people–masses to apprehend this like a process of radically political and historical articulation; this joint is performed in culture plane.

Key words: Nativism • Argentina Literature • Popular Culture • Cultural Materialism

La perspectiva actualmente dominante sobre la historia de la literatura argentina, desarrollada durante las décadas de 1980 y 1990, es revisitada por diferentes estudios en una dirección que considero concurrente. Se encaminan hacia la construcción de una visión alternativa aún no sistematizada, pero que sin dudas propone otras relaciones y revitaliza nuevos precursores. Este artículo no pretende hacer más que un aporte a la formulación de una visión más compleja de la historia literaria nacional y de un nuevo horizonte teórico como sustento. La discusión se plantea en dos planos: a) la apertura hacia la complejidad y ambivalencia de las relaciones entre el nacionalismo criollista y la literatura en las décadas de constitución del campo intelectual nacional en la capital federal (1880–1920); b) la necesidad de renovar nuestra mirada sobre lo popular–masivo para poder aprehenderlo como proceso de articulación radicalmente político e histórico; es en la cultura como proceso social donde esta articulación se realiza. El primero, en tanto revela las coordenadas con las que simultáneamente se constituye en esos años el intelectual nacional moderno y el ideal de una democracia «ilustrada» (Terán), contribuye a iluminar los límites teóricos e ideológicos de nuestra perspectiva actual sobre éste y otros períodos de la historia literaria nacional. Las articulaciones de la literatura con la cultura de masas, con las identidades nacionales y regionales, en definitiva, con la política, resultan simplificadas. En el caso específico de la literatura criollista de las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras del XX, el discurso de la identidad nacional tiende a ser reducido a una de sus múltiples facetas: una ideología oligárquica que reacciona contra las luchas obreras introducidas por los inmigrantes. La centralidad otorgada a los modernistas y los «positivistas» de nuestra literatura finisecular difumina la presencia del nativismo, de su modo específico de transitar la profesionalización y la autonomización (Dalmaroni, Chein 2007), y, más aún, subestima la poderosa gravitación de las literaturas criollistas de masas. El reduccionismo que opera sobre las formas diversas del nacionalismo criollista responde asimismo al soslayo de las diferencias, las disputas y las facciones que en el campo de la hegemonía roquista vehiculizan el proceso de modernización. Estos desapercibidos enfrentamientos entre facciones de la oligarquía determinan modos contrapuestos de relación con la cultura y la demanda de las emergentes masas urbanas. El estado nacional se abre a la participación de las oligarquías de provincia (Espósito, Chein 2007) y allí se dirimen nuevos enfrentamientos en torno a la definición de lo nacional que retoman y resignifican la antigua causa federal.

Sólo una pincelada para comenzar a identificar lo que señalé como una inquietud y un movimiento en una dirección concurrente. Analía Gerbaudo, de la Universidad Nacional del Litoral, investiga la formación del campo de la teoría literaria en la Argentina de la posdictadura, desde una mirada que pretende no sólo visibilizar las diferencias, especialmente entre instituciones académicas de la capital y del interior, y las fronteras (las prácticas de enseñanza de la lectura literaria) en su seno, sino situarlas como elementos constitutivos de una dinámica hecha también de historias diversas; pretende una mirada a la vez sensible a las

desigualdades (e implacable con sus naturalizaciones más ostensibles) y, al mismo tiempo, intransigente en la decisión de no renunciar, por ello, al juicio de valor imprescindible para mejorar las prácticas. En una de las publicaciones en las que argumenta los resultados de esta indagación, luego de compartir la trayectoria personal que a la vez le permitió y le exigió tener una mirada social y espacial nueva sobre la circulación y formulación de la teoría literaria en nuestro país, expresa: «Pero en verdad lo que interesa del derrotero es que, por más que se arme en primera persona, da cuenta de los aconteceres de muchos. Convertir la falta en problema de investigación fue el desafío» (1).

El espacio de creatividad, de invención de la cultura, que se abre entre la experiencia subjetiva y la comunicación social es exactamente el nudo del concepto de *estructuras de sentimientos* (Williams 1973, 1980, 2003). Por mi parte, la intersección entre la formulación de identidades provincianas y la configuración histórica de diversos campos disciplinarios nacionales (en especial, los campos de la folklorología y de la literatura) ha sido desde un comienzo el eje de mis investigaciones en la Universidad Nacional de Tucumán. Hago mía la citada frase de Gerbaudo; lo que aquí presento se trata pues de una intuición personal (íntimamente vinculada con una trayectoria de lecturas heterogéneas, fragmentadas, bifurcadas) que al mismo tiempo se pretende compartida.

Propongo partir de una pista marginal pero reveladora para repensar la cultura popular rioplatense de entre siglos. Se trata de la tesis que Horacio Legrás (2003) propone sobre el lugar del «Cocoliche» en la configuración¹ de la cultura popular-masiva criollista del período:

La figura de Cocoliche opera sin duda algo similar a lo que los maestros de retórica llamarían una ruptura estilística. Inserta en el medio de la tragedia de Juan Moreira, la comedia del inmigrante. Pero existe también una complementariedad de las dos figuras que una crítica demasiado fijada en las determinaciones y poca atenta a la lógica de la articulación ha sido incapaz de leer. Al igual que Moreira, Cocoliche es un habitante de dos mundos, oscilando entre un origen perdido y una actualidad todavía no obtenida. (...) Muchos comentaristas han sugerido, sin embargo, que Cocoliche ingresa al drama gauchesco desde una posición subalternizada y que la burla a la que se lo somete señala el rechazo de la comunidad criolla hacia los recién llegados. Otros autores, notablemente Ángel Rama, disienten con esta interpretación y ven en Cocoliche una función adaptativa del inmigrante en una cultura, por otra parte, que hacía de la risa un medio esencial de constitución de un nuevo bloque ciudadano. (29-30)

Tal vez nadie haya interpretado el proceso de la literatura rioplatense y latinoamericana con una visión tan atenta a lo popular como Ángel Rama. En efecto, las representaciones del Cocoliche, como elemento inescindible del moreirismo, se reproducen a lo largo y a lo ancho de la cultura popular rioplatense de la época. Legrás encuentra en el Cocoliche un elemento fundamental de la constitución del criollismo popular como enclave cultural de un bloque popular (Laclau). Lo popular es un proceso articulador radicalmente histórico y contextual y allí

reside su escándalo: «Es precisamente cierta indiferenciación entre inmigrantes y criollos lo que aturde la mirada liberal» (Legrás 2003:31). Y, agregaría, hasta hoy, continúa aturdiendo nuestra «mirada liberal» sobre la historia literaria y cultural argentina, o, al menos, aquel aspecto de la ética liberal que es una parte constitutiva de nuestra mirada como intelectuales.

Legrás percibe que la alianza política entre inmigrantes y sectores populares criollos (que luego se expresa en el apoyo masivo al radicalismo —Svampa—) se ha articulado antes en el plano de la cultura por medio del moreirismo, que incluye necesariamente al Cocoliche.

Lo que Legrás no advierte es la participación que en esa articulación tuvo un sector del estado roquista, el de los reformistas liberales (Zimmerman), el de los descendientes de las oligarquías de provincia, cuya negociación con la cultura popular-masiva rioplatense da lugar al programa y a la serie literaria nativista (Chein 2007, Romano, Dalmaroni). Los nativistas, que extendieron la frontera de intercambio con el moreirismo hasta el centenario (momento en el que se inicia la retracción), fijarán, sin embargo, en la configuración representacional del Cocoliche un límite insalvable de vulgaridad.² De todos modos, esa configuración asomará, de un modo oblicuo, alejándose de la clave paródica, en la mejor obra de la serie nativista (Chein 2007, 2012), la misma que la cancela cuando dispone en una escena bucólica sus contradictorias articulaciones: *Los gauchos judíos*.

La biblioteca de Lehmann Nistche atesora en Europa los testimonios indispensables para continuar explorando la configuración cultural del Cocoliche. Los mismos que ofreció a Adolfo Prieto para escribir una obra decisiva: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Pero el documento del que Legrás (y tantos otros antes que él) rescata de la misteriosa oralidad al Cocoliche (su irrupción inaugural en la escena del Juan Moreira con la frase: «Ma quíame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la guese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata») contiene otras huellas recuperables. En las memorias en que José Podestá, el creador del circo criollo, resiente la falta de reconocimiento sobre su aporte como artista en la cultura nacional, se representa también otro momento fundacional anterior a la irrupción del personaje en el picadero: el de la creación del payaso «Pepino el 88» (el contendiente criollo del afamado *clown* Frank Brown).

A fines del 82 fuimos con la misma compañía a Rosario. Allí se inició la popularidad de Pepino el 88. Con las canciones de actualidad y chistes oportunos *conquisté la simpatía general del público*. Los estribillos de mis canciones se repetían en todas partes. Allí comencé a estudiar *el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra*. Las décimas recitadas con el estribillo «El Gaucho Argentino y el Gaucho Oriental», eran aclamadas y aplaudidas noche a noche con entusiasmo. (Podestá:47, cursivas nuestras)

—¿Se querrá saber por qué se llama «Pepino» y no Pepe?

Es breve la explicación:

Cuando comencé a trabajar de clown con mis hermanos Jerónimo, Juan, Antonio, Pablo y Alejandro Scotti, que después fue nuestro socio y cuñado, *hablábamos en italiano champurrado; esa circunstancia italianizó mi nombre Pepe*. (46, cursivas nuestras)

Otro antecedente: durante la escena de la fiesta campestre de *Juan Moreira*, Jerónimo Podestá improvisa exitosamente una humorada haciendo hablar en escena a Antonio Cocoliche, peón calabrés de la compañía. Y otro más: desde su reciente incorporación, el actor Celestino Petray trata infructuosamente de explotar en escena su «facilidad para imitar a los tanos acriollados» (66). Todo parece confirmar entre los jóvenes descendientes de inmigrantes en el Río de La Plata la circulación de formas representacionales humorísticas en torno a los complejos y conflictivos procesos de integración social y cultural. Por fin, Celestino Petray, «vestido estafalariamente y montado en su *Rocinante*», da origen, con el pié de Jerónimo Podestá, al personaje del Cocoliche.

Podría argüirse que es la mirada retrospectiva del autobiografista la que se inventa una tradición. Sin embargo, las huellas aparecen más en los márgenes que en el centro del discurso de Podestá, por otra parte ansioso por demostrar su legítimo protagonismo en la gestación de un teatro nacional. Es útil recordar también la representación de la escena de génesis del proyecto para la pantomima *Juan Moreira*. Podestá presenta allí a un Eduardo Gutiérrez preocupado por el verismo actoral del protagonista y la autenticidad de la representación de lo criollo:

Gutiérrez después de un momento de meditación contestó:

—No, no puede ser. Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y sobre todo que supiera manejar bien un facón; en fin, un «gaucho»; y en esta compañía de extranjeros [la de Don Carlo] no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe.

Cattaneo, competente hombre de teatro, no tardó en contestarle en el acto:

—Yo sé dónde está ese hombre; trabaja en el «Humberto Primo»; es el payaso «Pepino 88», José J. Podestá. (51)

El hijo de Genovés, que, igual que el futuro Cocoliche se pretende tan bueno en las prácticas criollas como el mejor de los gauchos, lleva a las tablas al ícono de la cultura criollista popular. En el principio del circo criollo y del moreirismo fue el Cocoliche.

El Cocoliche desarticula por anticipado la principal acusación xenófoba característica del nativismo tardío: la falta de voluntad de los inmigrantes para integrarse a la nueva nación. Lo dice Giusti cuando sostiene que es común que los italianos de segunda generación «expresen en un adulterado español su profesión de fe patriótica. ¡Los hijos de italianos!... ¡Pero si es muy común que no amen ni respeten —por desgracia— la patria de sus padres!» (152). En *Los gauchos judíos*, Gerchunoff despliega un emotivo alegato nativista en contra de ese prejuicio xenófobo, con una rearticulación de la representación del Cocoliche que se sustrae a la clave de comedia.³

Ni el criollismo popular-masivo ni el primer nativismo literario (el de fines del XIX) fueron xenófobos. Sin embargo, la lectura hoy dominante de la historia literaria nacional tiende a reducir las amplias tradiciones del criollismo y el nacionalismo a la visión xenófoba que se vuelve dominante en el emergente campo intelectual del centenario. Hay que decir también que el discurso de los nativistas alarmados por el movimiento obrero y la emergencia de la política de masas del irigoyenismo no sólo se vuelve abiertamente xenófobo, también se vuelve marcadamente clasista, y pierde su sesgo federal y regional en pro de un nuevo centralismo identitario pampeanizante (Chein 2007, 2010, 2011a, 2011b). La celebración de la democracia abre paso, asimismo, a la interpretación del «efecto perverso» (Svampa), al temor a las masas.

Aunque no vislumbra el rol de una facción del estado ni el elemento federal involucrado en esa formulación de lo nacional-popular (la alianza entre oligarquías de provincia y —a través de los intelectuales provincianos, reformistas liberales y nativistas literarios— las nuevas masas urbanas de Buenos Aires), Legrás captura el heterogéneo entramado que en esa emergencia articula la experiencia urbana masificada de los diversos sectores populares con las expansivas fuerzas del mercado cultural, con lo popular rural en trance de urbanización, etc. Retoma las sendas que había abierto Adolfo Prieto y que tan escasos desarrollos tuvo en los 90. Prieto sacó a la luz el criollismo popular urbano archivado por Lehmann Nistche, y trazó en la configuración cultural del criollismo las complejas y bidireccionales relaciones entre cultura de masas, cultura popular y literatura.⁴ Los materiales que consultó indican que el ferviente criollismo y moreirismo era en una enorme proporción practicado por jóvenes inmigrantes de segunda o tercera generación. En el origen del criollismo popular urbano rioplatense estuvieron también el Cocoliche y la causa federal.

La mirada sobre el nacionalismo criollista, e incluso sobre la tradición de la poesía gauchesca, como meros discursos ideológicos de la oligarquía se profundizó en los 90. La necesaria e indispensable crítica teórica del esencialismo nacionalista, y de todo esencialismo identitario, facilitó al mismo tiempo la pérdida de perspectiva histórica de conjunto y la instalación casi desapercibida de otros «grandes relatos» (Grimson). La circulación de las teorías «post» contribuyó a que el nacionalismo y toda forma de identidad colectiva tendieran a ser percibidas, en el amplio campo de las disciplinas sociales y humanas, como dispositivos de poder homogeneizantes y totalizantes. Sin dudas, el impulso aportó enormemente a la desarticulación de postulados metafísicos muy arraigados en nuestra reflexión sobre la cultura y la literatura. Pero la mirada también perdió amplitud y espesor.

Además, la visión de la precariedad de la autonomía del campo literario nacional, que diagnostica muy acertadamente las diferencias más significativas con el modelo del campo literario francés (Altamirano y Sarlo 1983, 1997), no acierta a encontrar una definición que supere la caracterización por la carencia. Es decir, no llega a dar con la especificidad de la dinámica sociohistórica de la autonomía y

la heteronomía del campo intelectual nacional, no captura su forma específica de autonomía relativa. Una forma que no puede hacerse visible sin superar una mirada teórica abstracta (o particularizada hasta la deshistorización —Grimson—) sobre la relación entre intelectuales, estado y sectores populares.

Para el período de entre siglos que nos ocupa, superar los límites de esta mirada implica fundamentalmente considerar las formas específicas de alianza de los escritores con el estado basada en la cual se cimentó históricamente una autonomía intelectual que el mercado argentino de la letra no garantizaba (Dalmaroni, Chein 2007 y 2011a). Alianza que, con las efectivas intervenciones de los nuevos «intelectuales pedagogos» (Poblete) como Joaquín V. González, alcanza su punto culminante en el momento en que el estado mismo pasa a ser objeto de disputa. Cuando la hegemonía del estado oligárquico se ve amenazada por la política de masas, los nativistas tienden a estrechar sus vínculos con la clase dominante, a renegar de la democracia, a retraer su negociación con la cultura popular criollista y descartar las reivindicaciones federales.

En definitiva, e incluso más allá del caso de la literatura nativista del entre siglos, lo que se torna indispensable de ser pensado es el modo en que las concepciones que nosotros mismos como intelectuales tenemos acerca la autonomía del trabajo intelectual, las que somos capaces de expresar y las que llevamos inscriptas en el cuerpo socializado, obturan la posibilidad de observar, por ejemplo, una configuración social y política específica en la que el Estado se constituye no en adversario sino en promotor y garante de la autonomía de los intelectuales nacionales (Dalmaroni, Chein 2011a).

En un plano diferente y en una escala de análisis más amplia, el libro *De los medios a las mediaciones* aparece también como un precursor imprescindible de los desarrollos de una perspectiva histórica y teórica en esta dirección que venimos señalando. En la línea de los estudios culturales sobre la massmediación en Latinoamérica, Jesús Martín-Barbero, luego de revelar una significativa vinculación entre el prejuicio sobre lo masivo y la constitución de los intelectuales como sujetos sociales e históricos en los procesos de urbanización y masificación, desentraña a partir del análisis de manifestaciones como las del radioteatro argentino, las del cine nacional mexicano, las de la nacionalización de la música negra brasileña, etc., los específicos modos de mediación de lo nacional y lo popular con los cuales la cultura de masas acompañó el proceso de formación de las mismas como sujetos políticos y la emergencia de los gobiernos populistas entre 1930 y 1960 en Latinoamérica. Martín-Barbero da cuenta de un modo de articulación entre lo popular-masivo y el estado invisible para un *habitus* intelectual no sólo incapaz de observar las continuidades históricas entre lo popular y lo masivo, sino también de comprender que el surgimiento de la cultura de masas y de las masas como sujetos políticos no son sino aspectos de un proceso indisociable de emergencia social. Proceso que, por otra parte, no debe ser abstraído *a priori* de la diversidad de historias regionales y nacionales.

La pionera relectura del marxismo a la luz de la tradición de luchas nacionales del Perú de José Carlos Mariátegui, la enorme reconstrucción histórica de Ángel Rama sobre el letrado latinoamericano, las indagaciones de Adolfo Prieto sobre el criollismo literario rioplatense, la mirada de Jesús Martín-Barbero acerca de la relación entre massmediación y populismos en Latinoamérica, etc., con matices muy diversos desde luego, se inscriben todos en una dirección de pensamiento y de desarrollo teórico que propongo identificar operativamente como un *materialismo cultural latinoamericano*.

Utilizo los términos propuestos por Raymond Williams porque entiendo que en la raíz del programa de Birmingham se halla un poderoso esfuerzo por volver a pensar desde el marxismo lo popular-masivo como proceso articulador radicalmente histórico y situado.⁵ Edward Thompson no hizo sino mostrar que la conciencia obrera, que el marxismo había tendido a aceptar como abstracción necesaria, era el resultado de una articulación histórica en buena medida específica de la sociedad inglesa (Thompson 1984, 1989). Recuperando los pasos a través de los cuales las élites culturales modernas secuestraron el valor de la creatividad en un paradójico esfuerzo por resistir la racionalidad técnica del capitalismo, Raymond Williams llega a visualizar la cultura de masas como proceso articulador histórico con ramificaciones y diferencias nacionales muy marcadas (Williams 1992, 2011).

¿Por qué latinoamericano? De Simón Bolívar a Hugo Chávez, de José Martí al proyecto colectivo de Ana Pizarro, la apelación a la latinoamericanidad nunca dejó de ser una aspiración política necesaria. Pero una aspiración política que es constitutiva de verdaderas luchas históricas nacionales que forman parte indisoluble de nuestro objeto, de nuestras culturas y literaturas. Lo cierto es que la teoría, concebida desde el materialismo cultural, no puede dejar de ser histórica y situada. La recuperación plena del concepto de hegemonía como proceso histórico opera una restitución de la totalidad social como marco indispensable del sentido político de la cultura, sin hacer de la totalidad ni de la particularidad un fetiche, sino procesos articuladores específicos en diferentes escalas. No se trata de una totalidad ni sustancial ni estructuralmente homogénea, sino del modo específico de articulación de una heterogeneidad no reducida.⁶

Como lo entendía Antonio Cornejo Polar (1994, 1999), construir una tradición independiente de la crítica literaria latinoamericana en relación con nuestras propuestas, revisar y reformular agendas, es una condición fundamental para hacer al mismo tiempo explícito y productivo el locus del sujeto de la crítica. No se trata, desde luego, de desconocer las teorías generadas en los centros mundiales de la crítica. Todo lo contrario. Se trata de reconocer que el sentido del discurso teórico inevitablemente cambia al circular en nuestro campo (Gerbaudo, Chein 2006), pero sobre todo de intentar reapropiarnos del sentido del cambio.

Notas

¹ Introduzco el concepto de configuración cultural de Alejandro Grimson.

² Martiniano Leguizamón, líder de la segunda camada nativista, fundador de un teatro nativista ya depurado del barro moreirista con que se había venido forjando al otro lado del río, cuestionará duramente a su aliado Javier de Viana: «no transijo con las concesiones que ha hecho usted al deplorable gusto de ciertas escenas nacionales en boga, porque es sin duda exótica y desafinante esa intromisión del elemento extranjero para provocar hilaridad» (120).

³ Hay indicios, además, de que procesos articulatorios similares a los de la «cultura» cocoliche se producen en la cultura popular masiva de los judíos en Buenos Aires. «Se denominó valesko al “cocoliche” hablado por los judíos de Buenos Aires: es un “papiamento”, según la jerga lunfarda, que usaban los inmigrantes judíos al

poco tiempo de llegar a la Argentina; una mezcla de idish y castellano que producía textos como ¡*Qui Moreira qu'istás, Abraham!*» (Feierstein:148).

⁴ Tal vez porque se concentra más en Rafael Obligado que en Joaquín V. González, Prieto no llega a dimensionar la importancia de la articulación con un sector del estado roquista (Dalmaroni y Chein 2007).

⁵ Los términos «estudios culturales», en cambio, han alcanzado una amplitud tan diversa que impiden pensar un paradigma o un programa común de investigación. En las últimas décadas, ha tendido a asociarse cada vez más con las teorías «post» cuya divulgación ha conducido en forma dominante hacia formas de neo-idealismo muy diferentes de lo que entendía Williams por «materialismo cultural».

⁶ La propuesta del concepto de configuración cultural de Alejandro Grimson moviliza la teoría en esta dirección.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, CARLOS y BEATRIZ SARLO (1983). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- CHEIN, DIEGO J. (2006). «Proceso de constitución del campo nacional de la folklorología: posicionamientos, articulación social y resignificación de la teoría». *Silabario* 9, 109–128.
- (2007). *La invención literaria del folklore*. Tucumán: Edición del autor.
- (2010). «Escritores y Estado en el Centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina». *Revista Chilena de Literatura* 77, 51–72.
- (2011a). «La cultura nacional como espacio emergente de articulación entre el estado y las letras en la Argentina del Centenario». *Kipus. Revista Andina de Letras* 30, 63–81.
- (2011b). «Argentinos de profesión. El debate nativista en torno a la poesía gauchesca». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 74, 25–48.
- (2012). «Nación y provincia: génesis del discurso de la identidad entrerriana en la literatura nativista argentina (1895–1915)». *A contracorriente* 2, 171 [en línea]. Consultado el 15 de noviembre de 2013 en <http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/171>
- CORNEJO POLAR, ANTONIO (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- (1999). «Para una teoría literaria hispanoamericana: A veinte años de un debate decisivo». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 50, 9–12.
- DALMARONI, MIGUEL (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ESPÓSITO, FABIO (1998). «La tradición nacional: una continuidad en el pasado». *Tramas, para leer la literatura argentina* 9, 82–89.

- FEIERSTEIN, RICARDO (2006). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Galerna.
- GERBAUDO, ANALÍA (2012). «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)». *Ensemble* 8, 1–25.
- GERCHUNOFF, ALBERTO (1964). *Los gauchos judíos*. Buenos Aires: Eudeba.
- GIUSTI, ROBERTO F. (1910). «Reseña sobre “La restauración nacionalista” de Ricardo Rojas». *Nosotros* 26, 139–154.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LACLAU, ERNESTO (2009). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LEGUIZAMÓN, MARTINIANO (2005). *Páginas argentinas*. Buenos Aires: Simurg.
- LEGRÁS, HORACIO (2002). «La cultura popular argentina de cambio de siglo. Elementos para una nueva evaluación». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 55, 53–72.
- (2003). «Palimpsesto, cultura popular y modernidad política en el Juan Moreira teatral». *Latin American Theatre Review* 2, 21–39.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PRIETO, ADOLFO (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- POBLETE, JUAN (2002). «Trayectoria crítica de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos», en Daniel Mato, compilador. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* [en línea]. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 235–246. Consultado el 10 de noviembre de 2013 en <<http://168.96.200.17/ar/libros/cultura/poblete.doc>>
- PODESTÁ, JOSÉ J. (2003). *Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá*. Buenos Aires: Galerna.
- RAMA, ÁNGEL (1982a). *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- (1982b). *Los gauchopolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL.
- (1984). *La Ciudad Letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- (1985). *Las Máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- ROMANO, EDUARDO (1998). «Hacia un perfil de la poética nativista argentina». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27, 73–88.
- SVAMPA, MARISTELLA (2006). *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- TERÁN, OSCAR (1993). «El fin de siglo argentino: democracia y nación». *Cuadernos Hispanoamericanos* 517–519, 41–50.
- THOMPSON, EDWARD P. (1984). *Tradición, revuelta y conciencia de clase*. Barcelona: Crítica.
- (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Vol. I y II. Barcelona: Crítica.
- WILLIAMS, RAYMOND (1973). *Drama from Ibsen to Brecht*. Penguin: Harmondsworth.
- (1980). *Marxismo y literatura*. Península: España.
- (1992). *Historia de la Comunicación Social*. Vol. I y II. España: Bosch Comunicación.
- (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- ZIMMERMANN, EDUARDO (1996). *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890–1916*. Buenos Aires: Sudamericana/Universidad de San Andrés.

El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970–2007)

✉ ANNA FORNÉ / Universidad de Gotemburgo

anna.forne@gu.se

Resumen

Este trabajo indaga en la conformación e institucionalización del género testimonial a partir de la lectura de un corpus de textos testimoniales ganadores del premio Casa de las Américas desde 1970 hasta el presente. El objetivo es rastrear los posibles cambios y reformulaciones que se han producido en los repertorios narrativo-interpretativos de esta serie textual más allá de las demarcaciones espacio-temporales locales y sincrónicas que suelen condicionar la escritura y la lectura del género testimonial. En particular se examinan las apuestas estéticas contrastándolas con las de un corpus de novelas también premiadas por Casa de las Américas durante el mismo período. El aporte principal del estudio consiste en leer esta serie literaria a la luz de las políticas culturales revolucionarias de los años sesenta y setenta para así intentar reconstruir las poéticas y las políticas del género testimonial, tal como se formulan desde Casa de las Américas.

Palabras clave: testimonio • estética • compromiso • Casa de las Américas • literatura uruguaya

Abstract

This paper explores the formation and institutionalization of the testimonial genre through the reading of a corpus of testimonial texts, winners of the literary prize of Casa de las Américas from 1970 to the present. The goal is to track the changes and reformulations that have occurred in the narrative-interpretative repertoire of this textual series, beyond the local and synchronic spatiotemporal boundaries that usually condition the writing and reading of the testimonial genre. The aesthetic choices will be examined in particular, contrasting them with the ones of a series of novels also awarded by Casa de las Américas during the same period. The main contribution of the study is to read this literary series in the light of the revolutionary cultural politics of the sixties and seventies in order to try to reconstruct the poetics and politics of the testimonial genre, as formulated from Casa de las Américas.

Key words: testimony • commitment • aesthetics • Casa de las Américas • Uruguayan literature

Puntos de partida

Desde la inauguración de la categoría «testimonio» del premio Casa de las Américas en 1970, los paradigmas escriturarios así como los códigos interpretativos del relato testimonial han ido modificándose hasta cristalizarse en principalmente tres modelos narrativo–interpretativos: el subalterno, el político–reivindicatorio y el psicoanalítico (Garibotto). No obstante la importancia de los premios literarios de esta institución, en tanto organismo establecedor de normas y códigos interpretativos, el análisis del género testimonial por lo general se ha realizado desde una perspectiva temática de anclaje espacio–temporal local y sincrónico (eje denunciatorio) o bien a través de la mirada del letrado solidario (eje subalterno). Ambos acercamientos, que en primer lugar se actualizan por medio de la figura del intelectual comprometido, privilegian el contenido por encima de la forma.¹

Esta aproximación contenidista al arte, *vis à vis* la idea de la autonomía del arte, es un debate que atraviesa el campo intelectual de la época. Recordemos por ejemplo la polémica entre Óscar Collazos y Julio Cortázar (1970) sobre la relación entre la realidad y la literatura y el papel de la literatura en la sociedad. No obstante esta discusión larga y vívida entre los intelectuales latinoamericanos sobre los vínculos entre sociedad, arte y realidad en el cuerpo teórico–crítico sobre el testimonio, desde Miguel Barnet a John Beverley, sobresale un posicionamiento estético–ideológico acrítico que defiende la idea del arte como un reflejo de la realidad social al servicio de la lucha política,² que se puede contrastar con la diferenciación entre la literatura revolucionaria y la literatura para la revolución, o al decir de Cortázar, «los revolucionarios de la literatura [y] los literatos de la revolución» (76).

Ahora bien, aunque los contenidos testimoniales por un lado suelen responder a una urgencia contextual específica asociada a las luchas sociopolíticas, por otro lado, pienso que tanto los repertorios narrativos como las tramas interpretativas del género se organizan según una serie de criterios poéticos residuales más difusos, que en el caso particular del testimonio, por lo menos en parte, derivarían de las políticas estéticas de Casa de las Américas, por ser un género narrativo asociado a las agendas culturales revolucionarias de los años sesenta y setenta.

Esta es una faceta de la conformación e institucionalización del género testimonial en América Latina que no se actualiza en los textos crítico–teóricos canónicos sobre el testimonio.³ Señala Victoria García al respecto:

la definición del género establecida como canónica por la crítica (...) no se adecua a la diversidad de textos que contemporáneamente a su institucionalización como género recubría la noción de literatura testimonial. (...) Algo similar ocurre con los textos premiados en la categoría testimonio de Casa de las Américas, cuya fundamental participación en la institucionalización del género, observada por la crítica, no ha sido el correlato de un análisis de las obras cuya canonización, con los galardones, la Casa buscaba promover. (373–374)

En este trabajo me propongo rastrear algunas de las reformulaciones y remodelaciones que se han producido en los repertorios narrativo–interpretativos tes-

timoniales a lo largo del tiempo desde Casa de las Américas. En particular me interesa deslindar las apuestas estéticas contrastándolas con las de un corpus de novelas premiadas por Casa de las Américas durante el mismo período.⁴ La idea es intentar reconstruir (por lo menos parcialmente) las poéticas y las políticas del género testimonial, tal como se formulan desde Casa de las Américas, a partir del análisis de una serie de textos galardonados en las dos categorías narrativas (novela y testimonio) de dicha institución.⁵

Con el fin de poder examinar la conformación y el desarrollo del género testimonial desde Casa de las Américas, el corpus del estudio está conformado por una serie de textos testimoniales uruguayos ganadores del premio testimonio de la Casa desde 1970 hasta el presente. Esta elección puede parecer arbitraria (hasta cierto grado lo es), pero a efectos de poder delimitar el material de estudio se hizo esta selección sobre la base del hecho de que la primera obra ganadora del premio testimonio fue *La guerrilla tupamara* de la periodista uruguaya María Esther Gilio.⁶ Por otra parte, pensando que el premio se constituye en una época caracterizada por el latinoamericanismo de los intelectuales⁷ —lo cual supone un desmontaje de la sistematización nacional de las obras ganadoras—, este estudio no solamente trata del campo cultural uruguayo y su relación con el premio Casa de las Américas, sino que asimismo se puede contemplar como un estudio piloto de un extenso corpus latinoamericano, en gran parte inexplorado en su totalidad, del cual las obras aquí estudiadas serían una suerte de muestras (cuasi-) aleatorias.

Es decir, si bien el corpus de análisis solamente contiene obras uruguayas ganadoras del premio Casa de las Américas en dos categorías narrativas mencionadas anteriormente, el objetivo global de la investigación es indagar en la conformación e institucionalización del género testimonio en el campo literario latinoamericano. El hecho de que se trate de un concurso literario continental, inscrito en un proceso político-cultural específico, conlleva que los repertorios narrativo-interpretativos a descifrar no sean específicos de la narrativa uruguaya, sino que más allá de las especificidades espacio-temporales nos informen de las fórmulas y concepciones estéticas plasmadas en relación con la Revolución cubana en sus diferentes momentos históricos.

El prisma del cristal revolucionario

El Premio Literario Casa de las Américas se instauró un año después del triunfo de la Revolución Cubana. Si bien la categoría «testimonio» no se incorporó hasta diez años más tarde, este es el género literario que de manera más directa responde a los postulados éticos y estéticos de la Revolución, proclamados por Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1961, y también contenidos en «Palabras a los intelectuales» del mismo año:

Nosotros no tenemos que decirles a ustedes lo que han de hacer; de la realidad misma, surgen las tareas que ustedes tienen delante. Lo evidente es que ustedes cuentan hoy con las condiciones ideales, con las mejores condiciones para trabajar; y la realidad es que el intelectual, el

escritor y el artista cobran en esta hora revolucionaria todo su valor y toda su importancia; el valor y la importancia que sólo la Revolución podía darles; el valor y la importancia que sólo las clases humildes, liberadas, de nuestro pueblo, podían darles; la importancia que jamás habrían podido darles, el valor que jamás habrían podido concederles las clases explotadoras. (1961a)

En los discursos de Fidel Castro se asientan las bases del arte revolucionario y, a la larga, del género testimonial, que en su formato canónico recupera por medio del trabajo antropológico-etnográfico de un intelectual solidario, la voz de un personaje representativo del pueblo. La denuncia social y política es por lo tanto el elemento constitutivo del género, por lo cual la forma termina supeditada al contenido. Resulta más importante la transparencia con respecto a los métodos de trabajo del periodista-etnógrafo que la elaboración estética del material recopilado. El protagonista y el destinatario del arte revolucionario es el pueblo y sus fines principalmente didácticos de concientización deben cumplirse por medio del «prisma del cristal revolucionario» (Castro 1961b).

Las actividades y los programas iniciados desde Casa de las Américas formaban parte del proyecto revolucionario que, como institución, obraba en el campo de la cultura filtrando los repertorios ético-estéticos habilitados e institucionalizados por la Revolución. Señala Hugo Achugar al respecto:

Uno de los fenómenos centrales ocurridos a partir de finales de los 50 lo constituyó el surgimiento de un nuevo centro político-cultural que pasó a legitimizar una producción literaria que, aún cuando previamente existente, no era hegemónica, algo que, con una fuerte simplificación, podría simbolizarse diciendo que frente a *Sur* surgió *Casa de las Américas* en La Habana. (161)

No obstante, con el tiempo se restringieron las libertades iniciales de los intelectuales de poder establecer de modo más o menos independiente de la dirigencia política la relación entre arte y revolución, principalmente a efectos de la coyuntura política internacional. A nivel político es el acercamiento de Fidel Castro a la URSS lo que provoca tensiones, y a nivel cultural el caso Padilla es punto de inflexión que incita el distanciamiento del régimen por parte de una serie de intelectuales. Es en 1971 que se inicia el llamado «Quinquenio Gris»,⁸ caracterizado por una agenda político-cultural fuertemente marcada por el marxismo-leninismo. Así, a partir de la década de los 70 la Casa y su revista se tienen que ajustar a las interpelaciones de la dirigencia, pronunciados por Fidel Castro en el discurso de clausura del *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* en 1971 (Gilman 2010; Marchesi). Resume Ambrosio Fornet:

Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los úkases: una política cultural imponiéndose por decreto y otra

complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo. (15–16)

Por lo tanto no es una coincidencia que el premio testimonio se crea en esta época de giro cultural y político–económico de la revolución cubana, ya que es un género que claramente responde a las exigencias del arte revolucionario, que debe producirse desde y para el pueblo y anclarse en la realidad contemporánea, tal como lo había formulado Fidel Castro ya en su discurso de clausura del *Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* en 1961.

En este ideario, el rol del intelectual latinoamericano llegó a configurarse conforme a un modelo que Miguel Dalmaroni define como flaubertiano–quijotesco por su manera singular de insistir en la combinación aparentemente contradictoria entre la acción política y la práctica artística, o bien entre «*justeza* artística y justicia ideológica» (10). Así se articula la literatura comprometida que, desde el prisma del cristal revolucionario, se justifica por su anclaje en la realidad latinoamericana y su labor de denuncia. En efecto, estas ideas en torno al valor pragmático del discurso literario fundamentaron la incentiva de incluir el testimonio entre las categorías literarias del premio, según explica Ángel Rama en «Conversación en torno al testimonio» (1995). Por consiguiente, en las bases de selección de la primera convocatoria del premio testimonio en 1970, se acentuaron como cualidades imprescindibles la documentación, la realidad y la inmediatez:

Los libros de testimonio documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o testigos idóneos. (en Aymerich:32)

Sin embargo, a pesar del pronunciado rechazo al arte por el arte y la acentuación de las posturas políticas, es posible distinguir un deslizamiento discrepante con respecto a la agenda ideológica oficial en las convocatorias y en los certámenes del premio testimonio. A propósito señala Carmen Aymerich en su estudio de la escritura testimonial, que las definiciones iniciales del género, base de la selección de los ganadores, se aligeraron con el tiempo. En la convocatoria de 1972 se añade a los requisitos de documentación, realidad e inmediatez, la posibilidad de entender como testimonio el «registro de la memoria inmediata» (32–33), una adición que se podría entender como una ampliación del género a incluir lo que Rossana Nofal ha llamado el *testimonio letrado* (13). Es decir, un discurso de un personaje informado con acceso a la inmediatez de la propia conciencia.

Ahora bien, ¿cómo se reflejan estos deslizamientos en las obras objeto de estudio del presente trabajo? ¿Qué repertorios narrativo–interpretativos son posibles distinguir en la lectura de ellas? Pasaremos de las políticas culturales a las poéticas testimoniales habilitadas desde Casa de las Américas.

Poéticas comprometidas

La primera ganadora del premio testimonio de Casa de las Américas fue la periodista uruguaya María Esther Gilio por *La guerrilla tupamara* (1970), que compila una serie de notas y reportajes sobre el Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) en el Uruguay, anteriormente publicados en *Marcha*. El jurado de esta primera edición del premio estaba integrado por tres escritores, ya en aquella época emblemáticos del nuevo periodismo y del relato etnográfico latinoamericanos, a saber, Ricardo Pozas, Rodolfo Walsh y Raúl Roa. En el fallo del jurado, transcripto en las solapas de la primera edición del libro, se exponen los siguientes criterios de selección: los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos, después retomados en la decisión del jurado, en la que se acentúa la inmediatez, el dramatismo y la actualidad sociopolítica de *La guerrilla tupamara*:

[La guerrilla tupamara] documenta de fuente directa, en forma vigorosa y dramática las luchas y los ideales del movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, así como algunas de las causas sociales y políticas que han originado en el Uruguay uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea. (solapa)

En *La guerrilla tupamara* la estructura argumentativa del texto sobresale, y la finalidad explicativa, a veces incluso justificativa y panegírica, de los reportajes es clara. En este sentido, la veta didáctica de fines ideológicos tiñe la voz de la periodista, cuya posición enunciativa se desplaza a lo largo del relato, desde una postura inicialmente imparcial y objetiva hacia un involucramiento subjetivo que conlleva una fuerte dosis de dramatismo narrativo.

La finalidad no sólo de retratar la actualidad de la sociedad uruguaya sino la evidente intención de convencer o persuadir al lector de la validez del argumento se refleja en la manera en que está estructurada la información en el libro. Así, el libro se abre con una introducción sobre el proceso sociohistórico en el Uruguay, seguida por una serie de entrevistas a personas de todas las edades que pertenecen al lumpen o proletariado uruguayo. Por un lado, estos reportajes describen la situación precaria en diferentes instituciones estatales de reclusión y, por otro, investigan la opinión de los uruguayos sobre las acciones recientes de la guerrilla. En la serie de reportajes que contiene el libro, es claramente distinguible la voz de la periodista, tanto en calidad de entrevistadora como en los comentarios metatextuales insertados en el transcurso del relato en los que se describen los procedimientos de trabajo y los métodos de verificación:

Tomé mi cuaderno y anoté: «Gritos desgarradores, el guardián no parece asustado o conmovido». En ese momento me di cuenta de que yo misma no estaba nada asustada y apenas conmovida. Pensé que es seguramente a eso que se suele llamar «deformación profesional». El acuciante deseo de transmitirlo todo con la máxima veracidad me estaba transformando en una mezcla de máquina fotográfica con grabador. Los gritos se intensificaban. (44)

En la cita, el yo narrativo tambalea con relación a los requisitos de objetividad cuando la cronista describe ambiguamente la mimetización con la insensibilidad del guardián y la consiguiente pérdida de la distancia crítica como una ventaja metodológica (observa sin sentir), al mismo tiempo que cuestiona la veracidad del registro imparcial y ponderado. En esta poética de los efectos, en la que sobresale la función social de denuncia, el sujeto enunciativo termina oscilando entre la objetividad, el posicionamiento político-ideológico y su propia subjetividad. En este sentido, el párrafo citado condensa las imprecisiones del género testimonial que por un lado, a efectos de los métodos de trabajo y los requisitos de documentación, realidad e inmediatez, solicita objetividad y verificabilidad y, por otro, implica un posicionamiento definido, condicionado por el «prisma del cristal revolucionario», que requiere una cancelación de la subjetividad del sujeto enunciativo.

La trama central del libro es la historia de la Toma de Pando por el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros en octubre de 1969. También este reportaje se configura sobre la base de material documental recopilado directamente por la autora, con la diferencia notable de la identificación intensificada entre la voz de la periodista y el coro de informantes, que por momentos llegan a trenzarse por completo:

El joven de al lado, ajeno a todo, seguía mirando a lo lejos, sumido en quién sabe qué serios pensamientos. Por un segundo, sin embargo, nuestras miradas se cruzaron y yo tuve, súbita y violentamente, la seguridad de que era unos de los nuestros. Me di vuelta hacia la ventanilla y no volví a mirarlo.

Días después, en los diarios, reconocí sus ojos tristes, su pelo oscuro y lacio, sus rasgos finos. Era Jorge Salerno, pocas horas más tarde, lo asesinarían durante la evacuación del Pando. (131)

En cuanto a las apuestas estéticas con relación a las posturas éticas e ideológicas en el testimonio analizado, se puede observar que paralelamente a la narración altamente dramática de la toma de Pando y a la descripción de la violencia arbitraria por parte de las fuerzas policiales y militares, en las que la voz de la autora se entrelaza con las de los informantes —salvo en los fragmentos de entrevistas—, la veracidad y la validez de la argumentación se refuerzan materialmente de modo constante, por ejemplo con la presentación de un plano del centro de Pando, insertado en el libro. De esta manera, la estetización del material que hace que el testimonio tenga la calidad literaria pretendida, se contiene y se neutraliza al resaltar el aspecto documental.

En fin, el testimonio de Gilio sortea el tan temido panfletismo del discurso sociopolítico gracias a la literaturización del material documental.⁹ Asimismo es la dramatización del discurso de actualidad sociopolítica que transforma el testimonio de Gilio de un manual de adoctrinamiento revolucionario en una obra literaria con calidades tanto literarias como instructivas. Sin duda, en el momento de su publicación, la faceta educativa e informativa era de gran importancia, y esta obra tenía la potencialidad de interesar a un público vasto.

Ocho años después de la primera edición del premio testimonio Casa de las Américas, Eduardo Galeano ganó con *Días y noches de amor y de guerra*. Mientras que los escenarios presentados en *La guerrilla tupamara* son plenamente uruguayos, en el testimonio de Galeano se traza una cartografía de las luchas revolucionarias a nivel mundial. Así, en fragmentos cortos el autor-vagabundo recorre, desde Buenos Aires en 1976, Guatemala, Vietnam, El Salvador, Bolivia, Argentina y Cuba. El trasfondo de los fragmentos de memorias de viajes es Uruguay, recordado e imaginado desde la distancia del exilio. En este recorrido también pasan revista personajes clave del mundo intelectual de izquierda en América Latina de los años 60 y 70. En este sentido, la obra documenta un mundo, y retrospectivamente constituye un libro de contactos de la época.¹⁰ De hecho, en la primera página aparece el paratexto de rigor del género testimonio, en el que se establece el contrato de lectura referencial que en este caso se fundamenta en la memoria inmediata de la voz narrativa: «Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió. El autor lo escribe, tal como lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados» (1986). En este sentido, el testimonio de Galeano desplaza las fronteras de la serie testimonial conforme al ideario estético de Casa de las Américas cuando aparte de la dimensión documental incluye un registro de la memoria inmediata. Los personajes que pasan revista en *Días y noches de amor y de guerra* no solamente figuran como nombres de referencia de una época, sino que también, en el momento de escritura de 1976, cumplen una función denunciatoria porque la lista incluye los nombres de algunos desaparecidos y los de personas amenazadas por la policía y los militares.

En *Días y noches de amor y de guerra*, la presencia de la voz narrativa provoca una transgresión de las fronteras genéricas entre el testimonio y la autobiografía. Asociados a la figura del yo narrador encontramos los pasajes en los que se discute la escritura como arma política. La postura revolucionaria de la instancia narrativa es clara, si bien apuesta por la pluma: «Muchas veces había llegado a convenirme de que ese oficio solitario no valía la pena si uno lo comparaba, pongamos por caso, con la militancia y la aventura. (...) Aquella noche me di cuenta que yo era un cazador de palabras. Para eso había nacido» (59).

La elección de las letras en este testimonio también repercute en la relación entre forma y fondo. *Días y noches de amor y de guerra* es un texto literario, elaborado más allá de una adecuación de la forma al fondo. En el testimonio de Galeano, el yo del narrador-autor-personaje se superpone a las demás voces; ya no se trata de diálogos transcritos sino de charlas narrativizadas, poemas en prosa y relatos diversos que se mueven entre la realidad y la ficción, por lo que esta obra trasciende todos los límites genéricos. De hecho, en la fundamentación del Jurado (integrado por José Vicente Abreu, Luis Báez, Ernesto Cardenal, Socorro Díaz, Fernando Morais, Rodolfo Puiggrós) se destaca precisamente esta capacidad de configuración estética de la realidad como una de las cualidades del texto: «Bajo el aliento literario, la vida de los luchadores latinoamericanos adquiere una dimensión global y configura el material de una epopeya contemporánea» (Casañas y Fornet:117).

Es decir, los criterios de evaluación del género parecen haber cambiado de manera considerable desde la primera edición del premio, sólo ocho años antes.

No sólo es posible observar un cambio con respecto a los imaginarios testimoniales sino también con relación a las imágenes de Montevideo. En el texto de Galeano, Montevideo es una ciudad distante, poblada por el miedo y el terror, un lugar perdido que solamente cobra forma en los sueños y las memorias.

En el testimonio dado en *Días y noches de amor y de guerra*, la elaboración literaria del material, sin embargo, no se aparta del ideal de captar la realidad por medio del prisma de la revolución. Aparte de describir las realidades de opresión en varias naciones, el texto contiene una serie de fragmentos denominados *El sistema*, en los que la organización de la opresión y la banalidad del mal se representan por medio de un lenguaje poético de denuncia:

Plan de exterminio: arrasar la hierba, arrancar de raíz hasta la última plantita todavía viva, regar la tierra con sal. Después, matar la memoria de la hierba. Para colonizar las conciencias, suprimirlas; para suprimirlas, vaciarlas de pasado. Aniquilar todo testimonio de que en la comarca hubo algo más que silencio, cárceles y tumbas. (208)

Entre el testimonio de Gilio y el de Galeano no es sólo la adecuación entre forma y fondo lo que cambia. Asimismo se transfigura el tono del testimonio, de la fe y la esperanza en desolación y derrota. Además, uno se escribe desde adentro a través de una mirada cuasi-objetiva, el otro se formula desde afuera, en el exilio, por medio de una voz subjetiva de dolor.

Antes de ganar el premio Casa de las Américas en la categoría testimonio, Eduardo Galeano ya había sido galardonado por la Institución en 1975 cuando *La canción de nosotros* gana el premio novela. Por aquel entonces, Galeano ya era un intelectual destacado en América Latina, cuyo nombre también empezó a tener resonancia a nivel internacional tras la publicación, en 1971, de *Las venas abiertas de América Latina*.¹¹

Galeano es un autor cuya producción narrativa se equilibra entre las demandas del compromiso y la voluntad creativa, o bien, entre el fondo y la forma. *La canción de nosotros* no es una novela total al estilo de la literatura latinoamericana de la época, porque en vez de crear un mundo representa el espacio limitado y fragmentado de una ciudad en descomposición. *La canción de nosotros* es un *collage* textual cuya misma estructura marca un quiebre de los mismos moldes genéricos propuestos e institucionalizados por la Casa. Esta obra no es novela, no es ensayo, no es testimonio. Es un poco de todo. En vez de presentar una historia novelada, en *La canción de nosotros* se novela la teoría de la dependencia a través de un retrato de los márgenes de una ciudad asolada por «El Poder»: «La ciudad hierve de mendigos y laburantes sin camisa y sin fe, mientras los inquisidores y los verdugos alzan sus estandartes y el Poder avanza por los basurales» (35). Es por medio del montaje de una serie de historias que, de distintas maneras, se despliega la temática «centro-periferia»: la novela de Galeano parte de la realidad contemporánea

al mismo tiempo que revela que la elaboración literaria del contenido no cancela el mensaje. Así, las partes de índole testimonial que más inmediatamente retratan la realidad cotidiana de los militantes en una ciudad asediada («El regreso» y «La máquina»), se matizan y se complementan, por una parte, con la plasmación poética del espacio ciudadano en los capítulos de «La ciudad» y, por otra, a través de la incorporación de una serie de relatos tragicómicos sobre una pareja de buscavidas («Andares de Ganapán»). Aparte de los relatos mencionados, aparecen siete entradas llamadas «El Santo Oficio de la Inquisición» en las que se transcriben una serie de documentos de la Inquisición, según se explica en los «Datos al margen» (9). Es decir, más allá de representar las desigualdades y la violencia social y política de la época, esta novela asimismo explora, en virtud de la variedad de registros discursivos empleados, la dimensión histórica de siglos de opresión. En este sentido, se podría pensar que *La canción de nosotros* anticipa dos de las grandes corrientes narrativas posdictatoriales, a saber: la novela testimonial y la novela histórica. Mientras que los pasajes de «El regreso» y «La máquina» son fundacionales a la hora de leer la narrativa posdictatorial sobre las memorias de la represión en Uruguay, la incorporación de documentos historiográficos y la estilización de los repertorios narrativos anacrónicos en los fragmentos sobre la Inquisición y los pasajes de índole picaresca en «Andares de Ganapán» podrían considerarse precursores de lo que dos décadas más tarde daría en llamarse la nueva novela histórica.

Dos años después de ser premiado Galeano con *La canción de nosotros*, el escritor uruguayo Jorge Musto gana el premio de la Casa, en la categoría novela, con una obra titulada *El pasajero*. Similar a los textos de Gilio y Galeano, en éste se reconstruye la vida diaria en Buenos Aires y Montevideo durante los años de la represión, o como se informa en la solapa del libro: «evoca con eficacia uno de los aspectos de la vida uruguaya de los últimos años: la lucha guerrillera urbana». Es decir, temáticamente *El pasajero* se aproxima a las dos obras ganadoras en la categoría testimonio en 1970 y 1978 así como a *La canción de nosotros*.¹²

En este relato sobre un intelectual que empieza a militar más por coincidencia que por convicción, el narrador–protagonista narra en primera persona sus periplos personales que lo llevan de una vida bohemia de escritor fracasado e indiferente en Buenos Aires a la militancia en Montevideo. En este sentido, más que narrar la lucha guerrillera urbana, tal como promete la información editorial de Casa de las Américas, en *El pasajero* Musto evoca el despertar existencial de un protagonista inicialmente desilusionado, que gracias a una nueva concepción del mundo asume una serie de responsabilidades sociopolíticas y personales. La sustitución de las letras por las armas y la transformación del antihéroe pequeño–burgués individualista en intelectual orgánico y héroe guerrillero son por tanto el tópico del libro, que podría caracterizarse como un *bildungsroman* comprometido. «En ese tiempo ya decía nosotros y no ustedes. Estaba aprendiendo a ser humilde» (93), explica el narrador.

Si bien el jurado del premio novela en 1977, destaca la referencialidad, la autenticidad y la concientización como rasgos distintivos y destacables de *El pasajero*,¹³

en la novela se despliega una puesta en duda de por lo menos las dos primeras de estas características a través de las reflexiones del yo narrativo. Así se suspende la creencia en la posibilidad de nombrar una realidad recientemente conquistada, cuando esta misma se derrumba al perder el sujeto historia y porvenir. Con la pérdida de la libertad existencial, también pierden valor las palabras. Tras una descripción desgarradora de los efectos físicos y mentales de la tortura, el protagonista–narrador concluye:

Con cada aspiración recobraba sensaciones diversas y recientes y ese gusto a sangre fresca depositada en el paladar y la garganta. (...) Quería encontrar una palabra, definir con una palabra, aunque fuera aproximada, mi relación emocional con los últimos sucesos (...) El presente, decidí, carecía de componentes especulativos. Por eso la insuficiencia del lenguaje. Despojada de historia, la palabra resultaba tan poco significativa como el sonido de la lluvia o la forma de un guijarro. Miedo o valor suponen porvenir; yo no lo tenía. (142)

Según hemos visto, ambas novelas uruguayas ganadoras del premio novela de Casa de las Américas responden a los criterios del arte comprometido: representar un tema de actualidad y dar a la literatura una función social al incentivar la concientización. No obstante, en las dos novelas también se presencia la construcción de una subjetividad autoreflexiva, tramada en la intersección entre lo personal y lo político o bien entre la representatividad colectiva y la intimidad individual. Esta misma tensión entre lo personal y lo político también es característica del género testimonial —relato formulado en primera persona— aunque convencionalmente las estrategias narrativas empleadas en el testimonio canónico hacen sobresalir la función social del testigo denunciador, despojado de todo tipo de disposiciones personales, en detrimento de la narración de la experiencia íntima.

Al mismo tiempo que *La canción de nosotros* y *El pasajero* se inscriben temáticamente en el sistema literario revolucionario, se produce un desfase con respecto al desarrollo de la literatura en el Uruguay durante la misma época. Tanto en *La canción de nosotros* como en *El pasajero*, se destaca la ciudad como protagonista de la realidad denunciada, recordada y añorada desde la distancia del exilio o el encierro:¹⁴

Montevideo es un barrio, Montevideo es una esquina, Montevideo es un zaguán. Con revoques desprendidos y gatos y azoteas. Una ciudad de soledades módicas, discretas, de calles largas trazadas a cordel, de plátanos sombreando las veredas, de vientos fríos y veranos calientes, con diarios bastante bien escritos, automóviles del treinta rodando alegremente entre estertores, muchachas flacas y algo provincianas, fútbol en completa decadencia. Ciudad para mirar crecer sobrinos, parrales y tristezas, de arquitectura parejamente fea, teatro floreciente, política tramposa. (Musto:53)

En este sentido, ambas novelas ganadoras del premio novela de Casa de las Américas se inscriben en la tradición literaria de la Generación del 45, y no dentro de la ruptura estética advertida por Ángel Rama como coincidente con la

toma de Pando por el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros en 1969. Para Rama, es a partir de esta operación guerrillera que se produce un cambio en la concepción y abordaje intelectual–artístico de la realidad nacional:

O designarla como la generación de la acción por referencia paralela a un principio que esos mismos comandos desplegaron como insignia, y según el cual «la crítica es la acción», lo que tipificaría el traslado del espíritu crítico que dominara las élites (sic!) intelectuales nacionales a lo largo de casi treinta años hacia una forma constructiva directa —por destructivas que resulten algunas de sus operaciones— que apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural. (1972:221–222)

Este giro estético en la literatura uruguaya —coincidente con la primera versión del premio testimonio— en parte se puede entender como una medida estratégica para sortear la censura pero,¹⁵ como señala María Rosa Olivera–Williams (79), sobre todo parece responder al derrumbe del imaginario social y a una necesidad de representar esta nueva realidad con otras fórmulas narrativas. Sin embargo, en las novelas premiadas de Galeano y Musto, la representación permanece anclada en la concepción anterior de la realidad y por tanto se formulan conforme a una serie de apuestas estéticas que se estaban agotando en el campo literario nacional.

Si durante los años de represión los intelectuales y artistas uruguayos se abocaron a inscribir en el arte el desmoronamiento del imaginario social uruguayo y sus mitos constituyentes, con el retorno a la democracia un quehacer primordial fue rearticularlo, según advierte Jorge Ruffinelli (50), al señalar que esta labor de resignificación principalmente se emprendió en el formato de la novela histórica y a través del testimonio. Volviendo la mirada sobre las obras uruguayas premiadas por Casa de las Américas en las categorías testimonio y novela, de hecho podemos confirmar esta radiografía literaria del Uruguay posdictatorial. Sin embargo, como vamos a ver, no solamente las fórmulas estéticas de la novela se van renovando y poniendo al día sino que también la categoría testimonio —devenida novela testimonial— es objeto de una innovación que permite incorporar en el relato testimonial una representación de los complejos procesos de la memoria y los intrincados procedimientos de las escrituras del yo.

Coincidente con la caída de las dictaduras en el Cono Sur y en forma de una respuesta a las inquietudes historiográficas surgidas con motivo del Quinto Centenario, se pudo observar en el ámbito de la literatura un renacimiento y una renovación del género de la novela histórica. Esta corriente, ampliamente estudiada hace una década, no pasó desapercibida en el Uruguay, donde obras como *Bernabé Bernabé* (1988) de Tomás de Mattos, *Los papeles de los Ayarza* (1988) de Juan Carlos Legido o *Maluco. La novela de los descubridores* (1990) de Napoleón Baccino Ponce de León, para mencionar sólo algunas, tuvieron mucho éxito. Este último es el ganador del premio novela de Casa de las Américas en 1989.

Sin entrar a analizar la novela en detalle, ya que a diferencia de otros ganadores del premio novela de la Casa, ha sido objeto de numerosos estudios,¹⁶ es posible constatar que las inflexiones metaficcionales, la disipación de los límites convencionales entre lo ficcional y lo documental trastornan no solamente las bases epistemológicas del discurso histórico decimonónico sino que asimismo, socava los fundamentos mismos del modelo narrativo–interpretativo del arte comprometido formulados en los inicios de la Revolución, en el sentido de desprenderse de los criterios de veracidad y autenticidad por medio de un discurso fragmentado y autoreflexivo. En efecto, este mismo cambio de la relación entre fondo y forma también se puede observar en los criterios de evaluación del género testimonial. Así, el jurado del premio de 2007, que se lo otorga a la autora uruguaya Edda Fabbri, destaca la autenticidad del relato como un efecto de la elaboración estética del material narrativo:

por encontrar en ella una historia de gran valor testimonial y literario que demuestra no sólo un eficiente uso de las técnicas narrativas sino, además, una valiosa sensibilidad que enriquece y sincera el relato. (...) El testimonio resulta de una autenticidad conmovedora en el que también convive la poesía, pero no para minar la dureza de la realidad o endulzarla. (JGL)

Oblivion es un breve relato fragmentado compuesto por una serie de imágenes de la vida en la cárcel de mujeres, Punta de Rieles. Aquí la mirada se ha trasladado de las luchas revolucionarias y los tiempos de las dictaduras, representadas como las actualidades en los textos de Gilio, Galeano y Musto, a los trabajos de memoria en la época posdictatorial.

La escritura de las huellas de la memoria se realiza en *Oblivion* desde la otredad con el mismo yo, desde la extrañeza con la propia persona que invade a la narradora a la hora de mirar el pasado. La postura narrativa en *Oblivion* es ambigua; al mismo tiempo que se describe un cambio de piel, una nueva identidad, los sentidos del pasado se perciben «con los ojos de antes» en forma de imágenes estáticas. Es esta dificultad de acceder a las huellas o residuos más profundos de la memoria la que genera la rearticulación de tiempos y posturas narrativas.

En un intento de conciliar lo colectivo y lo personal, el pasado y el presente, la narración en *Oblivion* ancla en la materialidad de los recuerdos. Es a partir de la instantánea de la salida de la cárcel Punta de Rieles que brotan las imágenes (miradas intactas) que la voz narrativa configura narrativamente en búsqueda de una posible continuidad. Las certezas necesarias para interpelar al olvido parecen estar en este relato testimonial, como en muchos otros, en el vínculo inquebrantable entre el individuo y el colectivo. Una y otra vez la mirada vuelve a la voz colectiva «ese nosotras» imprescindible para escribir las memorias de la cárcel: «Aquel pasado, o la mayor parte de él, sólo puedo formularlo desde esa primera persona del plural» (17).

Si bien la narradora de *Oblivion* afirma que debería captar la temporalidad vacía de los años de la cárcel, es a la materialidad de los recuerdos que vuelve una

y otra vez. No es por casualidad que todos los fragmentos de *Oblivion* tengan títulos sustantivados que denotan el espacio delimitado de la cotidianeidad carcelaria: «El corredor», «El trabajo», «El cine», «El recreo», «La reja», ya que es a partir de esta materialidad concreta del encierro que se plantean los problemas de la escritura de la memoria y del dolor. De hecho, la única excepción en materia de títulos es el fragmento «Escribir la historia» en el cual se formulan los problemas del alcance de las palabras al escribir los recuerdos carcelarios. También en el presente de la escritura, es la mirada la que escoge las imágenes representables: «la mirada otra vez vaga y elige, selecciona» (38), una selección que según la narradora debe mantenerse distante de las interpelaciones, asignaciones o pedidos ajenos a que se cuente la historia.

Oblivion es un relato de espacios y materialidades, del cual están ausentes las acciones, los movimientos, los acontecimientos. En la selección hecha, la narradora explica que evita el relato de los hechos porque en sus silencios, es evasivo:

Quería decir que yo no podía hablar de los hechos. Pero no porque ellos vinieran acompañados de dolor, como a veces se piensa, sino porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder. El relato de los hechos está unido al recuerdo y sé que hay que desconfiar de los recuerdos. (49)

En este sentido, el testimonio expresado en *Oblivion* abandona el núcleo mismo de lo que fue el género testimonial en sus inicios, un relato de (los) hechos, y se convierte en una narración de des[h]echos, de huellas e indicios fragmentarios, más allá de lo fáctico. «La memoria no es lo que pasó, son sus huellas» (49), enuncia la narradora, resistiendo las solicitudes contemporáneas de un relato de los hechos, al mismo tiempo que se opone a escribir los rastros de su propia memoria.

A modo de conclusión preliminar

Se podría decir a modo de conclusión preliminar, que las tensiones propias del discurso testimonial entre forma y contenido, ideología y estética, y entre lo político y lo personal reflejan las del campo cultural latinoamericano de los años sesenta y setenta, o sea, «la idea de que las discrepancias estéticas ocultaban discrepancias políticas» (Fornet:4). Sin embargo, a pesar de que políticamente se impulsaba un arte unívoco y transparente, la lectura de una serie de ganadores del testimonio de Casa de las Américas revela que en ningún momento se suspenden plenamente las condiciones de la creación estética a favor de una reproducción estéril y desambiguada de la realidad. De hecho, los cambios y reformulaciones a nivel estético son mínimos, si bien se puede señalar una creciente ambigüación, fragmentación y subjetivización, acorde al desarrollo del género novelesco en general durante la misma época. En este sentido, me parece que sería posible, a partir de un corpus más vasto y un anclaje teórico más desarrollado, repensar los alcances de esta serie literaria, más allá de los deseos de los intelectuales solidarios.

Notas

¹ En cuanto a la línea psicoanalítica, es con relación a las configuraciones literarias de memorias traumáticas y la posible función terapéutica de la escritura que ésta se ha desarrollado en el marco de la teoría y análisis literarios en las últimas décadas. En el momento inicial de la conformación del género testimonial, esta dimensión no es central.

² Ver, por ejemplo, Forné (2013).

³ Aquí me refiero por ejemplo, a antologías seminales como *The real thing: testimonial discourse and Latin America* (Gugelberger), *Testimonio y literatura* editado por René Jara y Hernán Vidal, o bien los textos de John Beverley recopilados en *Testimonio: On the Politics of Truth*.

⁴ Eduardo Galeano, *La canción de nosotros* (1975); Jorge Musto, *El pasajero* (1977); Napoleón Baccino Ponce de León, *Maluco* (1990).

⁵ También existe la categoría del cuento, que no se incluyó en el presente trabajo porque su formato distintivo no se presta a un análisis comparativo con el testimonio. Sin embargo, a nivel temático me parece que algunos de los textos premiados en esta categoría podrían calificar en la serie testimonial. Pienso en obras como *Los días de nuestra sangre*, de Fernando Butazzoni, o *La cifra anónima. Cuatro relatos de prisión*, de Hiber Conteris.

⁶ Entre los veintitantos premios dentro de la categoría testimonio que se han otorgado hasta el momento sólo Cuba supera a Uruguay en la cantidad de premios recibidos.

⁷ Ver, por ejemplo, Claudia Gilman, *Entre la pluma*

y *el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2012).

⁸ El término es de Ambrosio Fornet, quien explica que: «Inventé la etiqueta por razones metodológicas, tratando de aislar y describir ese período por lo que me parecía su rasgo dominante y por el contraste que ofrecía con la etapa anterior, caracterizada por su colorido y su dinámica interna (aunque no exenta, como veremos, de frustraciones y sobresaltos)» (3).

⁹ Ver Gilman 2012:340.

¹⁰ Aparecen, entre otros: Juan Domingo Perón, Raúl Sendic, Salvador Allende, Che Guevara, Juan Gelman, Haroldo Conti, Alfredo Zitarrosa y Paco Urendo.

¹¹ La obra pronto se tradujo al inglés (1973) y al alemán (en la Alemania Federal se publica en el 73 y en la RDA en el 74) y, finalmente, en 1981 al francés.

¹² Incluso contiene en sus últimas páginas una referencia intertextual a esta misma obra de Galeano: «Me acordé de una novela de Galeano, donde un evadido exhausto, es recogido, cuidado y alimentado por un lumpen de latente conciencia política» (Musto:151).

¹³ «refiere la realidad de una sociedad acosada por la represión y la injusticia. (...) un aporte notable por su autenticidad y su cálido mensaje humano» (1977:s/n).

¹⁴ Ambos autores se exiliaron en 1973.

¹⁵ Ver, por ejemplo, Mabel Moraña (134).

¹⁶ Ver, por ejemplo, Perkowska, Hernández, Garra-muño, por mencionar algunos.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO (1989). «Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29, 153–165.
- AYMERICH, CARMEN OCHANDO (1998). *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos.
- BEVERLEY, JOHN (2004). *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUTAZZONI, FERNANDO (1979). *Los días de nuestra sangre*. La Habana: Casa de las Américas.
- CASAÑAS, INÉS y JORGE FORNET (1999). *Premio Casa de las Américas memoria, 1960–1999*. La Habana: Casa de las Américas.
- CASTRO, FIDEL (1961a). «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso de Escritores y

- Artistas efectuada en el teatro “Chaplin” el 22 de agosto 1961» [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2013 en <www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f22o861e.html>
- (1961b). «Palabras a los intelectuales» [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2013 en <www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>
- (1971). «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, Efectuado en el teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971» [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2013 en <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f30o471e.html>>
- COLLAZOS, ÓSCAR, JULIO CORTÁZAR y MARIO VARGAS LLOSA (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. México: Siglo XXI.
- CONTERIS, HIBER (1988). *La cifra anónima. Cuatro relatos de prisión*. Montevideo: Trilce.
- DALMARONI, MIGUEL (2004). *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960–2002*. Santiago de Chile: RIL.
- FABBRI, EDDA (2007). *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- FORNÉ, ANNA (2009). «La autoficción testimonial: *Oblivion* de Edda Fabbri». *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7/8, 63–75.
- (2010). «Literatura y testimonio en “Punto estrella”», en Eva Löfquist y Victoria Thörnryd, editoras. *Caminos de lectura. Antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*. Lund: Studentlitteratur, 86–101.
- (2013). «La Historia en la narrativa hispanoamericana contemporánea», en Andrea Castro y Eduardo Jiménez Tornatore, editores. *Historia de las literaturas hispánicas: aproximaciones críticas*. Lund: Studentlitteratur, 257–276.
- FORNET, AMBROSIO (2007). «El Quinquenio Gris. Revisitando el término». *Criterios. Ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión»* [en línea]. Consultado el 2 julio de 2013 en <www.criterios.es/cicloquinqueniogris.htm>
- GALEANO, EDUARDO (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1973a). *Open veins of Latin America. Five centuries of the pillage of a continent*. New York/London: Monthly Review Press.
- (1973b). *Die offenen Adern lateinamerikas: die Geschichte eines Kontinents von der Entdeckung bis zur Gegenwart*. Wuppertal: Hammer.
- (1974). *Die Offenen Adern Lateinamerikas*. Berlin: Neues Leben.
- (1975). *Las canción de nosotros*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1981). *Les veines ouvertes de l’Amérique Latine: une contre-histoire*. París: Plon.
- (1986). *Días y noches de amor y de guerra*. Madrid: Alianza.
- (2009). *La canción de nosotros*. Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA, VICTORIA (2012). «Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género». *Exlibris* 1, 371–389.
- GARIBOTTO, VERÓNICA I. (2010). «Temporalidad e historia: Hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial». *Chasqui* 2, 99–114.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (1997). *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981–1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GILIO, MARÍA ESTHER (1970). *La guerrilla tupamara*. La Habana: Casa de las Américas.

- GILMAN, CLAUDIA (2010). «Casa de las Américas (1960–1971): un esplendor en dos tiempos», en Carlos Altamirano, director. *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*. Madrid/Buenos Aires: Katz, 285–298.
- (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUGELBERGER, GEORG M. (Ed.) (1996). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Latin American Studies, Duke University Press.
- HERNÁNDEZ, MARK A. (2006). *Figural Conquistadors: Rewriting the New World's Discovery and Conquest in Mexican and River Plate Novels of the 1980s and 1990s*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press.
- JARA, RENÉ (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- JGL (2007, 29 de enero). «Penas, olvido y premio». *La Diaria*.
- LEGIDO, JUAN CARLOS (1988). *Los papeles de los Ayarza*. Montevideo: Proyección.
- MARCHESI, MARIANA (2010). «Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno–cubano, 1970–1973». *A Contracorriente* 1, 120–162.
- MATTOS, TOMÁS DE (1988). *Bernabé, Bernabé!: novela*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MORAÑA, MABEL (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
- MUSTO, JORGE (1977). *El pasajero*. La Habana: Casa de las Américas.
- NOFAL, ROSSANA (2002). *La escritura testimonial en América Latina*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- OLIVERA–WILLIAMS, MARÍA ROSA (1990). «La literatura uruguaya del proceso. Exilio e insilio, continuismo e invención». *Nuevo Texto Crítico* 5, 67–83.
- PERKOWSKA, MAGDALENA (2008). *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- PONCE DE LEÓN, N. BACCINO (1990). *Maluco: la novela de los descubridores*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMA, ÁNGEL (1972). *La generación crítica 1939–1969: I. panoramas*. Montevideo: Arca.
- (1995). «Conversación en torno al testimonio». *Casa de las Américas* 200, 122–123.
- RUFFINELLI, JORGE (1990). «Uruguay: Dictadura y re–democratización. Un informe sobre la literatura 1973–1989». *Nuevo Texto Crítico* 5, 37–66.

Por una crítica curiosa. Las políticas del ensayo y la teoría *queer*¹

✉ ALBERTO GIORDANO / Universidad Nacional de Rosario – CONICET

albertogiordano59@gmail.com

Resumen

Este trabajo propone una evaluación ética del recurso a la «*queer theory*» en ensayos literarios sobre subjetividades anómalas, escritos en contextos académicos. Las reflexiones se sitúan en un contexto metodológico específico: la conveniencia de contextualizar la experimentación con lo singular de la voz narrativa y las voces narradas, en las primeras novelas de Manuel Puig, remitiéndose a las poéticas y las políticas de lo *camp*, en las que adquiriría visibilidad social la identidad *queer*. La heterogeneidad entre identidad *minoritaria* y devenir-*menor*, entre la producción de diversidades y la afirmación de una diferencia en sí, explicaría la necesidad de desprender la literatura de Puig de su identificación con las políticas y las poéticas de lo *camp*, después de haber encontrado en ellas un marco apropiado para evaluar el sentido y la fuerza de su intervención institucional. El trabajo concluye con una especulación sobre la heterogeneidad entre las versiones del concepto de *experiencia* que presuponen las políticas de la «crítica gay» y las del ensayo: las primeras conciben la *experiencia* como narrativización de identidades construidas socialmente; las segundas, como la afirmación de los sinsentidos que le dan a la vida un sentido problemático.

Abstract

This paper proposes an ethical evaluation of the use of «*queer theory*» in literary essays about abnormal subjectivities, written in academic contexts. The reflections are placed in a specific methodological context: the need of contextualize the experimentation with the particular of the narrative voice and the narrated voices, in the Manuel Puig's first novels, referring to the poetics and politics of the *camp*, in which queer identity acquires social visibility. Heterogeneity between *minority* identity and becoming-*minor*, between the diversities's production and the affirmation of difference in itself, explain the need to detach Puig literature of the identification with the politics and poetics of the camp, after having found in them an appropriate framework to assess the meaning and force of its institutional intervention. The work concludes with an speculation on the heterogeneity between the versions of the concept of *experience* that «critical gay» politics presuppose and those of the essay: the first one, conceive the experience as narrativization of socially constructed identities; the second one, as the affirmation of nonsenses that give life a problematic meaning.

Palabras clave: Ensayo • crítica gay • experimentación • *camp* • teoría *queer*

Key words: Essay • critical gay • experimentation • *camp* • *queer theory*

Lo *queer* llegó a mi vida demasiado tarde. Me refiero al concepto, y a las posibilidades críticas que le hubiese podido ofrecer a la escritura de algunos ensayos literarios sobre subjetividades anómalas, en contextos académicos; me refiero a mi vida profesional.

Hacia 1997, después de perseguir durante un par de años la singularidad de la literatura de Manuel Puig, eso que la hacía incomparable e irreconocible para casi cualquier concepto de literatura (los conceptos que los críticos latinoamericanos ponían en juego en sus discusiones teóricas, por aquellos años, para sostener o inquietar la gran división moderna entre cultura letrada y cultura de masas); hacia 1997, después de localizar la diferencia de la literatura de Puig tratando de no inmovilizarla, de no reducirla a la afirmación de una diversidad relativa, subordinada a la lógica de los enfrentamientos por el poder cultural, decidí avanzar por el camino disciplinado pero inevitable de la contextualización.² Con Deleuze y Guattari (112-113) había aprendido que la *experimentación* literaria (la invención sintáctica de afectos impensados) excede e impugna las previsiones de la Historia, pero sin la referencia al «conjunto de condiciones casi negativas» que la hacen posible, permanecería indeterminada. La experimentación abre un intervalo irrecuperable en el estado de cultura que condiciona su aparición y su circulación como bien simbólico, porque no es, sino que *está siendo* lo *interesante*, lo *nuevo* que anuncia la ruina inminente de los valores superiores que reproduce la cultura para imponer sus puntos de vista. ¿Pero cómo apreciar la fuerza, los matices micro-políticos de las potencias de invención y resistencia que actúan sobre los estereotipos de la época, los descomponen y transfiguran, sin reconstruir, al mismo tiempo, la consistencia moral del horizonte impugnado?

En su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), Puig inventó un procedimiento para la experimentación con lo general y lo intransferible del uso de los discursos sociales, que tuvo que reinventar cada vez en la composición de los siguientes libros: la narración de voces triviales en conversación. Dándole cuerpo, en la escritura, a voces que discurren en la clausura asfixiante de los lugares comunes, Puig descubrió modos inauditos de experimentar narrativamente el juego de las fuerzas que se envuelven imperceptiblemente en el acontecimiento de la conversación familiar, fuerzas que intiman al disciplinamiento o alientan el deseo de fuga. Las fuentes de esa imaginación pragmática residirían en el ejercicio de una *escucha literaria* escindida entre la atracción misteriosa por *algo* irresistible del mal gusto y las inclinaciones melodramáticas que modelan la trivialidad de cada voz y el rechazo del gregarismo que domestica los impulsos anómalos. ¿Cuál era la deuda que el ejercicio de esa facultad extraordinaria había contraído, en la segunda mitad de los sesenta, con las ideologías estéticas que pretendían regular los intercambios entre la cultura letrada (identificada, por lo general, con las morales del arte de vanguardia) y los géneros y las prácticas de la masificación cultural? Aunque suponía que el substrato pulsional de la escucha narrativa de Puig —esa instancia conjetural a la que había que remitirse para explicar la invención de voces y tonos hasta entonces inauditos en la literatura

argentina— estaba enraizado en los misterios de un vínculo infantil con ciertas conversaciones familiares, el universo inagotable de afectividades ambiguas que Aira llamó «la época de la juventud de mi madre», necesité poner en práctica la lección de Deleuze y Guattari, perfilar un horizonte histórico casi negativo, para no dejar libradas las decisiones críticas a la afirmación esterilizante de una indeterminación generalizada.

La lectura modernista, aunque seguía vigente, había expuesto sus limitaciones intrínsecas con la elocuencia que siempre le faltó para persuadirnos sobre las buenas intenciones de su moral deprimente: la crítica desmitificadora de los consumos masivos representaba, todavía a mediados de los 90, los intereses de algunos críticos progresistas, pero su indiferencia a los deseos de la literatura de Puig (que lo trivial y lo cursi brillen bajo la luz de lo desconocido) se había tornado escandalosa. El recurso a la cultura *pop* estaba servido: la sintonía entre las poéticas de *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas* y el horizonte de expectativas estéticas definido por la neutralización de la jerarquía alto/bajo y la práctica del *bricolage* con materiales despreciados parecía evidente. Pero había un par de puntos por los que la narración de voces triviales se desprendía continuamente de ese horizonte que condicionaba y legitimaba su aparición: la busca de una enunciación singular, con la que se reinstalaba, transfigurado, el problema de la subjetividad en el discurso (lo que llamé la invención del *tono*), y un compromiso absoluto, se podría decir, inocente, aunque después alimentase el juego irónico y la pose provocativa, con el sentimentalismo. Por lo mismo que la identificación, sin duda pertinente, con los desafíos del *pop art* enfriaba la escena crítica en la que debía imponerse —sin imponer nada recuperable en términos morales— la soberanía de la literatura de Puig, la aproximación a los matices de la sensibilidad *camp*, ya que hablamos de pose y provocación, encendía las vis retórica y me daba el aliento necesario para cumplir con la última maniobra de la operación contextualizadora, la que tenía que llevarme —lo sabía desde el comienzo— hasta el fondo de la decepción.

Según la vieja fórmula de Susan Sontag, que todavía conserva su encanto, la sensibilidad *camp* se manifiesta como «un buen gusto del mal gusto» (320), es decir, como la afirmación de un gusto que se sabe y se quiere cuestionable dada su inclinación excesiva a lo vulgar, lo artificio y lo exagerado. Amiga de lo superficial y lo frívolo, en un medio poco dispuesto a interrogar el valor y las pretensiones espurias de los compromisos y las profundidades morales, la pose *camp* se resuelve inmediatamente en gesto político: el guiño seductor para consumo de los entendidos libera una potencia díscola de alcances imprevisibles. Para condensar el sentido de ese gesto que todos, incluso los detractores (sobre todo ellos), leíamos en las adhesiones de Puig a algunas formas y motivos melodramáticos, acuñé una fórmula (¡mi vida por una fórmula!) que buscaba expresar las resonancias de la provocación y la reivindicación cuando vibran al unísono: *Sí... y qué. Sí* (sé que esto que me atrae es vulgar, de mal gusto, que está lejos de ser auténticamente artístico, porque yo también sé qué es el auténtico buen gusto en materia de arte)... *y qué* (me im-

porta que los amos de la cultura lo desprecien, si a mí me da placer, un placer que las intimidaciones del buen gusto reprimen). Como en todo acto ilocucionario, el éxito de la fórmula depende en buena medida del tono con que se la pronuncie: en este caso, una combinación de ligereza, amaneramiento y arrogancia.

La decisión de recostar el arte narrativo de Puig sobre el horizonte de las políticas *camp* respondía a la necesidad de ceñir la fuerza desestabilizadora de su intervención, en el contexto de la cultura literaria latinoamericana de fines de los sesenta, en términos no del todo ajenos a la afirmación de su diferencia irreducible (eso que la experimentación pondría en juego más acá de las condiciones históricas). Pero la operación dejaba un resto demasiado atractivo como para no intentar darle otra vuelta que pudiera contenerlo: ¿cómo situar los momentos en que una de las voces narradas, o la voz narrativa misma, es arrastrada más allá de los límites de su identidad enunciativa por un arrebató de mal gusto anómalo, que transmite afectos irrepresentables en lugar de comunicar valores, una fascinación por los excesos melodramáticos que se desprende de la sensibilidad *camp* porque ya no se reclama buena —en el sentido, al fin de cuentas moral, de la fórmula de Sontag—. Pensaba en algunos momentos de la composición escolar de Toto (capítulo XIII de *La traición de Rita Hayworth*), o en las ensoñaciones de Nené, cuando regresa del encuentro con la viuda Di Carlo (Decimoquinta Entrega de *Boquitas pintadas*). Para hacerle justicia a estos acontecimientos mínimos pero esenciales —se podría afirmar que todo lo que puede la literatura de Puig pasa por ellos—, siguiendo la pista de un trabajo pionero de José Amícola (1996), me precipité a la lectura de un conjunto de intervenciones de teóricos gay empeñados en una revisión radical de las notas de Sontag, para restituírle a lo *camp* su fuerza política en términos de contestación del falocentrismo y la homofobia de las culturas dominantes. En *The Politics and Poetics of Camp*, Moe Meyer compila una batería de ensayos que desprenden lo *camp* de la reducción a una sensibilidad diferenciada, espléndida porque extravagante, y lo reinscriben en un contexto cultural agonístico, como una forma descarada y juguetona de crítica oposicional, que se realizaría a través de prácticas y estrategias performativas específicas (fundamentalmente la parodia posmoderna) en las que adquiriría visibilidad social la identidad *queer*. Desde la afirmación de lo *queer* como instancia deconstructora de la distinción burguesa hetero/homosexualidad, los teóricos gay advierten que la caracterización de Sontag habría reducido los gestos desestabilizadores del *camp* al apropiárselos desde una perspectiva *pop*, en la que las connotaciones sexuales aparecen minimizadas. En este sentido, para referirse a las derivaciones del ensayo de Sontag, Meyer habla de «apropiaciones *pop* (no *queers*) del *camp*», una rúbrica bajo la que temí, desde un principio, que también pudieran inscribirse mis reflexiones sobre el tema, ya que nunca dejará de serme ajeno por más que pretenda mantener con él un diálogo íntimo.

Aunque me remitía a un haz de significaciones difuso («raro», «extraño», «extravagante», «perturbador», «excéntrico»), en el que notaba la ausencia de un matiz decisivo que era incapaz de identificar, entendí enseguida cuál podía ser

la eficacia de un discurso sobre lo *queer* en el contexto de mis preocupaciones críticas del momento (señalar la singularidad de la voz narrativa, y de las voces narradas, en las primeras novelas de Puig): ayudarme a pensar un concepto de subjetividad anómala no esencialista, ligado a la fuerza perturbadora e insumisa de determinadas performance «subculturales» en los márgenes de los regímenes normativos (los binarismos que someten lo masivo a lo letrado, la homosexualidad a la heterosexualidad, el desvío a la regla, el mal gusto al decoro). En las invocaciones a lo *queer* oí, encantado, resonancias del único principio ético que regía, ya entonces, mis prácticas profesionales: «Desarrollad vuestra legítima rareza». Según Didier Eribon (13), a Foucault le gustaba repetir entre amigos esta sentencia de René Char. La rareza ilegítima sería aquella demasiado perceptible, autoconsciente y autocelebratoria, fijada y banalizada por los estereotipos de lo sublime o lo abyecto. La rareza legítima no es un atributo, sino la condición indeterminada para el cumplimiento de una tarea esencial: llegar a ser quien se es. Desarrollar la rareza legítima —puede ser tan sencillo como imposible— tendría que ver con la capacidad de potenciar el coeficiente de variabilidad y autodiferenciación que singulariza una vida, de llevarla, sin saber a dónde conduce, hasta el máximo de sus posibilidades. Las vidas que la escritura de mi tesis pretendía poner en juego, preservar e intensificar en su legítima rareza, eran dos: la de la literatura de Puig, un continuo de invenciones pragmáticas y afectivas que nunca fue, ni será del todo, literatura, y la vida improbable de un lector encantado con el empuje de esas variaciones, pero tan ambicioso (acaso tan estúpido) como para violentar el sinsentido de una atracción exorbitante en nombre del saber.

¿Dónde situar el empuje de una potencia *queer* en las voces narradas por Puig en *La traición de Rita Hayworth*? Una respuesta verosímil remitía a los usos anómalos del imaginario hollywoodense y las convenciones escolares en la composición de Toto. Pero algo no encajaba: la extrañeza más radical que desenvolvían esos usos, la fuerza capaz de convertir al adolescente gay en un *performer* extravagante y un auténtico desconocido, era, según mi lectura de entonces, ontológica antes que sexual, y esto sin pretender dessexualizar ese devenir-irreconocible. La figuración de un intervalo capaz de suspender el trabajo de los estereotipos arruina la complementariedad excluyente entre los masculino y lo femenino porque antes neutralizó la diferencia entre ser (idéntico a sí mismo, conforme a ciertos valores) y no ser: lo más perturbador de Toto nos es que se haya convertido en un «maricón» o un «desviado», para usar los términos de la conversación familiar que lo individualiza, es que está siendo algo sin sentido ni valor determinado, más que inapropiado, inapropiable para los juegos de lenguaje que instituye esa conversación. Así como los practicantes de la deconstrucción reencuentran fatalmente la metafísica incluso en los discursos que pretenden impugnarla, es probable que un teórico *queer* advierta residuos homofóbicos en esta argumentación a favor de una rareza radical. Como me consta que la supervivencia de tales restos no depende de las buenas intenciones ideológicas, no sería extraño, tal vez, que el teórico suspicaz acierte. De todos modos, antes que esbozar una defensa inne-

cesaria, preferiría desplazarme del lugar del imputado y, como nuestro tema son las diversidades sexuales, subrayar la excentricidad, nada espectacular, pero a su modo inquietante, de lo que imagino es la posición enunciativa de estas digresiones sobre lo *queer* y la literatura de Puig: la afirmación de la masculinidad como otro dominio esencialmente inestable, que sólo se estabiliza reactivamente por la obediencia a determinados mandatos o cuando la injuria, que menta la falta de hombría, atraviesa y fija un cuerpo al descrédito y la depreciación. (Las historias de Berto y Héctor, los varones normativos de *La traición de Rita Hayworth*, hablan de esa inestabilidad denegada. En el tono de sus voces resuena la tragedia de no poder aceptar que el fundamento —la presencia paterna que garantizaría el sentido de lo masculino— estuvo perdido desde antes del comienzo).

Aunque entendía a medias (tantas eran las referencias que me faltaban), igual pude advertir que la traducción de «*queer*» por «raro», la única a mi alcance, no era satisfactoria ya que desconocía la huella de algunos usos inquietantes que le daban al término su fuerza específica. (En los últimos meses, al tomar contacto con bibliografía actualizada —por no librar la escritura de esta intervención a la parvedad de mi memoria y mis recursos imaginativos—, supe que «*queer*» había permanecido intraducible, incluso para sus teóricos en lengua española, y que esa circunstancia es vivida como un déficit que puede acarrear indeseables consecuencias políticas³). Fue entonces que acudí a la inteligencia de un amigo filósofo, al que siempre consideré la encarnación de la sabiduría gay, para que me proveyera de una traducción no sólo aceptable, sino conveniente de «*queer*», una que sirviese para potenciar mis búsquedas críticas, sobre las que lo mantenía al tanto. El 11 de julio de 1997, desde su oficina del Søren Kierkegaard Forskningscenter en Copenhague, donde se había expatriado para consagrarse al estudio y la traducción del filósofo danés, Darío González me envió el siguiente e-mail (lo cito en extenso, por razones sentimentales que no obstruyen, según creo, la búsqueda de precisión conceptual):

Querido Alberto,

No parece que la palabra «*queer*» pueda traducirse. Para ello tendría que haber sucedido que la palabra «raro» —la más aproximada— cumpla con las siguientes condiciones: a) no poseer el matiz de sublimidad que la relaciona con «rareza»; b) haber pasado de ser un término más o menos neutro a ser un término totalmente despectivo, casi *unheimlich*; c) haber sido adoptada como signo de su identidad por los sujetos a los que se aplica. Esto último no pasa, en Argentina, sino con la palabra «puto», la cual, en cambio, no fue nunca un término neutro. Finalmente, es claro que ningún término castellano designa aquello que en inglés es la «cultura» *queer*. No hay cultura de putos. Parece que lo que pasó en inglés con esa palabra es similar al uso del sustantivo «*niger*» por los negros. Que alguien diga «soy un *niger*». Como voz dijiste alguna vez, la cosa aquí es el «sí... y qué» (...) Mi tendencia habitual en estos casos es la de pensar que toda diferencia o peculiaridad en este registro tiene que ver con el catolicismo. Pero además, cuando hoy decimos que somos gays, y cuando suponemos que una cierta «cultura» propia se constituye en torno a ese término, necesitamos decirlo con una

palabra prestada, una palabra que no comunica nada del rechazo que el gay experimenta o experimentó de parte del lenguaje materno [la conversación familiar], rechazo que por lo tanto no parece ser parte de la susodicha cultura. (...) En argentino, insisto, puede decirse y desearse que haya una cultura gay, pero no hay cultura de putos. No que yo sepa [recuerdo que estamos en 1997]. En Estados Unidos la desgracia es otra. La cultura *queer* llega al punto (insostenible) de generar sus propios «*queer studies*», con grupos de reflexión en muchos de los importantes centros intelectuales. Se me ocurre, según otra (la misma) de mis tendencias clasificatorias, que esto tiene que ver con el judaísmo, o con la conjunción judaísmo-liberalismo. Los intelectuales gays americanos militan a la manera judía, diciéndose perseguidos y en eterna diáspora, pero gozando de todas las ventajas económicas (no quiero decir solamente las del dinero) relativas a la diáspora.⁴

Sospecho que las dos últimas frases, de cuya incorrección política soy el único responsable, sin faltar a la verdad, están permeadas por los resentimientos propios de la condición subalterna: en un medio gay fascinado por el poder de la cultura americana, tal el Søren Kierkegaard Forskningscenter, las aspiraciones de un intelectual argentino, si tienen que competir con las de un becario de Memphis, siempre quedan relegadas, no importa qué tan sabio o competente demuestre ser (no quiero imaginar las decepciones de ese compatriota, si para colmo fuese heterosexual). Como sea, cuando escribí al comienzo de esta intervención que lo *queer*, como perspectiva para pensar la diferencia de la literatura de Puig, había llegado a mi vida profesional demasiado tarde, recordaba los efectos disuasorios que tuvo sobre mi trabajo crítico la lectura de este e-mail, pocas semanas después de consultar *The politics and poetics of camp*. La absorción, y el consecuente debilitamiento, de la potencia desestabilizadora de lo gay, incluso de lo queer, cuando se la erige en fundamento para la institucionalización de una cultura específica, aunque se trate de una cultura minoritaria y opositiva, no parecía al final de cuentas un horizonte tan promisorio para la experimentación con una singularidad anómala, irreductible a los procesos de homogeneización y totalización que definen cualquier dinámica cultural. La existencia de los *queer studies*, de la que me acababa de enterar, le daba el golpe de gracia a las expectativas abiertas por un concepto que parecía destinado a contaminar de otredad e indefinición los discursos normativizados sobre la sexualidad y, en una de sus derivaciones, sobre los usos estéticos del sentimentalismo y el mal gusto. Reducido a valor académico, lo *queer* se desprendía del curso indeterminado de las experiencias transgresoras, las que exasperan la voluntad de rechazo, a favor de una moral de la resistencia y la provocación de la que sólo podrían esperarse ademanes legitimadores. Si *queer* enrarece e incomoda, *studies* normaliza y legitima. En aquel momento, como en éste, no podía engañarme sobre los límites, más bien estrechos, de la escena retórica en la que pretendía entonar el elogio de la diferencia puigiana: la conversación demasiado especializada entre críticos académicos, en la época de llamada posmodernidad (época curiosa, en la que hasta el nihilismo puede convertirse, extremando la paradoja, en una moral de la crítica aceptable). Era, y

soy, un profesor que escribe, para otros profesores, para algunos estudiantes y, si los hados y el estilo fueron propicios, para dos o tres lectores que ocupan parcelas menos ritualizadas del campo literario. Las posibilidades que tenía entonces de conmover a esta audiencia tan específica e informada agitando el monstruo de la anomalía sexual, cuando hasta lo *queer* ya había sido triturado y digerido para consumo académico, no eran mayores a las de conseguir sacudir lamentando las virtudes políticas de las hibridaciones entre lo letrado y lo masivo, cuando *El beso de la Mujer Araña* ya formaba parte del canon de la literatura latinoamericana. Para desarrollar la legítima rareza de Toto, sin convertirla de inmediato en una contraseña para entendidos, las críticas consensuadas al naturalismo biologicista y a los universalismos en materia sexual podían funcionar como un obstáculo más que como inductor de diferencias. Incluso entre quienes no lo habían leído, la perspectiva construccionista de Foucault formaba parte de la doxa sobre sexualidad y poder. No se me escapa que entonces, hacia 1997, y todavía, en ámbitos sociales más amplios y políticamente más relevantes, las armas críticas que movilizaba un pensamiento de lo *queer* legitimado institucionalmente tenían, y tienen, una potencia de choque y resistencia apreciables. Pero en el campo de las instituciones culturales que frecuentamos los críticos posmodernos, vecino del Søren Kierkegaard Forskningscenter, se nos pueden volver en contra, inmovilizarnos o inhibirnos, si la diversidad autosatisfecha recae en las imposturas del intelectual humanista.

En un ensayo que rinde tributo al espíritu inconformista de la deconstrucción, Paco Vidarte examina las aporías de ese monstruo bicéfalo que es la «*queer theory*», desde el interior de su composición problemática. Sin renunciar a la inscripción académica de su prosa combativa, advierte sobre los beneficios indeseables del ingreso de lo *queer* a la universidad: la domesticación de lo anómalo e irritante en beneficio de la rentabilidad: «lo *queer* es la antítesis de la universidad, lo no universalizable, lo que el universal deja caer como desecho, la caída del sistema omniabarcador, su resto inasimilable, ineducable, no escolarizable, *indecente, indocente e indiscente es lo queer* (77).

Desde esta perspectiva, lo *queer* querría ser un desecho, y no una especificación, de la cultura gay, un desprendimiento abyecto, o la persistencia inquietante de un cuerpo extraño que se resiste a cualquier incorporación. En este sentido hay que entender la metáfora del «vampiro» con la que juega Cynthia Morrill para señalar el empuje de un deseo *uncanny*, que se reproduce a sí mismo cada vez que colapsa la voluntad de reflejarlo culturalmente. Lo *queer* no demanda reconocimiento (si se lo expone a la luz del día, desaparece), corteja la proscripción. Lo que ocurre con la teoría es que necesita reducir el proceso a sus resultados, el goce nómada que incomoda y tensiona los márgenes de lo aceptable a una posición subjetiva excéntrica, para fijar identidades cognoscibles y reivindicables. Lo había notado durante la lectura de la Introducción de Moe Meyer, añadiendo un signo de interrogación en el margen, cuando define lo *camp* como «un cuerpo complejo de prácticas y estrategias performativas usadas para representar una identidad *queer*»

(4). Que hablase de representar identidades, de hacerlas visibles socialmente, y no de producir efectos *queer* singulares, excesivos para las condiciones morales en las que algo puede volverse representable, parecía señalar un límite que, no por extremo, podría imponerle restricciones a la busca de la diferencia puigiana en los usos del sentimentalismo y el mal gusto.

Más acá de ese límite teórico, el pensamiento de lo *queer* alienta políticas culturales imprescindibles y operaciones críticas que pueden iluminar aspectos inadvertidos o censurados de algunas formaciones canónicas. En el contexto de un coloquio extravagante que organizó la Universidad de Nueva York en Buenos Aires hace un par de años,⁵ Gabriel Giorgi expuso la doble inscripción de lo *queer* en el grupo *Sur*, para esbozar las líneas de una genealogía secreta que Sylvia Molloy noveló en *El común olvido*:

por un lado, [*Sur* inscribió lo *queer*, en las formas de su sociabilidad y en su pensamiento estético] como modelo o paradigma de una autonomía individual y de una transgresión social que lo vuelve candidato ideal para vocabularios de sublimidad artística y de cosmopolitismo universalizante, pero al mismo tiempo, por otro lado, como registro de intensidades sexuales, corporales y estéticas que lo vuelven irreductible a retóricas y políticas de la identidad nacional o universal, de lo local o lo global, de la trascendencia del arte, o de la trascendencia histórica de la nación.

Imagino que un crítico interesado en la diferencia de la literatura de Silvina Ocampo, su modo de no ser todavía literatura, podría encontrar en las especulaciones de Giorgi la definición más sutil de las «condiciones casi negativas» que determinarían la legítima rareza de los experimentos con lo cursi y las perversiones infantiles en *Viaje olvidado*. Pero ese horizonte cultural minoritario, en el que se practica una política del secreto, ni justifica ni explica, afortunadamente, la invención de una voz narrativa menor, que imagina tramas, personajes y tonos con una sintaxis irrepetible. La figura que convoca el proceso experimental en los relatos de Ocampo no tiene que ver con la producción de identidades alternativas, sino con el *devenir-autodiferente* de cada una de las determinaciones implicadas (la infancia, la sexualidad, lo cursi, la literatura).⁶ La heterogeneidad entre identidad *minoritaria* y *devenir-menor*, entre lo que presupone, para una ética de la experiencia literaria, la producción de diversidades y la afirmación de una diferencia en sí, explica por qué necesité desprender la literatura de Puig de su identificación con las políticas y las poéticas de lo *camp*, después de haber encontrado en ellas un marco apropiado para evaluar el sentido y la fuerza de su intervención institucional. El recurso a las ambigüedades de la parodia posmoderna le da a los intercambios y las perfusiones de lo letrado y lo masivo un espesor y una visibilidad que los rigores de la crítica ideológica (la del consumo alienante) ni siquiera sospecha, pero fracasa, porque le sobran intenciones, en el instante crítico de decidir qué pasa, qué afectos indecibles hormiguean, entre una voz atraída por lo irresistible de cierto mal gusto y la mutación fascinante de lo

trivial en extraño. La disposición lectora que requieren esos acontecimientos en los que despunta el *tono* de la voz —su modo de no ser ella misma, de no estar más sujeta a los discursos que la hicieron posible— tiene que ver con la escucha más que con el reconocimiento. Lo que pasa por esos intervalos (la fuga de Toto a lo monstruoso), pasa más acá de lo visible: todo devenir-raro es, por definición, devenir-imperceptible.

Se entenderá entonces por qué tuve que prescindir también, cuando perseguía la diferencia de la literatura de Puig, de ese otro vástago de la deconstrucción que es la epistemología del armario. Los recaudos que toma Kosofsky Sedwick para evitar los efectos esterilizantes que puede suscitar la afirmación de la *différance* derridiana cuando se la instituye en principio general, son muy atendibles. Pero si un crítico, por dedición metodológica, o el deseo de explorar la ambigüedad de ciertas inclinaciones afectivas, se vuelve sensible a la manifestación, puntual y contingente, de lo anómalo que singulariza la aparición de una voz, es probable que necesite un axioma más equívoco que el primero de esa epistemología («Las personas son diferentes entre sí»)⁷ para exponer el sentido de sus hallazgos. La *inaparición* de la individualidad enunciativa, eso es el *tono* (las resonancias de un intervalo de silencio en el parloteo de la conversación familiar), reclama un axioma suplementario: donde una voz deviene interesante, porque muestra, sin dar a ver, menos de lo que dice, ella y su escucha difieren de sí mismas.

Posdata: Soy un profesor que escribe. A la enunciación de esta fórmula encomiendo las razones de la legitimidad, la potencia y el interés de mi trabajo. Aunque suene trivial, la fórmula envuelve una serie de cuestiones apremiantes, ligadas a las dificultades, no sólo retóricas, de articular los vaivenes de la experiencia literaria con el ejercicio de la enseñanza y la escritura crítica en contextos académicos. Hace cuatro años, haciendo acopio de bibliografía gay para otra investigación en curso, descubrí *O homem que amava a rapazes* de Denilson Lopes, en una librería de Rio de Janeiro. Los guiños del título me hicieron comenzar la lectura por el último ensayo, «Experiência e escritura», una especie de reflexión teórica posliminar. El primer golpe identificatorio se produjo cuando Lopes localiza, y reivindica, su lugar de enunciación: «um professor que escreve». Sin saber nada el uno del otro, entendí que compartíamos una misma deliberación sobre la ética del crítico académico, y la coincidencia me alegró. Para valorar los alcances de la exploración en la que coincidimos, hay que situarse en el cruce de dos preguntas: qué le conviene escribir a un profesor, sobre qué temas, con qué retóricas y estilos, y qué le conviene a la literatura que un profesor escriba sobre ella (cuando digo «la literatura», pienso, inevitablemente, en lo que el profesor querría que sea, de acuerdo con su sensibilidad y sus identificaciones culturales). Lo *conveniente* es lo que aumenta la potencia de actuar: la imaginación y el saber, en el caso del profesor, la posibilidad de configurarse como un misterio a plena luz del día, en el caso de la literatura. El *ensayo* como forma de articular, en la escritura de sí mismo, la generalidad conceptual de los saberes que rodean la literatura con los

recuerdos de la experiencia lectora, es uno de los ejercicios recomendables para el crítico académico interesado en cuidarse y cuidar de los otros. Lopes lo llama «crítica autobiográfica», en el sentido de la auto-etnografía, y lo considera la forma más eficaz de comunicar los avatares de la experiencia personal con los intereses de las búsquedas colectivas. El recurso a lo vivencial e ideosincrásico, como fundamento de la argumentación, y no sólo como ejemplo, supone la apuesta al valor paradójico de lo intransferible (la fortaleza de lo frágil), que limita el poder de las arrogancias institucionales y es un buen antídoto contra las intimaciones del objetivismo y la disforia. «A crítica autobiográfica não deve ser condescendente, deve traduzir a força e a fragilidade de uma experiência. Vida e leitura, leitor e escrita se misturam indissolublemente. A leve força de tornar-se o que se é» (257-258). Con el subrayado de estas frases, la identificación de las políticas del ensayo con las de la crítica autobiográfica parecía sellada de forma indeleble.

Pero algo vino a perturbar el idilio; no puedo decir que no lo esperaba. Lopes inscribe el ejercicio de la crítica autobiográfica en el marco de los «estudios gays», y al mismo tiempo que le da a sus ensayos un respaldo político estimable, tienta la neutralización de la paradoja que articula, en los márgenes de cualquier reappropriación cultural, fragilidad y desecho con potencia soberana. ¿No se fortalece demasiado la experiencia, si una política de la identidad le ofrece garantías de sentido? ¿No pierde de este modo su inapreciable fragilidad? Aunque no es un terreno en el que convenga abusar de las distinciones, el punto de divergencia entre las políticas del ensayo y las de la crítica gay expondría la heterogeneidad entre dos versiones de la experiencias: una que la concibe como narrativización de identidades construidas socialmente, y otra que la celebra como la afirmación de los sinsentidos que le dan a la vida un sentido problemático.

La primera vez que conté el desencuentro con Denilson Lopes después de atravesar las mieles de la identificación, me pareció oportuno concluir el ensayo con una ocurrencia irónica:⁸ ya que la falta de adscripción institucional («*culture*» o «*studies*») me condenaba a ocupar una posición minoritaria y excéntrica en las discusiones sobre el valor de ciertas prácticas literarias marginales, gays o *queers*, con las que suelo intimar en el ejercicio crítico, más me valía asumir mi destino «por todo lo alto», como diría Raúl Escari, y erigirme en el fundador de los *friendly studies*. El recuerdo de esta ocurrencia desencadenó el de lo tarde que llegó lo *queer* a mi vida y sobre él perfilé los argumentos, ligeramente polémicos, de este ensayo. Un poco más ilustrado y reflexivo, porque al saberme expuesto a lo confrontación con especialistas/militantes no quise que me encontraran desarmado, esta vez declino la ironía y, antes de poner el punto final, para contribuir al desarrollo de mi legítima rareza, me confieso, entre ustedes, un crítico curioso.

Rosario, 19 de junio de 2013

Notas

¹ Una primera versión de este texto fue leída en el Coloquio Internacional «Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis», organizado por el Programa Universitario de Diversidad Sexual y el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario, en junio de 2013.

² El proceso al que hago referencia es el de la escritura de mi tesis doctoral, «Manuel Puig: la invención de una literatura menor» (1999), publicada dos años después como libro (ver Giordano 2001).

³ Como señala David Córdoba García (22), al usar el término sin traducirlo, lo mismo que ocurre con la *différance* derridiana, «podemos acabar quedándonos con un significante neutro políticamente, que simplemente señala una corriente de moda dentro de la posmodernidad cultural y teórica». La reducción de «*queer*» a un significante neutro, sólo un concepto teórico, borra las huellas del proceso (que tuvo lugar en la lengua inglesa) en el que se funda su fuerza contestataria: la reversión de la injuria.

⁴ El lector de Puig sabe que un recuerdo infantil, el recuerdo de la voz de una tía, desencadenó la escritura de *La traición de Rita Hayworth*. Ese lector (pero también el de Pablo Pérez y el de Raúl Escari), no me perdonaría que, por razones de espacio, omitiese transcribir el siguiente fragmento del e-mail de González:

«Hay otra cuestión, y vos sabés muy bien por dónde pasa. Si yo tuviera que calificarla, diría que es algo que tiene que ver con las tías, entendiendo por ello las mujeres de la familia (incluidas las criadas) convertidas en confidentes. Es ir a buscar la identidad en la aceptación de las tías. Ahí no hay diáspora alguna, y me atrevo

a afirmar que esto no es nunca exactamente un “sí... y qué”, aunque no sea totalmente extraño al “sí... y qué”. Si el “sí... y qué” es el *camp*, habrá que pensar que el ser puto se relaciona en este caso de otra manera con la lógica *camp*. Por supuesto que hay algo de universal en esto: convertirse en modisto, peluquero, decorador, florista, escritor de guiones de teleteatro. Pero escribir una novela destinada a las mujeres (a las tías en sentido lato) es muy distinto de escribir un ensayo o un tratado sobre el ser gay. Ese tratado, la justificación inmanente de lo que uno es, falta y debe seguir faltando. En compensación, hay que ir a buscar la identidad —que nunca llega a ser “propia”— en esa instancia trascendente que es la tía. Esto implica la sospecha de que los hombres de la familia nunca llegarían a aceptar que uno es gay, que exista algo como un ser gay. La figura de la tía, el personaje conceptual de la tía, contiene aquello que en la palabra “*queer*” parecía ser intraducible, a saber, el rechazo del mundo de los hombres, la exclusión del único mundo en el que realmente se determina lo que es la cultura, pero de manera tal que ese rechazo no importa. La cosa es que el “no importa” no se pronuncia de manera directa en el mundo de la cultura».

⁵ Me refiero al Coloquio Internacional «*Sur Queer*», NYU-BA Academic Center, 11 de octubre de 2011.

⁶ El crítico que imagino es Judith Podlubne, que en el capítulo VI de *Escritores de Sur*, «Silvina Ocampo: una inocencia soberana», escucha la «voz rarísima» que inventa mundos en *Viaje olvidado*, con argumentos críticos que se pliegan al diferir de lo anómalo.

⁷ Kosofsky Sedwick: 35.

⁸ Ver Giordano 2011.

Bibliografía

AIRA, CÉSAR (1994). «La prosopopeya». Mimeo.

AMÍCOLA, JOSÉ (1996). «La política y la poética camp». *Orbis Tertius* 2/3, 227–235.

CÓRDOBA GARCÍA, DAVID; JAVIER SÁENZ Y PACO VIDARTE (Eds.) (2007). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: EGALES.

CÓRDOBA GARCÍA, DAVID (2007). «Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en David Córdoba García, Javier Sáenz y Paco Vi-

- darte, editores. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: EGALES, 21–66.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- ERIBON, DIDIER (1992). *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- GIORDANO, ALBERTO (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011). «El giro autobiográfico em Gavea», en Ariadne Costa da Mata, Leinimar Alves Pires, Rafael Gutiérrez, Renata Magdaleno, organizadores. *Nós Outros. Diálogos literários entre o Brasil e a América Hispânica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 15–27.
- GIORGI, GABRIEL (2011). «*I am in love with Victoria Okampo*. Cosmopolitismo y rareza». Mimeo.
- KOSOFKY SEDWICK, EVE (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: De la Tempestad. Traducción de Teresa Bladé Costa.
- LOPES, DENILSON (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- MEYER, MOE (Comp.) (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. Londres/Nueva York: Routledge.
- MORRILL, CYNTHIA (1994). «Revamping the gay sensibility. Queer Camp and dyke noir», en Moe Meyer, compilador. *The Politics and Poetics of Camp*. Londres/Nueva York: Routledge, 110–129.
- PODLUBNE, JUDITH (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SONTAG, SUSAN (1984). «Notas sobre lo “camp”», en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 303–321.
- VIDARTE, PACO (2007). «El banquete uniqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er *queer*», en David Córdoba García, Javier Sáenz y Paco Vidarte, editores. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: EGALES, 77–109.

Lo que la encuesta hace a la disciplina literaria¹

✉ ANNICK LOUIS / Université de Reims/CRIMEL– Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CNRS – EHESS)
alouis@noos.fr

Resumen

Si desde hace varias décadas la academia busca desarrollar la interdisciplinariedad en ciencias humanas y sociales, constatamos que los cruces interdisciplinarios resultan aún insatisfactorios en términos epistemológicos. En este artículo examinamos los modos más frecuentes de cruces entre disciplinas, y las consecuencias que tienen en nuestras prácticas científicas, a partir de un anclaje en la disciplina literaria. Para terminar presentamos un ejemplo de cruce entre estudios literarios y arqueología.

Palabras clave: disciplina literaria • interdisciplinariedad • ciencias humanas y sociales • objeto literario • encuesta • Arqueología • Schliemann

Abstract

Although for at least two decades we have been encouraged to develop interdisciplinarity, academics do not, normally, discuss interdisciplinarity per se. For this reason collaboration established among humanities and social sciences is still unsatisfactory in epistemological terms. In this paper we intend to focalise on a description of different ways of interdisciplinary collaboration, and the consequences of the adoption of it in literary studies. As an exemple we propose the case of archeology and literature.

Key words: Literary studies • Interdisciplinarity • Humanities and Social Science • Literary object • Inquiry • Archeology • Schliemann

I

La reflexión sobre las relaciones entre literatura e historia, y los debates que suscitó desde hace un poco más de una década en Francia como en otros países occidentales, nos sitúan en un territorio particular que presenta nuevas especificidades y que es tentador describir como una edad pos-disciplinaria.

Las dudas manifestadas a propósito de la eficacia científica del régimen disciplinario llevaron a la comunidad de investigadores a intentar definir sus límites, sus derivas, sus problemas y sus riesgos, tal como lo señalaran Boutier, Passeron y Revel en 2006 en el volumen *Qu'est-ce qu'une discipline*. Estas incertidum-

bres multiplicaron los llamados al cruce disciplinario, que adoptó, sin embargo, formas poco satisfactorias. Desde la antropología, Gérard Lenclud describió el fenómeno como una «interdisciplinariedad prescrita»; el historiador Patrick Boucheron como un «imperativo categórico»; el sociólogo Jean-Louis Fabiani como un «mandato disciplinario» (2006, 2012–2013); Dan Sperber desde las ciencias cognitivas designa este enfoque como un «maquillaje interdisciplinario». Expresiones que traducen una inquietud compartida por numerosos actores de la comunidad científica: la dificultad de pensar las relaciones entre los recortes actuales de las disciplinas y las formas de saber, tradicionales o emergentes. Habría que agregar a esto que aunque la dinámica actual nos lleve hacia la interdisciplinariedad, nos falta el tiempo necesario para reflexionar de modo sistemático sobre los problemas que implica y las consecuencias que acarrea en nuestras disciplinas y en la organización institucional de los saberes.²

La ambigüedad del régimen disciplinario reside en el hecho de que la interdisciplinariedad puede existir únicamente si hay disciplinas, pero no obstante una vez establecidas se abre camino con dificultad. Según Gérard Lenclud, la organización moderna de la investigación científica ha construido un dispositivo cuyas consecuencias pueden parecer parcialmente contradictorias: por un lado, este dispositivo se basa en la especialización disciplinaria, que la institución universitaria solidifica y que provoca efectos de aislamiento a los cuales se trata de remediar regularmente mediante llamados a la interdisciplinariedad. Al mismo tiempo, el dispositivo científico moderno consagra la solidaridad entre las disciplinas: forman un sistema tal que cada una se define y es definida por las relaciones de diferenciación que mantiene con las otras, en un contexto marcado a la vez por la complementariedad y la competencia (Lenclud:77; Fabiani 2006:12; Fabiani 2012–2013).³ En esta solidaridad se arraiga nuestra creencia en la existencia de un conjunto de saberes como evidencia —y las exigencias que impone esta evidencia (Fabiani 2012–2013)—. Peter Weingart recuerda que las disciplinas terminan invariablemente por existir como estructuras dadas del mundo, lo que borra su carácter de convención provisoria, y su localización histórica vinculada al desarrollo universitario.

Antes de volver sobre las problemáticas actuales de la disciplinariedad en ciencias humanas y sociales, es necesario recordar que la cuestión no está aún resuelta y que la interdisciplinariedad no es hoy una realidad establecida. En efecto, nuestra práctica en la enseñanza y la investigación nos da a menudo la impresión de que sigue siendo una ilusión de duración limitada. Sin embargo, los aportes y los avances recientes permiten hoy identificar el mayor problema al que estamos confrontados: lo que no hemos logrado resolver es la *localización* de la interdisciplinariedad —su *ubicación* tanto en términos epistémicos como en la organización institucional de la enseñanza y la investigación.

En el nivel de la formación, podríamos resumir la situación del modo siguiente: ¿en qué momento debe intervenir la interdisciplinariedad? ¿En el comienzo de

una formación que no dejaría sin embargo de ser disciplinaria? Es evidente que la concepción que se tiene de la disciplina, y la de la propia disciplina, son determinantes para decidir cuándo se hace intervenir la interdisciplinariedad; pero la capacidad de separar una disciplina del modelo de la propia formación juega también un papel esencial, porque implica una reflexión sobre las tradiciones nacionales en ciencias sociales y sobre su evolución histórica (Heilbron:3–16). La cuestión es vasta, pero puede sintetizarse en los términos siguientes: si se concibe una disciplina como insertada en una red constituida por múltiples disciplinas, por razones históricas y en función de problemáticas epistemológicas, la formación interdisciplinaria debería intervenir desde el comienzo.⁴ En este sentido, es necesario preguntarse si lo que tenemos tendencia a considerar una «era pos-disciplinaria» cuestiona *efectivamente* el recorte y la organización institucional de los saberes. En otras palabras, en este momento en que las diferentes formas de saber en ciencias humanas y sociales parecen haber alcanzado un grado extremo de especialización, ¿deberíamos concebir formaciones interdisciplinarias, o, al menos, formaciones en las que la interdisciplinariedad tuviera una mayor importancia?

En cuanto a la investigación, la cuestión de la ubicación de la interdisciplinariedad se plantea en términos similares: ¿de qué modo ésta debe intervenir?; ¿en qué nivel del análisis?; ¿qué puede esperarse del cruce interdisciplinario? Considerada generalmente como la etapa suprema del recorrido de un investigador, la interdisciplinariedad parece deber intervenir después de la adquisición de una especialización en el interior de una disciplina (Sperber). Porque el marco interdisciplinario responde a la necesidad de limitar el campo de la experiencia, y parece encarnar la única posibilidad de una profesionalización que garantiza la calidad de los trabajos, y la entrada en una comunidad de investigadores. En este sentido, se observa que el movimiento hacia una formación más marcada por una interdisciplinariedad toma a menudo, en los discursos, la forma de un atentado contra la autonomía disciplinaria. Tanto más cuanto que la reorganización del mundo académico que se juega desde hace un tiempo en numerosos países occidentales, puso en evidencia el hecho de que en el espacio europeo la cuestión de la ubicación se plantea también en términos de elecciones institucionales: ¿cuál es el tipo de institución más propicia para la implantación de metodologías interdisciplinarias?, ¿universidades, o instituciones de investigación y grandes escuelas?⁵

II

Llegado a este punto de la reflexión, me parece importante recordar las razones que nos llevan a adoptar un modo interdisciplinario. Porque los objetivos que determinan los cruces entre disciplinas permiten comprender mejor el modo en que articulamos los saberes provenientes de diferentes campos. Sin olvidar que el modo en que nos acercamos a una disciplina también es relevante, en el sentido siguiente: si quien nos orienta dentro de una disciplina que nos es extranjera es un especialista o si buscamos acercarnos de modo «salvaje», el resultado será diferen-

te. Un antropólogo a quien un literato pregunta qué puede leer de su disciplina, aconsejará probablemente teóricos que han trabajado sobre literatura o con literatura; pero si buscamos en función de conceptos, la cuestión de la relación de los antropólogos con la literatura no nos guiará en nuestras lecturas interdisciplinarias.

Para esquematizar, podríamos decir: convergencia y divergencia. Y para describir con mayor precisión lo que significan estos términos, podemos recordar algunas de estas razones: la fecundidad de ciertos cruces, que puede venir de las diferencias disciplinarias como de las ambiciones epistemológicas de un campo del saber; la intención de crear nuevos objetos de investigación; la esperanza de constituir una disciplina universitaria que se proyecte hacia el futuro; la fuerte diferenciación entre prácticas científicas; el hecho de que la importación de nociones y de conceptos vecinos puede aportar una ganancia intelectual y estratégica (Anheim:402). Roland Barthes subrayó ya el carácter innovante de estos cruces que, en su visión, tenían como consecuencia necesariamente la creación de un nuevo objeto (97–103).

II

Con el fin de examinar los modos en que procedemos a confrontaciones disciplinarias, adoptaré aquí la perspectiva de mi propia disciplina, los estudios literarios. Dos aclaraciones son necesarias antes de estudiar los tres modos más frecuentes de cruce entre disciplinas. Por un lado, estos modos no serán evocados aquí en función de una progresión jerárquica; los tres constituyen tendencias de la investigación actual, y cada una de ellos presenta un interés diferente. Por otro, es evidente que estos modos cohabitan en un número importante de trabajos contemporáneos.

Un primer nivel de cruces disciplinarios puede ser llamado *temático*.⁶ Como literatos, la necesidad de recurrir a otra disciplina se impone de modo evidente a partir de determinados temas. Por ejemplo, si pensamos en las relaciones entre literatura e historia, parece imposible abordar ciertos corpus literarios sin utilizar los libros de los historiadores cuando se trata por ejemplo, de literatura sobre los campos de exterminio nazis, el fascismo, la dictadura, etc. Bajo esta forma, la del conocimiento, la interdisciplinariedad es frecuente. Nos enfrentamos a un corpus que demanda entonces un recurso de las producciones de los historiadores especializados en esos períodos o en esas cuestiones, que nos propone un modo de comprensión de los fenómenos a través de una interpretación de éstos. No obstante, conviene recordar que cuando el método literario busca aprehender el contexto histórico de la obra, consultar la bibliografía especializada puede resultar insuficiente; el contexto de una época se encuentra en los medios y en otros soportes de publicación, y en una serie de documentos y discursos de época, que han marcado un período. Aquello que rodea al texto —el contexto de edición, de publicación, el medio literario, el contexto político y social, etc.— no constituye un conjunto de circunstancias del que el texto es el centro, sino un componente de la obra.⁷

Un segundo nivel de cruce disciplinario consiste en la importación directa de objetos, conceptos, métodos y modelos extranjeros a una disciplina, con el objetivo de producir resultados innovantes. Es lo que Etienne Anheim considera una concepción «estrechamente utilitarista» de la interdisciplinariedad, sin que, a mi modo de ver, la expresión tenga una connotación negativa; Anheim recuerda también que en estos casos los elementos puestos en evidencia traducen una convergencia más que una influencia (Anheim:401 y 419, Charles, Revel). Numerosos trabajos dentro del marco de la historia social, que han renovado la lectura de los textos literarios, toman como base este tipo de cruce. Para una evocación rápida de algunos ejemplos, podemos citar los trabajos de Roche, Chartier, Lyon-Caen y Ribard, Jouhaud, Velay-Vallantin en Francia; Ginzburg, Darnton (1985, 1992) a nivel internacional.

Un tercer modo en que pueden cruzarse las disciplinas se sitúa en el nivel epistemológico, y aporta una reconsideración de la posición de una disciplina frente al saber. Este tipo de enfoque lleva a tomar prestado nociones y métodos, pero se orienta hacia una reconfiguración de aspectos esenciales de la propia disciplina. Como ejemplo, podemos invocar las perspectivas abiertas a los estudios literarios provenientes de la antropología francesa de los años 1990, en particular los cuestionamientos de Jean Bazin (2008) alrededor del objeto en la disciplina antropológica, que resultan altamente productivos para cuestionar el objeto de la disciplina literaria, para comprender su estatuto y su funcionamiento en el mundo contemporáneo. Así mismo, la noción de «puesta en situación» del objeto desarrollada por Jean Jamin —la historicidad que permite cuestionar el trazado de las fronteras disciplinarias, epistémicas y cognitivas—; la noción de «proceso de obliteración científico» propuesta por Bazin, a partir de los trabajos de Balandier. Se trata de elaboraciones conceptuales que pueden ser utilizadas para una reflexión sobre la historia de los estudios literarios para reelaborar los principios sobre los cuales reposa la disciplina (Bazin 1996).

La incorporación de la encuesta como método epistémico se incluye en esta categoría de cruce. Corresponde a una tendencia relativamente reciente de la disciplina literaria, de la que intentaré sistematizar algunos principios.

IV

La noción de encuesta no designa aquí un método tomado de otra disciplina, que podría conducir al investigador a adoptar un enfoque de historiador o de sociólogo —aunque esto pudiese eventualmente ocurrir—. La encuesta no es tampoco concebida a partir del modelo policial, que presupondría huellas cuya significación podría estallar únicamente cuando el ojo del detective las mira y lo lleva a establecer una verdad (Ginzburg, Boltanski). Pensamos la encuesta como un método mediante el cual la disciplina literaria se abre a la historicidad. No al nivel de los acontecimientos narrados, ni de los textos sino al de la práctica científica. La noción de encuesta reivindica la materialidad de los objetos en cuanto formas de

saber, inscriptos en una red de elementos que constituyen un objeto; los estudios literarios se re-apropian así de un método al que le otorgan una especificidad propia y que transforma el estatuto de la disciplina. Etienne Anheim ha estudiado, en su reciente «L'historien au pays des merveilles? Histoire et anthropologie au début du xxi^e siècle», el proceso que llevó a comienzo de los años 1990 a ciertas disciplinas, como la antropología y la historia, a volver sobre la cuestión del documento, transformando el estatuto y la elaboración de los datos empíricos en disponibles para la encuesta científica —un movimiento que ya se había perfilado en los años 1930, en el momento de la institucionalización de la disciplina—. Un regreso a los archivos que correspondería, entre los historiadores, a un repliegue sobre la identidad de la profesión (Anheim:402). En cuanto a la disciplina literaria, puede decirse que no conoció un movimiento similar en el período en Francia, en todo caso en sus tendencias institucionales y editoriales dominantes. Sin embargo, los historiadores orientados hacia una historia de la cultura anunciaron esta tendencia en el comienzo de los años 1990 —Louis Marin, Roger Chartier, Catherine Velay-Vallantin—. En literatura, este repliegue hacia la identidad de la profesión que conocieron la historia, la antropología y quizá la sociología, corresponde a lo que es a menudo percibido como un intento de reconocimiento por parte de las ciencias sociales, que podríamos describir como una reconsideración de su estatuto: el compromiso con la reflexión acerca del lugar que puede ocupar la disciplina literaria en la constelación de las ciencias humanas y sociales. El proceso es hoy favorecido por la amplitud adquirida por las teorías del relato: la toma de consciencia de la omnipresencia del relato en nuestra cultura contemporánea, así como la necesidad de especialistas de diferentes disciplinas de trabajar con relatos ficcionales y no ficcionales, ha dado a los que aparecen como «expertos del relato» (los narratólogos en particular) cierta visibilidad, además que ha determinado una circulación interdisciplinaria de sus teorías.⁸ No obstante, no puede decirse que esta tendencia haya afectado al conjunto de la disciplina literaria.

El movimiento que describimos bajo el término de encuesta corresponde así a un retorno al documento —e incluso a la materialidad del texto en la disciplina literaria—. Para la historia, en este período, el documento se vuelve el objeto primero de la investigación, en el marco de una reflexión sobre su materialidad, su elaboración, sus usos y su transmisión, renovando así el problema epistemológico del estatuto de las huellas del pasado en el proceso de construcción del saber, en la tradición de investigadores como Michel De Certeau, Carlo Ginzburg, Arlette Farge. En literatura, el documento ocupa la escena porque reintroduce el anclaje del texto literario en su presente y en el presente de la interpretación. La disciplina literaria entra de este modo en competencia con el poder de evocación de la literatura, y redefine las fronteras genéricas de lo literario, cuestionando su autonomía. Pero el documento es *otra cosa* en literatura: la cuestión para nosotros no tiene que ver con el estatuto de las huellas del pasado dentro de un proceso de construcción del saber, sino que el documento es la realización material del texto, que no es circunstancia sino el texto mismo.

Se opera entonces no una contextualización en el sentido clásico del término, sino más bien un desborde de la lógica de la obra sobre lo que solemos considerar su «contexto exterior». Concebidos como operaciones, como intervenciones productivas, y no como resultados cristalizados, los textos son repatriados a la historia social y política sin ser reducidos a signos de su contexto ideológico, político y social. Así, las estrategias editoriales cuentan tanto como la estructura formal o temática, lo que implica negarse a tratar el texto literario como un objeto formal que posee una identidad interna estable. La identidad de las obras es considerada ante todo en cuanto a su vínculo con el contexto de publicación —el contexto de publicación y el contexto de producción son concebidos aquí como dos momentos irreductibles en la construcción de la identidad de la obra y del autor—. El desplazamiento operado cuestiona la idea de un texto-tipo, remplazándola por la hipótesis según la cual cada nueva edición «pone en lugar una nueva versión de lo escrito».⁹ La dimensión temporal y sincrónica de los objetos es así tratada simultáneamente.

Esta concepción de la encuesta no implica que es la historicidad de la sociedad o la historicidad del texto lo que se estudia. Constituye un modo de incorporar las condiciones de producción, la materialidad, a la producción intelectual y al proceso de exposición científico en literatura, que permite visitar los vínculos entre el objeto y el investigador. Este movimiento proveniente de disciplinas como la antropología, la historia o la sociología, nos permite tal vez comprender bajo un ángulo nuevo el retorno de la noción de autor en los estudios literarios al que asistimos desde hace unos diez años. Es una pregunta que merece consideración. Lo que parece menos dudoso es el hecho de que en la disciplina literaria el proceso de fabricación del texto pudo obturar la posibilidad de exposición del proceso de fabricación del texto científico. Es tal vez uno de los factores que permite explicar cierto rechazo a la teoría literaria de tradición estructuralista, al que asistimos actualmente en ciertas comunidades académicas (europeas, por lo menos).

Llegamos por este camino a una puesta en evidencia de los procedimientos de la encuesta mediante los cuales construimos nuestros objetos en literatura, lo que lleva a una re-evaluación de la escritura crítica, puesto que el investigador inscribe así explícitamente su presencia en lo escrito, sin transformarse en el objeto principal, y sin abandonar el registro de la producción científica. El especialista en literatura ya no puede pensarse como un sujeto absoluto, radicalmente separado de su objeto, o vinculado a éste por el valor estético, que se niega a historizar las conexiones que lo unen. Lo que implica que los objetos marcados por una atención estética no constituirían sino una parte de los que estudiamos en cuanto especialistas de literatura.

V

La incorporación de la encuesta, concebida de este modo, a la disciplina literaria tiene al menos dos consecuencias mayores en la producción científica. Por un lado, altera la temporalidad de la investigación y la escritura; por otra, pone al

investigador frente a una vasta producción de «restos» que produce la impresión de una dilapidación científica.

La organización moderna de la investigación impone una serie de obligaciones entre las cuales se encuentra la necesidad de responder a numerosas solicitudes, la transformación de los profesores e investigadores en gestionarios de sus propias carreras, la intensificación del compromiso en la administración de la enseñanza y la investigación. A ello hay que sumar los diferentes modos de evaluación de impuestos en los últimos años, generalmente tomados de las ciencias exactas, cuya naturaleza está poco adaptada a la especificidad de funcionamiento de las ciencias humanas y sociales, y que nos llevan a adoptar métodos y ritmos ajenos a la especificidad de nuestra disciplina. En calidad de docentes e investigadores tenemos a menudo la impresión de que la inercia del sistema y las imposiciones ministeriales y financieras nos dejan poco margen de maniobra. El conjunto de estos factores determina que privilegiemos las modalidades de investigación que permitan intensificar el ritmo de producción.

La encuesta tal como la describimos aquí implica una temporalidad de investigación y de escritura que aminora el ritmo de producción, y multiplica el tiempo dedicado a los objetos, porque considera que la lógica de la obra no puede ser aprehendida exclusivamente en la dimensión textual. Además, este enfoque no determina la orientación de la investigación: es la especificidad del objeto la que implica una forma de saber, una disciplina, una metodología. En efecto, nos embarcamos en una investigación cuya especificidad es imposible de prever, así como las disciplinas que va a implicar; no es porque el eje de nuestros trabajos fue en un momento el cruce entre literatura e historia que será lo mismo con el próximo objeto. Esto significa que percibimos en los objetos literarios inscripciones variadas, entre las cuales elegimos una como dominante (Jakobson) —la historia, la arqueología, la antropología, la historia institucional, etc.—. Por otro lado, el tipo de material implicado en la encuesta no está tampoco pre-determinado: archivos (manuscritos o impresos), colecciones de autores, revistas, diarios, otros soportes; historia editorial, relación texto/imagen (dibujo, grabado, fotografía, pintura), etc.; es según el objeto elegido. Pero en todo caso el método de la encuesta implica la necesidad de excavar; en consecuencia, no podemos contentarnos con la lectura de libros especializados, o del aparato crítico de las ediciones científicas.

Este enfoque nos saca de nuestras especialidades, y demanda (por supuesto) un tiempo de formación relativamente importante. Sobre esta cuestión, decía Bourdieu: «Un investigador o un pensador, es como un transatlántico: girar, lleva un tiempo loco». Agregaría que la organización moderna de la investigación impone la necesidad de permanecer activos en nuestra especialidad de origen durante el lapso que dedicamos a esos giros, lo que disminuye el ritmo de trabajo (y a veces provoca una forma de esquizofrenia, dado el carácter heterogéneo de nuestros objetos). Se induce de este modo a la construcción de una suerte de «jardín secreto» (o de «jardín vergonzoso») del investigador, puesto que este objeto está

alejado de aquellos sobre los cuales hablamos y escribimos, y no se corresponde con las expectativas de la comunidad.

Lo que denomino «dilapidación (científica)» implica también una dimensión temporal: lo que dilapidamos es tanto nuestro tiempo como los saberes, a menudo fragmentarios, acumulados durante nuestras investigaciones. En efecto, estas excavaciones tienen una dimensión diacrónica —en un sentido particular—: obstaculizan la linealidad de la escritura crítica y reducen su ritmo poniendo en cuestión los modelos de exposición de la investigación; nuestra escritura termina por alejarse de modelos reconocidos y practicados en la disciplina, y participa, en cierta medida, de los modos de exposición y de las retóricas de otras disciplinas, sin identificarse, sin embargo, plenamente con ellas. En la comunidad intelectual francesa, cuando la escritura adquiere una dimensión de «ciencias sociales», es difícilmente aceptada, en la medida que este movimiento la aleja de la tradición nacional propia de los estudios literarios. Lo que nos recuerda que sería necesario reexaminar el lugar que ocupa la disciplina literaria en la constelación de las ciencias humanas y sociales.

Dilapidar es también dispersar, disipar (Félix-Gaiffiot:528). Pero esta dilapidación puede ser vista también como una acumulación de capital —lo que induce a preguntarnos ¿qué hacer con estos saberes acumulados?—. Porque la dilapidación puede garantizar los giros futuros. La cuestión es, entonces, ¿cómo usar los «restos» y escapar de una forma de dilapidación extrema? Mi experiencia, compartida con cierto número de investigadores, permite identificar tres estrategias posibles. Una consiste en buscar un modo de incorporar todo ese «superávit», todo eso que «está de más» en el trabajo y en el marco del cual nació, aunque para ello haya que forzar un poco la estructura, o volverla más densa (a veces, simplemente, acumulando estos restos en las notas al pie). Una segunda posibilidad es transformarlos en una serie de artículos autónomos, que pueden, a veces, tratar de temas alejados del objeto de origen. La tercera estrategia posible es convertir los restos en otro libro. Sea cual fuere nuestra elección, tendrá consecuencias en nuestro recorrido en términos disciplinarios e institucionales. Sin duda, cada una de estas posibilidades determina un grado de autonomía diferente de los «restos».

Cabe además preguntarse si quedan rastros del trabajo de encuesta en nuestros escritos, y qué forma toman. Podemos responder: necesariamente —fatalmente— quedan rastros puesto que la encuesta se inscribe en el texto en el nivel de la producción de las hipótesis y permite leer el texto de otro modo. Pero esta inscripción se realiza a menudo bajo una forma poco visible, lo que espero mostrar mediante un ejemplo tomado de mi propia experiencia reciente.

A través de una investigación que comenzó como una reflexión sobre los usos del relato en ciertas ciencias sociales (en vías de constitución) en las últimas décadas del siglo XIX, llegué a interesarme en la autobiografía de Heinrich Schliemann

(1822–1890), el arqueólogo autodidacta al que se le atribuye el descubrimiento de la ubicación de la antigua ciudad de Troya, y que excavó Micenas, y desenterró la célebre máscara de Agamenón. Se trata de uno de esos objetos que no resultan de un encargo, o de una solicitud exterior. Como Patrick Boucheron, pienso que no elegimos necesariamente con mayor pertinencia nuestros objetos cuando nadie nos los sugiere; podríamos incluso decir lo contrario: nuestras elecciones independientes son poco pertinentes, en el sentido que suelen no corresponder a los intereses y a las expectativas de la comunidad. Sin embargo, tienen su importancia, puesto que se emancipan de las vías, dominantes o no, de la investigación de una época. Además, cuando la elección se hace libremente y sin interferencias, escapa más fácilmente a los imperativos de tiempo y de forma impuestos por la organización moderna de la investigación (Boucheron:105–106).

Al comienzo, lo que me interesaba del caso Schliemann era la construcción material de sus obras, y el objetivo era aprehender las especificidades que presentaba el relato en este autor, en particular el uso de técnicas novelescas en los relatos de excavación (Louis 2007b). Los archivos Schliemann se encuentran en la biblioteca de la *American School of Classical Studies at Athens* (Gennadius Archives, Schliemann Papers), lo que me llevó a Atenas, a la arqueología, disciplina que me era poco familiar, y a describir el uso particular que hizo Schliemann de sus autobiografías.¹⁰ En este sentido, este trabajo constituye un «resto» del proyecto sobre los exploradores.

Una de las particularidades de este objeto residía en que existen cuatro relatos autobiográficos —en varias lenguas (inglés, francés, alemán)—, un hecho conocido por los especialistas pero rara vez evocado de este modo, porque las autobiografías mismas en cuanto conjunto no habían constituido nunca un objeto de estudio autónomo; fueron usadas por los historiadores y los arqueólogos para reconstruir la historia de Schliemann pero no estudiadas en calidad de serie, ni de relatos. El debate se concentró en la cuestión de la veracidad, porque luego de haber suscitado una confianza ciega, Schliemann sufrió los ataques de una serie de investigadores en los años 1970, al punto que todo el edificio pareció colapsar, y la cuestión se planteó acerca del crédito que se puede atribuir a sus excavaciones cuando su autobiografía parece más ficcional que referencial. En este marco, la primera decisión —otorgar una autonomía de funcionamiento al conjunto de las autobiografías— se acompañó entonces de otra: desplazar el centro de la interpretación, que no era ya la puesta en paralelo entre el relato hecho por Schliemann y la cronología de su vida, sino la serie misma de relatos, y las representaciones que genera. Esta toma de posición no significa que el hecho de conocer el grado de verdad o de referencialidad de los acontecimientos narrados no juegue ningún papel en lo que respecta el estatuto que se otorga a estos textos; pero lo que interesa son las formas que Schliemann eligió para presentar su vida, las estrategias que utilizó para posicionar su autobiografía de modo a transformarla en una pieza maestra de la construcción de su carrera de arqueólogo, tanto como los efectos producidos por sus textos. El objetivo era tratar de comprender

la función que la escritura autobiográfica tuvo en las estrategias narrativas, lo que permitió —y lo que ocultó—. Porque como lo afirma Reinhardt Witte, sin sus autobiografías, Schliemann sería hoy un arqueólogo entre otros (32–47).

Una vez constituido el objeto, faltaba resolver el modo de aproximarlos, en cuanto literata, al género, por supuesto; aunque la autobiografía no tiene nada de *terra incognita*, puesto que ya dejó de ser un objeto reservado a los literatos. Desde los trabajos de Philippe Lejeune, se considera a la escritura autobiográfica como un hecho característico de nuestra sociedad (Lejeune 1975, 1980, 1986, 1990); pero nuestra aproximación participa también de un movimiento contemporáneo de vuelta sobre la biografía y la autobiografía en las ciencias humanas y sociales al que se asiste desde hace varias décadas: el relato de vida fue agregado a la caja de herramientas de varias disciplinas. La proliferación del «biografismo» vio nacer una rehabilitación del género como instrumento de conocimiento, que toma posición en un contexto cultural particular y en un momento específico del desarrollo de las ciencias —como lo señalan Daniel Fabre, Jean Jamin y Marcello Massenzio en su introducción al número de *L'Homme* dedicado a la cuestión (7–20)—. Se adopta un enfoque sin duda determinado por la pertenencia disciplinaria, pero el objeto sigue pidiendo un tratamiento en el cruce de varias disciplinas: historia, arqueología, literatura, historia de las instituciones y de los saberes, psicoanálisis —o más bien como lo plantea Jacqueline Carroy: historia de las interpretaciones científicas de los sueños.

¿Qué hace Schliemann en sus relatos autobiográficos? Construye un «lugar de saber» —o más bien: hace del relato de vida un lugar de saber—, porque crea un territorio simbólico en el que las modalidades de conocimiento son retomadas y resignificadas para constituir un nuevo modo de producción de los saberes, tanto del punto de vista pragmático como epistemológico (sigo aquí la propuesta de Christian Jacob 2007, 2011). La particularidad de Schliemann es que toma posición entre el espacio público y una disciplina académica (la arqueología) en curso de definición y de profesionalización. Las autobiografías de Schliemann permiten un modo de conocimiento para el estudio de ciencias a través del uso del relato (Collinot, en prensa); la problematización del saber que aportan estas autobiografías pueden ser comprendidas a partir de la consideración de las formas narrativas, y del modo específico en que se inscribe en ellas la vacilación entre género cognitivo y género estético que marcó la constitución de las ciencias humanas y sociales en el siglo XIX.

Mientras el mito del niño que sueña con Troya y decide ir a buscar un día la antigua ciudad se impone a través de estos relatos, las autobiografías pasan por alto la formación de Schliemann. Si su relato nos seduce, no nos permite siquiera interrogarnos sobre el modo en que un comerciante autodidacta se convirtió en el arqueólogo más célebre de la historia, ni cómo se formó en el razonamiento y el conocimiento científico. Los años ignorados por el relato de Schliemann son aquellos en los que se forma y entra en una comunidad científica, y se desarrollan

en París entre 1866 y 1869, es decir que corresponden al final del Segundo Imperio, por lo que es necesario pasar por una historia del saber y de las instituciones francesas para abordar estas autobiografías. La estrategia narrativa de Schliemann consiste en construir una representación del nacimiento de la vocación situada en la infancia, que toma la forma del sueño de toda una vida: en otros términos, presentar una vocación única a pesar de que su carrera científica comienza recién a los 46 años.

¿Para qué sirven los archivos en un caso como éste? Una primera respuesta sería: para la construcción del objeto, puesto que la serie de autobiografías se impone como tal a partir de la experiencia de archivos, y es a partir de este trabajo que se construyen las hipótesis. En efecto, las cajas de material de la Gennadius contienen informes, notas y cartas que muestran el impacto que la primera autobiografía tuvo en el público, poniendo en evidencia el proceso que llevó a Schliemann a considerarla como una pieza esencial de la construcción de su imagen de científico y de su carrera. Otro aspecto que los archivos permiten comprender es el funcionamiento del relato en relación con el aprendizaje de las lenguas. La serie de cartas en las cuales aconseja su método lleva a pensar que algo específico se juega en ese método: la «mecánica de las lenguas» es, en Schliemann, más compleja de lo que aparenta, porque el aprendizaje de las lenguas y el ejercicio del relato se confunden, hasta fundirse en un mismo ejercicio intelectual. Así, el aprendizaje de las lenguas permite, dentro de su sistema, evacuar la cuestión de la diferencia entre ficción y no ficción —o referencialidad y no referencialidad.

VI

He puesto esta reflexión bajo el signo de la disciplina en la que me formé —la literatura— no para defender un territorio sino para marcar el hecho de que aunque los conceptos, los métodos o los objetos coincidan, los modos específicos de una disciplina abren perspectivas diferentes a la investigación. Nuestros puntos de partida y nuestros anclajes difieren según la disciplina a la que pertenezcamos, y la construcción de un terreno de encuentro sigue siendo ardua. Incluso cuando el objetivo es proponer un diálogo, nos enfrentamos a malentendidos, que, es verdad, pueden ser fecundos y productivos, pero son difíciles de sobrepasar. Boucheron señala que es inútil querer atribuir esos malentendidos interdisciplinarios a la falta de atención culpable de aquellos a los que tratamos de dirigirnos; si no reaccionan, es porque no sienten la necesidad epistemológica de hacerlo, y, por tanto, el problema ha sido mal planteado, o expuesto de tal modo que queda inaudible. Agrega que, para tener una chance de hacerse escuchar, habría que adoptar algunas astucias tácticas —como la intrusión en los canales de difusión del campo adverso, el bombardeo sistemático de la retaguardia, una forma de camuflaje teórico (III)—. Kuhn insistía ya en su posfacio a *The Structure of Scientific Revolutions* (1969), en las dificultades de orden retórico que perturban la comunicación entre disciplinas, en particular cuando utilizamos un vocabulario que

creemos compartir, pero que reenvía a presupuestos y a historias conceptuales diferentes. Dan Sperber recuerda que los encuentros interdisciplinarios dan lugar a una buena parte de frustración, porque nos lanzamos a ellos con la expectativa no de aprender de los otros sino de que los otros aprendan de nosotros.

Estos malentendidos son frecuentes, incluso en eventos cuyo objetivo es reflexionar acerca de los intercambios interdisciplinarios. No obstante son productivos y fecundos. La cuestión es saber cómo prolongarlos y bajo qué forma. En particular en términos de formación y de inscripción institucional. Solamente la continuidad puede permitir sobrepasar los malentendidos disciplinarios y construir un territorio de intercambio.

Notas

¹ Una primera versión de este trabajo fue leída en el congreso «Literatura e historia en debate», organizado por Catherine Coquio, Lucie Campos y Annick Louis en enero del 2013. Las actas serán publicadas en el 2014 en el sitio www.fabula.org. Es evidente que la situación que describo se refiere esencialmente a la de la comunidad intelectual europea, y de los estudios literarios en este continente.

² Adopto aquí el término de «interdisciplinariedad» y no el de «transdisciplinariedad», porque los fenómenos tomados en cuenta practican cruces en el espacio del saber y no se desarrollan necesariamente en el marco de un proyecto común que tiene un objetivo común. Empleado por primera vez por Erich Jantsch en el congreso del OECD en 1970, en Niza, el concepto de transdisciplinariedad designa «the targeted coordination of a group of disciplines and inter-disciplines, which together are involved in a complex scientific system, and which have a common purpose, with this coordination based on a general system of axioms that are considered binding on all concerned». Reenvío también al análisis propuesto por Thomas Jahn.

³ Lenclud señala cuán atractiva es, por esta razón, la idea de comparar una disciplina, concebida a la manera de Thomas Kuhn, con una cultura, según la concepción antropológica del término; de este modo la disciplina aparece como un bocal cuyas paredes no serían transparentes. Recuerda que los bocales son, a pesar de los esfuerzos del aparato disciplinario que sigue sus pulsiones, vasos comunicantes, a la vez en el nivel institucional y cognitivo.

⁴ Estas problemáticas han marcado las diferentes reformas del sistema universitario realizadas en Francia (y otros países europeos) en los últimos diez años, luego de la firma de los acuerdos de Boloña. En Francia, donde las formaciones estaban más compartimentadas que en otros países europeos (como Alemania o Inglaterra), este aspecto de la reforma en curso adquiere una proyección particular y fue intensamente resistido por la comunidad.

⁵ Reenvío al debate *Rethink interdisciplinarity*, coordinado por Christophe Heintz (EHESS, Institut Nicod), Gloria Origgi (CNRS, Institut Nicod), y Dan Sperber (CNRS, Institut Nicod); en particular a las contribuciones de Helga Nowotny y Steve Fuller, que presentan posiciones opuestas: según Nowotny, la interdisciplinariedad no puede encontrar un terreno propicio para su desarrollo sino en las instituciones de investigación, mientras que para Fuller es la universidad la que propone las mejores condiciones para afirmarse. Queda por saber si las especificidades nacionales de la organización de la investigación pueden explicar estos puntos de vista diferentes.

⁶ A propósito del concepto de «temática», ver Tomachevski en «Thématique», así como el balance hecho por Jean-Marie Schaeffer en «Motif, thème et fonction». El tema aparece como un principio de organización que abre la posibilidad de un cruce interdisciplinario. La aproximación temática cuestiona también la relación entre lo implícito y lo explícito.

⁷ El catálogo de la exposición del Pompidou, *Face à l'Histoire, 1933-1996*. «L'artiste moderne devant l'événement».

ment historique» (1994), propone este tipo de ejercicio.

⁸ Reenvío al seminario *Narratologies contemporaines*, animado por Jean-Marie Schaeffer (CNRS-EHESS), Philippe Roussin (CNRS), John Pier (Université de Tours), Annick Louis (Reims-CRAL), que ha puesto en evidencia este fenómeno. Para más información ver: <http://narratologie.ehess.fr/>

⁹ Para un mayor desarrollo, ver Annick Louis 2007a.

¹⁰ En el nacimiento de este objeto, debo reconocer mi deuda con Claude Calame, quien, atento al relato de mis aventuras intelectuales en los archivos Schliemann, reconoció allí un objeto inédito antes de que mi entusiasmo lo hubiera transformado en tal.

Bibliografía

- AMÉLINE, JEAN-PAUL (1994). *Face à l'Histoire*. París: Flammarion/Centre Georges Pompidou.
- ANHEIM, ETIENNE (2012-2013). «L'historien au pays des merveilles? Histoire et anthropologie au début du xxie siècle». *L'Homme* 203/204, 399-427.
- BARTHES, ROLAND (1984). «Jeunes chercheurs», en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Éditions du Seuil, 97-103.
- BAZIN, JEAN (1996). «Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique», en Jacques Revel y Nathan Wachtel, editores. *Une école pour les Sciences Sociales. De la VIIe Section à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*. París: Cefr, 401-420.
- (2008). *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*. Toulouse: Anacharsis.
- BOLTANSKI, LUC (2012). *Énigmes et complots: une enquête à propos d'enquêtes*. París: Gallimard.
- BOUCHERON, PATRICK (2010). *Faire profession d'historien*. París: Sorbonne/Itinéraires.
- BOURDIEU, PIERRE (2001). «A contre-pente», entrevista de Philippe Mangeot. *Vacarme* 14 [en línea]. Consultado el 30 de diciembre de 2012 en <<http://www.vacarme.org/article224.html>>
- BOUTIER, JEAN, JEAN-CLAUDE PASSERON y JACQUES REVEL (2006). *Qu'est-ce qu'une discipline?* París: EHESS/Enquête.
- CARROY, JACQUELINE (2012). *Nuits savantes*. París: EHESS.
- CHARLES, CHRISTOPHE (2009). «Méthodes historiques et méthodes littéraires, pour un usage croisé». *Romantisme* 143, 13-29.
- CHARTIER, ROGER (1990). *Les origines culturelles de la Révolution française*. París: Le Seuil.
- COLLINOT, ANNE «L'enquête biographique dans les études sur les sciences», en Patrice Bret y otros, director. *Savants et inventeurs entre la gloire et l'oubli*. París: CTHS. En prensa.
- DARNTON, ROBERT (1985). *Le grand massacre des chats*. París: Robert Laffont.
- (1992). *L'aventure de l'Encyclopédie, 1775-1800: un best-seller au siècle des Lumières*. París: Le Seuil.
- DE CERTEAU, MICHEL (1975). *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard.
- FÉLIX-GAFFIOT (1976). *Dictionnaire Latin-Français*. París: Hachette.
- FABIANI, JEAN-LOUIS (2006). «A quoi sert la notion de discipline», en Jean Boutier, Jean-Claude Passeron y Jacques Revel, editores. *Qu'est-ce qu'une discipline?* París: EHESS/Enquête, 11-34.
- (2012-2013). «La discipline en questions». *Seminario EHESS*. París: EHESS.
- FABRE, DANIEL, JEAN JAMIN y MARCELLO MASSENZIO (2010). «Je et enjeu ethnographiques de la biographie». *L'Homme* 195/196, 7-20.
- FARGE, ARLETTE (1989). *Le goût de l'archive*. París: Seuil.

- FULLER, STEVE (2005). «Interdisciplinarity. The Loss of the Heroic Vision in the Marketplace of Ideas». *Rethink interdisciplinarity* [en línea]. Consultado el 6 de septiembre de 2009 en <<http://www.interdisciplines.org/medias/confs/archives>>
- GINZBURG, CARLO (1989). *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. París: Flammarion.
- HEILBRON, JOHAN (Ed.) (2008). «Traditions nationales en sciences sociales». *Revue d'histoire des sciences humaines* 18, 3-16.
- JACOB, CHRISTIAN (Dir.) (2007). *Lieux de savoir I. Espaces et communautés*. París: Albin Michel.
- (2011). *Lieux de savoir II. Les mains de l'intellect*. París: Albin Michel.
- JAHN, THOMAS (2012-2013). «Transdisciplinarity in the practice of research». *Inter-disciplines First INIT Virtual Seminar: Inter-and Transdisciplinary Horizons* [en línea]. Consultado el 21 de mayo de 2013 en <<http://www.interdisciplines.org/paper.php>>
- JAKOBSON, ROMAN (1973). «La dominante», en *Questions de Poétique*. París: Seuil, 145-151.
- JANTSCH, ERICH (1972). «Towards Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in Education and Innovation», en Leo Apostel, Georges Berger, Asa Briggs y Guy Michaud, editores. *Interdisciplinarity: problems of teaching and research in universities*. París: Organization for Economic Cooperation and Development, 97-121.
- JAMIN, JEAN (2004). «La règle de la boîte de conserve». *L'Homme* 170, 7-10.
- JOHAUD, CHRISTIAN (2000). *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*. París: Gallimard.
- KUHN, THOMAS (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1996.
- (1980). *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. París: Seuil.
- (1986). *Moi aussi*. París: Seuil.
- (1990). *La pratique du journal personnel*. París: Université de Paris X.
- LENCLUD, GÉRARD (2006). «L'anthropologie et sa discipline», en Jean Boutier, Jean-Claude Passeron y Jacques Revel, editores. *Qu'est-ce qu'une discipline?* París: EHESS/Enquête, 69-93.
- LOUIS, ANNICK (2007a). *Borges ante el fascismo*. Oxford: Peter Lang.
- (2007b). «Homo explorator. L'écriture non-littéraire d'Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann». *Revue de littérature comparée* 4, 439-458.
- «Les vies Schliemann: l'autobiographie comme lieu de savoir». *Métis* 11. En prensa.
- (2007-2013). *Narratologies contemporaines. Seminario*. Animado por John Pier (Tours), Philippe Roussin (CNRS), Jean-Marie Schaeffer (cnrs-ehess), Annick Louis (Reims/CRAL). París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- LYON-CAEN, JUDITH y DINAH RIBARD (2010). *L'Historien et la Littérature*. París: La Découverte/Repères.
- NOWOTNY, HELGA (2005). «The Potential of Transdisciplinarity». *Rethink interdisciplinarity* [en línea]. Consultado el 6 de septiembre de 2009 en <<http://www.interdisciplines.org/medias/confs/archives>>
- REVEL, JACQUES (2007). «Ressources narratives et connaissance historique». *Enquête, Les terrains de l'enquête* [en línea]. Consultado el 10 de enero de 2013 en <<http://enquete.revues.org/document262.html>>
- RIBARD, DINAH (2000). «Philosophe ou écrivain? Problèmes de délimitation entre histoire littéraire et histoire de la philosophie en France, 1650-1850». *Annales HSS* 2, 355-388.
- ROCHE, DANIEL (1988). *Les Républicains des Lettres*. París: Fayard.

- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1995). «Motif, thème et fonction». *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Seuil, 530-542.
- SPERBER, DAN (2005). «Why Rethink Interdisciplinarity?». Consultado el 6 de septiembre de 2009 en <<http://www.interdisciplines.org/medias/confs/archives>>
- TOMACHEVSKI, BORIS (1966). «Thématique». *Théorie de la littérature des formalistes russes*. París: Seuil, 263-307.
- VELAY-VALLANTIN, CATHERINE (1992). *L'Histoire des contes*. París: Fayard.
- WEINGART, PETER (2010). «A Short History of Knowledge Formations», en Robert Frodemann, Julie Thomson Klein, Carl Mitcham, editores. *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Oxford: Oxford University Press, 3-14.
- WITTE, REINHARDT (1990). «Schliemann's importance to modern archaeology», en Katie Demakopoulou, editora. *Troy, Mycenae, Tiryns, Orchomenos. Heinrich Schliemann: The 100th Anniversary of his Death*. Atenas: Ministerio de Cultura Griego y Ministerio de Cultura Alemán, 32-47.

Teoría en fuga

✉ GRACIELA MONTALDO / Columbia University
gm2168@columbia.edu

Resumen

El artículo se interroga por los sentidos y la posibilidad de la teoría y la crítica en la cultura contemporánea. En la primera parte se plantea cómo la teoría se instala como discurso político y politizado durante algunos momentos del siglo xx; se analiza su inserción en el campo profesional y su relación con las instituciones. En un segundo momento, se interroga por la relación de la teoría con el mercado y se plantea su ingreso a un sistema de profesionalización del pensamiento crítico hacia fines del siglo xx. Posteriormente se analizan algunos casos en los que la teoría se pone en escena como acto de lectura y acto político en películas de Kluge y Mitre. Finalmente, se analiza el ingreso de la teoría en la cultura argentina, como una manera radical de crear una nueva identidad intelectual y las discusiones que generó el nuevo modelo. En el artículo se discuten ideas de Paul de Man, Edward W. Said, Jacques Rancière, Carlos Correas, David Viñas, entre otros. A partir de las ideas de Rancière sobre la igualdad y la emancipación, me interesa ver cómo las teorías no sólo viajan (en la terminología de Edward W. Said) sino que además son colonizadas por otros contextos intelectuales.

Palabras clave: Teoría • cultura • industria cultural • Argentina • años 60

Abstract

This article interrogates the meaning and possibilities of theory and criticism in contemporary culture. The first part is focused on how theory settles as political and politicized discourse during precise moments of the twentieth century; I study its location in the profession and the relationship with institutions. The second part of the article analyzes the links between theory and the market and how theory became part of the professional system during the end of the century. Later, I study some cases in which theory performs as Reading act and political act in Kuge's and Mitre's films. Finally, I discuss the entry of theory in Argentine culture as a way to create new intellectual identities. In the article, I also discuss the ideas of Paul de Man, Edward W. Said, Jacques Rancière, Carlos Correas, David Viñas, between others. Regarding Rancière's ideas on equality and emancipation, I will focus on the Latin American context to study how theories are not just «traveling theories» (as Edward W. Said called them) but discourses that are colonized by new intellectual contexts.

Key words: Theory • culture • culture industry • Argentina • Sixties

El disparador

Este texto tiene un disparador, que lo ha impulsado por oleadas durante algunos meses. El tiempo que tardó en encontrar su forma refleja, probablemente, lo cercano y lejano que está de aquello que lo provocó. Ese motivo lejano fue, muy concretamente, una aparición pública de la teoría y la crítica contemporáneas como certeza a la vez que como problema. Lo encontré desprevenida-mente en el título de un panel en una convención sobre literatura donde todo estaba estandarizado; el título resaltaba como si estuviera enmarcado en luces de neón dentro de un programa donde todo aparecía homogeneizado por las demandas del mercado académico y donde se sucedían convencionales títulos de conferencias sobre «temas» trabajados en autores, obras, épocas, movimientos, o campos disciplinarios bien delimitados. Ese título fue una excepción y quisiera retomar su onda expansiva. La convención era la reunión número 128 de Modern Languages Association (MLA) en Boston, en enero de 2013; el título del panel, «Theory: A Twentieth-Century Genre». Con tono de cierre y de clausura, la frase «Teoría: un género del siglo xx» ubicaba a la teoría como un problema del pasado y la relegaba a la categoría de género discursivo cuyo poder irradiador se habría desvanecido apenas comenzado el siglo xxi. Difícil estar de acuerdo con esta doble disminución, pero difícil también no reconocer el grado de verdad de la sensación de fin de fiesta, de que la teoría tuvo su edad de oro, o algunas breves edades de oro, en los años 20 primero, alrededor de los años 60 luego y en los años 90 más adelante, pero que su potencia ya no la organiza hoy como una práctica discursiva radical. Y sin embargo, sabemos que esos breves momentos de esplendor sirvieron para transformar la práctica crítica y la reflexión sobre el arte, la literatura y la cultura; también para darle a las humanidades un marco reflexivo que habilitó mejores interlocuciones con otras disciplinas y para expandir los objetos de estudio. Declarar el fin o la muerte de algo es siempre un síntoma: no tiene que haber acontecido para entender que esa declaración es la expresión de un malestar ya instalado, de una iluminación que se desvanece. En el campo de la cultura las cosas no mueren sino que pierden o ganan potencia y de la potencia de la teoría se trataba en aquella discusión.

En el panel de MLA, integrado por profesores de universidades norteamericanas,¹ se discutió de qué manera el estructuralismo, y especialmente el psicoanálisis, formaron la lengua de las nuevas generaciones de críticos desde la segunda mitad del siglo xx. No mencionaron el marxismo y sólo incidentalmente se refirieron a la política. Mi propuesta aquí es retomar el insidioso y, a la vez, estimulante título para intentar una reflexión sobre la teoría como un problema contemporáneo y, más allá, intentar una reflexión sobre la práctica crítica. Para hacerlo, habría que colocarse en el espacio de colisión de los diferentes discursos que durante el siglo xx reorganizaron el pensamiento crítico, es decir, en la intersección entre marxismo, política, psicoanálisis y vanguardia estética. De la alianza crítica entre todas estas experiencias radicales surgieron los discursos teóricos de nuestro tiempo. Lo que hoy llamamos teoría, como discurso autónomo, surgió de esa

encrucijada y fue ocupando diferentes lugares. Como todos esos otros discursos, resultó peligrosa desde su aparición porque se preguntaba (y pregunta) por ciertas inmaterialidades y por el constante corrimiento respecto del sentido; la teoría, sin embargo, no ocupa un espacio vacío sino que se interroga por el lugar de la práctica sobre la que intenta reflexionar. A la teoría, como constante problematización del lugar del discurso, se le opone la profesionalización de la actividad crítica, como a las vanguardias el museo. Se oponen, pero, al mismo tiempo, no vive una sin la otra. En esa paradoja me gustaría insistir porque describe el campo en que nos encontramos: la teoría, como las vanguardias, se consume a sí misma, crea un espacio crítico pero al mismo tiempo institucionaliza su discurso con la rapidez con que el consumo de la cultura se mueve en el presente. La teoría surge como una respuesta a la institucionalización de las humanidades una vez que se consolidan como práctica profesional, por ello las instituciones son un eje del problema. Y lo fueron para las vanguardias de principios de siglo, y para las neovanguardias de la segunda mitad del xx. En la película de Raúl Ruiz *La vocación suspendida* (1977), por ejemplo, drama sobre la novela de Pierre Klossowski de 1950, la voz en *off* que narra una experiencia personal, comienza citando una frase que atribuye de manera irónica pero también realista, tanto a San Agustín como a Stalin: «En una ciudad asediada toda disidencia es traición»; a esa frase, Ruiz le contrapone otra: «Para subsistir, toda institución debe ponerse en situación de ciudad asediada».² La teoría ha estado siempre del lado de las traiciones pero también ha podido ser consumida y «digerida» por las instituciones que la integraron, en muchos casos, de manera ejemplar.

Por esto mismo, creo que las «discusiones actuales de la teoría y la crítica» se sitúan en un régimen de conflictividad más complejo que el del pasado; las traiciones mismas deben ser hoy más radicales o más sutiles pues las instituciones se han vuelto fortalezas más y mejor custodiadas, ahora por los mismos que deberían asediarlas. La teoría y la crítica solían discutir en el filo de las instituciones, dentro y fuera de ellas. La teoría, especialmente, logró recubrirse de cierta aura de clandestinidad y no hizo sino reproducir un aire aristocrático con el que se identificaban los entendidos pues hablaban una lengua común, por ellos sólo compartida. Pero lo clandestino es algo mucho más problemático; es lo que se hace a escondidas de la ley, de las instituciones. Fue clandestino y extremadamente peligroso el uso de la teoría en la Argentina, por ejemplo, en los años 70, cuando la dictadura usó las cartografías de la cultura como otro instrumento en su tarea de brutal exterminio. Allí la palabra teoría, que se estaba imponiendo, se convirtió en el sonido mismo de la amenaza, la puesta en escena de un fuera de la ley.³ Una vez más, como en los años 20, como en los años 60, el sentido de lo que se discutía no era lo primeramente amenazante; era su misma existencia, su puesta en práctica, su pensar. Hoy parece obvio reclamar que la crítica y la teoría, una reflexión sobre ambas, tienen que cruzarse necesariamente con otros problemas; cuando la teoría ya está instalada en la academia desde hace décadas, todo lo que ella ha generado hay que discutirlo en relación con la producción de

saber, las instituciones y su peso en el trabajo cuyo hábitat denominamos cultura. No es que su potencia haya desaparecido, pero sí hay que replantear su operatividad cuando su «clandestinidad» se ha institucionalizado. Jacques Rancière (entre otros) también ha llamado la atención recientemente sobre el poder colonizador de las instituciones sobre el pensamiento crítico afirmando que hoy tenemos una «mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema mismo» (42).

Desde la perspectiva de la geopolítica del saber es muy interesante volver a algunas conclusiones del panel del MLA. Allí se afirmó que la aparición y florecimiento de la teoría en Estados Unidos tuvo que ver con el crecimiento de recursos dedicados a la investigación de las humanidades dentro de las universidades; se afirmó también que el apoyo económico a proyectos de investigación fue un incentivo real para el desarrollo del pensamiento teórico pues implicaba, necesariamente, la profesionalización y normalización de los proyectos de investigación que iban a ganar esos recursos, pues eran competitivos.⁴ América Latina entró en una fase relativamente parecida en los años 90. Los recursos económicos variaron de país en país y no siempre fueron significativos pero sí se experimentó un proceso de profesionalización de las humanidades que derivó en un progresivo desarrollo «teórico» de buena parte de las investigaciones pues era requisito para la obtención de puestos, jerarquización, dinero para investigación. No es que la teoría haya servido (necesariamente) para escalar puestos en la academia: es que, una vez más, debió desplazar su sentido. Una versión institucional, llena de «contenidos teóricos» se estratificó en las universidades; pero el interés teórico fue indagando nuevas cuestiones. Como ya mencionamos, la aparición de nuevos espacios propicios para la producción de saber —no necesariamente de muchos recursos económicos— ha tenido mucho que ver con fuertes momentos de implicación del pensamiento teórico. Pero ese pensamiento no decayó —sino al contrario— cuando las condiciones fueron adversas e incluso represivas. Por eso, la teoría no se opone a la institucionalización del saber aunque en principio la cuestione. Creo que esta paradoja constituye el estado actual de la crítica y la teoría: todos somos alternativos, pero ahora lo somos en las instituciones. Sin embargo, la complejización del uso de la teoría sigue pues ella siempre va por más, como sucede cuando algo ya ha entrado en el flujo del capital. Si la teoría ha sido el nombre de una resistencia, no podrá ser un género, a menos que quienes la practican le hayan quitado su capacidad de traición.

La teoría en el mercado

Pero hay más aspectos implicados. En varios sentidos, la crítica y la teoría han sido ya integradas a un circuito de discusión bastante amplio, que excede en mucho los ámbitos académicos o de los especialistas o de un reducido grupo de amateurs comprometidos. Hoy no parece necesario explicar qué significa «teoría» ni a qué se refiere el término; es más, quien no lo tenga suficientemente claro sabe que tampoco será posible obtener una definición precisa que le permita

mejorar su intuición, pues la inseguridad semántica es parte del contrato que la teoría supone actualmente. Aceptada la premisa de que no estamos en tiempos de definiciones, el movimiento en torno a un circuito irradiador que funciona sin centro está dentro de nuestras máximas expectativas. Sin embargo, su carácter aglutinante y disperso no debería desdibujar completamente sus bordes. Desde hace décadas, bajo el nombre de teoría conocemos una vasta cantidad de nombres de autor y de textos fundamentales del pensamiento moderno, que abarcan campos como la filosofía y la teoría de los medios, la teoría política y la crítica literaria, el psicoanálisis y la lingüística, entre muchos otros. Pero el término no se limita a autores y disciplinas tradicionales; también la reflexión sobre la modernidad, el estructuralismo, la vanguardia, el posmodernismo, la deconstrucción, o sea, diversos sistemas de pensamiento, son «teoría». A veces la teoría se manifiesta sola, es decir, se mantiene en un plano de reflexión abstracta pero, en otros casos, no puede desligarse de ciertos objetos a los que se encuentra indisociablemente ligada. Sucede también que, en algunos de los campos mencionados, hay una «teoría», en el sentido de un sistema conceptual de conocimientos, pero otras veces hay una serie de aproximaciones, incitaciones a pensar fenómenos diversos sobre los que no se intenta armar un sistema sino desplegar propuestas.⁵ A todo eso llamamos «teoría» desde la segunda mitad del siglo xx, a las formas de pensar la cultura, la estética, los medios, la vida en comunidad, las subjetividades, desde las humanidades y las ciencias sociales, a la construcción de nuevos objetos a partir de cruces transversales de las disciplinas. La teoría proporciona marcos conceptuales que dejaron de ser metodologías en sentido estricto para manifestarse como organizadores, formatos de encuadre de nuevos objetos.

A fines de siglo xx la lectura de la teoría se extendió entre sectores que no fueron su inicial público de pares, y comenzó a formar parte de los discursos de especialistas de disciplinas y prácticas estéticas y culturales pero también de artistas y comunicadores. Por eso, fue cobrando el carácter de algo que existe «por defecto» en muchos ámbitos y sus categorías entraron a formar parte del discurso no sólo de los especialistas sino también de un público un poco mayor, de la mano de varios autores convertidos en fetiche.⁶ Esta moderada difusión hizo que la teoría dejara de ser un problema, un escollo jergoso, pues se convirtió en una lengua hablada por más gente. Sin embargo, cuando se ha intentado definirla, la teoría se presenta como un problema, un escollo que detiene el pensamiento convencional para mostrarle direcciones nuevas y hacerlo dudar de sí mismo y del objeto de su pensar, es un diferimiento del sentido en función de un «complejizar» el objeto y constituirlo en problema.⁷ Como interrupción del sentido común, la teoría (que, como todo saber, también puede convertirse en una *doxa* a escala) se resiste a la canonización y, más concretamente, a la divulgación. De ahí que resulte una paradoja que hoy la teoría sea una práctica más generalizada.

A fines de los años 70 la editorial Pantheon Books inició la colección de libros sobre autores (primero) y sobre teorías y sistemas (después) llamada «for beginners» para el mercado en inglés, que luego se tradujo a varias lenguas, entre ellas

el español; allí salieron volúmenes dedicados a pensadores individuales: Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Albert Einstein, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida; o a movimientos: Estructuralismo y Post-estructuralismo, Deconstrucción, Posmodernismo, entre otros. En formato de libro-folleto, a precios accesibles, con ilustraciones (muchas caricaturas que demostraban el carácter «desacralizador» hacia los saberes más herméticos) y una diagramación novedosa para el ámbito de la institución teórica, estos volúmenes estaban dirigidos a un público joven que se iniciaba en lo que se veía como un pensamiento alternativo, que supo mezclar la contra-cultura con el pensamiento crítico-académico. Eran autores de la historia o la filosofía moderna, con gran circulación académica, que ahora se hacían accesibles sin que esa disponibilidad los hiciera menos alternativos (al contrario: el nuevo formato potenciaba su potencial insumisión). Fue la forma en que el pensamiento de varios autores de cierta radicalidad ingresó a un circuito de público ampliado y lo hizo a través del mercado, manteniendo su cuestionamiento de las instituciones formales. Las colecciones se declararon «para principiantes» pero bien pudieron llamarse «para multitudes». Los libros fueron escritos por especialistas, que supieron combinar muy bien la información con una versión estandarizada del pensamiento «moderno» en una exposición de las ideas centrales y un acopio mínimo pero —en la mayoría de los casos— bien elegido de citas, capaces de componer el arsenal que demostraba el pasaje por las obras (vastas en muchos casos). Desde entonces, también lo complejo, el umbral de dificultad que la teoría proponía, tuvo su «reader's digest» en un formato que lo sustraía a la mera simplificación pero que no le impedía cumplir su función de divulgación para integrarse y ser leído en el contexto de una cultura juvenil semi-alternativa o decididamente contra-cultural.

Claramente la aparición de los «Cultural Studies» en la academia inglesa primero y en la norteamericana más adelante, funcionaron como otro canal (que, ciertamente, promovió el anterior) que favoreció la divulgación de un pensamiento que en las universidades se volvía cada día más aceptado y que, al mismo tiempo que abrió una discusión teórica entre algunos intelectuales, expandió los límites de lo investigable entre la masa de profesores y estudiantes. Los estudios culturales pronto se convirtieron, con fervientes defensores y resistentes antagonistas, en una «disciplina» que dividió el campo académico y que, nuevamente de la mano del mercado, creó colecciones en editoriales importantes como Routledge y Duke University Press, y muchas librerías especializadas abrieron secciones destacadas para albergar esos libros que no caían en ninguna de las especialidades previas. Para hacer «estudios culturales» había que estar iniciado en «la teoría», no en una, sino en varias, pues a través de ellos se intentaba cruzar transversalmente los campos disciplinarios para construir nuevos objetos. Fenómeno intelectual, académico y de mercado, la difusión de la teoría inició nuevos caminos para los críticos de muchas disciplinas tanto de las humanidades como de las ciencias sociales. Por eso hoy, la teoría es una especie de lengua franca, absolutamente confusa y variada, que se habla en sectores culturales ampliados y que conecta varias disciplinas.

En un recordado ensayo de 1982, «Traveling Theory»,⁸ Edward W. Said desarrolla un planteo bastante sofisticado para entender el funcionamiento de la teoría, cuyas conclusiones se distancian de estos fenómenos. Allí sostiene que hay que reconocer hasta qué punto la teoría —toda teoría— es una respuesta a una situación social e histórica específica; Said subraya que aún como sistema abstracto de pensamiento, como marco conceptual para estudiar objetos, la teoría está ligada a situaciones políticas que afectan su constitución. Planteo radical, en este ensayo y su continuación «Traveling Theory Reconsidered», la teoría para Said es una forma de intercambio con demandas concretas y lo que llama «teoría viajera» se refiere a las readaptaciones necesarias que una teoría tiene en los diferentes contextos en los que se articula. Se trate de la conciencia de clase o la teoría del poder, no es posible desligar el pensamiento teórico de las condiciones políticas en que surge, por eso para Said la teoría tiene algo de intransferible y está muy lejos de ser un lugar de reflexión aséptica. Cuando la teoría se arraiga en una coyuntura distinta de aquella en la que se ha generado, entonces habrá que esperar nuevos intercambios con su contexto, intercambios que la resitúen y la reorienten. Said no piensa en una «historización» de la teoría sino en las transformaciones que se hacen presentes en el interior del pensamiento teórico cuando hay un cambio de coyuntura. Ciertas categorías aparecen dentro del pensamiento teórico cuando una situación concreta las reclama. Por eso, para Said, la teoría siempre es política, porque es necesaria para pensar el presente. Este «arraigo» poco tiene que ver con muchos usos de la teoría de las últimas décadas, que se expanden de manera poco consciente de los intercambios que la teoría misma supone con sus nuevos contextos. En esos viajes, la teoría redefine —o pierde— su potencia pero nunca resulta inmune a los intercambios con nuevos discursos y experiencias.

Mencioné antes «el pensamiento alternativo». Hoy se nos vuelve relativamente claro lo que esa expresión designaba en el pasado, pero es difícil no pensar que se ha transformado en una frase en la que sólo quedan fósiles del sentido que tuvo en el siglo xx. Hoy, cuando lo alternativo se ha vuelto moneda de intercambio entre comunidades cada vez más amplias quizás haya que volver a establecer el contrato de su sentido. Probablemente hay que cambiar el foco de análisis, distanciarse, una vez más, de los contenidos y establecer lo alternativo como el pensar mismo, una resistencia que ya no se establece con las instituciones sino con el mercado, con la ampliamente demostrada capacidad devoradora de la industria cultural que ocupa ya la superficie casi completa de la producción cultural bajo la forma de editoriales, instituciones académicas y culturales como museos, revistas, etc. Pero no sólo ella; una vez más, los cambios tecnológicos son los que, a la cabeza de la carrera renovadora, establecen y dirigen nuestra percepción. Especialmente nuestra percepción intelectual. Las conexiones de los buscadores de internet, punto de partida hoy de investigaciones de todo tipo, normalizaron y regularon la alternativa y el desvío como procedimiento. Las conexiones son ahora, por definición, transversales e interdisciplinarias, ya no siguen la lógica unilateral de la biblioteca (aún con sus azares, la lógica del libro se despliega fun-

damentalmente en una dirección). Y en ese mundo, la «teoría» puede salirnos al encuentro en cualquier momento. Claro que no bajo la forma de «teoría» sino como cita, referencia, imagen, sonido, es decir, bajo la forma de más información, normalmente, no como problema sino como solución a una búsqueda.

La representación I

En algún momento del primer tercio de la extensa «Noticias de la antigüedad ideológica. Marx–Eisenstein–El Capital» (2008) de Alexander Kluge aparece una de las varias escenas antologables de esta obra descomunal: frente a la cámara, dos actores —un hombre y una mujer— vestidos con uniformes de guardias de la vieja República Democrática Alemana, delante de una mesita cubierta por un mantel floreado, sin decorado de fondo, estudian, se preparan para un examen. El cartel que antecede la escena dice: «Sven Müller y Renate Pflüger se preparan en 1988 para el examen de suboficial. Tarea: Marx. Primeros escritos». Tienen que rendir una prueba sobre marxismo, como guardias del (fin del) régimen, y están estudiando. Leen en voz alta, simultáneamente, cada uno en su libro, textos de Marx. La película de Kluge, de unas 9 horas de duración es, declaradamente, la puesta en escena del proyecto nunca concretado de filmar *El Capital* que ocupó a Sergei Eisenstein durante sus últimos años. Es decir, se trata del proyecto de capturar, en imágenes, uno de los textos más influyentes pero también más crípticos del siglo XIX, un texto que el siglo XX colocó en la órbita de lo «teórico» pero que, desde su aparición, fue la forma de pensar y hablar de la revolución y, por eso, tocó directamente la práctica política. La película se vuelve así el experimento de confrontar una práctica —la teórica— con otra —un cine de carácter político y experimental— y, en términos muy banales, traducir la teoría a imágenes, prescindir de la narración, que el cine (y casi todas las artes al margen de las vanguardias) adoptó como procedimiento, para ponerle imágenes al pensamiento abstracto (o quizás con la pretensión de narrar la abstracción). Larguísimas charlas sobre Marx y el marxismo, entrevistas, citas de la enciclopedia marxista y de una lectura más personal (en muchísimas tipografías diferentes), imágenes de archivo, el universo del marxismo cultural (música, cine, literatura, arte) a través de sus figuras y obras emblemáticas y algunas escenas no documentales pero tampoco ficcionales (en un registro ambiguo, como suerte de instalaciones incrustadas en la masa discursiva) son algunos de los muchísimos materiales que Kluge mezcla en su obra, que podemos convenir en seguir llamando proyecto: el cine del presente que junta argumentos, materiales, escombros, diferencias, todo el archivo con que se constituye una obra que nunca se puede llegar a realizar porque ella misma es una postulación.

En ese contexto aparece la escena de los dos guardias: ya dijimos que están estudiando para rendir un examen justo antes de la caída del régimen que se preparan a sostener. Leen fragmentos de los primeros escritos de Marx de sendos ejemplares. Me interesa mucho la forma en que Kluge plantea la escena de la lectura teórica pues tiene que ver con una forma elemental —pero también material— de leer y

de pensar la lectura con dos propósitos precisos: hacerse voz y entender, acceder al sentido de las palabras. Esa escena se compone a la manera de un aprendizaje escolar, la lectura del que no tiene la práctica de leer, casi, la de quien nunca ha leído un libro entero: en voz alta, con el libro a 25 centímetros de la vista, con el movimiento de cabeza que sigue los ritmos de la lectura (afirmando cuando se capta algo o deteniéndose cuando se enfrenta una dificultad), siguiendo con el dedo, en la página, los renglones más difíciles. La lectura es allí una relación material con y del dispositivo; más que leer, ambos guardias «miran» el libro, en donde se supone que reside el sentido que deben descubrir. Lo miran porque no llegan a entender lo que dice el enrevesado y críptico discurso —filosófico y de teoría económica— que tienen ante sus ojos. Leen una larga frase, o parte de una larguísima frase, se detienen, se miran, discuten sobre el posible sentido, se confunden, vuelven al libro, lo «traducen» a términos del socialismo real. En la escena los personajes repiten estos pasos varias veces. Es claro que no entienden lo que Marx escribió en el discurso de la filosofía política de otra época. La traducción de la teoría a términos «concretos», los de su patria socialista, tampoco funciona. La no-comprensión se vuelve un problema no en sí sino porque toda la experiencia de lectura tiene un fin muy claro: aprobar el examen. Ante la frustración del sentido, en algún momento, los jóvenes consideran la posibilidad de llevarse un «machete» al examen; sin mucha convicción (como si no les fuera posible siquiera hacer el machete) la descartan. Rescato esta escena porque me parece una imagen muy clara de cómo funciona la teoría: los guardias, al leer las frases más oscuras del discurso de Marx y no entenderlas, se acercan al libro, físicamente se adelantan hacia él, como si la cercanía con la materialidad del objeto o la proximidad de las letras les permitiera atravesar la distancia que los aleja del sentido. Kluge pone en juego todas las «destrezas» necesarias para leer: el libro, la lectura en voz alta, el comentario, la glosa, la interpretación, la discusión, la traducción, para resolver la escena con la vuelta a la lectura mecánica, casi al recitado, para conectarse con el texto. El sentido no se aclara, probablemente los guardias aprueben su examen (que no les servirá de mucho pues el régimen caerá unos meses después), y la escena teórica ha quedado definida: inseguridad radical ante la comprensión, pero seguridad ante la lectura por el dominio de la materialidad del acto de leer. La teoría nos enfrenta entonces a la lectura-discusión-traducción-relectura, una cadena de actos que no nos deja salir de su discurso, que nos retiene en un estadio elemental. Y que rechaza su encadenamiento a un fin preciso.

Pero es evidente que no se trata sólo de una escena de lectura. Los primeros textos de Marx leídos por guardias de la RDA (incluso en 1988) remiten centralmente a los vínculos entre teoría y práctica. No entender lo que el texto dice es, en verdad, no poder pensarlo en lo real. Y por eso, en medio de charlas y discusiones larguísimas sobre Marx, en las cuales parece que los interlocutores entienden y explican la obra de Marx, la escena de lectura en el contexto del fin del socialismo real, actualiza como nunca la oscuridad de un discurso cuyo sentido no está en la traducibilidad a términos concretos o a un discurso de lo cotidiano sino

en la dramatización del acto de lectura y en el diferimiento de la comprensión, a la discusión de los sentidos antes que a su dominio. La teoría pertenece a un orden diferente del sentido y de la práctica. La politicidad de Marx no está en lo que dice sobre el «hombre natural» y su relación con la naturaleza, la sociedad y la economía, y su teoría no es posible de ser traducida literalmente a la práctica, pues son órdenes diferentes. Mimetismo o diferimiento, literalidad o glosa: la teoría es aquel discurso que nos confronta con todas las acciones racionales acerca del acto de leer y escribir y que nos vuelve vulnerables. Como los guardias, los lectores de teoría también estamos sometidos a la autoridad de interpretación de la institución y la lectura nos coloca siempre en situación de examen.

La representación II

La relación entre teoría y práctica política también forma parte de otra película, casi reverso de la de Kluge, *El estudiante* (2011), de Santiago Mitre. La película se estrenó y tuvo un relativo éxito ese año en Buenos Aires. Simultáneamente se exhibió en Nueva York y entró ya en un modesto circuito internacional de festivales. Co-ganadora en el Festival de cine de Gijón, el diario *El País* hizo una descripción extremadamente simple pero significativa al anunciar el premio:

En cuanto a *El estudiante*, Santiago Mitre, guionista habitual de Pablo Trapero, ha llegado a Gijón con una propuesta sorprendente y a la vez clásica. A su protagonista nunca lo vemos estudiar, pero sí escalar los escalones del poder dentro de la Universidad de Buenos Aires, porque Mitre ha decidido realizar una reflexión sobre la corrupción, la traición, el poder y las ideologías, temas habituales en el cine político, en un lugar poco frecuentado por esas historias: las facultades de un campo. Inteligente, intrigante, repleta de reuniones secretas, peones sacrificados y coaliciones antinatura para llegar a lo más alto, Mitre usa la Universidad como si fuera la presidencia de un país o de una empresa. Y funciona.

El País dice además (creo que sin ironía):

En el último segundo, empate. Así ha acabado, para el jurado, la 49 edición del festival de cine de Gijón, que ha visto cómo el premio a la mejor película será ex aequo para la argentina *El estudiante*, de Santiago Mitre, y la francesa *Declaración de guerra*, de Valérie Donzelli. Un thriller político y un drama sobre el cáncer.

El estudiante pone en escena una variedad clasificada de discursos políticos; no son discursos «teóricos» sino la bajada a nivel de la militancia de las consignas políticas de los estudiantes universitarios que responden a punteros y operadores de los partidos. La película es el entrenamiento en la política de alguien que, efectivamente, no estudia (y vive alejado de los libros, materialmente hablando) pero que construye una carrera política en los pasillos universitarios, discutiendo de política a veces pero, fundamentalmente, actuando en las sombras. Y aunque el estudiante no estudia, aprende, pues en ese género se inscribe la película: la

novela de aprendizaje, de formación. El estudiante aprende a «operar» políticamente. Lo interesante es que para quien conoce un poco la UBA (Universidad de Buenos Aires) la película es una clara crítica a la fracción político-estudiantil que maneja la institución desde la reinstalación democrática en 1984, pero si resulta tan atractiva para quienes no conocen la UBA es porque la película no teme demorarse en una obviedad oculta: lo que funda y mantiene viva cualquier institución es la política. Se trate de la UBA o de un jardín de infantes. Y, efectivamente, como señala Raúl Ruiz en su película, «[p]ara subsistir, toda institución debe ponerse en situación de ciudad asediada». Toda acción dentro de la trama de *El estudiante*, por marginal que parezca, se experimenta dentro de la universidad como una cuestión de vida o muerte. Ascienden unos, caen otros, se destruyen o reconstruyen las alianzas; las personas cambian (celebran sus éxitos, viven sus fracasos como finales) pero la institución —y sus dinámicas— siempre permanece, siempre hay universidad, siempre hay centro de estudiantes, siempre hay agrupaciones políticas. No hay reflexión teórica, no hay declaración ideológica que no se estrellé, tarde o temprano, contra los muros que sostienen la institución. Esa es la práctica y en ella se entrenan los estudiantes que entran a la política. Cero libros, mucho *lobby*: la discusión teórica es para aquellos que nunca van a llegar al poder, los partidos trosquistas, los buenos estudiantes. Los militantes están alejados de los libros.

Curiosamente, antes del estreno de *El estudiante* en Estados Unidos en octubre de 2011, hubo un episodio que lo preanunció. El 16 de mayo, en *Inside Higher Education* (una publicación que registra, comenta y actualiza la vida profesional universitaria de Estados Unidos) salió un artículo titulado «The enigma of the UBA» que se preguntaba cómo pueden salir buenos profesionales —un hecho según el artículo— de una institución como la Universidad de Buenos Aires, donde los profesores no investigan, los estudiantes no estudian, donde no hay infraestructura universitaria ni laboratorios ni bibliotecas, etc. (otra «verdad» sin matices que el artículo presenta a sus lectores). El enigma, en esta versión, tiene una explicación. La respuesta darwinista de su autora, Liz Reisberg, propone que de esa suerte de antro salen excelentes profesionales porque es una universidad pública —gratuita— donde hay muchos estudiantes y lo que se produce es una «lucha por la vida» en la que sobreviven los más aptos, los muy buenos, que luego se destacan y sobresalen. Las respuestas al blog de la revista no se hicieron esperar: «¡no se trata de darwinismo!», dicen muchos egresados de la institución, la UBA proporcionó y proporciona una «experiencia» de constante debate intelectual, de permanente estímulo a la confrontación y el pensamiento crítico. Entre los defensores de la UBA se reafirma la idea de que no todo pasa por los libros sino que el saber y el aprendizaje se articula en las dinámicas. La nota pone de manifiesto las diferencias entre dos tipos de sistemas de socialización. Lo que sorprende desde la perspectiva norteamericana es que una universidad no sea un centro de disciplinamiento individual y colectivo sino un espacio de experimentación e interacción social (sabemos: también de desgaste).

En 2008 Pablo Díaz filmó en Argentina *Un intelectual irreverente*, un documental sobre David Viñas. Se trata de una larga entrevista donde Viñas cuenta (pero cuando cuenta parece que discute) su vida: los núcleos de su vida que ha contado (discutido) muchas veces: su infancia en el campo, su madre judía y anarquista, su padre radical, el colegio militar, el día que fue a tomarle el voto a Eva Perón enferma, el exilio y un terrible y conmovedor silencio al final, cuando parece que finalmente va a hablar de sus hijos desaparecidos, pero no. Cuenta y discute su vida: cuenta, como los escritores sobre los que tan inteligentemente escribió, la historia de la Argentina cuando cuenta/discute su propia vida. Viñas parece incómodo como personaje; nunca mira a la cámara, mientras habla y fuma, mira siempre a un entrevistador que no vemos, su interlocutor, aquello que siempre necesitó para poner en marcha su discurso, y no sólo le dirige su mirada sino su discurso: lo hace, si no visible, sí presente. Incómodo como personaje, pero comportándose, a la vez, como en cualquier charla: no sólo contando esos núcleos de su vida, sino trayendo a escena su gestualidad, sus entonaciones, aquellas palabras de su diccionario personal, el gesto adusto de aquel que siempre encara la realidad como problema. Es absolutamente reconocible frente a la cámara y conserva, pese a los procedimientos técnicos, su aura casi intacta. La incomodidad que muestra no es sólo con la cámara: parece algo más grave, con la vida y con la historia. Se lo ve bastante calmo pero también asaltado en muchos momentos por la pasión cuando toda vehemencia es poca a la hora de pensar la realidad política argentina. Queda claro allí que la tensión de su discurso se establece entre una clara y potente remisión al pasado, para trazar las tradiciones ideológicas de cada situación, de cada personaje, de cada discurso, y no un utópico horizonte revolucionario sino una afirmación del presente como espacio en el que hay que seguir dando combate, en el que hay que intervenir. El documental muestra a un intelectual que no sólo «intervenia» sino que «juzgaba», que no sólo debatía con el canon sino con la calle, con los políticos tradicionales y con los más deleznable, porque de todos ellos se compone la política y, obviamente, la cultura. Lo que él llamaba el «revés de trama», el documento de barbarie, opera en su discurso como un disparador para ver el presente como la encrucijada, el momento en que cada palabra es relevante, en que cada actuación es decisiva, el presente como el momento eterno de jugarse la vida. Viñas enseñó muy tempranamente cómo lidiar con esas «tramas» a través de la historia en todos sus libros. Él también analizó cómo la aparición de un «criado» en una novela pone en escena la institucionalidad social, cómo un texto sobre la bolsa mueve todos los resortes del antisemitismo, cómo una huelga obrera reinstala los mecanismos de dominación.

Viñas, en la Argentina de mediados de los 50, posperonista, leía «teoría»; leía a Hegel, leía a Marx, leía a Sartre, leía a Lucien Goldman, leía a Arnold Hauser, leía a Louis Althusser, entre muchos otros.⁹ Viñas introdujo, junto con sus compañeros de la revista *Contorno*, una nueva manera de articular diferentes superficies culturales en la que el uso de la teoría no sólo era un medio de autorización cultural sino una forma de poner en diálogo el archivo nacional con las discu-

siones de la izquierda internacional. Muchos años después, cuando las lecturas de *Contorno* se hubieron canonizado, Carlos Correas, en *La Operación Masotta* (1991), hace una crítica radical a los intelectuales de su generación (la de Viñas, la de Oscar Masotta) afirmando que

¿Qué es la literatura? de Sartre, en su primera edición castellana de 1950, fue nuestro canon. A medias entrevistado (o, si el lector medio lo prefiere: «investigado»), lo recorriamos para extraer palabras y frases para las polémicas y para nuestros primeros escritos críticos. Aceptábamos o, mejor, ignorábamos las calidades de la traductora Aurora Bernárdez. Años más tarde, co-tejando con el original francés, noté los errores y las incurias de Aurora Bernárdez. Nuestro texto sagrado nos había resultado una parca estafa que nos infligía la negligencia de la editorial Losada. Aquí esta forma de horror argentino nos apresó —e infectó— sin que fuéramos concientes de ello.

Lecturas tronchadas, malentendidas, embaucadoras, ideas apenas sospechadas, alusiones y referencias incomprensibles por falta de contexto, intuiciones aproximativas y sin interés, iluminaciones anticuadas o caducas... no sólo provocaban las consabidas insolvencia o impostura; nos daban también, para satisfacer nuestras pulsiones belicosas, consignas puramente episódicas. (24-25)

Correas desdeña el poder entrópico, la ganancia en la pérdida, no sólo de las «teorías viajeras» sino incluso de las malas traducciones. Poniendo entre paréntesis los juicios de valor que él hace, la declaración muestra el modo de formación intelectual de una generación para la cual aprender el lenguaje teórico fue decisivo y parte de la identidad intelectual. Un aprendizaje que pudo darse —según Correas— aún en contra de la lógica que lo construía, hecho sin instrumentos adecuados, en desventaja y con un claro desdén por el cuidado intelectual. Hoy diríamos que esa generación, que se formó venerando las formas espúreas de transmisión cultural de la periferia, quizás no aprendió la exactitud del pensamiento de Sartre (si tal cosa hubiese existido) pero sí supo poner en escena los nuevos valores del mundo intelectual que se abría en los años 60. Las teorías, entonces, no son sólo sistemas, categorías, conceptos; son también posiciones, como señala Rancière al describir el saber, que «no es un conjunto de conocimientos, sino una posición» (16). Ocupar un lugar, tratar de colonizar el campo intelectual de sus contemporáneos, fue lo que hizo de las lecturas de *Contorno*, Viñas, Masotta, una intervención exitosa. La ligereza del aprendizaje, que Correas denuncia con saña, forma parte de la difusión de la teoría: textos que llevan a la discusión, que componen un tipo de intelectual combativo, no necesariamente académico, pero que crea la posición de poder/saber a través de la cual se postulan nuevas formas del saber. Durante esos años se creó la figura de un intelectual que dispara citas en la mesa de café, que discute la realidad desde los libros, que se apertrecha de un vocabulario y de un sistema de argumentación en los autores «teóricos» que las instituciones rechazan. Masotta, por su parte, a quien Correas pone como paradigma de intelectual con saberes aproximativos, mal comprendidos, poco serios, fue quien

difundió la «teoría» (de los medios, del *pop-art*, de Lacan) en la Argentina, en famosos grupos de estudio que él dirigía, como introductor de la realidad teórica en la Argentina (en su exilio en Barcelona, siguió enseñando «teoría» a los españoles). Viñas y Masotta —con pocos pero decisivos años de diferencia— fueron los intelectuales «más teóricos» de la Argentina de los 50 y 60 y quienes desarrollaron nuevas lecturas de la realidad nacional. Ezequiel Martínez Estrada (ese intelectual que fue uno de los referentes del grupo *Contorno* al que pertenecían Viñas y Correas), en un discutido ensayo de 1933, *Radiografía de la Pampa*, había denunciado la «formación en falso» de la Argentina en todos sus aspectos. También en el intelectual. La cultura —especialmente la filosófica o lo que después se aproximaría a la teórica— estaba para todos ellos separada del consumo (por eso no se preguntaban por el medio a través del cual les llegaba: las malas traducciones, los descuidos editoriales) y se sostenía en una inmediata acción —casi terrorista en los años 60— contra el orden de los signos y de la ciudad letrada. Con las universidades intervenidas después de cada golpe militar, la principal institución que les hubiese dado cabida a estos intelectuales, los expulsaba a la calle, adonde trasladaron sus saberes y los diseminaron entre compañeros y discípulos jóvenes que encontraron el método en la informalidad de los grupos de estudio, las librerías o las mesas de cafés. Esa cultura, con variantes, se mantuvo hasta los años 70, cuando la dictadura clausuró y censuró toda actividad pública y todo debate intelectual.

Final

La teoría es hoy nuestra lengua franca, con dialectos no obstante. A pesar de su diseminación contemporánea, la teoría, en cada lugar, se apoya en sus tradiciones intelectuales y de lectura, en los combates que debe librar cada vez para imponerse como discurso de la inseguridad. Creo que no se trata de un género, tampoco que pertenece al siglo xx; sigue, en el siglo xxi, siendo una práctica. Muy mediadas por el mercado académico, la teoría y la crítica hoy se han reconfigurado como un espacio profesional que sigue buscando interpelar a una comunidad más amplia que la de pares y con un discurso capaz de repolitizar la reflexión sobre la cultura. Si es verdad que lo que se juega en toda interacción con las instituciones es la lealtad o la traición, la teoría y el pensamiento crítico se juegan hoy en el espacio donde la traición debe seguir siendo posible. Pero no una traición en sentido ético, sino la traición como un permanente alejamiento del sentido común que rápidamente se constituye, de esa doxa que no para de asediar la deriva del pensamiento, de colonizarlo.

Notas

- ¹ Participaron en el panel Nicholas Birns (New School), Bhavya Tiwari (University of Texas, Austin), J. Hillis Miller (University of California, Irvine). Actuó como «respondent» Jeffrey J. Williams (Carnegie Mellon University) y el presidente de la sesión fue Thomas Oliver Beebee (Penn State University).

² La película, en cuyo guión Ruiz trabajó junto con Pierre Klossowski, es una composición abstracta sobre el poder, la subjetividad y las instituciones en diálogo con los debates contemporáneos iniciados por Michel Foucault.

³ Encarnaba, para los genocidas, una de las tantas versiones del mal: ya sabemos que la «teoría de conjuntos» fue eliminada del currículum escolar de matemáticas por «subversiva», en la provincia de Córdoba; a través de ella se infiltraba el pensamiento marxista en los niños según el fantasma que la dictadura creó. Lo primitivo de la formulación no debe hacernos olvidar el peligro real de cualquier disidencia dentro del régimen y el terror enfermo de los militares no sólo a las acciones terroristas sino al pensamiento mismo y a todo aquello que no dominaran.

⁴ Un proyecto, para poder competir, debía estar escrito en una lengua franca, profesional, que entendieran los académicos de diferentes campos, que iban a

evaluarlos. La teoría proporcionó la ilusión de cierta «cientificidad», de finalmente disponer de esa lengua franca para el intercambio intelectual. Ese fue el momento de su mayor difusión profesional.

⁵ En los años 20, el formalismo ruso pensó concretamente en una «ciencia de la literatura» pero esas pretensiones se desdibujaron pronto.

⁶ No estoy afirmando que la teoría sea un discurso «popular» pero sí que excede al círculo inicial de especialistas. Precisamente es esa expansión la que la ha vuelto un discurso con nuevas interpelaciones.

⁷ Es el planteo del ensayo seminal de Paul de Man en su clásico «Resistencia a la Teoría» (1986) que marcó la reflexión teórica durante por lo menos dos décadas.

⁸ Publicado originalmente en *Quarterly* y después en el libro *The World, the Text, and the Critic* (*El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2013).

⁹ Y leía, al mismo tiempo, los archivos de la nación y el canon de la Argentina.

Bibliografía

- BELINCHÓN, GREGORIO (2011, 26 de noviembre). «Empate en Gijón». *El País* [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2013 en <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/26/actualidad/1322262006_850215.html>
- CORREAS, CARLOS (1991). *La Operación Masotta*. Buenos Aires: Catálogos.
- DE MAN, PAUL (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DÍAZ, PABLO (2008). *Un intelectual irreverente*.
- KLUGE, ALEXANDER (2008). «Noticias de la antigüedad ideológica. Marx–Einsenstein–El Capital».
- RANCIÈRE, JACQUES (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- REISBERG, LIZ (2011). «The Enigma of the UBA», en *Inside Higher Education* [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2013 en <http://www.insidehighered.com/blogs/the_world_view/the_enigma_of_the_uba>
- RUIZ, RAÚL (1977). *La vocation suspendue*.
- SAID, EDWARD W. (1983). *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (2000). «Traveling Theory Reconsidered», en *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 435–452.

La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba

✉ ROSSANA NOFAL / Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

rossananofal@yahoo.com.ar

Resumen

Los acontecimientos se pueden contar de diferentes maneras sin alterar el orden cronológico en el que realmente sucedieron. Los escritores del género testimonial postulan, al menos en el imaginario, la necesidad de convertir en victoria las derrotas de la lucha armada. En las narrativas argentinas más recientes, el testigo se convierte en personaje y encuentra otras legitimidades para enunciar su relato. Me refiero particularmente a la obra de Laura Alcoba. En *Los pasajeros del Anna C.*, novela en la que me quiero detener puntualmente por la potencialidad de sus metáforas, los padres de «Laura», son los «revolucionarios errantes» (261) «con esa pinta de disfrazados para un corso», «parecemos una *troupe* de circo» (250), pasajeros de un barco vacío, glorioso en otro tiempo. Creo fundamental entonces considerar en la novela de Alcoba la constante apelación al vestuario considerado como el ropaje de la guardarropía revolucionaria. Tomo el concepto de guardarropía del libro de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985). En este capítulo Rama se refiere a las lecturas de la revolución francesa que hacen Marx y Nietzsche. Traza puntos de contactos y líneas de fuga y destaca el acontecimiento disfrazado que había en ellas. Casi toda la cultura moderna cumplía una

función enmascaradora, señala, «debido a que intentaba suplantar el texto del pasado con la interrupción moderna como un modo de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía y que necesitaba adecuar a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología» (82). La democratización modernizadora, según Rama, propone revisar la Historia como una visita a la guardarropía del teatro. En *Los pasajeros del Anna C.*, Alcoba reconfigura el formato del género testimonial y sus tradiciones políticas vinculadas a las memorias en conflicto. Incorpora la lógica teatral del vestuario para inscribir a los personajes en un complejo de símbolos que articula una nueva interpretación de la violencia política y sus acontecimientos: la ropa, como la revolución, le queda grande a los pasajeros de un crucero de otro tiempo.

Palabras clave: guardarropía revolucionaria • género testimonial • narrativa argentina reciente • memorias en conflicto • violencia política • revolución

Abstract

Facts can be told in different ways without altering the chronological order in which they, actually, took place. Writers within the testimonial genre postulate the need to convert in

victories, at least in the realm of imagination, the losses of the armed struggle. Therefore, in the most recent Argentine narratives the witness is converted into a character and as so, he/she finds other legitimacies to tell her/his stories. I particularly refer to Laura Alcoba's work. In *Los pasajeros del Anna C.*, novel I want to specifically analyze due to the potentiality of its metaphors, «Laura's» parents are «wandering revolutionaries» (261) «disguised as if they were attending a carnival» (250), passengers of a once glorious boat that is now empty. I consider essential to observe the constant appeal to disguises considered as the revolutionary wardrobe (guardarropía). Angel Rama referred to the notion of Guardarropía (wardrobe) in his book, *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985). In that chapter Rama refers to Marx's and Nietzsche's readings on the French revolution. He traces areas of contact and fugitive while he underlines the disguised fact that could be found in them. Almost all modern culture had a mas-

king function, he states «because there was an attempt to occupy the place of the text of the past with the modern interruption as a way to make theirs a message that no longer belonged to them and that required to adequate its impulses, secrets and ideologies» (82). Modernizing democracy, according to Rama, proposes to review History as a visit to a theatre's wardrobe. In *Los pasajeros del Anna C.*, Alcoba reconfigures the testimonial genre and its political traditions linked to memories in conflict. She there incorporates the theatrical logic of wardrobes in order to inscribe her characters in a complex of symbols that she articulates with a new interpretation of political violence and its facts: for clothes, same wise as revolution, does not fit well it results too large for the passengers of a boat of another time.

Key words: Revolutionary Warbrobe • Testimonial Genre • Recent Argentine Narratives • Memories In Conflict • Political Violence • Revolution

La Revolución es un lagarto enfermo, pensó Manuel.

Un lagarto depresivo. Loco quizás.

LAURA ALCOBA

Escribir una historia significa ubicar un acontecimiento en un contexto relacionándolo con una totalidad imaginable. La dictadura argentina es una historia contada una y otra vez por los escritores con el oficio de narrar, infinitamente una tumba sin nombre, acaso, inimaginable.

El género elegido para contar la historia de los desaparecidos en nuestro país ha sido el testimonio. Un género particular dentro de la literatura argentina, inicialmente entendido como un relato verosímil, con las marcas de la oralidad inicial de la entrevista y las formas del realismo decimonónico.

Desde sus borrosos dominios iniciales, el género ha avanzado hacia una condición de prueba jurídica en los Juicios contra los Represores. En la memoria literaria, el testimonio ha desarrollado un espacio con espesor propio; desde las representaciones literales de la tortura y la experiencia concentracionaria de las víctimas hasta sus flexiones metafóricas contemporáneas, el género ha formalizado sus protocolos en torno a las ideas de memoria y transmisión y al tema del héroe en relación con sus personajes.

Los acontecimientos se pueden contar de diferentes maneras sin alterar el orden cronológico en el que realmente sucedieron. La «dictadura» aparece en los testimonios como una historia susceptible de ser contada de manera distinta una y mil veces; los escritores del género postulan, al menos en el imaginario, la necesidad de convertir en victoria las derrotas de la lucha armada. Mis indagaciones anteriores sobre el género testimonial, organizadas de acuerdo a la cronología de las memorias, en conflicto con una mirada atenta en la trama de los relatos, me permitieron organizar las narrativas de acuerdo a los sujetos: desaparecidos, militantes y soldados (Nofal). Sumé a la configuración teórica del género los postulados de Elizabeth Jelin en torno al concepto de los trabajos de la memoria en tanto la construcción de narrativas sobre los procesos sociales ancladas en la historicidad y con un eje en el conflicto y la disputa; los modos del ocultamiento son constitutivos de estas memorias sobre el pasado.

Mi lectura del género vinculada al concepto de cuentos, me permite retomar las formas metafóricas identificadas a partir de mis estudios sobre la novela *Violetas del paraíso. Memorias montoneras* de Sergio Pollastri del 2003. En clave subjetiva, esta escritura autobiográfica abre el relato de la violencia política hacia las zonas canónicamente ocupadas por las representaciones de la subjetividad. La historia se cuenta desde los espacios interiores de una sinrazón. En el espacio de lo privado se inscribe el exterminio masivo, la historia de cada uno de los sujetos y sus contingencias. Las épicas generacionales devienen en historias de vida en clave menor.

La gravitación de la ficción en el género testimonial nos abre la puerta para desordenar fechas y lugares, para narrar de un modo diferente aquellos hechos que fueron sucesivamente codificados por la convención de veracidad, por la autoridad y la legitimidad de la palabra de las víctimas y por la costumbre de escuchar las mismas historias contadas una y otra vez.

La literatura testimonial argentina más reciente avanza en términos de una posición más ajena al «familismo» de los primeros relatos testimoniales (Jelin) y busca modular sus propios cuentos sobre la revolución. La necesidad de explorar una verdad compromete a un nosotros poco conocido y más complejo. Los primeros protagonistas fueron compañeros, compañeras, hermanos, hermanas, madres y padres quienes ocuparon los lugares del testigo de los hechos a la vez que asumieron el mandato de hablar por los muertos, su palabra estuvo legitimada por la pertenencia a un nosotros inclusivo.

En las narrativas más recientes, el testigo se convierte en personaje y encuentra otras legitimidades para enunciar su relato. Me refiero particularmente la narrativa de Laura Alcoba. Si bien la autora no se desvincula de los protocolos iniciales, su expresividad no está sólo potenciada por su condición de «hija» sino también por la poética del relato y por el campo intelectual que lo autoriza. Los libros de Alcoba proponen la lectura de los cuentos revolucionarios dichos entre «viejos guerreros» (Davoine y Max Gaudillière) que cuentan siempre lo mismo y los nuevos lectores que no pueden evitar escucharlos: «Nada, nada. Hablábamos del azar, nomás» (2012:281). En *Los pasajeros del Anna C.*, novela en la que me quiero

detener puntualmente por la potencialidad de sus metáforas, los padres de «Laura», son los «revolucionarios errantes» (261) «con esa pinta de disfrazados para un corso», «parecemos una *troupe* de circo» (250), pasajeros de un barco vacío, glorioso en otro tiempo. «También Ernesto Guevara fue un pasajero del Anna C. Como nosotros. De algún modo, terminamos acudiendo a esa cita de honor. Desde hace mucho tiempo nos esperaba aquí, sobre ese puente» (280).

Frente al relato heroico de los testimonios de los padres, los hijos organizan los tonos de la derrota y la pérdida. Todos pierden frente al juego del combate. En el viaje iniciático todo es un canto a las potencialidades de la revolución; sobre el final sabemos que el resultado es la muerte y la desaparición. Es el personaje de «El Loco» quien recibe el llamado a la aventura desde La Habana: «Los hombres y mujeres bajo su responsabilidad son convocados con urgencia a Cuba. Con la mayor urgencia» (35). Un loco que extravía las claves explicativas del presente, esconde las razones y se convierte en un fantasma que sobrevuela el relato con el silencio sobre su cautiverio, sobre lo que pasó y sobre su regreso. Las metáforas de antaño se precipitan en las enigmáticas palabras del loco que nos da la medida de lo que ha debido hacerse para sobrevivir. Alcoba altera la hipótesis del tiempo y conjuga derrotas. Davoine y Max Gaudillière, al momento de trabajar la proximidad entre el campo de la palabra y el campo de la batalla, recrean el capítulo de «La merienda de los locos» de *Alicia en el país de las maravillas*. Alicia y el Sombrero nos enseñan que un tiempo que no pasa desorganiza hasta el funcionamiento normal de las metáforas. «Como dice el Sombrero Loco, cuando el Tiempo habla, más vale que todo el mundo esté listo para responderle a Él» (270).¹

El mandato de los trabajos de la memoria en el presente es historizar en los relatos los discursos que no eran permeables en otras épocas: la guerra como opción política. Los juicios a los represores en los tribunales civiles abren un canal para declaraciones públicas que dicen hasta lo que no se podía enunciar; las figuraciones de los cuentos de guerra revolucionaria parten del presupuesto de decir lo que no se puede callar: «La revolución no es una cena entre amigos» (115). Compromete armas y estrategias, la vida y la muerte. «Como sea, en una u otra cuenta, no es la vida la que gana» (16). «Lo cierto es que en La Habana mis padres hicieron su experiencia de la Revolución» (14).

La historia de la vida de Laura se convierte en una historia contada; los cuentos permiten encadenar la identidad de lo semejante en las variaciones de cada experiencia personal. Los relatos sobre la ocasionalidad de los nombres de las personas y el recuerdo borroso de los nombres de los lugares de las batallas son espacios de permanencia y configuran el carácter duradero de los personajes.

Durante nuestra travesía del Atlántico a bordo del Anna C., yo debía de tener poco más de un mes de vida. No sé qué nombre llevaba entonces (...) lo único seguro es que a bordo de aquel barco mi nombre no era el mismo que me había dado al nacer. Y que ni uno ni otro se corresponden con este que hoy es el mío. (11)

El concepto de «identidad narrativa» de Paul Ricoeur en términos de una identidad que supone interpretarse a uno mismo a partir del relato histórico y del relato de ficción me permitió articular en la investigación el giro hacia la centralidad del personaje.² Narrar(se) en primera persona, supone tomar distancia de esa mismidad para poder reflexionar sobre sí; a la vez que implica una dimensión temporal que permite identificar rasgos de continuidad en los que puede reconocerse aquel que se recuerda a sí mismo en el pasado. La persona que recuerda se convierte entonces en un personaje de su propio relato. Entre una y otra subjetividad se construye el relato de la diferencia.³ Pensar la guerra revolucionaria como un cuento invierte las narrativas sobre la firmeza del héroe de los relatos tradicionales.⁴ El héroe se convierte en un personaje discordante, identificable con una figura permanente y a la vez cambiante. «Manuel me dice que Soledad necesitó envejecer mucho para hacer ése, su primer viaje (...) Ella recuerda haberse sentido otra ante la cámara». Pasar por otro, ser otro, «con ese viaje estarán en la revolución» (43). Es también un cuerpo que interviene en el curso de las cosas con sus propias marcas y altera el protocolo heroico del género, que en el sentido más literal del término construye una matriz ordenada de escrituras que autoriza y custodia con ciertas formalidades.

El héroe derrotado en términos de la configuración tradicional altera la serie lineal de los relatos y permite combinaciones más complejas. Los papeles fijos se transforman y se quiebran las reglas de la completitud, de la unidad y de la totalidad de la trama. La centralidad del personaje–persona permite pensar lo que yo llamo los cuentos de la guerra en términos de asimetrías más allá de las formas. En la experiencia cubana, los padres se encuentran con «Los trillizos»: Fernando Abal Medina, Gustavo Ramus y Emilio Maza, grupo inicial en la Organización de Montoneros en la Argentina. «Se creen iluminados, yo te digo», «Están locos» (237). Si bien en un momento el texto se abre a las posibilidades de una utopía, la constante remarca de la locura prefigura el fracaso y los tonos de la derrota.

Configuración antes que forma es el núcleo discursivo central de los cuentos de la guerra; configuración que también puede pensarse como una elección frente a la idea de estructura para subrayar el carácter dinámico de la operación de elaborar una trama sobre su pasado. «La proximidad que existe entre las nociones de configuración y de figura posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como figura del sí mismo» (Ricoeur:220). En igual sentido, Hayden White (122) afirma que no vivimos relatos, «ni siquiera cuando damos significado a nuestras vidas retrospectivamente disponiéndolas en forma de relatos». Podemos construir un relato comprensible del pasado mediante la decisión de «abandonar» una o varias de las explicaciones dominantes de las estructuras históricas. Para Hayden White, las explicaciones de los procesos están determinadas más por lo que dejamos fuera que por lo que incluimos en los relatos. En este sentido, la narrativa histórica apela a la metáfora como una estrategia para recordar las cosas del pasado más allá de la voluntad de reproducir o «reflejar» literalmente los hechos.

Creo fundamental entonces considerar en la novela de Alcoba la constante apelación al vestuario considerado como el ropaje de la guardarropía revolucionaria.

Tomo el concepto de guardarropía del libro de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Capítulo III («La guardarropía histórica de la sociedad burguesa»), si bien no lo desarrolla en su totalidad, es interesante pensar en el vestuario de Rubén Darío y su capa al momento de reflexionar sobre la consolidación del modernismo. En este capítulo Rama se refiere a las lecturas de la revolución francesa que hacen Marx y Nietzsche. Traza puntos de contactos y líneas de fuga y destaca el acontecimiento disfrazado que había en ellas. Casi toda la cultura moderna cumplía una función enmascaradora, señala, «debido a que intentaba suplantar el texto del pasado con la interrupción moderna como un modo de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía y que necesitaba adecuar a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología» (82). La democratización modernizadora, según Rama, propone revisar la Historia como una visita a la guardarropía del teatro.

En *Los pasajeros del Anna C.*, las ropas de los personajes constituyen un complejo de símbolos que nos señalan las direcciones para encontrar un ícono que articula la interpretación de estos acontecimientos: la ropa, como la revolución, le queda grande a nuestros protagonistas. En Cuba esperaban militantes y activistas aguerridos; sólo llega una «banda de chiquilines». Entre el cuartito azul y la cocina amarilla comienza el desplazamiento de las identidades prefiguradas y las identidades reales. «Ninguno de ellos se reconocía en la descripción». Un especialista en explosivos es sólo un alumno de quinto año de secundaria con buenas notas en química; un dirigente sindical de primera línea es, en realidad, sólo un candidato en las elecciones del gremio en la fábrica donde trabaja por la noche. Un candidato que no gana. Las expertas en operaciones de inteligencia y espionaje no contestan ante esta representación; el yo de Laura autora de su biografía insiste una y otra vez en la edad de su madre: veinte años.

La puesta en escena de ese grupo guerrillero ficticio está organizada por un loco que luego se volverá asceta. Todos los personajes están disfrazados; las máscaras cambiantes son constitutivas de la trama. Mediante ellas la persona del relato testimonial deviene en el personaje de la narratología revolucionaria. Se deja de ser «uno mismo» para ser la máscara que se ha construido. Quien no es capaz de hacerlo puede recurrir a la guardarropía de la historia revolucionaria. La estrategia narrativa de Alcoba supone una inscripción subjetiva del relato histórico organizada a partir del semblante de los personajes, un juego múltiple y complejo entre el ser y el parece y una puesta particular de vestuario que convierte a la revolución en un acontecimiento que puede narrarse.

Los testigos a los que pude consultar están todos de acuerdo en una cosa: al volver de occidente, su modo de vestir no pasaba inadvertido. A bordo del Anna C., todos los miembros del grupo en que se encontraba mi padre llevaban ropas cubanas y soviéticas. A su llegada a Brasil, como cuando al fin arribó a Buenos Aires a bordo de un segundo barco, mi madre llevaba un chaquetón verde que le cubría las piernas hasta la mitad del tobillo, una falda recta y un pulóver de cuello redondo de un color igualmente austero. Al verla desembarcar en Buenos Aires, mis tías apenas si pudieron contener la carcajada. (2012:12)

La utilidad inicial de la ropa se pierde y se convierte en un incómodo guardarropa en donde resulta difícil alojarse. La ropa se convierte en disfraz, ropa de otros, extraña, inverosímil, desplazada del cuerpo y del espacio. Envejecida, incluso antes de usarse.⁵ El libro puede leerse como la crónica ordenada de un viaje hacia la revolución y su vestuario. En el espacio subjetivo que se inscriben las fechas del comienzo y del final de un entrenamiento en otro espacio entre setiembre de 1966 y mediados de 1968 para volver a entrar en una revolución propia en el suelo nacional, casi a punto de comenzar, al menos, imaginariamente. El relato se organiza alrededor de las máscaras que habían elegido entonces y la verdad de quiénes eran; en el inicio se marca el cambio de ropas: «Soledad recuerda que no bien entraron al departamento, Juan Carlos les pidió que entregaran sus ropas a aquellos hombres; a cambio les dieron ropas cubanas» (58), «Les dieron a cada uno su equipo: uniformes verde oliva, gorras de visera y botas soviéticas. Sin olvidar las armas, por supuesto» (84). *Entrenamiento guerrillero* y principio de *nocturnidad* son los dos conceptos que resumen la experiencia cubana que se relata en clave teatral.⁶ A las modulaciones de las acciones en la selva y las rutinas de la espera de Soledad en La Habana, se suma el encuentro de Manuel con la mirada del Che Guevara antes que con el personaje, hecho que refuerza la idea de un cuento heroico que se suma al relato mitológico de la revolución y sus hombres.

Uno de aquellos hombres, recuerda Manuel, cautivó muy pronto su atención. (...) A Manuel le intrigó su manera de mirarlos (...) Varias veces los había mirado a los ojos, larga, intensamente, como si hubiera querido ver dentro de ellos, más allá de sus cuerpos y su apariencia (...) Buscaba soldados, varones. Y estaba eligiéndolos, era evidente. Tan evidente como que ese hombre era él. El Che. (98)

El personaje *Che* no se parece en nada al Che en la realidad de la escena. La persona desplazada por el personaje es una operación recurrente en la narrativa de Alcoba, estrategia que refuerza la construcción mitológica de una revolución fracasada y de la derrota de sus héroes. Hayden White cuestiona la antigua distinción entre la ficción como representación de lo imaginable y la historia como representación de lo real (137). Postula, más allá de las lógicas binarias, que lo real sólo se puede reconocer si lo contrastamos con lo imaginable. Concebidas de esta manera, las narrativas testimoniales, próximas al discurso historiográfico, nos provocan con estructuras mucho más complejas en las que lo real se desdibuja en la representación literaria con la que percibimos la realidad. El Che real no se parece al Che que leímos e imaginamos en los partes de guerra o en su diario en Bolivia. De este modo, tanto la situación de las ropas para el viaje inicial como la situación final de la guardarropía del regreso son inevitablemente construcciones poéticas que dependen de las metáforas que le otorgan sentido.

Sobre la mesa había ropa cubana y soviética, algunas polleras, pero sobre todo pantalones y varias decenas de camisetas de diferentes tallas, todas de un mismo color marrón, un marrón intenso y suave a la vez, como deslucido a fuerza de tanto lavarlo.

Las ropas de dos naciones y un mismo proyecto revolucionario, un linaje para los advenedizos movimientos de la guerrilla en Argentina que tejen, con trazos tenues, la historia del yo de Laura, y que se escribe en la tercera persona de la historia de sus padres, y en un presente memorioso que busca las claves de una identidad.

«Y a propósito, aquel nombre, Laura, ¿fue inscripto en algún lado? Hoy, Manuel y Soledad no lo saben. ¿Pero lo supieron entonces y lo olvidaron después?» (245). El nombre era un esbozo, la identidad de la niña era apenas provisoria, como la de sus padres y sus mudas de ropas, grandes, ajenas, de otros cuerpos y de otras historias. Lo que ya estaba sucediendo en otros lugares, era apenas intuido en el presente de su historia.

Los hechos se suceden con la arbitrariedad de la enorme cantidad de ropa en una mesa. Para ordenarlos se necesita de una trama diferente y ajena al facilismo de los primeros relatos testimoniales para contar la militancia armada a las nuevas generaciones. «Cada uno llevaba una valija llena de ropa demasiado grande» (251). Con la lógica de la desmesura se escribe la historia de un viaje exagerado con ropas ajenas y relatos fragmentados y dispersos. El objetivo de esta operación es doble: por un lado permite acentuar las operaciones figurativas de un pasado equívoco, imaginado más que recordado, en el que el chaquetón más pequeño quedaba grande en los cuerpos de los protagonistas. Por el otro lado, la narrativa de Alcoba hiperboliza el aislamiento de las operaciones políticas de sus padres en el relato de acciones en las que siempre se siente la extrañeza de un vestuario fuera de lugar: vestir ropas de otros cuerpos, vivir la vida de otros, perder la identidad propia y recuperarla en otra orilla.

La narrativa de *Los pasajeros del Anna C.* es más bien la representación metafórica de una distorsión a la cual el discurso se propone representar con un orden cronológico y con un desorden escenográfico en un escenario provisorio. La idea es contar el cuento romántico del amor de los padres a la luz de un contexto romántico y libertario: «se embarcaban, sin que sus familias lo sepan, rumbo a Cuba. A vivir libremente un amor al que se oponía mi abuelo materno» (12). La explicación de lo sucedido se desprende de la narración, al igual que un mapa trazado con exactitud para representar un paisaje lejano y exótico. Un cuento de un tipo particular en el que ni la verdad del mandato testimonial ni la formación ideológica de sus materiales constituyen el eje central de la trama.

A pesar de la voluntad libertaria que motiva el viaje, la novela de Alcoba establece una asociación metonímica entre el amor romántico que necesita la bendición del Estado y la legitimidad política que necesita fundarse sobre el amor. Se lee, en el sentido con el que Doris Sommer significa las ficciones fundacionales y traza la relación entre la novela y los cimientos nacionales de América Latina. El amor respeta siempre los códigos binarios, no va más allá de las líneas de lo conocido, y el respeto y la autocrítica revolucionaria de las acciones condicionan y controlan el terreno inconquistable de la pareja del otro. Durante la espera en La Habana como revolucionaria «en reserva», Soledad estuvo a cargo de un nuevo oficial, José. A la espera de Manuel, José la visitaba cada dos o tres días para sa-

ber cómo estaba. «José era muy corpulento y negro. Su piel, sorprendentemente brillante, parecía lustrada o aceitada» (121). El personaje de José se inscribe con las máscaras cambiantes del deseo y la fórmula erótica de la ciudad liberada. Una noche de cena en el cabaret Tropicana «en el barrio de Marianao» se convierte en el telón de fondo sobre el cual exponer las construcciones del imaginario erótico que rodea a los personajes, siempre jóvenes y bellos. Su utilidad es aún mayor porque establece un archivo documentado sobre la fidelidad triunfante sobre las tentaciones, voluptuosas y sensuales de la noche cubana.

José de pronto la atrajo hacia él, la abrazó y la alzó del suelo para oprimirla contra su sexo, y a ella le pareció sentir que iba a aplastarla y penetrarla ahí mismo. Soledad lo rechazó de inmediato y esta vez sí se echó a llorar desconsoladamente. No, no era eso lo que quería. No era eso lo que hubiera podido llenar el vacío que sentía. (123)

Alcoba diseña una sexualidad ordenada donde la renovación política y económica es prácticamente un derivado de la formación familiar. La controversia del sexo libre es quizás la ausencia más significativa del libro. Soledad es una indómita virgen en el mundo revolucionario de La Habana. El vacío podría ser la trampa laberíntica tan devoradora como la selva pantanosa de los ejercicios militares que retienen a Manuel. Soledad espera como casta Penélope el regreso del héroe. La virgen reacia al erotismo cubano puede convertirse en una esposa productiva al otro lado del mundo. Con la misma ética de imponer control de los oficiales, el relato ordena las luchas políticas y erótica de sus personajes. La intensidad del sentimiento se eleva junto con el grito de compromiso; la voz de Soledad une las fantasías eróticas y políticas para lograr un final feliz.⁷

Pero yo no he venido hasta aquí para hacer el papel de Penélope. ¡Ni para jugar a la enfermera, puta madre! ¡Yo he venido para entrenarme y combatir!. ¡Para hacer la Revolución! (...) El aceptaba el reto, pero casi siempre la lucha terminaba en juego amoroso (171)

La aventura romántica necesita de la revolución y las frustraciones eróticas son desafíos al desarrollo de la lucha. El amor correspondido enmarcado por la fidelidad es el marco fundacional del nuevo Estado, principio legitimador de una organización nacional con matrimonios felices y productivos.⁸ La narración comienza con la conflictiva huida de los jóvenes para vivir el amor y la revolución. Su trayectoria se representa en términos incorruptibles y sus ideales constituyen la metáfora constitutiva de la ficción. Regresan al mismo punto de partida y el fracaso de la experiencia revolucionaria se contrapone a la victoria que significa la restauración de la fertilidad. La unión de los héroes hombre y mujer engendra una niña con una identidad «apenas provisoria». «Es posible (...) que mi madre y yo hayamos viajado con identidades distintas» (253).

La guardarropía burguesa de los personajes incluye por extensión a las familias nacionales. En un mundo que produce ángeles y monstruos estas alegorías im-

ponen nuevas configuraciones. La travesía clausura con la imposición de un vestuario revolucionario que habla por sí mismo y cuenta su cuento uniformado sin la contradicción y las paradojas de la moda. «Porque en las grandes ciudades de América del Sur, al igual que en París, las chicas usaban entonces minifaldas cortísimas y blusas floreadas y chalecos de cuero negros. Como Brigitte Bardot» (12).

Los personajes principales se desdibujan como modelos ideales de héroes revolucionarios cuando el romance cede a la tentación de novelar de su autora. Más allá de los fracasos parciales de la alegoría amorosa, está su desmedido éxito: el doble pacto de pasión y erotismo contribuye a la conformación de una estampa emotiva a las formaciones políticas y sociales desde las que se articula la lucha armada. A bordo del barco se invierten las escalas de los cuerpos de las personas para dotarlos de una función de personajes. Teatro y escenario, el vestuario configura el acontecimiento que el espectador vive en una noche. En un barco casi vacío, ocupan, casi como fantasmas del pasado, la primera clase. Cruzan el mar, desplazados de su tiempo y de su moda. Las ropas y las revoluciones rusa y cubana parecen ser diseños de temporadas anteriores. La minifalda se reemplaza con el hábito: ocultamiento, discreción y clandestinidad. Las valijas de la historia guardan entonces tanto lo descubierto como lo inventado, ambas instancias igualmente ajenas al cuento heroico y romantizado de una revolución y su destino.

Notas

¹ «—¡Yo no!— dijo. El tiempo y yo tuvimos una pelea en marzo pasado... justo cuando ésta (y señaló con la cuchara a la Libre de Marzo) se estaba por volver loca. Fue en ocasión del gran concierto que ofreció la reina de Corazones. Yo tenía que cantar (...)

—Bien, apenas había terminado de cantar la primera estrofa —dijo el Sombrerero— cuando la Reina bramó eso de “¡Está destrozando el tiempo! ¡Que le corten la cabeza!”

—¡Qué salvajada!— exclamó Alicia.

—Y desde entonces —siguió diciendo el Sombrerero con aire sombrío—, el Tiempo se niega a hacer lo que le pido. Ahora son siempre las seis de la tarde» (Carroll:85).

² «Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso» (Alcoba 2012:13).

³ «Soledad recuerda el sentimiento de extrañeza que la invadió al mirarse, y al ver a los demás con esa ropa nueva que ya parecía vieja» (250).

⁴ Repensar la escritura testimonial en términos de guerra permite exploraciones más allá de las delimitaciones geográficas, dado sus condiciones de partículas inscriptas en relatos mayores. Inicialmente tomo el concepto de Josefina Ludmer (148) que define cuento en términos de matrices productoras que pueden ser diversas e indefinidas; «están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, prohombres sintagmas, situaciones narrativas determinadas. (...) Las matrices productoras del texto no coinciden con lo dado ni se captan de un modo inmediato: hay que reconstruirlas y asignarles funciones. Pero, el texto, no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de

la escritura. La matriz no ocupa una zona “profunda”; ni siquiera se sitúa en una región “mental” previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto; no es tampoco su origen, su centro, ni la clave–llave para descifrarlo». Ludmer los define en términos de relatos de carácter fragmentario, que se reiteran como partes de historias mayores. Involucran saberes y anécdotas que se transmiten oralmente. Es un concepto fuertemente marcado por la musicalidad de la palabra hablada y por los rituales de los intercambios colectivos de experiencias.

⁵ «...esa ropa nueva que ya parecía vieja. Como si ya fuera vieja sin haber sido usada» (250).

⁶ «A veces volvían a interpretar para él una secuencia entera; y él como un director mudo, corregía la posición de un brazo (...) la dirección de una mirada que hubiera podido poner todo en peligro» (Alcoba 2012:95).

⁷ Fundo esta hipótesis en las postulaciones de Sommer (67). Podríamos decir también que los romances modernizadores están escritos de acuerdo con esta perspectiva, partiendo de un supuesto sagrado, como en el discurso religioso o mítico, y reconstruyendo una trayectoria de regreso a ese mismo punto de partida. La narración comienza conceptualmente desde una solución del conflicto, sin importar que esa solución se cumpla o no, y sirve como vehículo para el amor y el país que parecen, después de todo, haber preexistido a la escritura. Por una razón a todas luces, cautelosa y normativa, sus héroes no son los protagonistas reflexivos que los teóricos europeos esperan encontrar en la novela. Al contrario, son infaliblemente nobles, por nacimiento y virtud propia.

⁸ «No sé con qué nombres habrán quedado registrados estos nueve pasajeros, qué máscaras habían elegido entonces. Pero sé quiénes eran en *verdad*» (15).

Bibliografía

- ALCOBA, LAURA (2010). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- (2012). *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- CARROL, LEWIS (1865). *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Colihue, 2007. Traducción de Graciela Montes.
- DAVOINE, FRANCOISE y JEAN MAX GAUDILLIERE (2011). *Historia y trauma. La locura de las guerras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GATTO, HERBET (2004). *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963–1972)*. Montevideo: Taurus.
- JELIN, ELIZABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2006). «La narrativa personal de lo “invivable”», en Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga, compiladores. *Historia, memoria y fuentes orales*. Buenos Aires: Cedinci, 63–80.
- LUDMER, JOSEFINA (1977). *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- NOFAL, ROSSANA (2010). «Desaparecidos, militantes y soldados», en Emilio Crenzel, compilador. *Los desaparecidos en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 161–188.
- POLLAK, MICHAEL (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Al margen.
- POLLASTRI, SERGIO (2003). *Violetas del paraíso. Memorias montoneras*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- RAMA, ÁNGEL (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RICOEUR, PAUL (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- SOMMER, DORIS (2004). *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- WHITE, HAYDEN (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

Literaturas heterogéneas. El malentendido de Elías Castelnuovo

✉ ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO / Universidad de Buenos Aires – CONICET

adripers51@yahoo.com.ar

Resumen

La literatura de Castelnuovo muestra una extraordinaria capacidad para repensar lo que Rancière llama la «división de lo sensible» poniendo en cuestionamiento la distribución de posiciones a través de una serie de estrategias narrativas que se revelan eficaces. Ellas plasman configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos del sentir y construyen subjetividades que exhiben la cara oculta de la modernidad; descubren los detritus de la gran ciudad, el horror de los procesos de modernización. Mi interés se orienta a ubicar los retazos de estéticas que, entrelazándose en los textos, materializan dicho cuestionamiento. En *Tinieblas*, por ejemplo, el naturalismo teratológico se potencia con ciertas líneas del folletín. El uso que hace Castelnuovo del género es muy particular porque si bien representa situaciones típicas y se apropia de protagonistas claves, no aparece el sistema de significados que configuran el género. Los cuentos de *Tinieblas* no ocultan una realidad segunda velada ni pretenden ninguna búsqueda moral. Las fuerzas éticas han quedado vacantes y los sujetos permanecen como vestigios de la escoria vomitada por el capitalismo.

Palabras clave: literatura argentina • Castelnuovo • desechos • modernidad • géneros bajos

Abstract

Castelnuovo's literature shows an extraordinary capacity for rethinking what Rancière calls the «distribution of the sensible» by bringing into question the distribution of positions through a series of effective narrative strategies. These strategies capture configurations of experience that result in new moods of feeling and construct subjectivities that show the hidden face of modernity; they also discover the detritus of the megalopolis and the horror of the process of modernization. I am interested in examining Castelnuovo's esthetic fragments that materialize this questioning. In *Tinieblas*, for instance, terathologic naturalism goes hand in hand with some of the serial novel most characteristic narrative structures. However, despite appropriating its typical situations and characters, Castelnuovo goes beyond the system of meanings peculiar to the genre. The stories included in *Tinieblas* neither hide a second reality nor underscore moral issues. Ethic forces are empty and the human beings stay like traces thrown up by capitalism.

Key words: Argentine Literature • Castelnuovo • trash • modernity • low genres

El de Georges Bataille es un pensamiento de la heterogeneidad. El término tiene varios sentidos. El primero y más evidente, se refiere a las lecturas múltiples de sociólogos y antropólogos como Durkheim, Mauss, Lévy-Bruhl y Métraux, a la apelación al psicoanálisis freudiano y a la teoría cultural de Cassirer, también a la relación conflictiva con las vanguardias artísticas, a la pasión por Nietzsche, a la reivindicación de artistas malditos como Lautréamont, Sade o Goya. Como heredero de la tradición hegeliano-marxista, Bataille sostuvo la necesidad de revisar conceptos como revolución estado y progreso. Veía en la noción marxista de lucha de clases una reelaboración de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo. A partir de 1934, siguió con entusiasmo los cursos de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu*. La actividad intelectual durante la década de 1930 estuvo atravesada por una empeñada resistencia al fascismo, además de acercamientos y desencuentros con los surrealistas. En esa década produjo varios de sus artículos más célebres que aparecieron en *La critique sociale*: «La noción de gasto», «El problema del Estado» y «La estructura psicológica del fascismo», todos de 1933.

Pero el pensamiento de Bataille es heterogéneo también en la acepción que él mismo da al término en «La estructura psicológica del fascismo» donde busca explicar las raíces de su fuerza ideológica y política que ha logrado triunfar por sobre regímenes democráticos. Retoma allí la noción de gasto improductivo —desarrollada en «La noción de gasto»— y elabora a partir de ella una teoría económica que pivotea no sobre el principio de utilidad sino sobre la pérdida y el derroche. Llama a estos principios lo «homogéneo» y lo «heterogéneo». Junto a la dimensión homogénea de la sociedad se ha dado siempre una dimensión «heterogénea», igualmente inherente a cualquier forma de existencia humana. Los elementos homogéneos aseguran la supervivencia individual y colectiva, los heterogéneos se afirman como fines válidos en sí mismos: el gasto improductivo, el derroche, el sacrificio y el éxtasis.

El término *heterogéneo*, entonces, alude a los elementos imposibles de asimilar, que producen muchas veces repulsión y, otras, atracción:

Vale decir: todo aquello que la sociedad *homogénea* rechaza como desecho o como valor superior trascendente. Son los productos excretorios del cuerpo humano y algunos materiales análogos (basuras, gusanos, etc.); las partes del cuerpo, las personas, las palabras o los actos que tienen un valor erótico sugestivo; los diversos procesos inconscientes como los sueños y las neurosis; los numerosos elementos o formas sociales que la parte *homogénea* no puede asimilar: las muchedumbres, las clases guerreras, aristocráticas y miserables, los diferentes tipos de individuos violentos o que por lo menos violan la norma (locos, agitadores, poetas, etc.). (Bataille:147)

Los objetos heterogéneos guardan relación con la locura, la violencia, la desmesura y el delirio; están unidos a la esfera de lo sagrado e integran un mundo gobernado por el gasto improductivo donde se mezclan elementos de diferentes órdenes. El error del liberalismo y del marxismo ha estado en ignorar la enorme fuerza de esos elementos que mantienen unida a una sociedad generando senti-

mientos de entusiasmo y de espanto. Esos sentimientos encontrados configuran un principio de organización social.

Y así como Bataille, en su producción literaria y ensayística encuentra su matriz en la heterogeneidad, de este lado del océano, Elías Castelnuovo pone en funcionamiento igual principio, haciendo una literatura difícil de encasillar o lo que es lo mismo, una literatura heterogénea. El concepto me sirve para pensar un malentendido local y apartarme de ciertas lecturas que, a la hora de caracterizar una escritura, han hablado de mal gusto, de excesos verbales, de incapacidad para callar, de tonos plañideros. Afirma Sylvia Saítta (2008):

Sus relatos de los años veinte fueron entonces, en palabras de Beatriz Sarlo, «ficciones científicas del terror social donde el hipernaturalismo de los manuales médicos, los casos clínicos, la documentación de reformatorio y de manicomio, se combinaban con una narración voyeurista que no conocía los límites del corte, de la elipsis, del buen gusto, del silencio. (2008)

El universo ficcional de Castelnuovo está poblado por sujetos que se mueven en esa zona heterogénea de la existencia social y son ellos mismos inasimilables por las convenciones burguesas. En esto reside la extraordinaria capacidad que tiene su literatura, o al menos, gran parte de ella, para repensar lo que Rancière llama la división de lo sensible poniendo en cuestionamiento la distribución de posiciones a través de una serie de estrategias narrativas que se revelan eficaces. Ellas plasman configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos del sentir y construyen subjetividades que exhiben la cara oculta de la modernidad; descubren los detritus de la gran ciudad, el horror de los procesos de modernización.

El gesto de Castelnuovo es complejo y ambiguo alternando propuestas que se subsumen en una estética del resto y la basura. Los numerosos atributos críticos prodigados revelan intentos de atrapar el corazón de una literatura desechable, que resulta difícil de calificar porque el desecho significa lo que sobra, lo que queda después de algún final y a la vez lo que resiste material y simbólicamente; lo que no deja cerrar el círculo interpretativo y por consiguiente no puede ser domesticado por la lectura certera. Quizás sea éste el motivo de lo que Adriana Astutti llama la «sobrevida enfermiza que opera su contagio sobre la literatura posterior» (438).

Del hipernaturalismo de los manuales médicos, Castelnuovo se burla en *Notas de un novelista naturalista*,¹ luego reelaborado en la novela *Carne de hospital* (1930) que lleva por subtítulo: «Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones quirúrgicas y un entierro», escrita en primera persona y sembrada de rasgos autobiográficos. El narrador cuenta experiencias personales, tomando por pretexto la enfermedad y muerte de una hermana hipocondríaca (o neurasténica) que se somete a una operación de moda en la época, la colectomía. El texto investiga las formas de la biopolítica que producen y administran la vida pero también la muerte; despliega los modos en que la vida es objeto de medicalización en un doble aspecto físico y psíquico, de acuerdo con los postulados que las ciencias y los saberes hegemónicos imponen en tiempos y espacios precisos.

En clave irónica, relata al mismo tiempo, el nacimiento de un escritor que se quiere naturalista. La construcción de esa figura de autor abarca todos los tópicos: se hace hincapié en linajes e influencias, se revisan los materiales que se usan para la narración, se desarrollan reflexiones sobre los diferentes tipos de arte para preferir uno y desplazar a otros, se detallan diversos procesos de observación e investigación previos a la escritura, por fin, se definen formas y contenidos estéticos.

De modo paralelo, Castelnuovo escribe la serie de narraciones teratológicas que inaugura *Tinieblas*. El naturalismo de trazos gruesos (o el expresionismo de la prosa) coinciden cronológicamente con la parodia de dicha estética. Castelnuovo entrelaza retazos de estéticas bajas que cuajan en una especie de amasijo textual. Apela a retóricas naturalistas y positivistas, a ciertas formas de la novela psicológica, al melodrama, a materiales autobiográficos, entre otros. En otras palabras, hace del uso de géneros poco prestigiosos una estrategia formal apta para narrar esa matriz heterogénea.

Tinieblas —que ganó el Premio Municipal de Literatura en 1924— marca su consagración. En sus *Memorias*, el escritor cuenta la emoción que sintió cuando, después de fracasos y largas esperas, escucha en una radio a galena un comentario acerca del libro. La difusión radial lo convierte de modo súbito en héroe urbano al que reconocen en el barrio desde el cartero hasta los maestros. La escena culmina en el clásico banquete al que concurren personajes célebres como Payró y Gálvez mientras refiere la alabanza que enuncia Monteiro Lobato acercándolo a Gorki y Dostoievski. Corolario triunfal: el diario *La Nación* requiere sus colaboraciones y hasta el mismo Ingenieros pide conocerlo.²

En *Tinieblas*, el naturalismo teratológico se potencia con ciertas líneas del folletín.³ Marcado por el «modo del exceso», el melodrama es —según la ya clásica teoría de Peter Brooks— una forma moderna y democrática que hace legibles las representaciones, activando el lema inscripto en su especificidad de decir todo a una mayoría de lectores. Junto con la democratización, Brooks enfatiza el proceso de laicización de los tiempos modernos. El melodrama intentaría la resacralización de un mundo desacralizado. El modo melodramático existe para localizar y articular lo oculto moral. En un universo post-sagrado, los imperativos éticos devienen sentimientos morales. Más que hacer hincapié en el triunfo de la virtud, el melodrama apunta a hacer el mundo legible desde lo moral, destacando fuerzas éticas en los caracteres. La democratización de las relaciones éticas pasa por la sentimentalización de la moralidad (Brooks).

Si bien *Tinieblas* despliega situaciones típicas y se apropia de protagonistas claves, no aparece el sistema de significados que trama el género. Los cuentos no velan una realidad segunda ni aspiran a una búsqueda moral. Las fuerzas éticas han quedado vacantes y los sujetos permanecen como vestigios de la escoria vomitada por el capitalismo. Así, «*Tinieblas*» narra las relaciones entre un joven obrero, linotipista y una mendiga deforme que pare un monstruo; «*De profundis*» presenta al huérfano y la novia muerta; «*Desamparados*» revela los amores del revolucionario —devenido ladrón— y la prostituta redimida y suicida.

¿Qué imágenes son apropiadas para la representación de las tinieblas, metáfora de enajenación y adormecimiento del intelecto? Castelnuovo responde con una estética de lo monstruoso como condición de la vida moderna que involucra a los seres y al mundo, a los sujetos y a los objetos. En este contexto, la utopía tecnológica adquiere tintes sombríos. Jean Luc Nancy recuerda la etimología de la palabra *monstrum*: un signo prodigioso que advierte sobre una amenaza de los dioses (*moneo, monestrum*). La imagen es de naturaleza mostrativa, en el sentido de ostensión. En ella, la manifestación no es apariencia sino exhibición (Nancy).⁴ «Tinieblas» abre con la descripción de la atmósfera asfixiante e insalubre del taller gráfico: «El aire denso, pegajoso y deletéreo, carga la atmósfera de funestos venenos. Una cuadrilla de obreros hurgan las cajas y arañan el teclado de las linotipo, sumergidos a diez metros bajo el nivel de la calle radiosa» (5). Si la fundición recuerda la caverna de Hefaiostos, el taller revela las entrañas de la bestia que se nutre de carne humana:⁵ «Cuando ocurre que funcionan los tres monstruos de dos pisos, el embrutecimiento de los obreros llega a su punto máximo: se experimenta una sensación de vacío tan grande en la cabeza que los músculos se aflojan como si el cuerpo estuviese bajo la atracción de un abismo imaginario» (6).

Las rotativas y los linotipos adquieren el rango de prodigio epocal cuya figura ambivalente oscila entre el monstruo devorador y el milagro tecnológico. Basta señalar que Abraham Vigo —que ilustró varias obras de Castelnuovo— realiza un aguafuerte posterior a la publicación del libro (perteneciente a la serie «Los simbólicos» iniciada en 1936) que muestra una ciudad de modernos rascacielos en cuyo centro emerge una enorme rotativa animalizada, que extiende amenazadores tentáculos por las calles urbanas.⁶

En contraposición con estas visiones apocalípticas, en 1927, Raúl González Tuñón alaba la tecnología en «Poema a la Hoe»⁷ donde, de acuerdo con los tópicos vanguardistas, un puñado de significantes articulan la novedad, con la juventud, la libertad y la fiesta. La emoción que despierta la tecnología encarnada en ferrocarriles y rascacielos convierte en anacrónica la emoción estética: «Somos la juventud de hoy, la de ayer, y la de mañana (...) Somos los hombres nuevos recién llegados al mundo». La rotativa es flor de hierro y cantora de una ciudad que crece a ritmo vertiginoso. Como en el *Manifiesto Martinfierrista* de 1924, los ideologemas de la técnica y del progreso desplazan otras referencias culturales y artísticas.⁸

En el cuento, los espacios mantienen la isotopía. Taller, fundición, calle y pieza quedan igualados en hostilidad y sordidez. La topografía es horizontal: no hay rasgos connotativos que separen arriba y abajo ni afuera o adentro. La Buenos Aires que recorre el obrero noche tras noche es una ciudad espectral, herida por «resplandores lúgubres» y plagada de mendigos y perros vagabundos. Nicolás Rosa habla de «miserabilismo folletinesco» en su lúcido ensayo «La mirada absorta»:

La descripción de la pobreza en el plan narrativo-literario asumió siempre una narración que apela a la cientificidad de sus enunciados (la pobreza entendida como mal social) y en el otro extremo como miserabilismo folletinesco que va desde el concepto patibulario de la niñez

(que vemos en Dickens, en Emily Brontë o en escritores argentinos como el que nos sirve de guía: Elías Castelnuovo) cuyos temas se convierten en verdaderas cristalizaciones narrativas: la orfandad, la internación en celdas o asilos, y, en un espacio público, el itinerario de la pobreza como circulación en los sitios secretos de la ciudad: aquellos que marcan las entradas y salidas de la planimetría ciudadana: estaciones, vías férreas, subsuelos, subterráneos, etc. (1997:117)

Camino del taller, el narrador se encuentra con Luisa, una joven mendiga a la que confunde con un «envoltorio de basura» (9).⁹ Imbuido de espíritu solidario, la lleva a su pieza pero durante la convivencia, la compasión deriva en sentimiento erótico. Cuando surge la vivencia del desamparo, el afecto se transmuta en conciencia de pecado. El protagonista se convierte entonces en un penitente que se aparta del mundo dedicando largas horas al trabajo. Sin embargo, el sentimiento de pecado no tiene que ver con la acción sino con los sujetos y guarda relación directa con la deformidad: «No podía admitir que me abandonase por un sentimiento que en un cuerpo bien constituido hubiera sido la exaltación de nuestras relaciones» (16). El obrero imagina palabras de un Cristo que aprueba o condena las acciones en prosa perforada por alusiones religiosas. Breves escenas repetidas donde se le imponen pensamientos ajenos pautan la alienación progresiva que sufre el personaje. A menudo, su voz se desdobra en una voz divina que va del consentimiento a la reprobación.

El relato sorteja la chatura del estereotipo entrelazando dos sentimientos contrapuestos que complejizan los tonos drásticos del folletín: por un lado, hay un relato ejemplar y caritativo, por otro, el relato sigue la ley del deseo por lo anormal. El monstruo repugna y atrae al mismo tiempo:

Una mañana la sorprendí durmiendo con la garganta descubierta y los cabellos revueltos y abandonados. La observé detenidamente en esta posición y la encontré, como nunca, radiante y encantadora. Debo advertir que cuando le veía la joroba mi ilusión se desvanecía en cristales de amargura. Hubo un momento en que su deformidad física ocupó un puesto fijo en mi inteligencia, semejante al que ocupaba el teclado de mi máquina o los golpes secos de la rotativa. (13)

El encuentro con Luisa materializa el deseo de algo extraordinario. Situado en un presente infeliz, el protagonista aspira a una recompensa futura. En versión terrible, el cuento se revela autopredicción cumplida: «Puedo decir, ahora, que el acontecimiento de la jorobadita vino a romper la monotonía de mi vida que ordinariamente se cumplía así: del taller a la barraca y de la barraca al taller» (12). ¿Cómo interpretar el diminutivo si no en toda su carga irónica? ¿Acaso el acontecimiento no señala una irrupción que marca un viraje? Este tipo de enunciados frecuentes revelan momentos donde el texto traiciona las convenciones del melodrama y modifica la linealidad semántica, desperdigando elementos que aparecen como fuera de lugar. Por ejemplo, la atmósfera idílica en que la pareja retorna a la barraca, después de la fuga de Luisa, se quiebra en la metáfora final: «entrecerraba los ojos y miraba al cielo donde el cadáver de la luna paseaba su esqueleto celeste» (17).

La mirada del narrador no se compadece ante la deformidad; al ver a Luisa con su vestido de colores chillones la define como «pintoresca» mientras un comentario patético cierra la imagen: «En pocas semanas quedó transformada al punto que su joroba no es tan horrible como me pareció al principio» (12). Embarazada, la muchacha se arrastra como un animal y adquiere un gesto siniestro que evoca esos cuadros de Ensor donde pululan aterradoras calaveras: «Su aspecto, en líneas generales, es el de una máscara raquítica y siniestra después de los tres días de los carnavales» (21).

En el desenlace efectista y redactado en poderoso registro expresionista, Luisa da luz a un monstruo que sobrevive algunas horas a su madre y finalmente se ahoga en un charco de sangre, ante la mirada aterrada del padre:

Levanté las sábanas y descubrí un fenómeno macabro. La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horrorosos. Volví a cubrirlo y, me senté aniquilado en una silla y así me sorprendió el día. El nene, bajo las sábanas se revolvía como un gusano y lanzaba unos vagidos que me helaban el corazón. (22)

La monstruosidad tiene raíz en las condiciones miserables de existencia; degradados a basura, esos despojos de sujetos pueden engendrar sólo seres tan horribles como ellos. Las tinieblas son un estado espiritual y anímico; un intelecto embotado por la miseria, la culpa o la violencia. El medio y la herencia pesan sobre los sujetos cuyas historias mínimas dibujan la línea descendente e inexorable de la decadencia. Las tinieblas son un estado espiritual y anímico; un intelecto embotado por la miseria, la culpa o la violencia.

El otro sentido de tinieblas que atraviesa los relatos tiene que ver con la melancolía, un mal que ataca, en especial, a los personajes masculinos de los melodramas ya desde fines del siglo XIX (Rodríguez Pérsico). En «De profundis», por ejemplo, un huérfano narra en primera persona una existencia de maltratos y humillaciones. Aunque la destinataria es su novia, sólo hacia el final el lector se entera de que Alfredo habla frente a la tumba de la amada.¹⁰ En una de las paradas de su peregrinaje, el protagonista llega a una cantera. El capataz le ofrece un colchón que ha dejado otro obrero, aduciendo hechizos diabólicos. Las alucinaciones guardan similitudes con «El almohadón de plumas» de H. Quiroga al punto que, devorado por la fiebre, cree ver que las plumas salen del colchón convertidas en vampiros. El microrrelato se detiene en la soledad radical del personaje al que acompañan un par de monos, un ratón y una serpiente: «Una melancolía espectral iba plantando cruces en el cementerio de mi alma de gitano. Deliraba en la penumbra amarillenta de mi madriguera» (47). El desfallecimiento, la energía exangüe del melancólico parece metaforizarse en la imagen vampírica, como si fuerzas externas y maléficas sustrajeran los jugos nutricios, el aliento vital. Hombre y animales ensayan un germen abortado de comunidad. En esta línea, Nicolás Rosa interpreta el cuento como la existencia de una comunidad animal que

incluye al hombre y en la que el primero enseña instinto y sentimientos mientras el individuo se limita a aprender.¹¹

Otro núcleo de la «ficción proletaria» focaliza las series de amores desgraciados. «Desamparados» cuenta la tremenda pasión entre el revolucionario y la prostituta que termina, claro está, en catástrofe. La imagen elocuente de la basura hilvana tanto los fragmentos temporales como las acciones desplegadas. Cuando los jóvenes se encuentran: «Estuvieron un rato en silencio, los ojos húmedos y dilatados, los brazos caídos, mirándose estúpidamente, como dos juntahuesos que se encuentran en una quema de basuras y se compadecen al verse igualmente desventurados» (66). Después de reiterados fracasos para conseguir un trabajo decente, Jerónimo se convierte en ladrón y acaba en la cárcel donde Aurelia lo visita hasta que un día desaparece. El centro del relato está configurado por el descubrimiento del suicidio de la muchacha.

El texto es quizás el de estructura más compleja del volumen por la alternancia de temporalidades. El comienzo describe un estado de cosas en el que ya está previsto el final trágico. Comienzo y final están sometidos a un principio de inmovilidad mientras la acción ocupa el tiempo perdido del romance y la comisión del delito. Si un relato puede definirse como el pasaje de un estado a otro, la estructura de «Desamparados» rompe la linealidad para introducir fragmentos donde la felicidad pasada alterna con la desgracia presente.

Una extensa bibliografía contempla las complejidades de los comienzos y los finales de los relatos, sus modos y sentidos. El íncipit es un momento decisivo puesto que el acto del narrador ficticio cuando toma la palabra abre la ficción al tiempo que orienta la lectura. Ese lugar estratégico muestra también la legitimación de la toma de la palabra (Del Lungo). En «Desamparados», desde la primera línea, los protocolos de lectura señalan el desenlace; al lector le resta saber la historia anterior. El íncipit *in media res* describe una escena en la imprenta del presidio donde está recluido Jerónimo. Como en una fotografía, el ojo del narrador barre rápidamente la cuadrilla de internos que espera la hora del comienzo de las tareas para detenerse en el ámbito hostil del frío y la lluvia que enmarca la sórdida atmósfera del taller con sus ocupantes perdularios. La escena culmina con el enfrentamiento entre el guardián y el presidiario apodado el Sonámbulo por su mirada vacía. Su aspecto es el *punctum*, ese pequeño corte, esa herida, que, como diría Barthes, se impone al espectador:

El único que puede soportar su mirada sin inmutarse, es Jerónimo, El Sonámbulo, cuyo silencio imperturbable le ha valido semejante apodo, y la soporta quizás, por esa inversión caprichosa del ojo que le prohíbe distinguir claramente los objetos. Desde el día que cometió su delito, guardó un mutismo punto menos que absoluto. Se pasa días enteros sin decir nada, sin ver nada, cumpliendo sus menesteres como un verdadero sonámbulo. (58)

Afecto siempre a mezclar la vida con la literatura, Castelnuovo aporta sus propias experiencias en el trabajo gráfico de composición de tesis doctorales, hecho que lo pone en contacto con saberes médicos varios. A su personaje Jerónimo le

toca en suerte componer un capítulo titulado «El suicidio por la pasión amorosa»; aquí, el caso clínico se cruza con la vida sentimental del sujeto que aporta miradas críticas sobre los contenidos científicos, discutiéndolos y corrigiéndolos. La voz de la ciencia se escucha neta a través de la transcripción de enunciados científicos, de estadísticas y observaciones médicas y conclusiones sociológicas. Con perspectiva irónica, un largo párrafo impugna el discurso científico. Un preso lee en voz alta un pasaje que pone en primer plano el dislate del discurso jurídico–médico que pretende culpabilizar al suicida como si se tratara de un asesino.¹²

El relato introduce un segundo modo de impugnación adoptando el punto de vista de Jerónimo que también reproduce el juicio autoral y lo somete a juicio desde «su doble condición de desposeído y candidato al suicidio» (72): «Invoca, no obstante, la sífilis moral que corroe el cerebro de los pueblos civilizados, el quebrantamiento de la integridad anatómica, la pasión desolada y huérfana, el apetito sexual aherrojado, la wertheritis» (72). Puestos en un mismo nivel semántico, los términos «sífilis moral» y «wertheritis» vacían el significado de la enfermedad mental para destilar contundentes juicios morales. La vida de Aurelia Q es sólo un ejemplo más que sirve para ratificar y explicar las hipótesis médicas. A la descripción aséptica y distanciada del caso, a la narración escueta y causal de la historia, el médico acompaña el diario íntimo escrito por Aurelia. La voz médica hace comentarios de carácter científico legal para justificar el suicidio de la mujer.¹³

Como esas cajas chinas que encastran unas en otras, el cuento se construye sobre el principio de articulación de discursos y pluralidad de voces que se suceden y se desmienten (la voz del narrador que coincide con el personaje, la voz médica del autor de la tesis, la voz de la mujer expresada en el diario íntimo). La voz científica es rechazada por el narrador que usa el indirecto libre para apoyar la visión del protagonista mientras un primer plano destaca el diario de amor de la prostituta, otro elemento folletinesco. Para completar la representación melodramática, la imagen final sacraliza la figura del preso que, en su delirio, pide que le devuelvan la vida robada y expira con «las manos en cruz como un mártir» (83).

El narrador toma el punto de vista del revolucionario para señalar falacias argumentativas y reclamar para sí el derecho de hablar sobre la víctima. Si el discurso científico sólo puede describir la superficie, el discurso sentimental conoce la raíz; la dualidad apariencia–realidad se impone en el indirecto libre:

El autor hace consideraciones cada vez más inoportunas y falsas. Desconoce las reacciones de ambos y su trágica separación, la raíz del drama se le escapa y no más que el decorado escénico, su aspecto científico. Sabe que ella se suicidó y que él, está preso, pero ignora que ella se suicidó por él y que él está preso por ella. Habla de instintos criminales de romanticismo wertheriano, sin mostrar el menor respeto por el dolor ajeno y atribuye la tragedia a la mediación de agentes morbosos. (75)

Hay un autor médico que describe un caso, elaborando interpretaciones parciales puesto que sólo accede a datos empíricos que arma como si fuese un rom-

pecabezas pero desconoce móviles y causas afectivas. Jerónimo reconstruye la historia íntegra. La oposición violenta de discursos —científico, amoroso— pone de manifiesto la versión sesgada e incompleta de la mirada médica que ignora el contexto; después de todo, sostiene el narrador, «Werther no tuvo que trabajar de asesino, ni Carlota de ramera» (76). Bajo la forma del comentario sobre el comentario, la esterilidad de la ciencia se traduce en la observación irónica del narrador sobre el pasaje en el que el autor señala errores gramaticales «dejando traslucir que para suicidarse, es indispensable conocer gramática» (80).

En *El arte y las masas*, Castelnuovo expone un compendio de sus ideas estéticas. El siguiente pasaje ilustra su propia actitud cuando elige la imperfección —variante de la heterogeneidad— como irrenunciable gesto artístico y político:

Las necesidades fisiológicas son la base de las necesidades psicológicas. Un artista que pinta una perfección o una imperfección de cualquier categoría, en ambos casos se propone lo mismo. Con la perfección, sentar el modelo, fijar la regla, y con la imperfección, demostrar su degeneración, señalar su rescate. Quien pinta un cuerpo imperfecto, es como quien señala un defecto. Se propone corregirlo o señalar las vías de su corrección. Nadie trabaja en contra de la especie y el artista menos que nadie. Y la corrección no la realiza de acuerdo al prototipo que arbitrariamente conciba la imaginación, sino de acuerdo al prototipo que le ofrezca la sociedad y la naturaleza. Otro tanto ocurre con un paisaje o simplemente con un lugar cualquiera. (1977:124)

Castelnuovo somete a reciclaje continuo distintos tipos de basura, de materiales descartables. La idea de desecho es amplia: abarca a los personajes, a los espacios urbanos, a los géneros literarios, a los saberes que circulan por la sociedad y los que están a camino entre la medicina y la literatura (determinadas creencias sobre el determinismo, la herencia, y la degeneración), saberes de los pobres que también son pobres de saber. Montados sobre esta estética, los textos que produce durante la década de 1920 y los primeros años de 1930, zafan del fácil denunciaismo porque se instalan en una dimensión que esquivo la versión socialista lavada de una ética abstracta. Si las dicotomías se revelan estética y políticamente inútiles, tampoco sirven terceros términos superadores. La eficacia literaria surge de ese principio de heterogeneidad radical, una apuesta a la no reconciliación que instalan los relatos.

Notas

¹ *Notas de un literato naturalista* aparece en *Las Grandes Obras. Publicación del Pensamiento Universal* cuyo director era Julio R. Barcos (Año II, junio 20 de 1923, n° 52, 1–24). Existe otra novela, *Carne de cañón*. (Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones y un entierro) que publica *Claridad* en la colección «Cuen-

tistas argentinos de hoy», en 1926. La versión de 1930 tiene muy pocas variaciones respecto de la edición de 1926.

² El capítulo se titula «La alegría del deslumbramiento» y podría constituir un relato de consagración del escritor que deja la miseria y el anonimato para convertirse en «celebridad». Véase E. Castelnuovo (1974). En una

entrevista posterior, dice acerca de la primera edición de *Tinieblas*: «Mi primer libro, *Tinieblas*, fue publicado en circunstancias muy especiales durante 1923. Trabajaba yo entonces en una imprenta de linotipista en la cual se imprimían tesis para médicos. Allí editaban a veces sus obras dos incipientes editoriales con cuyos dueños, forzosamente trabé amistad. Ambos, que conocían el texto, se empeñaron en darlo a publicidad siendo el primero de ellos, Lino Tognolini, quien largó la primera edición. Inmediatamente después, dado el éxito obtenido, el segundo, Antonio Zamora, director más tarde de la Editorial Claridad, llegó a largar sucesivamente cinco ediciones más» (Castelnuovo 1982).

³ El folletín llega hasta los diarios de la época. *Crítica* comienza a publicar en 1922 una columna, «Novelas de humildades», que cuenta en registro sentimental historias de miserias, enfermedades y delitos. Dice Saítta: «El cronista interpela al lector en un tono intimista, por momentos fuertemente sentimental, que no sólo revela aspectos de la marginalidad, cuyo referente es el mismo que el de las letras de tango y los sainetes teatrales sino que también desnuda facetas más miserables, verdaderos antecedentes de la “vida puerca” arltiana» (1998:126–127).

⁴ Dice Nancy: «C’est ainsi qu’il y a une monstruosité de l’image: elle est hors du commun de la présence parce qu’elle en est l’ostension, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise au jour et mise en avant» (47).

⁵ En la fundición «Tres muchachos esmirriados derraman cataratas de sudor sobre aquellas letras flamantes que, a lo mejor, hablan de “la vida sana y saludable de los campos”» (7).

⁶ Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Adolfo Belloq, Abraham Vigo y Agustín Rapanelli formaron el grupo que se conoce como *Artistas del pueblo* que mantuvieron, a partir de la década de 1920, vínculos estrechos con los escritores de Boedo. Su temática tiene que ver con la metrópolis moderna y la clase obrera, representada desde una perspectiva humanitaria miserabilista, de raíz anarquista en la mayoría de los casos.

⁷ Leemos en G. Tuñón: «La Hoe es el corazón de Buenos Aires/ La Hoe es el corazón del tiempo./ La Hoe es el domingo del maquinismo, una canción de acero,/

fiesta de los tornillos aceitados, alegría de la velocidad». Saítta se refiere a las innovaciones tecnológicas que hace el diario *Crítica* en 1925, incluso la necesidad del cambio de edificio debido a las dimensiones de las rotativas. Los talleres se instalan en Avenida de Mayo 1333: «En el segundo subsuelo se encuentran el archivo y el depósito de papeles, y en el primero, la rotativa Hoe Superspeed, que se ve desde la calle: “Lo que verá el transeúnte que se detenga ante *Crítica* serán las máquinas que estarán instaladas en el primer subsuelo a la altura de su mirada normal. Un puente permitirá su cómodo acceso”. Efectivamente, el espectáculo de la Hoe trabajando, sorprende a quien se detiene a observarla ya que la máquina, en una edición de veinte páginas, lanza más de cien ejemplares por hora» (1998:80).

⁸ En el Manifiesto de *Martín Fierro* leemos: «MARTÍN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano–Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época Luis XV». *Martín Fierro* N° 1, febrero de 1924. *Revista Martín Fierro 1924–1927*. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, xvi.

⁹ Así se describe a la mendiga: «La muchacha se puso de pie y quedó ante mi vista completamente desfigurada. Era trigüeña, de nariz afilada, de ojos negros y cabellos duros y desordenados. Su boca estaba recortada con finura, un gesto de santidad le plegaba los labios y su cabellera partida en dos bandas le caía sobre los senos y le servía de abrigo; pero su cuerpo era horrible. Tenía una joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata. Todas sus ropas era harapos mal hilvanados y calzaba unos botines de hombre por cuyas puntas destrozadas le salían los dedos de los pies. No tenía medias, ni camisa, ni calzones» (11).

¹⁰ «Cuando salí de Montevideo en un estado de sonambulismo que me duró cerca de tres años, creo que atravesé el Uruguay a pie y me interné en el Brasil por Santa Ana. De todo lo que hice desde que te abandoné, no puedo afirmar nada, porque la muerte de mi madre extinguió en parte la luz que alumbraba mi cerebro y yo empecé a rodar por el mundo como un borracho a través de las tinieblas» (23).

¹¹ Dice Nicolás Rosa (2006): «En el relato “De Profundis” de Castelnuovo, la comunidad de animales integrada por monos, una serpiente y un ratón en donde el elemento humano, el protagonista queda asimilado al conjunto animal por su interacción lingüística, habla, discute, pelea con sus “congéneres”, posee todas las características de un colectivo animal donde el hombre se ha mimetizado por incorporación y adhesión. Pero en realidad, no se trata de la equiparación del colectivo animal y humano como ocurre en la gauchesca fúnebre y en la gauchesca bufa, sino de una mezcla dentro de la banda animal, como miembro de la “familia doméstica”, como núcleo heterogéneo, en donde el instinto y su aprendizaje son certeros: el animal debe enseñar al hombre su propia animalidad (instinto) pero también su propia humanidad (sus sentimientos, su afectividad)» (36).

¹² «Nuestras legislaciones que tienen penas severas para el asesino —prosigue la misma voz— han suprimido la culpabilidad del suicidio».

Se entabla un diálogo en voz baja que interrumpe el guardián con un gruñido.

—No sabía yo —arguye uno, haciéndose el inocente— que las legislaciones se mezclaban en estas cosas...

—Las legislaciones —responde otro con gravedad afectada— lo abarcan todo: desde el güevo que pone la gallina hasta el hombre que se come el güevo... Todo cae bajo el imperio sagrado de la ley...

—¿Y qué le pueden hacer a un suicida?

—Pues... meterlo preso...

Le parece corta la burla y añade:

—Meterlo preso... en la morgue... A veces, lo condenan a muerte» (71).

¹³ Así el preso se entera de la suerte de su amada: «Jerónimo queda sobrecogido, consternado; un relámpago de arrugas rasga el plano de su frente y la humedad de la calle le traspasa el brin de su uniforme y se le filtra en todos los huesos» (73).

Bibliografía

- ASTUTTI, ADRIANA (2002). «Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo», en Noé Jitrik, director de colección. *Historia crítica de la literatura argentina*. María Teresa Gramuglio, directora de volumen. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 417-438.
- BATAILLE, GEORGES (2003). «La estructura psicológica del fascismo», en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Silvio Mattoni, selección, traducción y prólogo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BROOKS, PETER (1995). *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- CASTELNUOVO, ELÍAS (1924). *Tinieblas*. Buenos Aires: Claridad.
- (1974). *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1977). *El arte y las masas*. Buenos Aires: Rescate.
- (1982). *Capítulo 142. Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: CEAL.
- CLEARLY NICHOLS, ALVARO FÉLIX BOLAÑOS y SAÚL SOSNOWSKI (2008). *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Bello*. Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- DEL LUNGO, ANDREA (2003). *L'incipit romanesque*. París: Le Seuil.
- NANCY, JEAN-LUC (2003). *Au fond des images*. París: Galilée.
- RANCIÈRE, JACQUES (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca—Argumentos 2.

- RODRÍGUEZ PÉRSICO, ADRIANA (2008). *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROSA, NICOLÁS (1997). «La mirada absorta», en *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 113-129.
- (2006). «La ficción proletaria». *La Biblioteca* 4/5, 32-51.
- SAÍTTA, SYLVIA (1998). *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2008). «Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura», en Alvaro Félix Bolaños, Geraldine Clearly Nichols y Saúl Sosnowski, editores. *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda* [en línea]. Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 99-113. Consultado el 20 de abril de 2012 en <<http://www.elortiba.org/>>

Os estados da teoria

✉ SUSANA SCRAMIM / Universidade Federal de Santa Catarina – CNPq
sscramim@uol.com.br

Resumo

Partindo do estado da questão do problema aqui proposto, este estudo não quer dar uma resposta definitiva à questão «o que é a literatura?» ou, ainda, «o que é a poesia?» por não compreendê-lo dentro de uma lógica disjuntiva. Uma resposta positiva a essa questão anula a possibilidade de compreender a poesia na sua singularidade e insere a literatura na lógica da revolução, ou seja, no câmbio de uma autoridade por outra. Este estudo pretende desenvolver uma correlação entre os usos da teoria pela crítica brasileira de poesia e a produção crítica propriamente dita. Para tal, serão analisados alguns textos críticos de autores brasileiros. Parte-se da hipótese de que há consequências no uso de uma definição do que seja poesia —questão de fundamental interesse para teoria— por parte da crítica, pois essa definição prévia determina a escolha dos métodos utilizados na sua análise, bem como já aponta para um resultado predeterminado pela própria definição de poesia ou, ainda, de literatura. A questão mais importante que se desdobra dessa análise é, portanto, que o problema teórico é sempre definidor de escolhas dos modos de ler e, consequentemente, de sua inscrição no âmbito cultural e estético, assim como na própria definição do saber crítico.

Palavras-chave: Crítica literária • poesia • modernidade • protocolos de leitura

Abstract

Based on the state of the question of the problem presented here, this study is not to give a definitive answer to the question «What is literature?» Or even «what is poetry?» Not to understand it within a disjunctive logic. A positive answer to this question negates the possibility of understanding poetry in its uniqueness and inserts literature on the logic of revolution, an authority in exchange for another. This study aims to develop a correlation between the uses of theory by Brazilian critics of poetry and critical production itself. This will be analyzed some critical texts by Brazilian authors. It starts with the assumption that there are consequences to using a definition of what poetry is —a matter of fundamental interest for theory— by the critics, because this previous definition determines the choice of methods used in their analysis, as well as points to an outcome predetermined by the very definition of poetry, or even literature. The most important issue that unfolds from this analysis is therefore that the theoretical problem is always the defining choi-

ces of modes of reading and, consequently, its application in the cultural and aesthetic, as well as the very definition of critical knowledge.

Key words: Literary criticism • poetry • modernity • reading protocols

Apresenta-se como uma questão a ser discutida a pertinência da aproximação que aqui opero entre problemas teóricos do literário e os problemas teóricos referentes à descrição da matéria na natureza. Seria possível novamente, depois de Goethe e dos teóricos mais perspicazes do Expressionismo, fazermos tal aproximação? Devemos estar cientes de que essa posição teórica é marca de uma posição frente ao mundo, e, do mesmo modo que em Goethe ela implicou uma moral frente aos feitos humanos como uma concepção explícita de indivíduo social, hoje, essa aproximação implica uma ética forte frente à cultura e o sujeito.

Para melhor equacionar a força desse deslocamento penso ser importante registrar que tomo a consideração do estado líquido da matéria para tentar aproximar-me de uma noção, ainda que problemática, de literatura como mito, porque inclui no seu enfrentamento com o caos anterior de forças instintivas e com o racionalismo autonomista certo psicologismo individual; da mesma maneira, ou seja, de modo questionador, reporto-me à consideração do estado sólido da matéria para compreensão literatura como superação sólida, definitiva e vitoriosa do estágio pré-histórico ou da inconsciência mítica. Contudo, entre os estados líquido e sólido a matéria pode assumir estados intermediários. Em 2002, T. J. Clark publicou na revista *October* o ensaio «Modernism, Postmodernism, and Steam», no qual descreve e considera sobre o «vapor» como sintoma da «nostalgia do infinito». Para Clark, sendo a nuvem umas das materializações possíveis de se ver e sentir, ela poderia ser tomada como um sintoma da desconstrução da matéria operado pela arte moderna. Raúl Antelo, em 2010, ao discutir o alcance do conceito benjaminiano de *limiar*, empreende uma genealogia, na crítica cultural, dessa noção que o conduziu a vários conceitos correlatos, entre eles o de *poeira*, que o crítico compreende como a «disseminação da matéria acumulada, precisamente, na soleira de um âmbito doméstico, e o de *vapor*, estado transitivo entre o material e o imaterial, o mensurável e o imponderável, o global e o local, de extrema pungência nos primórdios da modernidade» (128). Acompanhando esses modos de operar da crítica, busco na consideração sobre o plasma, isto é, um dos estados da matéria no qual ela atinge sempre a sua máxima potência de doação de energia, para destacar sua natureza de coisa nunca formada, ou seja, que nunca toma a forma para potencializar-se como energia, e, com isso, correlacioná-la aos problemas do literário inseridos numa discussão de literatura entendida como força.

Do estado líquido ao sólido: a matéria

Recentemente, motivada pela publicação em revista científica de artigo¹ sobre a poesia brasileira contemporânea, escrevi uma reflexão sobre os pressupostos da

crítica de poesia. Constatei que, pela leitura do artigo, as escolhas teóricas dos autores não alcançam seu objetivo de julgar se a poesia do poeta estudado por eles pertencem ou não ao que eles chamam de verdadeira poesia brasileira. Na leitura mais atenta às questões teóricas empenhadas no artigo, o que se observa é que há consequências no uso de uma definição do que seja poesia brasileira, pois ela determina a escolha dos métodos utilizados na sua análise, bem como já aponta para um resultado predeterminado pela própria definição de poesia, quer seja, de literatura. A questão mais importante que se desdobra dessa análise é, portanto, que o problema teórico é sempre definidor de escolhas dos modos de ler e, consequentemente, sua inscrição no âmbito cultural e estético, assim como na própria definição de saber crítico. No entanto, situa-se fora do âmbito de uma discussão aqui compreendida como produtiva responder à questão «o que é a literatura? ou ainda o que é a poesia?» como tentativas de definição. A resposta positiva a essa questão anula a possibilidade de compreendê-la na sua singularidade e insere a literatura numa lógica do movimento. Giorgio Agamben é autor de vários textos escritos a partir da demanda a uma resposta à positividade das especulações teóricas do «o que é?». Em todos eles o empenho do texto é o de problematizar a pergunta com a demonstração do quão fora dos limites classificatórios o objeto da pergunta deveria se situar; os objetos escolhidos por Giorgio Agamben, os quais são sempre vistos como problemas a serem estudados, não são pouco numerosos e, menos ainda, simples de serem abordados. Desde os primeiros, como por exemplo: «Movimento» até os mais recentes: «O que é o contemporâneo?» o tom dos textos conforma uma negatividade singular. Em «Movimento» a pergunta pela definição vem da preocupação do filósofo com aquilo que propriamente acontece para que um movimento deixe de ser e agir como um movimento. A pergunta pelo onde e quando são interrompidas a política do movimento, arremessa-o, para fora de sua política, confrontando-a com seu exterior:

Se, porventura, quisermos pensar de forma diferente o conceito de biopolítica, como o faz Toni [Negri], mesmo que em perspectiva diferente, e da qual eu me sinto muito próximo, se quisermos, pois, pensar a intrínseca politicidade do biopolítico —se o elemento biopolítico é visto como político desde sempre, e por isso não precisa ser politizado através do movimento— então precisaremos repensar, desde a raiz, o conceito de movimento. Não poderemos usar a—criticamente o conceito de movimento se, por exemplo, quisermos pensar a potência do político do elemento biopolítico. (1)

Nesse sentido, pensar essa potência, faculdade ou ainda capacidade, é incluir a possibilidade de derrocada dos limites do político e, nesse mesmo momento, instituindo-se enquanto política. Decorre dessa reflexão que a posição política na modernidade seja a de uma «metapolítica», ou ainda, como assinala Giorgio Agamben, a de uma «impolítica», ou seja, a de voltar-se para si e questionar seus próprios movimentos. É forçoso lembrar que, a decisão sobre assumir ou não a posição teórica de uma metapolítica não poderá implicar em mais exclusão, daí

que sua decisão não é a decisão positiva. Tomar uma decisão positiva sobre o «impolítico», ou seja, excluí-lo ou incluí-lo, é tarefa que leva à lógica do «campo» que é restritiva e punitiva desde sua concepção moderna como zona circunscrita na qual a lei foi suspensa. Se a crítica assume para si que a literatura é um corpo político, portanto, autônomo, ela irá exercer uma decisão política sobre o «impolítico». Essa decisão pode adquirir a forma de uma cesura formal, étnica ou racial, textual ou lingüística e, nesse sentido, provocando o exercício do ato de excluir ou incluir e até mesmo o de diluir para fazer desaparecer. O resultado dessa operação é a exclusão do critério excludente seja ele o da forma, isto é, dos gêneros textuais, da tipologia de textos fundada nos tipos de discursividade, seja ele o das matérias, isto é, o da língua nacional ou materna, o dos campos de conhecimento. Contudo, nessa mesma lógica, aquilo que num primeiro momento pareceu inclusivo logo a seguir poderá ser substituído por outra fronteira, outro critério de seleção e combinação, por outra exclusão.

O literário na modernidade e, mais fortemente, a teoria literária, nesse sentido, poderiam ser pensados como processos de decapitação de sua própria autonomia, no entanto, nessa decapitação reside um princípio de «reversibilidade», caracterizado pelo ato de abdicar de sua decisão, no qual a impotência e a potência encontram-se auto-implicadas. Sendo assim, a literatura é conformada por tempo que instaura a sua própria «anacronia», isto é, como aquele pensamento e aquela política que provocam a sua própria derrocada no mesmo momento em que se instituem, e disso decorre que sua posição política seja a de uma «metapolítica». Quando Giorgio Agamben emite um sinal de alerta acerca do problema da vida na modernidade, destaca que, ao situar-se na esfera da «biopolítica» moderna, o que se instaura é sempre a busca pela identificação de um inimigo e a elaboração de estratégias, com efeitos colaterais reduzidos ao mínimo, de seu controle e neutralização. No caso da literatura, o inimigo interno identificado —e é identificado pela análise da crítica— é o que não é literatura, aquilo que lhe usurpa a autonomia, o inimigo é aquilo que lhe faz permanecer na zona de contato entre as demais esferas do saber humano e, com isso, a possibilidade de vida na esfera do literário acaba por restringir-se à formulação de uma vida administrada. Eis aqui formulado um problema teórico e um problema literário.

A teoria enuncia a pergunta «o que é?» e a crítica formula os protocolos de leitura e empreende a tarefa de identificar os limites, os cortes, as cesuras que circunscrevem o campo do outro, que no século XX era geralmente anterior ao recém proposto, porém, nos tempos atuais, é suficiente, para a definição do inimigo, sua alteridade mesma. Desse modo, foi tarefa dos, assim chamados no século XIX, movimentos literários ou escolas literárias e seus protocolos de leitura a identificação do elemento estranho a esse corpo biológico, isto é, o que não era literatura, ou seja, a publicidade, as artes visuais, a moda, a cultura popular etc. Dessa forma, o político transfere-se para fora do corpo literário, identificado que está ao que é estranho a esse discurso. O político na literatura passa a ser tarefa

de algo que lhe é exterior no mesmo momento em que procura criar o efeito de interioridade, isto é, criar o efeito de fazer-nos sentir como se estivéssemos no seio de uma calorosa família quando na verdade nos encontramos num campo de refugiados, do qual somos os controladores.

Não foi privilégio do século XIX elaborar originalmente uma ideia de literatura ou de arte como um organismo. Walter Benjamin, em 1919, já observara no seu estudo sobre a crítica de arte do romantismo alemão que os românticos Schlegel, Novalis e Fichte operaram uma desconstrução do pensamento tradicional sobre a razão e a verdade colocando no eixo central da discussão a arte. No entanto, essa compreensão impôs um ônus, ou seja, a ideia de que uma obra de arte pode ser compreendida em si mesma bem como seja destinada a si mesma. E que essa obra ainda gozaria de relativa autonomia inclusive em relação à sua própria teoria. Esse foi um impasse do qual os românticos não conseguiram se desvencilhar e, por isso, não tocaram nos principais problemas decorrentes desse impasse. Para Benjamin o problema do conteúdo das obras não foi alcançado pela reflexão de Goethe porque este privilegiou a reflexão sobre a forma da obra de arte, ou seja, sobre sua Ideia, no âmbito de uma discussão sobre o estilo. Dois séculos mais tarde, na cultura alemã do começo do século XX na qual Walter Benjamin produziu sua reflexão sobre essa questão não resolvida, a polarização insistia insolúvel, isto é, a afirmação de certa autonomia da compreensão de uma obra oferecida pela circunscrição de um domínio originário:

Nem os românticos nem tampouco Goethe solucionaram esta questão nem ao menos a colocaram. Eles atuaram em conjunto no sentido de representá-la ao pensamento que trata da história dos problemas. Apenas o pensamento sistemático pode resolvê-la. Os românticos não conseguiram, como já ressaltamos, abarcar o Ideal da arte. Resta ainda notar que a solução de Goethe do problema da forma não atinge, em seu aspecto filosófico, sua determinação do conteúdo da arte. Goethe interpreta a forma da arte como estilo. Todavia, ele viu no estilo o princípio formal da obra de arte, tendo abarcado apenas um estilo mais ou menos determinado historicamente: a exposição tipificadora. Para as artes plásticas os gregos a representavam, para a poesia ele mesmo ambicionou erigir o modelo. Mas, apesar de o conteúdo das obras construir o arquétipo, o tipo não precisa de modo algum determinar a sua forma. (2002:119)

No entanto, mesmo reconhecendo a força mítica da exposição tipificadora do estilo individual, dada pelo desenvolvimento da personalidade individual, com seus humores, paixões, pecados ou tipos de caráter, Walter Benjamin, dialeticamente, resolve enfrentar a consideração goetheana, operando com o próprio conceito de mito ao mesmo tempo em que construía historicamente a crítica ao obscurantismo que se incitou a partir dos usos dos mitos. O fim do século XIX já acusa a manutenção desse impasse, para tal recapitulem-se as teorias e protocolos da crítica de Wilhelm Dilthey fincados no «Eu» os quais se desdobraram na compreensão da vida singular enquanto definição da vida do outro, ou seja, uma vida

estranha a mim, compreendida como vida histórica mediada pela empatia, die *Einfühlung*, sentindo—a como os sentidos daquilo que nos é estranho. Os inícios do século xx não desdenham da insistência no embate, não se pode negligenciar que, mesmo sendo um texto de 1936, o ensaio «O narrador», de Benjamin, empenha protocolos críticos de leitura da literatura moderna em franca oposição às teorias da experiência como vivência, das *Erlebnisse*, de Dilthey, e que estavam implícitas na compreensão da poesia por Stefan George —apesar de não estarem nominalmente citados no texto de Benjamin— portanto, como a experiência imediata e vivida na qualidade de realidade unitária e de sua irredutível recusa à poesia não vivida. No extremo oposto, situam-se as objeções e rejeições «adialéticas» à tudo o que está relacionado ao mito justamente pelo motivo de que todo caos anterior das forças instintivas, primordiais, naturais, pré-individuais, são tomadas como aquilo que impossibilita a autêntica individualidade bem como impede o alcance de qualquer autonomia. Nos dias de hoje, essas posições já tão historicamente monumentais. Elas podem estar materializadas sob a forma de teorias objetivistas, ou ainda, naquelas com forte cunho realista e funcionalista, derivadas de uma posição monolítica frente a esses impasses. Faço menção a eles, Karl Kraus e Adolf Loos, com suas posições críticas polemizadoras, não somente a título de exemplo, mas especialmente porque o que se cita tem a função de demonstrar o quanto essas questões permanecem acesas na produção de protocolos críticos brasileiros contemporâneos. Esses protocolos não foram destruídos no sentido da história benjaminiana, e, portanto, não podem ser reascendidos pelo sopro de novas leituras críticas, ao contrário, esses protocolos estão mais vivos do que nunca e, assim sendo, não permitirão releituras, apenas glosas, já que sua força reside apenas em reivindicar metacríticas. Desse modo, retorno a meu exemplo que não é fóssil, mas antes espécime em atividade. Refiro-me às polêmicas incitadas por Adolf Loos e Karl Kraus. Loos, autor do ensaio *Ornament und Verbrechen*, *Ornamento e crime*, empreende uma cruzada moralizante para definir os parâmetros de uma crítica social da arte, cujo ponto principal é o de oferecer as bases para uma crítica à corrupção de sua sociedade materializada na presença do ornamento, ou seja, à consideração da obra de arte fora do equilíbrio entre forma e conteúdo, especialmente direcionada ao uso excessivo da «tipificação» formalista pouco objetiva nesse desequilíbrio. Kraus entendia a cultura do ornamento como um dos sintomas da doença crônica que era propagada especialmente pela imprensa: a inautenticidade. Não devemos esquecer-nos que Kraus também escreveu em 1908, *Sittlichkeit und Kriminalität*, *Moralidade e criminalidade*, dando-nos uma pequena dimensão do efeito que seus escritos polêmicos tinham em sua sociedade. No entanto, da mesma maneira que Walter Benjamin compreende e dialoga com o pensamento de uma psicologia individual em oposição às forças míticas em Goethe, operando nele um trazer à discussão para, no e com o debate, conhecer, assumir e saber lidar com as forças míticas, igualmente fala da «interação estranha entre a teoria reacionária e a prática revolucionária que é cumprida em todo Kraus» (1977:336). Com isso, Benjamin opera uma tortuosa tentativa de

promover um equilíbrio mesmo que precário, ou ainda, produzir um momento de passagem entre o histórico e o evento psicológico que em Kraus não se situa na mitologia do indivíduo, mas na dimensão moral das coisas. Nesse sentido, Goethe e Kraus não estariam situados em lugares tão diametralmente opostos aos quais os protocolos de leituras críticas poderiam conduzir. Em ambas as obras residiria uma dimensão moral precária que é constantemente colocada no limiar da dimensão histórica e política. É nesse limiar, segundo Benjamin, que se instaura o pensamento estético moderno. De acordo com Benjamin, o movimento operado pela escrita de Kraus era retroativo e aparentemente conservador, porém, tratava-se de uma prática progressista que se materializa em uma aparência cínica frente ao novo, e essa era para Benjamin a característica mais forte do trabalho de Kraus. Benjamin alude a uma prática de ataque da parte do escritor que teria por motivação trazer o objeto de volta à sua condição de origem, isto é, a um estado em que o objeto irradia indagações a um sujeito que as recebe e elabora um sentido para elas, desdobrando essas indagações em novos problemas. Walter Benjamin, nas duas obras, na de Goethe e na de Kraus, trata de destacar o papel crucial dos objetos na obra de arte. Benjamin escreveria sobre o romance *Afinidades Eletivas* que «Quando as pessoas descem a este nível, até mesmo a vida de coisas aparentemente sem vida ganha força. Gundolf corretamente sublinhou o papel crucial dos objetos nesta estória. Contudo, a intrusão da coisidade na vida humana é justamente um critério do universo mítico. (...) Embora em nenhum lugar o mítico é o mais alto conteúdo objetivo, mas, em toda parte, uma forte referência a este» (1974:139–140).

Benjamin começou a escrever o texto crítico sobre o romance *As afinidades eletivas* entre 1919 e 1922, logo depois de concluir sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ou seja, em 1919. O que o filósofo propõe na análise à qual submete o romance de Goethe é uma reflexão sobre a tarefa do trabalho crítico diante da tradição, trata-se de uma crítica das forças reacionárias na sociedade alemã que tinha se apropriado de certo historicismo psicológico onde o sentido geral era imanente ao momento particular da história, bem como na crítica à goetheana ideia de que a manifestação da arte e do indivíduo como um todo esteve sempre contida em cada obra de arte particular, em cada estágio particular de seu desenvolvimento. Se a investida objetiva é o romance de Goethe, porém, a questão pulsante no texto é o enfrentamento que Benjamin instaura com o conceito de crítica e, por consequência, dos modos de compreensão do estético operados pelo próprio Goethe. Se a forma da arte está em Goethe condicionada a ação do estilo e este produzia o mito, isso coloca, segundo Benjamin o problema do estilo na encruzilhada entre a produção de um indivíduo autônomo e a de um tipo na pré-história de um organismo.

No conceito de estilo, portanto, Goethe não forneceu esclarecimento filosófico do problema da forma, mas, antes, apenas uma indicação acerca da normalidade de certos modelos. Desse modo a intenção, que lhe abriu a profundidade do problema do conteúdo da arte, diante do

problema da forma torna-se a fonte de um naturalismo sublime. (...) Em última análise o conceito de estilo goetheano conta um mito. (2002:120)

Longe da solução universal apresentada pelas formas estruturantes do mito, a coisificação ou «objetivização» ou ainda «substantivação» que esse conceito potencializa paradoxalmente produz um questionamento da forma artística autonomizada e fruto da consciência individual. E com isso tornando possível uma análise racional do irracional e não uma consagração do mesmo pela linguagem. Desse modo, a vida vivida exposta e refletida na obra de arte pode ser compreendida também como um mito da origem e não como *Lebensweisheit*, o conhecimento vivido humano. Essa é uma defesa da tarefa da crítica que prevê nela mesma a negação do reconhecimento da identidade entre ser e falar, os *realia*, que são as marcas de uma vida biológica que somente podem ser claramente avaliados na medida em que entram em extinção para o mundo, funcionam como rastros uma vez que só se materializam na obra quando não existem mais como experiência vivida. Nesse sentido, para Walter Benjamin a crítica afirma o quanto o conceito de «Ideia» da obra, o seu conteúdo de verdade, seu conceito, é e necessita ser considerado como efêmero e proclama a necessidade ética de destruí-lo, de fazê-lo entrar em extinção. Contudo, o conceito de «Ideia» está intimamente relacionado ao de «Ideal», eles se encontram em relação. Essa apregoada necessidade de destruição não abre mão do trabalho com o conceito, assim como a transformação da linguagem requer linguagem, e, portanto, as categorias críticas se pautam por uma obsessão por algo que não podem tomar posse. Para Walter Benjamin a crítica constituiu sistema e esse sistema reduziu o mundo a uma «Ideia», a uma forma. A tarefa da crítica, nesse sentido, é a de desconstruir essa «Ideia», mesmo que essa operação de desconstrução acabe por inscrever a crítica no conceito que ela buscar superar. A identidade entre a língua, a literatura e a cultura formula uma identidade entre categorias da língua e categorias do pensamento e pode alcançar a ilusão de considerar a forma como visão de mundo, ou ainda o *Lebensweisheit*, ou seja, reconduz o estudo da literatura ao estudo ou à formulação do conceito.

Do estado gasoso ao plasma: o neutro

Quando Marcos Siscar apresenta os problemas de certas «idealidades» metodológicas da crítica literária no contexto das questões apresentadas pelo operar da desconstrução de Jacques Derrida, sublinha que a manifestação da singularidade para o filósofo francês está marcada por uma teoria da assinatura, e que esta, a assinatura, coloca em xeque natureza e a função do estilo na literatura, retomando, com isso, mas sem propriamente cogitar essas mesmas questões, a discussão goetheana da proximidade produtiva entre as coisas, isto é, a objetivação a que se refere todo mito, a uma vida: a imanência. É curiosa a aproximação da reflexão sobre o estilo operada pelo pensamento da desconstrução derrideana impressa no que Siscar nomeia como «lição de coisas». O caso estudado por Derrida sobre a relação entre assinatura e estilo é o da poesia de Francis Ponge. O interesse de

Ponge pelo estilo é marcadamente reconhecido por sua posição em afirmar a necessidade de depurar a língua francesa do «excesso» ornamental. E se, como propõe Derrida, o estilo é compreendido nas e pelas disjunções da assinatura, ou seja, o seu confrontar-se com a coisalidade e contra a essencialização do «si mesmo», isso nos levaria à discussão sobre o estilo e ao pensamento do mito compreendido como o máximo grau de conteúdo objetivo. É bom lembrar o que Benjamin afirmou sobre a teoria da forma da obra de arte como estilo em Goethe: «a intrusão da coisidade na vida humana é justamente um critério do universo mítico» (1974:139–140). Nesse sentido, ao pensar os problemas metodológicos da crítica literária, ou seja, suas idealidades, mesmo com a desconstrução, estamos devolvendo potência irracional no âmago mesmo das formalizações racionalistas.

Em *Éperons, les styles de Nietzsche*, Derrida refere-se ao estilo, associando-o ao termo estilete, como resultado de um processo de incisão que produz uma escrita em baixo relevo, algo que se deixa inscrever por outro, além disso, o estilo para Derrida está mais para multiplicidades, do que propriamente, para algo da categoria do monogâmico, do monolíngue etc. E dessa posição frente ao estilo deriva a indagação se é possível ao estilo ou à língua depurada, portanto, purificada da função de ornamento, apresentar o conteúdo objetivo em seu mais alto grau? Mário de Andrade rechaçou e criou protocolos de leitura que excluíram entre os autores de uma autêntica literatura brasileira aqueles que imprimiram em seus textos o uso do ornamento. Segundo Mário de Andrade, ou bem esses textos estavam somente em busca da beleza, como nos versos de Olavo Bilac e Francisca Júlia (Andrade 1964:264), ou quando num movimento em busca da beleza serviam para caracterizar o desvio do processo de autonomização da literatura brasileira mediante o uso de uma linguagem altamente figurada a exemplo da construção do romance *Ateneu*, de Raul Pompéia, cuja linguagem produz a distorção que oferece destaque à parte maldita do indivíduo e revela certa rebeldia do texto frente ao projeto de uma modernidade autonomista. Mário de Andrade chega a caracterizá-lo como a última e derradeira, porém inconsciente, «legítima expressão do Barroco entre nós» (1972:87). Entretanto, tais questões nos fazem perguntar: Por que o uso do ornamento mascararia ou turvaria a verdade? Há de fato uma objetividade verdadeira a ser expressa pela linguagem?

Numa análise mais detalhada dos procedimentos de alguns críticos brasileiros constata-se uma atualização de pressupostos e protocolos de leitura de uma crítica literária que se nega a colocar-se a si mesma, seus próprios modos de ler, em xeque, e, portanto, não conseguem testar seus limites. Preferem permanecer colados a uma compreensão do literário que se configurou como dicotomia entre inconsciência e consciência, entre moralidade e historicidade, enfim, entre a Ideia e o Ideal de arte dos primeiros modernos como se isso fosse capaz de lhes oferecer um antídoto ao sem sentido da vida contemporânea. Essa polarização se atualiza na crítica brasileira do século xx sempre compreendida por seus promotores dentro de uma lógica dicotômica, ou até mesmo de uma dialética, que separa em instâncias distintas forma e conteúdo ou, ainda, significante e contexto. No texto

em que Iumna Simon e Vinícius Dantas se propõem a analisar a poesia de Carlito Azevedo é fácil perceber a busca pela relação moral —modernamente compreendida como oposição entre mundo do sujeito e a história— que esse modo de ler quer encontrar no texto poético. Os críticos se referem à poesia moderna, e nisso numa clara tentativa pela definição do que ela seria, como aquela que se caracteriza pelo uso de uma técnica que os críticos denominam de «transfiguração do fato pela imagem» (Simon e Dantas). É curioso como os referidos críticos não se interrogam pelos limites e bordas nos quais o verbo «transfigurar» se desdobra. Sabe-se que o termo «transfigurar» está fortemente relacionado à mitologia judaico-cristã; Jesus, depois de morto sofre transfiguração, e por ação dela sua forma moribunda se transmuta em forma gloriosa. Se o alcance do vocábulo é estendido, a transfiguração é uma das maneiras de sofrer ou operar metamorfoses, portanto, volta-se, com isso, ao mundo pré-individual, inconsciente do mundo não moderno do mito. Mais ainda: deveríamos nos perguntar, se a poesia moderna opera metamorfoses no fato, seria propriamente uma técnica que produziria essa inserção do mundo factual no mundo histórico? Uma profunda experiência com passado, diga-se, uma experiência direta, de contato, e não mediada pela linguagem seja ela visual ou verbal, é uma experiência na linguagem com todas as implicações disso e não uma experiência através da linguagem. Nesse sentido, ao afirmarem os críticos aqui referidos que a poesia moderna transfigura o fato pela imagem com uma técnica que, segundo seu julgamento, ainda consegue «expressar a experiência existencial e subjetiva do próprio poeta» (Simon 2011:III), estão longe de compreenderem a literatura senão como lógica da oposição entre forma e conteúdo e, por extensão, entre moralidade e história. Sendo o conteúdo dessa experiência existencial algo separado da forma artística, há a necessidade de ela ser expressa em imagens. Nada mais sólido, no âmbito dos estados da matéria, esses lugares são tomados como blocos que tomam forma de outros blocos, de conhecimento racional de parte para chegar a outra forma de conhecimento racional. Portanto, é disso que deriva tal protocolo de leitura e, por isso, insiste em registrar a concretude referencial e reprova a posição do poema ao assumir que é impossível o dizer que esteja completamente inserido em um contexto.

O que passa a ocupar o primeiro plano é uma arquitetura de efeitos que, camada por camada, vai sobrepondo imagens, alusões ou intercâmbios mas para criar uma sobre-realidade inteiramente estetizada, uma espécie de dissolução referencial, registrada de um ângulo hedonista em espasmos de tensão e distensão. Aí o impulso de expressão se apaga, o eu pode se alienar terapêuticamente, encasulado na beleza, e na beleza apenas, desse espetáculo de superfícies que são só aparências e, em sua irrealidade palimpséstica, atendem ainda assim o desejo de um sujeito residual (o que quer que seja) se perder na vertigem noite adentro. (Simon e Dantas:II2)

O poema de Carlito Azevedo a que o trecho acima citado se refere é o «Na noite física (desentranhado de um poema de Charles Peixoto)», publicado no livro *Sob a noite física*, de 1996.

A luz do quarto apagada,
na escuridão se destaca
a insônia que nos atraca,
dois gêmeos na bolsa d'água.

Ao despertar levo as marcas
que de noite rabiscavas
em minha pele com a sarna
ávida de tua raiva?

E em você a cega trama
algum mal pôde? ou maltrata
ainda, que penetrava
concha, espádua, gargalhada?

E em nosso rosto essa raia
aberta? que estranha lava
é essa que, rubra (baba
de algum diabo?), se espalha?

A luz do quarto apagada,
na escuridão se destaca
a fúria que nos atraca,
dois gêmeos na bolsa d'água.
(46)

O poema assume que dizer é sempre um dizer fora do contexto, mas nem por isso não ousa dizer o impossível. E que o enunciado resulte mal e a expressão do sujeito se apague, é um julgamento que somente pode cogitar uma crítica que não encontre os pontos de tensão e de distensão, de estancamento e de passagem, entre o dizer e o repetir do mundo antigo e do moderno que se singularizam nas suas posições oscilantes entre moralidade e consciência crítica.

Em outro sentido, mas não menos longe desse ambiente sólido, a análise que Luiz Costa Lima faz da poesia de João Cabral de Melo Neto, parte de uma resposta já concluída por parte do crítico sobre o que é a poesia ou o literário nas sociedades modernas. Longe de afirmar, como faz Iumna Simon, que na poesia de Cabral, diferentemente da poesia de Mallarmé, reside um aspecto comunicativo, Luiz Costa Lima tenta dissociar a mimesis de qualquer ingenuidade comunicacional, apostando na definição do literário como prática de uma concretude da linguagem na qual coincidiriam o dizer e o fazer. Esse estado de coisas, isto é, a sua definição de poesia, retoma o diagnóstico de Antonio Candido sobre o «sistema literário». Para Costa Lima o sistema literário brasileiro deveria ter

superado a «insuficiência numérica e qualitativa dos que se dedicam ao estudo da literatura» (1966:238), deveria ter superado a instabilidade política» (238), superado o amadorismo, que produz um ambiente em que o artista ganha «fama» e «não convivência», por tudo isso, ele, o crítico, irá lançar com sua prática de leitura as bases desse ambiente sólido de convivência autêntica com os artistas. Não estamos muito distantes dos «famosos» artigos de Iumna Maria Simon que versaram sobre os mesmos problemas (1999 e 1985), ou seja, justamente sobre a relação entre o estado das coisas na cultura e ensino brasileiros e a atitude por parte desses protocolos de leitura de reprovar o literário mediante uma definição de literatura incluída em um sistema. É curioso que o estudo sobre a poesia de Cabral receba do crítico Costa Lima uma introdução que preconize de modo tão categórico as não condições para que a obra poética alcance esse estatuto literário. A introdução do crítico acaba tendo a função de afirmar que a poesia de Cabral não é poesia. Mas o crítico insiste no contrário, irá falar da poesia de Cabral com um todo, falará de toda a sua poesia, começando pelo começo, por *Pedra do Sono*, e já no primeiro livro antevê os primeiros problemas que o seu conceito de literatura prevê. É clara a operação do texto em querer negar a presença da Mallarmé na poesia de Cabral, o argumento utilizado pelo crítico é de que essa influência não é tão palpável quanto a de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, apesar disso, coisa que o crítico não pode ignorar, ele sublinha que Cabral «travará luta» com Mallarmé «na aquisição do seu perfil próprio» (241), e dessa luta dariam testemunho os versos de Mallarmé que abrem a obra de Cabral, funcionam como sua epígrafe: «Solitude, récif, étoile». Segundo a leitura de Costa Lima, em Mallarmé esses versos exercem uma função metafórica que indicaria os riscos da vida do marinheiro-poeta, mas que no uso que Cabral faz desses versos, isolando-os de seu contexto, «faz as palavras soarem na sua dureza concreta» (249). Cito o crítico:

Tôda a sugerência simbólica se descarta, para que as palavras concentrem sua força nomeante. Mediante essa «tração», Cabral torna o verso mallarmeano da mesma família da frase de Francisco Manuel de Melo: «Êste é Pernambuco, Olinda, Mauricéia e o Arrecife». O efeito não seria, contudo, o mesmo se o citado fosse o escritor português. Não só porque o trajeto de João Cabral deriva do eixo Baudelaire–Mallarmé, como, ademais, porque uma coisa é retirar Mallarmé das alusões que procurava e outra seria citar uma frase em si denotativa. (249)

É curioso pensar que alguém, especialmente um escritor, possa fazer um uso em si denotativo da linguagem. A coincidência e identificação entre o fazer e o dizer é um valor que a leitura de Costa Lima encontra na poesia de Cabral e na de Francisco Manuel de Melo e, por consequência, é essa a sua resposta à demanda por uma definição de literatura. Com isso, a tarefa da crítica literária não passa de uma demonstração dessa relação de identidade. Retomo, para confrontá-lo, o exemplo oferecido pelo próprio crítico. É impossível determinar o uso denotativo da expressão: «Este he Pernambuco, Olanda, Mauricea, e o Arracife» (Melo:310).

Se, atentarmos para a natureza dos textos de D. Francisco Manuel de Melo isso se torna mais complexo ainda. Seus textos prestavam conta a dois reinos, Espanha e Portugal, a arte moral da escrita persuasiva de Dom Francisco produz «buracos» na escrita por onde escorre um sentido sempre difícil de precisar. O texto *Restauração de Pernambuco*, escrito por Dom Francisco em 1654, é a quinta das *Epanáforas Triunfantes*, cuja função era a de relatar as glórias da retomada da cidade do Recife pelos portugueses. No entanto, os holandeses aparecem no texto como os grandes construtores e edificadores da cidade. Como afirmar a denotação dessa frase «Este he Pernambuco, Olanda, Mauricea, e o Arracife» (310), que associa imediatamente Olinda a Holanda e a cidade capital à Maurício de Nassau bem como os nativos ao acidente natural geográfico? Esse enunciado estaria realmente liberto do uso da metáfora?

Derrida em «Mitologia branca» demonstra o quanto resulta alusivo um texto que se propõe a explicar metáforas e nesse sentido tornando, no mínimo problemático, apontar um uso literal da linguagem. O sentido literal somente poderia ser um reencontro operado por uma arqueografia da metáfora que faria aparecer o que está soterrado, morto, isto é, uma espécie de sentido primitivo que foi erodido num processo de perda semântica regular e de esgotamento ininterrupto. A metáfora, ou ainda, os processos de figuração analógica, incluindo-se neles, segundo Derrida o próprio mito, passam a operar sua função quando o discurso filosófico a coloca em circulação. «A metáfora traz, portanto, sempre a sua morte em si mesma» (1976:312). Esse processo produz as pequenas mortes a que a linguagem poética se submete ao travar a experiência com a língua, em outros termos, é a imagem, forças analógicas da destruição, que promovem a experiência com a obra. Nesse sentido, se tomarmos a concretude buscada por Costa Lima na análise da poesia de João Cabral pela busca por uma enunciação performativa, veremos o quanto essa questão se tornará complexa. Marcos Siscar, em sua releitura do *performativo* como função da linguagem teorizada por J. L. Austin via Jacques Derrida, destaca que para ser reconhecível o performativo necessita do «conhecimento e [d]o domínio do contexto (sentido, intencionalidade)» (27). O enunciado performativo bem-sucedido é sempre impuro, porque ele está submetido a uma estrutura de citações. Estando o enunciado performativo contaminado pela citação, como Derrida também o demonstra no processo de erosão provocada pelo uso da linguagem analógica, Luiz Costa Lima não haveria que se questionar se há o alcance por parte da escrita de Cabral frente à citação dos versos de Mallarmé, «Solitude, récif, étoile», dessa concretude da linguagem à moda de outra citação a da frase de Dom Francisco, «Este he Pernambuco, Olanda, Mauricea, e o Arracife», portanto, pergunto, seria pelo menos plausível questionar se existe qualquer efeito de presença e d e acontecimento discursivo (*speech act*) que o depurasse do efeito alusivo e, portanto, segundo Costa Lima, metafísico da metáfora?

No artigo de Iumna Simon sobre a poesia de Carlito Azevedo há igualmente, apesar de os dois textos —o de Costa Lima e o Simon responderem de modo diverso à pergunta O que é a poesia?— um forte investimento teórico em cons-

truir o caráter figurativo da poesia. Curioso observar que o ponto a partir do qual partem os dois críticos para refletir sobre esse caráter é a poesia de Mallarmé. Ao eleger a poesia de João Cabral de Melo Neto como aquilo que não é a poesia de Carlito Azevedo, será pelo modo de usar as palavras no texto poético que a oposição entre eles se compõe. A poesia de Carlito apostaria no «fracasso comunicativo» da poesia, filiando-se com isso à «argumentação mallarmeana de que o poeta serve às palavras sem instrumentalizá-las» (Simon e Dantas:118). O que na poesia de Cabral não acontece, segundo a crítica, já que a poesia nunca foi tomada pelo poeta pernambucano como uma linguagem autônoma ou intransitiva. Já a poesia de Carlito Azevedo, ao apostar na imprecisão do sentido, perverteria a linguagem poética à maneira de Mallarmé, uma vez que faz uso da metáfora como forma «desrealizante»:

suas designações sobrecarregam a imagem, pela via da metaforização desrealizante, enquanto o objeto desaparece em favor daquilo de que ele se ornamenta, como aqui neste exemplo em que não se sabe o que é noite, mulher, labareda, porque a multiplicação de alternativas de sentido explode intencionalmente a representação. (118)

Veja-se que o problema propriamente não é o uso da metáfora e sua condução para fora da realidade. Se um dos efeitos da teoria e especialmente da teoria literária é o de nos fazer ver de forma diferente nossos próprios objetos de estudo e as nossas próprias práticas de análise, não seria produtivo aos críticos interrogarem-se sobre essa noção de realidade fundada no que está presente em um dado momento, ou sobre a ideia de que a escritura expressa uma verdade que reside fora do texto, na experiência vivida ou na situação que expressa. Fiz referência anteriormente ao conceito sobre o qual Simon alavanca o seu conceito de poesia moderna com sendo a «transfiguração do fato pela imagem» tendo essa técnica a função de expressar a experiência existencial e subjetiva do próprio poeta. (Simon e Dantas:111). Simon acusa a poesia de Carlito Azevedo de perverter o princípio pelo qual Adorno compreende a instituição da autonomia da arte, ou seja, sua negatividade, que acontece no «ideal do negro» ou na «dissonância». Essa perversão na poesia de Carlito Azevedo ocorreria no «falso modo» de despojamento, de austeridade de meios e de pobreza de recursos, pois, ao invés de produzirem a dissonância, ou seja, a fealdade, reverterem «perversamente em luxo e volúpia» (118). Nessa compreensão da poesia o problema da natureza da linguagem não está em questão, o que se problematiza é o desvio de sua função maior: o do conhecimento da verdade, que está situado na realidade extra-artística. Esse conhecimento da verdade situado na realidade extra-artística nos protocolos de leitura de Simon se assenta no ideal do contexto sócio-histórico e no de Costa Lima no ideal da concretude linguística da palavra enquanto signo. Costa Lima afirmará que a partir do livro *O Engenheiro* uma única raiz unificará a poesia de João Cabral: o repúdio à palavra demasiado poética e a luta contra o ilusionismo da poesia. Isto justificará sua hipótese de que a poesia de Cabral desvia «do curso

semântico do verso de Mallarmé» (1966:250). Em artigos mais recentes sobre a poesia de Carlito Azevedo, Costa Lima não aponta a filiação mallarmaica do poeta; porém, se Cabral descende da linhagem de Baudelaire e Mallarmé, como afirma o próprio crítico, como a poesia de Carlito Azevedo pode estar depurada desses usos alusivos da linguagem? Costa Lima concentra-se em sublinhar na poesia de Carlito Azevedo o traço cabralino, porém mediante a máscara do «eu» construída pela abstração na poesia do pernambucano (2002:178; 1966:196). Não mais a concretude da linguagem, mas a produção de uma visualidade. Essa visualidade assinalaria a mudança de posição de um ponto de vista enunciativo centralizado para um estado perceptivo de um ponto de vista sempre alternado que produz transformações no que vê e sente. Pergunto-me se não se está novamente respondendo à demanda por uma definição de poesia, fundada agora não na transfiguração do objeto, mas na do sujeito, transfigurado em ponto de vista enunciativo que dá a ver o que ele mesmo transformou. Ele é um ponto de vista entre as coisas que ele mesmo criou.

A complexidade das questões aqui levantadas deixa entrever uma rejeição comum na demanda pela definição do que é a poesia. Todas elas são atravessadas por uma necessidade de depuração —insisto no termo pois ele reaparece inúmeras vezes em cada crítico— do discurso ornamental. Se a literatura pode ser pensada e considerada na potência de estabelecer relações de sentido entre textos, como uma prática proliferativa poderá ser purificada de suas próprias dobras?

O plasma: estado nunca formado e a doação de energia

Cabe retomar agora a associação do literário aos estados da matéria, tanto física quanto disciplinar, que propus inicialmente como maneira de ler a teoria. Como equacionar uma reflexão sobre a literário como algo informe frente a uma produção de textos cada vez mais atravessada pelo questionamento da impureza material da linguagem? São muitos os artistas modernos que buscaram no mundo palpável das coisas uma alternativa ao mundo sagrado e mítico do qual queriam se desvencilhar ou pelo menos questionar. Entretanto, a presença desses objetos que aqui estão compreendidos na função de ornamento na obra adquiriria na batuta de muitos críticos a ingênua função de figurar uma experiência. Digamos também que isso se torna uma constante na literatura moderna que tem a obsessão por co-habitar certa visualidade, isto é, atravessar os limites do registro verbal. Poemas em que objetos ou coisas apresentam-se entre a paisagem ou cena que fora armada, como a mosca no poema «Lucilia Ceaser», de Alberto de Oliveira, ou «Limiar», de Carlito Azevedo, o barco em Rimbaud e o sextante em Mallarmé, bem como as borboletas em «O monograma Turqui» e «Pequena Paisagem», também de Carlito Azevedo, tem o raro poder de situarem-se entre a experiência figurada e a autêntica experiência. Preocupa aos poetas menos a inclusão das coisas no poema do que a sua posta em cena. A teoria já instigou a crítica a envolver em seus protocolos de leitura a contaminação com a práti-

ca do drama pelo discurso da poesia contemporânea. Motivados pela teoria da desconstrução ou não, se foram desdobramentos da discussão do caráter performativo da linguagem, via J. Austin ou Derrida, o fato é que muitos críticos já apontaram para essa contaminação. No Brasil, Flora Süssekind já indicava isso quando se referia a um «ventriloquismo acentuado» na poesia que «se manifestaria por meio de uma utilização recorrente, com funções distintas, do monólogo dramático, das teatralizações internas do poema» (7), de alguma forma, Costa Lima (2002:178) indica essa inserção do objeto para criar a cena quando se refere à visualidade como procedimento substitutivo à técnica da transfiguração que expressa a experiência do poeta, requisitada por Iumna Maria Simon (Simon e Dantas:III) como marca singular da poesia moderna.

Se recuamos um pouco veremos o quanto da reflexão sobre o moderno reside nessa prática artística e bem como na de sua leitura pela crítica. Walter Benjamin distinguirá a obra de arte dramática moderna da obra clássica pela falta de lugar dentro da tragédia do mundo profano das coisas. E se a obra clássica está livre do mundo das coisas, este mundo habita angustiadamente o drama barroco. Dessa maneira o drama barroco, moderno por excelência, vincula-se paradoxalmente ao drama/tragédia de destino. A aporia se constrói justamente porque o adereço cênico (*Das Requisit*) é uma maneira de ligar um objeto, que tem a função ornamento, a um destino fatídico. Benjamin afirma que o adereço cênico é a «agulha sismográfica, que anuncia as vibrações passionais». E, se o uso desse ornamento está implícito no drama barroco e este é por excelência a origem da forma moderna de dramaturgia, a obra moderna não escapa à discussão das forças míticas que regem a vida humana. Benjamin demonstra o modo pelo qual nos dramas de destino de Calderón motivos antiquíssimos vêm a luz justamente mediante a presença de um objeto mesquinho no palco. O objeto adquire um efeito teatral quando apresentado poeticamente no palco. Calderón era, segundo Benjamin, mestre nessa convocação do ornamento. Em seu drama de destino, *El mayor monstruo del mundo*, Herodes está sujeito ao destino porque se serve da paixão, e o objeto que anuncia o desastre que a paixão provocará é o punhal. Com isso, estamos no âmbito da discussão sobre o objeto que Walter Benjamin empenhou tanto na obra de Goethe quanto na de Karl Kraus. Os objetos e as coisas pertencem ao mundo mítico, sendo o mítico uma forte referência ao conteúdo objetivo das obras. Dessa maneira, o punhal anuncia que através do ciúme a esposa de Herodes perderá sua vida. Segundo a análise de Benjamin, «Herodes não mata sua esposa *por* ciúme; *é através* do ciúme que ela perde sua vida» (1984:156). Trata-se, em minha maneira de pensar, de uma tentativa ou busca pela objetivação do mundo na modernidade, a incorporação do adereço cênico na poesia moderna, com vistas ao encontro com o mítico, com as forças avassaladoras do próprio humano, para desse encontro surgir uma arte forte, penetrante, porque produto da experiência direta, digo, sem mediação da metáfora, e por isso sem a necessidade de expressão dessa experiência por um sujeito, isto é, entre objeto (linguagem) e o mundo. Retorno ao problema do ornamento porque me parece

um problema residual na teoria e na crítica literárias modernas, já que estamos tratando com um objeto que nega sua natureza objetiva para abrir-se a um meio de ressonâncias. Ana Porrúa e Valetín Díaz já tocaram nessas questões aos estudarem o ornamento na poesia de Rubén Darío e Leopoldo Lugones. Nesse sentido, reduzir a definição do literário aos elementos necessários para que haja texto, isto é, um autor, um livro (a história), um leitor (o valor), uma língua (um estilo) e um referente (um mundo), é localizar o literário numa pauta metrificada, na qual, ao invés das marcas e alterações que a escuta dos sons poderia deixar em nossos corpos, apenas marca um ordenamento, a construção de uma matéria aliçada numa forma. Mesmo que a forma seja um requisito da matéria, nem ela não é estanque e muito menos definitiva.

O plasma é um ambiente para a imagem, por isso não há necessidade de mediação/transmissão da reflexão/pensamento para o que denominamos experiência poética. A teoria pode e deve ser esse ambiente. Entendo por ambiente uma caixa de ressonância cujo efeito é produzir em nós as cumplicidades e deslocamentos a ponto de fazer com que nossa singularidade dependa da capacidade de nos deixarmos atravessar por esses deslocamentos. Em artigo inédito intitulado «O equívoco crítico», Raúl Antelo elabora uma reflexão sobre o que ele chama de «abjeto» modo de usar a tesoura, numa clara alusão ao modo de usar o martelo na tarefa da filosofia de Nietzsche de destroçar os ídolos de teóricos, de críticos e de professores de literatura. O texto de Antelo é uma caixa de ressonâncias em que operam sem uma intencionalidade, e sim como ato de escuta de vários objetos em deslocamento. O que está em jogo é o que restará das articulações feitas entre o que foi sentido no interior dessa caixa de ressonância e que o crítico quer fazer ressoar em cada um e em todos que escutam o chamado dos sons. Desse modo, o crítico passa a articular cenas de um passado individual de sua formação na faculdade de Letras em Buenos Aires, com as do início de seu percurso como professor e pesquisador, nessas articulações surge um som, um encontro de ondas, algo que lhe atravessa e nos atravessa e modifica-nos no corpo, e produz o que eu chamaria de produção abstrata do sentido: a teoria. Relato, brevemente, o trajeto dessas ondas que ouvi nesse texto. O então aluno da disciplina de Literatura Espanhola II ao apresentar-se para o exame oral é reprovado porque apenas citou três e não cinco metáforas gastronômicas do livro de frei Antonio Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), exigidas por sua professora. Anos mais tarde o já professor de literatura brasileira Raúl Antelo perguntava-se em uma estadia como professor visitante na Duke University qual o sentido do uso das metáforas do frei Guevara num contexto político erudito ao deparar-se com um texto de seu então colega de universidade Alberto Moreiras, autor de um artigo sobre outro livro de Guevara, *El arte de marear*, no qual o crítico de norte-americano de origem catalã entrevia o despontar de uma autonomização do texto literário como reivindicação apolítica, isto é, quando a erudição é usada de modo estéril.

Se pensarmos no uso político do texto de um escritor do século XVI, devemos incluir as cumplicidades, mesmo que anacrônicas, que ele gera. Como exemplo

destaco a busca pelo sujeito que esse gesto crítico de retomar o câmbio da forma pela força da metáfora em frei Guevara tem a capacidade de convocar? E o que esse gesto invoca? Se concordamos que a invocação é um chamado, seria possível pensar que o texto escrito em 2013 e o curso «Usos de *D. Quixote*», oferecido no Programa de Pós-Graduação em Literatura nesse mesmo ano é uma maneira de articular, isto é, fazer entrar em relação o sujeito que enuncia, o sujeito histórico, a voz, portanto, o que fala num texto e a imagem dessa voz que se desenvolve no contexto de todos os seus textos? A resposta a quem o gesto crítico convoca e o que ele invoca estão inseridos no ambiente desse pensamento, ou seja, se retomamos o conceito de *Stimmung*,² estudado por Sptizer, concordaremos que esse estado plasmático da matéria, da nossa matéria, é o ambiente, a atmosfera ou tonalidade em que a imagem, portanto, a experiência, vinca, marcando e singularizando o sujeito. Não se trata do ambiente intelectual reivindicado por Costa Lima no qual o artista encontra «pares» que estejam ao seu nível para a realização de convescotes entre iguais. O livro *El arte de marear* de frei Antonio Guevara não pode ser estudado apenas como índice de erudição, ou seja, dentro do seu contexto histórico-filológico, tanto este seu livro como o citado por Antelo o *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, bem como o *Reconquista de Pernambuco*, de Francisco Manuel de Melo, citado por Luiz Costa Lima em seu estudo sobre a poesia de João Cabral devem retornar sim ao nosso ambiente descontextualizados, envolvidos em problemas de leitura desdobrados daqueles de seu contexto temporal, portanto, envolvidos com as políticas do texto com suas complicitades, com sua teoria.

Repito: não quero retomar a questão do ambiente ou atmosfera naquele sentido com que Luiz Costa Lima reclamava frente à falta de ambiente para os escritores brasileiros que eram alçados à condição de famosos sem terem um ambiente, no sentido de haver uma classe literária que os acolhesse e fosse competente para discutir suas ideias. Se retomo a questão do ambiente é para pensa-lo a partir do efeito que pode produzir uma *Stimmung*,³ uma tonalidade, um tom, que tivesse a força de fazer ressoar algo em outras caixas de ressonâncias que somos cada um de nós leitores; ressoar algo que já estivesse lá é, de algum modo, uma qualidade dos que habitam um mundo que se diz moderno. Nem dentro totalmente e nem fora totalmente do âmbito de nossa disciplina, mas que estivesse num lugar em que as questões vitais da matéria permeassem as discussões.

Wladimir Garcia, num ensaio publicado no volume organizado por mim sobre a crítica contemporânea, fala de uma «didática musical que nos livra da marcação das palavras de ordem, da marcha», pois se vamos tomar a matéria como movimento e em movimento, ela sempre estará relacionada ao ritmo e o ritmo à marcha. Desse modo, há que operar fora da marcha, com outra noção de ritmo que se organizaria mediante blocos heterogêneos, constituindo-se, assim, a possibilidade de pensar a diferença pelo ritmo:

A própria diferença é rítmica. Uma música que coloca o sistema em variação contínua torna-se um *rizoma*, entra num *continuum* cósmico onde mesmo buracos, silêncios, rupturas e quebras são incluídos, substituindo o par matéria-forma por material-forças: descentra a tonalidade. (200)

A questão sobre a ressonância da experiência crítica é incômoda, mas necessária, pois ela tenta compreender o porquê de pesquisadores, teóricos, professores e críticos literários exercem a faculdade de julgar como rejeição tácita a qualquer coisa que não esteja relacionada ao reconhecimento do idêntico a si mesmo. Sabemos que essa identidade a si mesmo está inteiramente atravessada por questões que ultrapassam ou se encontram aquém do mero ato de julgar se algo é literatura ou não, se faz parte da verdadeira substância do literário ou não. Em inúmeros casos —e os próprios sujeitos críticos não se dão conta disso— a faculdade crítica permanece como atitude olímpica de rejeitar sem se autoimplicar. Nicole Loraux ao interrogar a história anacronicamente, isto é, de modo descontextualizado, sobre o que nos tem a dizer a tragédia grega hoje, pergunta-nos: seremos nós tão civilizados e racionais que teremos esquecido que a cólera nasce da dor? Dessa maneira, a questão se torna complexa e retorna perguntando: por que a crítica de poesia quer tanto encontrar a expressão da experiência de um sujeito conhecedor e consciente das suas relações com a história? Por que ela pensa que encontrará a materialização dessa experiência na concretude da linguagem, portanto, na forma da obra?

Notas

¹ O número 91 da revista *Novos Estudos*, publicada em novembro de 2011, apresenta o artigo «Negativo e Ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas», escrito pela professora e crítica literária Iumna Maria Simon e pelo poeta, ensaísta e tradutor Vinícius Dantas. O título do artigo desenha parcialmente o marco ao qual a análise proposta estaria circunscrita —um poema de Carlito Azevedo— no entanto, as ambições do artigo ultrapassam uma análise meramente textual e o leitor se depara com a arquitetura do julgamento da poesia do poeta Carlito Azevedo e, por extensão, de toda a poesia que se pensa a si mesma como contemporânea. Essas questões são constatadas de início, já no título do artigo, pois ao parafrasearem, sem referenciar, o título do ensaio, *Ornament und Verbrechen*, *Ornamento e crime*, de Adolf Loos que foi publicado na «ultra avançada Viena dos anos de 1908. Os críticos literários autores do artigo sobre o poema de Carlito Azevedo fazem ecoar

sentido e o efeito social do ensaio de Adolf Loos, ou seja, os ensaios tentam suprimir, no sentido de anular, a relação que os objetos/poemas, que são alvo de suas análises, estabelecem com a sociedade que viu aquelas obras nascerem. Cf. Simon, Iumna e Dantas, Vinícius (2011). «Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas» (*Novos Estudos* 91).

² Mais próxima, mas não igual, ao sentido que Spitzer encontra no conceito de harmonia do mundo de Ambrogio, ou seja, «era necessario render sensibile il *cum*—spaziale, prima di poter concepire el *cum*—perfettivo. (...) Né l'armonia universale di Ambrogio è morta ai nostri giorni: se l'uomo dell'Ottocento lascia dietro di sé la cella della sua *Stimmung*, può forse trovare una *Stimmung* in cima a uma Montagna, sulla riva del mare, o quando s'immerge nelle onde della musica (di un Wagner), è divenuta impoetica solo la vita che lo attornia più da presso». Essa é a marca singular da proposta aqui

apresentada, não é mais «impoético» o ambiente que criam os aspectos mais próximos que envolvem a vida do homem, senão ao contrário, porque não se trata mais de mero ambiente e sim de um lugar. No sentido oposto do pensamento dos teóricos medievais e românticos exposto por Spitzer: «la sua situazione è solo l'ambiente, un milieu, una Umwelt, spaziale, sì, ma ristretto e non pervaso della idea di Dio; tale è la situazione che ho cercato di studiare in Milieu and Ambiance» (36–37).

³ Novamente no sentido estudado por Spitzer: «Tale è la gamma di significati dela parola tedesca: dalla fugacità di uno stato emotivo a uma compresione obbiettiva del mondo. V'è inoltre in questa parola un costante riachiamo alla musica, dovuto, como si mostrerà, alla sua origine, che lo scrittore moderno può ad ogni momento rievocare: (...) La musica esistente in potenza in questa famiglia verbale è come un *basso ostinato*, che accompagna la nota intellettuale dela «unità fra il paesaggio e i sentimenti ch'esso ispria» (8).

Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO (2005). «Movimento». *Interthesis I* [en línea], 2006. Tradução de Selvino Assman. Acessada em agosto de 2013 <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/748/10830>>
- ANDRADE, MÁRIO DE (1964). «Mestres do Passado», em Mario da Silva BRITO. *Historia do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 264.
- (1972). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL.
- ANTELO, RAÚL (2010). «Limiares do singular-plural», em *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 128.
- AZEVEDO, CARLITO (1996). *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- BENJAMIN, WALTER (1974). «Goethes Wahlverwandschaften», em *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 139–140.
- (1977). «Karl Kraus», em *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 336.
- (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense. Tradução de Sergio Rouanet.
- (2002). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras. Tradução de Márcio Seligmann-Silva.
- CLARK, THOMAS JAMES (2002). «Modernism, Postmodernism, and Steam». *October Magazine* 100, 154–174.
- COSTA LIMA, LUIZ (1966). *Lira e anti-lira. Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (2002). *Intervenções*. São Paulo: Edusp. a.
- DERRIDA, JACQUES (1976). *Esporas. Os estilos de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Nau, 2013. Tradução de Rafael Haddock Lobo.
- (1991). *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus. Tradução de Joaquim Torres Costa.
- DÍAZ, VALENTÍN (2012). «Genealogia do ornamento», in Susana Scramim, Daniel Link, Italo Moriconi, editores. *Teoria, Poesia, Crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- GARCIA, WLADIMIR (2012). «Como se fosse música», in Susana Scramim, editora. *O contemporâneo na crítica*. São Paulo: Iluminuras, 200.
- LORAU, NICOLE (1994). *As mães de luto*. Lisboa: Cosmo. Tradução de Maria Cristina Pimentel.

- LOSS, ADOLF (1972). *Adolf Loos: ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili. Tradução de Lourdes Ciriot e Pau Pérez.
- MELO, FRANCISCO MANUEL DE (2007). *Epanáforas de vária história portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras Universidade de Coimbra.
- MOREIRAS, ALBERTO (1985). «El Arte de marear de Antonio de Guevara y la autonomización del texto novelístico». *Hispania* 68, 724–32.
- PORRÚA, ANA (2007) «Contra el exceso: lecturas del modernismo y el neobarroco en la Argentina». *Seminário Políticas do Anacronismo*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- SIMON, IUMNA e DANTAS, VINÍCIUS (2011). «Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas». *Novos Estudos* 91, 108–120
- SIMON, IUMNA (1985). «Poesia Ruim, Sociedade Pior». *Novos Estudos* 12, 48–61.
- (1999). «Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século». *Novos Estudos* 55, 27–37.
- SISCAR, MARCOS (2013). *Jacques Derrida: literatura, política, tradução*. Campinas: Autores Associados.
- SPITZER, LEO (2009). *L'armonia del mondo*. Bologna: Mulino. Tradução de Valentina Poggi.
- SÜSSEKIND, FLORA (2000, 23 de julio). «Escalas & Ventríloquos». *Folha de São Paulo*, Caderno «Mais», 7.

La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria

✂ JORGE PANESI / Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de La Plata
jorgepanesi@fibertel.com.ar

Hay una manera típica y errada de enseñar literatura en la era de la interconexión mundial, cuando los complejos informativos y culturales están en un aparente «alcance de la mano». Es un modo bastante extendido que muestra un inequívoco acorralamiento de quienes deben transmitir esos extraños discursos prestigiosos llamados «humanidades»: ya a nadie extraña si el profesor de literatura apela a las películas de moda, si analiza historietas, noticieros televisivos, teleteatros, o cuanto supone que puede mover el interés inmediato de sus alumnos en favor de la literatura. Si los medios masivos de comunicación no le interesan, o si los recursos tecnológicos de su escuela son escasos, buscará incluso en el repertorio de la actualidad mercantil, en la lista de *best sellers* literarios hispanoamericanos, aquellos textos que han llegado al oído de los adolescentes por medio del rumor periodístico, el reportaje, o la adaptación cinematográfica, y los enseñará para despertar un interés ya previamente enajenado. Pero ésta no es sólo una salida desesperada de pedagogos que deben enseñar algo inenseñable: el valor cultural de unos textos y de unos nombres cuyo fervor sólo profesan hoy un círculo de expertos o de iniciados; también la crítica literaria académica tiende a practicar una mezcla, un híbrido que se amplía hasta abarcar zonas de la cultura popular, la antropología, la sociología, la historia, o la comunicación.

Santa Fe, 1996

Dije que se trataba de un modo errado porque la literatura (sea esta lo que fuere) cumple allí el papel incómodo de aparecer como una invitada sin credenciales, temerosa de franquear el umbral que la separa del cuarto de los criados, y acceder al banquete ruidoso en el que seguramente será desdeñada. El privilegio de la literatura (si es que le queda alguno) consiste en su relación distanciada con lo inmediato, lo cual es semejante a decir: en conexión imprevisible con los contextos vitales de la actualidad. En esa distancia consiste su dificultad pedagógica; y en la extrañeza estrábica con que mira, su capacidad de arrancar a los lectores de la confortable trampa de la inmediatez instituida y conforme.

No es que la literatura sea inactual porque otros discursos ligados a la tecnología faciliten entretenimiento, información, fascinación, rapidez de acceso; la

inactualidad de la literatura, su potencia para separarse de los contextos y a la vez para unir a través del lenguaje contextos alejados en el tiempo, forma parte de su constitución, la convierte en lo que es. Inútil en forma inmediata, sospechosa porque cuanto muestra tiene la bruma y la rigidez implacable de un lenguaje que se ata a una zona lindera entre lo posible, lo imposible y lo ficticio. No es el suyo un lenguaje del desvío, el otro lenguaje en el lenguaje, sino aquel discurso que detecta el límite de los lenguajes y desde allí habla. Su posibilidad y su goce (el goce que brinda) reside en esa zona residual, fronteriza de los discursos y las instituciones, en la que los sentidos trastabillan y van hacia otra parte indeterminada, como pérdida de todo sentido posible o como reconfiguración de los sentidos.

El que hablo, seguramente, es el vocabulario del repliegue (del repliegue de la literatura), que siempre supone la autojustificación, la autodefensa, y la queja por el territorio perdido. Suele decirse a modo de lugar común y con palabras más teóricas, aunque también más neutras y no menos tranquilizadoras: «pérdida de la función social de la literatura». Pero vale la pena preguntarnos si esa pérdida que repliega el discurso literario a los confines casi elitistas de los ocios lujosos, o a las sociedades secretas compuestas por especialistas universitarios, no es también una historia que viene de lejos. Por ejemplo, del momento en que la literatura moderna nace como tal, en la era del Iluminismo, y formando alianza con el mercado, la alfabetización generalizada, y el periodismo como primer gran medio de comunicación masiva. No emerge a un costado de la masificación, sino dentro de ella, forma con ella un sistema que culmina en Balzac y Dickens. Si el romanticismo, heredero de esta carta natal de la literatura, pudo hablar de lo literario como un absoluto, Hegel, su contemporáneo, en las *Lecciones de Estética* pronunciará la frase «para nosotros, el arte es cosa del pasado». Una frase sobre la que Heidegger invita a pensar, a volver a pensar, como un enigma inquietante en la era de la técnica y la consumación de la metafísica. Pero en la cual la literatura, como siempre, ya ha pensado. Con ecos hegelianos, y con tonos de serena afirmación que no desconocen ese eventual retiro, Borges escribió hacia 1930 la conocida sentencia final de «La superstición ética del lector»: «Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin» (205).

Lo que llamo «repliegue» o «repliegue institucional de la literatura», fue motivo de reciente reflexión filosófica. Los filósofos a los que me refiero (Gianni Vattimo, Alain Badiou, entre otros) disienten respecto de la posición que ocupa en la cultura contemporánea el discurso artístico o literario. Para un seguidor de Heidegger como Vattimo, la frase de Hegel sobre la muerte del arte puede interpretarse en el contexto actual («posmoderno» lo llama Vattimo) de manera irónica, casi paródica: la reproducción técnica y los medios de comunicación han diseminado lo estético hacia lo más cotidiano de la existencia, lo han extendido hacia lo doméstico, han estetizado como nunca antes la vida corriente. Han superado (en sentido hegeliano) el arte, dispersándolo y enquistándolo en los contextos

triviales de la existencia. El arte —podríamos decir— ha muerto por hinchazón. Pero algo queda intacto: el museo (o la clase de literatura, agrego yo), esas formas institucionales que las vanguardias artísticas han querido aniquilar en favor de una permeabilidad entre la vida y el arte. El profesor de literatura (sigo agregando yo) contribuye a trazar territorios de supervivencia ancestral o institucional para la obra artística, lugares donde lo estético se percibe o lee según los modos de recepción tradicionales, es decir, con valor de culto. Los profesores de literatura serían no solamente, como ironiza Terry Eagleton, «custodios de un discurso», sino cuidadores de mausoleos.

En cambio, si se lee a un marxista anti—heideggeriano como Alain Badiou (para quien la técnica no tiene nada de demoníaco, sino que es enojosa por su todavía precaria precisión o desarrollo), la literatura sigue manteniendo una supremacía que él deplora. En la era tecnológica, los filósofos se han dirigido, claudicantes, hacia la poesía, a la que vieron como una forma privilegiada de acceso a la verdad. La poesía o los poetas, según Badiou, han dominado el discurso filosófico reciente, han descarriado la misión cognoscitiva de la filosofía que, al subordinarse al lenguaje literario, penetró en las sombras de lo que él llama «la edad de los poetas». Filósofos como Derrida, Deleuze, en menor medida Foucault, y desde luego Heidegger, otorgaron al discurso poético una importancia central para huir de las trampas tendidas por la metafísica, pero en la retirada estética, alienaron la filosofía y su discurso, hicieron como dice Badiou (que es un lacaniano militante) «la sutura» a través de los poetas.

A diferencia de Badiou o de Habermas (el fustigador de la mezcla genérica entre literatura y filosofía), un crítico literario no puede sino reconocer complacido que la literatura sirvió a ciertos pensamientos contemporáneos para desembarazarse de la totalidad, del logos, del sistema, o de la dialéctica. Permitió la apertura impensada y entregó su lenguaje para pensar las experiencias que ella misma hizo posibles. Pero debe reconocer también que la literatura es un juego que la filosofía se concede solamente en casos de necesidad.

Si miramos esta necesidad de repliegue con ojos institucionales, no podríamos hablar de «mezcla de géneros», sino de alianza. Y aún más precisamente, de alianza en un repliegue. Tanto para la filosofía como para los estudios literarios, la reflexión sobre la cultura tecnológica y masificada forma parte de las condiciones de existencia. Nada se piensa, si no se piensa en ello.

¿Y cómo reflexionaron los estudios literarios académicos una relación que la literatura ya había planteado en términos que eran de necesaria y constitutiva coexistencia, pero a la vez conflictivos? Antes de responder a esta pregunta, conviene advertir que, en efecto, la ficción literaria, la finisecular y la de comienzos de siglo, muestra la incomodidad institucional de la literatura, porque en esas ficciones queda situada imaginariamente en un lugar que es, al mismo tiempo, interno y externo respecto de lo que entonces constituía el gran medio masivo de difusión, el periodismo. No puedo desarrollar aquí un análisis detallado de dos textos que me parecen sintomáticos y penetrantes para iluminar esta inco-

modidad, pero algunos apuntes, supongo, bastarán. Me refiero a «La figura en el tapiz» de Henry James y a «El crítico artista» de Oscar Wilde, textos que hoy se leen, que no han perdido vigencia estética, y que deben, en parte, el placer de su lectura a la irónica lucidez con la que despliegan la situación de la literatura, la crítica literaria, y el contacto íntimo y esquivo entre ambos discursos con las condiciones masivas de circulación.

El secreto nunca develado de «La figura en el tapiz» enfrenta a dos críticos literarios que ejercen su oficio en los periódicos; sin embargo, el periodismo les parece vulgar y grosero, mientras que los llamados por el cuento «círculos literarios» hacen de la literatura una exclusiva y elevada razón de vida, viven por la literatura y en la literatura. Si se nos dice que uno de ellos antes de morir había revelado el secreto contenido en los textos de Vereker (el autor admirado por los dos), y que ha muerto sin concluir un artículo encargado de difundirlo, no es menos cierto que para la crítica literaria este develamiento es un fracaso. Porque no alcanza con develar un secreto: un secreto no es secreto a menos que exista la posibilidad de divulgarlo; y precisamente, la instancia de divulgación o de publicación de los resultados es una de las condiciones para que la crítica literaria exista, porque se encuentra ligada desde el comienzo con la publicidad, la divulgación y la democratización de la cultura. No importa el contenido del secreto, sino lo que el secreto anuda y permite: en este caso, la compartida creencia de que la literatura y la crítica dependen de un secreto, vale decir, de un circuito de circulación restringida y de valores que sólo sostienen los que pertenecen a estos círculos literarios. No importa el contenido del secreto, y ni siquiera si existe el secreto, lo importante es la fe en su existencia, y por otra parte, la necesidad de ser develado. La creencia en el secreto es, parece decir el cuento, una necesidad aristocrática de la literatura en medio de la sociedad democrática que sostiene un principio vulgar, vulgarizador y plebeyo, el de la aparente libre circulación y la transparencia de las informaciones. Pero la contradicción es constitutiva o fundante, porque la literatura depende también de esa circulación y más aún la crítica literaria, que es la encargada, mediante su oficio mediador, de difundir secretos y valores literarios.

Igual desdén por la vulgaridad del periodismo encontramos en «El crítico artista» de Wilde, un diálogo entre dos exquisitos amantes del arte, para quienes punzantemente la diferencia entre literatura y periodismo consiste en que: «El periodismo es ilegible y la literatura no la lee nadie».

Síntoma evidente del doble circuito que trenzan entre sí la difusión periodística y el círculo restringido de la literatura. El aristocrático desdén literario, o lo que es igual, el relativo confinamiento prestigioso en el que el pragmatismo de la utilitaria sociedad inglesa concede al arte, refuerza una incomodidad que casi obligadamente lo convierte en una crítica social y cultural. Pero lo que se perfilaba en James, aparece claramente en Wilde: la tensión entre el discurso crítico, que ha adquirido autonomía, y la literatura. Wilde no sólo cree que la crítica es independiente, sino también creadora o incluso más creadora que la literatura

porque no se ata a la tiranía mimética de la verosimilitud. Con una ventaja adicional: tiene a su disposición todas las formas, todos los lenguajes de la literatura y puede utilizarlos, lo que equivale a decir que la crítica es un género literario más; con esta indiferenciación, Wilde se sitúa en la perspectiva heredada del primer romanticismo alemán: la mezcla de géneros entre literatura, crítica y teoría. En la mezcla, sin embargo, se reconoce un predominio del elemento crítico presente en toda obra de arte, a tal punto que la crítica llega a ser para Wilde la esencia de la literatura y de la vida cultural.

«El crítico artista» seguramente pasaría para su época por ser una ingeniosidad, una *boutade* o una utopía amable y especulativa. La crítica independiente y creadora, que también es la cuestión de *La figura en el tapiz*, no podría realizarse a través del periodismo. Mucho tiempo después, será el refugio académico el que permitirá que la crítica vuelva a reivindicar, pero con un lenguaje densamente serio, su independencia, su creatividad o inventiva, y los nexos que la convierten en un género literario más. El precio de semejante independencia (que paradójicamente la ata a los protocolos muy poco literarios de los claustros académicos), tal vez sea el abandono de la dimensión pública, de la divulgación, y el retiro del periodismo, como puede observarse hoy en la Argentina.

Por su parte, la crítica literaria académica indagó tempranamente los discursos de la cultura masiva, y para este novedoso análisis político, técnico y cultural, se apoyó en una alianza que había anudado con la Lingüística. Se suele olvidar o desconocer que la Teoría Literaria, cuando emergía pretenciosamente con los formalistas rusos, se entremezcló con la efervescencia política de la cultura proletaria, con la *proletkult*, un movimiento barrido por el triunfo del realismo socialista y el estalinismo. El constructivismo es un heredero formalista. Y en un plano menos polémico, al querer afirmarse como un conocimiento objetivo y científico, la teoría literaria formalista extendió su ciencia hacia el análisis del discurso político y el cinematógrafo. Tal vez podríamos hablar de un pionero «análisis del discurso» inaugurado por los formalistas rusos que, mostrándose obedientes y como tributo de subsistencia política, analizaron los procedimientos discursivos de Lenin; o también podríamos calificar sus análisis cinematográficos como una protosemiología del cine. Pero hay algo más: al dilatar así los alcances de la teoría literaria, los formalistas no sólo mostraban una irreflexiva fascinación por la tecnología (finalmente ellos mismos eran tecnócratas futuristas), sino que inauguraban un gesto teórico, inadvertidamente imperial y totalitario.

Gesto formalista que la teoría estructural y semiótica de los años sesenta y setenta iba a acentuar: la crítica estructuralista anexó los objetos triviales de la cultura de masas (cine, moda, vida cotidiana, mensajes publicitarios). Creía en la infalible universalidad de su método lingüístico, y mediante un lenguaje repentinamente formalizado pretendió hablar la verdad de la literatura, una verdad que la propia literatura, ingenua y poseída por la locura divina, tal como el rapsoda Ion frente a la ironía de Sócrates, apenas podía balbucir. Y si esta versión de la teoría literaria ayudó a construir un nuevo campo cognoscitivo para los objetos

culturales, también le impuso la tiranía de una verdad semiótica. Cuanto dijo Foucault sobre los discursos totalizadores, sobre su ansiedad por convertirse en ciencias, y sobre la voluntad de poder que se agazapa en semejante ansiedad, debe adjudicarse a esa versión teórica que emergía de las universidades francesas.

En la expansión de los objetos, sin embargo, el privilegio de la literatura no parecía comprometido. Al igual que los formalistas rusos, los estructuralistas sostenían teóricamente la especificidad del lenguaje literario e ignoraban, por razones de recepción tardía, los debates soviéticos que habían impugnado hacia 1920 y 1930 la noción de «literaridad», entendida como oposición al lenguaje ordinario. Ignorancia feliz, porque para la eufórica Teoría Literaria dominada por el estructuralismo, era inconcebible el repliegue. Más bien se trataba de consolidar académicamente un discurso que, afirmando su propio poder, subrayaba los poderes de la literatura.

Y también los de la pedagogía. Si existió algo en el campo de los estudios literarios que pudo ser enseñado sin zozobra, eso fue la versión estructuralista de la Teoría Literaria. Ilusión de objetividad imperiosa en la competencia institucional universitaria, regida siempre por el prestigio que otorgan los resultados mensurables y los contenidos claramente transmisibles. Pero la reflexión teórica quedaba reducida a las estrecheces de una tecnología sobre los textos que, si se ampliaba hacia los artefactos culturales, exhibía su semejanza con un ideal de dominio calculista y burocrático, cuyo horizonte angustiosamente grotesco la literatura ya había trazado con la firma de Kafka.

Althusser, cuando la teoría parecía un dominio natural de la política, reclamaba una distancia objetiva en el vocabulario de la crítica literaria para sacarla de un empirismo que la empantanaba en su objeto. Y eso ocurrió. Ocurrió en la enseñanza universitaria y en el aparato ideológico de estado que los althusserianos juzgaban esencial en el capitalismo: la escuela. Que según ellos, también era la institución clave que formaba las ilusiones del lenguaje literario. La literatura como ilusión ideológica se amparaba y desarrollaba mediante la enseñanza escolar. A medio camino entre la ciencia y la mera ideología, la literatura era rescatada, sin embargo, como modo de reconocimiento y percepción de la ideología. Este rescate ya era tradicional dentro de los grandes pensadores marxistas, comenzando por el propio Marx. Por ello, debilitado en su poder cognoscitivo frente al discurso científico, el lenguaje de las grandes obras literarias seguía manteniendo en Althusser un sitio honorífico que de hecho lo oponía a la trivialidad de la cultura masiva. Lo que hoy podríamos impugnar en esta visión althusseriana, es la poca capacidad deconstruccionista y crítica otorgada a la literatura, entonces triunfante versión de una teoría literaria «fuerte». Como si el poder crítico y desmitificador sólo le correspondiese a la teoría y como si su objeto siempre cayese ingenuamente en las trampas de la ideología.

La versión de la Teoría Literaria que sigue, lo que bien o mal se llama «postestructuralismo», atemperó su nexo con la Lingüística, esa aliada que daba a los estudios literarios la garantía de cierto efecto científico. Entonces, la que pareció

a Jakobson una inseparable relación, se disolvió como un matrimonio desencantado. Pueden mencionarse algunas causas de la decepción: primero, porque nada agregó a los estudios literarios la teoría chomskyana (al principio saludada con científica esperanza por Barthes, y luego con reticencias en la ecléctica teorización poética de Julia Kristeva); segundo, porque la pragmática sólo se mostró productiva para derruir completamente la creencia en la autonomía de ese objeto llamado «lenguaje literario», o para hacer más sutiles las especulaciones en torno de los contextos lingüísticos, sobre el uso y el sentido de los enunciados; y finalmente, porque como le recordaban rabiosamente al maestro Lacan los jóvenes estudiantes del mayo francés «las estructuras habían bajado a la calle». Ironizando esta mutación política y teórica diremos: a Deleuze los árboles chomskyanos le parecían jerárquicos y totalitarios.

Si *Tel-Quel* es un indicador teórico-político de la época, y un indicador muy ligado a la literatura, es fácil ver a través suyo cómo la cultura de masas irrumpe inesperadamente para fortalecer una caída bastante previsible en el conservadurismo: *Tel-Quel* fue primero una revista con una visión tradicional de la cultura, después se comprometió con el partido comunista, luego con el maoísmo y terminó rindiéndose, mediante un rápido viraje, al culto apologético de la cultura norteamericana (a la que dedica un número fervoroso y fascinado por el «pop»). El otro gran signo de la mutación es Barthes quien finalmente disuelve en el goce de la lectura textual toda ciencia y todo sistema. Ya no hay teoría fuerte.

Lo cual no quiere decir que el poder institucional de la teoría haya desaparecido por entonces. Al contrario, la década del ochenta es el apogeo de la teoría literaria. Y lo es en Estados Unidos, luego de una lucha interdepartamental por el poderío, por el prestigio y también por ganar territorios académicos, que son en verdad los territorios contables del presupuesto. Es el momento de la ya comentada alianza de la Literatura y la Filosofía, al que hay que agregar otra alianza intercontinental, o franco-americana. Lleva por nombre «Deconstrucción» y tiene por artífice a aquel a quien Frank Lentricchia llamó «el padrino» o «i cappelletti di tutti cappi»: Paul de Man. Derrida reconoce emocionado en *Memorias para Paul de Man* el papel esencial que cumplió su amigo en esa empresa llamada «deconstrucción en América»; en la segunda parte del libro, en cambio, se advierten las penurias retóricas con las que intenta convertir en éticamente «indecidible» el juicio sobre el pasado nazi de una subjetividad que, habida cuenta del individualismo americano, seguramente habría de comprometer la empresa.

La deconstrucción dominó parte de la universidad americana en la época de esplendor teórico. Y efectivamente, en *La resistencia a la teoría* Paul de Man (1986) confunde la práctica de la deconstrucción con la Teoría Literaria misma. El problema de este artículo es la pedagogía, pues le había sido encargado por el MLA, para tratar el tema de la enseñanza de la literatura. La asociación objetó sus conceptos, pero la conclusión de de Man es que esos recalcitrantes profesores tradicionalistas, temerosos del poder de la teoría literaria, la atacan porque finalmente la resistencia a la teoría es la resistencia a tolerar que el lenguaje hable

del lenguaje, y sobre todo, a lo que la teoría revela: que el texto posee una capa retórica cuyo sentido es indecible y resistente a la gramática. La teoría demaniana es en rigor un retoricismo (cosa que Derrida reprocha), pero un retoricismo epistemológico sin dimensión histórica y despojado de la función persuasiva que poseía la retórica clásica.

Según dijo de Man en *Alegorías de la Lectura*: «Técnicamente correctas, las lecturas retóricas pueden ser aburridas, monótonas, predecibles [*predictables*], y poco placenteras, pero son irrefutables» (1990).

Detrás del retoricismo demaniano y de sus reclamos de rigor se esconde una visión tecnocrática que mucho concuerda con el ideal burocrático universitario. En este retoricismo, la lingüística tiene el papel de independizar a la teoría literaria (frente a la estética y la Filosofía que fueron sus tiranas), y de alumbrarla con un vocabulario que suspende las tradicionales barreras entre los usos literarios y no literarios del lenguaje. Si esto último aparentemente tiene resultados sobre el canon y el proceso de canonización, toda la práctica crítica de de Man no ha hecho sino reforzar el canon tradicional y preocuparse por el concepto de literatura. Si no hay diferencia entre el lenguaje literario y el no literario, de Man sugiere que todo texto cultural puede ser leído *more* literario, o *more* retórico, ya que son coincidentes. La retórica literaria tiene un peso epistemológico, pero independiente de los contextos históricos, y hasta posee un privilegio político: «la literatura está condenada a ser el verdadero modo político de discurso» (*Alegorías de la lectura*). Lo que se preserva con esta particular concepción de la política es la teoría en tanto teoría literaria, o el peso de la teorización literaria dentro del juego institucional de las disciplinas teóricas. La literatura a través de la teoría de los signos develaría la ideología porque, para este crítico, la ideología consiste solamente en el cratilismo del lenguaje, la confusión entre el mundo fenoménico y el signo. La teoría literaria tendría así una tarea liberadora.

¿Qué ilusión proporciona esta teoría en el ámbito académico, en la enseñanza y en la formación profesional de profesores? La ilusión de la utilidad política que de esta manera adquiere el profesor de literatura. Pero lo que escamotea por no reflexionarlo, lo impensado, es precisamente, el repliegue de la literatura en el mundo contemporáneo, inclusive su marginalidad creciente.

George Steiner en su teológico libro *Presencias reales* mantiene la utopía de cerrar las Facultades de Letras porque en ellas sólo circula la reproducción parasitaria de los discursos. El enemigo es, desde luego, la deconstrucción derrideana que hizo del parasitismo antioriginario un latiguillo muy repetido. Para esta tesis hay solamente crítica originaria en el discurso artístico o literario, y debe haber necesariamente un «sentido del sentido». El mejor intérprete de una obra literaria es siempre, nos dice Steiner, otra obra literaria. La teoría no puede tener, por su parte, más pretensiones gnoseológicas que la de ser una narración entre otras narraciones. Este volver al canon, explícito en *Presencias reales*, tiene para el ámbito norteamericano un vocero muy atribulado y resentido: Harold Bloom. En *El canon occidental*, Bloom (1995), reiterando su agonístico concepto de «angustia

de las influencias» (1977), concibe la canonización de una manera muy norteamericana, casi como si se tratara de un violento match de básquetball o de beisbol. Los enemigos del canon son todos partícipes de la escuela del resentimiento: los neohistoricistas foucaultinanos, las feministas, el causalismo sociológico, y las minorías que pretenden agregar nombres al canon o formar un anti-canon. Bloom proporciona listas canónicas a modo de apéndice, como una guía de visita turística. Este modo del repliegue literario tiene todas las maneras de una reacción muy poco meditada porque Bloom solamente repite invectivas monótonamente iguales contra los engendros teóricos que han arruinado los departamentos de literatura inglesa, desde ahora en más homologados a los de departamentos donde se recluyen el griego y el latín. O sea: reductos donde se ejerce una minusválida función. Hubiese sido interesante que en vez de invectivas encontráramos argumentos, pero nuevamente el repliegue de Bloom se parece a una retirada aristocrática, y se sabe que aún en retirada los aristócratas jamás se dignan argumentar. Algo es cierto, sin embargo: el multiculturalismo norteamericano ha construido en el encierro académico la ficción de una representatividad en la administración del canon que la sociedad americana de afuera apenas reconoce.

Lo que queda como teoría es una afirmación del poder significativo del encierro, y por lo tanto, una teorización que eleva el profesionalismo académico para ajustarse a la corrección política. Lo profesionalmente correcto. Me refiero a Stanley Fish y sus antifundamentalistas «comunidades interpretativas» (1980). Las comunidades interpretativas son concebidas como interacciones intersubjetivas del mundo académico que no sólo construyen el sentido, sino que construyen también los textos que interpretan. Son autosuficientes, pero no estáticas ni conservadoras: cambian, afirma Steiner defendiéndose de las acusaciones de inmovilismo reaccionario, pero el cambio se debe siempre a razones de lógica profesional, vale decir, a la lógica de la institución universitaria que sanciona con la aprobación o el desgaste los discursos que construyen paradigmáticamente el sentido. La autoridad legitimadora de las comunidades es casi absoluta, y se tiene la sospecha de que Fish se ve obligado a justificar la autoridad por la autoridad misma. El influjo de la teoría de Kuhn es evidente en estas «comunidades interpretativas», pero hay una ironía contenida en la reflexión agregada por Kuhn a su libro sobre las revoluciones científicas: cuando le preguntan cómo hacer para aplicar su teoría de los paradigmas al arte, se asombra porque él, precisamente, se había inspirado en el funcionamiento artístico, en la historia de la literatura, donde los cambios de escuela son siempre «revoluciones».

Tal vez la de Fish no sólo sea la mejor teoría del encierro y del repliegue, sino también la teoría de la disolución teórica. La habilidad de Fish es haber recogido y atemperado las tesis más revulsivas que la deconstrucción derrideana sostuvo acerca del sentido y los contextos, y haberlas combinado con una defensa del profesionalismo (Fish 1995), ya presente en Paul de Man.

Habría que decir hoy: «después de la teoría». Lo que sigue en el mundo académico norteamericano es una teoría literaria dispersa o su inclusión en lo que

Foucault llamaría una utilización local del saber teórico, pero casi nunca para producir un efecto político liberador. En el mejor de los casos, la literatura pasa a relacionarse, como una integrante más, con los complejos culturales, las representaciones de los otros discursos, los medios masivos y la construcción de identidades. Feminismo, crítica gay o crítica lesbiana, estudios culturales. La teoría literaria no ocupa ya una posición institucional principesca o de dominio. Ya no dice, ni habla ya, la verdad de la literatura.

¿Por qué referirnos a la vida académica americana y no a la situación argentina actual? Doy un rodeo: hacia 1920 Max Weber, en un contexto ya preñado por los anticipos del nazismo, contrastaba dos modos universitarios y dos maneras de enseñar que se enraizaban en dos conceptos diferentes de autoridad y en dos modelos sociales distintos. El estudiante americano pide a sus profesores —dice con humor Weber— que le enseñe las técnicas y los conocimientos necesarios para adquirir un diploma y así poder desempeñarse en el mercado laboral, va a la universidad para comprar una habilitación, tal como su madre va al mercado a comprar coliflores. Pragmatismo, economicismo y también cierta concepción burocrática de la enseñanza. Frente a esa concepción, el alumno alemán pide a sus profesores que se conviertan en guías de vida, en reveladores de una verdad, o una *Weltanschauung*. Una forma de transmisión carismática que convierte al profesor en un gurú. El peligro de este sistema es que lleva directamente al autoritarismo.

Pues bien, de una universidad autoritaria caracterizada por la pobreza de sus ideas teóricas, en la Argentina democrática la universidad tiene como ideal el modelo americano de enseñanza. La burocratización latente en todos los claustros se ha trasladado a los sistemas que impulsan y controlan las investigaciones. La eficacia es la ilusión de este control burocrático y su verdad reside en la escasez presupuestaria apabullante. Los discursos igualitarios que casi todos profieren, contrastan con las prácticas concretas en las que los profesores se ven inmersos.

La avidez teórica que se advierte en muchos planes de estudio actuales (una verdadera proliferación en algunos casos) es la cosecha de los años autoritarios, cuando la teoría se creía directamente conectada con la política y no se podía aceptar que irrumpiera en el orden de los debates académicos. Sin duda ya hay atisbos de que ciertos usos norteamericanos tientan a los renovadores insatisfechos. Si el interés es por los llamados «estudios culturales», habría que recordar que en Latinoamérica, y particularmente en la Argentina, la crítica literaria se ha ocupado de realizar esos estudios. Lo que ocurrió hacia fines de la década del sesenta y comienzos del setenta muy bien podría llevar ese nombre. Pero en aquella época se llamaba «crítica política de la cultura» y estaba rodeada de esperanzas utópicas. Esa consigna que revalorizaba el estudio de las culturas populares sin desdeñar los aportes que provenían de una euforia teórica europea fue lanzada desde ámbitos contra-académicos, y con esto quiero decir que los voceros eran aquellos que hubiesen debido estar en la universidad y que, o bien renunciaron ante el atropello policial del 66, o bien ya no tuvieron cabida, salvo en la breve fiesta de 1973. La lucha antiacadémica resultará evidente si se lee la revista *Los li-*

bros, avanzada teórica de esta visión cultural, y en la que la crítica literaria ocupó un lugar privilegiado. Allí se pueden ver las impugnaciones que se hacían a los programas de literatura vigentes en la Facultad de Filosofía y Letras porteña, un indicio del interés que la universidad tenía para esta crítica politizada, pero vocacional y constitutivamente académica.

Como he dicho en otro sitio al estudiar lo que llamé «discurso de la dependencia» (Panesi), la cultura tecnificada o masiva se analizaba con los criterios económicos típicos del peronismo izquierdista, para agitar las banderas de la dependencia cultural. Puede sintetizarse este gesto en las palabras que la militante Beatriz Sarlo escribió respecto del interés político que los medios masivos tenían entonces para la crítica literaria: «Una crítica cuyo punto de vista se reconozca dentro de una práctica política revolucionaria no puede sino privilegiar como objeto los medios masivos de comunicación» (Sarlo en Panesi:191).

No es extraño que frente a ese protagonismo mesiánico del intelectual, abundan hoy las nostálgicas discusiones y artículos desengañados sobre «el papel del intelectual en la cultura contemporánea». Como la teoría, los intelectuales también han dejado de hablar la verdad que los otros no pueden decir. En todo caso, no es posible recuperar en el actual contexto aquella visión crítica en la que la crítica literaria funcionaba como resorte fundamental, y los intelectuales se sentían promotores del cambio. Pero una tradición, o un amague que irrumpió tan convencido en un medio donde no faltan los ensayos interpretativos sobre la cultura nacional (Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz) no es poco. Y no es poco que Borges (representante del hermetismo literario según algunos críticos del pasado) desde sus primeros pasos se haya relacionado con la cultura popular, y con la cultura masiva (recuérdese el primer número de la elitista *Sur*, donde Borges se ocupa de la inscripciones en los carros, o su participación en el suplemento del populachero periódico *Crítica*, o sus crónicas de cine, o su famosa colección de novelas policiales). No siempre la literatura quiere hablar las voces de los otros, o no siempre puede hacerlo, pero le basta dar a entender lo inaudible.

Comencé hablando de una forma errada para enseñar literatura y también del repliegue. Matizo lo dicho: la literatura no es el discurso de lo evidente porque la relación con los medios masivos está contenida en ella, no está en un afuera. El desafío consiste en mostrar esta relación o en hacer que la literatura produzca otra dinámica en una cultura que se caracteriza por la repetición de lo previsible. Lo que suele censurarse a la pedagogía, como dijo Adorno (aquel que no desdeñó la reflexión sobre la cultura mediática y administrada), es que simplifica aquello que sólo puede entenderse en su complejidad. La literatura tiene la gracia de ser ambas cosas, simple y compleja a la vez. Y a veces es la complejidad del mundo la que no permite entender la simpleza de un mensaje que se ha vuelto inaudible.

Bibliografía

- ALTHUSSER, LOUIS (1974). «El conocimiento del arte y la ideología», en Louis Althusser, Alan Badiou y otros. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 85–92.
- BADIOU, ALAIN (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- BLOOM, HAROLD (1977). *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila.
- (1995). *El canon occidental*. Madrid: Anagrama.
- BORGES, JORGE LUIS (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- DE MAN, PAUL (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Chicago Press.
- (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- DERRIDA, JACQUES (1990). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Paidós.
- EAGLETON, TERRY (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Londres: Basil–Blackwell.
- FISH, STANLEY (1980). *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*. Harvard University Press.
- (1995). *Professional Correctness. Literary Studies and Political Change*. Oxford: Clarendon Press.
- HABERMAS, JÜRGEN (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- PANESI, JORGE (1985). «La crítica argentina y el discurso de la dependencia». *Filología* 1, 171–195.
- STEINER, GEORGE (1991). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- VATTIMO, GIANNI (1986). *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*. Barcelona: Gedisa.
- WEBER, MAX (1985). *Ensayos de sociología Contemporánea*. Barcelona: Planeta/Agostini.

Apuntes sobre *Roberto Arlt en los años treinta*, de Laura Juárez Buenos Aires: Simurg, 2010.

✉ MARÍA FERNANDA ALLE / Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario – CONICET
yfernandaa@hotmail.com

Siempre me resulta atractivo detenerme en la lectura de los epígrafes con que cada autor decide comenzar su libro. Ellos no sólo están allí como claves para que el lector pueda predecir hacia dónde irá el texto; también nos muestran el ejercicio de lectura y de selección que opera cada autor sobre su «biblioteca personal». Los dos epígrafes escogidos por Laura Juárez para su libro *Roberto Arlt en los años 30*, van aún más lejos en este camino pues, además, permiten ilustrar la eficacia y la potencia de su trabajo crítico. En ellos se anticipan, inteligentemente, no sólo las hipótesis generales y los derroteros argumentativos que seguirá para sostenerlas sino también las inflexiones singulares que efectuará sobre los saberes previos para complejizarlos, enriquecerlos, y lograr, en última instancia, una nueva mirada sobre la obra y la figura de Roberto Arlt. Ya desde este espacio inicial, pero para nada accesorio, se puede apreciar el carácter innovador de la investigación de Laura Juárez. El primero de esos epígrafes es una cita del texto «Presencia de Miguel de Unamuno» de Borges, en el que el escritor señala, contrariamente a los juicios más comunes y extendidos, que para conocer «de veras» a un autor hay que buscarlo en sus obras «menos felices», «pues en ellas (...) está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar» (13). El segundo es un breve pasaje del famoso prólogo a *Los Lanzallamas* en el cual Roberto Arlt afirma que su deseo de escribir una novela al modo de Flaubert, compuesta de «panorámicos lienzos», se vuelve irrealizable en ese presente signado por el desmoronamiento del «edificio social». En primer lugar, la frase de Borges opera como disparador del pensamiento crítico de Juárez, que centra su atención, y recorta su objeto de estudio, en la producción de Arlt delimitada entre los años 1932 y 1942 —precisamente el lugar menos estimado de su obra y, por ende, el menos transitado por la crítica— para mostrar que allí se producen importantes cambios respecto de su novelística de la década anterior; cambios que reconfiguran todo su proyecto artístico y obligan a interrogar ciertos lugares comunes del pensamiento, extendidos en torno a su imagen de escritor y a su obra. Así, distanciándose de los juicios previos que señalan a esta parte de la producción arltiana como de «menor valor literario», Juárez sostiene que desde allí puede obtenerse una nueva visión acerca de la constitución de su proyecto creador y de su figura del escritor. Con la cita de *Los lanzallamas*, por su parte, la autora repone las ideas generales del autor que sustentaron el proyecto novelístico de los años 20 y, al mismo tiempo, abre el panorama para considerar, a partir de esa misma cita, la redefinición del mismo en la década siguiente.

Sin dudas, a pesar de que la obra de Roberto Arlt ha sido asiduamente visitada por la crítica especializada, al menos desde la revalorización que hicieron los jóvenes de *Contorno* por los comienzos de los años 60, Laura Juárez logra instalarse de manera sumamente productiva en la discusión. Y lo hace situándose desde «una zona crítica, cultural y literaria sobre Arlt» prácticamente inexplorada, para revelar nuevas facetas que reorganizan las piezas fundamentales del estado de la cuestión. Y no sólo nos da a conocer un Arlt diferente sino que, al ubicar esta producción en su contexto de emergencia, la autora lleva a cabo también una exhaustiva reconstrucción de las polémicas, los intereses y los proyectos estéticos e ideológicos más relevantes del campo literario y cultural de esos años «decisivos», como señala en la introducción, «para la consolidación de las letras argentinas» (19).

Desde este enfoque, Juárez analiza los diversos modos de representación adoptados por Arlt en sus cuentos, crónicas, obras de teatro y ensayos —lo que llama las «distintas zonas textuales y formas escriturarias» (15)— para mostrar que en esta literatura se resignifica (volviendo al epígrafe) la idea acerca de la imposibilidad de «trabajar una novela» (13) como las de Flaubert, inscripta en el prólogo a *Los lanzallamas*. Pues ahora Arlt ya no postergará su preocupación por el estilo. En esa dirección, ensayará una escritura que se acerca —sin asimilarlos completamente, sino más bien efectuando singulares inflexiones propias— a los modelos literarios más prestigiosos y consagrados, como el modernismo o el imaginario decadente; o a aquellos otros, como el policial y el fantástico, que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo comienzan a promover por esos años. Pero, además, en correlación con este viraje en sus modalidades de escritura, se esboza una figura de autor alejada de la del «torturado», «incomprendido» y «mal escritor» que signó su literatura de la década del 20. De ese escritor «desafiante, agónico y rupturista» de las «Aguafuertes porteñas» o de su ciclo novelístico, nos encontramos aquí con un Arlt que despliega en sus textos un saber literario y retórico de modelos consagrados por la tradición estética, que revela, en última instancia, una fuerte preocupación por la búsqueda de legitimación y jerarquización de su literatura en el campo cultural y literario. En otras palabras, se vislumbra en su literatura de los 30 una voluntad de ser reconocido por su «habilidad estilística», intentando invalidar así las acusaciones de «mal escritor» que frecuentemente se le hicieron en los años previos.

En cada uno de los capítulos del libro, Laura Juárez se hace cargo del estudio de esas «zonas textuales» de la producción arltiana de los años 30 a partir de un minucioso y sutil análisis tanto de los textos como de los diálogos y las discusiones que esta producción mantiene con otros actores o espacios claves del campo literario y cultural, sin olvidar sus vínculos con la coyuntura social y política de esos años. Así, para explicitar la singular inscripción de su obra en ese campo, la autora reconstruye el itinerario intelectual de Arlt en un recorrido que la lleva a considerar desde «El teatro del Pueblo» de Barletta hasta *Sur*, pasando por una variada cantidad de espacios intelectuales divergentes y hasta antagónicos; o desde la polémica iniciada por Ortega y Gasset sobre la novela hasta la revalorización

borgesiana del género policial y el fantástico. Y, de esta manera, *Roberto Arlt en los años 30* arroja luz sobre novedosas facetas de Arlt, entre ellas: la de un cronista viajero fascinado ante los paisajes y las culturas exóticas; la de un dramaturgo que se muestra más preocupado por «sacudir al espectador» que por perseguir una finalidad pedagógica; la de un narrador cuyas ficciones pretenden acentuar la construcción de la trama, en detrimento de la centralidad que las subjetividades exacerbadas cobraban en sus novelas anteriores; o la de un ensayista que interviene en la polémica sobre la novela privilegiando «la acción» por sobre la introspección de la novela psicológica y realista. Podría decirse, en fin, que a partir de este «otro Arlt» que Laura Juárez revela en su libro, se abre el juego a nuevas lecturas de la obra del autor renovando los ejes y las perspectivas para su abordaje.

Apuntes sobre *Alfabetización Semiótica en las Fronteras. Volumen I: Dinámica de las significaciones y el sentido*, de Ana Camblong y Froilán Fernández

Misiones: Editorial Universitaria, 2012.

✉ DANIEL GASTALDELLO / Universidad Nacional del Litoral

dgastaldello@unl.edu.ar

Lo *conversacional* en este texto no es únicamente un estilo. Es antes que nada una noción de larga data investigativa, una perspectiva desde donde se mira y con la que se interviene, un modo de acercamiento a lo que se está observando y sobre lo que se quiere reflexionar y conocer. En este sentido, la conversación se presenta en este texto como un complejo epistemológico, teórico, metodológico y ético sobre el otro que, en tanto que dialoga con el investigador, permite poner en debate nuevamente las tradicionales pretensiones científicas que aseguran un saber objetivo directamente proporcional al distanciamiento para con el objeto de su estudio.

Escrito desde el acercamiento, este primer volumen interpela al lector como educador. Lo invita a recorrer sus prácticas habituales en el ejercicio de la docencia y a desandar algunos supuestos que, a fuerza de hábitos y herencia, reproduce cotidianamente. Lo dado, el sentido común, lo cotidiano, lo familiar, entre otras dimensiones que podríamos confrontar con lo escolarizado y acaso lo científico, están en este texto vueltos a tramar en su continua ocurrencia cotidiana y, al

mismo tiempo, desagregados para dimensionar sus alcances, potencialidades y asignaturas pendientes.

En las primeras líneas del libro, Ana Camblong y Froilán Fernández piensan en una alfabetización semiótica, y no en una semiótica de la alfabetización dado que «esta denominación convierte a la alfabetización en un “objeto constituido” que se analiza desde otro marco disciplinar» (10). Desde este posicionamiento, la semiótica no se instala como una herramienta «de aplicación», esa tendencia adoptada en la práctica educativa tan filiada a la lógica mercantil de la generación de un producto, en este caso un saber sobre el otro. En todo caso, la semiótica se presenta como un terreno de saberes que se permiten ser discutidos, y como una región desde donde *mirar a y pensar con* el otro sobre sus problemas cotidianos, entendiendo a la construcción del conocimiento como una tarea colectiva y compleja. En este texto los autores recuperan las nociones que la semiótica ofrece y las proyectan a las problemáticas más urgentes que han venido observando a lo largo de un extenso proyecto investigativo desarrollado en Misiones, un recorrido que tiene sus inicios en 1976.

Son dos los marcos de intelección que permiten a los autores diseñar las coordenadas de su propuesta: las obras de Charles S. Peirce y de Iuri Lotman. Del primero, las nociones de *azar, continuidad y comunidad, semiosis infinita e interpretante*. Estas aportan una perspectiva para pensar al estudiante en la singularidad de las coyunturas que construyen sus realidades y particularidades como sujetos de lenguaje, en sus relaciones con los otros dentro y fuera de las comunidades del saber escolar y en los dispositivos que viabilizan la producción y reproducción de lo cultural que le aportan sentidos a sus prácticas cotidianas. Del segundo, las nociones de *semiosfera y frontera* permiten un mayor acercamiento al estudio de lo particular, de los niños y niñas concretos que ingresan al sistema educativo como, en palabras de los autores, *recienvenidos*: como extraños que hay que preparar para un medio social y sobre los que recae el peso de la cultura, que los espera para transformarlos sin necesariamente dialogar con ellos, sin reconocer su universo (lo que los autores han dado en llamar el *mundo-niño*).

Cabe destacar que este estudio no intenta juzgar al educador en esta función, sino que, como se dijo anteriormente, vuelve a tramar al docente en esta vinculación e identifica también su extrañeza. En este sentido, debemos decir que el tono conversacional de este libro también incluye al docente, que es invitado a pensar en sus expectativas, sus esfuerzos, sus pasiones y sus incertidumbres a partir de la experiencia propia y la de sus colegas. Así, instalan una segunda categoría que se suma a la de la conversación: la *experiencia*. Esta es una dimensión de análisis que reconoce al cuerpo, a la memoria, a las representaciones y a los hábitos tanto sociales como individuales. Dicen los autores sobre esta noción: «nuestra propuesta va en busca de este bagaje primario con el fin de auscultar la continuidad de correlatos semióticos plurales, estables e inestables, incorporados al cuerpo, a la memoria, al imaginario, al pensamiento con todas sus operaciones materializadas en acciones y discursos del mundo-niño» (48).

En función de esta comprensión de la complejidad que implica la relación con el otro, de la necesidad de habilitar la conversación y la experiencia como instrumentos de lectura y de acción, los autores despliegan sus argumentos a favor de una hipótesis central que es doble: todo aprendizaje semiótico supone valores y creencias, y estos valores y creencias a su vez suponen y se articulan en una semiosis y las prácticas que la actualizan. De esta manera, este primer volumen de *Alfabetización Semiótica en las Fronteras* propone focalizar en las creencias y valores de los estudiantes para iniciar y sostener un diálogo, e invita a los docentes a revisar los valores y creencias que rigen sus prácticas educativas cotidianas.

Con ese objetivo, postulan las nociones de *matrices* y *umbrales*. Las primeras, denominadas «matrices dialógicas» consisten en niveles o dispositivos constitutivos de las semiosis en y con las que el sujeto piensa y desarrolla sus aprendizajes, siempre con otros. Estas matrices se proponen a los fines de «poner en relieve algunos componentes y algunos aspectos que intervienen con diversos grados de incidencia en los procesos de aprendizaje semióticos útiles para encarar estrategias alfabetizadoras» (71).

Las cuatro matrices (que van complejizándose no linealmente desde lo íntimo a lo familiar, lo vecinal y finalmente lo comunitario) encuentran entre la tercera y la cuarta un espacio de pasaje representado por la institución escolar. Esta frontera está constituida por umbrales y que los autores refieren como un «tiempo-espacio de pasaje. Un crono-topo de crisis en el que un actor semiótico enfrenta el límite de sus posibles desempeños semióticos, sean prácticas socioculturales en general, sean usos lingüísticos en particular» (87).

De esta manera, la conversación y la experiencia se presentan como instrumentos de inclusión y pertenencia cultural, donde el sentido, que discurre en múltiples direcciones, multiplica el mayor patrimonio que posee la práctica educativa: en el diálogo entre el niño y el educador, entre los saberes y las instituciones, entre el sujeto y su comunidad. Dicen al respecto que «la experiencia no es de índole estrictamente individual, al contrario, se fundamenta en el encuentro y el intercambio con otros, esa interrelación que conmueve y sacude el orden del mundo que habitamos para abrir nuevas posibilidades de sentido» (III). Los autores ven precisamente en el relato, en las narrativas y en la memoria colectiva que circulan en ese encuentro (especialmente cuando el niño toma la palabra) una clave de la alfabetización. Ven en ellos la posibilidad de visualización e inclusión del otro en su singularidad, en su otredad misma.

En el segundo volumen, que a continuación presentamos, este marco toma la forma de una propuesta metodológica que servirá para profundizar en casos específicos y acercará, también con una epistemología de la conversación, un sistema de instrumentos para el docente alfabetizador. Dichos instrumentos serán presentados con los alcances de cada caso, siempre tendientes a proyectarse a la mirada de la propia práctica de la enseñanza, con sus coyunturas institucionales, avatares históricos y sus imperceptibles naturalizaciones de lo cotidiano atravesando lo educativo.

Apuntes sobre *Alfabetización Semiótica en las Fronteras. Volumen II: Estrategias, juego y vida cotidiana*, de Ana Camblong, Raquel Alarcón y Rosa Di Módica Misiones: Editorial Universitaria, 2012.

✉ BETINA KESLER / Universidad Nacional del Litoral
bkesler@unl.edu.ar

Notas previas

La metáfora topográfica que articula los cuatro artículos de este libro puede plantearse como una isotopía válida para leer cada texto en sistema.

El «Prólogo» de Ana Camblong explicita el proyecto teórico y metodológico en el que este segundo volumen y el anterior se enmarcan, así como también explicita una serie de criterios de escritura, destinatarios de las propuestas pedagógicas y didácticas presentes y algunas consideraciones sobre sus propios discursos académicos. Junto con una «Breve noticia sobre las investigaciones», esta introducción del libro permite dimensionar no sólo cómo se aborda un objeto semiótico y se genera una propuesta pedagógica y didáctica sobre él, sino cómo lo ha investigado la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Misiones, desde 1976.

Transversal a la metáfora topográfica, se encuentra la lógica de la conversación que ha permitido a las autoras de cada artículo brindar distintas posibilidades de trabajo docente orientado a operar sobre diferentes aspectos y componentes semióticos de la corriente de experiencias que, según el planteo general de *Alfabetización semiótica en las fronteras*, se han naturalizado completamente. Dicho planteo procura entonces instalarse como una alternativa de articulación entre investigación, formación docente y didáctica de la alfabetización.

Los postulados que sostienen el planteo junto con la propuesta metodológica enmarcada en una perspectiva semiótica, aportan una serie de consideraciones destinadas al docente alfabetizador que, en el contraste con sus propias experiencias, puede proporcionarle herramientas que ayuden en la toma de decisiones sobre sus prácticas de enseñanza, histórica e institucionalmente situadas.

Alfabetización semiótica en las fronteras

Por qué alfabetización, por qué semiótica, por qué fronteras; por qué estrategias, por qué juego, por qué vida cotidiana: cada una de estas consideraciones responde al pacto fiduciario que propone Camblong. Pacto, promesa de escritura, que

«Continúa la conversación» y «Algo de vida cotidiana» de la misma Camblong comienzan a cumplir. En esta justificación se ponen en juego, además de definiciones, reapropiaciones conceptuales tanto vinculadas al campo de la Semiótica como al de la Didáctica. Pero, fundamentalmente, se socializan herramientas teóricas y metodológicas que relocalizan la propuesta pedagógica como un espacio discursivo: «experiencias significativas de lugares, tiempos, acciones, percepciones, objetos, ropas, gestos, cuerpos, distancias, es decir, una memoria de hábitos que conforman semiosferas integrales» (17).

En términos generales, la propuesta sostiene una serie de ideas fundamentales:

1. Las *configuraciones semióticas* son construcciones siempre plurales, heterogéneas y en perpetuo cambio.
2. Los sujetos del aprendizaje son considerados *actores semióticos*, siempre en vías de aprendizaje, sumidos en un proceso continuo de hábitos adquiridos o por adquirir, en correlación con percepciones, estímulos, sentimientos y pasiones.
3. Estas experiencias rutinarias proliferan en una *memoria semiótica* que las ordena.
4. La *identidad* de docentes y niños involucrados en las interacciones de alfabetización se consideran configuraciones inestables, en perpetuo cambio y afectadas por la interacción cotidiana.

Sobre la base de estas consideraciones, quien incursione en la lectura de este texto podrá encontrar asimismo una serie de interrogantes, tan nodales como aquéllas: ¿dónde empieza y termina el contexto?, ¿cuál es la relación fronteriza del mundo escolar con su contexto?, ¿qué discursos tendrán prioridad en el aula?, ¿qué criterio ejercerá el papel de «modelo»? ¿quién no tiene vida cotidiana?, ¿cómo se puede habitar con otros y sobrevivir sin sentido común?, ¿qué podemos pedirle a un niño en instancia de su inicio escolar?, ¿cuál es el margen de elección de sus valoraciones?, ¿cuál es la posibilidad de tenerlas en cuenta?

Es en este sentido que la autora propone una serie de operaciones metodológicas de trabajo didáctico y pedagógico, que contemple las especificidades de las configuraciones semióticas e identitarias, de los actores semióticos y de la memoria semiótica: las instalaciones, los protocolos y los artefactos alfabetizadores. Cada uno de estos niveles de acción en el aula tiene una función eminentemente práctica pero con respaldos teóricos; una operatividad flexible, móvil y cambiante.

En una relación dialógica con Camblong, Raquel Alarcón, en «Cartografías del aula alfabetizadora», centra el planteamiento en las implicancias de la posición docente en el marco de esta propuesta de alfabetización semiótica en el tramo inicial de escolarización. Tramo que implica «zonas de pasaje signadas por la vulnerabilidad de las cadenas signícas y por la amenaza a la continuidad de significaciones y sentidos» (65). El lugar de la conversación es revalidado en tanto fuente del material que el docente, desde una propuesta con estas características, debe legitimar no como parte sino como constitutivo de su propuesta pedagógica. Asimismo, esta relocalización del material discursivo (que mencionábamos,

también, a propósito del artículo de Camblong) revalida el estatuto de la práctica docente: intelectual reflexivo, profesional preparado con herramientas teóricas y metodológicas, capaz de articular estos materiales frente a cada propuesta estratégica y flexible ante sujetos, contextos y currículos diferentes.

Sólo desde una intervención alfabetizadora crítica es que el docente será capaz de identificar, describir y comprender las operaciones semióticas que tramitan los intercambios cotidianos y los instalan como capital didáctico y pedagógico para, en una etapa posterior, (re)diseñar cartografías alfabetizadoras que favorezcan la intercomprensión.

Así, y sobre la base de esta nueva dimensión que se incorpora al planteo general de este volumen, Alarcón propone la desnaturalización de algunos rituales escolares, proceso en el que se torna fundamental la figura del docente estratega, táctico y traductor. Estas particularidades del alfabetizador permitirían privilegiar las operaciones de conversación, relatos y juegos como dispositivos de montaje del aula alfabetizadora. En el marco de una configuración didáctica de estas características, que necesariamente se apoye en un proyecto institucional, es plausible acercar, encontrar, los discursos escolarizados con los discursos cotidianos, idiosincrásicos, de los sujetos, lo que permitiría aminorar riesgos de fracaso.

En «Escuela Alfabetizadora», Raquel Alarcón continúa con la línea de pensamiento presentada en el artículo anterior, pero realizando especial hincapié en la dimensión institucional que debería sostener un proyecto de alfabetización semiótica en las fronteras. Repone una serie de interrogantes que no sólo deberían ser pensados en el marco de una propuesta pedagógica sino, y fundamentalmente, en el marco de una propuesta político-institucional que dé asidero al alfabetizador estratega, táctico y traductor: ¿qué «diagnosticar» en el umbral escolar?, ¿conocemos y ponderamos los conocimientos de los niños que ingresan?, ¿cómo aproximarnos a los mundos-niños, a sus hábitos y creencias?, ¿de qué manera aprovechar esa riqueza de experiencias previas como base sólida sobre la cual y con la cual seguir aprendiendo?, ¿qué oportunidades les damos (y nos damos) para contar en diálogo familiar los relatos y las historias que ellos protagonizan?

La vinculación necesaria entre las (pre)ocupaciones de una propuesta alfabetizadora de estas características con un proyecto político-institucional exigiría una nueva relocalización: la del docente en tanto sujeto de la decisión y no sólo del desarrollo curricular. La necesidad de un currículum situado es fundamental en el marco de esta propuesta y el alfabetizador debe ser parte de las decisiones que se elaboren en torno a los documentos oficiales; debe poder traducir las prescripciones y reelaborarlas desde los intersticios que identifique para desarrollar una propuesta alternativa atenta a su contexto laboral particular.

Finalmente, «El juego en la alfabetización semiótica», de Rosa di Módica, incorpora al planteo general y al particular de los artículos precedentes, una dimensión que, fiel a la metáfora topográfica que hemos planteado al principio, puede leerse en la transversalidad, pero sin embargo no es desarrollado en profundidad hasta este momento: la dimensión lúdica.

Esta dimensión no aparece ya como una recomendación dentro del planteo general de alfabetización, sino que es analizada, además, en sus conversaciones con la norma oficial. Así, las conclusiones en torno a las potencialidades del juego dentro de la propuesta pedagógica del docente alfabetizador, resultan de esta articulación entre las consideraciones sobre la dimensión lúdica que los documentos oficiales legitiman y las consideraciones que, en tanto especialista, facilita la autora. En este sentido, considera que «la potencialidad del juego llevado a la enseñanza permite construir espacios de comunicación más dinámicos y flexibles, poner en escena una variedad infinita de recursos expresivos (figuras, gráficos, dibujos, narraciones, canciones) con otro e instalar el placer de ensayar, probar, combinar que todo aprendizaje significativo requiere» (151).

Son estas potencialidades las que, en relación con los postulados de base de la propuesta de *Alfabetización Semiótica en las Fronteras*, permiten instalar el juego (a través de una serie de protocolos) como un dispositivo prolífico para concretar una igualmente prolífica conversación entre las lógicas familiares y las lógicas escolares. Es en esta conversación donde el juego adquiere relevancia como experiencia cultural, como acción, lenguaje y herramienta didáctica y pedagógica.

Apuntes sobre *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*, de Annick Louis

Santa Fe: Ediciones

UNL. En prensa.

✉ MARÍA DEL ROSARIO KEBÁ / Universidad Nacional del Litoral

mkeba@fhuc.unl.edu.ar

La reconocida investigadora Annick Louis publica en castellano a través de ediciones UNL su trabajo titulado *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Ella misma presenta su texto en el prólogo como la tercera versión. La primera corresponde a 1995 y fue escrita como tesis doctoral en París. Dos años más tarde (1997) se publica la segunda ya bajo la forma de libro con el nombre *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, también en la capital francesa. Señala que esta edición en español recupera lo central de las anteriores pero con diferencias o matices importantes que surgen de las investigaciones que continuó desarrollando hasta la actualidad en torno a la escritura borgeana.

La especialista explicita en la presentación de su libro que éste ubica como punto de partida para su tarea investigativa la comprobación en términos cuantitativos de la diferencia existente entre los casi mil textos publicados entre 1919 y

1960 por Borges y los 173 que aparecen en la edición de las primeras obras completas editadas por Emecé. A partir de esta discrepancia cuantitativa plantea entonces la existencia de una «obra secreta» que, si bien había sido tomada en cuenta por la crítica, no fue considerada por ésta como un centro de interés. Para la autora la «obra secreta» no constituye un conjunto de textos marginales: «la obra de Borges es la totalidad de los textos publicados, reconocidos por su autor o no» (21). Dada esta comprobación cuantitativa se cuestiona qué estrategias desarrolló Borges para realizar la selección de sus producciones en pos de transformarlas en una obra y, lógicamente, termina preguntándose sobre los efectos que trajo aparejada dicha transformación.

Louis focaliza fundamentalmente su análisis en los procesos de selección y recopilación que Borges realizó para la edición de *Historia universal de la infamia* y que fue publicada en 1935 por la editorial Tor. Le interesa abordar qué tomó, cómo lo hizo, qué transformaciones realizó y qué excluye de los textos que bajo su nombre, o con sus iniciales o que se presuponen son de su autoría, Borges publicó entre 1933 y 1934 en la *Revista Multicolor de los Sábados* (revista que, a juicio de la crítica, puede ser pensada como suplemento en tanto aparecía junto al diario *Crítica*). Destaca en su exhaustivo recorrido que en la misma Borges desarrolló una vasta labor, ya que no sólo trabajó en ella como escritor, traductor y reseñador sino también como su codirector junto a Petit de Murat. Según sus rastreos bibliográficos, actuó con minuciosa observación, cuidadoso análisis y participó en todas las actividades de selección, diagramación y edición. Su rol fue decisivo y, como la autora lo plantea a través del relevamiento que efectúa, la marca de Borges atraviesa toda la revista. Esto le impone a su trabajo la tarea de precisar y describir todos los aspectos que hacen a las condiciones de producción de la *Revista Multicolor* y preocuparse por reconocer la impronta de un autor como Borges cuya actividad escrituraria excedía los límites de la misma. La obliga a imaginarse cómo esa revista pudo haber sido leída por los lectores. Este trabajo intelectual le resulta necesario para poder explicitar los alcances que las maniobras borgeanas tuvieron en la obra que termina publicando.

Destacamos que organiza el libro con esmero y lo estructura en siete capítulos. Parte de lo que ella llama «Algunas reflexiones acerca de un banquete en honor a Jorge Luis Borges en 1934» (Capítulo 1) para llegar al último titulado «Historia y tradición literarias». En el recorrido que propone delinea inicialmente con precisión y agudeza investigativa las características del campo literario argentino particularmente en lo que respecta a la década del 30. Esto le posibilita reconocer la figura de Borges en ese contexto y plantear cómo era considerado. Para llegar al final del camino y dedicar en el último capítulo algunas reflexiones vinculadas con las concepciones del autor en relación con la tradición nacional y el modo en que las hace suyas. Lógicamente aborda las elecciones estéticas que asoman en la primera etapa como narrador.

En el periplo de su trabajo se interesa permanentemente por estudiar no sólo las características de los textos en su publicación inicial y su eventual inclusión en otra obra sino fundamentalmente en comprender el conjunto de *maniobras* que

Borges realiza. Focaliza su interés en dimensionar los alcances de esos artificios en tanto migran de contextos. Moviliza su lectura crítica el poder dar cuenta de la manifiesta voluntad del autor de manipular sus escritos y redireccionar sus efectos de sentido. Estos movimientos de llevar producciones aparecidas en diarios y revistas a otros volúmenes es parte de un juego consciente de provocar el desprendimiento de cada uno de ellos de su contexto de producción y recepción originario y dotarlos de otros nuevos cuya inclusión le imprime necesariamente un contexto diferente. Por lo tanto, para Louis el punto de interés dentro de *RSM*, que más la moviliza en la indagación, es la serie de relatos que Borges publica bajo el título *Historia universal de la infamia*. Estos aparecerán luego en la edición de Tor en 1935. Según la autora, en los textos se puede leer el pasaje del escritor hacia la escritura narrativa. Señala que este corrimiento hacia la narrativa le permite operar con lo que se conoce actualmente como la función de narrador-*scriptor*, marca borgeana por excelencia. En su libro le dedica a este aspecto un lugar importante dentro del análisis por el impacto que cree genera la variación del concepto de autor (que, a propósito, surge del uso que le inscribe Borges). Luego retoma estos elementos considerados en el último capítulo al analizar las elecciones estéticas que caracterizan su tarea como narrador en lo que hace a esos primeros años de producción.

Por lo expuesto, este libro cumple ampliamente su propósito de analizar la construcción del volumen *Historia universal de la infamia*. Pero además, y fundamentalmente, el trabajo representa un importante aporte a los estudios sobre la escritura borgeana. Este libro es, sin lugar a dudas, una consulta obligada para quienes aborden la obra de este autor.

Apuntes sobre *Ínsulas y poéticas: figuras literarias en el Caribe*, de Graciela Salto (editora) Buenos Aires: Biblos, 2012.

✂ SILVANA E. SANTUCCI / Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Córdoba – CONICET
silvanasantucci@gmail.com

Resultado de un diálogo de investigación sobre los estudios caribeños dirigido por Graciela Salto entre 2006 y 2010 (PICTO ANPCYT–UNLPam), este libro se ocupa de los procesos de configuración poética y narrativa de esa región, en las últimas décadas del siglo veinte. Un espacio, cuyo efecto de comunidad se figura entre la colonia, la insularidad y el exilio, como saldo de los desaguados procesos

migratorios y los usos políticos —a veces *balcanizantes*— de la lengua, la memoria, la imagen y el archivo. A su vez, el libro traza una línea de continuidad con las discusiones iniciadas en un texto anterior (*Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y en Centroamérica*) y —como si se tratara de una apuesta por la confirmación de alguna de sus principales tesis— reúne las voces más sólidas y comprometidas de la universidad pública argentina con el estudio de «los siempre lábiles y extendidos territorios del mar caribe» (9). De este modo, presenta un cúmulo de lecturas sobre diversos escritores latinoamericanos, explorando las posibilidades significativas de dicha especificidad cultural «sin el ahogo pétreo de las epistemologías conocidas» (12). El volumen cuenta con once capítulos de profundo valor teórico para la formalización de los estudios del Caribe Insular en la tradición literaria del Cono Sur y despliega sus marcos de intelección a partir de figuras que la compiladora agrupa en torno a tres grandes ejes: las *poéticas de la memoria insular*, las *poéticas de la lengua* y las *poéticas de la tradición*.

En el primero de ellos, se encuentra el trabajo de Mónica Bernabé. El mismo recorre la compleja situación histórica y cultural de las Antillas, revisando la vuelta que la crítica cultural ha dado hacia los relatos de identidad en estos territorios. Repasa los modos en que las narraciones de Puerto Rico, Santo Domingo o *El Barrio*, articulan comunidades y disputas, desde una registro paradójico y ambivalente, que hace emerger una compleja trama de relaciones con los discursos de los estados nacionales. Retoma los aportes de Édouard Glissant, Fernando Ortiz y Alfonso Reyes para proponer una relectura teórico-epistemológica del concepto de transculturación, con el objeto de articular el lugar de la cultura «en una región que ha acentuado las diferencias sociales de una manera alarmante» (34). El segundo capítulo está a cargo de Gabriela Tineo. En él se recorren los modos de reescritura del pasado en la narrativa puertorriqueña de las últimas décadas del siglo xx. Se concentra en las formas en que la narrativa temprana Edgardo Rodríguez Juliá procesa y discute la carencia de una épica fundacional de la historia colectiva de Puerto Rico. El tercer capítulo, escrito por Carolina Sancholuz, se ocupa de los ensayos, crónicas e híbridos que este mismo autor puertorriqueño reunió en un volumen titulado *Caribeños* (2002). La pregunta por la localización del Caribe atraviesa el conjunto de textos estudiados. Si bien la autora asume que no hay respuesta unívoca para un territorio que convoca lugares diversos como Venezuela, Martinico o Cuba, afirma que el interrogante entraña algo más que «el mapa irregular de archipiélagos y territorios de tierra firme» (57). Apunta a leer los trazos comunes (la historia de la colonización, el esclavismo, la economía de plantación, la dependencia económica, la pluralidad lingüística, las luchas independentistas, entre otros) como factores que permiten articular lo múltiple en una red. Elsa Noya, por su parte, abre su trabajo centrándose en el caso del escritor y artista plástico Elizam Escobar, quien en 1980 fue arrestado en Nueva York, acusado de conspiración como miembro del movimiento independentista clandestino puertorriqueño Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). La

discusión ideológica y los debates culturales del fin de siglo en Puerto Rico, son revisados desde la óptica de este intelectual complejo, que asumió al arte como forma de vida discutiendo las relaciones de colonialidad más allá de los parámetros prefijados. Escobar se niega «al mandato dedicado a subalternos o colonizados de que la máxima aspiración debería ser preservarse en sus culturas autóctonas, en las reliquias folclóricas o en la regionalización del lenguaje artístico» (79).

El segundo apartado se inicia con un capítulo clave de Celina Manzoni dedicado a la apuesta narrativa de uno de los autores más potente y menos revisado de la diáspora cubana: Guillermo Rosales. Su texto *Boarding Home* (1986) —que alude a los refugios marginales que alojan en Miami a sujetos abandonados— se inscribe bajo el arco de las escrituras de la decadencia habanera. Manzoni retoma la noción de «no-lugar» o lugares de tránsito para explorar la imposibilidad que ejercen sobre los sujetos las ruinas de las ciudades. El capítulo siguiente recorre la noción de exilio, en tanto figuración de lo abyecto presente la escritura de Severo Sarduy. Sonia Bertón retoma la fórmula sarduyana de «exiliado de sí mismo» para revisar los modos en que el cubano elide y alude al lenguaje del exilio. Para ello, se centra en *Maitreya* (1978), la tercera novela escrita fuera de la isla. Por otra parte, el único capítulo dedicado íntegramente a la poesía está a cargo de Denise León, quien revisa la escritura multivalente e interlingüística de José Kozar. Atenta a la condición de exilio como salida nuclear de las tradiciones judías y cubana, detecta algunas diferencias sutiles entre el poemario *Ánima* (2002) y la producción anterior del poeta.

El tercer apartado del libro es abierto por Alejandra Maílhe y explora las transformaciones que sufre la ideología del mestizaje en la producción ensayística de Fernando Ortiz, previa al *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Compara su desarrollo con algunos ensayos de las primeras décadas del siglo xx producidos en Cuba, Brasil y Haití. A continuación, centrada en el territorio de la imagen y con un exhaustivo recorrido teórico, María Guadalupe Silva, analiza el trabajo ejercido con la figura pública de José Lezama Lima luego de su muerte. Se concentra en el libro *Cercanía* (1986), una recopilación de testimonios realizada por Carlos Espinosa para revisar la discutida relación de Lezama con la Revolución. Contrapone estas versiones a la luz de las operaciones de consolidación de su imagen como valor literario nacional. El décimo capítulo estudia el modo en que la narrativa del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes organiza su propia fábula de identidad. Carmen Perilli toma en cuenta el uso de «mitologías de autor fundantes» utilizadas por Padura, como el caso de Heredia y Hemingway, dispuestas en una tensión que autoficcionaliza —entre un afuera y un adentro insular— los modos propios de construcción de autoría. Finalmente, el trabajo de Graciela Salto parte del valor de la memoria como núcleo convocante de la crítica cultural de las últimas décadas. Y advierte que, en el caso de Cuba, se ha procurado afianzar el imaginario de la Revolución, desplazando sus diásporas. En virtud de ello, registra cómo las voces, los tonos y ciertos repertorios de gestos del siglo xix, «disimulados, durante décadas, en los recovecos del archivo literario nacional» (212), son reincorporados para reorganizar la expec-

tativas de la escena literaria contemporánea. De este modo, estudia la actualización del «tono sencillo» de José Jacinto Milanés, los matices semiandaluces de José María Heredia y las voces guajiras de Cirilo Villaverde, así como la revalorización de «los tonos inadecuados» de Plácido. Produce, por tanto, una lectura preocupada por la experiencia literaria del presente gestada a partir de nuevas escuchas del pasado.

En suma, *Ínsulas y Poéticas* es un libro valioso, de contenido teórico fundamental para el campo de los estudios literarios latinoamericanos. Un libro que oscila entre las figuras del arraigo y el desarraigo, entre la utopía y la transculturación, entre las memorias de la escritura y de la oralidad. Invita a leer las fronteras y límites de un territorio inasimilable sin resignar, en ningún momento, los poderes políticos de su intervención.

Bibliografía

SALTO, GRACIELA (Ed.) (2010). *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y en Centroamérica*. Buenos Aires: Corregidor.

Apuntes sobre *Teoría, poesía, crítica*, de Susana Scramin, Daniel Link e Ítalo Moriconi (organizadores) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012

✂ SANTIAGO VENTURINI / Universidad Nacional del Litoral – CONICET
venturini.santiago@gmail.com

Teoría, poesía, crítica reproduce el nombre de un simposio desarrollado en 2011 en el marco del XII Congreso Internacional ABRALIC, en la Universidade Federal do Paraná de Brasil. Los trabajos de docentes y estudiantes presentados en ese ámbito —la mayor parte en portugués, con la excepción de cuatro redactados en castellano— son indagaciones relacionadas con alguna de esas prácticas y discursos que propone el título, aunque deben leerse en un cruce: como se señala oportunamente en la presentación:

uno de los principales objetivos del simposio era pensar en qué medida la teoría, la poesía y la crítica son lugares —prácticas impolíticas de la palabra— que insistentemente se «contaminan» entre sí, esto es, insisten en ejercer la facultad de lo político.

Estos trabajos, entonces, se construyen como la respuesta a esa posibilidad bajo un denominador (casi) común: interpelar a la poesía, al poema, pero también a

la crítica y a la teoría como modos de escucha (de sí mismos, de sus objetos y de sus sujetos). En sintonía con esa pregunta que Jean-Luc Nancy se hace sobre la filosofía y que Luciana Di Leone, en su intervención, reproduce para la poesía:

¿No será la poesía un espacio privilegiado de la escucha y no ya el lugar de expresión plena del yo como aparecería en una definición tradicional de lirismo, ni el lugar de la palabra poética entendida como autónoma y de naturaleza sólo textual? Y más aún, para huir de las dicotomías, ¿puede ser la poesía el lugar de la escucha en cuanto relación, una relación —simultáneamente— con el otro y con sí mismo? (208)

Es cierto que varios de los trabajos que se leen en *Teoria, poesia, crítica* escapan a esta inquietud. No hay que olvidar que este libro constituye la publicación de las actas de un evento académico, y fiel a este tipo específico de publicación incluye exposiciones que, con intereses y temas disímiles —el ornamento en la discusión sobre el Barroco y el Neobarroco, el cruce entre la teoría musical y la teoría sobre poesía en Mario de Andrade, la articulación entre los nuevos modos de escribir, publicar y leer poesía en América del Sur, entre otros— avanzan en direcciones también diferentes. En este sentido, el índice resulta un paratexto clave, ya que propone cuatro ejes que ordenan la pluralidad de las inclusiones y orientan la lectura. Estos ejes, como se aclara en la introducción, no son temáticos ni están definidos por los objetos abordados en los trabajos: su establecimiento se relaciona, en cambio, con núcleos de «propuestas políticas de lecturas convergentes» (8) que fueron detectados al leer los trabajos en conjunto. El primero, «Poesía como desobediencia: por uma teoria» reúne las contribuciones de Alezandre Nodari, Vladir Prigol, Diego Bentivegna y Valentín Díaz. En el segundo, «Poesía e impulsos arcaicos», se lee a Daniel Link, Leonardo D'Ávila, Laura Cabezas y Tiago Hermano Breunig. El tercero, «Imagens anacrônicas», agrupa los trabajos de Rogério da Melo Franco, Bairon Oswaldo Vélez Escallón, Elisa Tonon y Fernando Scheibe. Y el cuarto, «Poesía e crítica contemporâneas: modos de interpelação», reúne las indagaciones de Susana Scramim, Luciana di Leone, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Masé Lemos y Laíse Ribas Bastos. Este último es sin dudas el más homogéneo de los apartados, ya que los trabajos que incluye se interrogan sobre los mismos problemas: el poema moderno como un decir poético-político, el lugar del sujeto en ese decir, y la escucha que la crítica le brinda al poema.

Pero más allá de la coherencia que puedan aportar estos títulos, hay otras preocupaciones e intereses que adquieren un espesor importante y permiten emparentar los trabajos, trazar líneas que los aglutinan. Así, un conjunto importante de las intervenciones se aboca a pensar la confrontación entre la subjetividad y el poema, las formas de irrupción del sujeto en lo poético a través no sólo del montaje de una figura de autor sino de la incorporación de otras voces, para elaborar una definición de poesía (ahí están los trabajos sobre Hilda Hilst, Amelia Biagioni, Paulo Leminski, Carlito Azevedo y Francisco Alvim, entre otros). Otra cuestión, de orden diferente, que establece una relación de continuidad entre

los trabajos que integran este volumen es lo que podríamos llamar la *recurrencia teórica*, es decir, la presencia insistente de los mismos nombres —y las mismas obras— provenientes de la filosofía y la(s) teoría(s), los cuales son convocados para la reflexión sobre objetos dispares. Esta recurrencia dota al volumen de una homogeneidad, en la medida en que permite apreciar un movimiento conjunto de pensamiento, una especie de comunión (al tiempo que señala otro hecho: la inevitable preferencia por determinadas tradiciones de pensamiento que exponen las prácticas de la investigación académica en determinados contextos institucionales). Hay, entonces, ciertos nombres que resultan cruciales porque se inscriben una y otra vez en el espacio de estos trabajos, como Walter Benjamin —su reflexión sobre el *Jugendstil* (Díaz), el lenguaje (Cabezas), la reproductibilidad técnica (Díaz, Breuning, Lemos), el surrealismo (Franco)—; y en una misma línea, Georges Didi-Huberman —sobre la liquidación del aura (Díaz), el arte como proceso (D'Avila), el tiempo (Cabezas) la imagen en el arte (Vélez Escallón, Tonon)— o Giorgio Agamben —a través del cual se piensa la relación entre poesía y pensamiento (Scramim), la relación entre poesía y prosa (Lemos)—. Al adoptar una vista panorámica de este libro, la reiteración de estos nombres permite reconstruir una reflexión mayor que excede el marco particular de cada trabajo y formula un pensamiento sobre los modos de acercamiento que la teoría y la crítica practican con respecto al poema, y sobre la potencia que el poema moderno ostenta frente al mundo.

Indicaciones para los autores

El taco en la brea es una revista exclusivamente electrónica y de frecuencia anual que publica artículos inéditos en español que presenten resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios. También recibe reseñas bibliográficas.

Tanto las reseñas como los artículos deberán ajustarse a las normas que se especifican a continuación.

El **Comité Científico** garantiza la calidad de la evaluación (que emplea el sistema de doble ciego).

La convocatoria para la recepción de artículos y reseñas está siempre abierta. Según la cantidad de trabajos recibidos y aceptados, se comunicará en qué número se publican respetando en cada caso la fecha de aprobación por el referato como criterio ordenador.

Los integrantes del Comité Científico pueden enviar comunicaciones en español, en francés o en portugués. El resumen y las palabras claves se escribirán en inglés y en la lengua del artículo.

La respuesta a los autores respecto de la aceptación o rechazo de su trabajo depende en cierta medida de los tiempos del referato. De cualquier modo, entre la recepción y la comunicación de su aceptación (sin modificaciones o sujeta a modificaciones) o de su rechazo no se demorará más de dos meses.

Todos los envíos deberán remitirse a las direcciones siguientes:

revistaeltacoenlabrea@fhuc.unl.edu.ar
eltacoenlabrea@gmail.com

La recepción y devolución es organizada por el Secretario de Redacción.

Para cualquier envío postal impreso que se necesite realizar, dirigirse a:

Analía Gerbaudo
Casilla de Correo Central 055
(3000) Santa Fe, Argentina

Normas editoriales

Normas para la escritura de artículos

I. Extensión

Hasta un máximo de quince mil palabras (sin incluir bibliografía).

II. Encabezado

1. Título del artículo: centrado y en negrita.
2. Nombre del autor, universidad y/o institución a la que pertenece y correo electrónico.
3. Resumen de hasta doscientas palabras (en

español y en inglés): justificado e interlineado sencillo. Fuente: Times New Roman 10.

4. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones. Fuente: Times New Roman 10.

III. Cuerpo del texto

Fuente: Times New Roman 12. Interlineado: 1,5. Justificado.

Márgenes: superior e inferior: 2,5 cm. Derecho e izquierdo: 3 cm.

Sangría: 1,25 al comienzo del párrafo.

Utilizar cursiva para resaltar, nunca negrita, mayúscula o subrayado.

IV. Citas, referencias bibliográficas y notas

1. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto citando la primera edición de la obra consultada: (Autor año:página).

Por ejemplo:

(Barthes 1970:139)

2. Si en la frase se menciona al autor, tanto en la cita directa como en el parafraseo, no se repite su nombre en el paréntesis.

Por ejemplo:

Tal cual lo señala Adorno, la esencia de la armonía es la disonancia (1970:102).

3. Si la bibliografía menciona sólo un título del autor, se omite el año y se coloca únicamente el número de página. En caso de que incluya más de un título se deberá agregar el año.

4. Si la bibliografía incluye más de un título del mismo autor y año, se diferencian con letras.

Por ejemplo:

(Derrida 1972a, 1972b)

5. Si la cita no supera los tres renglones, insertar en el texto entre comillas. Cuando supera los tres renglones, utilizar párrafo aparte y fuente 10 (no redundar con comillas ni cursiva: el tamaño de fuente y el párrafo aparte señalan suficientemente que se trata de una cita).

6. Las notas introducirán información complementaria al texto, serán colocadas al final del trabajo, antes de la bibliografía. La llamada a una nota se indicará con numeración arábiga superíndice desde uno (1) luego de la palabra o puntuación y sin espacio intermedio.

V. Bibliografía

Al final del artículo, fuente Times New Roman 10.

1. Libros

De acuerdo al modelo: **Apellido de autor, Nombre sin abreviar** (Año de publicación de publicación de la primera edición entre paréntesis). Título del libro. Lugar de edición, Editorial y año de la edición consultada.

Por ejemplo:

Derrida, Jacques (1974). *Glas*. París: Denoël/Gonthier, 1981.

Si el libro tiene dos autores se consigna:

Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (1983). *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Si tiene más de dos:

Balderston, Daniel y otros (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

Si el libro tiene director (Dir.), compilador (Comp.) o coordinador (Coord.) o editor (Ed.), se indica:

Premat, Julio (Dir.) (2010). *Glosa—El entenado*. Edición crítica. Córdoba: Alción.

Si el libro es traducido, se indica:

Nancy, Jean-Luc (2002). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La cebra, 2007. Traducción de Juan Manuel Garrido.

2. Artículos de revistas

De acuerdo al modelo: **Apellido del autor, Nombre sin abreviar** (Año de publicación). «Título del artículo». *Nombre de la revista* Número/s, página/s (o «En prensa», de no haber sido todavía publicado).

Por ejemplo:

Cherri, Carlos (2013). «Los males de Clarice: la máquina de “nada” y los choques de real». *Espéculo* 50. En prensa.
Pauls, Alan (1988). «La primera novela realista sobre el azar». *Babel* 4, 4–5.

Si se trata de dos o más números de revistas que pertenecen a una sola publicación:

Bombini, Gustavo (1997). «La enseñanza de la literatura puesta al día». *Revista Versiones* 7 /8, 65–70.

3. Capítulos de libros

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, seguir el modelo: **Apellido del autor, Nombre sin abreviar** (Año de publicación). «Título del capítulo», en *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial, página/s (o «En prensa», en caso de no haber sido todavía publicado).

Por ejemplo:

Cragnolini, Mónica (2008). «El resto, entre Nietzsche y Derrida», en *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La cebra, 207–222.

Si no coinciden, citar utilizando el apellido del autor del capítulo al cual se hace referencia siguiendo el modelo: **Apellido del autor, Nombre sin abreviar** (Año). «Título del capítulo», en Nombre sin abreviar y Apellido del autor, rol de éstos sin abreviar. *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial, página/s.

Por ejemplo:

Derrida, Jacques (1986). «“Il n’y a pas le narcissisme” (autobiographies)», en Elisabeth Weber, editora. *Points de suspension*. Entretiens. París: Galilée, 1992, 209–228.

4. Conferencias, congresos, seminarios, charlas, jornadas, clases, etcétera

Porrúa, Ana (2007). «Contra el exceso: lecturas del modernismo y el neobarroco en la Argentina». *Seminário Políticas do Anacronismo*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Ludmer, Josefina (1985). *Clases del Seminario de Teoría Literaria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Castro, Fidel (1961). «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas efectuada en el teatro “Chaplin” el 22 de agosto 1961».

Delfino, Silvia (2007). «Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia». *Actas del II Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Mallol, Anahí (2012). «Infancia, poesía». *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

5. Artículos periodísticos, emisiones radiales
Apellido del autor, Nombre sin abreviar (Año, día y mes): «Título del artículo». *Nombre del periódico*, Suplemento «Nombre del Suplemento» (si corresponde), página(s) en las que se encuentra el artículo (si se consultó versión impresa). <Fuente electrónica> (si corresponde —en este caso no va número de página—).

Por ejemplo:

Süssekind, Flora (2000, 23 de julio). «Escalas & Ventríloquos». *Folha de São Paulo*, Suplemento «Mais», 7.
Löwy, Michael (2012, 4 de marzo). «Les nouveaux chemins de la connaissance». Emisión de *France Culture*.

6. Fuentes electrónicas (libros, capítulos de libros, artículos de revistas, charlas, discursos, conferencias, entrevistas, congresos, seminarios, jornadas, artículos periodísticos, etc.)
Para libros, artículos de revistas, capítulos de libros o actas de congresos, Conferencias, etc. se siguen los mismos criterios ya vistos, pero se escribe: [en línea] (en distintos lugares según el caso), y al final de todo: Consultado el (día) de (mes) de (año) en <dirección URL>

Por ejemplo, para libro:

Buck-Mors, Susan (1977). *Origen de la dialéctica negativa* [en línea]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Consultado el 6 de abril de 2012 en <http://monoskop.org/images/9/9f/Buck-Morss_Susan_Origen_de_la_dialectica_negativa.pdf>

Para capítulo de libro o actas publicadas como capítulos de libro:

Funes, Leonardo (2009). «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta», en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina* [en línea]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 79–84. Consultado el 30 de abril de 2013 en <http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/12Funes.pdf>

Para artículo de revista:

Korda, Louis (2001). «La fabricación de un traductor». *Translation Journal* 3 [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2009 en <<http://accurapid.com/journal/17prof.htm>>

Para charlas, discursos, conferencias, entrevistas:

Castro, Fidel (1961). «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas efectuada en el teatro “Chaplin” el 22 de agosto 1961» [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2011 en <www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f220861e.html>

Reyo, Ignacio (2012). «Entrevista a Benjamín Prado» [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2013 en <<http://ignacioreyo.wordpress.com/2012/04/23/benjamin-prado/>>

Para Congresos, Seminarios, Jornadas:

Marzoa Karina y otros (2007). «Dos décadas de reformas educativas. El impacto de los ciclos de reformas en las políticas de formación docente de dos jurisdicciones» [en línea]. *Actas del IV Congreso Nacional/III Encuentro Internacional de Estudios Comparados en Educación: «¿Hacia dónde va la Educación en la Argentina y en América Latina? Construyendo una nueva agenda»*. Consultado el 7 de marzo de 2013 en <<http://www.saece.org.ar/docs/congreso4/trab17.pdf>>

Mallol, Anahí (2012). «Infancia, poesía». *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 3 de junio de 2013 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf>

Antelo, Raúl (2012). «Seminario Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen» [en línea]. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Consultado el 12 de mayo de 2013 en <http://www.researchgate.net/publication/253234822_Ral_Antelo_Para_una_archifilologa_latinoamericana/file/60b7d51f672d10f7ac.pdf>

Para artículos periodísticos:

Belinchón, Gregorio (2011, 26 de noviembre). «Empate en Gijón». *El País*. <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/26/actualidad/1322262006_850215.html>

7. Mimeo

Apellido del autor, Nombre sin abreviar (Año). «Título del artículo». Mimeo.

Por ejemplo:

Aira, César (1994). «La prosopopeya». Mimeo.

8. Películas

Apellido del director, Nombre sin abreviar (Año). Título de la película.

Por ejemplo:

Díaz, Pablo (2008). *Un intelectual irreverente*.

9. E-book; CD-ROM

Ídem a formato impreso según sea libro, capítulo de libro, artículo de revista, etc., sólo que al final se agrega: E-book, o CD-ROM, según el caso.

Por ejemplo:

Pauls, Alan (1988). «La primera novela realista sobre el azar». *Babel* 4, 4–5. E-book.

Molina, Cristian (2013). *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*. Rosario: Fiesta Ediciones/CELA. E-book.

Kozak, Claudia (2013). «Entrevista personal». Investigación CIC-CONICET. CD-ROM.

Normas para la escritura de reseñas

Se siguen los mismos protocolos que para la escritura de los artículos. Se sigue el siguiente formato:

1. Datos del libro reseñado: Sobre: *Título del libro*, de Nombre y Apellido de autor (sin abreviar). Lugar de edición: Editorial, Año.
2. Nombre del autor, universidad y/o institución a la que pertenece y correo electrónico.

Por ejemplo:

Sobre: *Roberto Arlt en los años treinta*, de Laura Juárez.

Buenos Aires: Simurg, 2010.

María Fernanda Alle, Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario – CONICET.
yfernandaa@hotmail.com

Se admitirán dos tipos de reseñas:

a) **Reseña estándar:** el libro reseñado debe haber aparecido en el transcurso de los dos últimos años. La reseña no puede superar las 1000 palabras.

b) **Reseña–ensayo:** a partir de un libro de reciente aparición, se pueden incluir otros libros del mismo autor, de preferencia no muy alejados en el tiempo, pero el pivote del trabajo debe seguir siendo el libro que constituye la novedad. Este tipo de reseña supone un trabajo más abarcador e interpretativo. No podrá superar las 5000 palabras.

El tacó en la brea. # 01

Mayo de 2014

Revista anual del Centro de Investigaciones
Teórico Literarias —CEDINTEL—

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe, República Argentina

Directora

Analía Gerbaudo / *Universidad Nacional del Litoral – CONICET*

Codirector

Germán Prósperi / *Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario*

Secretario de redacción

Rafael Arce / *Universidad Nacional del Litoral – CONICET*

Comité editorial

María Fernanda Alle / *Universidad Nacional del Litoral – Universidad
Nacional de Rosario – CONICET*

Ana Copes / *Universidad Nacional del Litoral*

Rosario Keba / *Universidad Nacional del Litoral*

Hugo Echagüe / *Universidad Nacional del Litoral*

Nora González / *Universidad Nacional del Litoral*

Isabel Molinas / *Universidad Nacional del Litoral*

Celina Vallejos / *Universidad Nacional del Litoral*

Comité científico

Raúl Antelo / *Universidade Federal de Santa Catarina – CNPq, Brasil*

Pampa Arán / *Universidad Nacional de Córdoba*

Marcela Arpes / *Universidad Nacional de la Patagonia Austral*

Daniel Balderston / *University of Pittsburgh, Estados Unidos*

Alejandro Blanco / *Universidad Nacional de Quilmes – CONICET*

Adriana Bochino / *Universidad Nacional de Mar del Plata*

Gustavo Bombini / *Universidad de Buenos Aires*

Ana María Camblong / *Universidad Nacional de Misiones*

Mar Campos Fernández-Figares / *Universidad de Almería, España*

Nora Catelli / *Universidad de Barcelona, España*

Sandra Contreras / *Universidad Nacional de Rosario – CONICET*

Mónica Cragolini / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

Diego Chein / *Universidad Nacional de Tucumán – CONICET*

Miguel Dalmaroni / *Universidad Nacional de La Plata – CONICET*

José Luis De Diego / *Universidad Nacional de La Plata*

Marta Ferrari / *Universidad de Mar del Plata*

Enrique Foffani / *Universidad Nacional de La Plata – Universidad
Nacional de Rosario*

Anna Forné / *Universidad de Gotemburgo, Suecia*

Ana Gargatagli / *Universidad Autónoma de Barcelona, España*

Florencia Garraмуño / *Universidad de San Andrés – CONICET*

Alberto Giordano / *Universidad Nacional de Rosario – CONICET*

Graciela Goldluchk / *Universidad Nacional de La Plata*

Susana Gómez / *Universidad Nacional de Córdoba*

Martina López Casanova / *Universidad Nacional de Gral. Sarmiento*

Annick Louis / *Université de Reims, CRIMEL – Centre de Recherches
sur les Arts et le Langage, CNRS – EHESS, Francia*

José Maristany / *Universidad Nacional de La Pampa*

José Antonio Mazzotti / *Tufts University, Estados Unidos*

Graciela Montaldo / *Columbia University, Estados Unidos*

Rossana Nofal / *Universidad Nacional de Tucumán – CONICET*

Jorge Panesi / *Universidad de Buenos Aires*

Carmen Perilli / *Universidad Nacional de Tucumán – CONICET*

Judith Podlubne / *Universidad Nacional de Rosario – CONICET*

Ana Porrúa / *Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET*

Isabel Quintana / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

Fermín Rodríguez / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

Adriana Rodríguez Pérsico / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

Marcela Romano / *Universidad Nacional de Mar del Plata*

Susana Romano Sued / *Universidad Nacional de Córdoba – CONICET*

Susana Rosano / *Universidad Nacional de Rosario*

Sylvia Saítta / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

Graciela Salto / *Universidad Nacional de La Pampa – CONICET*

Laura Scarano / *Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET*

Susana Scramim / *Universidade Federal de Santa Catarina – CNPq, Brasil*

Sabine Schlickers / *Universidad de Bremen, Alemania*

Roland Spiller / *Universidad Johann Wolfgang Goethe, Alemania*

Mónica Szurmuk / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

Marcelo Topuzian / *Universidad de Buenos Aires – CONICET*

María Celia Vázquez / *Universidad Nacional del Sur*

Juan Diego Vila / *Universidad de Buenos Aires*

El tacó en la brea.

Año 1, N° 1, 2014

Periodicidad anual

ISSN 2362-4191

Directora y editora responsable:

Analía Gerbaudo

Casilla de correo 055

(3000) Santa Fe – Argentina

analía.gerbaudo@conicet.gov.ar

agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar



Secretaría de Extensión. UNL

9 de julio 3563 (3000) Santa Fe, Argentina.

Telefax: (0342) 4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Coordinación editorial: Ivana Tosti

Corrección: Félix Chávez

Diseño: Julián Balangero

Foto de tapa (fragmento): Laura Ortego



Universidad Nacional del Litoral

Albor Cantard

Rector

Gustavo Menéndez

Secretario de Extensión

José Luis Volpogni

Director Centro de Publicaciones

Claudio Lizárraga

Decano Facultad de Humanidades y Ciencias