

El ethos crítico y la seducción de los relatos

Diego Peller

Universidad de Buenos Aires

I.

Permítanme comenzar contándoles una historia, o mejor dicho recordándoles una, ya que se trata de un episodio muy conocido dentro de las transformaciones que trastocaron, en un momento preciso del siglo XX, y no sin resistencias, las relaciones entre literatura, crítica y teoría. En realidad, debería excusarme doblemente: por volver sobre una historia tan transitada y también porque esta no será sino una breve digresión para situar históricamente el problema y pasar luego a lo que me interesa: formular algunas hipótesis sobre ciertas transformaciones que, en el presente, están alterando nuevamente los modos en que la escritura crítica se vincula con otras prácticas (la ficción, la teoría, la política) que la rodean, la limitan, y establecen con ella zonas de contacto y contaminación.

La historia que quiero recordarles sucede —o así nos gusta imaginarlo— en Francia, durante los años 60 y 70, aunque sus repercusiones hayan sido globales. Un conjunto de autores nucleados en torno a la revista *Tel Quel* (Barthes, Derrida, Kristeva, Sollers) se sirvieron de la noción de *escritura*, en sus diversas formulaciones, para llevar adelante una operación conceptual de difuminación de las fronteras entre ficción, crítica y teoría literaria (Ffrench *The Time*; Forest *Histoire*).

Esta operación tenía un sesgo marcadamente polémico, y se esgrimía contra una concepción humanista-romántica que postulaba una distinción tajante entre la obra literaria como acto creativo “primario” y la crítica y la teoría como lenguajes “segundos”, derivados, parasitarios; distinción que tenía su correlato en las figuras del autor como genio creativo, por un lado, y del crítico como juez, comentarista o divulgador, por el otro. Al pasar de la obra al texto, al decretar la muerte del autor, al afirmar que la ficción literaria en definitiva también era (como la crítica) escritura entramada con otras escrituras, cadena significativa enhebrada en una red infinita de intertextualidades,

Barthes (*El susurro*) “rebajaba” a la literatura, entendida antes como lenguaje adánico, fundacional, creador de un mundo *ex nihilo*; y al mismo tiempo, producía un *upgrade* para la crítica y la teoría, que dejaban de estar situadas en un lugar subalterno respecto de la ficción. En realidad, si nos fijamos bien, nada había cambiado para la crítica, ella seguía siendo un lenguaje que hablaba de otro, pero ya no se la podía etiquetar como “metalenguaje”, porque en realidad *no había otra cosa que metalenguajes* en un juego abierto a la diseminación, sin origen ni clausura posible.

Una operación conceptual análoga llevaba adelante, por esos mismos años, Derrida (“La estructura”) cuando deconstruía la oposición postulada por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* entre las figuras del *bricoleur* y el ingeniero, dos formas opuestas de concebir la posición del sujeto que enuncia un discurso con pretensiones de verdad. El *bricoleur*, según lo caracteriza Derrida siguiendo a Lévi-Strauss, es aquel que utiliza pragmáticamente “los medios de a bordo”, es decir, “los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo, o en ensayar con varios a la vez, incluso si su origen y su forma son heterogéneos” (391). Derrida señalaba que esta caracterización del *bricoleur* y de su discurso, el *bricolage*, había sido recogida por Gérard Genette, quien la consideraba una definición perfecta del lenguaje crítico, singularmente del de la crítica literaria. Ahora bien, ¿quién se opone al *bricoleur*? ¿Quién *no sería* un *bricoleur*? Para Lévi-Strauss, la figura opuesta es la del ingeniero, aquel que construye la totalidad de su lenguaje, su sintaxis y su léxico de la nada. Es el científico en sentido fuerte, pero también el escritor como genio creador. En este punto preciso interviene Derrida para señalar que la idea de un ingeniero de ese tipo, que hubiese roto con todo *bricolage*, alguien que fuera el origen absoluto de su propio discurso, resulta absolutamente teológica. “Si se llama ‘bricolage’ a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se debe decir que todo discurso es ‘bricoleur’”. Esto implica afirmar que “el ingeniero es un mito producido por el ‘bricoleur’” (392), y correlativamente, desde el momento en que se deja de creer en la posibilidad de un sujeto como el ingeniero y de un discurso como el suyo, es la idea misma de *bricolage* la que resulta colapsada, dejando de ser la definición

de un tipo de discurso particular para pasar a designar una característica del lenguaje en general.

Esta historia tuvo, como mencioné previamente, resonancias globales. Jorge Wolff ha estudiado sus ecos y reformulaciones entre Argentina y Brasil en su libro *Telquelismos latinoamericanos* (2009). En el caso de la Argentina, Wolff se centra en la revista *Los Libros* y en las figuras de Sarlo y Piglia, fundamentales sin dudas para comprender las transformaciones críticas de la época, aunque lo cierto es que el principal exponente local de la operación “telqueliana” de contaminación conceptual y retórica entre crítica y ficción no fue *Los Libros* sino la revista *Literal*. También fue la que suscitó mayores rechazos. No voy a detenerme en detalle en el efímero pero intenso periplo de esta revista¹, en la que participaron Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Josefina Ludmer, María Moreno, Oscar Masotta y Oscar Steimberg entre otros, y de la que se publicaron solo tres volúmenes entre 1973 y 1977. En este momento me interesa simplemente recordar que en sus páginas tuvo lugar no solo la formulación conceptual sino en primer lugar la puesta en acto de una contaminación o injerto entre ficción, crítica y teoría. Anonimato de los textos, escritura a cuatro manos, contaminación de textos teóricos con rasgos propios de la escritura literaria y viceversa, fueron algunas de las marcas distintivas de la autodenominada *flexión literal*:

Desde su riesgosa cátedra, el deseo dicta hoy la pertinencia de los halos de connotación, los árboles de palabras, los sueños, el bosque, niebla donde ninguna figura es del todo reconocible ni absolutamente incierta. Escritura literal se piensa a partir de la diferencia, pero no confunde diferencia con frontera. Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema. (“La intriga” 155-156)

II.

En todo caso, según esta caracterización, el crítico resultaba ser, a fin de cuentas, un escritor, en la medida en que, como señalaba Barthes, “escribe su lectura” (*S/Z* y *El susurro*). Ocurrencia que también tuvo sus inflexiones lati-

¹ Lo he hecho en Peller “La flexión” y *Pasiones*.

noamericanas, entre ellas la de Ricardo Piglia cuando definía a la crítica como “una de las formas modernas de la autobiografía” (*Crítica* 13). Pero entre la fórmula de Barthes y la de Piglia se producía un deslizamiento significativo, porque una cosa es *escribir la propia lectura* (dejar registro escrito de esos momentos en que, decía Barthes, uno “levanta la cabeza” no por desinterés o distracción sino justamente porque la lectura nos ha tocado hasta conmovernos) y otra muy diferente es *narrar la propia vida* en ese entramado de experiencias de lectura. Para aquel que se define en términos existenciales —y profesionales— como crítico (con todo lo paradójico que resulta entender el *ethos* crítico como dador de una identidad cierta) no parece tan inquietante el reconocimiento de que lo que hace es escribir —“yo, la verdad, escribo”, repetía Nicolás Rosa en sus clases, parafraseando el célebre “Moi, la vérité, je parle”, de Lacan (*D’un Autre* 20)²— como el salto a afirmar que lo que hace es construir un relato, contar una historia. Quizás sea por eso que, cuando acepte escribir su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), el libro gracias al que Barthes, en palabras de Alan Pauls, consigue “la consagración como escritor; el derecho a pertenecer al campo de la literatura a secas” (“Prólogo” 7), lo haga no sin reparos y resistencias: la narración autobiográfica hará su despliegue, pero solo trabajada por las fuerzas mediadoras de *lo indirecto*, lo oblicuo, la distorsión que rompe el orden cronológico reemplazándolo por fragmentos temáticos (“Activo/reactivo”, “El adjetivo”, “La comodidad”, etc.), de manera que lo que leemos es un léxico de su vida antes que un relato en sentido estricto. Se trata, en suma, de “retratar a un sujeto (él mismo) sin narrarlo, sin disciplinar sus pormenores de vida con una línea de tiempo” (Ibíd. 14).

El *Barthes por Barthes* está claramente dividido en dos secciones. En la primera, breve, introductoria, predominan las fotografías —“He aquí, para empezar, algunas imágenes” (*Barthes Roland Barthes* 23)—; el autor se entrega, con leve ironía, a los lugares comunes de la narración autobiográfica (la infancia, la juventud, los abuelos, los padres, etc.). Es “el tiempo del relato (de la imaginería)” que “concluye con la juventud del sujeto” pues “solo hay biografía de la vida improductiva” (24). Luego, el “imaginario de imágenes” propio del relato autobiográfico deja paso a otro imaginario: el de lo simbó-

² Sobre el singular estilo de enseñanza de Nicolás, pueden consultarse: Estrín y Molina (comps.) *Escritos*; Molina *Nicolás*, Vitagliano “Nicolás”; Peller “Las defensas”.

lico, la escritura, el fragmento. Hay en esta construcción del libro una idea clara de progreso (que paradójicamente es lineal, no fragmentaria): se pasa de lo imaginario (la fotografía, el relato autobiográfico clásico) a lo simbólico: la escritura fragmentaria, la vida desmembrada en biografemas.

La resistencia barthesiana a escribir una autobiografía clásica, podemos conjeturar, es doble: por un lado, se trata de una resistencia al “giro autobiográfico” (ponerse él, un crítico, a contar *su vida*), pero también, en términos más amplios, es una resistencia al “giro narrativo” (ponerse él, un crítico, a contar). Creerse un cuento o contar un cuento para que otros se lo crean: esa sería, justamente, la definición misma de aquello que *no hace* un crítico, en ello radica su razón de ser: crítico sería aquel que no (se) contaría ni (se) crearía ningún cuento, aquel que no cedería a la tentación de (dejarse) seducir por los relatos. En ese punto preciso se hace evidente el vínculo constitutivo de la crítica con el Iluminismo, algo que fue señalado por el último Foucault en su original relectura de Kant. Según la argumentación foucaultiana, en determinado momento de la historia europea (entre los siglos XV y XVI), como contracara de la “pastoral cristiana” con su énfasis en la importancia crucial de la obediencia, del “dejarse gobernar” hacia la salvación, se habría desarrollado en Europa la voluntad contraria, la “actitud crítica” entendida como “el arte de no ser tan gobernado”. En “¿Qué es la crítica?”, conferencia pronunciada en la Sorbona en 1978, que anticipa sus investigaciones posteriores, Foucault (*Discurso*) caracteriza la “actitud crítica” como un modo específico de anudamiento del sujeto en relación a la verdad y al poder; una *decisión* que conlleva una singular *experiencia*, la que Foucault emparenta con la virtud. Se trata de un fenómeno ético y performativo: qué le sucede a un sujeto (qué tipo de experiencia le acontece, cómo se ve transformado) cuando decide sostener “el coraje de decir la verdad” (aquello que para él es la verdad), sin importar las consecuencias (Foucault *El coraje y Discurso*):

La crítica es el movimiento por medio del cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad sobre sus efectos del poder y al poder sobre sus discursos de verdad; la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que podríamos llamar, en una palabra, la política de la verdad. (Foucault *Discurso* 52).

La recordada intervención de Beatriz Sarlo en el programa de televisivo 6, 7, 8 (“Conmigo no, Barone, conmigo no”)³ puede tomarse —sin importar en este punto el contenido ideológico o el sentido político concreto de la intervención de Sarlo ni tampoco el juicio que cada uno haga al respecto, sino exclusivamente la dimensión si se quiere “formal” de su respuesta— como un ejemplo claro de esa decisión ética, de esa voluntad de sostener una actitud crítica de desujeción frente a un entramado específico de saber-poder, un determinado discurso o relato.

Pero si la crítica se resiste, y con coraje, es porque la tentación del relato no deja de acecharla, como el mayor de los peligros. Parecerían ser al menos dos los aspectos en los que el gesto de ceder y “entregarse a los relatos” haría peligrar el núcleo mismo de su identidad. Por un lado, en su estatuto epistemológico: la crítica, en sus momentos más o menos científicas, siempre aspiró a ser un discurso, si no “objetivo”, al menos asertivo. Para el crítico, ponerse a contar historias supone una cierta renuncia a sus aspiraciones de enunciar una palabra que se inserte en los juegos del saber. O al menos de producir un discurso que se inserte en los juegos del saber científico o con visos de cientificidad; porque no olvidemos que las narraciones siempre han estado vinculadas a la transmisión de un saber-experiencia, como nos recuerda Walter Benjamin en su clásico ensayo *El narrador* (1936). Por otro lado, el relato, aun en sus formas más fragmentarias y digresivas, parecería tener una tendencia a la totalización: el que cuenta un cuento, y más aún el que se lo cree, acepta, al menos por un momento, una totalización narrativa que construye una explicación coherente de un mundo posible. La actitud propia de la crítica sería, justamente, la de quien se resiste, desde un primer momento, por un impulso inmediato e irrenunciable, a que le vendan —o a vender— un relato. Así opera Barthes en su autobiografía: interrumpiendo, cortando de cuajo todo atisbo narrativo apenas se esboza. Y no casualmente Derrida, otra de las firmas enredadas en esta historia de diseminación de las fronteras entre la literatura y los discursos del saber, declara, en la apertura misma de sus *Memorias para Paul de Man*, “Nunca supe contar una historia” (17). ¿Derrida nunca supo contar una historia!? ¿Quién que lo haya leído con un mínimo de entusiasmo y atención podría creerle, siquiera por un segundo?

³ Emisión del programa 6, 7, 8 del día 24-05-2011. Puede verse el momento en que Sarlo responde a Barone en: <https://www.youtube.com/watch?v=lytnqnh2L9w>

Basta con el libro sobre Paul de Man para demostrar lo contrario. Pero no es eso lo que importa ahora. Lo interesante es que Derrida haya necesitado presentarse así, ante sí mismo y ante sus lectores, hasta el punto de hacer de esa supuesta imposibilidad un rasgo identitario: *yo soy aquel que nunca supo contar una historia, aquel que habría deseado quizás contar o contarse una historia, pero no supo o no quiso ceder a ese impulso*. ¿Qué se jugaba, para Derrida, en sostener esa historia de que él nunca supo contar una⁴? ¿Qué (le) habría pasado si de repente se hubiera puesto a contarlas o simplemente hubiera reconocido que, en realidad, no había dejado de hacerlo? Un colapso, tal vez. Pero tampoco habría que ponerse apocalípticos.

III.

Me pregunto entonces (si aceptamos provisionalmente esta conjetura según la cual la identidad profesional de la crítica pasa, en no menor medida, por una resistencia al devenir relato de su discurso y de su práctica) qué sucede, qué está sucediendo cuando algunos integrantes destacados de la comunidad disciplinaria de la crítica profesional en Argentina se precipitan de pronto en la narración literaria⁵, como ha señalado Jorge Panesi en su libro *La seducción de los relatos* (de donde he tomado el título para este artículo), con su reconocida sensibilidad para detectar transformaciones que inquietan los consensos institucionales: “Actualmente hay tanteos o ensayos en los que la crítica argentina se identifica con la literatura y quiere ser enteramente literaria, borrando las ataduras institucionales que han formado su historia. Lo intenta ya sea asumiendo en su discurso procedimientos abiertamente litera-

⁴ En el marco de este trabajo tomemos la declaración de Derrida literalmente, aunque sin dudas hay en juego toda una dimensión retórica y estratégica en su “confesión”: él se presenta como alguien incapaz de contar una historia para, desde ese lugar de enunciación, impugnar o cuestionar a quienes sí se creen ingenuamente capaces de hacerlo: contar una historia, una historia unitaria, con un sentido único e in cuestionable. Por ejemplo, la historia de Paul de Man y de sus compromisos con el Nacional Socialismo y el antisemitismo en Bélgica en los años 40 y las consecuencias del descubrimiento de esos compromisos en el destino de la “deconstrucción en América” en los años 80.

⁵ Habría que estudiar en qué medida y con qué matices es posible reconocer un similar “pasaje al relato” en la crítica literaria en otros países latinoamericanos, un trabajo por venir que excede los límites del presente ensayo, aunque hay señales claras de un movimiento de la crítica latinoamericana contemporánea en este sentido. En el caso de Brasil, ver por ejemplo Charbel (2018) y Gutiérrez (2017).

rios, o bien, tiñendo su proceder con inscripciones autobiográficas (el diario, la crónica) que sustituyen los sesudos protocolos académicos que fueron los reservorios privilegiados de su verosimilitud” (Panesi *La seducción* 16).

En Argentina existe una fuerte tradición de cruce entre literatura y crítica, y la lista de escritores-críticos es prestigiosa: David Viñas, Noé Jitrik, Ricardo Piglia, Martín Kohan, Alan Pauls, Sylvia Molloy, Daniel Link y un largo etcétera. Pero, en líneas generales, se trata de figuras que han sostenido una “doble vida”, una inscripción doble. Dos leyes, dos instituciones, dos prácticas que, en principio, no se mezclan: por un lado, se desempeñan como críticos y profesores universitarios; por otro, son escritores de ficción en sentido clásico (escriben y publican novelas, cuentos, etc.). En los últimos años, señala Panesi, viene sucediendo algo diferente: críticos académicos, en muchos casos sin un recorrido previo como escritores de ficción, desdibujan las fronteras y comienzan a “contaminar” su producción crítica con marcas literarias, principalmente de las así llamadas “escrituras íntimas”: practican una retórica de las escrituras íntimas pero se exhiben en las redes, en tiempo real, como un espectáculo público. Estos “críticos académicos (créanme: los hay) que, bordeando la impudicia, practican esa forma del diario íntimo y privado [...] que llamamos *blogs*” (122), señala Panesi, exagerando un poco —pero solo un poco— su malestar, lo hacen llevados por un afán o un ideal constitutivo de la crítica académica, el de “salirse de la academia”, que la lleva a desear un tiempo y un espacio otro, un afuera que para Panesi tiene mucho de ilusorio o de imaginario: se trata de una ilusión constitutiva, productiva, pero de una ilusión al fin. No hay “afuera” al que salir porque en realidad la crítica nunca ha estado “encerrada” en la universidad como un espacio puro, aislado de los avatares políticos; no podría estarlo, ya que los claustros están, desde el vamos, contaminados por su afuera, atravesados por la política y por la economía, solo que se sostienen en otra ilusión estructural, la de su aislamiento o retraimiento con respecto a las demandas del afuera y del ahora:

Se me ocurre que si el tiempo académico es cansino y corre el peligro de repetirse en su asentamiento tranquilizador, o en sus verdades de difícil remoción, necesita de otro tiempo más ágil, de un contacto más estrecho con *lo que se imagina* son otros campos culturales, más vastos, más abiertos, o sencillamente otros, porque no le alcanza con volver a sopesar y reexaminar indefinidamente lo que sabe. Necesita el aire de un campo abierto, o en todo caso, plantear lo mismo que discute en los claustros, sin el aparato de las pruebas y los filtros. (121, el subrayado es mío)

Esta necesidad explicaría, entre otras cosas, la existencia de revistas culturales para-universitarias (*Punto de Vista*, *El Ojo Mochó*) y respondería a la pregunta acerca de lo que introducen de nuevo con respecto a los debates académicos: “No se trata de un público diferente, o de un público demasiado diferente, ni tampoco de cuestiones diferentes; se trata de un deseo de participación, de intervención *más o menos ilusoria* y, sobre todo, de un deseo de libertad” (Ibíd., el subrayado es mío). Un deseo o ilusión de libertad que viene acompañada por un movimiento egotista: los críticos académicos de pronto quieren hablar en nombre propio, quieren convertirse en autores, según el modelo subjetivo del escritor, y no del científico que contribuye casi anónimamente a la empresa colectiva de saber. Estaríamos, en principio, frente a dos fenómenos distintos, aunque coincidentes. Un giro narrativo en la crítica que toma predominantemente la forma de un giro autobiográfico. Habría que interrogar esta superposición que llega casi a homologar ambos fenómenos: podría haber —nuevamente: en principio— un giro de la crítica hacia la escritura, la ficción o el relato que no pasase necesariamente o solo por las escrituras del yo⁶. Aunque lo cierto es que en la mayoría de los casos se da una coincidencia de ambos fenómenos.

¿Entonces el giro autobiográfico en la crítica es solo una exhibición narcisista del yo que responde a las demandas actuales del mercado? ¿Se trata solo de la proyección del yo del crítico sobre sus escritos? En algunos casos —los menos interesantes— sí. Pero en otros parecería haber algo más sustancial en juego: la emergencia de una subjetividad-acontecimiento que no existía previamente y que se configura precariamente ahí, en la experiencia de escritura, y que se aparta tanto del “yo fuerte” del crítico exhibicionista, como del yo igualmente fuerte del “crítico científico”, fuerte este último en el borrarse, en la violencia del control que ejerce sobre sí en nombre del “rigor” de la ciencia —como Odiseo haciéndose atar al mástil de su nave para poder oír el canto de las sirenas sin ceder a la seducción, según recuerda la bella formulación de Adorno y Horkheimer (*Dialéctica* 39-41)—.

⁶ Los ensayos críticos del propio Panesi podrían ser un buen ejemplo: sin ceder a la “tentación de los relatos”, apuestan fuerte a la ironía y realizan un trabajo de torsión retórica sobre el lenguaje que los acerca a la retórica de la ficción literaria. En el libro de Raúl Rodríguez Freire *La forma como ensayo* (2020) puede leerse una encendida e inteligente defensa de la contaminación entre crítica y ficción, que se esgrime al mismo tiempo contra la burocratización neoliberal de la crítica académica (el *paper*) pero también contra las tendencias narcisistas del giro autobiográfico.

El periplo de Alberto Giordano resulta elocuente en este sentido: pasó de sostener una crítica acorde con los protocolos académicos profesionales, aunque presionando “desde adentro” sus restricciones discursivas a través de una defensa de la ética del ensayista como metodología apropiada para los estudios literarios, hacia una indagación teórica y crítica de las escrituras íntimas (los diarios de escritores), hasta que en determinado momento “pegó el salto” y comenzó a llevar un diario en Facebook en el que las entradas que todavía podían leerse como ejercicios críticos comenzaron a alternar con ejercicios de escritura íntima, confesional, que desembocaron en los libros *El tiempo de la convalecencia* (2017) y *El tiempo de la improvisación* (2019).

Pero el caso de Giordano, siendo quizás el más emblemático, no es el único. Como señala Panesi, se advierten diferentes formas de coqueteo con la ficción en el último libro de Ludmer, *Aquí América Latina* (2010), en el que el subtítulo (*Una especulación*) habilita el tono conjetural de enunciación: “Supongamos que...” (9), “Imaginemos que...” (26)⁷. Pero también Nicolás Rosa se dejaba tentar por la narración en su último libro, titulado *Relatos críticos* (2006). Que se trate de los últimos libros publicados por sus autores no parece menor: es como si, al final de sus vidas, cual esos pecadores que abrazan la fe en su agonía, estos críticos —acérrimos defensores de la cientificidad de la crítica en los años salvajes de la teoría, como los ha caracterizado Asensi Pérez (*Los años*)—, se lanzaran, en su último impulso, hacia el relato⁸.

¿Se trata de una mera ilusión? Si la observamos desde el punto de vista de la institución, sí. Quiero decir: mirada desde la perspectiva del funcionamiento institucional de la crítica, la “libertad” de sus sujetos es una “ilusión necesaria” que hace que el juego continúe, y nada más. De la misma manera

⁷ Este sencillo procedimiento de ficcionalización —que tñe todo el texto— remite nuevamente al *Barthes por Barthes*, que se abría con la inscripción manuscrita: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela” (18).

⁸ La inflexión autobiográfica de este pasaje al relato en la crítica reciente se puede rastrear también a nivel editorial. En el año 2017, Ampersand, una nueva editorial argentina, lanza la Colección Lector&cs, dirigida por Graciela Batticuore, en la cual distintos autores escriben —por encargo— un ensayo autobiográfico de su vida lectora. Lo que resulta llamativo, desde nuestra perspectiva, es que en la colección convivan, indiferenciadamente, profesores, académicos, críticos y escritores. Los títulos publicados en la colección hasta el momento son: *La lectura: una vida...*, de Daniel Link; *Excesos lectores, ascetismos iconográficos*, de José Emilio Burucúa; *Fantasmas del saber (Lo que queda de la lectura)*, de Noé Jitrik; *Citas de lectura*, de Sylvia Molloy; *La vida invisible*, de Sylvia Iparraguirre; *Trance*, de Alan Pauls; *El centro de la tierra (Lectura e infancia)*, de Jorge Montealeone; *Los libros y la calle*, de Edgardo Cozarinsky y *Estaciones*, de Carlos Altamirano; todos ellos publicados por Ampersand en Buenos Aires entre 2017 y 2019.

que la fe de los creyentes es una ilusión necesaria para el funcionamiento institucional de la Iglesia, podríamos decir. Y este pensamiento, en principio, nos conmueve con su impiadosa lucidez crítica que desenmascara quimeras. Pero no deja de alojar, en su interior, cierta candidez u otro tipo de ilusión: el de la continuidad institucional. “Creen ser libres, pero no hacen más que cumplir el juego predeterminado por la institución”, o también “los sujetos pasan, la institución queda”, parece decir el crítico que desenmascara las ilusiones narcisistas de quienes pugnan por un espacio de libertad, de quienes manotean, acaso en el vacío, tanteando en vano un pensamiento del afuera. Pero ese movimiento acaso no vea, o tienda a olvidar que la existencia de la institución misma (y esto se aplica a la universidad, a la crítica y también a la literatura) no es menos ilusoria o fantasmática que la de los sujetos. En todo caso, y como mucho, es una ilusión que dura un poco más. Pero volvamos a la figura del creyente. O de aquel que, siguiendo a Foucault, sostiene el coraje de la verdad sin importar las consecuencias. Se trata de actos éticos. ¿Tiene algún sentido identificarlos como ilusiones? Por más que se aclare que se trata de “ilusiones necesarias”, ¿no se desliza siempre, en el uso del calificativo, la sugerencia de que habría algo, alguna posición subjetiva, que no sería una ilusión, que pertenecería a un orden más firme, más cierto, de mayor consistencia? Por ejemplo, la del crítico lúcido y desencantado que desenmascara las ilusiones de los otros sin participar él mismo del juego.

IV.

¿Qué está pasando entonces cuando los críticos se ponen a narrar, haciendo a un lado el delicado juego de auto-restricciones que les impone su práctica profesional? ¿Es que acaso la crítica ya no se presenta como una perspectiva potente desde la cual mirar el mundo? En efecto, lo que parecería estar en juego es una crisis más general del estatuto de la crítica: por un lado, si de “eficacia política” se trata, la crítica literaria parecería ver desdibujado cada vez más su potencial destabilizador frente a otras formas de intervención —en apariencia— más directas y efectivas (pienso en los diversos activismos vinculados a la ecología, los derechos humanos, las luchas identitarias de las minorías, etc.). Por otro lado, se puede advertir un renovado interés por la ficción literaria (y me refiero en este punto también a un interés por un

posible, aunque humilde, camino profesional: ser escritor). Un síntoma de este fenómeno —que sin dudas no ha dejado de causar inquietud en la comunidad académica de estudios literarios— es la reciente creación de una Maestría en Escritura Creativa (UNTREF) y de una Licenciatura en Artes de la Escritura (UNA)⁹. Esta última es la primera carrera de grado de este tipo en la Argentina, que viene a satisfacer una demanda de larga data (“la universidad nos enseña a leer e investigar, quizás a enseñar, pero no a escribir literatura”), una demanda pragmática ante la cual la respuesta tantas veces oída (“nadie puede enseñar a escribir literatura”) de pronto suena un tanto romántica y hueca. ¿Pero qué pasó entre los años de la asistencia masiva a los seminarios de Ludmer en los 80 o de Piglia en los 90 y la situación actual¹⁰? Los estudiantes no iban a escucharlos en masa solo porque no tuvieran la opción de estudiar escritura creativa. Había un interés apasionado por la teoría y la crítica que parece estar en declive. Aunque, al mismo tiempo, un grupo reducido pero persistente ha continuado volcándose a la crítica académica como camino, desarrollando niveles de competitividad y de profesionalización crecientes (hoy aquellos estudiantes que parecen más claramente destinados a una carrera académica “exitosa” terminan sus estudios de grado con una idea muy definida de cómo continuarán: becas, posgrados, inserción en cátedras, etc.). Un cambio de ethos entre los más jóvenes y al mismo tiempo una estrategia de supervivencia ante las políticas cada vez más restrictivas en términos de acceso a la carrera de investigación profesional. Sin dudas, ante las crecientes demandas y exigencias, habrá quienes extremen su dedicación para no “quedarse afuera” del sector cada vez más restringido de los que cumplen con los estándares.

En este sentido, creo que es posible apreciar, entre estos “jóvenes profesionales”, un movimiento que en principio parecería contrapuesto al giro hacia el relato y la ficción, pero que en alguna medida puede pensarse como complementario: si un sector de los jóvenes que, en el pasado, se volcaban entusiastas al estudio de la teoría y la crítica hoy se sienten seducidos por los cantos de sirena de la escritura creativa, entre este otro sector, el de aquellas y aquellos que siguen sintiendo el llamado de ese discurso enredado con los

⁹ Se puede consultar información sobre la carrera en: <https://www.una.edu.ar/carreras/licenciatura-en-artes-de-la-escritura> —16594.

¹⁰ Me he ocupado de los seminarios de Ludmer y Piglia y de ese momento tan singular de nuestra historia universitaria en Peller “A propósito” y “Dos primaveras”.

juegos institucionales del saber sobre la literatura que es la crítica académica, se puede apreciar lo que llamaría, jugando un poco con las palabras —y reconozco que no sin malicia de mi parte—, un “giro conservador”. ¿A qué me refiero? Durante el apogeo o “el tiempo de la teoría”, como lo llama Panesi refiriéndose a Rosa, el gesto principal, constitutivo, revoltoso y revolucionario de la crítica era el de una negatividad sin resto que se prodigaba en operaciones de desmontaje, desnaturalización, desmitificación, deconstrucción, demolición, derrumbe. Por el contrario, toda operación positiva, de conservación, resguardo, memoria, canonización, celebración, homenaje, protección, archivo, se consideraba, a priori, patrimonio de la derecha académica más rancia¹¹.

Sin dudas que la crisis de la izquierda revolucionaria y sus protocolos de lectura ha influido en la configuración hoy hegemónica de lo que llamo “giro conservador de la crítica literaria”. También sin duda se puede leer allí, en una vertiente si se quiere más optimista, una respuesta a las políticas de desaparición, exterminio sistemático de cuerpos y de vidas y de archivos puesta en acto desde el Estado durante la última dictadura cívico-militar. Es ante estas políticas de borramiento sistemático que el gesto de conservar, preservar, salvar, recordar, archivar, puede cambiar de signo y leerse como un gesto de resistencia, un “gesto crítico” (aunque habría que preguntarse si la resistencia y la crítica son operaciones equivalentes: tengo mis dudas). En todo caso, es en este marco que trabajos recientes, orientados a la conservación y recuperación de clases, archivos, revistas, imágenes, etc., pueden pensarse a sí mismos como “actos críticos”. Pero creo que puede leerse también en este “giro conservador” el síntoma de una profesionalización creciente: entre aquellas y aquellos que buscan hacer de este camino su profesión, el trabajo con cor-

¹¹ Panesi recuerda este “mito de la izquierda”, como él lo llama, antes de lanzarse a hacer un homenaje a Viñas, a lo que Viñas representa para la crítica argentina, en el marco de la presentación de la reedición de *Literatura Argentina y política* (Sudamericana 1995), como explicando por qué él, que antes renegaba de los homenajes, ahora participa en uno (y hay otros homenajes en su libro: a Ludmer, Rosa, Molloy, Barrenechea, etc.): “Cuando yo era estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, aquí en Buenos Aires, pensaba que los “homenajes”, las presentaciones de libros, los premios, los galardones con sus cintas de oro y plata pertenecían por exclusividad a la fanfarria ostentosa de la derecha académica, algo así como una mezcla de la Sociedad Rural y el antiguo suplemento amarronado del diario *La Nación*. Era crédulo y participaba de los mitos de la izquierda (la razón no cae, según esta mitología, en la sensiblería palabrera del homenaje, y el mejor premio para alguien consiste en el uso político que se hace de sus ideas); pero luego comprendí que la llamada izquierda argentina podía competir con palabrerías y con otros mitos tan almiarados como siniestros” (Panesi *La seducción* 235).

pus de archivo, con documentos, con revistas, desgravaciones de clases y entrevistas, haciendo uso de las herramientas metodológicas de la historia y la sociología literaria, les otorga, o eso suponen, según conjeturo, algo así como un suelo más firme, un fundamento empírico, material, una mayor solidez para sus proyectos, como si ese fundamento archivístico y documental alejara estos trabajos, justamente de “la seducción de los relatos”, en su contracara ominosa: el temor a pensar (a que otros piensen) que lo que hacemos es apenas una “fábula crítica”.

Pero también habrá quienes, sin necesariamente renegar de su condición de críticos, sin pensarse necesariamente “afuera” de la crítica académica, se permitan el lujo inaudito de ponerse a narrar historias, beneficio exorbitante de aquel que sabe que, dada la situación cada vez más marginal de la crítica literaria, después de todo tiene poco que perder.

V.

Resulta significativo que haya sido Panesi el encargado de señalar esta reciente “seducción de los relatos” en la crítica argentina¹². Director del Departamento de Letras de la UBA, con algunas interrupciones, desde la refundación de la carrera en 1984, tras la última dictadura cívico-militar, hasta fines de la primera década del nuevo siglo, y Profesor de Teoría y Análisis Literario durante más de treinta años, su figura está ligada de manera indisoluble a la historia de la renovación disciplinar de los estudios literarios en la Argentina postdictadura, los “años dorados” de la teoría literaria. Siempre fue un defensor de los injertos de la teoría con la crítica y la literatura, o para ser más precisos: siempre señaló burlescamente el gesto reactivo de quienes pretendían legislar en contra de los peligros de esa contaminación en defensa de una supuesta “pureza” de la literatura¹³. Sin embargo, para nuestra sorpre-

¹² Lo hizo en su trabajo “La seducción de los relatos: diez años de crítica argentina (2004-2014)”, leído por primera vez en diciembre de 2014, publicado en 2015 y recopilado en el libro al que da título: *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina* (2018).

¹³ En este sentido recuerda, en una entrevista realizada por Fernando Bogado tras la salida de su libro, a “la vieja guardia de la facultad” que reaccionaba escandalizada contra “nosotros mismos, los que veníamos a ensuciar la literatura. Recuerdo que en esos tiempos había un cartel que decía «no ensucien la literatura con el papel higiénico de la ciencia»” (Panesi “La seducción”).

sa, casi para nuestro escándalo, declara en una entrevista, tras la salida de su nuevo libro, sentirse una persona “victoriana”, formada en la idea de que la voz del crítico tendría que ser “lo más neutra posible”:

En rigor, después de haber pasado por muchos marcos teóricos, la crítica argentina comenzó a reclinarse sobre sí misma. Ahí aparece lo que algunos llamaron, precisamente no yo, la crítica-ficción, o la ficcionalización de la crítica. Y para una persona victoriana como yo, victoriana en el sentido de que fue educada escolarmente en los ‘60 y los ‘70, la voz del crítico tenía que ser una voz neutra, o lo más neutra posible. Esa es mi educación, y en cierto modo, ahora estamos en un momento en el que la crítica no sólo es ficción, sino también manifestación de los afectos del crítico. Entre las formas de ficcionalización que tiene la crítica, una es el componente autobiográfico que pone el crítico en lo que lee. Para mí, la crítica literaria está amenazada por la ficción. (“La seducción”)

La ficción acecha a la crítica y es una de las formas de la seducción de los relatos. Pero otra forma de esta seducción es la tentación que para los críticos literarios representa la política y sus “grandes relatos”: “dar el salto” hacia la política y los medios masivos, ampliar el campo de acción, pasar de un objeto restringido como es la literatura a otro tanto más amplio y relevante en cuanto a sus alcances sociales: volverse un analista del discurso político o de la política misma, ser un intelectual mediático (los ejemplos privilegiados entre los años 2004 y 2014, de uno y otro lado de “la grieta” que divide y constituye el espacio político argentino son Horacio González, representante intelectual del kirchnerismo, y Beatriz Sarlo, abanderada intelectual del anti-kirchnerismo).

El detalle del que parte Panesi es notable, y su equidistancia crítica —su colocarse “por afuera” de la contienda— es lo que le permite ver eso que a todos se les escapa (el crítico como “demonio de la sutileza” en palabras de Henry James). Ya desde los años 90 González y Sarlo (y las revistas *El ojo mocho* y *Punto de Vista*) constituyen dos modelos contrapuestos del intelectual crítico en la Argentina (Podlubne “Beatriz Sarlo”). Por eso resulta tan inquietante el gesto compartido que detecta Panesi: ambos autores, en plena contienda ideológico-política, publican en 2014, casi en simultáneo, un libro de relatos: *Viajes y Besar a la muerta*, respectivamente. ¿Qué buscan Sarlo y González en el relato? ¿Lo mismo que buscaron antes en la política? ¿Se trata del mismo impulso, la ilusión de un afuera, salir de las restricciones de la crítica profesional? Frente a esas ilusiones de trascendencia, Panesi sería el que

permanece en la clausura, en la inmanencia del espacio “propio” de la crítica, pero no porque crea que se trata de un espacio cerrado o puro, sino todo lo contrario: porque no es necesario ir a buscar la política “afuera”, a “la calle”, al “mundo real” porque la política ha estado siempre, desde su constitución misma, operando en eso que llamamos “el claustro”. Y en un punto Panesi tiene toda la razón, resulta evidente que algo de esa ilusión de fuga alienta las búsquedas —tan disímiles— de Sarlo, González, Giordano y otros. ¿Pero por qué considerarlas una “ilusión”? ¿Habría algo que no lo fuera? ¿No es esa la ilusión máxima, la ilusión iluminista de la crítica, no dejarse ilusionar, no dejarse seducir, permanecer encerrada, en su espacio de clausura, en la pura inmanencia de su lucidez? ¿No es esa la seducción última a la que debería resistir? O, para formularlo en otros términos: ¿qué precio paga Panesi —su discurso—, qué precio de fidelidad a la crítica debe pagar para permanecer en ese “espacio neutral”, “equidistante”, de exterioridad ante las contiendas ideológicas, desde el que puede “ver” eso que nadie más pudo? ¿Por qué la subjetividad del crítico debería ser austera, ascética, decorosa, reservada? Porque hay algo de pudor borgeano en el escándalo con que Panesi señala las efusiones sentimentales de Sarlo y González: “Sarlo y González comparten el interés por la cultura popular, por el peronismo y la liturgia del peronismo, por el atractivo de Eva Perón y por analizar no solo el tejido argumentativo-racional de la política, sino también sus aspectos emocionales o míticos” (*La seducción* 89). Y hay también un cierto “realismo” (político) en Panesi, una mirada lúcida y desencantada, que observa con distancia irónica a estos colegas que de diferentes maneras caen presos de la ilusión de “salir” más allá de las fronteras de la academia, de los claustros, del encierro asfixiante en que resuena el discurso de la crítica especializada. “Ya van a volver con el caballo cansado”, parece decirles, mientras los ve ensayar sus “gestos literarios” y sus “gestos políticos”. Y es cierto, algo de ilusorio, de deslumbramiento imaginario, de despliegue de la imaginación, de fantasía, de fábula, hay en estos derroteros, que muy probablemente concluyan con un retorno al hogar, una “recaída” en el espacio propio. Pero, ¿quién podría asegurar que regresan iguales, que son los mismos? En definitiva, la creencia de que es posible salir resulta tan ilusoria, tan imaginaria, como aquella contraria: la de que es posible “permanecer adentro”, sin cruzar la frontera, llegar a ser una especie de contracara del campesino de la parábola kafkiana (Derrida “Kafka”). Porque, ¿quién podría estar seguro de permanecer adentro, de que eso no

fuera también una absoluta ilusión, siendo la institución por definición inestable, porosa, histórica, y por lo tanto abierta no solo al riesgo permanente de transformaciones y crisis sino también, eventualmente, al de su desaparición definitiva, al borramiento absoluto no solo de sí misma sino de toda huella o archivo?

¿Qué pasaría, qué le pasaría a Panesi —a su discurso— si se pusiese a contar sus propios relatos, si por un momento cediera él mismo a la seducción? No lo sabemos (y acaso no lo sepamos nunca). Hay algo allí que se abre —y se cierra— ante lo incalculable. Algo impredecible que, por ejemplo, en el caso de Sarlo o de González constatamos en el transcurso de los pocos años transcurridos desde el hallazgo de Panesi: que ellos, sorprendentemente, no quedaron fijados a ese rol de intelectuales mediáticos, como si se tratara de una identidad estable. Por el contrario, ese parece haber sido solo un punto en un recorrido abierto. Del mismo modo, ese momento de “pasaje al relato” habrá sido, no la confirmación de una posición intelectual, el punto de llegada y el reaseguro de una identidad (como la lectura de Panesi dejaba entrever), sino el final de una etapa y el relanzamiento hacia otra cosa. Porque justamente allí, en 2014, tanto Sarlo como González, por efecto de transformaciones políticas que sin dudas los excedían ampliamente, perdieron ese lugar en el que parecían firmemente instalados, lo que demuestra cuán frágil, inestable y azaroso era después de todo.

Bibliografía

- AA. VV. *Literal. Edición facsimilar*, Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.
- Adorno, Theodor. W. y Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid: Ed. Nacional, 2002.
- Asensi Pérez, Manuel. *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980.
- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción y prólogo de Alan Pauls. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun, Metales Pesados: Santiago de Chile, 2008.

- Charbel, Felipe. *Janelas irreais. Um diário de releituras*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- Derrida, Jacques. “Kafka: ante la ley”. En *La filosofía como institución*, Barcelona: Gránica, 1984.
- . “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, 383-401. En *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Estrín, Laura y Molina, Milita (comps.). *Escritos sobre Nicolás Rosa*, Buenos Aires: Editorial FFyL UBA, 2016.
- Ffrench, Patrick. *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Forest, Philippe. *Historie de Tel Quel*, Paris: Seuil, 1995.
- Foucault, Michel. ¿Qué es la Ilustración? Traducción y prólogo de Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1996.
- . *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . *Discurso y verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo. Grenoble, 1982 / Berkeley, 1983*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- . “¿Qué es la crítica?”. En ¿Qué es la crítica? Seguido de La cultura de sí. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Giordano, Alberto. “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”. *Pensamiento de los Confines* 21 (diciembre de 2007): 157-167.
- . *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- . *El tiempo de la convalecencia*. Rosario: Iván Rosado, 2017.
- . *El tiempo de la improvisación*. Rosario: Iván Rosado, 2019.
- González, Horacio. *Besar a la muerta*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Gutiérrez, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.
- “La intriga” [texto anónimo]. *Literal* 1 (noviembre de 1973): 119-122. Reproducido en edición facsimilar en *Literal. Edición facsimilar*, 153-156. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Lacan, Jacques. *D'un Autre à l'autre (1968-1969). Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XVI. Texte établi par Jacques-Alain Miller*. París: Seuil, 2006.
- Libertella, Héctor (comp.). *Literal 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Molina, Milita. *Nicolás Rosa*. Santa Fe: Editorial UNL, 2018.

- Pauls, Alan. "Prólogo", 7-17. En Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- . "La seducción que no cesa". Entr. Fernando Bogado. *Página 12*. 19 de agosto de 2018. Web.
- <<https://www.pagina12.com.ar/135927-la-seducion-que-no-cesa>>
- Peller, Diego. "Las defensas de la universidad", *Otra Parte* 11 (otoño 2007): 60-64.
- . "La flexión Literal en la crítica y la literatura argentinas de la década del setenta". *Filología* XLII (2010): 255-273.
- . *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2016.
- . "A propósito de la publicación conjunta de *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, de Josefina Ludmer, y de *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, de Ricardo Piglia", *Otra Parte*: 06/10/2016. Web.
- <<https://www.revistaotraparte.com/discusion/a-proposito-de-la-publicacion-conjunta-de-clases-1985-algunos-problemas-de-teoria-literaria-de-josefina-ludmer-y-de-las-tres-vanguardias-saer-puig-walsh-de-r/>>
- . "Dos primaveras, ¿hacen verano? La institucionalización de la teoría literaria en la Argentina y sus relatos", *El Taco En La Brea* 8 (2018): 138-150.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Podlubne, Judith. "Beatriz Sarlo / Horacio González: Perspectivas de la crítica cultural", 67-78. En Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (comps.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Rodríguez Freire, Raúl. *La forma como ensayo. Crítica ficción teoría*. Buenos Aires: La cebra, 2020.
- Rosa, Nicolás. *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Viajes*, Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- Vitagliano, Miguel. "Nicolás Rosa: la voz en acto". *Punto de Vista*, 87 (abril 2007): 26-29.
- Wolff, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo, 2009.