

DOSSIER

Filologías latinoamericanas

COMO POESÍA, FILOLOGÍA

LIKE POETRY, PHILOLOGY

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

Enseñó literatura en la Universidad Federal de Santa Catarina, también fue investigador del CNPq 1-A, becario Guggenheim y profesor visitante en las universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Presidió la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) y recibió un doctorado honorario de la Universidad Nacional de Cuyo. Es autor de varios libros, entre los más recientes, María con Marcel. Duchamp en los trópicos; Archifilologías latinoamericanas; Ruinología y Visión y poder de no. Colaboró en varias obras colectivas, como ¿Por qué Brasil? ¿Qué Brasil?; Mil hojas Formas contemporáneas de literatura; Antonio Candido 100 años. Editó distintas obras como El alma encantadora de las calles de João do Rio; Ronda de las Américas de Jorge Amado (traducida al italiano); Antonio Candido y los estudios latinoamericanos, así como la correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas y la Obra Completa de Oliverio Girondo
Contacto: antelo1950@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9799-6550

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Retorno-a-la-filología**Poesía**Psicoanálisis*

A partir de Paul de Man, la idea de un retorno a la filología ha sido un tópico central para los objetivos y métodos de los estudios literarios. Esos retornos a la filología, sin embargo, han tendido a definir la filología de acuerdo con prácticas críticas ya existentes. Ya que la poesía es prima philologia, ese conocimiento significa, de un lado, que el substrato concreto de las operaciones filológicas deberá ser localizado en la estructura poética; pero significa, por otro lado, que la filología no puede encontrar soporte coherente o constante en la estructura poética. Efecto atolondradicho: Que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que se oye. La filología debe pues hablar con una voz alterna a la de la poesía: como profecía, conjetura o interpretación.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Return-to-philology**Poetry**Psychoanalysis.*

Since Paul de Man, the idea of a return to philology has been a main trope for reflections on the aims and methods of literary studies. These returns to philology, however, have tended to define philology according to an already existing critical practice. Once poetry is prima philologia that knowledge means, on the one hand, that the factual ground for philology's operations must be found in the structure of poetry; but, on the other hand, it means that philology cannot find any coherent or constant ground in the structure of poetry. The étourdit effect: That one might be saying remains forgotten behind what is said in what is heard. Philology must therefore speak with a voice other than that of poetry: as prophecy, conjecture or interpretation.

Fecha de envío: 16/09/20

Fecha de aceptación: 10/11/20

1.

El 7 de junio de 1913, al inaugurar la cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas pronuncia dos veces ante su auditorio el concepto de filología. Sorprendentemente, la primera mención es a la filología indígena, un objeto casi imaginario.¹

El estudio de la Literatura Argentina, omitida hasta hoy en el programa de nuestras universidades, es una asignatura cuya fundación se hacía indispensable para completar el conocimiento de nuestra formación nacional. Las cátedras de antropología americana, de filología indígena, de cartografía histórica, de fauna y flora regionales, funcionaban en institutos diversos, dando a nuestros universitarios la conciencia del país, por los elementos primordiales de su tierra y de su hombre. Era sin duda anomalía sorprendente, que nuestras aulas de estudios superiores no enseñaran, al par de las antedichas disciplinas, la evolución de nuestras fuerzas espirituales y de las formas literarias que las habían fijado. Apenas si las cátedras de ciencias sociales mostraban, desde años atrás, la formación de nuestras instituciones políticas, complementadas, en más recientes años, por las cátedras de ciencia y legislación escolares. Pero nuestros sistemas de educación, en su doble faz didáctica y jurídica, y nuestros sistemas de gobierno, a través de las luchas sangrientas que los organizaron, no bastarían, por sí solos, para revelar la vida íntima del alma argentina, sin las secretas corrientes de ideas, de pasiones y de emociones que a aquella alma animaron. Forma visible y perdurable de esas secretas corrientes que elaboran la conciencia y la cultura de un pueblo, son los monumentos de su literatura; y puesto que nosotros los poseemos, era una anomalía no estudiarlos en la Universidad, donde se forman las clases dirigentes de la nación (Rojas, 1913: 337).

¹ Ver Ambrosetti (1908, 1910). Su libro *Supersticiones y leyendas* recién se publicaría en 1917. Ver además Bentivegna (2019).

La segunda mención ocurre cuando, hacia el fin de su conferencia, constatamos que las naciones europeas, según argumenta Rojas,

desmembrando imperios o reuniendo feudos, precedieron a la nación que fundaron, y fue expresión de su alma y rasgo de esa nación, el idioma por ellas elaborado. Aquellas lenguas nacionales pudieron tener su origen en otros idiomas de anteriores conquistas, como el francés y el castellano actuales, respecto al latín de los Césares, pero una vez formados, ya revelaban nuevas calidades fonéticas y espirituales, propias del clima y de la raza donde habían nacido. Así también de suelo, raza y lengua, brotaron las literaturas nacionales; y algo como una misteriosa corriente de la vida cósmica, semejante a la savia que sube de la raíz a la flor, subió de las entrañas de la nación a los ritmos de la estrofa y a las figuras de la fábula. Por eso un documento como la *Chanson de Roland* o el *Cantar del Myo Cid*, es no sólo documento de literatura nacional, sino de filología nacional y de política nacional, en el pueblo a que pertenecen (Rojas, 1913: 364).

Y un documento de filología colonial en los pueblos que la heredan (Altschul, 2012). Un mes antes, la misma revista *Nosotros* había empezado a publicar “A campo y cielo”, la primera parte de la famosa conferencia *El payador* de Leopoldo Lugones.² Rojas aún no era decano

² “Son evidentes las tensiones en el relato que al mismo tiempo que funda la nación sobre la de una superación festejable, no deja de constatar que ‘la civilización ha sido cruel con el gaucho, elemento al fin irresponsable, de los políticos que explotaban su atraso. Penurias, miseria, y exterminio es lo único que le ha dado’ y que ‘la estancia enriqueció al patrón y al colono, pero nunca al gaucho cuyo desinterés explotaron sin consideración’. Patrón y civilización son situados, así, en el polo opuesto al gaucho, mientras éste abona el suelo con su sangre y con su esfuerzo, aquél se enriquece. Constatación que funciona como movimiento de relativización. Y a su vez relativizada en el elogio a la clase dominante: se trata de una ‘oligarquía inteligente’. Labora como verduga pero no puede considerársela culpable, es más bien agente de una necesidad. El escritor queda preso de la fórmula sarmientina, en lo que ésta porta de más lineal. Queda sujeto a una rejilla clasificatoria en la que las razas y las culturas se piensan como etapas sucesivas y excluyentes. Los indios reciben la condena despreciativa; los gauchos la declaración de su anacronismo; la elite criolla el festejo de su destino. Martínez Estrada supo señalar la tensión entre el descubrimiento y el descubridor, que muchas veces retrocede asustado ante su propio hallazgo. Sería el caso de Hernández, también el de Sarmiento. Agrego: en el *Facundo* su autor devela la coexistencia de tiempos diferentes en el mismo territorio nacional y esas temporalidades configuran culturas contrapuestas, pero en el revés de ese mismo gesto está su ocultamiento, la comprensión de la heterogeneidad como sucesión de etapas en una misma línea que les da sentido y las interpreta. Subsume las diferencias en un fondo común homogéneo. Ese movimiento es también el de Lugones, que por momentos abre la mano para exhibir un arco de colores y luego la cierra en un puño de único gesto” (Lopez, 2009: 18-19). Sobre la cuestión, ver Dalmaroni (2001, 2006). Ajeno al debate, en respuesta a la segunda encuesta de *Nosotros* sobre el valor del *Martín Fierro* (1913), el anarquista catalán Juan Mas y Pi (1912) condena el nacionalismo de Rojas y el *archicriollismo* de Lugones, fiel a su programa de que sin

de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (lo será entre 1921 y 1924),³ y de allí pasaría al rectorado de la institución, en el segundo mandato de Hipólito Yrigoyen (1926-1930). Por su adhesión al yrigoyenismo, precisamente, será desterrado a Tierra del Fuego. En el momento en que crea la cátedra de literatura argentina está institucionalizando el proyecto desarrollado en *La restauración nacionalista* (1909), según el cual los bienes y prácticas culturales tradicionales son instrumentos pedagógicos privilegiados para captar la continuidad histórica de lo nacional, tesis aún más desarrollada en *Eurindia* (1922), con sus ramificaciones bibliográficas,⁴ plásticas y arquitectónicas,⁵ donde Rojas, siempre moviéndose entre exotismo e indianismo, postula la gravitación potencial de Buenos Aires, pero de manera diferencial a la cosmópolis liberal. La ciudad, que en su conferencia "Conciencia de América" (1939)⁶ asocia con la civilización, a la manera de Sérgio Buarque de Holanda, en *Raíces de Brasil* (1936), es el espacio por antonomasia del mestizaje nacional e incluso continental. En esa Babel conviven la raíz primitiva, el tronco colonial, las ramas patricias y los brotes modernos, en un proceso ascensional sintético, oriundo del telurismo romántico y de las teorías del mestizaje postuladas bajo la sensibilidad teosófica del espiritualismo, como el *Contrapunteo cubano....* de Fernando Ortiz (1940), permeable al kerdicismo, o las abiertamente laicas, como la *Formación de la literatura brasileña* (1959), de Antonio Candido. En todo caso, Babel, parafraseando a Karl Krauss (y a la XIV tesis benjaminiana sobre la historia) no es sólo origen sino meta de América Latina.

Lugones, en manifiesto aprendizaje de Herrera y Reissig o Laforgue y en cauteloso aprendizaje de Goethe, es el ejemplo menos lastimoso del trance por el cual hoy pasamos todos: el del criollo que intenta descriollarse para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra; su triunfo es la excepción de muchos fracasos.

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura

lucha no hay belleza ni arte, lo cual le hace elogiar, en la misma revista, a Baudelaire o Torres García, e incluso a Alcides Maya, lo cual todavía revela una concepción racional y romántica, en sintonía con el universalismo catalán de Gabriel Alomar o Eugeni d'Ors, éste, sin embargo, elogioso lector del poema de Hernández, al que equipara a la *Hérodiade* de Mallarmé.

³ En su decanato se crea el Instituto de Filología (cfr. Rojas y Castro, 1923).

⁴ Es el caso de la *Biblioteca Argentina* (1915-1928). Ver Degiovanni (2007).

⁵ Ver Guido (1924, 1927, 1930, 1931, 1940, 1956); Canal Feijoo (1958).

⁶ La secretaria de redacción era la sobrina de Mariátegui, Amalia Caveró.

desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso*. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel (Borges, 1925: 137).⁷

2.

En su clase inaugural en el Collège de France, *El orden del discurso* (1970), Michel Foucault postuló que la investigación de una lengua babélica, que como *Ursprache* fue un tema corriente hasta el siglo XVIII, fue suficiente, en la segunda mitad del XIX, para hacer caer cualquier discurso no ya en el error, aunque sí en la quimera, en el ensueño o en la pura y simple monstruosidad lingüística. En realidad, ya años antes, en 1963, Foucault se había cuestionado si no se podría hacer, o al menos esbozar a distancia, una ontología de la literatura a partir de los fenómenos de autorrepresentación del lenguaje; figuras que aparentemente pertenecen al orden del artificio y el entretenimiento, pero que en verdad esconden, es decir traicionan, la relación que el lenguaje mantiene con la muerte (ver Foucault, 1999: 183-4). Se planteaba en ese momento la posibilidad de que en toda obra el lenguaje se superpusiera a sí mismo en una *verticalidad* (subrayo) secreta, en la que el doble fuera el mismo exactamente, excepto por una delgada diferencia, una sutil línea negra que ninguna mirada pudiese distinguir, salvo en las brumas hondas del tiempo, para emerger más adelante, en el centro de un disco brillante y virtual.

La obra de lenguaje es el cuerpo mismo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle ese espacio infinito en el que entrechocan los dobles y las formas de esta superposición, constitutiva de toda obra, sólo pueden descifrarse en esas figuras adyacentes, frágiles, un poco monstruosas en las que se señala el desdoblamiento. Su alzado exacto, su clasificación, la lectura de sus leyes de funcionamiento o de transformación podrían servir de introducción a una ontología formal de la literatura (Foucault, 1999: 185).

⁷ Arturo Capdevila (1928) escribe crónicas, en los 20, en el diario *La Prensa*, donde se enorgullece del castellano, pero vilipendia el voseo, pronosticando, en cambio, un futuro hegemónico para la lengua.

Es decir, aquello que Foucault luego reivindicaría en su clase inaugural. Es importante señalar también que, a diferencia de la tradición de la Teoría Crítica reivindicada en los 80 para construir una ontología del presente que invirtiese la premisa universal del kantismo, en un sentido perverso, el de tomar siempre el cuerpo del otro como medio y nunca como fin, Foucault, a diferencia de Adorno, nos dice entonces que el objeto exacto del sadismo, materia de reflexión también en Bataille, Blanchot, Klossowski, no es ni el otro ni el cuerpo, sino "todo lo que ha podido ser dicho" (Foucault, 1999: 188). Es el lenguaje como un todo lo que se halla esterilizado en un solo y mismo movimiento extremado, ejemplarmente ilustrado por *Don Quijote*, lacerado entre la repetición estricta e inversora de lo que ya ha sido dicho, y la nominación desnuda de lo que está en el extremo de lo que puede decirse. Y ese modelo, como sabemos, Foucault lo encuentra en Borges.

En *La Biblioteca de Babel*, todo lo que puede ser dicho ya ha sido dicho: en ella pueden encontrarse todos los lenguajes creados, imaginados, e incluso los lenguajes concebibles, imaginables; todo ha sido pronunciado, incluso lo que no tiene sentido, hasta el punto de que el descubrimiento de la mínima coherencia formal es un azar altamente improbable, del que no pocas existencias, obstinadas sin embargo, nunca han recibido el favor. Y sin embargo, por encima de todas estas palabras, un lenguaje riguroso, soberano, las recubre, un lenguaje que las cuenta y a decir verdad les da nacimiento: el lenguaje mismo apoyado contra la muerte, ya que es en el momento de la caída en el pozo del Hexágono⁸ cuando el más lúcido (el último por consiguiente) de los bibliotecarios revela que incluso el infinito del lenguaje se multiplica al infinito, repitiéndose sin término en las figuras duplicadas de lo Mismo (Foucault, 1999: 191).

3.

La utopía de un discurso homogéneo y universal arranca, como vemos, con Babel (cfr. o ver Ahmed, 2017) y aflora con fuerza en momentos fundantes de la filología, enaltecida por Auerbach, en *Philologie der*

⁸ Recordemos el *incipit* de ese relato: "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente" (Borges, 1974: 465).

Weltliteratur (1969), con el argumento de que el presuponer un humanismo nivelador es una *felix culpa*, la de reconocer la división posbabilística en muchas culturas, lo que le permite concluir que nuestro dominio filológico es de ahora en adelante la tierra en su conjunto, pero no más la nación.⁹ El texto es de 1952, suerte de corolario a *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, que había salido en 1946. Su traducción mexicana, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, había sido publicada por Fondo de Cultura Económica en 1950, antes incluso que *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, que Princeton recién edita en 1953. Einaudi la traduce al italiano en 1956, pero habría que esperar hasta 1968 para que Gallimard lanzase *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Recién al año de su publicación original, en 1947, Fernand Baldensberger reseña *Mimesis*, para la *Revue de littérature comparée*; en 1949, Helmut Hatzfeld hace lo propio en *Romance Philology* y, sólo el mismo año de *Filología de la Weltliteratur*, o sea seis años después, Ernst Robert Curtius comenta el libro de 1946 en *Romanische Forschungen*, al igual que un discípulo de Américo Castro (Degiovanni y Toscano, 2010), Stephen Gilman, en la *Nueva revista de filología hispánica*. Al año siguiente, Joaquín Casaldueño lo reseña en *Hispanic Review* y recién en 1960 Yakov Malkiel lo analiza en *Romance Philology*.¹⁰ Tardíamente, en 1972, cuando ya campeaba la *French Theory*, enemiga de la filología, Paul Zumthor le dedica un ensayo a Auerbach en la revista *Littérature*.

Aunque la traducción brasileña tardaría bastante, ya en 1947, una nota en el periódico *Letras e Artes* de Rio de Janeiro enaltece *Mimesis* por representar “uma nova historiografia literária igualmente distante da exegese filológica e da narração biográfica”, términos semejantes a los que emplearía Otto Maria Carpeaux, en 1959, al decir que “Erich Auerbach deu um corte transversal pela história literaria ocidental inteira” para aportar “os materiais da futura história literária” (Carpeaux, 2008: 437).¹¹ Es significativo, entre tanto, que en el tercer

⁹ Ver Barck (2009); Apter (2006, 2013); Casadei (2015); Hovind (2012); Mazzoni (2007); Orlando (2009).

¹⁰ Recogido en Malkiel (1973). Para la trayectoria de Malkiel, más recordado quizás como marido de María Rosa Lida, ver Lois (1988).

¹¹ Carpeaux, que ya había divulgado otros críticos aún desconocidos en Brasil (“Jacob Burckhardt: o profeta de nossa época”, 1941), cita a Auerbach en un ensayo de 1950 (“À margem da arte poética”) y se debe seguramente a su prédica la traducción de un fragmento de *Mimesis*, extraído de su análisis de Voltaire (“O estilo propagandístico”, 1950). Ese mismo año comienza a circular en Brasil la traducción mejicana de Fondo de Cultura Económica, citada explícitamente por Haroldo Bruno (“Nota complementar”, 1952). Bruno era un híbrido de narrador de ascendencia kafkiana (*A metamorfose*, 1975;

capítulo de la Parte I, del volumen I (edición O Cruzeiro, 1959) de su monumental *História da Literatura Ocidental*, titulado “História do Humanismo e das Renascenças”, capítulo que Carpeaux no quiso incluir en la segunda edición (Alhambra, 1978), hay una definición tajante: “A filologia clássica do século XIX não pertence à literatura: é lingüística, arqueologia, epigrafia, numismática, historiografia exata” (Carpeaux, 2008: LXII). La supresión tal vez se explique por la adhesión de Carpeaux a la tesis warburguiana de inexistencia de un Renacimiento y un humanismo excluyentes y la postulación en cambio de renacimientos sucesivos y sobrevivientes.¹² En todo caso, y aunque yo mismo haya seguido un curso de posgrado de Antonio Candido, en la Universidade de São Paulo, sobre *Mimesis*, en 1973, dos años después de la esperada traducción brasileña, no sería hasta 1988 que Luiz Costa Lima, profesor en la PUC de Rio de Janeiro, dedicaría un ensayo a los aspectos de historia y metahistoria de Auerbach, en *New Literary History*, replicado en 1993 en “Auerbach e a História Literária”, para la revista portuguesa *Colóquio Letras*. Es decir, en suma, que la fortuna de *Mimesis* fue lenta, aunque homogénea y expandida.

Quizás la herencia más contundente de esa filología global de Auerbach sea la crítica secular de su traductor al inglés de 1952, Edward Said.¹³ Ambos coinciden en organizar el caos babélico a través de la filología como *Weltliteratur*, siguiendo así el ejemplo de Goethe (ver Hoesel-Uhlig, 2004). Pero bueno es recordar asimismo una voz disonante, incluso en la tradición alemana, la del crítico de arte Carl Einstein (1885-1940), hoy más conocido por su teoría del anacronismo, que atacó en solitario las nociones de *Bildung* y *Weltliteratur*, evaluándolas como un último vestigio iluminista, la negación de las fuerzas inconscientes, el escamoteo del conflicto y la huida de la muerte, ideas que, si las asociamos a sus escritos anarquistas juveniles en *Die Aktion*, nos permiten identificar esos desvíos con la socialdemocracia.

En efecto, para Einstein, Goethe era el más tardío representante de un clasicismo terminal, “fashionable imitation of ready-made formulae”, leemos en la versión en inglés publicada en *transition*, la revista órfica en que Beckett publicó su primer ensayo, “Dante...

As fundações da morte, 1976) y crítico activo en la prensa (*Anotações de crítica*, 1954; *Estudos de literatura brasileira*, 1966; *Novos estudos de literatura brasileira*, 1980).

¹² Ver Didi Huberman (2015); Ludueña (2017); Michaud (2017).

¹³ Ver Said (1995, 2006, 2008, 2009, 2013).

Bruno. Vico... Joyce”¹⁴, y donde Joyce, precisamente, divulgó el *Finnegans Wake*, todavía como *Work in Progress* (no es casual que hayan usado el concepto de *ready-made*, acuñado por Duchamp, también colaborador en la revista. En el manuscrito de Einstein leemos *modische Imitation gebrauchsfertiger Formeln*). Todo tendiente a un Olimpo asentado en falso y ridículo optimismo; una comedia teoría de la moderación y, por último, una serenidad ofensiva, en sintonía con una “poética liberal” que, ante el recelo del fin, se precipita a una glorificación monumental, caracterización de la cual no escapa ni el mismo realismo socialista, en la figura de Lunatcharsky. En suma, ególatras, los conceptos de *Bildung* o *Weltliteratur* serían una forma de mantener la identidad diluida en el acto y por lo tanto solapada, sin notar que sólo podemos actuar en la medida que toda identidad sea abolida. La identidad no es sino un suplemento de una mirada en retrospectiva, porque cada acto, cada lectura, es extático y sólo ocurre mediante la destrucción de ese “yo” hipostasiado. Fatal como influencia, la hegemonía de Goethe impidió, según Einstein (1932), la lectura de poetas como Hölderlin, centrado que estaba en organizar su fama póstuma, obliterando así los grandes espíritus de su época. Einstein, por el contrario, depositaba esperanza en lo que llamaba fuerzas alucinatorias y es con esas categorías que analiza la representación cubista. En las “Notas sobre el cubismo”, que redacta en 1929 para la revista *Documents*, coeditada con Bataille, subraya que, dada la estructura del lenguaje, la simultaneidad de la imagen se desmiembra, mientras la impresión que causa es destruida por la

¹⁴ Así se expone, por primera vez, que el nombre no tiene nombre. Como dirá más tarde Werner Hamacher en su tesis 44, allí se diseñan dos posibilidades extremas de la filología: “la filología es una vida, que se lleva a cabo como deletreo del nombre y que no puede ser aceptada por ninguna denominación. Así se vuelve sagrada y un asunto de teología viva. O bien: el lenguaje es tratado como lenguaje proposicional que en ninguno de sus elementos toca el nombre porque cada uno de esos elementos se disuelve en proposiciones. La filología de las proposiciones tiene la pretensión de ser profana. Debido a que sobre la vida se puede hablar con nombres y no con denominaciones hay que callar acerca de ella. Debido a que la filología profana no conoce nombres, sino un juego infinito de proposiciones no tiene, para decir, nada esencial o sobre esencial. Es común a las dos filologías que no puedan decir nada sobre su no decir. Para *otra* filología que no transige con la oposición entre lo teológico y lo profano, sólo resta: decir justamente este no-decir. ¿O debería suceder exactamente esto ya en ambos? Entonces la teología ejercería en extremo la profanación integral, la filología profana practicaría la teologización del lenguaje y ambas lo harían en cuanto articulan en el anonimato del nombre un *atheos* y un *alogos*. A esa *otra* filología le correspondería precisamente hacer esto más claro de lo que pueden preferir las dos primeras” (Hamacher, 2011b: 18). Hamacher (2019) admite haber escrito esas tesis contra la ortopedia; contra la monopolización que quiere reducir el estudio del lenguaje a categorías técnicas, contra el conformismo al que las ciencias literarias (*Literaturwissenschaften*) se entregan. Se escribieron en suma a favor del movimiento del lenguaje y al movimiento del crítico con él, con tesis convergentes y divergentes, con otras teorías y tendencias.

heterogeneidad de las palabras, lo cual anticipa el mundo de Tlön, que "es sucesivo, temporal, no espacial". Y la misma experiencia del aleph, que fue simultánea en el origen, aunque su transcripción, sucesiva, "porque el lenguaje lo es". En su inédito "Tratado de la visión", Einstein discrimina así cuadros acabados de cuadros *genéticos* (Goya, Manet, dos de los autores que inspiraron a Bataille para pensar un concepto negativo y vacío de arte moderno),¹⁵ todo lo cual muestra su rechazo a la hipótesis de una *Bildung* o una *Weltliteratur* en olímpica dominancia inalterada.

Sin mayores herederos para las ideas de Carl Einstein, que encuentra su Babel en la columna Durruti de la guerra civil española, deberíamos aguardar a los años 60 para nuevas formulaciones de esa utopía negativa, no ya, como Tatlin, erigiendo torres a la III Internacional, sino hundiéndonos en los pozos pantanosos del lenguaje. Simultáneamente a *Las palabras y las cosas* (1966), Giorgio Agamben *abandona* (ya que nunca lo retoma, aun cuando retorne diferido en otros textos, como veremos) un artículo en la revista *Tempo presente*, "El pozo de Babel", donde hace, al mismo tiempo, dos cosas: evoca la verticalidad secreta que el lenguaje mantiene con la muerte, tal como Foucault señalara y que sería además tema de su libro de 1982, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*; pero, implícitamente, Agamben también invierte la idea, aún aérea, de la biblioteca total borgiana, transmudándola en una ciénaga fatal. Muestra así que, en lo que atañe a relaciones entre naturaleza y cultura, su pensamiento precede, pero también excede, el *linguistic turn* de la *French Theory*. Su posición, en efecto, es relativamente excéntrica en relación a las filosofías analíticas, hermenéuticas o deconstructivas, porque si bien es verdad que no hay humanidad sin lenguaje, tampoco se puede pensar al lenguaje divorciado de un cuerpo que le da voz, lo

¹⁵ Analizando en 1948 una exposición cuyo comisario era Malraux, Bataille (1988) destacaba que la importancia de Goya era más cultural que artística porque su momento decisivo, siendo Goya contemporáneo de Sade, es la cuestión de la individualidad. Los más rebeldes pensadores de ese entonces no se inscribían en la humanidad viva como extraños: la subversión, el acuerdo con lo imposible, no habían llevado aún la desintegración del individuo hasta el extremo de la ruptura moral. Esa sublevación se hizo en silencio, y el silencio no era comunicable. En cuanto a Manet (Bataille, 1955), digamos que el artista impugna la posibilidad de representar que el lienzo le ofrece: lo tiene todo bajo el pincel, pero bajo el pincel esa posibilidad se le escapa. La ejecución prolonga la de sus predecesores, pero le añade una excitación suplementaria que traba febrilmente la mano, en busca de un azar que *sobrepase* o *altere* la disposición previsible de la imagen. Es el fin de la retórica en la pintura, en la medida en que Manet, artista posutópico, derrota el asunto y postula el borramiento, la obliteración como gesto, en una palabra, la *French Theory*. No en vano dirá Godard, en sus *Historia(s) del cine*, que con Manet comienza la pintura moderna, es decir, el cinematógrafo.

cual significa traducir la lógica del *afuera* por una dinámica del *contra* (ver Esposito, 2018). No debe sorprendernos entonces que colocando la bipolaridad en el centro de la biopolítica italiana, Agamben comience su ensayo postulando el carácter ambiguo del concepto de obra y argumente así que todos hemos sentido lo incómodo de tomar la pluma. Escribimos por necesidad, pero recién se comienza a escribir cuando nos liberamos de la coerción a hacerlo. Escribir es el acto por medio del cual nos defendemos de la compulsión. Recuerda, a propósito, la célebre alegoría kafkiana de "Consideraciones sobre el pecado, el dolor, la virtud y el camino verdadero" (1917), en que una jaula sale en búsqueda de un pájaro, y así define la necesidad de escribir como esa absurda voluntad de hacer de la jaula una obra. Quien haya experimentado esa *exigencia*, dice Agamben, utilizando un concepto que viene de Spinoza y le servirá en 2015, a partir de Vallejo, para cuestionarse a quién se dirige la poesía, sabe cómo cualquier contenido puede ser devorado por esa acción, relegándolo al escritor a la impotencia de su obra.

Esa obra es, en parte, objeto de una obsesión a la cual todo se sacrifica, pero que no existe sin ella. Por un lado, la historia consigue abolir la impaciencia, pero, por otro, el espacio la sostiene. Aunque la experiencia de la necesidad de ausencia de obra, como condición de su presencia, no es la única ambigüedad con que se enfrenta el escritor. De acuerdo con el consenso, dice Agamben a partir de Heidegger, la obra surge de la actividad del artista, pero el artista debe el hecho de serlo a su obra. Por lo tanto, el origen de la obra de arte es el artista, aunque el origen del artista sea la obra de arte.¹⁶

¹⁶ "Si può dubitare che il concetto di opera non sai neanche soltanto pensabile in maniera non ambigua. Chiunque una volta ha preso in mano la penna per scrivere può aver sentito fino in fondo la contraddizione di questo suo atto. Si scrive perché si prova il bisogno di scrivere, ma non si comincia a scrivere che quando ci si libera dal bisogno di scrivere; e scrivere è appunto l'atto mediante il quale ci proteggiamo dal bisogno di scrivere. In una delle 'Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via' Kafka parla di una gabbia che andò in cerca di un uccello, e il bisogno di scrivere è questa assurda volontà di fare di se stessi una "gabbia per opere", che può condannare al silenzio chi ne è dominat, proprio mentre vorrebbe fare della parola il proprio destino. Chi ha provato questa esigenza, sa come essa possa divorare ogni altro contenuto rovesciandosi immediatamente nell'impotenza all'opera; e, allora, si è gettati nella situazione paradossale di voler scrivere con una mano bruciata sulla natura del fuoco. Da quel momento l'opera, da una parte, è oggetto di un'ossessione a cui tutto deve sacrificarsi, dall'altra non può esistere che se questa ossessione viene meno; da un lato è l'impazienza che abolisce la storia, dall'altro è lo spazio che la sostiene. Ma l'esperienza del bisogno dell'assenza dell'opera come condizione della sua presenza non è la sola ambiguità a cui va incontro chi cerca di scrivere. Secondo l'idea comune, dice Heidegger, l'opera sorge attraverso l'attività dell'artista, ma l'artista deve il fatto di essere artista proprio alla sua opera. Dunque, l'origine dell'opera d'arte è l'artista, ma l'origine dell'artista è l'opera d'arte" (Agamben, 1966: 42).

En ese sentido, el acto del escritor es siempre una *profanación*, dice Agamben, con el concepto que popularizaría a partir de su clásico de 2005, y la obra siempre dispara ante la Obra. Esta sólo existe en el silencio, pero el silencio la salpica en las palabras que sólo podrán celebrar su presencia; por otra parte, las palabras no pueden decir lo que les falta y restaurar su trascendencia. Buscar la salvación del *parergon* es un acto suicida porque el hombre sólo puede ser, a cada momento, la salvación misma, o el nombre con que se la convoca; pero renunciar al *parergon* significa nacer ya muerto y aceptar para siempre la ausencia de Obra. Así, el silencio nos amenaza por dos flancos: el silencio impuesto al escritor por la presencia deslumbrante de la divinidad, cuando se esfuerza en reducirse a su coherencia única, y el silencio que llega a él por su ausencia, cuando se dobla a la humildad de lo cotidiano.¹⁷

Como dirá más tarde en “La obra del hombre”, uno de los ensayos de *La potencia del pensamiento* (2005), el término *energeia*, que deriva de *ergon*, significa ser-en-acto y fue muy probablemente creado por Aristóteles para diferenciarlo de *dynamis*, o sea que Agamben toma de la política aristotélica el concepto de *ergon tou anthrōpou*, la obra del hombre, para poder pensarse como alguien sin obra o *desoeuvré*, tal como, a partir de Nietzsche, argumentaba la tradición acefálica de Paris. La *inoferosità* sería pues la potencialidad diferencial de un hombre en relación a la humanidad (por otros llamada *Weltliteratur* o *Bildung*), que no se define como capacidad de hacer tal o cual cosa, sino como la capacidad de *no* hacerla, una potencialidad a lo Bartleby, meramente autónoma o indiferente a la obra en cuestión. Lo dirá además en “Experimentum linguae” (2000), agregado como introducción a *Infancia e historia* (1978): toda obra puede ser considerada como el prólogo o la cera perdida de algo jamás escrito, pero que permanece como tal en la medida en que todas las obras sucesivas, preludios o calcos de otras tantas obras ausentes, no son más que máscaras mortuorias o, en latín, *imagines*.

¹⁷ “Così l’atto dello scrittore è sempre una profanazione, e l’opera è sempre in fuga davanti all’Opera. Essa non può esistere che nel silenzio, ma il silenzio la respinge nelle parole che soltanto potrebbero celebrarne la presenza; d’altra parte, le parole non possono dire che quel che ad esse manca e ristabilire ancora una volta la trascendenza dell’opera. Cercare la salvezza nel *parergon* è dunque un atto suicida, perché l’uomo non può essere in ogni istante che la salvezza stessa o il nome che egli dà a questa; ma rinunciare al *parergon* significa nascere morti e accettare per sempre l’assenza dell’Opera. Così il silenzio minaccia da due lati: il silenzio che viene allo scrittore dalla presenza abbagliante del Dio quando egli si sforza di ridursi alla sua coerenza unica, e il silenzio che viene a lui dalla sua assenza, quando si piega all’umiltà del quotidiano” (Agamben, 1966: 44).

Así, la emergencia del *parergon* rompe el círculo cerrado en que se debate confinado el escritor. Abolida la obra, ante el camino de la Obra, ha desaparecido el dragón que vedaba el acceso a ella. Entonces la afasia guía al Ser y el *ergon* ha devorado por fin al *parergon*. En el callejón de la literatura occidental, la afasia se vuelve destino y toda la poesía moderna no pasa de una lenta marcha hacia la afasia como el mejor de sus logros,¹⁸ idea que ronda los escritos de Roman Jakobson.

Si la obra es el espacio de la muerte de las cosas y de ella misma, la suspensión de la obra es la inquietante proximidad de ambas, su apertura a la presencia. La literatura se vuelve entonces búsqueda de ese lenguaje del que no se conoce ninguna palabra y en que la trascendencia de la obra parece estar abolida. Pero ni así la literatura escapa de su contradicción: tratando de limpiar una a una las palabras de ese lenguaje mítico, acaba encontrándose con un *parergon*, una obra que ha atravesado, cruzando el limbo de la no-obra, pero que no por ello es menos extraña al *ergon*. Queriendo escapar de la obra como del espacio de la muerte, no encuentra la palabra sino el silencio; y buscando otorgarle un nuevo sentido a la obra, se halla ante el disparate, echándola cada uno de esos extremos a su contrario. De este modo, la literatura se vuelve la parábola de un sentido que, buscando atribuirse un cuerpo, crea un signo y, tras haberlo creado, lo pierde y, al perderlo, cree hallarlo, aunque, exhausta de tan tedioso juego, devora a continuación ese signo en una atroz impaciencia frente a sí misma, lo cual la remite nuevamente a su punto de partida.¹⁹

¹⁸ "Il difetto reale del *parergon* rompe il circolo chiuso in cui si trovava stretto lo scrittore: una volta abolita l'opera, davanti alla strada dell'Opera non si leva più il fatale drago guardiano che ne impedisce l'accesso. Così l'afasia conduce all'Essere e l'*ergon* ha finalmente divorato il *parergon*. Nel vicolo cieco in cui si è chiusa la letteratura occidentale, l'afasia diventa un destino; e tutta la poesia moderna può apparire come una lenta marcia di avvicinamento all'afasia come alla migliore delle sue riuscite" (Agamben, 1966: 47).

¹⁹ "Se l'opera è lo spazio della morte delle cose e della propria, la sospensione dell'opera realizza la prossimità inquietante di entrambe, il loro aprirsi nella presenza. La letteratura diventa allora ricerca di questo linguaggio di cui nessuna parola è conosciuta e nel quale la trascendenza dell'opera sembra abolita. Ma, in questo tentativo, la letteratura non esce dalla sua contraddizione: cercando di dipanare una a una le parole di questo mitico linguaggio, essa finisce col trovarsi in mano ancora un *parergon*, un'opera che è passata, sì, attraverso il limbo della non-opera, ma non è per questo meno estranea all'*ergon*. Volendo uscire dall'opera come dallo spazio della morte, essa incontra non la parola ma il silenzio; e volendo cercare un nuovo senso all'opera, essa trova il non-senso, ed entrambi la rigettano nel loro opposto. Così la letteratura diventa la parábola di un senso che, cercando di darsi un corpo, crea un segno e, dopo averlo creato, vi si perde e, perdendosi, crede di trovarsi; mas, stanca del suo stesso gioco, divora poi questo segno in un'atroce impazienza di fronte a se stessa, ed è così nuovamente condotta al suo punto di partenza" (Agamben, 1966: 48).

Esa resurrección es el imposible cumplimiento de la metafísica, la irrupción del *escaton* en el tiempo y el advenimiento de la metahistoria, asuntos de Agamben en *El tiempo que resta* (2000). Pero conjuntamente, es el paraíso reencontrado de la literatura, en que se abre el círculo de su presencia. Lo que la impaciencia de la literatura parece haber olvidado es que su destino consiste en nunca poder alcanzar su propio paraíso, así como su ley interna es la de no hallar su más allá a no ser en su interior, como veremos en *El Reino y la gloria* (*Homo sacer*. II, 2). Pero lo que la impaciencia no olvida es que debe su sentido al *escaton* y a la muerte y que el callejón donde la afasia acecha debe ser recorrido hasta el fondo. Cuando el *ergon* se separa del *parergon*, nos dice Agamben, se instaura el terror y eso revela que su contenido no era en verdad sino la muerte; entonces la obra devora a la obra y el mundo se vuelve un cementerio de formas que el Absoluto evoca y luego condena, en la tentativa imposible de fundar su dominio; pero cuando el *parergon* se separa del *ergon*, en cambio, es la edad de la pornografía y la eterna repetición, tema de *Homo sacer* (1995), porque la pornografía es justamente el acto del lenguaje que fabrica nuevos cuerpos para un espíritu que ha sido abolido, sacrificio a un Dios difunto de cuerpos natimueertos, idea que en 2015 desarrollará en *El uso de los cuerpos* (*Homo sacer*. IV, 2).

Al término de la parábola de su destino, concluye Agamben, la obra es, de un lado, el sentido absoluto que amenaza y protege el horizonte humano; pero es, del otro, una forma vacía, un signo carente de sentido, un pensamiento en punto muerto: lo impúdico y la obscenidad misma. Así pornografía y terror son las dos perspectivas morales de la época contemporánea que hacen posible su contradictoria sobrevivencia y en este perenne movimiento, que va del terror a la pornografía y de una al otro, reside el sentido oculto y la tragedia de la literatura.²⁰

²⁰ “Questa resurrezione è il compimento impossibile della metafisica, l’irruzione dell’*escaton* nel tempo e l’avvento della metastoria; e, insieme, essa è il paradiso ritrovato della letteratura, in cui il circolo dell’opera si apre nella presenza. Quel che l’impazienza della letteratura sembra aver dimenticato è che il destino della letteratura è appunto di non poter mai raggiungere il proprio paradiso, come la sua legge interna è di non poter trovare il proprio ‘altrove’ che in se stessa. Ma quel che l’impazienza ricorda è che proprio all’*escaton* e alla morte la letteratura deve il suo senso, e che il vicolo cieco dove minaccia l’afasia deve esser percorso fino in fondo.

Quando l’*ergon* si stacca dal *parergon*, esso instaura il terrore e svela così che il suo contenuto non era altro che la morte: allora, l’opera divora l’opera e il mondo diventa un cimitero di forme che l’Assoluto evoca e immediatamente abolisce nell’impossibile tentativo di fondare il proprio regno; quando il *parergon* si stacca dall’*ergon*, allora è l’età della pornografia e dell’eterna ripetizione, perché la pornografia è appunto

Pero la fórmula, a medio siglo de enunciada, adquiere hoy otra lectura. Nuestro terror no es ya el clásico, el de los autoritarismos o los absolutismos. Es mucho más invisible, una violencia tan siniestra como sistémica, que atrapa a todos los actores en un movimiento circular, que no sale del lugar, pero genera la apática subjetividad neoliberal, como nuevo diseño de lo humano. Siendo imposible salir del círculo ominoso del terror, la única alternativa es *Salò*, permanecer fiel al lado sádico de los justicieros.

En pocas palabras, para describir el estatuto estético de la obra de arte, ese amigo de Pasolini que es Agamben, opone, a partir de Jean Paulhan,²¹ el terrorista al retórico, lo cual lo llevará, a continuación, en su primer libro, *El hombre sin contenidos* (1970), a analizar la formación del hombre-de-buen-gusto, la aparición del museo o los movimientos vanguardistas del *ready-made* y del *pop-art*, críticos todos de una noción etnocéntrica de humanismo. Serán justamente dos representantes de esa tendencia, dos manieristas, como diría Hamacher, Julio Cortázar e Italo Calvino, los que recogerían el guante agambeniano y asociarían Babel con detritos y cloacas.²²

l'atto del linguaggio che fabbrica sempre nuovi corpi a uno spirito che è stato abolito, il sacrificio a un Dio morto di corpi già nati morti.

Al termine della parabola del suo destino, l'opera, da un lato, è il senso assoluto che minaccia e protegge l'orizzonte dell'uomo, dall'altro è una forma vuota, un segno privo di senso, un pensiero giunto al suo punto morto: è, cioè, l'impudicizia e l'oscenità stessa. Così pornografia e terrore sono le due prospettive morali dell'opera che rendono possibile la sua contraddittoria sopravvivenza, e in questo perenne movimento che dal terrore va alla pornografia e dalla pornografia torna al terrore sta il senso nascosto e la tragedia della letteratura” (Agamben, 1966: 50).

²¹ Paulhan explora la bipolaridad de lo *saver* en un estudio sobre la cultura malgache donde observa que los proverbios “ofrecen los caracteres esenciales de lo sagrado: son, en el conjunto de una lengua, *distintos, eficaces, ambiguos*. Presentan, en fin, cierto aspecto extraño y secreto que no carece de magia [...] Parece, pues, que a través del tiempo y del espacio, los enunciadores de proverbios formaron como una sociedad secreta. Cierta que una sociedad secreta bastante singular: no se esconde, obra en público, y su santo y seña, a diferencia de las demás fórmulas mágicas, rueda por las calles. Pero sigue siendo secreta; como si estuviera a resguardo de la indiscreción por cierta misteriosa dificultad, protectora de los proverbios” (Paulhan, 1940: 10).

²² *La fosse de Babel* (1972), una escritura del azar en que Julio Cortázar e Italo Calvino colaboran con el poeta belga André Balthazar (1934-2014), la poeta angloegipcia Joyce Mansour (1928-1986) y un artista también belga, Reinhoud d'Haese (1928-2007), alguna de cuyas esculturas Cortázar interviene en *Último round*, es una suerte de confluencia de las *Historias de Cronopios y de famas* con *Il castello dei destini incrociati*, todo filtrado por la patafísica de Jarry y sus más lejanos descendientes, los artistas de COBRA (ver D'Haese, 1972). Como destaca Agamben, en “Elogio de la profanación”, Calvino, con quien Agamben incluso llegó a pensar en sacar una revista, observó que las heces son una producción humana como cualquier otra, sólo que de ellas no se ha hecho nunca una historia (excepción hecha quizás del libro de Dominique Laporte). Por eso, cada intento del individuo de profanarlas sólo puede tener valor paródico, como es el caso de *La fosse de Babel*. Volveremos a tratar de cloacas y detritos.

Foucault definió cierta vez el humanismo como un conjunto de discursos, no exactamente de quien ejerce el poder, sino de aquel que, ante la simple y potencial posibilidad de ejercerlo, se le somete. En todo dependiente de su aspecto, su semblante, su *promesa de felicidad*, traducción humanista de la misma modernidad, tal discurso habría ido inventando distintas categorías de soberanías sometidas. El alma, soberana sobre el cuerpo, aunque sujeta a lo Absoluto. La conciencia, soberana en lo axiológico, pero sometida al orden de la verdad. El individuo, soberano de sus derechos, pero rehén de la vida, ya sea abandonada o disciplinada. La autonomía, interiormente soberana, pero exteriormente entregada al albedrío. De todo ello, concluye Foucault (1994: 226), humanismo (o podríamos recordar, *Weltliteratur*, o sea, *Bildung*) es todo aquello que obstaculiza el deseo de poder y, por ello mismo, cabe notar que, en el corazón mismo de ese concepto, habita el sujeto barrado, producto y efecto del lenguaje, una pura estructura de discurso de un sujeto que se caracteriza por una falla central, la falta en ser, el pozo de Babel, en cuyo interior anida, de hecho, el deseo.

El pozo de Babel es un ánfora (Hamacher, 1993). Muy recientemente, Agamben ha retomado su mirada sobre unas muchachas esculpidas y por allí nos ilumina retrospectivamente el sentido del pozo de Babel. No sólo la ambigua atracción de los hombres por las ninfas condensa la ardua relación entre el hombre y sus imágenes, sino que la ninfa es el reducto histórico por excelencia, como demostró Aby Warburg. Pero, en este caso, no es la atracción de *La ragazza indicibile* (2010) lo que Agamben ve en una terracota de Arturo Martini, *Le collegiali* (1927), conservada en el Museo Bailo de Treviso. Algo allí capta sin embargo su mirada. Aunque la cabeza de una de las figuras es pequeña, sin cara y sin rasgos, el filósofo, con todo, se pregunta: ¿por qué sonríen estas colegialas? ¿qué tendrán para sonreírse tanto?

No obstante, mientras más se observa a estas muchachas, más concentradas parecen en algo que huye y que se encuentra, sin embargo, irreparablemente cerrado en el círculo que ellas componen, como en un pozo. Un pozo, este y no otro es el sentido de esta arcilla: al modelarla el artista ha transformado a las colegialas entrelazadas en los muros de un pozo. Y en el pozo está para Martini la esencia de la escultura, el vacío, la sombra, la atmósfera: "Los volúmenes reales de la escultura no son sino vacíos que por simpatía reciben el objeto que se querrá representar [...] Los vacíos son como los recortes que se hacen con las tijeras en el papel, los llenos son la silueta que de ellos

resulta [...] Hace de la sombra una realidad, no un reflejo [...] Sólo cuando el elemento complementario sombra se haya vuelto una sustancia que el artista pueda dominar como un sólido capaz de fecundar en libre voluntad creativa al elemento complementario luz, recién entonces de esas dos formas centrípetas saldrá finalmente como de dos polos opuestos esa resultante plástica que será para la escultura aquello que para la pintura es el tono”.²³

El pozo de Babel es la supervivencia encarnada, o bien, un fósil en movimiento. No es la potencia positiva de la *dynamis* (*io posso*) sino la posibilidad en abierto de la *adynamis* (*il pozzo*), cuya mejor traducción es la instalación *Flying books*. Homenaje a Borges (2012) de Christian Boltansky²⁴, en el viejo edificio de México y Perú (la esquina-*arché* de la glosolalia nacional). Un lenguaje intensivo.²⁵

4.

En 1931 Benjamin redacta un ensayo sobre historia de la literatura que expande su confianza en la disciplina como propedéutica de la pedagogía. En el texto de marras el filósofo empieza diciéndonos que la historia de la literatura no es sólo una disciplina, sino su mismo desarrollo, un momento de la historia general, pero no una disciplina de la historia. Fue, hasta el siglo XVIII, un híbrido de manual de

²³ “La testa è piccola, aprosopa, senza tratti: e tuttavia come sorridono queste collegiali, cos’avranno mai da sorriderci tanto? Più le si guarda, tuttavia, più queste fanciulle appaiono intente in qualcosa che fugge e che è però irreparabilmente chiuso nel cerchio che esse compongono, come in un pozzo. Un pozzo – questo e non altro è il senso di questa creta: modellandola, l’artista ha trasformato le collegiali intrecciate nelle pareti di un pozzo. E nel pozzo c’è per Martini l’essenza della scultura: il vuoto, l’ombra, l’atmosfera: “I reali volumi della scultura non sono che dei vuoti riceventi per simpatial’oggetto che vi si vorrà rappresentare... I vuoti sono come i ritagli che si fanno con le forbici nella carta, i pieni sono la sagoma che ne risulta... Fa dell’ombra una realtà, non un riflesso... Soltanto quando l’elemento complementare ombra sarà diventato una sostanza che l’artista possa dominare come un solido capace di fecondare in libera volontà creativa l’elemento complementare luce, soltanto allora da quelle due forme centripete uscirà finalmente come da due poli opposti quella risultante plastica che sarà per la scultura quello che per la pittura è il tono” (Agamben, 2019: 37-39).

²⁴ “El olvido corre el riesgo de duplicar la tragedia de nuestra finitud por la reiteración de los errores históricos que hace falta poner en escena para generar un sobresalto. La forma efímera puede entonces ser tomada como la respuesta plástica a esta cuestión: el olvido programado de la obra exige salvaguardias, no en la forma de una conservación material, sino en la forma viva de un encuentro, que surge en el preciso instante de lo vivo y de lo nuevo. La memoria de quien ha sido emocionalmente afectado permite así vislumbrar un porvenir para la obra; pero el impacto está en el olvido, como si el recuerdo emergiese a la vivacidad del presente a condición de un temblor sísmico” (*Périot-Bled*, 2014: 15).

²⁵ Ver Hamacher (2012a). Se ha enunciado el retorno a la filología múltiples veces en los últimos tiempos: De Man (1990); Culler (2002); Eisner (2011); Harpham (2005, 2009); Said (2004); Pollock, Elman y Chang (2015).

estética y catálogo de vendedor de libros, insinuando un tema que se engancha a otro texto redactado simultáneamente, "Desembalo mi biblioteca":

Yo les solicito que se trasladen conmigo al desorden de los cajones desclavados, al aire henchido de polvillo de madera, al piso cubierto de papeles rasgados, bajo la pila de volúmenes devueltos a la luz del día después de dos años de oscuridad, para compartir desde un principio la atmósfera, para nada melancólica, sino más bien tensa, que evocan los libros en un verdadero coleccionista. Porque es justamente un coleccionista quien les habla y no les hablará a grandes rasgos más que de sí. ¿No sería arrogante que les enumerara las obras o las secciones más importantes de una biblioteca, haciendo alarde de una aparente objetividad e imparcialidad, o que les contara la historia de su origen, o les explicara su utilidad para el escritor? Yo por mi parte quiero dedicar las siguientes consideraciones a algo menos misterioso, más palpable; me importa mostrarles la relación que liga a un coleccionista con sus adquisiciones, brindarles más un panorama del arte de coleccionar que de una colección concreta. Es totalmente arbitrario que lo haga valiéndome de una reflexión sobre las distintas formas de adquirir libros. Esta decisión o cualquier otra es tan sólo una barrera de contención erigida contra la marea de recuerdos que invade a todo coleccionista cuando se ocupa de lo suyo. Porque toda pasión linda con el caos y la pasión de coleccionar limita con el caos de los recuerdos. Pero quiero aventurarme a decir aún más: el azar, el destino, que tiñen el pasado bajo mi mirada, están presentes al mismo tiempo en el entrevero habitual de estos libros. Porque, ¿qué otra cosa son estas posesiones que un desorden en el que la costumbre se instaló de tal forma que puede revestir la apariencia de un orden? (Benjamin, 1992: 105-106)

El coleccionista es la singularidad absoluta plantada ante el objeto, un pedazo de real, aquello que el lenguaje, en rigor, no consigue decir, un velo del exceso. Está inmerso en el juego del objeto donde lo único jugado es el sujeto mismo porque su mirada forma parte de la colección. Pues bien, volviendo a la letra de "Historia de la literatura y ciencia de la literatura", si antes, incluso, nos dice Benjamin, las compilaciones bibliográficas permitían tener una idea del recorrido general, la historia se ha vuelto ahora un conjunto de trabajos monográficos empeñados en "coleccionar y conservar" (*Sammeln und Hegen*). Sin embargo, esta época de doctrinas positivistas produjo muchas historias literarias para el uso doméstico burgués como complementos al riguroso trabajo de sus investigadores. Pero el

panorama histórico-universal que ellas nos descubren ya no satisface representativamente ni autores ni lectores, sino que, al contrario, allí se va gestando el falso universalismo del método histórico-cultural. El ímpetu imbatible para todo ello es el infortunio, porque la colección está signada por lo fortuito, de allí el lema de Terenziano Mauro que Benjamin hace suyo: *habent sua fata libelli*.

La empresa en su conjunto suscita, en todos aquellos que se sienten cómodos y a gusto con los problemas de la poesía, la extraña impresión de que su ocultamiento podría espantar los tesoros y magnificencia de su bella y segura mansión, invadida, a paso redoblado, por una compañía de soldados, que, de repente, nos permiten entender casi todo: mandan el orden y el inventario del inmueble al mismo diablo y se entrometen en la casa para bombardear la cabecera de un puente o una vía férrea, cuya defensa, en la guerra civil, importa mucho. Así se instala la historia de la literatura en los dominios de la poesía, pues, a partir de lo "bello", de los "valores vitales", de los "ideales", todo lo demás sucumbe a la supresión.

Pero el Letes consume la fuente de juvenia de la historia y nada renueva tanto como el olvido porque la verdadera pasión del coleccionista, la que por lo general se ignora, nos dice Benjamin en otro texto, es siempre anárquica, destructiva. Con tal crisis de formación, se va consolidando el vacío de representación en la historia de la literatura. Se trata siempre, en un sentido u otro, del mismo texto torpe y balbuceante. Hace mucho que su producción ha abandonado cualquier veleidad científica y su función se limita a suministrar un mero barniz a la ilusión de participar de los bienes culturales de las humanidades. Sólo una ciencia que renuncie al carácter museológico está apta a colocar lo real en el lugar de la ilusión. Sería necesario no sólo omitir muchas cosas, sino también introducir el ejercicio de la historia de la literatura, conscientemente, en un determinado lapso de tiempo, en el cual el número de los que escriben (y que no son sólo los literatos y poetas) crece diariamente y el interés técnico, en lo que atañe a la escritura, se revela mucho más urgente que edificante.

La historia literaria de lo moderno no contempla legitimarse por una introducción fecunda de lo pasado, sino que busca, frente a las letras contemporáneas, sofisticarse al cobijarse allí. Es impresionante, dice Benjamin, de qué modo el saber académico coquetea con todo. Cuando hace tiempo la germanística separaba la literatura contemporánea de su campo de observación, no lo hacía como hoy, por un cuidado perspicaz, sino en función de una conducta ascética de carácter inquisidor, que, de modo inmediato, servía al presente por

su investigación del pasado. La germanística actual, en cambio, es ecléctica, o sea, completamente afilológica (*unphilologisch*); no se pauta por los conceptos filológicos de la escuela geneticista de Wilhelm Scherer (1841-1886), sino por la de los hermanos Grimm, que nunca quisieron comprender la situación más allá de las palabras, y sentirían escalofríos si oyesen hablar de análisis “translúcidos” o “transcendentes”. Sólo merecerían atención los trabajos de historiografía literaria del círculo de Stefan George, como los de Friedrich von Hellingrath (1888-1916), el editor de Hölderlin, o Max Kommerell (1902-1944), que traducen una perspectiva de espíritu contrafilológico (*widerphilologischen*).²⁶

Los disidentes de la investigación filológica podrán hacer suya la pregunta capciosa que más y más confunde el trabajo literario: ¿hasta qué punto y, de hecho, es posible que la razón comprenda la obra de arte? Sin duda que debemos encarar problemas y formas. Y que es preciso analizar las obras, su esfera de actuación y su ciclo vital, que tienen incluso más derecho que la historia de su constitución, su destino, su recepción entre los contemporáneos, sus traducciones, su reputación, por tanto. Así, en los límites de la obra, se configura un microcosmo o algo mayor, un *micro-aion* (*Mikroaeon*). Porque la cuestión no es presentar las obras en relación a su época, sino hacerlo en la época en que surgen y se las reconoce, es decir, nuestra época. La literatura se vuelve así un *Organon* de la historia. Eso, y no hacer de las letras materia de la historia, es la tarea de la historia de la literatura, concluye (ver Benjamin, 2016). Ese mismo año, Benjamin deja inédito también un pequeño fragmento sobre una historia materialista de la literatura. Esta, que incorpora el método de sospecha del detective, nos dice, no explica las obras exclusivamente por el goce que suministran, sino porque, gracias a la explicación filológico-crítica, se

²⁶ Benjamin ya había reseñado en 1930 un libro de Kommerell, *El poeta como líder en el clasicismo alemán: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hoelderlin (Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik)*. En su ensayo de 1991 “Kommerell o del gesto”, Giorgio Agamben nos dice que la crítica tiene tres niveles, ejemplificables por tres esferas concéntricas: el nivel filológico-hermenéutico, el fisiognómico y el gestual. El primero desarrolla la interpretación de la obra, el segundo la sitúa (tanto en los órdenes históricos como en los naturales) según la ley de la semejanza, el tercero resuelve la intención de la obra en un gesto, o en una constelación de gestos. Se puede decir que todo crítico auténtico transcurre a través de estos tres ámbitos, deteniéndose, según su propia índole, más o menos en cada uno de ellos. “La obra de Max Kommerell –por cierto, el más grande crítico alemán del siglo XX después de Benjamin y quizá la última gran personalidad de la Alemania de entre guerras que todavía nos queda por descubrir– se inscribe casi integralmente en el tercer ámbito, donde son más raros los talentos supremos” (Agamben, 2007: 307).

vuelven repositorios no sólo de auténticos contenidos de verdad, sino que tales contenidos son proyectados con otros contenidos materiales.

No hay como separar este debate de las posiciones benjaminianas, del punto de vista metodológico, sobre la ciencia de la historia (historicismo) y la filosofía de la historia (progresismo), ante la emergencia del nazifascismo. Su posición refuta así la excesiva fe en el concepto de progreso, claramente mítico, en muchos casos, así como la despolitización historicista, ya combatida por Nietzsche. Ambas habrían sepultado el concepto dinámico de lucha en la historia, como lo enuncia, en especial, su tesis XII:

“Necesitamos historia, pero la necesitamos de una manera distinta a como la necesita el holgazán mal criado en el jardín del saber”;

(Nietzsche, *Sobre las ventajas y los inconvenientes de la historia*).

El sujeto del conocimiento histórico es, por supuesto, la clase oprimida que lucha. En Marx se presenta como la última clase esclavizada, la clase vengadora que lleva hasta el final la tarea de liberación en nombre de las generaciones perdidas. Esta conciencia, que vuelve a cobrar vigencia por breve tiempo en la Liga espartaquista, le ha resultado siempre escandalosa a la socialdemocracia. En tres decenios casi logró apagar el nombre de Blanqui cuyo timbre de bronce conmovió el siglo pasado. La socialdemocracia tuvo a bien asignar a la clase obrera el papel de redentora de las generaciones venideras. Con ello seccionaba los nervios de su mejor fuerza. La clase obrera desaprendió en esa escuela tanto el odio cuanto la voluntad de sacrificio. Uno y otra se nutren, en efecto, de la imagen de los abuelos esclavizados, no del ideal de los nietos liberados (Benjamin, 2006: 197).

Estas ideas se relacionan con un panorama de la sociología del lenguaje que el mismo Benjamin redacta poco después, en 1935, y donde, entre otras, destaca la obra de Lucien Levy-Bruhl (1857-1939), profesor de filosofía en la Sorbonne, alguien que no era indiferente a los intelectuales latinoamericanos como Rojas, Mário de Andrade o Canal Feijóo. En *Las funciones mentales en las sociedades inferiores* (1918), así como en *La mentalidad primitiva* (1922), Levy-Bruhl defendía la tesis de un carácter reconcentrado y concreto de esos lenguajes que los emparentaba con el dibujo, o como Benjamin señala, con los *Lautbilder* de los exploradores alemanes, dibujos o reproducciones de lo que se pretende expresar por medio de la voz. A partir de esa concentración, Levy-Bruhl atribuía a las lenguas primitivas una particular tendencia a

lo concreto: todo sería representado por imágenes-concepto, lo que provoca una riqueza inusitada de palabras en esas lenguas de las que las occidentales no tienen la menor idea. Esto coincide con la opinión benjaminiana de que lo originario nunca se da a conocer de modo bruto y fáctico, siendo su revelación siempre doble, como restauración o rehabilitación, tal como postulaba el nacionalismo latinoamericano del Centenario, pero también, y en función de ello, como algo imperfecto e inconcluso. Y es por el carácter imperfecto e inconcluso que debemos echar, una vez más, la vista atrás.

Hay un pequeño fragmento de mediados de 1918, en que Benjamin desarrolla los géneros metodológicos de la historia, definida como proceso unidireccional. En ese momento, el escritor estaba leyendo *El espíritu de la utopía* (1918) de Ernst Bloch y preparando un volumen de ensayos provisoriamente titulado *La Política*, del que sólo sobraron fragmentos. En cuanto a la historia pragmática, el primero de los géneros estudiados en uno de esos fragmentos, Benjamin afirma que procede en el tiempo a través de luchas. Ya la historia de los fenómenos trata de una serie de presupuestos fenomenológicos no temporales, igualmente unidireccionales, como es el caso de la historia del arte. El tercero de estos géneros es la filología, que trata de un proceso que no es exactamente temporal, ni presenta fenómenos esencialmente aislados, como el proceso terminológico. La filología es la historia de las metamorfosis, su unidireccionalidad se basa en que su presupuesto no es la terminología sino la materia misma de una nueva terminología, y así sucesivamente. En la filología, el objeto goza de la máxima continuidad. La unidireccionalidad encuentra en ella una particular modificación ya que, en su extremo, tiende a la circularidad. Esta historia tiene un fin, pero no un objetivo. El origen es la meta.

Muy probablemente la historia de los fenómenos y la historia pragmática no puedan encontrar ninguna relación recíproca verdaderamente proficua, a diferencia de la filología y de la historia pragmática (estudio de las fuentes) y de la filología e historia de los fenómenos (interpretación). La relación es más estrecha cuanto más antiguos son los *pragmata* y los *phaenomena*. La historia de la literatura y la historia de la filosofía son ciencias de la interpretación y no pueden subsistir sin una filología rigurosa y sin una calificada doctrina de los fenómenos (que se llama Morfología en referencia a la naturaleza y consiste en la Lógica en lo concerniente a la filosofía y el arte). Sería tan legítimo –o mejor ilegítimo– denominar la historia de la literatura y la historia de la filosofía como ciencias auxiliares de la historia del espíritu, como definir la Diplomática una ciencia auxiliar de la historia.

Aunque metodológicamente subordinada, ésta tiene un valor plenamente autónomo.²⁷

Están así diseñadas líneas de reflexión que Benjamin expandiría en otros escritos posteriores, en los que ensaya la hipótesis de que la capacidad del lenguaje de poseer una historia descansa en su intensiva historicidad. No son etapas en el proceso histórico, sino puntos a partir de los cuales la historia conquista su traductibilidad, en otras palabras, los lenguajes existen en la medida en que se exponen *a priori* a su historia. Ya un año antes, en *Sobre el programa de la filosofía venidera* (1917), Benjamín sostenía que la tarea de la filosofía por venir sería la de extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos del gran futuro, lo cual imponía una doble tarea: integrar, en el espacio común de la filosofía, no sólo al nuevo concepto de experiencia de ruptura, sino a una nueva noción del mundo. Sin duda, el concepto kantiano de conocimiento presuponía un Yo corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos y que, en base a ellas, forma sus representaciones. Pero esta concepción, evalúa Benjamin, no es sino mitología, y en lo que respecta a su contenido de verdad, no es mejor o mayor que cualquier otra mitología del conocimiento. Sabemos, nos dice para ilustrarlo, de la existencia de pueblos primitivos, en la llamada etapa preanimística, que se identificaban con animales y plantas sagradas y se adjudicaban sus nombres. Es una lógica que no se puede pasar por alto. En el contexto de la lógica trascendental, agrega, la fijación del concepto de identidad, ignorado por Kant, ocupa un papel importante, en la medida en que, aun sin aparecer en la tabla de categorías, funciona como el concepto trascendental lógico más elevado, y estará quizá más capacitado que otros para fundar por sí mismo la esfera del conocimiento más allá de la terminología de sujeto y objeto. Por el contrario, la convicción benjaminiana de una entidad lingüística del conocimiento crea un correspondiente concepto de experiencia, que convoca además otros ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre ellos. Incluso para poder analizar al mismo capitalismo como religión (1921). De allí que la exigencia a una filosofía venidera sea la de concebir una experiencia de pluralidad unitaria y continua del conocimiento. Podríamos pensar que así se esboza una de las ideas fuertes de la desconstrucción, la de *plus d'une langue* (Derrida, 1998). Lo dirá Benjamin en su ensayo sobre la tarea del traductor (1923). La traducción destaca la íntima relación entre

²⁷ Ver Benjamin (1985). Cito por la traducción italiana, "Generi metodici della storia" (2016).

lenguas. No puede revelar ni crear por sí misma esta relación íntima, pero puede, en cambio, representarla, realizándola de forma embrionaria e intensiva. Y precisamente esta representación casi no aparece fuera del ámbito de la vida del lenguaje, porque es allí que encuentra, en las analogías y los signos, otros medios de expresión distintos del intensivo, es decir, la realización previa y alusiva. Es el *penser étant écrire sans accessoires* de Mallarmé.

5.

A la vuelta de un viaje a Milán, el 21 de julio de 1972, Jacques Lacan abre la última clase del seminario 19 escribiendo en el pizarrón (y replicando lo que antes anotara en su libreta el 12 de mayo, en pleno viaje): lo que se diga como hecho queda olvidado detrás de lo que es dicho, en lo que se escucha ("Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend" (Lacan, 2012: 473). Este enunciado, asertivo por su forma, pertenece sin embargo a lo modal, por lo que expresa de existencia. Listo. Está allí condensada la hipótesis de su último gran texto, *L'étourdit* (1972), o como se lo tradujo, "El atolondrado, el atolondradicho o las vueltas dichas". *Ètourdit* es el atolondrado (*étourdi*) de la comedia homónima de Molière, atolondrado por lo que fue dicho (*dit*) y hecho, alguien confundido en la torre (*tour*) de Babel y sus infernales círculos. En palabras de la *Biblia* (Génesis, 11: 1-9), la *confusio linguarum*: "Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua". Pero lo que Lacan desarrolla en "El atolondradicho" encierra un cambio epistemológico de la mayor relevancia en lo referido a la interpretación y el sentido de un texto que interesa de cerca a la filología.

Hasta el *Seminario 11* (1964), la interpretación es para Lacan una significación destinada a hacer surgir significantes a partir del sin-sentido; pero a partir del *Seminario 19* y, en particular, en "El atolondradicho", la interpretación se vuelve sentido y va en contra de la significación. ¿Qué cambia? En esa demanda de sentido que es la clínica, el sujeto percibe que dice algo diferente a lo que quería decir y detecta una distancia, entre su querer decir y su discurso, que genera malentendido, esa parte del sin-sentido que flota junto al sentido. Mientras que, de parte del analista, la interpretación no busca tanto *el sentido*, que no existe, sino la reducción de los significantes a su sin-sentido, para allí encontrar la determinación inconsciente del sujeto, como una intervención analítica que no busca la verdad sino lo

real emergente de los intersticios del habla del sujeto y, por extensión, de su goce.²⁸

Si la hermenéutica del deseo se apoyaba en la palabra dirigida al Otro, en la medida en que el deseo se aloja entre los significantes y se desliza metonímicamente por la cadena verbal, en la lógica del goce, la palabra se vuelve un saber cifrado, escrito, que aloja al goce, pero que exige también ser descifrado en su lectura. La palabra nos ofrece múltiples sentidos a ser comprendidos, aunque también incluya al sin-sentido, que nos conduce al goce del sentido (*jouis-sens*). El significante no es sólo, ni principalmente, dispositivo de comunicación, sino de goce. Esta redefinición del inconsciente como escritura y referente del goce, amparada en la atracción que por aquel entonces ejercía la escritura de Joyce sobre Lacan, supone una modificación en la concepción del inconsciente: un saber que no piensa, pero que elabora, trabaja. Por lo tanto, cuando, en "El atolondradicho", Lacan dice que la interpretación es sentido y va contra la significación, está diciéndonos que es sentido de goce, un disparate que se aleja de la vertiente metonímica de la interpretación. Su instrumento es el equívoco, que permite la emergencia de sentidos latentes, situados más allá de las significaciones. Por esa vía, el goce ya no es infinito, sino un simple soporte contingente de lo inconsciente, allí manifiesto.

Pero hay todo un proceso para llegar a esa conclusión. En abril de 1955, recordemos, Lacan lee la carta (*lettre*) robada de Poe como el relato de un desdichado comisario que desempeña el papel, clásico en historias de este tipo, de aquel que debería encontrar lo que hay que buscar, pero que sólo consigue equivocarse y al que no le queda otra salida que pedirle a Dupin, el que se da cuenta de todo, que lo saque del apuro. La carta (*lettre*) robada significa, entonces, que el destino, o la causalidad, no son nada que pueda definirse en función de la existencia, porque la carta es para cada uno su mismo inconsciente. Consecuentemente, cabe decir que, en toda ficción correctamente estructurada, es posible detectar una estructura que, en la propia

²⁸ Hay un remoto origen filológico en todo ello. A partir de la obra de Charles Bally, inspirado a su vez por trabajos de Robert Gauthiot, que postulaban una función morfológica cero, Roman Jakobson redacta "Signe Zéro" (1937), que ejercerá fuerte influencia posterior. Lévi-Strauss, explicando el método de Marcel Mauss (1950), tomó el significante vacío como un "symbole à l'état pure, donc susceptible de se charger de n'importe quel contenu symbolique" (Mauss, 1950: xlix-l), idea que reaparece, en Lacan, en el "Discours de Rome" (1953) y, en Derrida, en la famosa conferencia de entrada de la desconstrucción en los Estados Unidos, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" (1966) para, más recientemente, retornar en Ernesto Laclau, como base de su teoría del populismo (*Emancipación y diferencia*, 1996).

verdad, puede designarse como igual a la estructura de la ficción. O sea que la verdad, por así decirlo, tiene una estructura de ficción.

Casi veinte años después, la letra (*lettre*) pasa a desempeñar otra función en el pensamiento lacaniano, cuya mejor ilustración es el texto que abre el número sobre literatura y psicoanálisis de la revista *Littérature* (Lacan, 1971). En efecto, al retornar en 1971 de un viaje al Japón, país que pudo recorrer, esa vez, más allá del litoral, Lacan comienza reportándose al diccionario de Ernout & Meillet y así deshace, de entrada, el equívoco, desplazándolo. La entrada es el verbo latino *lino*, *linere*, de donde sale *litura*, enduido pero también mancha, corrección. Y, en consecuencia, *liturarius*, el término que propone, es algo que tiene rasuras. De esa arqueología del nombre, fuertemente equívoca por su proximidad fónica con *littera*, la *gramma* griega, Lacan concluye que lo literal es pura litura y producirlo es reproducir esa mitad sin par en que el sujeto subsiste. "*Litura* pure, c'est le littéral. La produire, c'est reproduire cette moitié sans paire dont le sujet subsiste" (Lacan, 2001: 16). Contra lo literal, Lacan propone el litoral, situado entre centro y ausencia, entre saber y goce, que no retorna a lo literal, a la letra, salvo que se lo haga a todo momento. El litoral es ruptura, rasura del semblante²⁹ y esto le permite concluir que una ascésis de escritura sólo puede existir a partir del reencuentro con lo que "estaba escrito", que no instaaura la lógica o la identidad, sino el inconsciente y la ausencia de relación sexual.³⁰ En pocas palabras, la meta de Lacan es distinguir la letra del significante y, en ese sentido, arma una nueva relación entre la letra y el agujero.

En otro viaje, a Roma, también en 1972, Lacan queda muy impresionado con los *squarci* de Lucio Fontana. *Squarci* son los cortes de descuartizamiento del animal. Suponen un corte, sí, pero violento, una laceración. El término *squarci*, no obstante, significa asimismo fragmento de una obra literaria, un pasaje ejemplar, es decir que allí la letra se vuelve instrumento para los efectos del significante y así la literatura no sería una simple transcripción de lo oral, sino una presencia completamente diferente, en que la letra no es ya lo sucio (*l'ordure*, *l'égout*) sino su inversión. Así como Duchamp decía que el gusto es la cloaca (*le gout, c'est l'égout*), Lacan cree que *l'égout* (la cloaca, el exgusto) es lo contrario de la civilización. Esta se alinea con lo

²⁹ "Entre centre et absence, entre savoir et jouissance, il y a littoral qui ne vire au littéral qu'à ce que ce virage, vous puissiez le prendre le même à tout instant" (Lacan, 2001: 16).

³⁰ "Une ascèse de l'écriture ne me semble pouvoir passer qu'à rejoindre un « c'est écrit » dont s'instaurerait le rapport sexuel" (Lacan, 2001: 20).

literal; la literatura, en cambio, con lo litoral. En consecuencia, la letra (*lettre*) es ahora la inversión del orden simbólico.

Más adelante, en la clase del 17 de diciembre de 1974 (*Seminario* 22), Lacan distingue que lo Otro descubierto por Freud es justamente eso, que no hay Otro más que al decirlo, pero que todo Otro es absolutamente imposible de ser dicho por completo, porque hay un inconsciente irreductible, y para éste, decirlo se define siempre como imposible, porque lo absoluto, la totalidad, no está en el lenguaje. Es decir, el lenguaje no viene para taponar un agujero, el de la no-relación constitutiva de lo sexual. El lenguaje no es pues simplemente un tapón: es aquello en lo cual se inscribe esa no-relación. Y esto es todo lo que podemos decir de él. El lenguaje, un agujero, un pozo.

En ese momento, sin embargo, mediado por un amigo común, Roger Caillois, se produce el significativo reencuentro de Lacan con Armand Petitjean, un escritor pionero en los estudios joyceanos, a los cuales el psicoanalista no era ajeno desde el volumen que Beckett y otros lectores habían publicado en París: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). Petitjean nos interesa particularmente. Era en ese momento un escritor mudo. En función del castigo simbólico comunitario por haber sido un colaboracionista, había abandonado la literatura hacía décadas, aunque, muy joven, hubiese despertado el entusiasmo de Bachelard, que en él veía un Rimbaud de la filosofía. De familia burguesa (su padre y homónimo se instaló en Santiago de Chile como representante, inicialmente, de Coty, fundando luego la empresa Lancôme), Armand Petitjean, el hijo, tuvo acceso a varias lenguas, el francés, el castellano, pero no menos el inglés, el alemán y el italiano. Jean Paulhan lo consideraba un genio y creía que Sartre,³¹ él y Caillois serían las nuevas voces de la *Nouvelle Revue Française*. Es muy probablemente Caillois, en concreto, su compañero de ingreso a la Universidad, quien en 1941 medió la publicación de un ensayo de Petitjean sobre Joyce en *Sur*.³²

³¹ Sartre, en cambio, lo veía como un mediocre advenedizo. “Una juventud triste y severa, consciente de la brevedad de su vida, ocupaba su lugar prematuramente en la tropa en marcha, semejante a esas personas de las que se dice en broma que ‘están de vuelta de todo antes de haber estado en ello’. Se ve también una curiosa clase de advenedizos tristes, de Julien Sorel de sangre pobre, como Armand Petitjean, quien apostaba por esa deflación para medrar” (Sartre, 1965: 142).

³² La otra hipótesis es que haya sido Drieu La Rochelle, amante de Victoria Ocampo, y a quien Petitjean se subordinó cuando Drieu asumió la dirección de la *NRF*, en la Francia ocupada. En la correspondencia con Ocampo, Caillois comenta una respuesta de Patricio Canto a Waldo Frank publicada en el mismo número del ensayo de su amigo Petitjean, pero del ensayo sobre Joyce no hay mención, lo cual no es prueba de desdén, sino de algo quizás muy conversado personalmente con la editora. El texto de Petitjean sigue a la reseña del *Finnegans* que Borges publica en la misma revista en 1939 (“Joyce y los neologismos”)

En una reseña previa de otro escritor joyceano, Raymond Queneau, Petitjean ya había destacado la fusión nominal e inconsciente de esa escritura, en que el psicoanálisis estalla en fiesta de pueblo, las ruminaciones subjetivas en mitología colectiva y el humor en goce de sentido –en lacaniano, *jouis-sens*– (Petitjean, 1938). En el ensayo para *Sur*, Petitjean retoma esas cuestiones y argumenta que, después de absorber al mundo en su lenguaje e incluso después de absorber al hombre (Petitjean, 1934), entonces le llega el turno al lenguaje mismo, y Joyce lo ataca sin recelo. Ataca el lenguaje que encuentra al alcance de su mano, el que habla la gente a su alrededor, y que no es como debería ser; además, como ese lenguaje se toma muy en serio, se apoye o no en un pensamiento real, es probable que Joyce experimente un gran placer en saborearlo, en *pasarle la lengua*, nos dice, y que de esto haya sacado más de un recurso (Petitjean, 1941: 41). Lengua sobre lengua, su estilo autoriza entonces todas las superabundancias de sentido, como también sus vacancias, de las cuales la más inocente y la más ostensible es el ripio, rima interna y difusa, o que al menos representa sensiblemente, en el cuerpo de la frase, el mismo motivo de excitación y de provocación que la rima al final del verso, “¿no es acaso una *deuda* contraída por otras edades?”, se pregunta el ensayista, y subrayo allí la noción de *deuda* (Petitjean, 1941: 42).

Una vez trastornada la forma del lenguaje, Joyce lo ataca en sus fuerzas vivas: sin concebirlo como modo de expresión, lo aborda en su organización, su estructura interna de sistema de referencia. Detrás de ese lenguaje ya no hay gente, no hay soporte ni trabas materiales; o, así como G. Th. Fechner, un precursor de Freud, decía que la escena del sueño está ligeramente encogida con respecto a la de la víspera, la escena de ese lenguaje ya no es la de este mundo, nos dice Petitjean, con un tema, el de la *cauobscene*, que lo llevará a Lacan a postular *lalangue* como el vehículo y territorio del *parlêtre*.³³

y la necrológica del escritor irlandés del propio Borges (“Fragmento sobre Joyce”) en 1941. Sería uno de los textos de referencia del joven Cortázar. Petitjean ya había publicado en *Sur* “Condición del reservista” (1939). En la revista *transition*, en que Joyce publicaba en fascículos el *Finnegans Wake*, Petitjean publicó, en julio de 1935, “Joyce and Mythology, Mythology and Joyce”, en traducción de Maria Jolas, que era amiga de Lacan. Ese mismo año, el séptimo número de *Minotaure* (57-9), donde Lacan resume su tesis sobre la paranoia, cobija otro ensayo de Petitjean, “Analyse spectrale du singe”, donde el ensayista, ampliando su respuesta al cuestionario sobre el encuentro del primer número, define al hombre como un mono que ríe. Petitjean publicó además “James Joyce et l’absorption du monde par le langage” (1934) y “Signification de Joyce” (1937).

³³ “Cuesta creer que se haya requerido un pensamiento humano para su nacimiento y para su conclusión, y que éste haya sido bañado de una energía espiritual: a tal punto es absolutamente, en efecto, obra del

El lector del *Work in Progress*, agrega Petitjean, se encuentra pues ante un *texto*, nada más y nada menos: un texto absolutamente liso, impasible, imposible de saltar, donde uno tropieza y al cual hay que descifrar palabra por palabra, justamente lo que Lacan propondrá en el seminario 24 (1976-7), con la patinada metonímica hacia lo Real de *l'une bévue* (lo *Unbewusste*, lo inconsciente). ¿Qué pensar de esto?³⁴ Más allá de los factores comunicacionales, hay en ese lenguaje otra función, semejante a la señalada en Queneau, esencialmente anagógica o de seducción, allí implicada. En efecto, riendo, o al menos sonriendo un poco, el lector admite que le da un sentido al texto, cualesquiera que al principio hayan sido su consternación, sus reservas o su malevolencia. La risa viene de un lector sorprendido, de un sentido entrevisto: pero la euforia misma, el goce que ella supone, prepara la extrema atención que exige el simple desciframiento del texto: en adelante, el lector no puede menos de abrirle cierto *crédito*, que era, sobre todo, lo que Joyce necesitaba.³⁵ Y no sólo necesitaba, lo esperaba: porque especula siempre sobre la comprensibilidad de su texto, como tal, en tanto que posibilidad pura y bóveda teórica, y no experimenta acto continuo la necesidad de convertirla en significación (Petitjean, 1941: 47).

Gradualmente, el análisis en potencia, mantenido en potencia, llega a ser, en el lector, una formidable potencia de análisis. A partir de allí, Joyce lo domina por el problema del sentido, la búsqueda apasionada del sentido que él mantiene con pericia, alejando el enigma, y otorgando, de cuando en cuando, el placer de comprender y de medir el camino recorrido. O incluso lo decepciona, y lo mistifica, y lo toma al mismo tiempo por la vanidad, el amor propio, el placer, el gusto de la dificultad, y sólo le revela los secretos de su texto en una intimidad cada vez más discreta, cada vez mejor defendida (Petitjean, 1941: 48). Pero, en Joyce, el uso del lenguaje, sin ser sancionado o simbólico, tampoco enciende la imaginación. Se equivoca Bachelard en ver a Petitjean como fenomenólogo; se equivoca Valéry Larbaud en desdeñar su "entretenimiento filológico". Petitjean, como Joyce, se siente atraído por "this funnominal world" y "contra la imagen que circunscribe las palabras, tal como la usaba Ezra Pound y los imaginistas americanos; contra la imagen-chorro de palabras, de los surrealistas; en fin, contra la imagen unidad de línea o unidad de verso,

espíritu" (Petitjean, 1941: 45), palabra esta que podemos entender también como el dicho espirituoso, humorístico.

³⁴ El juego impasible/imposible calca el original francés (Petitjean, 1941: 45).

³⁵ A la deuda contraída con la historia, Joyce la supera con ese crédito nominal (Petitjean, 1941: 46).

usa Joyce el juego de palabras” (Petitjean, 1941: 51). Petitjean enuncia así las tres hipótesis fundamentales para una filología joyceana. Son ellas

1° El autor le hace decir lo que la palabra no quiere decir, y es el caso de todos los líricos contemporáneos; 2° El lector hace otro tanto, y es el caso de la mayor parte de los lectores contemporáneos; 3° La palabra misma no quiere decir casi nada, y conocemos más de una palabra de éstas entre las palabras contemporáneas (Petitjean, 1941: 52).

Pero, bien entendido, Joyce no sólo extrae de su caudal la realidad psicológica, la carga sensible, afectiva o intelectual que le permite dar un sentido a su lenguaje, lo que Lacan llamaría la histerización, sino, ante todo un contenido, la historización. No sin paradojas, porque “se evade de la historia, pero atiborra sus palabras de todas las historias posibles” (Petitjean, 1941: 53). Hay sin duda paridad absoluta entre pensamiento y lenguaje,³⁶ al punto que podemos intuir allí con Petitjean *lalangue* lacaniana.³⁷ Pero es importante entonces no confundir su lenguaje con la alucinación simple, ni con la imagen eidética de Cassirer y la escuela de Marburg, ni con esa imagen mimética y gratuita de Ogden y Richards en *El significado del significado*.

Ella significa para Joyce una verdadera toma de posesión de sus asociaciones de ideas. Su pensamiento se estira al límite extremo de sus fuerzas, de su maleabilidad, de su ductilidad (hasta el punto precisamente en que su extensión amenaza volverse a la vez fantástica y subjetiva), y logra sostener no solamente el trote de la fantasía, sino también el galope, el tren de la verdadera imaginación. No piensa más que lo que quiere

³⁶ “Joyce no quiere ni evidencias, esos excesos de sentido sobre la apariencia que hacen que uno resbale por una palabra demasiado fácil y, si es preciso, que salte sobre ella como un carnero, ni palabras que no son otra cosa que sonidos o formas escritas (‘can you not distinguish the sense, prain from the sound, bray?’). Reivindica una igualdad absoluta de tratamiento entre pensamiento y lenguaje: y logra confundirlos a tal punto, en efecto, que será inútil separarlos, lógicamente, se entiende; psicológicamente, no cesarán de llamarse uno al otro” (Petitjean, 1941: 53).

³⁷ “Ocurre a menudo que los héroes de Joyce, charlatanes incorregibles, traicionan al hablar su pensamiento latente. Lo prueba este pasaje, dedicado al psicoanálisis: ‘Ta hell and Barbados wi ye and your copulation! Pelagiarist! Y’are obsexed, so y’are, with macroglosia and mikroocyphyllicks’. ¡A tal punto son conducidos por las palabras, a tal punto su lenguaje es esencial, y a tal punto, en fin, ellos no son sino lo que su lenguaje es! Sus juegos de palabras parecerían más bien actos frustrados que pasatiempos gratuitos... Por otro lado, una oposición como la de micros y macros, – delicia del lingüista: primero estrictamente fonética, luego lógica y filológica – se torna aquí, bajo la forma del juego de palabras, una contradicción simultánea, instantánea, inmediata” (Petitjean, 1941: 57).

pensar, pero querría pensarlo todo, y su lenguaje es, en resumen, el lenguaje mismo de la imaginación (Petitjean, 1941: 58).³⁸

Siendo así, el contenido de la forma y la forma del contenido³⁹ tienden cada vez más a confundirse, y el más simple sonido, traspuesto en imagen, a encontrar su sentido. Primero la forma controla y garantiza el contenido; la rima reduce todas las formas del nanismo y del gigantismo verbal; luego, los excesos de contenido sobre la capacidad de la forma engrasan discretamente los razonamientos, asegurando así su soldadura (Petitjean, 1941: 58). Por todo lo cual, Petitjean concluye:

Cuando el juego de palabras en Joyce, trasfusión de sentido de una forma a otra muy semejante, llega a su colmo a la vez que logra su efecto; cuando la forma en la palabra resulta la franja superior, luminosa del contenido, y su evidencia misma; cuando, en fin, forma del contenido y contenido de la forma coinciden y se recobran; entonces comienza la invasión de la apariencia por su sentido, indiferente a todo ahogo y a toda censura.

Al contrario de los simbolistas que no conseguían más que amontonar y obscurecer sus implicaciones, Joyce descubre el verdadero mito,⁴⁰ cuyo contenido latente quiere manifestarse, pero sin pretender nunca desbordar el contenido manifiesto. Y *Work in Progress*, con todos sus fanales encendidos, se vuelve una *iluminación* (Petitjean, 1941: 59).

Curiosa definición. Petitjean no nos dice que el *Finnegans* sea una epifanía, categoría joyceana; nos dice que es una *iluminación*, concepto usado por Walter Benjamin, autor que no sólo conocía (ya había leído por indicación de Jean Wahl el ensayo sobre la obra de arte de 1936), sino al que habrá encontrado más de una vez en la librería de Aron Natanson, en la calle Gay Lussac, donde se reunía el Colegio de Sociología. Y la iluminación (siempre profana, *profane Erleuchtung*) mantiene una oscura conexión con el mito, porque la imagen dialéctica es una severa neutralización de la noción de progreso. Pero una duda permanece. Si siempre retorna la pregunta por la cordura de Joyce, hay en cambio una certeza en torno a Petitjean: al momento del reencuentro con Lacan, en los 70, el escritor estaba mudo para la literatura. Su abyección de 50 años era lo Real de la guerra europea,

³⁸ A partir de ese punto toma Bachelard como modelo el concepto de imaginación de Petitjean.

³⁹ Los *Fundamentos de la teoría del lenguaje* [*Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*], del lingüista danés L. Hjelmslev se publicaron recién en 1943. Es posible que Petitjean conociera algún artículo previo.

⁴⁰ Ver Petitjean (1935).

que había dividido los bandos a punto de algunos colegas, como Aragon, haber pedido la muerte de Petitjean por colaboracionista.

Por ello, retornemos una vez más a la frase atolondradicha de Lacan: "Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend". Analicemos. *Que se diga*, en subjuntivo, no indica un hecho, sino la posibilidad de un hecho, la manera en que éste se produce, más que su misma producción, y ello incide en la frase principal, *queda olvidado*. Pero la frase de Lacan es una ilustración además de lo que los formalistas rusos llamarían *extrañamiento*. No es una frase "comunicacional" del tipo "es posible que se diga", sino una enigmática frase cuyo sujeto de enunciación está oculto. ¿Quién afirma que se diga queda olvidado? Ese equívoco existencial sustenta la modelización hipotética del enunciado, apoyada en una no menos equívoca tensión morfológico-sintáctica. Un verbo (*que se diga*) ejerce en la definición la función nominal. Por la morfología, se acentúa el aspecto verbal; pero por la sintaxis, la condición substantiva de una tal dicción. Aunque ya sea porque el hecho se lanza a un futuro hipotético e incierto, o bien porque la gramática extraña (cuando no rechaza) un verbo con ascendencia nominal, el resultado es la imposibilidad sintáctica de que el decir se sostenga en el presente, en presencia. Por otro lado, eso *que se diga*, en hipotético futuro, queda olvidado, en un pasado pasivo, de lo cual se desprende que lo atolondradicho es, de hecho, una decisión acerca del sentido, pero diferente de la decisión aristotélica, lógica, ya que en ella lo real, como propone Badiou, puede definirse como *el sentido en cuanto au-sentido* (Badiou y Cassin, 2010).

En efecto, si de lo real no puede haber conocimiento ni verdad y si, por el contrario, sólo hay verdad a condición de su encadenamiento a una operación que no sea de saber, de lo que se trata, en la lectura, es de perseguir un puro encuentro de ese real, que podemos llamar *acto*. Como estipulaba Werner Hamacher (2011), para la filología no hay *hechos* lingüísticos, así como no se puede dar por sentado que los enunciados y comunicaciones alcancen su intención o sus destinatarios porque la disciplina parte de la suposición mínima de que la significatividad y comunicabilidad estarían sujetas a una instancia que *ante* cualquier significado determinado y *ante* cualquier comunicación consumada las retendría para sí. Hay, en cambio, actos de *au-sentido* (Hamacher, 2011a). En ellos, "la filología es la abogada de esta retención *para* la cual y *mediante* la cual puede haber, en primer lugar, lenguaje" (Hamacher, 2011b: 4).

Ilustremos la cuestión. Tomemos el lenguaje *criol*. Después de la polémica por el meridiano de América suscitada por *La Gaceta literaria* de Madrid y rebatida por el martinfierrismo; después de la conferencia de Borges, septiembre de 1927, en que para un público de masas se diseña el estado de situación, escindido entre lo arrabalero de los sainetes y el purismo casticista (Borges, 1927), y corroborado, al año siguiente, por su juicio de que “confundir los estudios filológicos con la esperanza criolla sería una equivocación, pero subordinarlos al aspaviento español o a la indignación académica no es más recomendable”, nos encontramos, en extremo, con un Borges que dice preferir “un abierto montonero de la filología como Vicente Rossi” a un “virrey clandestino” como Monner Sanz (1928b), ideas que finalmente desarrolla en *El idioma de los argentinos*. Ese libro, ilustrado por Xul Solar, se propone como el prólogo de una estética nacional que acata el consejo aristotélico en el *Peri hermeneias*, explorar lo que hay en la voz (τὰ ἐντῆ φωνῆ): “El prólogo quiere ser el tránsito de silencio a voz, su intermediación, su crepúsculo; pero es tan verbal, y tan entregado a las deficiencias de lo verbal, como lo precedido por él” (Borges, 1928a: 7).⁴¹ Y así llegamos, en 1936, a un texto de Xul, “Versión sobre el trilíneo”, que el artista publica en una pequeña revista de vanguardia en que Borges ensayaba la cuarta dimensión, *destiempo*:

(ésto está en criol, o neocriollo, futur lenguo del Contenente).

GLOSA. Género común (epicoino), palabras ke acaban en o. másculo en u. los géneros disúsanxe según convengan, kier'. verboh son regulares, participios terminan en:ido, ho:ido. entre dos palabras dobles, español i portugués, la más cercana' l original o más sencilla lleve acepció más simple o más fisi, hi la más leqa lõ más figúrido. palabras terminan en:i hagan de adjetivo ho adverbio de modo ho, xi precedan, de ablativo ho instrumental, como en *patitieso*, *ambizurdo*; *ami*, en vez de amorosamente, *cuerpi*, en vez de corporalmente, *almi*, en vez de psíquicamente, etcé. su, (común), seu, (másculi), sa, (fémini) hi suó, (neutro ho abstracto, de lõ), hagan xu, xeu, xa, xuó, en plural. j como en port, francés o casi inglés. q o hache al revés es nuestra j fuerte española; h suene siempre o no escribexe. ~tilde nasal del portugués. g siempre suave. x como ah a la antigua; z como en port.

⁴¹ Y agrega: “Su aire enciclopédico y montonero —esperanza argentina, borradores de afición filológica, historia literaria, alucinaciones o lucideces finales de la metafísica, agrados del recuerdo, retórica— es más aparente que real. Tres direcciones cardinales lo rigen. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires. Las dos últimas confluyen en la declaración intitulada *Sentirse en muerte*”.

francés e inglés, s española; ke es h' (fonética) antes de otra s. *xeól* (da Biblia, hebr.) somundo almi (plano astrál, mundo del sueño consciente, mundo dos muertos, etcé.) *prum'*, de primo, plómada-vertical (mente). *fen'*, manifiest (amente), en apariencia, como en fenómeno, fenotipo, etcé. *'tla*, abrevio de metálico. *p'ra* de pará, al lado. *jaldo*, mui amarillo. *vol* o *volun'*, por voluntá. *faze-to* make, *hage-to* do. *porém*, pero, sin embargo. *logo*, pronto; *luego*, poco después. *fus'*, abrev. De fusco, oscuro, confuso. *blu*, azul ciánico, cuasi de prusia. *bol*, de bola, esférico. *eu*, yo almi, más kel yo mundi; *ego*, yo superior. *edro*, geomplano (geometri), como en pliedro. *cho*, de choz (port. chofre) de repente, de golpe. *blis*, (inglés), beatitud, bienaventuranza. *bolba*, o bolla, burbuja. *crep'*, de “reventar”, explotar, precrepi antes de reventar. *tum* o *tun*, de tun o tunc, entón' (lat.) provisorio, temporario. (esta glosa, más longa ke sa pretexto, puede nui sirve pa crioldril (ejercitarse en criol) (Solar, 1936: 4).

En 1913, el “Maestro Palmeta” satirizaba los efectos *atolondradichos* en el humor criollo del *Martín Fierro*, a partir de una ambición universal;⁴² dos décadas después, el enunciado de Xul Solar, glosa de un texto poético, casi una gramática *criol*, un ejercicio de *pata-filología*, ya no es una aserción universal sino una apuesta modal y existencial. Esa glosa *crioldril* existe para escribir el neocriollo. O sea que al texto lo debemos oír en subjuntivo, expresando la *posibilidad*. Allí se plantea la cuestión, si el *crioldril* es la experiencia de una potencia, ¿cómo se viabiliza esa experiencia? ¿Es eso, auténticamente, una *experiencia*? Agamben lo llamará un *experimentum linguae*,⁴³ que se responde, a la manera de

⁴² Carlos Octavio Bunge, bajo el seudónimo de Maestro Palmeta, censura el mal gusto de los equívocos (*Quien vivore? Que víboras? / Ha garto!! más lagarto serás vos!*) y concluye con sorna que “la jerga orillera y gauchidiablesca en que está escrito el *Martín Fierro* es la base del idioma nacional, que debería enseñarse en las escuelas” (Palmeta, 1913: 79). No es el sentimiento de los jóvenes escritores. Lo denostado por Bunge (el monumento a Hernández) será en poco más de una década reivindicado por Gironde. Y analizando *Sarmiento, un estudio biográfico y crítico*, Borges dice que Bunge hizo allí “una biografía de instituto”, para luego calificar el intento, echando mano de la clásica diferenciación de Lukacs, de descripción (naturalista), pero no de narración (realista).

⁴³ *Experimentum linguae*, o sea la experiencia de la lengua, es el título de la conferencia de Agamben (25 de mayo, 1990) en el coloquio “Lacan avec les philosophes”, organizado por el Collège International de Philosophie de Paris. La edición Siglo XXI, *Lacan con los filósofos*, no lo incluye, aunque el texto de François Baudry, “El nudo borromeo y el objeto a”, se refiera a Agamben en varias oportunidades. *Experimentum linguae* es también, como ya señalamos, el título del prefacio que Agamben escribe en 1989 para la edición francesa de *Infancia e Historia*. Por esos años, el término reaparece en varias oportunidades: en la introducción (“El silencio de las palabras”) a *In cerca di frasi vere*, de Ingeborg Bachmann, en mayo de 1989; en la reseña de *Fictions philosophiques et science-fiction*, de Guy Lardreau (*Annuaire philosophique (1988-1989)*) de la colección *L'ordre philosophique*, dirigida por François Wahl) y, por último, en “Pardes, la escritura de la potencia”, publicado originalmente, en 1990, en la *Revue philosophique*, y luego incorporado a *La potencia del pensamiento* (2005), ilustrando la idea de que los términos filosóficos son siempre puros

Bartleby,⁴⁴ como tener la potencia de *no* decir (en las lenguas nacionales, lenguas del Estado y siguiendo una composición combinatoria más cercana al ajedrez que a las lenguas naturales). En cada palabra, cada sílaba, cada letra, el *no* del lenguaje debe presentar su resistencia (*Widerhalt*) a todo lo que se dice. El lenguaje habla desde el no (Hamacher, 2008: 31).

El segundo ejemplo es de Roger Caillois, como vimos, muy próximo a los babelismos joyceanos de Queneau y Petitjean, quien ya había editado, en su revista porteña *Lettres Françaises* (Borges, 1944), dos textos de Borges, “La bibliothèque de Babel”, junto a “La loterie de Babylone”, con el título común de *Assyriennes*, con esa vaga reminiscencia al curador del Louvre, A. de Longpérier, que así lo aproximaba de su amigo Bataille. Pero el foco no es tanto Caillois como un lector suyo, João Guimarães Rosa. En su ejemplar de la primera edición de *Babel* (1948), que Caillois publica al regresar a Francia, como un eco fantasmal de sus debates en el Plata, por tanto, Guimarães Rosa destaca un pasaje en que el crítico admite no referirse tanto a las palabras más recientes, los neologismos, sino al hecho de que toda palabra es formada por letras, y que esas palabras buscan discernir las cualidades expresivas de esas letras. Rechazando entonces las palabras como adquisiciones tardías y sospechosas, a las que injustamente les atribuimos el crédito real de las sensaciones, los escritores no dudan en emplear separadamente cada letra. Mejor dicho, corrige Caillois, se ponen a reestructurar nuevos signos para atribuirles los impactos sonoros que escapan al alfabeto y que se afirman necesarios para su literatura.⁴⁵ Y a continuación, Guimarães Rosa escribe, a pie de página, dos series de palabras:

nombres, aunque su carácter denominante no pueda ser comprendido por el esquema tradicional de la significación, porque tales nombres implican una diferente y decisiva experiencia del lenguaje. Ellos devienen, más bien, el lugar de un verdadero y propio *experimentum linguae*. En *La comunidad que viene* (1990) nos dice asimismo que la política contemporánea es ese devastador *experimentum linguae*, que desarticula y vacía tradiciones y creencias, ideologías y religiones, identidades y comunidades (Cfr. Agamben, 2018 y Oliveira, 2020).

⁴⁴ O a la manera de Petitjean, cuyos compañeros de servicio militar lo llamaban *Armand le Scribouillard*, Armando, el amanuense, remedando el título de Melville, *Bartleby, the Scrivener*.

⁴⁵ “Je ne parle pas des derniers venus: s’avisant que les mots sont formés de lettres, ils prétendent discerner les qualités expressives de ces dernières. Rejetant alors les mots comme autant d’acquisitions tardives et suspectes, impropres à rendre la crudité réelle des sensations, ils n’hésitent pas à employer séparément chaque lettre. Bien mieux, ils se mettent à dessiner de nouveaux signes pour rendre les bruits qui échappent à l’alphabet et qu’ils affirment nécessaires à leur littérature” (Caillois, 1948: 250). Un fragmento se anticipa en “El poder de las palabras” (1946).

inchiostro forestière genehmigung kolbassa
ostroière inchigung genehmibassa forestkol

Si tomamos la primera serie (*inchiostro forestière genehmigung kolbassa*) y dividimos cada palabra al medio, resultando la serie A1 A2, B1 B2, C1 C2, D1 D2, veremos que la segunda serie de cuatro palabras (*ostroière inchigung genehmibassa forestkol*) es simplemente la combinación de A2/B2; A1/C2; C1/D2; B1/D2. Las permutaciones o combinaciones de tales elementos se valen, babelicamente, de significantes italianos: *inchiostro* (tinta china), *forestiere* (forastero); franceses: *forestière* (salvaje); alemanes: *genehmigung* (permiso) e ingleses: *kolbassa* (una salchicha turca) para ilustrar la tesis atolondradicha de que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que se escucha. Pero si lo dicho queda olvidado, lo escrito no, por eso insiste. Y por eso mismo la filología no puede ser concebida como una autoconciencia reflexiva del lenguaje, debido a que ella misma no tiene ningún poder, ni sobre el lenguaje, ni sobre sus propios actos. Fuera de sí, se abandona y olvida de sí misma, totalmente entregada a su asunto, el lenguaje, a punto de aceptar que ella también pueda ser olvidada. Pero como lo que queda olvidado tras lo que se dice retorna en lo que se escucha, el olvido de la filología pertenece también a la filología. Es un olvido que Hamacher llamaba *an-ontológico* y que Benjamin ilustra en su fragmento "Rosquilla, pluma, pausa, queja, fruslería":

Una serie de palabras de este estilo, sin conexión ni contexto, son el punto de partida de un juego que gozó de gran prestigio en la época del Biedermeier. Cada uno tenía que lograr ubicarlas en un contexto convincente sin alterar su orden. La solución era tanto más apreciada cuanto más corto fuera el texto, cuanto menos momentos intermedios contuviera. Especialmente en los niños este juego produce hallazgos hermosísimos. Porque para ellos las palabras son todavía como cuevas entre las cuales ellos conocen las vías de comunicación más extrañas. Pero tratemos ahora de representarnos la inversión del juego, observemos una oración dada como si hubiera sido construida siguiendo esta regla. Tendría que adquirir de pronto un rostro extraño y excitante a nuestra vista. Pero hay algo de esta mirada en todo acto de lectura. No sólo el pueblo lee novelas de esta forma –es decir, por los nombres o las fórmulas que lo asaltan desde el texto; también el instruido está al acecho de giros y palabras cuando lee y el sentido es sólo el trasfondo sobre el que descansa la sombra que producen las palabras y los giros como esculturas en relieve. Esto se manifiesta en primera instancia en los textos que se denominan sagrados. Cuando

se los comenta, se toman palabras como si éstas hubieran sido colocadas en el texto siguiendo las reglas de este juego y como si al comentarista se le hubiera encomendado la solución. Y no cabe duda de que las frases que un niño construye a partir de las palabras se parecen más a los textos sagrados que al lenguaje cotidiano de los adultos. Al respecto, un ejemplo que muestra la combinación que hace un niño (de doce años) de las palabras antes nombradas: "El tiempo se balancea como una rosquilla a través de la naturaleza. La pluma dibuja el paisaje y, si surge una pausa, se la rellena con lluvia. No se escuchan quejas porque no hay fruslerías" (Benjamin, 1992: 146-147).

La rosquilla benjaminiana es un *Brezel*, palabra que proviene del latín vulgar *brachitella*, diminutivo de *brachita*, brazalete, un derivado de *brachium*, brazo. Es una rosquilla en forma de ocho, como una cinta de Moebius, sin interior ni exterior. Algo que indica un ya-no-más del pasado y un todavía-no del futuro; como si dijéramos que el tiempo se lanza a través de la naturaleza como un *strudel*. No nos olvidemos que en *Origen del drama barroco*, el tiempo del origen es un torbellino, un *maelstrom*, en el río del devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*).

Por todo ello no se puede decir de la filología, como no se dice del psicoanálisis, que sea una ciencia, o una disciplina teórica con métodos asentados, tendientes a la adquisición de un saber académico. Tras la huella deconstructiva, Werner Hamacher (2005, 2012b) consideraba que la cuestión filológica podía aspirar, en todo caso, a tener el derecho a una investigación propedéutica y, por eso, *proto-filológica*, es decir, pensarse a sí misma como *filo-filología*. La suya es una pregunta que, kafkianamente, se detiene ante un umbral, a las puertas de la filología, pero a cuyo interior no ingresa y cuya ley por lo tanto desconoce. No es una pregunta técnico-disciplinaria, asertiva, sino modal: *quien se mueva* antes, alrededor, de la filología, en su periferia, percibirá sus contornos (su *litoral*, diría Lacan. No su literal) y con mayor agudeza que cualquiera que crea encontrarse en su interior y que esté atrapado por rutinas filológicas.

La filología está estructurada como un comportamiento afectivo, una *philia*, una inclinación hacia el lenguaje y a todos los fenómenos a él subordinados. Es un *experimentum linguae* en la medida en que es una experiencia, tanto del acercamiento, como del alejamiento, porque cualquier expresión lingüística, un significante, un sentido, una letra, remite a su vez la pregunta a algo diferente, a una idea, que es también lenguaje, y eso dinamiza la cadena en otras formas e ideas. La esencia del lenguaje es su traductibilidad. Hay en ello la presencia de lo fortuito (Hamacher, 2014). Pero también la de una necesidad: cuanto

más se acerca la filología a su cuestión específica, más se le desvanece. Y, contradictoriamente, es por la distancia que más se aproxima. Toda lectura es montaje y en todo montaje se asocian la cercanía y la valoración intensiva del desecho. Lejacercanía (*Farnäbe*), según Hamacher.⁴⁶ Vale el viejo consejo de Agamben en *Infancia e historia: poesía como filología y filología como poesía*. La poesía es *prima philologia* y el filólogo es siempre alguien que no sabe leer, un iletrado, a quien la filología le provoca un retorno de la escritura hacia el lugar de ilegibilidad de donde todo proviene, y al cual todo sigue dirigiéndose.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “Il pozzo di Babele”, *Tempo presente*, año 11, núm. 11, p. 42, nov. 1966.
- . *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . “Il pozzo e il vuoto”, *Studiolo*. Torino: Einaudi, 2019, pp. 37-39.
- Agamben, Giorgio. *Experimentum linguae. L'expérience de la langue. A experiència da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.
- Ahmed, Siraj. *Archaeology of Babel. The Colonial Foundation of the Humanities*. Redwood City: Stanford University Press, 2017.
- Altschul, Nadia. *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality and the Transatlantic National Epic*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Ambrosetti, Juan Bautista. “La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires y los estudios de arqueología americana”, *Anthropos*, t. III, pp. 983-987, 1908.

⁴⁶ Coleccionar, nos dice Benjamin en el fragmento H1a2 del *Libro de los pasajes*, es una forma de recordar mediante la praxis y entre las manifestaciones profanas de cercanía, la más contundente (cfr. Eiland, 2018).

- Ambrosetti, Juan Bautista. “Un documento gráfico de etnografía peruana de la época colonial”, *Publicaciones de la Sección Antropológica*. Facultad de Filosofía y Letras, núm. 8, 1910.
- Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- . *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Londres: Verso, 2013.
- Auerbach, Eric. “Philology and *Weltliteratur*” [Trad. Maire y Edward Said], *Centennial Review*, núm. 13, p. 1-17, winter 1969.
- Badiou, Alain y Cassin, Barbara. *No hay relación sexual*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.
- Barck, Karlheinz. “*Mimesis*, en la encrucijada del exilio de Erich Auerbach”, *Arbor*, vol. CLXXXV, núm. 739, pp. 909-917, set-oct. 2009.
- Bataille, Georges. *Manet*. Genève: Skira, 1955.
- Bataille, Georges. “Goya”, *Oeuvres Complètes*, vol. 11. Paris: Gallimard, 1988.
- Benjamin, Walter. “Tesis sobre filosofía de la historia”, *Illuminaciones I*. Madrid: Taurus, pp. 175-194, 1973.
- . “Methodische Arten der Geschichte”, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, pp. 93-94, 1985. [Citado por la traducción italiana: Benjamin, Walter. “Generi metodici della storia”, *La Politica e altri scritti. Frammenti III*. Ed. Dario Gentili. Pref. Giacomo Marramao. Milán: Mimesis, pp. 37-38, 2016
- . *Cuadros de un pensamiento*. Ed. Adriana Mancini. Trad. Susana Mayer y A. Mancini. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.
- . *História da literatura e ciência da literatura*. [Ed. bilingüe]. Trad. H. Ribeiro. Posfácio Manuel R. de Lima. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.
- . “Sobre el concepto de historia”, en Manuel Reyes Mate (ed.), *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta, 2006.
- . “Poliglofías americanas. Fantasmagorías glotopolíticas en Ricardo Rojas y Roberto Lehmann-Nitsche”, *Glottopol*. Revue de sociolinguistique en ligne. Langage et luttes sociales dans l’espace hispano-lusophone, núm. 32, pp. 93-112, jul. 2019.
- Borges, Jorge Luis. “Quejas de todo criollo”, *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, p. 137, 1925.
- . “El idioma de los argentinos”, *La Prensa*, 24 sept. 1927.
- . “Prólogo”, *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer, p. 7, 1928a.
- . “Vicente Rossi – Idioma nacional rioplatense”, *Síntesis*, año 2, núm. 18, nov. 1928b.

- . "Assyriennes" [Trad. N. Ibarra], *Lettres Françaises*, núm 14, pp. 13-26, 1 oct. 1944.
- . *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Caillois, Roger. "El poder de las palabras", *Sur*, núm. 135, pp. 7-28, ene. 1946.
- . *Babel – orgueil, confusions et ruine de la littérature*. Paris: Gallimard, 1948.
- Canal Feijoo, Bernardo. "Sobre el americanismo de Ricardo Rojas", *Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, núm. 46, pp. 58-67, jul.-dic. 1958.
- Capdevila, Arturo. *Babel y el castellano*. Buenos Aires: Cabaut, 1928.
- Carpeaux, Otto Maria. "Jacob Burckhardt: o profeta de nossa época", *Correio da Manhã*, 20 abr. 1941.
- . "À margem da arte poética", *Letras e Artes*, 2 abr. 1950.
- . "O estilo propagandístico", *Letras e Artes*, 2 abr. 1950.
- . *História da literatura ocidental*, vol. I, 3ª ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.
- Casadei, Alberto. "Per Auerbach, contro Auerbach", *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*. Roma: Donzelli, 2015.
- Culler, Jonathan. "The Return to Philology", *Journal of Aesthetic Education*, 36, núm. 3, pp. 12-16, 2002.
- Dalmaroni, Miguel. "Lugones y el *Martín Fierro*: la doble consagración", en Lois, Élide y Nuñez, Ángel (ed.). *Martín Fierro*. Madrid: ALLCA XX, 2001.
- . *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró*. Escritores argentinos y Estado. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Degiovanni, Fernando. *Los textos de la patria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Degiovanni, Fernando y Toscano, Guillermo. "Disputas de origen: Américo Castro y la institucionalización de la Filología en Argentina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 58, núm. 1, pp. 191-213, 2010.
- De Man, Paul. "El retorno a la filología", *La resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, pp. 39-46, 1990.
- Derrida, Jacques. *Mémoires*. Pour Paul de Man. Paris: Galilée, 1988.
- D'Haese, Reinhoud et al. *La fosse de Babel*. Paris: Clot, Bramsen et Georges, 1972.
- Didi Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- Eiland, Howland. "Technique of Nearness", *Berlin Journal of Critical Theory*, vol. 2, núm. 4, pp. 75-86, oct. 2018.

- Einstein, Carl. "Obituary: 1832-1932", *transition*, vol. 21, pp. 207-214, mar. 1932.
- Eisner, Martin G. "The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante", *California Italian Studies* 2, núm. 1, 2011. Disponible en línea: <<http://escholarship.org/uc/item/4gq644zp>> Fecha de consulta: 30/09/2020.
- Esposito, Roberto. *Desde fuera: una filosofía para Europa*. Buenos Aires: Amorrortu, 2018.
- Foucault, Michel. "La vérité et les formes juridiques", *Dits et écrits*, vol. II. Paris: Gallimard, p. 226, 1994.
- . "El lenguaje al infinito", *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales, vol. 1. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, pp. 183-191, 1999.
- Guido, Ángel. "En defensa de Eurindia", *La Revista de "El Círculo"*, otoño-invierno 1924.
- . *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario: Talleres gráficos La Tierra, 1927.
- . *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 1930.
- . "El Aleijadinho", *La Prensa*, 11 enero 1931.
- . *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1940.
- . *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1956.
- Hamacher, Werner. "Amphora (Extracts)" [Trad. Dana Hollander], *assemblage 20 - a critical journal of architecture and design culture*, special issue: violence and space, pp. 40-41, abr. 1993.
- . "Pour dire un mot, à la fin, pour commencer", *Rue Descartes* [Salut à Jacques Derrida], núm. 48, pp. 56-61, 2005/2.
- . "The relation", *The New Centennial Review*, vol. 8, núm. 3, p. 31, winter 2008.
- . "La littérature et la philosophie ...", en Kaufmann, Vincent. *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil, 2011a, pp. 248-255.
- . *Para la Filología / 95 tesis sobre la Filología*. Trad. Laura Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011b.
- . "Intensive Languages" [Trad. Ira Allen y Steven Tester], *Modern Language Notes*, vol. 127, núm. 3, pp. 485-541, abr. 2012a.
- . *Lingua amissa*. Trad. Laura Carugati y Marcelo Burello. Buenos Aires: Miño & Dávila, 2012b.

- . "N'essance", *Rue Descartes*, núm. 82, pp. 68-71, 2014/3.
- . "What Remains to Be Said. On Twelve and More Ways of Looking at Philology", en Richter, Gerhard y Smock, Ann (ed.). *Give the Word. Responses to Werner Hamacher's 95 Theses on Philology*. Lincoln: Nebraska University Press, 2019.
- Harpham, Geoffrey Galt. "Returning to Philology: The Past and Future of Literary Study", *New Prospects in Literary Research*, pp. 9-26, 2005.
- . "Roots, Race, and the Return to Philology", *Representations*, núm. 106, pp. 34-62, 2009.
- Hoesel-Uhlig, Stefan. "Changing Fields: The Directions of Goethe's *Weltliteratur*", en Prendergast, Christopher (ed.). *Debating World Literature*. Londres: Verso, pp. 26-53, 2004.
- Hovind, Jacon. "Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's *Mimesis*", *Comparative Literature*, vol. 64, núm. 3, pp. 257-269, 2012.
- Lacan, Jacques. "Lituraterre", *Littérature*, núm. 3, pp. 3-10, oct. 1971.
- . "Lituraterre", *Autres écrits*. Paris: Seuil, p. 16, 2001.
- . "El Atolondradicho", *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, p. 473, 2012.
- Lois, Elida. "Filología", *Romanische Forschungen*, núm. 100, pp. 57-67, 1988.
- Lopez, María Pia. "Paradojas de la fundación", en Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca nacional, pp. 18-19, 2009.
- Ludueña, Fabián. *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- Malkiel, Yakov. *Linguistics and Philology in Spanish America. A survey (1925-1970)*. La Haya: Mouton, 1973.
- Mas y Pi, Juan. "Un novelista del criollismo brasileño", *Nosotros*, año 6, núm. 40-2, pp. 145-152, 1912.
- Mauss, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- Mazzoni, Guido. "Auerbach: una filosofía della storia", *Allegoria*, núm. 56, pp. 80-101, jul.-dic. 2007.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- Oliveira, Cláudio. "A poesia e a filosofia face ao indizível: do *experimentum linguae* em Giorgio Agamben", *Fronteiras*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC, núm. 24, pp. 153-165, jul. 2020.

- Orlando, Francesco. "Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach", en Castellana, R. (ed.). *La rappresentazione della realtà*. Studi su Erich Auerbach. Siena: Artemide, pp. 17-62, 2009.
- Palmeta, Maestro. "Segunda encuesta de *Nosotros*: ¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?", *Nosotros*, año VII, tomo XI, núm. 51, p. 79, jul. 1913.
- Paulhan, Jean. "Sobre un lenguaje sagrado", *Sur*, núm. 65, p. 10, feb. 1940.
- Périot-Bled, Gaëlle. "Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli", *Images Re-vues*, vol. 12, p. 15, 2014.
- Petitjean, Armand. "James Joyce et l'absorption du monde par le langage", *Cahiers du Sud*, vol. XXI, núm. 165, pp. 607-623, oct. 1934.
- . "Signification de Joyce", *Études anglaises*, pp. 405-417, sept. 1937.
- . "Chène et chien (roble y perro), par Raymond Queneau", *Nouvelle Revue Française*, núm. 292, pp. 124-125, 1 ene. 1938.
- . "Condición del reservista", *Sur*, núm. 61, pp. 78-92, oct. 1939.
- . "El tratamiento del lenguaje en Joyce", *Sur*, núm. 78, pp. 42-59, mar. 1941.
- Pollock, Sheldon; Elman, Benjamin A. y Chang, Ku-ming Kevin (ed.). *World Philology*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- Rojas, Ricardo. "La literatura argentina", *Nosotros*, año VII, tomo XI, núm. 50, p. 337-364, jun. 1913.
- . "Conciencia de América", *Inquietud*, año 1, núm. 3, pp. 14-22, ago.-set. 1939.
- Rojas, Ricardo y Castro, Américo. *Instituto de Filología: Discursos pronunciados por el decano don Ricardo Rojas y por el profesor don Américo Castro en el acto inaugural, realizado el día 6 de junio de 1923*. Buenos Aires: Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1923.
- Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- . "The Return to Philology", *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press, 2004, pp. 57-84.
- . *Humanismo y crítica democrática*. Barcelona: Debate, 2006.
- . *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: DeBolsillo, 2008.
- . *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2009.
- . *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: DeBolsillo, 2013.
- Sartre, Jean Paul. *El hombre y las cosas*. Trad. Luis Echavarrí. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1965.

Solar, Xul. “Versión sobre el trilíneo”, *destiempo*, año 1, núm 2, p. 4,
nov. 1936.