

LA INCRUSTACIÓN. JORGE PANESI Y LA POESÍA

THE EMBEDDING. JORGE PANESI AND POETRY

Fernando Bogado
Universidad de Buenos Aires
allthevoicesblur@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Poesía
Juan José Saer
Crítica Literaria
Teoría Literaria
Autonomía

A través de la lectura de las operaciones llevadas adelante por parte de Jorge Panesi tanto en las clases del último tramo de su rol como profesor en la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C” como en la producción crítica contenida en el libro La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina, el presente trabajo se propone relevar los modos de análisis del discurso poético por parte del citado crítico a los fines de subrayar la tensión por él propuesta entre la narrativa y la poesía (manifiesta, sobre todo, en su análisis del cuento “Sombras sobre vidrio esmerilado” de Juan José Saer) y por el modo de concebir la poesía, en última instancia, como una manifestación posible, casi ejemplar, de la autonomía literaria. Así, se presentaría a trasluz en sus trabajos una concepción del discurso poético operativa desde siempre, aunque nunca del todo explicitada. Parte de una manera de ejercer la crítica que se apoya tanto en la escritura académica como en el espacio de las clases, planteando un modelo que parecería ser uno de los principales puntos de discusión del actual discurso de la crisis de la crítica literaria: la del (ocaso del) profesor crítico.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Juan José Saer
Literary Critic
Literary Theory
Autonomy

Through the reading of the operations performed by Jorge Panesi both in the Chair of Literary Theory and Analysis “C” and in the critical production contained in the book La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina, this work aims to highlight the modes of analysis of poetic discourse by the aforementioned professional in order to underline the tension he proposed between narrative and poetry (manifested, above all, in his analysis of the story “Sombras sobre vidrio esmerilado” by Juan José Saer) and by the way of conceiving poetry, ultimately, as a possible, exemplar manifestation of literary autonomy. Thus, a conception of poetic discourse that has always been operational, although never completely explicit, would be revealed in their works, as part of a way of exercising criticism that is supported both by academic writing and by his classes. This last thing, a model that would seem to be one of the main points of discussion in the current discourse of the crisis of literary criticism: that of the (dawn of the) professor as a critic.

Recibido: 06/10/2023
Aceptado: 16/11/2023

1.

La crítica se reconoce en estado de crisis.¹ Varios son los textos que señalan su declive o presentan como dada la transformación de su discurso.² Johan Faerber, en su artículo “Por una trascrítica”, recogido en el volumen *Poscrítica* dirigido por Laurent de Sutter, llega a afirmar con respecto al estado de la crítica en Francia:

Sin una gran figura carismática a la cabeza, la carrera de Letras ya no contaba, con toda lógica, con tantos estudiantes como antes, ya que la potencia crítica parecía haber dado sus últimos fulgores un día de 1980 en el momento en que, precisamente en la rue des Écoles, Roland Barthes había sido atropellado por un camión de lavandería. Desde ese trágico accidente la palabra crítica en su totalidad había perdido progresivamente su aura para terminar por ser relegada a las curiosidades de un siglo XX que parecía cosa del pasado y del que (Antoine) Compagnon (en sus clases) se erigía en luminoso ejecutor testamentario. Una noche sin retorno había caído sobre la rue des Écoles (2021: 157-8).

¹ Un planteo más extenso de este discurso puede encontrarse en Bogado (2018).

² Eso es lo que señala Panesi al comienzo de su libro *La seducción de los relatos*: “Si hay una ocupación –algo maltrecha y casi extinta– que llamamos ‘crítica literaria’, esta se refugia y prospera casi únicamente en una institución de enseñanza, en los claustros universitarios” (2018: 13). Es notorio como esta observación coincide con la lectura que Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) presentan acerca de la transformación de la teoría y la crítica literaria como un asunto académico en el romanticismo alemán: su devenir “universal” vía la “universidad”.

Si bien la lectura de Faerber está totalmente apoyada en una lectura situada, bien podemos decir que su hipótesis de la muerte de la crítica es en sí una operación crítica, en la medida en que realiza la primera acción esperable de la disciplina: leer con atención un caso puntual para extraer consecuencias generales de esa observación atenta. La muerte de Barthes, autor de “La muerte del autor” (1968), parecería seguir funcionando, hasta el día de hoy, como un acontecimiento que no para de repetirse, cuyo carácter absolutamente intempestivo hace que tal evento funcione con la lógica psicoanalítica del trauma, invitando a un constante regreso de lo bloqueado siempre en búsqueda de algún tipo de sentido. Es, claro está, lamentable el hecho de que esa muerte en particular, hoy, sea leída desde el lado de una joven derecha que se presume afuera de los debates de los 60 y 70. Basta como ejemplo la novela *La séptima función del lenguaje*, de Laurent Binet, un triste ejercicio neo-conservador que ficcionaliza a los pensadores del estructuralismo y posestructuralismo como decadentes que celebran la imposibilidad de actuar sobre el mundo, más ocupados en organizar orgías (autónomas, sin afuera). Haciendo, claro está, que esas mismas orgías sean un desplazamiento metafórico destinado a la ruina antes que una gozosa práctica, una suerte de juego en el vacío sin consecuencias que deja pintados a sus intérpretes como arribistas u oportunistas que saben que su juego, por falso, poco durará.³ Esa misma lectura se ve repetida en todo el artículo de Faerber, en todo el libro *Poscrítica*, pero subrayamos aquí un momento puntual en donde el responsable de estas afirmaciones quiere sintetizar en pocas líneas cuál es el horizonte de la crítica literaria hoy:

Antaño sostenida por nombres tales como Roland Barthes, Gérard Genette o Tzvetan Todorov, la crítica universitaria vivía en la violencia del reflujo del estructuralismo férreo, de la narratología triunfadora y del furor sin retorno de la *Nouvelle Critique* de los años 1960. Ya que, con la caída del muro y el fin de la Unión Soviética, el sistema y las ideologías habían terminado por derrumbarse una a una. Los tres gendarmes de la modernidad que eran Freud, Marx y Saussure, estaban desde hace mucho tiempo tras las rejas (157).

Sin docentes carismáticos en las aulas, con el cambio de época y el fin de la experiencia de la modernidad, críticos como Faerber buscan resquicios posapocalípticos donde todavía pueda encontrarse algo de vida luego de la explosión mortuoria. De ahí promete “*crear una poscrítica del instante posliterario* que nos cae en suerte al ubicar la reflexión sobre la literatura contemporánea” (subrayado en el original, 159). En tanto triste respuesta profesional de alguien que se reconoce como crítico literario, parecería el peor de los chistes críticos. Esto es, en lugar de reflexionar acerca de la posibilidad de ejercer la crítica, de plantar algún tipo de posición fuerte que polemice con la realidad acrítica o poscrítica, lo que hace es dar por hecho el fin de lo literario y de la crítica como dos instituciones paralelas (o fragmentos del mismo tipo de objeto, de experiencia) y trata de buscar algún tipo de vía para poder sostener un discurso reconocido dentro del campo de las disciplinas, con su lugar específico y algún tipo de ingreso asegurado (el mundo de la teoría se terminó, pero los profesores de algo tienen que vivir). Esa crítica de los fines no hace sino seguir el rumbo de la lectura de este tiempo y no ofrecer resistencia: sería un modo bastante particular de resistirse a la teoría, a la crítica, esto es, entregarse a los juicios de valor de otras disciplinas que dictan un nuevo estatuto de todas las prácticas humanas, cayendo en el peor tipo de sociocrítica o de sociología de la literatura. Como ya nada puede decirse de los textos, mejor avanzar sobre los formatos tangibles, sobre los archivos, sobre los materiales en el sentido más lato del término a los fines de proteger algo. La

³ Un comentario más extenso sobre esta novela puede encontrarse en Bogado (2017).

categoría de archivo ofrece ese doble problema: si bien, por un lado, ofrece la posibilidad de mejorar el acceso a los materiales de una época, de organizarlos, de fomentar nuevas preguntas, por el otro, en términos epistemológicos, se ha convertido en el garante primero de la verdad, hasta el punto de que no se puede afirmar o negar nada críticamente sin antes haber pasado por el archivo, opuesto ahora a los modelos de lectura o crítica inmanente.

Es posible, sin embargo, encontrar un modo de reubicación del problema de la literatura dentro de un espacio de concentración, mejor, de reconcentración, en el sentido de un replegarse complejo que no siempre es un cerrarse sobre sí mismo, sino que, también, metafóricamente, es un abrirse inesperado, un escapar en el momento oportuno que también puede verse como un repliegue. La literatura puede ser leída también como ese tipo de movimiento, y no como algo que se ha disuelto en otras prácticas culturales, en otro tipo de bienes. ¿La literatura por sí misma? ¿No hay nada salvo literatura? No, muy por el contrario, es posible leer a la literatura como un tipo de discurso que modifica los modos de aprehensión tanto de la crítica como de la teoría y, en algún punto, de las prácticas discursivas en general. No con grandes aspavientos, o sí, pero esa marca contextual que deja lo literario en la lengua podría leerse de algún modo. Pese a que esta hipótesis peque de cierto apego a la modernidad en el sentido autónomo de la literatura, es posible pensar que nuestro presente, en lugar de ser la marca caduca de una era, es en realidad una compleja convivencia entre prácticas disímiles que requieren mayor atención a las continuidades que a las rupturas.

2.

En el libro *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*, una sección del trabajo está dedicada a la poesía, un poco a contrapelo de lo que anuncia el título por la centralidad de los relatos y los modos de hacer relatos de la crítica en su estudio. Mientras que Panesi, en lo que corresponde al funcionamiento de lo narrativo, se encarga de encontrar allí las tensiones entre un discurso crítico y/o literario que funciona como espacio de legitimidad para ingresar en la narrativa política (compleja construcción que supone una estructura literaria en un discurso no literario), en el periodismo, atisbando así el ingreso en las pantallas televisivas como heraldos de un discurso legitimado por el currículum académico o comercial de personas como Beatriz Sarlo o Jorge Asís; en lo que corresponde a la poesía parece hallarse en un campo sin caminos laterales, sin comunicaciones claras o evidentes, sin aprovechamiento o reaprovechamiento. Así se ve en el tratamiento de tres producciones poéticas diferentes: las de Néstor Perlongher, Arturo Carrera y Tamara Kamenszain. Vale la pena destacar que, en el tratamiento de estas escrituras, la voz del crítico se siente en territorio de lo íntimo, o en una dialéctica entre lo íntimo y lo ajeno que pone en un particular lugar a la poesía, ya no presa de la inevitable política,⁴ sino de sí misma, de sus condiciones, de su soberanía. En el caso de Carrera, llega a señalar la tranquilidad que su barroca voz emana:

⁴ Señala Panesi en el artículo que le da nombre al libro: “quiero decir dos cosas bastante triviales: primero, que en nuestro discurso no todo es político, para salvaguardia de la política misma, y luego, que finalmente, en relación con la crítica, la política es ineludible” (2018: 78). Llama la atención cómo hay una tendencia hacia el dos o lo doble en los acercamientos de Panesi, una tenue herencia derridiana del indecible de la cual él se apropia, revierte y adopta a su manera: las tensiones o intercambios siempre son entre dos extremos o de a dos, salvo por la figura del tres, del trío o de lo triple que consideraremos en este mismo trabajo a la hora del tratamiento de la narrativa “poética” de Saer. Y por la propuesta cuaternaria de la teoría.

No habría nada más familiar que una familia. No hay otra voz tan familiar en la poesía argentina como la de Carrera. Quiero decir: voz reconocible, cuya añoranza nos hace sentir que la necesitamos, y que si la necesitamos, es porque a partir de ella, y por ella, nos hemos vuelto otros (2018: 203).

Esa misma familiaridad (la familiaridad no del vínculo filial, sino de la voz, casi de la amistad) intranquiliza a la voz crítica: hay una cercanía que, en algún punto, regresa al indecible del que alberga en tensión, en una especie de predisposición al cuidado y a la guerra, tal como supo ver Jacques Derrida en la anfibiaología del *hospes/hostis* en *La hospitalidad* y su último giro ético. Panesi se pone frente a la poesía en una relación de cercanía distante, atento al giro o a la posibilidad del desborde que haga de la poesía relato, narración, y que le permita así volver al discurso de la crítica: en algún sentido, la crítica de poesía que lleva adelante Panesi subraya la intimidad acontecimental de lo poético, el trato mudo con un centro que está y que no puede del todo nombrarse a riesgo de que se convierta en parte del relato, en aquello hacia lo que tiende la crítica. Así lo lee en Kamenzain:

La crítica busca historias. Quiere contar historias. Si antes la crítica se sujetaba al fetiche teórico para respaldar sus pretensiones autojustificadas de conocimiento, hoy ese conocimiento pasa por la construcción de relatos críticos. [...] La “lírica terminal” (de Kamenzain) alude a un límite que bien podría ser ese otro que acecha a la poesía a cada paso, o a cada final de verso: la tentación de narrar. La poesía está acechada por narraciones imposibles de ser narradas. Pero están contenidas en los versos. Como límite y como otro necesario. La poesía es rondada por los fantasmas de la narración. Aparecen invisibles y sin embargo dejan el vacío de algo que la desaparición concreta (228).

El fantasma que atosiga a la poesía es, como todo fantasma, augurio del final: la voz espectral marca el límite interno, el hecho de que la poesía, cuando llegue a su fin (no solamente cuando termine como género o posible experiencia histórica, si es que eso es probable, sino cuando sencillamente termine, cuando se lee un último verso) ingresa al mundo de la prosa, un poco a la manera de la lectura de Agamben (2016) en el artículo “El fin del poema”. Pero el discurso narrativo hacia el que tendería este fin (tal vez, en algún punto, también finalidad: la orientación posiblemente teleológica de lo poético) no sería el de la prosa literaria, sino el de la prosa del mundo, el de la prosa de la crítica ahora transformada en hacedora de relatos. La misma prosa narrativa que se ejercita en el ejercicio crítico: el fin del poema es la crítica y no la novela o el cuento. Pero hay que reconocer que ese es un imposible: así como se convive con el fantasma, algo que hemos sugerido a partir de Derrida, tampoco se busca anularlo, ingresarlo en la red de lo comprensible, de lo relatable, sino que hay, en la mirada crítica de Panesi, un intento por mantener a la poesía en el territorio de su mismidad, en su naturaleza de acontecimiento inasimilable. De la familiaridad a la “fantasmaticidad”, si es que vale el neologismo, lo que termina por quedar es la oquedad del acontecimiento poético, que pasa sin restos, intacto, entero, a la contemplación crítica, por decirlo de algún modo. Así leemos en “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”:

la lengua de ciertos poetas logra hacerse sentir más allá de sí mismos, de la poesía que escriben y de los circuitos sociales en los que se mueven. Son cimbronazos efectuados con la lengua. El modernismo y la lengua de Rubén Darío, además de ser capítulos en las historias de la literatura, en su contexto de origen tuvieron el efecto de cimbronazos: cambiaron la sensibilidad con que los

lectores se acercaban a la poesía, pero además provocaron una alteración quizá menos perceptible, aunque de todos modos rastreable, en el discurso crítico (191).

Como no puede recuperarse, reenviarse el poema al relato de la crítica, la huella que el poema deja en el discurso crítico es el estilo, el contagio formal y casi imperceptible de un tono. La poesía, en el Panesi “escrito”, no entraría dentro de la economía del relato de la crítica, que reorganiza la oposición y diferencia entre crítica y literatura para provocar una nueva escena, vista más que leída, del discurso crítico. La poesía se resiste a ese intercambio, es más, no intercambia nada: insustituible, sólo susceptible a una repetición tal cual, su particular relación con la crítica ni siquiera puede acomodarse del todo a la lógica de la paráfrasis que suele caracterizar a ciertas modulaciones de la crítica de poesía. Muy por el contrario, en tanto acontecimiento que produce temblores en la lengua, la mejor metáfora para hablar de la poesía termina siendo la de la piedra, la del extracto, para decirlo más rápido, la misma metafórica que usara Sartre en *¿Qué es la literatura?* para, con su teoría del compromiso, distanciarse de todo lo que no sea narrativo.⁵ Casi en el mismo tono en el que Panesi plantea la relación entre política y crítica: hay algo inevitable entre ambas, pero no así con la poesía, que parece cerrada sobre sí misma, más una cosa situada en el orden del acontecimiento que debe incorporarse como cosa en sí al relato de la crítica. De ahí que se nos vuelva necesario sumar a esta perspectiva el mismo desarrollo de esta idea que Panesi ha llevado adelante en sus clases. Si bien, en lo que corresponde al desarrollo de sus cursos, el apartado de análisis de poesía ha quedado en manos de la profesora Delfina Muschietti, eso no quita que en las aproximaciones de este “profesor que escribe” (tal el modo en que se autorrepresenta en el prólogo de *La seducción de los relatos*, siguiendo un concepto de Alberto Giordano) haya habido una permanente ubicación del discurso poético en tensión con lo narrativo como forma de pensar también la tensión con la crítica. Tensión que, como ya dijimos, no implica una dialéctica o incorporación transformada del discurso literario en el crítico o, inclusive, en el teórico. Muy por el contrario, lo que tendremos será una idea del discurso poético como aquello cuyos límites, mucho más estrictos, sólo puede incorporarse como tal a la manera de una incrustación. Metáfora que Panesi despliega en sus clases y que, en su elusiva productividad, también nos permite pensar en los modos de reproducción, mejor, de diseminación, para volver al léxico derrideano, de lo poético.

3.

Muchas son las aproximaciones contemporáneas a la idea del profesor crítico, esa figura que tiene mucho para aportar al actual clima de lectura del estado de la crítica. Así como hemos visto que parecería haber una transformación en el discurso a partir de la aparente jubilación o desaparición

⁵ Es muy interesante observar que, entre Panesi y Sartre, en esta reunión escandalosa de nombres propios que proponemos, parecería haber cierta coincidencia en términos de conceptualización del lenguaje poético. Ambos coinciden en su naturaleza de cosa, de algo que sucede en la lengua, de acontecimiento, antes que en un significado que “espeje” la voluntad de quien escribe, como lo quería Sartre para la narrativa. Hay allí una disquisición, sin dudas: en lo narrativo, esta reunión sería imposible. Pero hay ecos en la manera en que conceptualiza el lenguaje Sartre en la escritura de Panesi: “Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje. [...] No sueñan tampoco con *nombrar* al mundo. [...] En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera a las palabras como cosas y no como signos” (Sartre 1981: 48-49).

de los profesores académicos críticos, como contrapartida, la propia academia empieza a producir discursos que ponen en evidencia ese lugar central dentro del entramado crítico, esa suerte de punto ciego que, siempre operativo, no se veía a sí mismo, no se pensaba del mismo modo en que hoy se piensa. Claro que un punto de vista acerca de este fenómeno puede llegar a ser la idea de que la actual lectura de crisis de la crítica y de la teoría literaria habilita a una suerte de trabajo de archivo a la manera de historización de un momento históricamente cerrado de la experiencia de lo que hoy se dan en llamar “estudios literarios”. Por ejemplo, la figura del *profesor ensayista* analizada por Bruno Grossi y Paula García Cherep⁶ o las revisiones de los programas de teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires en la serie de artículos “Aproximaciones a la historia de la teoría literaria en la carrera de Letras de la UBA” (coordinados por Juan Manuel Lacalle y con participación de quien suscribe desde el recorte que comienza en 1990) conforman muestras claras menos de la tendencia hacia el archivo o hasta la museificación, tal como lo lee Boris Groys en sus trabajos, y más hacia otra vertiente, preocupada por la reflexión acerca de ese modo particular de realizar un ejercicio de crítica y teoría, prácticas que se despliegan en el marco del aula, en esa escritura en sentido amplio, un tanto más inasible o citable, pero no por eso menos rastreable, ubicable, que la de los artículos, las tesis o los trabajos de investigación.

4.

La poesía no ingresa al discurso de la crítica a través de la paráfrasis que produciría como efecto el relato de la crítica: “hacer” crítica es generar ese relato que absorbe, reacomoda, parafrasea y resignifica el texto literario, armándose como un complejo entretreído en donde todas las operaciones conviven, se hacen necesarias, en pos de dejar hablar al texto, mejor, de hacerlo hablar, sutilmente, al menos, con la ligera presión necesaria para que el texto literario pareciera estar diciendo desde un primer momento lo que la propia crítica quería encontrar. La poesía se impone en toda su cerrazón, su mismidad, su carácter de acontecimiento cerrado, su carácter cósmico, al relato de la crítica, el cual sólo puede incorporarlo de a partes, a la manera de algo grumoso que no se integra del todo a la crítica. A diferencia de la narración, la poesía pareciera estar diciendo, desde el principio, no aquello que la crítica le quiere hacer decir, sino siempre, en cada momento, otra cosa. De ahí que Panesi observe que lo único que puede hacer el discurso crítico es replicar un estilo, copiar eso mismo que se presenta tan evanescente para hacerlo funcionar en otro sentido. Sin embargo, esa clara o aparentemente nítida distinción de géneros en lo que corresponde al tratamiento de la narrativa y la poesía, en el “modo de leer” de Panesi (para recuperar parte del léxico ludmeriano impuesto en el seminario de 1985)⁷, nunca parece del todo estable: la poesía pronto comienza a tener rasgos de la narrativa y viceversa, pero, en sí, esa misma mezcla lo que hace es subrayar la necesidad de no mezclarse, de que hay una interdicción que ese contagio desafía. Corresponde así lo que Derrida señala en “La ley del género”: la prohibición de la mezcla existe en la medida en que la mezcla ya es un hecho. Pero ¿cómo convive esta afirmación con la respuesta diversa que la crítica otorga a la narrativa y a la poesía que señalamos recién? Justamente, la literatura responde a la prescripción, digamos, convive con la prohibición en la medida en que, a modo de desafío, nunca la cumple (¿cómo hablar de género cuando la experiencia misma de nuestro sentido de la literatura aparece con

⁶ Cfr. Grossi y García Cherep (2023).

⁷ Cfr. Ludmer (2015).

el romanticismo y la necesidad de desbordar los géneros?); la crítica, en cambio, parecería adoptar un carácter relativamente didáctico, organizado, y en su afán analítico marcaría estos dos caminos posibles. De ahí que Panesi, por contagio mismo del discurso literario, adopte alternativamente un modo de leer desde la literatura (en donde los géneros se mezclan y la interdicción se nombra y desafía) y un modo de leer desde la crítica (donde el camino analítico, marcado por el psicoanálisis, siempre necesita algún tipo de claridad expositiva, didáctica, para operar). Ese lugar nunca del todo resuelto de la voz que analiza, literaria y críticamente, queda perfectamente expuesto en el corpus que se elige para comenzar a desandar el camino que llevará al complejo lugar que lo literario tiene en el mundo de la vida, de lo cotidiano, atravesado por el peso de la mercancía y la sexualidad. Hablamos de sus clases dedicadas al análisis de “Sombras sobre un vidrio esmerilado”, clases a las que tendremos acceso a través de los antedichos desgrabados, pero que aún en su naturaleza de engendro, de mezcla, de confusión y rápida marcación, dejan igual la huella de un estilo, o una huella, sin más. Del conjunto de clases dedicadas a analizar este relato a lo largo de los años, nos enfocaremos en las propias del año 2017, último año en donde Panesi dará este curso.

El cuento de Saer escenifica la génesis de un poema, pero también la tensión entre el pasaje o no de la experiencia del poema al discurso narrativo, al relato. Una experiencia que no se puede contar: eso es la poesía en Saer, sobre ese vacío gira toda su literatura, que siempre es, de algún modo, la poética, rítmica insistencia en el mismo asunto. Esto es: hay algo de la vida que está muy cerca de la poesía y que el lenguaje (como mínimo, el que usamos para contarnos a nosotros mismos, para tratar de contar, siempre mal, lo que pasa) nunca podrá hacer suyo. La poesía, entonces, en la lectura de Panesi, tendrá para Saer los rasgos de un acontecimiento, tal como lo describimos en el punto anterior: aquello que sucede por fuera de cualquier tipo de cálculo, eso que pasa más allá de las proyecciones y que nunca podrá ser recuperado del todo. Si la crítica es la que va a permitirle a aquel que analiza (¿otro tipo de “analista”?) generar ese relato en espejo que permite el análisis de lo literario, Panesi comienza la clase del martes 4 de abril de 2017 con un cierre, un punto bisagra en el que, previo al estudio del cuento de Saer, tiene que determinar el lugar de la crítica en esa relación triple que volverá constantemente a medida que se desarrolle el asunto: “Si respetamos al texto como algo irrepetible, como un acontecimiento, tendremos que usar la teoría, pero no para aplicarla servilmente, sino para que nos ilumine y podamos pensar cosas sobre el texto que, si no, no podríamos pensar” (2017a: 3). Justamente, en la tríada literatura-crítica-teoría, la literatura tendrá el lugar de un discurso que habla de sí mismo, y por eso la poesía funcionaría a manera de sinécdoque que resume en sus límites la totalidad de lo literario (un poema es siempre toda la literatura *in nuce*, conceptualización ya vertida por el concepto de fragmento de los románticos alemanes)⁸; la crítica sería aquel discurso que busca traducir en otro relato (hace un relato de la literatura) lo que la obra puntual está haciendo, mientras que la teoría sería un discurso que, a contrapelo de ambos, produce nuevos problemas y establece los fundamentos de discusión y relación entre esos dos primeros discursos, no de manera ascética y meta-literaria, sino “entrometiéndose” en la relación entre ambos como aquello que ve y participa: “Creo que la teoría sirve para una cosa, pero que es fundamental: sirve para pensar la literatura, para problematizarla, para crear problemas donde aparentemente no los hay” (2017a: 3). No por nada el cuento que parece responderle a “Sombras sobre vidrio esmerilado” es “Verde y negro”, relato que se construye sobre una relación entre dos observada por un tercero, el esposo de la mujer que mantiene relaciones con el joven “levantado” en la calle. Oculto

⁸ Cfr. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012).

en el placar, mirando todo a la manera de un voyeur, no puede dejar de aparecer, de entrometerse. Es más, la conclusión del relato tiene que ver con su entrada: hay relato porque el esposo sale del placar, finalmente. Esa es la anécdota que funciona como centro del cuento. Panesi lleva adelante, en su análisis de ambos textos, en algún punto, una alegoría atravesada por lo didáctico que establece el lugar de la teoría con respecto a los otros dos discursos. No por nada ese entrometerse es conceptualizado desde un lugar muy particular de entender la teoría: “Desde sus comienzos a la actualidad, (la teoría) siempre estuvo bastante estrechamente ligada a la política” (4). Algo que define a la manera de entender la teoría por parte de Panesi, como vimos *supra*, tiene mucho que ver con su ubicación con respecto a un cuarto discurso, que es el de la política. Del dos, al tres, al cuatro: tal como Derrida desarma el discurso triádico del psicoanálisis lacaniano,⁹ el movimiento que lleva adelante la teoría siempre tiene que ver con problematizar a partir de la incorporación al tejido textual de un discurso más, uno que sale de su escondite o aparece como inevitable en su trato. La teoría sería aquel discurso que, en este entramado de relaciones y tensiones, siempre ofrece una voz, una escritura más a atender. Puede ser entendido incluso como el discurso que opera con la fuerza de problematizar y, por extensión, de sumar siempre un discurso más al análisis, a la manera de una atención analítica. Derrida supo definir a la deconstrucción como eso, y lo parafraseamos: hay más de una voz.

En la medida en que la teoría no funciona nunca como aplicación de un modelo o molde sobre un texto, sino, muy por el contrario, estaría obligada a abrir, vía la crítica (análisis inmanente del texto, pero atento siempre a los desbordes; paráfrasis y alegoría en pos de hacer emerger de su centro cerrado algo distinto) la posibilidad de otro discurso. Pero ahí, en ese complejo de relaciones, la poesía aparecería como el modelo de surgimiento único de un texto, esto es, como algo que nunca puede ser recuperado por la economía que funda esta serie de transacciones insospechadas que va desarrollando la lectura. Ese lugar único y cerrado que tiene el lugar del acontecimiento implica necesariamente la incorporación de esa oquedad en el discurso. O sea, *la poesía sería el modelo de ese discurso que, incorporado no se puede parafrasear sino incluir al análisis en su mismidad cerrada*. Por eso, lo que Panesi considera en torno a la poesía es que lo único que queda para sumarla al análisis es la “incrustación” como metodología. Leemos en la clase del 18 de abril:

Entonces, hay una relación entre prosa y poesía en la que hay que indagar, según me parece. Obviamente, no es que Saer ha escrito, al mismo tiempo, el cuento y la poesía. Poco importa. Pero

⁹ Dice Derrida: “(Y)o diré por el momento de manera dogmática y elíptica, que aquello de lo que querría hablar esta tarde, bajo el título de resistencia a un cierto análisis, es un pasaje, a través del desanudamiento de un nudo, *entre el tres y el cuatro*” (subrayado en el original, 1998: 22). Para el movimiento de análisis derrideano, el cual puede muy bien llamarse “deconstrucción”, aunque tal título, como todos sus conceptos, empiezan y terminan en el texto analizado; decíamos, en el análisis derrideano es de suma importancia este cambio numérico, que es menos inocente de lo que se cree, ya que cada organización de un guarismo o de varios guarismos tiene su implicancia en el campo de lo simbólico no-numérico. O sea, pasar del tres al cuatro es, como mínimo, desbordar el orden numérico lacaniano cuya centralidad conceptual es el número tres: los tres registros, los tres modos posibles de organización en torno a una ausencia (neurótico, psicótico, perverso), inclusive en Freud, las tres zonas en la topología psicoanalítica, Yo, Súper-yo y Ello, etc. El pasaje, por el propio Derrida subrayado, del tres al cuatro implica un desborde de lo psicoanalítico esperable en el análisis deconstructivo: siempre hay más de un discurso. Panesi toma precisamente este tipo de *dictum* analítico y siempre expone la presencia de un discurso de más, a veces, sólo mencionado y no analizado como el discurso literario, el de la crítica o el de la teoría: ese cuarto discurso, como se ve claramente en *La seducción de los relatos*, es el elusivo discurso político, importante porque implica la presencia de un discurso más en cada momento analítico que evita el cierre de la lectura. En atención, claro, a la posibilidad de encontrar un *plus de discurso*. Cfr. Derrida 1998: 13-60.

la poesía aparece en el texto como un elemento que puede parecer extraño. Podríamos llamarlo de muchas maneras. Yo prefiero llamarlo “incrustación”. [...] El modelo de repetición proviene de la poesía. Es la poesía lo que se repite. Con eso se fabrica el ritmo en poesía, con la repetición de ciertos elementos. [...] El modelo de la prosa sería la poesía en cuento repetición (2017b: 9).

De aquí pueden extraerse las dos conclusiones que hemos advertido anteriormente: por un lado, la poesía no puede relegarse al relato de la crítica, sino que se impone por sobre él tal cual, casi podríamos decir, emulando cierto modo del discurso hegeliano, que se “enseñorea” allí donde debería devenir esclavo. Ofrece una resistencia tal, en algún modo, que puede entenderse como su modo de no colaborar con el análisis, de sólo poder ser interrogado sin modificación de su letra. La poesía es, *literalmente*, lo inanalizable. Por otro lado, en su cerrarse sobre sí, la poesía es también modélica, en la medida en que no puede parafrasearse, sólo repetirse, y repetirse tal cual, genera como respuesta a la lógica del discurso analítico una imposición más, una imposición de ritmo, de repetición, que contagia a la prosa, a esta altura, mucho más maleable y en algún punto sometida al juego impuesto por la crítica. De ahí que el último libro de Panesi se haya ocupado tan centralmente de los relatos y haya dejado algunos capítulos para el tratamiento de algunas producciones poéticas: el relato de la literatura es apropiado por el relato de la crítica, pero el relato de la poesía conforma un imposible en la medida en que se resiste a la paráfrasis y sólo puede ser citado tal cual, sin modificaciones.

Ahora bien, en el análisis del cuento de Saer, Panesi también tiene una particular atención a la manera en la que incorpora el problema de lo biográfico en la génesis de lo literario como modo de análisis. En algún punto, la atención a la biografía puede ocupar, de alguna manera, un momento de la situación analítica dispuesto, pero puede entenderse en estas clases como un subterfugio que Panesi propone para poder encontrar un camino de recuperación por parte de la paráfrasis crítica. Así como la prosa “de la vida”, la vida de Adelina Flores, autora del poema, es el germen del poema, así como la situación de la mirada de deseo proyectada sobre el cuerpo difuso, deformado por el vidrio, de Leopoldo (y la situación sexual que eso conlleva) es la entrada del vínculo psicoanalítico del modo de leer, así también el análisis literario puede entrar en el poema nunca del todo visto por el lado de la biografía y la génesis, por el lado de la vida, tan elusiva como el propio poema. Es que vida y poema son cosas del orden del acontecimiento, no del símbolo, y la excesiva traducción por parte de la prosa de estos dos órdenes sólo puede entenderse como un desesperado intento por estabilizar las condiciones, por tratar de proponer un camino que complemente la incrustación poética. No puede haber pura incrustación, porque el análisis de un poema tendría que ser solamente el recitado o la presencia del poema: esa red que contiene lo incrustado es el relato siempre rayando con lo imposible de la crítica, pero que muestra siempre lo inagotable de su lectura, la imposibilidad de que haya un discurso crítico que liquide todo lo que el poema puede decir. Recordemos, el poema y su lógica de incrustación es siempre modélico: es la idea misma de lo que la literatura es y, por lo tanto, no puede ser reabsorbida totalmente por la prosa así como la prosa literaria no puede ser del todo absorbida por la prosa crítica. Esa última línea de defensa es lo que hace posible el discurso crítico al mismo tiempo que revela sus límites. La paráfrasis, la incorporación, la adecuación de un texto literario a una operación crítica es posible en la medida en que ese discurso se acomode a las condiciones del discurso literario, a las imposiciones de la letra en el más estricto sentido del término. Ni siquiera la intertextualidad, para Panesi, podría servir para explicar del todo lo que la letra literaria

impone o lo que la crítica literaria aspira a contener: la cerrazón del discurso poético, nudo de lo literario, *ombligo de los sueños* del discurso crítico.

5.

Esa concepción del discurso poético está atravesada por un modo de reflexión cercano al romanticismo alemán, aunque siempre matizado por la experiencia del posestructuralismo.¹⁰ El discurso analítico de Panesi evita la tentación del esencialismo poético, por decirlo de algún modo, teniendo siempre a resguardo la lectura más técnica, aquella que aprovecha los términos más “desapegados” del fenómeno para evitar caer en la misma trampa que Adelina, en algún sentido: presa de la contemplación, de la traducción a un idioma imposible (el de la poesía, en sí, repetible pero no susceptible de transmisión), parecería ser aquella que desplaza el goce a un territorio inalcanzable, gozando, justamente, de esa distancia. O sea, la satisfacción del voyeur que Adelina encarna puede ser también la del crítico, en la medida en que reconocería un imposible en el discurso poético, pero, para evitar ese imposible, para no caer en la “trampa romántica”, la estrategia que Panesi propone siempre es una cuota de pragmatismo, de determinación de los discursos por su contexto de circulación e interpretación, algo que lo lleva a recuperar productivamente la teoría de la recepción o el estructuralismo del Círculo de Praga. La lectura inmanente que suele preponderar en sus análisis, en las clases que lleva adelante, siempre incorpora una lectura contextualista para evitar que el discurso crítico sea absorbido por la mismidad muda de lo literario.¹¹ Parecería haber en ese juego una tensión, como todas las que pueblan su aproximación, nunca del todo resuelta: la crítica del texto se abre al contexto para ver allí un intercambio que resuelve la posibilidad de quedarse enfrascado en los límites de lo que está incrustado.

La poesía en la obra y las clases de Jorge Panesi, al menos, en el último tramo que recortamos aquí, es el único modelo que parecería quedar en una lectura que se opone a lo modélico. Pero no por eso queda ajena al discurso de la crítica: es la teoría la que viene a imponer, siempre, la necesidad de un discurso más. El llamado de esta búsqueda puede funcionar de alternativa a los discursos apocalípticos de cierre. No habría un cierre de la experiencia de la teoría literaria, en algún punto, más allá de la voz del profesor carismático que convoca a la reflexión. Queda eso como enseñanza, al menos, posible en el entramado de las experiencias “post” o del más allá de la crítica: cerca de esa

¹⁰ Cierta concepción de la teoría literaria en Panesi recupera algunos elementos de los trabajados por Lacoue-Labarthe y Nancy en su lectura de la teoría literaria del romanticismo alemán.

¹¹ Fermín Rodríguez, en su reseña a *La seducción de los relatos*, observa justamente esta necesidad de la crítica tanto de la alianza (con la literatura, con otras disciplinas) como de la búsqueda de un afuera para “darle aire”, un movimiento que se aleja de lo autónomo, pero desde los márgenes de su propia autonomía. Leemos allí: “El discurso amoroso ha servido para figurar la distancia entre el texto crítico y el texto literario. Abundan las metáforas matrimoniales, las bodas, los concubinatos y los amantes efímeros, las pasiones desbordantes, los celos, los divorcios, el placer estabilizado de los textos y el imperativo del goce asociado a la transgresión. La seducción de los relatos no es ajeno a esta retórica, que sirve para poner en primer plano los lazos libidinales que anudan los modos de leer de la crítica con la escritura. Del fetichismo del texto y el exceso de teoría en cualquiera de sus vertientes (semiología, psicoanálisis, marxismo, deconstrucción); de una crítica replegada sobre el juego auto referencial de los lenguajes autónomos, pasamos a una crítica que se identifica con la literatura para salir de su aislamiento y hacer resonar sus enunciados en la esfera de lo público” (2018: 99).

mismidad cerrada queda siempre algo más por decir. El único más allá de la crítica es la teoría: la necesidad de buscar siempre un último giro, siempre penúltimo, siempre al borde de dejar de ser. ¿No será que eso también contagia a esos tres discursos, el de la literatura, el de la crítica, el de la teoría? ¿El de siempre tener, a resguardo, la posibilidad de decir algo más antes de ciertos apocalípticos silencios?

FERNANDO BOGADO es periodista y docente. Da clases en la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C” y en el Colegio Nacional Buenos Aires. Su tesis de doctorado está enfocada en el problema de lo nuevo en la lectura crítica de la poesía argentina de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Colabora en *Página 12* y *Le Monde Diplomatique*. Sus libros recientes son *El desempleo* (2020), *Lebensraum* (2021) y la historieta *Las guerras metódicas* (2022), con dibujos de Sebastián Cantero.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2016. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Trad.: Edgardo Dobry.
- BINET, Laurent. 2017. *La séptima función del lenguaje*. Buenos Aires: Seix-Barral. Trad.: Adolfo García Ortega.
- BOGADO, Fernando. 2017. “Fragmentos de un discurso decoroso”. *Radar Libros Página 12*. <<https://www.pagina12.com.ar/30618-fragmentos-de-un-discurso-decoroso>> [Consulta: 20 de septiembre de 2023].
- _____. 2018. “Los finales de la teoría: investigación y refundación”. *Filología*. N° L, 5-16. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/8044/7029>> [Consulta: 7 de septiembre de 2023].
- DERRIDA, Jacques. 1998. En *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Trad.: Jorge Paitigorsky.
- FAERBER, Johan. 2021. “Por una trascrítica”. En De Sutter, Laurent (dir.), *Poscrítica*. Buenos Aires: Isla Desierta, pp. 151-89. Trad.: Diego Abadi.
- GROSSI, Bruno y Paula GARCÍA CHEREP. 2023. “El profesor ensayista: entre la comunicación y la experimentación”. *Itinerarios educativos*. N° 18, e0049. <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Itinerarios/article/view/12896>> [Consulta: 29 de septiembre de 2023].
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y Jean-Luc Nancy. 2012. *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Trad.: Cecilia González y Laura Carugati.
- LUDMER, Josefina. 2015. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- PANESI, Jorge. 2017a. *Clase 3 de Teoría y análisis literario C*. Buenos Aires: SIM.
- _____. 2017b. *Clase 4 de Teoría y análisis literario C*. Buenos Aires: SIM.
- _____. 2017c. *Clase 5 de Teoría y análisis literario C*. Buenos Aires: SIM.
- _____. 2018. *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RODRÍGUEZ, Fermín. 2018. “Reseña: La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina”. *Filología*. N° L, pp. 99-102. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/8053/7037>> [Consulta: 7 de septiembre de 2023].
- SARTRE, Jean-Paul. 1981. *¿Qué es la literatura? Situaciones II*. Buenos Aires: Losada. Trad.: Aurora Bernárdez.