

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril
de 1981



BAJO EL GÉNERO LITERARIO: EL POEMA EN LA PERSPECTIVA DE
LA DECONSTRUCCIÓN DERRIDEANA

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN LETRAS MODERNAS

Presenta

FERNANDO AXEL NÁJERA HERNÁNDEZ

Director: Dr. Ángel Octavio Álvarez Solís

Sinodales: Dra. Gabriela García Hubard

Dr. Joseba Buj Corrales

Dedico esta tesis a todos aquellos que ayudaron a que no cayera más profundo...

(marzo 2019 – junio 2020)

AGRADECIMIENTOS

A mis abuelas y abuelos; mis cuatro puntos cardinales: Lali, Miguel, Sergio y, especialmente, a Amparito; descansa en paz.

A mi tía Queta, que ojalá siga creyendo en este proyecto.

A la Universidad Iberoamericana por la oportunidad de cursar la maestría.

A mi madre, María Magdalena por todo el cuidado dado durante este proceso. A mi padre, Jorge, por sus palabras de guía. A mi hermano, Pabi, por mostrarme las fortalezas de la vulnerabilidad. A Erik Morales, por los debates efusivos y familiares sobre ley y derecho.

A Julio Durán, mi mejor amigo, por su compañía, cariño y toda la atención dada a un trabajo diametralmente opuesto a sus afinidades.

A todos mis profesores que, directa o indirectamente, han contribuido a esto. Al Dr. Ángel Octavio Álvarez Solís, director de la tesis, por su apoyo, sus regaños y sugerencias, por su respeto a mi proyecto, por las pláticas en las que este trabajo se fue afinando y, especialmente, por ser una guía en lo académico y más allá. A la Dra. Gabriela García Hubard, asesora en la licenciatura y ahora sinodal, por nuevamente acompañarme en una locura de investigación, y por acompañar y corregir estos pasos derrideanos. Al Dr. Joseba Buj Corrales, sinodal, por las preguntas hechas en clase y mientras revisaba el texto; por recordar incluso los detalles mínimos de mi trabajo.

A mis amigos y amigas; por todo su afecto. A los de la prepa, por no olvidarse de mí (Bere y Rafa); a toda mi Manada (Giovanna, Annia, Ana y Luis), por recordarme quién soy/somos fuera de este mundo de papel. A los de la facultad (Adrián, Abel, Karen, Karla; Vale, Adriana) por las pláticas en las que compartimos un gusto más o menos común. A los de Naufragio (Aldo, Alejandro, Diego, José Luis) por todas las tertulias en las que se presentía la idea este esfuerzo. A los de la maestría (Sharon, Manuel Guevara, Martín, Sofía y Myhrra) por compartir aulas, pláticas, dificultades, bebidas y entender las vivencias en el “castillo de ladrillos rojos”.

A todos mis alumnos, por enseñarme y recordarme quién puedo ser.

A todos ustedes (y a los que puedan faltar), con mucho aprecio: ¡Muchas gracias!

[Adenda: a Medea, por existir y por, tal vez sin querer, cuidar mi alma]

Índice	Página
1. Introducción	5
2. La Ley del género como problema crítico	8
2.1 El problema del género y el género del problema	9
2.2 Engendrar la Ley	30
2.3 Las marcas de la discontinuidad	44
2.4 La locura en el género	58
3. La ley del poema	71
3.1 La primera preocupación derrideana por el poema	72
3.2 El estatuto filosófico del poema	90
3.3 Ese extraño accidente llamado poema	109
3.4 <i>Glas</i> o el <i>florilegio</i> de Jacques Derrida	129
4. Cuasiconclusiones o la (im)posible ciencia poética	156
5. Referencias	163
5.1 Bibliografía primaria	163
5.2 Bibliografía especializada	164
5.3 Bibliografía complementaria	167

1. INTRODUCCIÓN

Llamarás desde ahora poema a una cierta pasión de la marca singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del logos, ahumana, doméstica apenas, no reapropiable en la familia del sujeto

Jacques Derrida, “Che cos’è la poesia”

Y extasiada murmuro:

—Cuerpo mío: ¡Estás hecho

de sustancia inmortal!

Juana de Ibarbourou, “Carne inmortal”

En 1988, la revista italiana *Poesia* plantea al filósofo francés Jacques Derrida la siguiente pregunta: “¿Qué cosa es la poesía?” (Che cos’è la poesia). El pensador desarrolla una respuesta que aparentemente no resuelve el cuestionamiento del entrevistador. No obstante, a lo largo del texto, Derrida despliega una serie de elementos que permiten intuir su idea de poesía. En primer lugar, sugiere una distinción entre ésta y el “poema”, es decir, discierne entre una categoría y un evento lingüístico singular, respectivamente. En segunda instancia, en el texto puede atisbarse un deslinde (no muy evidente) de las categorías “literatura”, “lengua” y “poema”, al tiempo que se dejan ver sus puntos en común. En este sentido, puede inferirse que la relación del “poema” con el género y la clasificación es conflictiva.

La problemática expuesta puede analizarse a partir del poema “Carne inmortal” de Juana de Ibarbourou. Puedo justificar lo anterior considerando que, desde el inicio de esta obra, se introduce a la muerte como vía de anulación de la enunciadora, pero, al mismo tiempo, la primera supone la continuidad de la segunda tanto en el texto como en la

transformación de su cuerpo. Esta pieza pone de manifiesto algunas cualidades que Derrida asigna al “poema”, particularmente la asociación entre cuerpo, muerte y lenguaje. Dicho trinomio resulta fundamental porque a partir de él se colige la dificultad del escrito para ser clasificado, ya que se trata de elementos que no pueden ser dichos sino con fallas en su enunciación. La pieza de la escritora uruguaya muestra que ni siquiera la muerte es infranqueable, debido a que hay algo que sobrevive y algo que “regresa” (el “cuerpo transformado” y la “palabra”, respectivamente), pero conlleva una pérdida irreparable. Así, el escrito de Ibarbourou es la respuesta ante un evento inevitable.

Los párrafos anteriores muestran un gesto propio del trabajo del filósofo francés: habla sobre un tema, pero no lo define claramente ni lo clasifica. No obstante, en este contexto puedo indicar que la hipótesis que subyace en este trabajo es que el “poema” no se define porque se trate de un elemento bajo la ley, lo cual posibilita aseverar que Derrida no hace precisiones sobre el “poema”, pues se trata de un elemento umbral en tanto que antecede a la definición genérica y se convierte en piedra angular de lo que se considera literatura.

Por lo anterior, cabe indicar que el objetivo de este trabajo es resaltar el vínculo entre el género literario y el poema en la obra de Derrida. Esto supone que, si bien el “poema” subyace al género, la relación entre ambos no resulta nula. A causa de esta consideración, una meta parcial es analizar la operación del género literario y la perspectiva derrideana sobre el asunto. Un segundo propósito es profundizar en las concepciones de “poesía” y “poema” en el pensamiento del filósofo francés.

La pretensión expuesta se justifica en que dicha asociación nunca fue desarrollada explícitamente por el autor. Esto se corrobora en las lecturas que Derrida hace sobre ambos temas, ya que si bien textos como “La ley del género”, *Schibboleth: Pour Paul Celan* o,

incluso, *Signéponge* profundizan respectivamente en la cuestión del género o en determinadas características del poema, ninguno de ellos considera la relación del género con el poema (como “La ley del género” sí examina el nexo entre relato y género) o la caracterización genérica del poema (en *Schibboleth: Pour Paul Celan* se analiza el poema como conmemoración de una fecha, y en *Signéponge*, la marca idiomática como borradura del lenguaje y de la firma del autor).

La investigación se desarrolla con fundamento en ideas específicas de la obra de Derrida (“ley”, “género”, “poesía”, etc.). Por lo anterior, se propone un marco conceptual en el cual se examinen los distintos términos encontrados en el pensamiento del filósofo francés. Además, la lectura revisa la constitución de dichas ideas y el sistema establecido junto con ellas. Es decir: se investiga un determinado concepto y su desarrollo contemporáneo.

La estructura de la tesis se conforma de dos partes. Esta separación responde al análisis hecho de cada tema. Debido a ello, la primera parte corresponde al “género literario” y consiste en una revisión del texto “La ley del género”. La segunda atiende a la poesía y el “poema”, y toma en cuenta, principalmente, cuatro escritos: “Che cos’è la poesia”, *Schibboleth: Pour Paul Celan*, *Signéponge* y *Glas*. A su vez, cada apartado se divide en cuatro secciones.

En la primera parte se aborda el tema del género como un concepto diacrónico asociado al de “ley”. Se trabaja con esta última idea y con las de “género” y “relato”. Por consiguiente, se exponen y contrastan algunas perspectivas del género como antecedentes, lo cual cimienta la concepción de “ley del género”. Además, se examinan las marcas que conflictúan tanto a la ley como al género, y sus efectos en el género literario.

En la segunda parte se exploran las categorías “poesía” y “poema”. Se trabaja con aquellos elementos asociados al “poema” en el corpus derrideano: la “fecha”, la “cosa” o el “erizo”. Se revisan las primeras menciones del poema en la obra del filósofo francés, lo cual conduce a las categorías de años posteriores. Asimismo, se examina la cualidad de singular en el poema y su tensión con la ley. Finalmente, se plantea el texto *Glas* como una praxis poética de Derrida.

En síntesis, la aportación de este trabajo es que establece una relación entre el género literario y el poema en la obra de Jacques Derrida, lo cual posibilita perfilar la diferencia del poema respecto de la “escritura derrideana”. En este sentido, desde un punto de vista teórico, considera el lugar que ocupa el poema en el sistema literario, lo cual permite vislumbrar su relación con la literatura. Por último, implica una revisión del sistema de géneros desde una perspectiva que cuestiona su funcionamiento.

2. LA LEY DEL GÉNERO COMO PROBLEMA CRÍTICO

Acometer la síntesis del anciano equivale al riesgo de urdir un perfecto mosaico vital.

Ramón López Velarde, “Anatole France”

En esta parte se abordará el problema del género desde la perspectiva derrideana y su relación con el poema. El objetivo es demostrar en qué se basa y cómo se ha construido el vínculo de la ley del género a partir del texto. En la primera de las subdivisiones se introducirá el problema del género literario y se presentarán algunas perspectivas desde las cuales se ha estudiado, como las de Bajtín, Todorov y Genette. En la segunda se analizarán las

implicaciones de hablar de ley del género, desde la definición y la semántica de esta palabra hasta la razón por la que Derrida la considera una ley. En la tercera de las divisiones se comentarán los elementos dentro de la “ley del género” que producen inestabilidad en el género literario, tales como el tiempo y el espacio, cuya importancia recae en los procesos de espaciamiento y temporización en el texto poético. Finalmente, la cuarta sección funciona a manera de consideraciones finales de esta primera parte al revisar las críticas hechas a la noción de género de Derrida y examinar los efectos que condicionan la brecha dentro de la “ley del género” y el modo en que ésta se halla entrañada en el poema. Por ello, se infiere que este último, en tanto evento singular de la lengua, es un acontecimiento que elude la fuerza de la ley del género.

2.1 El problema del género y el género del problema

En uno de sus textos menos conocidos, Ramón López Velarde desarrolla una reflexión sobre Anatole France. El escrito del poeta mexicano presenta en unas pocas líneas las características que se le atribuyen al autor francés y a su obra. Además, presenta a este último como productor de una serie de contradicciones, al punto de que intentar sintetizarlo por completo implicaría montar el vitral referido en el epígrafe que abre esta sección (309). De acuerdo con Antonio Castro Leal, en su introducción, un detalle significativo es que, de manera semejante a otras piezas de *El minuterero*, “Anatole France” es un escrito cuya definición genérica resulta complicada (X).

El planteamiento del poeta resulta ambiguo ya que los juicios sobre el autor francés no son claros; esto se comprueba al revisar que: 1) la adjetivación crea oxímoros; por ejemplo, en “su experiencia, desencantada y voluptuosa” (309), entre ambos adjetivos hay un grado de oposición, aunque en distintos campos semánticos; 2) la exposición no es lineal,

genera referencias discontinuas: un elemento introducido no se desarrolla inmediatamente, sino que es mencionado nuevamente hasta otro punto del texto; 3) las descripciones del escrito no necesariamente apuntan a Anatole France; en cierto grado, podrían aludir a otro autor más o menos contemporáneo a López Velarde y la única marca que permite identificar al sujeto es el título de la obra. En suma, por sus recursos, si bien la obra lopezvelardiana puede ser leída como un comentario bastante libre de la de otro creador, es decir, como una crítica literaria, también puede considerarse un poema en prosa, lo que Castro Leal señala en su introducción al volumen (XI).

Esta obra de López Velarde evidencia un problema propio de los textos poéticos, ya que su constitución discursiva, material, lingüística, les da un carácter volátil o inestable. Con lo anterior me refiero a que los recursos conformantes funcionan como marcas distintivas de más de un género literario o como elementos que tienden a disgregar o diseminar el escrito, esto provoca que su lectura sea (en mayor o menor medida) ambigua, lo que complica su interpretación y clasificación. Lo anterior se relaciona con que el poema se construye de tal modo que *se escurre*, se desborda de la categoría asignada. Todo lo previo me lleva a pensar que una característica de “Anatole France” es que condensa en sí la posibilidad de ser apreciada como una poesía o como una crítica literaria. De esa forma, el poema oscurece la clasificación y el planteamiento del género literario, ya que al ser una de las manifestaciones más *radicales* del lenguaje subyace a construcciones y operaciones más elaboradas que se erigen sobre él. La importancia de la relación entre género y poema radica en que este último ocupó durante mucho tiempo un lugar liminar dentro de las discusiones literarias y, en función de ello, se muestra como un margen o un umbral dentro de los estudios literarios; esto se ha podido notar desde las primeras poéticas. Al respecto, hay tres momentos que

señalar, los cuales corresponden a distintas consideraciones sobre el poema dentro de la historia de los géneros: 1) las poéticas antiguas de Platón y Aristóteles; 2) la lectura de la Edad Media, y 3) la crítica romántica.

El primer momento está tanto en los razonamientos de Platón como en la *Poética* de Aristóteles. De modo general, la expulsión de los poetas por parte del primero y la falta de reconocimiento metodológico de los autores líricos por parte del segundo se relacionan con los temas de la mimesis (o representación) y la diégesis (o narración). De manera específica, para ellos el poema queda afuera de esta primera clasificación porque no es lo suficientemente “representativo” ni diegético. En el caso de Platón, la poesía lírica estaba *insuflada* por lo divino (Platón 457), por lo cual no cuenta nada, sólo sería la transmisión de la “voz de los dioses”. Así, según Genette, la creencia platónica facilita que Aristóteles formalice en la *Poética* la no-inclusión de la lírica en el sistema de géneros por considerarla anterior a la mimesis y a la diégesis, es decir, de lo que cataloga propiamente como literario. A partir de esta valoración, Aristóteles piensa que:

[...] el arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica -mezclando métricas diferentes o de un solo tipo- le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy un nombre peculiar. [...] El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la *imitación*, sino indistintamente por causa de la *métrica*; y así acostumbra a llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música” (Aristóteles 2).

Bajo esta perspectiva, la característica principal de la lírica era la métrica o el ritmo. Esto último, no obstante, resultaba insuficiente porque para Aristóteles había autores de otras

materias (como la biología o la matemática) que recurrían al metro sin que eso se considerara como lírica o poesía, lo que explica que esta última quedara fuera del sistema clasificatorio de la literatura, en tanto que parece más un modo de enunciar (equivalente a la narración o al diálogo) que un género literario propiamente.

El segundo momento corresponde a la Edad Media. Si bien durante la época helenística y la romana se hicieron críticas a las consideraciones de Aristóteles, ninguna significó un cambio mayor; durante el Medievo el “género lírico” se integró al sistema clasificatorio como género “común” o “mixto” (Genette, “Géneros...” 200). De tal manera, la poesía fue incluida en una categoría ambigua que operaba mediante dos procedimientos: 1) la revisión y análisis del “metro aristotélico”, es decir, de un verso medido y con valores prosódicos, eufónicos y reiterativos, y 2) la acumulación de elementos, lo que quiere decir que a la (vaga) definición dada por las poéticas medievales y renacentistas sólo se le superponen variaciones, como la distribución en estrofas o las distintas posibilidades métricas. Dicha acumulación suscita que la producción renacentista se diversifique en modelos como el soneto, la silva, el epigrama, la oda, entre otros (200). Importa remarcar dichos procedimientos, porque causan la separación de la categoría poética de la épica-narrativa y de la teatral. Con base en ello, cabe considerar que lo lírico se integra al sistema de géneros cuando las poéticas medievales valoran que la reiteración de ciertos rasgos basta para diferenciarlo de los otros dos (aun cuando había teatro en verso). Esto es llamativo porque trata de mantener las categorías aristotélicas; así, a partir de este punto se empieza a formar la tríada genérica reconocida hasta hoy: prosa, teatro y poesía.

El último momento corresponde al Romanticismo. Su importancia radica en que fue en ese período cuando se consolidó la tríada referida. Este movimiento, subsecuentemente,

provocó que el género lírico recibiera el nombre de “poesía”. Paradójicamente, la formación de tal categoría pretende clausurar la “ambigüedad” del texto poético porque establece un código de lo que entiende como poesía (aunque la definición romántica aspire a no delimitarla). Así, aunque se pretendió reconocer las contradicciones de lo lírico, se priorizaron tanto la categoría como los efectos del texto antes que el poema como manifestación singular. Esta consideración es problemática porque en ella prepondera uno de los aspectos del escrito poético y se dejan de lado otros que vinculan al poema con el lenguaje en general y con otras manifestaciones discursivas. Tal proceso provoca la identificación entre el “mensaje enunciado” y el medio enunciativo, lo cual, a su vez, provoca una “naturalización” del género lírico, esto significa que se obvió la división entre contenido y modo trazada en la Grecia antigua.

Los tres períodos expuestos se justifican en función de que es a partir del Romanticismo cuando se introduce un valor subjetivo en el sistema literario de géneros y en la literatura en general (Genette, 2009), lo que quiere decir que esta característica no era determinante para el texto literario (como se ve en la *Poética*); a partir de la “naturalización” de la poesía se da dicha intervención, ya que este género manifiesta una vivencia *específica*. Ello se relaciona con la consideración romántica de que la vida debe pasar a través de la *poesía* antes de que la *poesía represente* a la vida, según Schlegel citado por Lacoue-Labarthe (“El absoluto...” 24). Dicha concepción conlleva la meta de *capturar* el “instante vivo”, ya que se cree que ahí reside una “verdad absoluta”. De ese modo, rasgos como la métrica o la rima adquieren el carácter de “gramática poética”, porque se convierten en el código (original) requerido para manifestar tal mensaje. Dicha preocupación se justifica en que el mensaje y el medio de enunciación deben corresponderse entre sí, porque se concibió que

uno equivalía al otro. Además, el mismo Schlegel, en “Fragmentos críticos”, señala que la métrica o la rima no deberían determinar el valor de un poema, sino su intención e intensidad subjetiva (112).

Como complemento, Lacoue-Labarthe asevera: “a partir del momento en que el sujeto se vacía de toda sustancia, la forma pura en la que consiste a partir de entonces, por así decirlo, se reduce a no ser más que una función de unidad o de síntesis” (61). Dicho vaciamiento permite llevar a cabo la captura del “instante presente”, debido a que la vivencia subjetiva posibilita la articulación de la “gramática poética” en función de su relación individual con el tiempo. A partir de este punto, aparece una concepción de los géneros literarios que los vincula con los períodos temporales de lo vivido: la “épica” o narrativa es la representación del pasado, pues deja de manifiesto sucesos que ya han ocurrido (Genette 214); el teatro se convierte en el género ya del futuro, ya de la posibilidad, debido a que muestra cómo pudieron o podrían ser los hechos y, en consecuencia, genera una relectura de la tragedia griega, lo que produce la idea del héroe del teatro romántico como aquel que traza un futuro o un destino (Lacoue-Labarthe 108); por último, la poesía queda como el género del “presente”, ya que al ser el “centro” del instante capturado se convierte en el “absoluto literario”, en tanto que es simultáneamente totalidad y fragmento, contradicción que da origen al “presente romántico” de la poesía (95), el cual consiste en un momento singular de la vivencia del sujeto capturado en el lenguaje. Esta temporalidad ha producido el simulacro de un género más o menos estable, aun cuando los mismos románticos la reconocían como una cuestión difícil de catalogar, en parte por el problema de delimitar lo que se concibe como presente.

Esta revisión permite evidenciar que la poesía, históricamente, ha ocupado un lugar conflictivo dentro de la clasificación genérica. En tal sentido, el epígrafe muestra un problema compartido no solamente por las otras piezas de *El minuterero*, sino por una buena parte de los textos cuya definición es compleja. Este problema consiste en la dificultad de establecer que un escrito determinado pertenece a cierta categoría, operación desafiante debido a que buena parte de la historia literaria ha buscado: 1) separar aquello que se considera literario de lo que no lo es, porque en esa distinción se fundamenta la existencia de la literatura (considerando a ésta como una institución, un espacio, etc.), y su definición; 2) clasificar aquello que se considera literario dentro de un sistema interno que es conocido como género.

Por un lado, el problema resulta tal debido al papel que ocupan los géneros en el análisis literario. Por el otro, en el poema de López Velarde se perciben rasgos de más de un género literario. En cualquier caso, si bien es cierto que el ejemplo referido es particularmente modélico, en todos los escritos (literarios o no) opera en mayor o menor medida una discontinuidad interna, a la que llamo de esa manera debido a que las marcas de más de un género funcionan dentro del texto, trazando así una aparente frontera dentro de éste. En el análisis literario, lo anterior tiene la siguiente consecuencia: mientras mayores sean las discontinuidades del texto más difícil será que se lo catalogue en un único rubro. Por esto resulta relevante prestar atención a la manera en que opera el mecanismo genérico, en especial en obras que manifiesten la discontinuidad de éste, como “Anatole France”. “La locura de la luz” de Maurice Blanchot también ejemplifica este problema, aunque con otros matices, y es revisado en “La ley del género” de Jacques Derrida. La relevancia del estudio derridiano estriba en que hace hincapié en los efectos de la citada discontinuidad. Derrida

explica el escrito de Blanchot a partir de su participación en más de un género. Por esto mismo, mi objetivo será enunciar aquellos elementos referidos por el filósofo francés que permitan hablar de discontinuidad en el género literario. No obstante, antes de ello se expondrá un panorama general del problema en torno a lo genérico.

Desde la *Poética* de Aristóteles se plantea una división en apariencia transparente, misma que será retomada y criticada por varios autores (entre ellos Genette o Todorov). Lo anterior se sustenta en que a lo largo de aquel texto se trazan una serie de divisiones que son tenidas como genéricas (13). Se ha considerado que éstas resultan en apariencia transparentes porque la primera de ellas se marca entre aquello que representa mediante el lenguaje y aquello que no representa algo concreto (o que muestra elementos más abstractos como el ritmo). Este gesto tiene más peso del que podría creerse, porque le permite al filósofo griego señalar una división entre la *poesía* (*poesis*) y la *lírca* (*lyrikos*). A su vez, la importancia de esta primera distinción yace en que traza un gesto que, en contraste, muchos autores y críticos han dejado de lado: el concepto de representación. Para Aristóteles, sólo aquello que “representa una acción humana” era entendido como *poesía* (2), detalle no menor, ya que aquello que él llama de ese modo coincide con lo que hoy se denomina literatura, mientras que lo que designa como *lírca*¹ en cierto grado corresponde a lo que en la actualidad se considera poesía. En lo que define como *poesía* se perciben los atisbos de lo que posteriormente será conocido como prosa y como teatro en el modo de *representar*.

¹ Dentro de esta categoría se encuentran las elegías, epinicios, la poesía gnómica y, particularmente, los ditirambos. Importa remarcarlos por su predominancia de la voz en primera persona, misma que Aristóteles criticaba o a la que por lo menos no ofrecía la misma atención que a la *poesía*; esto se evidencia en el hecho de que el filósofo ya no profundiza en ninguno de esos géneros (Escalante 29).

En esto coinciden dos de los autores que han hecho introducciones y traducciones de la referida obra.² Simplificando lo anterior, puedo decir que toda literatura implicaría en algún grado una “representación *poyética*”: un punto en el que simultáneamente se representa y se crea un mundo, lo que provoca que a la literatura le corresponda la verosimilitud antes que los valores verdadero o falso (García Bacca LXIII). No obstante, dentro de ese sistema el poema lírico queda en un lugar ambiguo porque como no tiene ese grado de representación, tampoco involucra el de *póyesis*, ambas cuestiones imbricadas para el pensador griego. Lo anterior lo sustento en que ese grado de lo lírico correspondería a la “manifestación premimética” en el lenguaje (Escalante 33), a la cual no podrían asignársele los valores de verdadero o falso, ni siquiera el de verosimilitud, ya que ella estaría suspendida respecto de la lengua o de lo idiomático (esto es una desviación del uso cotidiano de la lengua).

Cabe agregar que el mismo Aristóteles señala que hay un tipo de textos cuya dificultad de clasificación les ha valido el nombre “anónimo”. Este pasaje en concreto ha sido motivo de discusión, ya que si bien el filósofo da ejemplos, no queda claro si se trata del uso separado del verso y la prosa o, por el contrario, si se trata de la hibridación genérica (García Yebra 246, García Bacca IV). Esta manera de aproximarse a lo “anónimo” es bastante particular considerando el propio sistema aristotélico, ya que la categoría incluye textos que parecen disímiles entre sí no sólo por sus contenidos, sino también por sus formas, como las obras de teatro de Sofrón y los diálogos platónicos. Así, cabe apuntar que desde la *Poética* de Aristóteles existe ya el problema de la dificultad de los géneros y que, dentro de éste, el poema (o la *lírica*) ha ocupado un lugar sobresaliente. Posterior a este enfoque se harían

² García Bacca lo hace en la introducción que hace al texto de Aristóteles cuando habla del artificio de la obra y del nivel mimético de ésta (XXX). García Yebra, lo menciona únicamente a partir de las revisiones que hace de las traducciones de la *Poética* (14).

varias revisiones del modelo del género literario; no obstante, es hasta el siglo XX que se le cuestionó a profundidad. El punto de divergencia más extremo entre ambas posturas recae en la idea de estabilidad del género, criterio que había regido hasta entonces, aun con las críticas de los románticos.

A inicios del siglo XX se desarrolla otra de las perspectivas en torno al género literario que cabe señalar: la de Mijaíl Bajtín. Su postura consiste en mostrar los géneros discursivos como producciones lingüísticas y la manera en que estos se constituyen desde sus señas elementales. Dentro de su revisión hace un comentario sobre el género literario, el cual tendrá resonancia durante todo el argumento. Dichas ideas están desarrolladas en varios textos de su obra; no obstante, es posible señalar dos en particular: “La palabra en la novela” y, especialmente, “El problema de los géneros discursivos”. En este segundo texto, anota: “Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo” (“El problema...” 51). Esto quiere decir que una marca estilística que determina a un género no pertenece a éste, sino a una categoría anterior, lo cual tiene efectos en la misma clasificación genérica.

Además, cabe agregar que el desarrollo argumental de Bajtín reconoce que los géneros literarios, en tanto sucesos de la palabra, son necesariamente polifónicos, lo que explica en “La palabra en la novela”, cuando afirma que: “Junto a las contradicciones internas del objeto mismo, el prosista tiene también ante sí el plurilingüismo social que se forma alrededor del objeto, la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto: la dialéctica del objeto se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor” (97). Eso permite inferir que dentro de un género o un discurso existen “voces” que en un primer

momento podrían sonar disonantes o ajenas, originadas en el propio diálogo que subyace a los actos discursivos que engendran el estilo y los géneros. No obstante, si bien el caso de los géneros aparece como ambiguo por naturaleza también los posibilita. La implicación de esto es que en todos los géneros participan, en mayor o menor medida, actividades enunciativas que podrían pensarse que no son propias de él. Para el teórico ruso, el género que logra combinar lo anterior con mayor precisión es la novela.

En sintonía, el primer elemento clasificatorio corresponde a los “géneros simples” o “primarios” (“El problema...” 251), los cuales emergen de actividades como narrar, rezar o dialogar. Su exposición consiste en trazar un primer paso desde el enunciado y el estilo (que son marcas lingüísticas) al “género primario” (necesariamente discursivo). El segundo paso se da desde el “género primario” hasta el “género complejo” o “secundario” (uno de los cuales puede ser el literario). No obstante, el origen de todo ello radica en el estilo que, para Bajtín, se constituye a partir de marcas singulares en la lengua, las cuales están inscritas en el enunciado como unidad básica de la comunicación (246); algunos ejemplos de éstas son la analogía, la metonimia y otros recursos retórico-estilísticos. Asimismo, el teórico ruso entiende el enunciado como una emisión comunicativa más o menos ceñida a un sujeto enunciadador incrustado en el sistema del habla (257). Lo importante de dichos enunciados y marcas singulares es que su repetición constituye los “géneros primarios” o “simples”, de modo tal que nunca funcionan de manera individual ni aislada. El paso del elemento lingüístico al discursivo transcurre, según Bajtín, mediante la lengua en uso, ya que esos elementos estilísticos se convierten en los géneros primarios en función de su repetición, transformándose así en un modo comunicativo como la narración o el diálogo. Un ejemplo

de esto sucede en el teatro, en donde los enunciados de los personajes conforman una parte esencial de la obra, en la forma del diálogo interpretado.

Dentro de la explicación bajtiniana, me interesa destacar la relación entre los géneros primarios y los complejos, porque explica el carácter particular de la literatura. Esto se ve cuando Bajtín indica que:

[los géneros primarios] pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana (252).

El interés se debe a que en Bajtín la materia que conforma a la literatura es exactamente la misma que la de cualquier enunciado comunicativo. Esto tiene un efecto inmediato en lo literario, ya que tanto los enunciados de los que parte como los géneros primarios en los que éstos se constituyen requieren de un nivel de comprensión común; de esta manera ni el lenguaje ni la literatura podrían funcionar de manera aislada, debido a que su identificación permite que, en el nivel del enunciado, éste sea reconocido y, por lo tanto, repetido, y en el caso de la literatura, que se le conciba como tal (sobre todo en función del pacto de verosimilitud). En ese sentido, quiero resaltar que, en función de esa idea de diálogo, Bajtín centra sus análisis en la prosa, particularmente en la novela. Aquí se vuelve ineludible anotar que buena parte de su teoría del estilo y del enunciado parte de la revisión de dicho género. Este gesto, que en un primer momento parecería inocuo, en realidad tiene efectos mayores en las consideraciones bajtinianas sobre lo genérico, ya que, como el teórico indica

en “La palabra en la novela”, la novela sería el género literario por excelencia (87), por su capacidad de condensar discursos diversos.

En consonancia con su idea de los géneros discursivos, dentro del mismo texto indica que todo enunciado y toda palabra implican un sentido fuera de sí. En consecuencia, todo género, en tanto producto del enunciado, entraña la posibilidad de significar fuera de él, esto es que en un contexto distinto puede adquirir un sentido diferente al que tuvo en su enunciación original. Al respecto, Bajtín indica que:

Al mismo tiempo que se iban desarrollando las variantes principales de los géneros poéticos en la corriente de las fuerzas unificadoras, centralizadoras, centrípetas, de la vida ideológico-verbal, se han formado históricamente la novela y los géneros literarios en prosa que gravitan a su alrededor, en la corriente de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas” (“La palabra...” 90).

Esta consideración resulta bastante interesante en tanto que divide los géneros a partir de su relación con dos coacciones de la lengua: las centrífugas y las centrípetas. En el caso de las primeras se refiere a las fuerzas que tienden a disgregar el significado único de los enunciados y que, por lo tanto, se vinculan con las expresiones populares. En el caso de las segundas alude a aquello que tiende a centralizar en el sentido de la expresión verbal. Según Bajtín, la poesía lírica entraría dentro de esta clasificación porque su significación se aislaría parcialmente del sistema enunciativo, o por lo menos pretende concentrar el sentido (sin llegar a la definición unívoca del diccionario).

La expresión “género literario” alude a clasificaciones relativamente determinadas, como “poesía”, “teatro” o “prosa”. Esto presupone que el género literario se trata de

categorías textuales o de un aparato clasificatorio. En consecuencia, si un escrito pertenece a un conjunto se debe a que posee características que lo vinculan con una forma genérica, lo cual sugiere que los géneros son clases de textos. Tal concepción ha sido criticada por Tzvetan Todorov porque “a primera vista la respuesta parece evidente: los géneros literarios son clases de textos. Pero tal definición disimula mal, tras la pluralidad de los términos puestos en juego, su carácter tautológico: los géneros son clases, lo literario es lo textual” (35). Así, la relevancia del argumento todoroviano estriba en que considera que el género literario corresponde a un sistema de categorías que no es transparente ni en su origen ni en su estructura, lo que se refleja en los problemas terminológicos presentes al momento de definir.

En contraste con la obscuridad metodológica aludida, resulta necesario explicar que las categorías parten de elementos textuales básicos que determinan sus características. Así, el propio Todorov presenta una definición sucinta: “Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (36). El fragmento asume que la interrelación de elementos lingüísticos, retóricos y semánticos genera “lo literario”; en tal sentido, la literatura se corresponde con la superposición y configuración de distintos actos del habla (entre los que puedo señalar: rezar, narrar, dialogar), lo cual deriva en un elemento que no coincide con esas formas “naturales” de expresión. Asimismo, Todorov toma en cuenta el factor semántico, mismo que le sirve para explicar la relación con lo fictivo. De tal manera, el género implica una configuración discursiva que potencialmente pueda ser entendida por el público (lectores, oyentes, etc.).

Tal concepción implica que el género es metadiscursivo, ya que posibilita que discursos particulares (como poesía, narrativa o teatro) sean identificables, en tanto que

poseen reconocimiento general. De tal forma, los géneros literarios, por separado, serían un discurso, sostenido en su identificación, especificación y separación de otros. Esta operación me permite indicar que, para Todorov, el género funciona como un aparato que subyace a las categorías específicas; luego entonces, es, en general, el presupuesto de que determinadas cualidades dispuestas en un modelo particular devienen en un “horizonte de expectativa” (39). Éste funciona en dos sentidos diferentes y complementarios: por un lado, produce una idea de qué tipo de texto recibe el público; en lo que respecta a los autores, se convierte en un modelo a seguir, parodiar o superar. En este sentido, la existencia de los géneros literarios presenta un carácter institucional, porque su existencia es: 1) histórica y 2) social.

Respecto a lo histórico, los géneros se han constituido y variado diacrónicamente, por ello se habla de géneros literarios vigentes (Todorov 47). El hecho de que un género literario sea histórico o vigente conlleva que tanto los géneros literarios como su aparato se encuentran atravesados por la temporalidad. En dicho sentido, Todorov asevera que: “El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria” (39). Esto quiere decir que el género literario es el “espacio” en donde confluyen la sincronía y la diacronía de las obras literarias, ya que en él se verifica que 1) se han construido y repetido formas canonizadas a lo largo de la historia, las cuales subsecuentemente han formado estructuras entendidas como literarias; 2) aun en formas determinadas han existido cambios estructurales consistentes, como en el caso de la poesía, al variar del verso medido y rimado al blanco o libre.

En segundo lugar, la valoración de un texto como literario o no, permite inferir que los géneros literarios son sociales, lo cual involucra su identificación en un momento determinado. Esto se explica así: “Lo que codifica el género es una propiedad pragmática de la situación discursiva: la actitud del lector, tal y como el libro la prescribe (y que el lector

individual puede adoptar o no)” (45). Esta sección del texto de Todorov sostiene que la configuración discursiva se inserta en un contexto social que le permite ser vista como literaria (sin contar un proceso de “canonización”, que es histórico). En tal sentido, para el teórico búlgaro-francés la cualidad literaria se comprende a la luz de las consideraciones propias de un momento, lo cual explica que en ciertos períodos aparezcan géneros que no podrían haber aparecido en otra época.

En síntesis, los aspectos metadiscursivo, histórico y social implican que se trata de un constructo institucionalizado; esto quiere decir que los géneros concretos pueden entrar y salir del catálogo literario en función de su reconocimiento. No obstante, los propios actos del habla son un elemento fundamental: “La identidad del género está absolutamente determinada por el acto del lenguaje; lo cual no quiere decir, sin embargo, que ambos sean idénticos” (46). De tal modo, el género entraña en sí un acto lingüístico que se articula de un modo específico. Tal suposición lleva a pensar que el autor ancla en estos actos la cualidad de lo literario, de modo tal que en su “uso particular” se concibe la literatura. En consecuencia, resulta llamativo que el propio Todorov no encuentre un acto del habla concreto para la poesía (para la prosa es la narración; para el teatro, el diálogo); a lo más que se aproxima es a señalar que ésta coincide con “la plegaria” (40). Ello resulta interesante considerando que el autor intenta explicar el origen del género literario (en general). Por ello, la poesía se muestra como un desafío que yace implícito en el proceso clasificatorio.

Hasta este punto he revisado posturas cuya exploración del género ha sido principalmente diacrónica y que han encontrado distintos elementos fundamentales sobre él. En contraste, Gérard Genette, si bien traza una diacronía a partir de las variaciones en los rasgos mínimos señalados por los tres autores anteriores, traza momentos en los que la

consideración sobre lo genérico tuvo una variación que implicó un cambio de paradigma. Entonces, estimo pertinente resaltar su categorización y sistematización de los géneros literarios y el planteamiento de los modos (de naturaleza lingüística). Otro gesto relevante está en que, de acuerdo con su texto, la expresión “género literario” aparece por primera vez en la Edad Media, durante el segundo momento (198). La importancia de tal consideración recae en que ha posibilitado desarrollar una teoría general sobre el tema en cuestión, que revisa tanto a autores griegos como a autores de la Edad Media, románticos y contemporáneos a él.

Genette, en “Géneros, ‘tipos’ y modos”, señala algunos mecanismos que explicarían el origen de los géneros literarios como institución y considera que hay dos nodos particularmente relevantes en dicho proceso. En primer lugar, se encuentran los pensamientos de Platón y la *Poética*; en segundo, las reflexiones de los críticos románticos. El teórico francés entiende que Aristóteles, interpretando la obra platónica, establece una segmentación en tres partes, basada en los *modos* de “imitación” o “representación” (185): 1) en la lírica (hoy en día reconocida como poesía) es la persona misma quien se refiere; 2) la épica (denominada “novela” o “prosa” desde el siglo XVI) consiste en un “estilo indirecto” debido a la mediación de un narrador; 3) el teatro, también conocido como “estilo directo”, debido a que el texto se conforma de diálogos (sin tomar en cuentas las acotaciones que pueda haber).

La clasificación de Genette no es totalmente arbitraria: se sustenta en lo que él llama “modos de representación”, algo primordial para su argumento, ya que éstos serían *naturales*, a diferencia de los géneros, por lo que, en esa medida, los primeros preceden a los segundos. Su idea se basa en las poéticas de Platón y de Aristóteles; encuentra que ambas dejan fuera

de su clasificación literaria todo aquello que no “represente algo”³ (Genette 189). Por consiguiente, queda implícito que la primera división de configuración genérica (por lo menos en Occidente) se conforma a partir de tres elementos: por un lado, que represente algo: un conflicto, una historia, etc. En contraposición, se excluiría a la lírica del sistema literario, tanto en el platónico como el aristotélico, aunque por diferentes razones. En el caso de Platón, debido a que la poesía estaría cercana a la insuflación y la inspiración; para Aristóteles, debido a que se hallaba fuera de las “acciones humanas” para quedar en el plano de la reflexión o el soliloquio.

Los modos son la forma discursiva a través de la cual se representa un objeto, ya sea mediante el diálogo o la narración. Así, cuando la representación ocurría en el teatro, éste era “directo”, y si ocurría mediante una narración (aunque fuese versificada), se le consideraba “indirecto”. El tercer elemento que constituye el género, según Genette, es el tema u objeto: aquello que es representado. Con esta otra categoría sugiero tener extremo cuidado, ya que para los griegos se circunscribía a las acciones humanas, mientras que en momentos históricos posteriores esta restricción ya no operaba. La representación subyacente engendrará, además del quiasma entre el modo y el objeto, las primeras categorías genéricas (191). Dicha configuración se relaciona con la codificación argumentada por Todorov, debido a que los elementos analizados por Genette (modo y tema) corresponden a características discursivas generales señaladas por el primero. A su vez, las genettianas son categorías discursivas elementales, las cuales quedan en un nivel lingüístico o discursivo pero que, al imbricarse, derivan en el género literario.

³ En el contexto específico tanto de Platón como Aristóteles, se entiende la representación como el acto de mostrar acciones humanas. Esta primera división dejaría fuera cualquier elemento netamente lírico.

El segundo momento que Genette destaca es el Romanticismo. Si bien este salto parece extremo, el teórico encuentra que desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XVIII (pasando por la Edad Media y el Renacimiento) el sistema de los géneros literarios fue una reinterpretación de la poética platónica-aristotélica, con la sutil diferencia de que en el Medievo se trata de integrar la poesía lírica (*lyrikos*) al sistema de categorías, sin que todavía se les considere como géneros literarios (216). Además, la inclusión de la lírica no es menor, ya que Genette piensa que dicho gesto permite a críticos románticos como Schlegel, Schelling, Humboldt, Hartmann, entre otros, trazar un “triángulo de los géneros”, en el cual se encontraría el lírico, el dramático y el épico o narrativo (218). En este gesto se hace evidente aquello que, en los casos de Platón y Aristóteles, era el “modo”, porque se demuestra que los géneros están precedidos por la forma en que se enuncia el tema.

Posteriormente, el análisis romántico deriva en la tríada de géneros literarios. En este punto se considera que éstos son la estructura más simple de aquello considerado como literatura, lo que se entiende como “naturalización del género”, cuestión que tendría como efecto una reinterpretación total del sistema. Para empezar, comenté el establecimiento de la lírica como uno de los “tres grandes géneros”. En segundo lugar, el replanteamiento de los modos en géneros dio lugar a la explicación de estos últimos como un proceso histórico: el épico como representante de la colectividad comunitaria, el lírico, del espíritu individual, y el dramático, como síntesis de los otros dos (226). Respecto a esto, hay un detalle más que señala Genette:

[...] la reinterpretación del sistema de modos en sistema de géneros no es, ni de hecho ni de derecho, el epílogo de esta larga historia. Por ejemplo, Käte Hamburger, al constatar de alguna forma la imposibilidad de repartir entre los

tres géneros la pareja antitética subjetividad/objetividad, he aquí que decidía hace algunos años reducir la tríada a dos términos: el lírico (el antiguo ‘género lírico’, aumentado por otras formas de expresión personal como la autobiografía e incluso la ‘novela en primera persona’) [...] y la *ficción* (que agrupa los antiguos géneros épico y dramático, además de algunas formas de poesía narrativa, como la balada) (223).

En la cita anterior se nota que esta crítica fundamenta su clasificación en lo que Genette denomina “la categoría de objeto”: lo que se representa en el texto. Asimismo, quiero apuntar un último síntoma de la naturalización de los géneros: al ligar lo genérico únicamente a las características de modo se abre la puerta a que sea entendido como una categorización que opera a partir de rasgos modales y de contenido (como pasa con la clasificación de Hamburger), lo cual nuevamente simplifica el análisis. Por último, el teórico francés cierra su texto con una cuestión sugerente: el cruce entre modo y objeto corresponde a lo literario, mientras que las características modales corresponden a la lingüística (227). Así, considero que la “naturalización” de los géneros ha motivado la tautología mencionada por Todorov: al intentar simplificar el sistema de categorías, se invisibiliza el mecanismo que engendra el género literario, el cual pasa a ser considerado como un modelo precedente definido a partir de sí mismo.

Hasta este punto me he concentrado en exponer de manera general algunas cuestiones sobre el género y su vínculo con la idea misma de literatura. Y es que, pese a que tanto Bajtín como Todorov y Genette reconocen que dicho tema no es tan estable como en un primer momento podría creerse, los tres tienen consideraciones que derivan en efectos naturalizadores, sobre todo en el caso genettiano. Con lo anterior me refiero a que si bien el

género pierde su papel *atómico* en tanto unidad mínima de análisis, otros aspectos discursivos (parafraseando a Todorov y en cierto grado a Bajtín) pasan a ocupar el lugar que éste tenía como elemento “natural” dentro de lo literario. En el caso del teórico búlgaro-francés, cabe mencionar que él las llama “formas naturales” o modos en que se dice algo (rezado, versificado, etc.) (Todorov, 37), las cuales tienen cierto paralelo con los “modos” de Genette, en tanto que es la forma en que algo se representa o la manera en que se produce la mimesis (189), e igualmente con los géneros primarios de Bajtín. La exposición de tres autores que en mayor o menor medida han estudiado la historicidad e institucionalidad del género como sistema y de los géneros como “categorías textuales” no es casualidad (como tampoco lo es esta división que por el momento parece un manierismo entre singular y plural).

Como se ha visto, en Bajtín, Genette y Todorov hay una crítica a la constitución histórica del género, la cual presupone la formación de nuevas categorías fundamentales que, desde el punto de vista del análisis, devienen en lo que se conoce como género. Con base en lo anterior, considero que sus planteamientos acaban por derivar en una tipología textual, entendiendo ésta como la tautología que señalaba Todorov. En resumen, el principal problema de los planteamientos sobre el citado tema es que intentan producir categorías cada vez más fundamentales; esto ha derivado en olvidar la complicación del sistema lingüístico-discursivo que ha engendrado a los géneros y suponer que su producción solamente es producto de un sistema clasificatorio desmontable en una categoría más básica. Cabe añadir que Bajtín contrasta respecto a los demás por su idea en torno a la recontextualización, ya que si bien puede haber un “elemento original”, éste nunca tendrá el mismo valor fuera de su origen.

En este caso, el comentario de “La ley del género” critica el planteamiento de los “principios ordenadores”. El motivo recae en que esos elementos derivan en una esencia del género; así, esta idea conduce a pensar en el “elemento rector” señalado por Derrida, quien afirma que los procesos de naturalización del género, antes que una superación de este sistema, constituyen una variación en sus principios ordenadores (modo, tema o algún otro) y en la disposición de éstos; lo anterior aplica tanto para los teóricos románticos como para Genette y sus argumentos sobre el “modo”.

Igualmente, el análisis derrideano de los procesos *naturalizadores* ve en ellos un nuevo sistema que renombra, recategoriza o replantea el sistema vigente. Tal idea lleva a Derrida a comentar que los elementos ordenadores, al suponerse naturales, originan un concepto de ley valorado como: 1) natural o anterior a lo que rige; 2) necesario; 3) imperativo para la textualidad. Así, el filósofo francés retoma y analiza la propuesta de Genette con la finalidad de mostrar que su argumento aspira a establecer otro elemento “natural” en el modo. Adicionalmente, el texto genettiano sirve para revisar uno de otro autor: “La locura de la luz” (“La folie du jour”) de Maurice Blanchot. Es a partir de estos dos escritos que Derrida argumenta su crítica al género literario.

2.2 Engendrar la Ley

Cuando en “La ley del género” Derrida habla de “género literario”, refiere varias veces a la *Metafísica* de Aristóteles. La primera es cuando señala la diferencia específica entre el género y la especie (8), lo cual, para el filósofo griego, marca la relación entre la Unidad y los múltiples, es decir, el problema de la separación. Tal alusión no es arbitraria debido a que, según Derrida, el género que establece Aristóteles es por inclusión (8). Esto quiere decir que “lo diferente” tiene en su origen una causa común, razón por la cual la especie se halla

incluida en el género. A su vez, dicha incorporación ocurre por analogía (Ross 211), ya que todos los elementos que *pertenecen* a cierta categoría comparten características. Así, la *Metafísica* comenta los efectos de la división entre géneros y especies, así como la “diferencia específica” que marca la separación (422). Este gesto configura la primera distinción del género en Aristóteles, la cual se proyecta también en el sistema genérico literario.

En el caso de la literatura, hay escritos con características comunes entre sí, de modo tal que se les incluye dentro de una misma categoría; de esta forma, la diferencia específica separa los textos del género al que pertenecen, o también separa a los géneros entre sí. Esto queda evidenciado cuando Aristóteles señala que esas diferencias ocurren en los modos de imitar (*Poética* 4). Como consecuencia, habría que apuntar que la disimilitud entre géneros (así como entre textos) es sólo una cuestión modal que no afecta la esencia de la que proviene (Ross 212). Dentro del sistema aristotélico, esto llevaría a pensar que las diferencias específicas son meros accidentes que no perturban una idea general de la literatura. Esto motivó a considerar que el género, de acuerdo con la perspectiva aristotélica, funciona por inclusión, ya que existe una categoría general (el género) dentro de la cual hay elementos subalternos (la especie) y, subsecuentemente, géneros (el género) dentro de los cuales habría subelementos diferenciados (los textos). Esta especie comparte rasgos con la categoría general al mismo tiempo que tiene cualidades que lo diferencian de otras especies de la misma categoría (423). La separación y su funcionamiento son primordiales porque reafirmarían la creencia de que los géneros constituyen elementos accidentales de una concepción general de literatura. En contraste, para Derrida las brechas entre el género y la especie se convierten en el motivo de su análisis, porque ahí encuentra la necesidad ambivalente de separar los géneros (no mezclarlos), pero también de mantenerlos unidos.

Según Aristóteles, la diferencia sólo se da entre elementos del mismo género. Esto presupone la presencia de una categoría antecedente, metafísicamente superior: la Unidad (que le posibilita apuntar coincidencias entre la *física* y la *metafísica*). Esta Unidad es el género que *engendra* al resto de las variaciones; al respecto dice el filósofo griego en la *Metafísica*: “Además, como la superficie es [el] género de las figuras planas y el sólido de los sólidos: en efecto, cada figura geométrica es o tal superficie determinada o tal sólido a determinado. Y el género así entendido es *el sujeto de las diferencias*” (263). A partir de la cita anterior es posible cuestionar si las especies existen en sí mismas o si se trata de meros cambios *modales* de la unidad-género aristotélica. No es un gesto menor, ya que de no haber realmente diferencias genéricas, sólo quedaría la unidad anterior a los géneros literarios, lo que, de acuerdo con la clave léxica que se escoja, puede ser el género literario como unidad o la idea de literatura misma; en ese caso, habría un principio que antecedería a la literatura, así como elementos que preexistieran a otras formas, y la separación sería motivo de cuestionamiento (Aubenque 297). Esto es relevante tanto para Genette como para Derrida, con base en la división entre género y especie que ambos apuntan en sus diferentes conclusiones.

En el caso específico de Genette, la diferencia marca el modo como una categoría anterior al género; esto se explica mediante la enunciación de las características de los modos en los géneros (Genette, “Géneros” 230). El camino trazado por el teórico francés tiene la particularidad de señalar el paso de un elemento lingüístico (y, por ello, “natural”) a uno literario. Ahora, resulta llamativo que el movimiento indicado por Genette sólo puede suceder de esta última manera, por lo que la frontera indicaría un movimiento necesario en su determinación. Este proceso resulta destacable, porque para Derrida la diferencia suspende

la clasificación, en tanto que la relación entre uno y otro no implica correspondencia ni *continuidad* genérica. En otras palabras, entre el género y la especie hay elementos que dificultan señalar la pertenencia de determinado texto a determinado género, principalmente cuando éste posee elementos ajenos a una categoría o que lo asocian a otra.

Como puede verse, la diferencia entre la categoría general y la específica cobra un papel relevante en el sistema clasificatorio. Esta brecha se conoce como “accidente”, que para Aristóteles constituye la excepción que determina el género-unidad en la especie (266) y, por lo tanto, es la posibilidad de incluir un elemento en una categoría. Para Derrida, el accidente es el acontecimiento singular que desvía la norma y, en tanto tal, tiene el poder de romper el género como continuidad (“Che cos’è...” 305), lo cual repercute en que un texto se incluya en más de una categoría.

En paralelo, Derrida resalta el desarrollo semántico de la palabra “género”, expuesto en la *Metafísica* (8), ya que incide en el análisis de dicho elemento. Las consecuencias pueden verse en el papel que Aristóteles le asigna; así, uno de los sentidos más llamativos es el de “generación en tanto continuidad de un género” (262). Lo anterior se refiere a la forma en que un original prolonga esa unidad, incluso cuando se desvíen de ella todos aquellos elementos específicos que forman parte de la categoría; en sintonía, la semántica del vocablo alude al mismo proceso. Al respecto, cabe agregar que inquirir sobre tal variación en el significado de “género” implica preguntarse, al mismo tiempo, por la multiplicidad de esas modificaciones (Aubenque 297). De esta forma, llama la atención que el mismo Aristóteles denomine *heterogéneo* a todo aquello que se desvíe de lo genérico. En contraste, “La ley del género” retoma varios de los usos del mencionado término señalados por el filósofo griego, por lo que cabe indicar que la relación con la semántica pasa por una crítica radical de las

definiciones establecidas en la *Metafísica*, particularmente en tanto que para el pensador francés no se trata de un encadenamiento entre uno y otro, sino de la diferencia y semejanza simultáneas de los elementos.

En primer lugar, el texto de Derrida señala al género como “origen de los textos” (10), en tanto que produce marcas que hacen a una obra reconocible, y al mismo tiempo, toda vez que reitera dichas marcas, como unidad genérica, en la cual estarían incluidos o de la cual participarían (según el autor que se considere) los textos. Así, Derrida retoma otros tres registros de la palabra “género” que continúan vigentes.⁴ El primero es el *genus* o continuidad de la unidad, lo cual remite directamente a los usos de Aristóteles (Hill 57). El segundo uso es el de *genre*: género como posibilidad de la diversidad textual, la cual no es exclusivamente literaria y también comprende otros *géneros*, como la música, las artes plásticas, etc. (57). El último uso del término es el *gender*, el cual tiene, a su vez, dos momentos: 1) como estructura gramatical para referirse a nivel sintáctico; y 2) como la diferencia sexual (57). El último uso resulta llamativo, ya que le permite a Derrida explicar un elemento que antecede al otro, aunque éste sea de tipo textual antes que “natural” o “teológico”. Con lo anterior me refiero a que el pensador francés no niega el elemento precedente de lo genérico que señalan desde Aristóteles hasta Genette, sino que argumenta que la naturaleza de éste es textual.

“La ley del género” puede ser considerado uno de los textos más peculiares de Derrida porque no centra su atención en algún problema filosófico en particular, sino en una discusión

⁴ Por cuestiones prácticas, estos usos de la palabra género serán referidos en inglés, ya que, como indica Leslie Hill en su introducción a Derrida, la traducción de estos términos esa lengua permite desarticular y desdoblar en términos distintos los elementos referidos a lo largo de “La ley del género”, los cuales tanto en español como en francés se resumen en una palabra: género y *genre*.

específica sobre teoría de la literatura. También resulta bastante interesante porque plantea abiertamente una crítica literaria al abordar un escrito de Maurice Blanchot, “La locura de la luz” (“La folie du jour”). Además, como dato archivístico, no está de más señalar que, según Jonathan Crimmins, “La ley del género” fue la respuesta del filósofo francés en un coloquio en Estrasburgo, en el cual se planteaba la siguiente pregunta: “¿Por qué existe el género en lugar de la literatura en general?” (45). Derrida ya había estudiado tal cuestionamiento y su relación con la “ley del género” en otras de sus obras, como “La sesión doble” (1970) o *Glas* (1974), donde desarrolla plenamente sus inquietudes en torno al género literario. Igualmente, cabe destacar que Derrida analiza la teoría literaria al plantear una relectura de las ideas genettianas. Así, su comentario conlleva una crítica a lo que llama un proceso de “naturalización”: “Por una parte, [...] tomando de Platón o de Aristóteles aquello que no les pertenecía o que ellos mismos habían rechazado, se deformó, ciertamente, sus respectivos pensamientos –dice Genette–, pero se los ha deformado casi siempre, naturalizando. Según un proceso clásico, se han considerado naturales estructuras o formas típicas cuya historia es tan poco natural como posible” (“La ley del género” 5). La revisión de “lo natural” es uno de los motivos del texto de Derrida, y uno de los focos de la crítica tanto de Genette como de la noción misma de género literario.

La definición de ley referida en “La ley del género” toma en cuenta el análisis de Genette. A su vez, la revisión de Derrida pasa por la idea de relato y la sistematización de los géneros expuesta en “Géneros, tipos, modos” (1977). De tal forma, se establece una relación entre género, ley y relato. La importancia de la sistematización genettiana recae, por un lado, en el recuento histórico de las variaciones en los géneros literarios a partir de la noción de modo. Además, su inclusión resulta primordial en función de que presenta el modo como un

elemento discursivo anterior al género literario, aunque sólo considere el relato y el diálogo dentro de esa categoría. Cabe agregar que la relación entre ambos autores derivó en referencias mutuas.⁵ Así, uno de los temas es la mimesis, retomado en “La mitología blanca” (1971) y en *Deplier Ponge* (1995) [*Desplegar a Ponge*, 2018], donde Derrida evoca la introducción de Genette a la edición de 1972 de *Les figures du discours* (1831) y *Mimologiques: En voyage en Cratyle* (1976). El otro tema genettiano retomado es el relato, que Derrida, específicamente, analiza en dos textos: “La Ley del género”, incluido en *Parages* (1986), y *Prejuzgados. Ante la ley* (1985).

En *Prejuzgados. Ante la ley* Derrida comenta que toda ley implica un relato, afirmación motivada por la palabra *récit*, debido a que en francés se refiere tanto al relato como a la posibilidad de re-citar un suceso (28). Este juego puede extrapolarse a la lengua española al considerar que el vocablo *relato* supone una *relación* de sucesos, la cual opera como el planteamiento de una ficción (Davies 218). Con base en dicha definición (que por momentos suena filológica o etimológica), Derrida sostiene que hay relatos no literarios (Genette 29). En este sentido, la ley es la demanda de que algo participe de cierta categoría aunque “originalmente” no pertenezca a ella (Davies 215). En resumen, el comentario derrideano vincula el relato, el género y la ley. Esta relación considera que la Ley, en tanto elemento divisivo y clasificatorio, funciona como un relato que integra los textos, explica su naturaleza y los valida como parte de alguna categoría: literario o no; teatro, prosa o poesía, o incluso los considera dentro de lo “agenérico”.

⁵ Si bien, por apegarme a los fines de la investigación, no menciono en el cuerpo del texto todas esas referencias mutuas, cabe agregar que Genette hace comentarios evidentes a *De la gramatología* en *Figuras II* (1969) y *Figuras III* (1972).

El texto de Derrida comienza de modo aparentemente simple: “No mezclar los géneros. No mezclaré los géneros” (“Ne pas mêler le genre. Je ne pas mêlerai le genre”) (1). En la primera parte se presentan dos posibles explicaciones de estas frases. La primera interpretación es que el enunciado corresponde a una descripción, ya que el “no mezclar los géneros” expone sin marcar una obligación; conforma una “operación neutra” que da cuenta de algo que sucede sin mayor incidencia (2). Bajo tal perspectiva, el segundo enunciado (“no mezclaré los géneros”) correspondería a la descripción de una acción futura, a lo cual el filósofo indica: “El futuro, en este caso, no constituye el tiempo de un ‘speech act’ performativo del tipo de la promesa o el orden” (2). La cita expresa que, al tratarse de un enunciado descriptivo, es constatativo y tendría que comprobarse como verdadero o falso (Davies 214). En dicho caso, el enunciado no podría desplegarse como promesa o compromiso con sus respectivos efectos.⁶ En tanto enunciado constatativo, el “no mezclar los géneros” no ejercería ningún efecto en la realidad y, por lo tanto, se queda en la posibilidad del enunciado enciclopédico que podría o no comprobarse como “real”. Esto implica que la descripción conlleva un límite impuesto a la obra, que funciona obviando elementos significativos pero no funcionales para lo descriptivo.

En segundo lugar, existe la posibilidad de que el enunciado se trate de un imperativo. En tal caso, el “no mezclar los géneros” tendría un paralelo con los letreros de “no fumar”. Por esto, la frase no se consideraría como una oración neutra, sino como una orden que debe respetarse. Así, el segundo enunciado podría leerse como la respuesta a dicho mandato, que sería una promesa o compromiso, de modo tal que el “no mezclaré los géneros” garantizaría

⁶ Si bien en este momento no es del todo pertinente desarrollar la oposición entre enunciados constatativos y performativos, sí debe tomarse en cuenta por el papel que tiene para Derrida dentro de la literatura, ya que para él ésta sería un “performativo en ausencia”, en contraposición con los performativos que apuntaba Austin, quien señalaba que los enunciados performativos sólo podían ocurrir en presencia del enunciante.

que, en efecto, no se crucen los límites trazados. A partir de esta lectura, se infiere que la demanda por no atravesar las fronteras genéricas está motivada por el deseo de preservar una “pureza original” de los géneros. En este sentido, la ley tendría entonces un carácter fictivo (Davies 217), ya que supone la formación de un *mito* originario, lo que quiere decir que cualquier intento de establecerla involucra la formación de un relato que la justifique a ella y a sus regulaciones. Por lo anterior, se explicaría el carácter del personaje de la Ley en el análisis derrideano, pues si bien ésta es “hija” del narrador, conforme crece se vuelve más demandante, al pedirle un relato que dé razón de quién es él.

Aunque al principio Derrida señala que la lectura de los dos enunciados con los que comienza el texto está entre las dos interpretaciones, después desliza la posibilidad de otra más de ellas, el reto o desafío:

A menos que, más que un compromiso, se trate de una parada, de un desafío, de una apuesta imposible. ¿Y si fuera imposible no mezclar los géneros? ¿Y si se hallaran alojados en el corazón de la ley misma, una ley de impureza o un principio de contaminación? ¿Y si la condición de posibilidad de la ley fuera el a priori de una contra-ley, un axioma de imposibilidad que enloqueciera el sentido, el orden y la razón? (4).

Lo anterior implica que el género funciona como ley en tanto que hay un elemento previo por ser corregido u ordenado. Un poco más adelante, se dice: “A partir del momento en que se escucha la palabra ‘género’, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: ‘Hay que, no hay que’ dice el ‘género’” (4). De este modo, se hacen notar dos cosas: 1) si desde el comienzo, el texto introduce la palabra “género” (repetidamente), entonces desde

ahí operaría éste, ya que se pretende trazar las primeras líneas divisivas entre los distintos géneros; 2) con la finalidad de comentar lo genérico, el filósofo recurre a un juego en el cual presenta un enunciado y se dedica a explicar los posibles géneros de los cuales participaría, lo que muestra que, desde el principio, el género (como sistema clasificatorio) funcionaría como llamada de atención a las “recomendaciones” de lectura hechas por quien enuncia el escrito y dirigidas a quien lo lee.

Todo lo anterior me permite redondear la noción de género insinuada por Derrida y me posibilita vincular su texto con las consideraciones de Bajtín, Todorov y, sobre todo, de Genette. Respecto al primer punto, se nota que para el primero de los aludidos el género está fuertemente vinculado a la repetición y, en ese sentido, a la cita; así, hay una relación entre la concepción derrideana de género y la institucionalidad de la que hablaba Todorov y la historicidad de Genette. Asimismo, la idea de la iteración facilita atisbar en Derrida una noción de recontextualización cercana a la bajtiniana. Ahora bien, el vínculo con la propuesta de Genette es particularmente relevante para el escrito derrideano, ya que dialoga con “Géneros, tipos, modos” especialmente en dos aspectos: la producción del sistema clasificatorio y la temporalización de los géneros. A pesar de esto, la *repetición* derrideana diverge de las reflexiones tanto genettianas como todorovianas, ya que ambas coinciden entre sí: reconocen que, en efecto, hay variaciones que alteran los géneros literarios, pero siempre queda algo más o menos esencial que resistiría dicha deformación, lo cual no se da en el corpus derrideano.

Específicamente en el caso de Genette, al ser naturales, los modos trascenderían la deformación genérica. En contraste, Derrida remarca dos aspectos de los géneros: que al funcionar como una cita serían *reiterables* y, además, implicarían una serie de

“convenciones, precauciones y protocolos contextuales en el modo de reiteración de signos codificados, como las comillas u otros artificios tipográficos cuando se trata de una cita escrita” (4). Así, evocar un género conlleva la repetición de una serie de elementos discursivos, así como una codificación y disposición determinadas. En otras palabras, amén del empleo de un recurso discursivo específico (como la metáfora, por ejemplo), se requiere que dicho recurso se inserte en un contexto en el cual pueda ser reconocido y reiterado en un uso semejante. Un ejemplo sería la poesía clásica que, de acuerdo con una concepción (hoy en día cuestionada), debería hallarse dispuesta en verso (en el mejor de los casos) medido, sin mencionar la rima. Tales cualidades codificadas, en muchos casos, aún se entienden como poesía (más allá de que esto no necesariamente sea así).

El otro aspecto es la deformación. Se expuso ya que Genette reconocía la posibilidad de la variación dentro de los géneros literarios; pues bien, en el caso del texto de Derrida, dicha idea está, por decirlo de una manera, *radicalizada*. No se trata sólo de que el cambio o la deformación constituyan al género, sino que yacen en su *raíz* misma. Con esto quiero indicar que una de las características elementales de lo genérico sería su alteración constante: no una variación más o menos estable, sino una transformación tan profunda que haría que los géneros no tuvieran algo esencial, es decir, algo que los identifique. A partir de estas dos cualidades, cabe pensar que el género derrideano es, por lo menos, contradictorio. Si por un lado hay una relación con la cita, y todos los protocolos que he mencionado, y por el otro está la deformación de raíz, en apariencia, ambas cuestiones no podrían conjugarse. O, mínimo, no con las dos primeras interpretaciones presentadas en el “La ley del género”.⁷

⁷ En el caso del “género descriptivo”, las dos cualidades serían sencillamente contrarias sin mayor problema, en tanto que no estaría de por medio la obligación de “no mezclar”; no obstante, en el caso del “imperativo”

Para este punto hay algo que matizar, ya que según Leslie Hill uno de los problemas con los que lidia el texto derrideano es la “atribución a un género”, no el género por sí mismo (63). Esto se comprueba con las palabras con que Derrida introduce la interpretación del desafío:

Acababa de poner una alternativa entre dos interpretaciones. No era, como pueden imaginar, para decidirme. La línea o el rasgo [...] están de tal modo afectados por una perturbación esencial [...]. Todas estas “anomalías” perturbadoras están engendradas por la repetición: es su ley común, la suerte o sitio que comparten. Se podría decir por la *cita* o por la recitación [ré-cit] (4).

Esta última palabra tiene una particular relevancia para “La ley del género”, porque alude a la posibilidad de repetir la cita y también a una noción de relato que se desarrolla en el mismo texto. Ello ayuda a responder al desafío doble, debido a que se tendría que considerar que el género no tiene prácticamente nada esencial en sí; una de las cosas que cabría apuntar como inherentes a él serían la anomalía o la perturbación. Así, se puede pensar que la cuestión del género literario es un esfuerzo por lograr la catalogación de un texto determinado en un conjunto genérico, a pesar de la caótica consistencia del objeto literario.

La manera en que Derrida presenta la inestabilidad de los géneros, o mejor dicho, la dificultad de incluir un escrito en determinada categoría genérica, lleva a considerar el borde. Éste corresponde con el punto de separación y contacto entre elementos particulares. En este caso, si se figura el género bajo las lecturas que ha explicado Crimmins, entonces ni la

sería una contradicción en todo el sentido de la palabra: seguir una ley así de tajante demanda una idea originaria a seguir.

interpretación descriptiva ni la imperativa bastan para comprender la asignación genérica o su funcionamiento sobre los textos literarios. En las dos primeras lecturas, se ve claramente un límite, una línea tajante que se describe como infranqueable (o, en todo caso, que no puede ser cruzada). Esto lo menciona Derrida: “Así, desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad” (3). De esta manera, todo aquello que amenace con cruzar esos bordes, o se aproxime a ello siquiera, resulta monstruoso. Por esto, al buscar mantener las fronteras, se pretende conservar la claridad y la pureza de los géneros literarios.

Al ser más analíticos con estas ideas en torno del género presentadas por Derrida, resulta evidente que, en cierta medida, hay una oposición entre ellas: mientras una ordena, la otra describe; una aspira a la neutralidad y la otra a poder realizar o *performar* el enunciado. Dicho de otra forma, donde una quisiera ver un elemento lo suficientemente estático, la otra pretende fijar algo mediante su enunciado. Para explicar esto cabe recurrir tanto al texto de Hill como al de Crimmins. Los dos comentan que esas dos primeras interpretaciones corresponden a una lectura natural (Hill 60) o formalista (Crimmins 46) o a una lectura histórica (Hill 60) o “de género” (Crimmins 47). Fuera de ellas, se encuentra una tercera, que en sí misma conlleva la noción de que no se puede mezclar los géneros. Así cabría preguntarse en dónde se localiza la interpretación de desafío. La respuesta la ha dado Derrida: se encuentra en medio de las otras dos. A causa de esto es posible pensar que “la lectura del desafío” se localiza en el límite o el borde entre una y otra propuesta. De tal modo, pensar en un linde que se fija para que no se mezclen los géneros implica que hay: 1) una ley que busca mantener la correspondencia del orden metafísico (entendido en el sentido aristotélico); 2) todavía antes, existe un elemento que se mantiene en medio de todo el aparato clasificatorio

y que permite que la ley sea funcional. En este sentido, dicho aspecto permanece, en cierto grado, ajeno a la propia ley y por lo tanto al relato, porque no podría ser descrito. Este elemento, por su carácter medial, implica también la amenaza del incumplimiento de la demanda de la ley.

Así, el borde vincula y ata ambas lecturas, ya que corresponde al punto medio entre ambas. Derrida comenta: “Es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito. En el código de la teoría de los conjuntos [...] hablaría de una suerte de participación sin pertenencia” (5). La concepción del desafío se encuentra en medio de las anteriores porque parece no obligar a nadie a seguirla. No obstante, tampoco queda como una frase neutral, puesto que el desafío en sí mismo mueve a decidir entre uno y otro género. En consecuencia, proponer dos interpretaciones y desarrollarlas lleva a pensar que un lector hipotético tendría que decantarse por una u otra. Esto lo explica Hill, al cuestionar y contrastar los efectos de suspender hasta el último momento la posibilidad de la decisión (61, 62). De hecho, de lo anterior proviene la noción del desafío, ya que el reto de optar por no mezclar los géneros (esto es buscar su pureza) sólo puede surgir de la inevitable decisión que separa una determinación de la otra.

Hasta ahora he comentado la manera en que tal borde *junta* las lecturas y con ello conforma la tercera interpretación presentada por el filósofo francés. Así, Derrida apuntala el “borde” mediante un ejemplo, el relato “La locura de la luz”, de Blanchot. No obstante, ese escrito no ilustra únicamente dicha cuestión, sino que también muestra “idealmente” lo que se ha desestabilizado en el texto de Genette. Por ello hay que abordar uno de los puntos llamativos de “La ley del género”: la lógica del ejemplo. En otras palabras: entre el ejemplo y lo ejemplificado hay un espacio irreductible, el cual provoca que el primero no pertenezca

completamente a una categoría. Así, Derrida intenta escribir sobre la obra de Blanchot a partir de la de Genette; al hacer esto demuestra que la relación entre lo teórico y lo ejemplar no es transparente, o que no hay necesariamente una coincidencia entre uno y otro. Esto constituye una discontinuidad en el relato de la ley, ya que ambos elementos pueden imbricarse por completo.

2.3 Las marcas de la discontinuidad

Al hablar de discontinuidad, es inevitable, por oposición, hablar de continuidad. En el caso específico de la Ley señalada por Derrida, ésta se halla en función del relato de la propia ley, lo que significa que corresponde a todo aquello que no pueda ser abarcado por tal relato. Así, en la revisión hecha a la obra de Genette, se establece un trinomio entre el relato, el género y la ley, en medio del cual estaría lo literario. La relación deja ver una suerte de continuidad entre esos elementos, de modo tal que a veces parecen funcionar como uno solo. Por esto, parecería que en toda operación de clasificación genérica subyace un relato que justifica la categorización, y que éste constituye una ley intrínseca al concepto de literatura.

No obstante entre cada uno de ellos hay diferencias irreconciliables, toda vez que no son identificables entre sí, pese a que se asemejan. La tensión y el desafío entre los tres genera un hueco que puede ser ocupado por la literatura, tal cual Derrida lo deja ver en su texto (23). Aunado a esto, Hans Ulrich Gumbrecht, en “El ‘género’ como concepto y algunas transformaciones intelectuales dentro de los estudios literarios”, percibe que el nexo de la deconstrucción con el género conlleva una crítica a las categorías de “relato” y “continuidad” (46). El autor esboza que esta idea proviene de la interpretación de la primera como una secuencia continua de distintos elementos (sucesos, acciones, objetos, etc.). En este sentido, la literatura se muestra como la posibilidad de la discontinuidad, ya que no se ciñe a las

regulaciones de la ley, o en todo caso las desafía. De esta manera, pensar en la literatura desde el género derridiano implica la conjunción (no sintética) de la continuidad con la discontinuidad y, por tanto, lo relevante es pensar qué provoca esa discordancia en el relato.

Si bien “La ley del género” analiza la posibilidad de la clasificación de un texto literario, también es posible encontrar en él una revisión del concepto de relato. A su vez, Derrida asocia ambos temas, lo cual se ve en las obras que comenta y la *relación* que traza entre ellos. Consecuentemente, puede verse que el filósofo francés hace del género un relato que puede ser explicado con las características propias de dicho “modo”. En tal línea, los textos de Genette y el de Blanchot desarrollan un comentario sobre el relato (aunque con distintos tonos y perspectivas). Así, resulta sugerente que Derrida diga que: “¿Qué le voy a pedir a *La locura de la luz*? Que responda, que testifique, que diga lo que tiene que decir de la ley del género o de la ley del modo; más precisamente de la ley del relato [...]” (12). Este gesto es importante, ya que imbrica teoría y ejemplo de modo tal que uno no necesariamente antecede al otro; una prueba de ello es que el escrito de Blanchot deja ver que la continuidad del género o del relato está constantemente interrumpida por su propia constitución, esto es por los elementos que la distinguen y la conforman.

Así, al solicitarle algo al texto se necesita establecer las categorías bajo las cuales se va a leer. En el caso de “La ley del género” hay dos elementos desde los que parte la crítica derrideana: el tiempo y el espacio. Esto se debe a que la semántica del propio género reposa en ellos, porque hablar de una categorización implica: 1) hablar de un momento anterior y uno posterior a la clasificación, provocada por la posibilidad de atribuir un elemento determinado a una categoría u otra, separación temporal que será una causa de peso para señalar un momento en el cual aún no haya encasillamiento (Hill 58); 2) revisar el proceso

de espaciamento en el sistema clasificatorio, con lo cual me refiero a que, teniendo en cuenta la consideración aristotélica de la inclusión, puedo señalar que hay una distancia espacial entre los distintos géneros (aunque sea metafórica), debido a la incorporación referida en la *Poética*. De tal manera, se establece la idea del género como un “espacio literario” separado del resto del sistema del lenguaje, noción criticada por Derrida.

Todo lo anterior implicaría que el género está separado de aquello que no se corresponde consigo en tanto que ocupa únicamente el espacio que le atañe en un determinado momento; en otras palabras: que estaría bien definido. Esto se hallaría en concomitancia con una perspectiva estática del género, como la que plantea Aristóteles. En contraste, las visiones expuestas por Todorov, Bajtín y Genette consideran que los bordes genéricos se desplazan a lo largo del tiempo y el espacio,⁸ aunque en ellas permanece la idea de frontera; sin embargo, aunque el género es problematizado, no se duda de su esencia. Consecuentemente, el análisis de Derrida profundiza más en tanto que el margen trazado por las divisiones temporal y espacial tiene un carácter inestable; además, cabe afirmar que el linde configura la definición a partir del riesgo de que sea transgredido. Igualmente, otro elemento produce que los textos tengan un grado furtivo que busca eludir o suspender el espacio-tiempo de la clasificación. Antes de pasar a explicar las categorías establecidas, hay que apuntar que si bien he trazado una línea considerablemente tajante entre ellas, debo reconocer que todas las referencias subsecuentes tocan en mayor o menor medida los temas

⁸ Esto último permite comparar los géneros literarios con el concepto de país o nación, ya que ambos varían a lo largo del tiempo y, en cuanto al espacio, pretenden conservar una especie de centro de referencia (o una esencia). Pensar el género de esta manera le da mayor potencia al argumento de Derrida, porque si los textos participan de más de un género, entonces tendrían un carácter *marrano*, esto es que no forman parte de la “ciudad-refugio” del género literario. Para más referencias sobre el marranismo derridiano, cabe revisar el capítulo de Ángel Álvarez Solís, “*Heimatlosen*. El cosmopolitismo marrano de Jacques Derrida”, en *Jacques Derrida. Ética y política*.

listados. Cabe agregar que dichas divisiones son tan arbitrarias como las que critica el filósofo francés.

Esto último tiene una de sus raíces en la relación temporal implícita en las categorías, ya que por un lado cabe recordar que cada una de ellas implica el paso de un momento de indefinición a uno definido, y por el otro, que pensar en el género literario desde la óptica de “La ley del género” lleva a considerar un tiempo originario, fuera de la clasificación, que *engendra* el género. En este caso, el desfase dentro del análisis derrideano se expone cuando remarca el traslape entre ambos relatos en “La locura de la luz” (14). En el caso específico de “La ley del género” destaca que Derrida resalte y retome el gesto de Blanchot de *reiterar* el inicio del escrito, lo cual se explica porque la construcción temporal del relato implica un retorno al “origen narrativo”. Tal vuelta es motivo de análisis en las dos frases con las que empieza el texto, porque supone que entre la primera enunciación y la segunda hay una distancia tal que éstas corresponden a dos tiempos diferentes, separación producida por una dimensión narrativa (o de *relato*) del texto.

Sin embargo, ambos tiempos no permanecen completamente separados, sino que están “encimados” uno sobre el otro. Esto significa que no hay una división clara entre las temporalidades que conforman el relato, lo cual dificulta establecer un origen absoluto en el texto. En tal sentido, Derrida critica la búsqueda de un principio como un “momento abstraído”. En sintonía con ello, el texto de Genette critica la pretensión de establecer un elemento anterior, como el modo.

Así, este traslape o desborde tiene como fuente la “fisura temporal” que el mismo autor explicará años después en *Espectros de Marx* (1993): “Mantener unido lo que no se mantiene unido, y la disparidad misma, la misma disparidad [...] es algo que sólo puede ser

pensado en un tiempo presente dislocado, en la juntura de un tiempo realmente dis-yunto, sin condición asegurada [...] un tiempo sin juntura *asegurada* ni conjunción *determinable*” (31). En este sentido, el tiempo de la definición genérica no permanece asegurado y, en tanto tal, el género no necesariamente es determinado por completo, porque siempre queda suspendido en el borde. Lo anterior se explica a partir de que la locura “originaria” del tiempo (parafraseando al propio Derrida) se proyecta en el género que engendra, lo que quiere decir que forma parte del momento en que se constituye este último. Además, al ser el género un elemento dado y constituido en el tiempo, se le considera una categoría *contemporánea*, ya que “Derrida piensa con el tiempo, no del todo en eso que representaría el espíritu del tiempo [...] pero en el tiempo que él piensa que disloca toda contemporaneidad” (Bennington *Jacques...* 11). La cita menciona que aquello dado en el tiempo resiente los efectos de la ausencia de un presente completamente delimitado. En el caso concreto del género literario, se refiere a la imposibilidad de que dicha categoría haya resultado del todo funcional.

Complementariamente, hay lecturas de “La ley del género” que resaltan el relato como continuidad temporal. Uno de ellos tiene que ver con el momento en que éste ocurre y otro con el punto en que se da el traslapo entre el relato con el que empieza “La locura de la luz” y el relato del relato. Esto lleva a considerar que la cuestión del tiempo está inscrita dentro del texto; por un lado están las cláusulas de su comienzo: entre el infinitivo (supuestamente neutral) de la primera y el futuro indicativo en primera persona del singular de la segunda, hay un tiempo que le permite a Derrida jugar con el instante original de la enunciación y su repetición en tanto cita. Así, a pesar de la correlación entre lo enunciado y lo citado, esta brecha temporal entre el primer momento y el segundo (o, en una instancia más literaria, entre la teoría y el ejemplo) implica que no pueda haber una identificación

totalmente transparente entre uno y otro, aspecto que se explica a partir del siguiente fragmento:

Lo sabemos bien, Hamlet marca el tiempo de los espectros derridianos, y con una sola frase se despliega todo el potencial de la lectura y el análisis: ‘The time is out of joint’ ¿Cómo asumir la temporalidad dislocada? Derrida retoma en *Espectros de Marx* esta célebre frase para volver a lo que ya había dicho en *La voz y el fenómeno* al evocar las ideas de Husserl sobre la temporalidad: el presente está internamente dividido, el tiempo es una fase construida a través de un continuo movimiento de protenciones y de retenciones, es decir, el presente está fisurado, y es acechado por el pasado y el futuro, pero sobre todo por un ahora dislocado, que amenaza la unidad, y provoca la dispersión (García Hubard 18).⁹

La cita anterior expone la brecha temporal de la que hablé anteriormente, la cual se da en tanto que el tiempo presente (asociado al primero de los enunciados) está constantemente asediado por lo que ya ha sido y lo que puede ser. El motivo yace en la concepción de movimiento que el fragmento referido deja entrever; si el presente (y el tiempo mismo) no permanece estático, ello provocaría que éste retuviera cualidades, aspectos o elementos de su propio pasado, proyectara aquello que tiene posibilidad de ser o ambas cosas. Además, es posible notar que el tema de la temporalidad dislocada es algo que ya había trabajado el filósofo francés. Esto último resulta relevante en tanto que dicho problema (desde esta perspectiva) se extrapola a la literatura y, de manera específica, al caso de los

⁹ Si bien la cita directa procede del artículo “Cuerpos y/o corpus espectrales, performativos y plásticos. Derrida-Butler-Malabou”, la misma autora reconoce que ella se refiere al libro de Colin Davis, *Haunted Subjects*, Palgrave MacMillan, 2007.

géneros literarios. Así es claro que en dos de las tres lecturas de los enunciados que comienzan “La ley del género” opera de manera más clara la división temporal de la que habla la cita. A su vez, esto consiste en una detención del tiempo presente y, con ello, en una clasificación suspendida.

La brecha temporal y la dispersión que ésta conlleva son aspectos que han engendrado la deformación de los géneros literarios, ya por relectura, ya por naturalización (como aconteció durante el Romanticismo). Además, esta misma disyunción del presente (el “ahora dislocado”) dificulta la identificación entre los géneros y los textos que los ejemplificarían. En tal sentido, el género o, más bien, la clasificación genérica tendría un grado espectral, en tanto que el borde que lo distinguiría de otro no podría establecerse categóricamente como separación total. Dos textos que leen esa brecha temporal son el artículo de Jonathan Crimmins, “Gender, Genre and the Near Future in Derrida’s ‘The Law of Genre’”, y la sección sobre “La ley del género” de *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, de Leslie Hill. El primero se enfoca en la temporalización del género literario, entendida como el proceso en el que hay un diferimiento temporal constante de la clasificación; el segundo se encarga de analizar el momento clasificatorio.

Si se considera nuevamente la parte de “La ley del género” donde el filósofo francés habla del desborde, éste se refiere además a la cuestión del espacio, ya que el traslape mencionado ocurre tanto en una (dis)continuidad temporal como en una secuencialidad espacial, lo cual se verifica revisando otro de los juegos de palabras; en un punto la personificación de la Ley le pide al narrador que se encuadre en una ventana localizada entre ella y el techo (je-toit), juego que tiene un paralelismo con la relación entre un yo y un tú (je-toi) (23). Así, ambos homófonos le trazan un (supuesto) límite espacial al relato y a quien lo

construye: el narrador. Todo ello explica el rebose comentado anteriormente, ya que el propio Derrida señala que en ese espacio no se enmarca el relato de Blanchot.

El argumento es que el desborde del relato sobrepasa sus límites espaciales y, por ende, los del género mismo. Lo anterior se aclara al considerar que ese espacio se corresponde con la virtualidad de lo espectral (*Espectros...* 25). Derrida no desarrolla la idea del espacio tan evidentemente como la del tiempo; sin embargo, en *Espectros de Marx* explica que es precisamente en ese no-lugar entre fronteras donde queda manifiesta la fisura. En el caso del texto de Blanchot, esos signos se dan a partir de los títulos, de las marcas de repetición o del desdoblamiento del relato.

Para detallar un poco más este gesto, cabe pensar ese “espacio virtual” como “una diferencia irreductible” (Bennington 195), lo que significa que no puede ser abarcado totalmente por las dos partes que separa y une. En este sentido, el espacio que Derrida encuentra y analiza en el texto de Blanchot funciona como una frontera textual. Lo significativo de dicha condición es que al mismo tiempo que encauza al texto, existe la posibilidad de que lo lleve a descarrilarse. En “La ley del género”, Derrida destaca de “La locura de la luz” elementos tales como el lugar que ocupa el título, las repeticiones de palabras y oraciones específicas. Una de las iteraciones que quiero resaltar es la de la frase “No soy ni sabio ni ignorante”, que aparece poco después del título para repetirse casi al final (31 y 62). Lo anterior tiene una función no sólo temporal, sino también textual en tanto que, según el filósofo francés, dificulta establecer un linde espacial del escrito (15). Esto permite explicar la naturaleza del borde dentro del pensamiento derrideano, así como los efectos que tiene sobre la ley.

En este punto, es necesario señalar que la concepción que Derrida tiene del espacio parte de un análisis literario, concretamente de las construcciones hechas en escritos poéticos,¹⁰ lo cual tiene relevancia porque la relación sostenida por el texto no se da únicamente con el espacio, sino también con el proceso de espaciamento. Esto lo deja ver Silvano Santiago cuando indica que el proceso corresponde a un: “Concepto tomado de Mallarmé (del prefacio de *Un coup de dès...*) y que designa la intervención regulada del blanco, marcando la suspensión y el retorno en la caden(cia) textual. Es también el indicador de un afuera y de una alteridad irreductible, impidiendo que una identidad pueda cerrarse sobre sí misma [...]” (60). De la cita puede inferirse que el “blanco” no es una entidad pasiva, sobre la cual meramente se inscribe el texto; puede intervenir en la producción del sentido dentro del texto literario. Asimismo, quiero resaltar tres aspectos mencionados en el fragmento y presentes en el análisis de Derrida: 1) establece un ritmo en el texto (de modo semejante a lo que ocurre en la poesía); 2) marca una suspensión y, por ello, una discontinuidad en el texto; 3) complica la posibilidad de su identificación, por lo cual no es exagerado pensar que sucede lo mismo con su clasificación.

De esta manera, Derrida se centra en gestos textuales y paratextuales (como las pausas, el espacio vacío o la puntuación) de “La locura de la luz” para apuntar ese espacio, al mencionar que en los textos funciona una lógica de la inclusión y la exclusión (11). Ésta se ve como la aparición fantasmal de la *différance* debido a que esos trazos marcan un enlace y una separación entre distintos elementos de la obra. En el caso más extremo, como en

¹⁰ Sobre los motivos del espaciamento en Derrida, cabe agregar que, en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, lo espacial corresponde a una producción de espacio que ninguna palabra podría resumir (*La escritura y la diferencia* 325). Esto en sí es bastante notable, porque refuerza la idea de que el espacio no constituye una cualidad pasiva de los escritos, sino un aspecto que si bien puede resultar significativo en sí, permite construir sentido; esto sería una condición de posibilidad del texto. Al respecto cabe añadir que el espacio se convierte en un aspecto distintivo (aún en obras que buscan alejarse del juego literario).

Mallarmé o Blanchot, los espacios en blanco señalan la complicación de delimitar un afuera de un adentro en el texto. Esto se refuerza al considerar el “out of joint” de la separación temporal, ya que esa brecha no permite la *yunción* ni del ahora como un presente ni del aquí como un espacio delimitado, porque tal frontera no tiene continuidad. En este sentido, considero que la cualidad irreductible del espacio es uno de los motivos que pueden dificultar la clasificación.

Además, cabe apuntar la proximidad entre los distintos géneros, porque posibilita el contacto entre éstos y, por ende, su comparación, es decir, significa que el espacio ocupado por una categoría genérica no tiene ni tendrá estabilidad. Esto puede verse incluso en la *Poética*, cuando Aristóteles menciona el género “anónimo” por su imposibilidad de ser delimitado. En contraste, este pensamiento facilita indicar que hay aspectos de lo genérico (o incluso del modo, tomando en cuenta a Genette) que ocupan el mismo espacio textual, ya que la participación de uno de los recursos dentro del texto no significa su pertenencia absoluta a un género. Para sostener esto es posible recurrir a Crimmins: “La cercanía de su particularidad me *deshará* [undo me], la manera de la proximidad de otro género me *deshará*, la proximidad de mi género a otro, la multiplicidad de géneros dentro de mí, tras de mí” (58). La cita alude a la vecindad entre los géneros y a que la posibilidad de la cercanía amenaza la unidad interna de cualquiera de ellos.

El espacio de Derrida puede explicarse también a partir de un concepto genettiano: la “transtextualidad”, idea que se entiende como la posibilidad del texto de tocar espacios fuera de sus límites. Genette traza una tipología de este fenómeno y señala los efectos que tiene dentro y fuera de la obra. De modo específico indica que:

[...] el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse ‘la literariedad de la literatura’), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o transcendencia textual del texto. (9)

La cita deja ver que las relaciones que establece el texto no están recluidas dentro de éste, sino que desbordan la obra y llegan incluso a elementos que pueden considerarse fuera del texto *per se*. De esta manera, se puede considerar que los rasgos *transtextuales* implican el cruce de la frontera tanto dentro de la obra (con aspectos como el espacio en blanco) como fuera de ella (con la posibilidad de cruzar géneros). Esta concepción permite explicar un poco mejor el espacio inferido a parte de “La ley del género”, ya que el mismo Derrida señala que un efecto del sistema comunicativo y del texto es el desborde (10), de tal forma que el cruce de frontera parecería un “efecto natural”.

Dicho planteamiento tendría un efecto dentro del sistema clasificatorio, ya que aunque persistiera el requerimiento de determinar un espacio (aunque sea con el nombre “anónimo”, como en el caso de Aristóteles), estaría latente el riesgo de que sea ocupado por algún otro género; esto supondría un cambio radical en la distribución genérica (como ocurrió durante la Edad Media). En última instancia, la proximidad y el empalme entre géneros conduce a pensar que el planteamiento de Derrida involucra una crítica a la propuesta aristotélica del género como inclusión y a las derivadas de ella debido a que, si se tiene en cuenta que los géneros están en contacto entre sí y se han estado contaminando, entonces se

dificulta la existencia de: 1) textos incluidos en alguna división; 2) categorías puras que sean antecedentes.

Las nociones de tiempo y espacio desarrolladas en “La ley del género” sugieren que hay elementos que necesitan regulación. Esto supone, volviendo a las frases iniciales del texto derrideano, que deben mantenerse separados, movimiento que engendra lo que Derrida denomina “ley del género” (4). Así, los efectos de la temporización-espaciamento hacen sentir sus consecuencias dentro de la ley (esto, en cierta medida, se comprueba a partir de las relaciones que los géneros literarios sostienen con sus lindes). En otras palabras, la ley se ve afectada por su incapacidad de apropiarse completamente de aquello que debería regir. De hecho podría decirse, retomando la alusión a *Hamlet*, que la relación con la ley tiene semejanza con el príncipe de la obra de Shakespeare: poco después del “Out of joint”, el mismo personaje se queja de que a él le toca corregir [set it right] esa disyunción. Así, la ley de la que se habla en *Espectros de Marx* tiene un paralelo con la “ley del género”: viene a corregir la impureza y la deformación, primordiales, más no a evitarlas.

Lo anterior lleva a pensar que aquello determinado como literatura lleva en sí tanto la posibilidad como la imposibilidad de ser catalogado, ya que si los textos eluden la clasificación genérica, se corre el riesgo de trastocar el sentido común que histórica e institucionalmente ha permitido definir cuestiones como la literatura. Además, se concibe tal sentido común como la posibilidad de que entre un grupo específico, que comparte un código (lingüístico, cultural, simbólico, etc.), exista la intercomunicación. De esta forma, la citada ley cimienta a la comunidad y permite que exista un espacio llamado “hogar” (Álvarez Solís 127), el cual impone la aspiración de establecer un presente delimitado y regulado; así, en un sentido clásico, pretende fijar una frontera clara y determinar quiénes pueden (o no) participar

en cierto espacio. En el caso de lo literario, los bordes conllevan que un texto sea concebido de una forma específica (aunque potencialmente pueda ser clasificado de otra).

La noción de la literatura como un “hogar” resulta llamativa porque puede pensarse que el establecimiento de la ley antecede al planteamiento del código común. Esto se comprobaría con la “interpretación imperativa” que plantea Derrida, al decir que ese enunciado es una demanda que debe seguirse. Así, un enunciado de carácter imperativo buscaría establecer los géneros como categorías sólidas. En contraposición, una “interpretación descriptiva” propondría que los géneros son descritos a partir de la revisión de distintos textos y de la posibilidad de ver en ellos puntos en común, gesto que permitiría establecerlos. En este caso, la Ley se superpone al fenómeno literario; no obstante, también conlleva la creencia de que la literatura o los géneros proceden de una especie de esencia que puede describirse, imitarse y replicarse. En ambos casos se pretende establecer un adentro y un afuera, delimitación correspondiente con un sentido común.

A partir de la revisión anterior se puede conjeturar una posibilidad más, que sintetice las consideraciones temporales y espaciales de la ley; esto es que analice en sí la idea de categoría (en tanto producto de una delimitación espaciotemporal). Este análisis parte del cuestionamiento de la noción de lo categórico. Como ejemplo cabe evocar “De la littérature et du genre comme notions ontologiquement instables” (De la literatura y del género como nociones ontológicamente inestables), de Sébastien Doubinsky, quien señala que el texto de Derrida permite que la inestabilidad pase del género como categoría literaria a la definición misma de literatura.

El examen de Doubinsky se asemeja a la revisión de Genette, porque ambos examinan las variaciones en los modelos genéricos; la diferencia notable es que el primero se centra en

esquemas específicos de la literatura francesa. Por ejemplo, comenta que la estética planteada (o seguida) por los autores del siglo XVII difiere considerablemente de la obra de la primera ola de vanguardia; las diferencias y variaciones de uno a otro, entre uno y otro, estarían relacionadas con la finalidad estética de determinada obra (y, sobre todo, con el género al que dicha obra se adscribe) (14). La inestabilidad del género y de la literatura como categorías está motivada por cambios conceptuales dados a lo largo de la historia. Esto supone que la frontera se halla condicionada por distintos aspectos (no a *uno* en específico) canonizados como literarios en determinado momento. Tal idea deja ver que no hay una concepción de literatura, sino varias (en algunos casos, contradictorias); cada una motivada por un factor diferente, todas bajo la misma etiqueta. Lo anterior revela que la noción de ley se sujeta a causas anteriores a ella, esto significa que no cumple el rol de fundadora original, aunque pueda parecerlo. De tal forma, la lectura de Doubinsky muestra que constantemente se genera un elemento naturalizante que oculta los rasgos de discontinuidad.

Así, el vínculo entre literatura y ley pareciera ser un tira y afloja constante entre establecer un código común y engendrar un lenguaje que se esfuerza por eludir aquello que intenta regularlo. En este sentido, la tensa relación entre dichos elementos conlleva una reconstrucción de ellos: uno desafía al otro en su definición. En sintonía con tal idea, Carlos Andrés Manrique, en “(Com)partiendo el secreto, entre la ley y la ficción (la literatura y lo político en el pensamiento de Jacques Derrida)”, pone el foco en la posibilidad de que la literatura no sólo afecte al sistema de géneros en el cual se ve clasificada, sino que incluso repercute en la posibilidad misma de la ley (en general) y en todo lo gestado por ella, debido a que en el planteamiento de esta última funcionan mecanismos semejantes a los que se dan en el texto literario; concretamente, una continuidad semejante a la del relato.

El desplazamiento espaciotemporal permite considerar que una frontera involucra una ley profundamente inestable, en tanto que sería incapaz de delimitar claramente un objeto. Tal movimiento conlleva la posibilidad de que la ley misma participe del género, toda vez que si requiere de un relato para justificarse, comparte el modo enunciativo. Esta interpretación revisa las categorías que se ven “enloquecidas” por el texto de Derrida, particularmente las vistas previamente: el tiempo y el espacio, ambas sintetizadas, en el escrito derrideano, en la noción de ley. Así, la discontinuidad del relato supone la inestabilidad del borde. En concomitancia con lo anterior, los procesos de espaciamento y temporización dejan ver que debajo de la clasificación subyace un elemento que no puede ser controlado completamente por la ley. Cabe recordar que dicho elemento escapa, en algún grado, a la posibilidad de ser regulado, y en función de ello se encuentra el motivo de la discontinuidad en el relato de la ley.

2.4 La locura en el género

Hasta este punto me he dedicado a comentar algunos aspectos generales del texto de Derrida, algunas interpretaciones y sus efectos en los estudios literarios. Con base en ello, es posible establecer algunas consecuencias de la propuesta derrideana, considerando su lectura del texto de Blanchot, así como los aspectos de la teoría trastocados por su interpretación de Genette. La teoría se demarca mediante líneas que, hipotéticamente, no se cruzan o no deben cruzarse. De tal forma, “La ley del género” pone atención al elemento virtual que engendra la ley, pero que no se deja regir por ella. Paradójicamente, la ley y el género buscan ordenar esa línea, brecha o umbral. Se puede trazar un paralelismo con *Espectros de Marx*, cuando el filósofo señala aquello que debe ser “enderezado” [set it right] (35). Ello conduce a pensar que debajo de la ley subyace algo sin regulación.

La idea de género planteada por Derrida ha recibido una crítica fundamental: el elemento que antecede al sistema clasificatorio, lo que demuestra que dentro de la ley residen aporías (o problemas sin solución), que el filósofo francés resuelve mediante la lectura del género como un desafío para corregir el “desorden”. Ello implica que la ley necesita reconstituirse constantemente para responder a “su origen”. Así, en última instancia, tal desorden es el mayor reto de la idea de género derrideana, y proviene del acontecimiento. Éste puede ser definido de la siguiente manera: “como aquello que supone la sorpresa, lo inanticipable [...] una suerte de fuerza incontenible que, sin embargo, al decirse –y no puede sino decirse, ya veremos cómo– se neutraliza en su calidad de acontecimiento, pues se hace repetible, se formaliza y condiciona” (Campos Salvaterra 127). En tal sentido, la relación entre esa “fuerza incontenible” y la pretensión de regularla dificulta la delimitación y genera la inestabilidad y el desplazamiento de los bordes. Además, cabe decir que la particularidad de Derrida recae en su concepción del género como una *différance*, lo cual se torna relevante debido a que, al renegar de la esencia de un género, refuerza la suposición de la tensión entre acontecimiento y ley.

Así, una consecuencia de la propuesta derrideana es la posibilidad de que la clasificación quede enloquecida. Esto significa que dicha categoría no determina completamente un elemento específico; por ello el objeto excede a la categoría que se le atribuye pero también “invade” el espacio de otras. Lo anterior justifica que el texto pueda ser catalogado en más de una categoría. Así, Leslie Hill explica que la “suspensión temporal” tiene como efecto la posibilidad de que un elemento por clasificar siempre pueda potencialmente (o espectralmente) cruzar los bordes de uno o más géneros:

En la mayoría de los casos, la identidad sexual de un bebé humano es determinada lo suficientemente rápido. Pero la posibilidad siempre permanecerá, como una alternativa virtual y quizás como un objeto de fantasía ya sea del propio niño o de los padres [...]. cada uno de nosotros tiene un doble, un copartícipe secreto o un gemelo sombrío, en la forma de lo otro que pudimos haber sido, y en un sentido que siempre tiene la posibilidad de convertirse (62).

Es necesario acotar que, si bien, el autor da un ejemplo particular, el género literario funciona, por lo menos para Derrida, casi igual que el sexual. Más adelante, Hill comenta que al momento en que una decisión que involucra lo genérico se toma, o el momento en que surge una expectativa de género, acontece la *performación* de la ley: se trazan bordes que no deberían ser franqueados. Además, en el caso de la literatura valdría la pena recordar una de las alusiones a Todorov expuestas al inicio: los géneros sirven como horizontes de expectativas para los lectores y como modelos para los escritores (33). No obstante, tales prototipos pueden reinterpretarse y derivar en la desviación de la norma asociada a ellos. Por consiguiente, catalogar un texto en determinada categoría genérica trae consigo la posibilidad de que pueda “deformarla” o participar en otra clase. En complemento, hay obras que abiertamente manifiestan su funcionamiento y los mecanismos que facilitan clasificarlos en X o Y género, lo cual se da a partir de marcas que se leen en uno u otro sentido. Esto resulta llamativo porque, al mostrar cómo funciona, el escrito deja ver la causa de su ambigüedad genérica, es decir, de aquello que la ley busca regular.

En el caso particular de “La locura de la luz”, el problema no se restringe a si el texto es un relato ficticio o autobiográfico: también supone dudar de la posibilidad del relato como

modo de representación. Así, la cuestión generada por la suspensión temporal es, en palabras de Derrida, la “indecidibilidad” (Hill 63), que se entiende como una incapacidad de decidir e implica un grado de desorden porque complica el proceso clasificatorio de cualquier texto, al conllevar la posibilidad de participar de varios géneros, dificultando la sistematización. En última instancia lo anterior se debe a la mezcla y superposición de tiempos, lo cual genera una suerte de suspensión temporal, asociada a la incapacidad del narrador para generar un relato del tipo que sea, gesto que él mismo hace explícito al final de la obra.

Uno de los autores que ha profundizado en la crítica deconstructiva al límite es Jean Paul Martinon, quien analiza la idea de un por-venir [à-venir], el cual funciona como límite y, simultáneamente, significa la constante venida del “acontecimiento”; así lo explica el autor: “[...] la idea es generar una manera de articular el movimiento de temporización y espaciamiento del arribante como un trenzado aporético. ¿Cómo es que el arribante, como trenza, se constituye y deforma a sí mismo? ¿Cómo el arribante llega mientras borra su llegada?” (127). El *arribante* entraña el movimiento constante del límite, que genera el espejismo de un borde infranqueable y *único*, es decir, que marca una separación clara entre una categoría y otra. En ese sentido, el desplazamiento forma parte del linde antes que causar su desestabilización, lo cual significa que, en última instancia, el movimiento constante de la frontera condena a la clasificación a una deformación permanente. En todo caso, lo llamativo de la propuesta martinoniana es que la inestabilidad forma parte de la naturaleza de cualquier categoría.

Asimismo, otro aspecto que quiero resaltar es la idea de la *unidad* del límite. En la cita previa se nota que el autor señala que el *arribante* siempre llega como una *trenza*; esto quiere decir: multiplicidad. Por un lado, ello se percibe en la naturaleza doble del borde,

cualidad que desdibuja la frontera como marca originaria o como un absoluto que se sobrepone al texto. Por otro lado, la multiplicidad se nota en la reconfiguración de las categorías, en general, y de los géneros literarios en específico, ya que si lo limítrofe se comporta como un *trenzado*, entonces los lindes marcados sólo consideran una sola hebra de ese conjunto. Todo lo anterior sugiere que el origen del aparente movimiento del límite es la cualidad múltiple de éste, característica que tiene su principal manifestación en su constante trazado y borradura.

Esta idea sugiere que hay textos y marcas que exponen el funcionamiento del género y que a partir de ellos se entiende una de las razones por las que un texto es incluido en alguna clasificación. En complemento, si bien hay obras que exhiben la maquinaria genérica, todo escrito (literario o no), en mayor o menor medida, siempre revela la operación del lenguaje que la constituye y puede ser “confundido” con otra categoría. Con lo anterior me refiero a que si la literatura desestabiliza la “ley del género”, entonces nada prohibiría señalar que producciones consideradas no-literarias eventualmente se cataloguen como literarias, argumento presente también en los textos de Todorov y Bajtín. Así, hay textos que yacen en el borde entre varios géneros; por ejemplo, algunas piezas de vanguardia. Si estuviese obligado a mencionar una obra en concreto, cabría nombrar *Viaje a la luna* de Federico García Lorca, porque juega en un punto intermedio entre lo literario y lo no literario (se le ha considerado guión cinematográfico y, por lo tanto, un texto técnico), e incluso, dentro de lo literario, baila entre la poesía, el teatro y lo que Genette llama narrativa pura. Por lo tanto, atraviesa no sólo una línea, sino varias.

De tal manera, las obras situadas entre lo literario y lo no-literario dejan ver las consecuencias más profundas del planteamiento derrideano, ya que permiten atisbar que no

se ciñen únicamente a la categoría de literatura, como el mismo filósofo señala: “Los géneros pasan de uno a otro. Y no se nos puede prohibir creer que entre la mezcla de género como locura de la diferencia sexual y la mezcla de géneros literarios hay alguna relación” (20). Lo anterior puedo explicarlo de la siguiente forma: si el género literario y el sexual funcionan como operaciones clasificatorias (a saber, como una configuración artificial), entonces ambos pueden traslaparse entre sí. Esto deja ver que se desestabiliza incluso la noción misma de categoría, lo cual se complementa con lo que dice Martinon: “Sin la posibilidad de demarcar un aquí de un allá [...] el *arribante* puede [...] ser entendido como [...] *límite* (una orilla o *ribera*), y una *llegada* al mismo tiempo, o *algo o alguien llegando inesperadamente* (un recién-llegado, un *arribante*)” (128). Lo dicho posibilita imaginar que “la ley del desborde” insinuada en “La ley del género” constituye el “motivo original” de la ley, pero permite que aparezca una “ley de la literatura”, la cual sería el motivo del desfase entre categorías.

Así, con base en la revisión de “la ley” derrideana, puede pensarse a la literatura como una “extranjera” de sí misma, lo cual significa que nunca determina un espacio propio y *unívoco* que permanezca separado del resto del sistema comunicativo, al punto de que le es primordial la posibilidad de deformarse o de parodiar su propio canon. Esto se corrobora tomando en cuenta que la ley ha pretendido regular el papel y el lugar del extranjero (Álvarez 128). Lo anterior significa que ésta (en cualquiera de sus concepciones) supone una identificación clara del texto o persona; gesto que corresponde con la demanda que se le hace al narrador de “La locura de la luz” y de la cual él reniega. No obstante, Derrida deja ver que tal identificación no siempre es posible o que, en todo caso, no resulta completamente viable. Esta concepción halla fundamento en la idea de la pluralidad de la frontera porque si el borde

no actúa como una línea clara, sino como una “posibilidad múltiple”, entonces la clasificación no podría clausurarse, y por lo anterior, la identidad determinada quedaría siempre asediada por la posibilidad del cambio.

En contraste, la demanda de la ley permite pensar que aunque la literatura entrañe una reconstrucción constante de su definición, permanece regulada por la ley de lo que se considera o no literario (*Prejuzgados...* 29). Este aspecto proviene del comentario derrideano de los autores románticos. No obstante, Leslie Hill sugiere tomar esta aproximación con mucho cuidado, ya que hay varios aspectos que Derrida cuestiona a estos críticos,¹¹ entre ellos la noción de marca de género que, según el planteamiento decimonónico, es intrínseca a éste y lo *incluye* en una categoría determinada (66). Así, la idea que Hill resalta en Derrida es que el planteamiento de dicha marca opera en dos sentidos diferentes, pero convergentes: por un lado, supone la separación de la literatura del resto del lenguaje, esto quiere que el “lenguaje literario” se distinga del cotidiano. Por otro lado, si la “marca literaria” es intrínseca tanto al escrito como al género, se produce el efecto *naturalizador* criticado por el filósofo francés. Una última consecuencia es la *identificación* entre género y texto, lo cual borra la polivalencia del borde en favor de la operación clasificatoria.

Así, la divergencia más evidente es que para autores como Shelley, Schlegel o Schelling la marca se vincula con la esencia del texto (gesto que puede provocar la confusión entre la literatura como categoría y el fenómeno literario), mientras que para Derrida ésta no es un elemento “nativo” ni del fenómeno literario mismo ni de un determinado tipo de lenguaje. Este aspecto es de particular interés si se tiene en cuenta la poesía, ya que (como

¹¹ Si bien en textos como “Che cos’è la poesia” o “Esa extraña institución llamada literatura” también marca una suerte de vínculo con la crítica literaria romántica, esto no implica que sea un heredero llano o que acepte sin más los comentarios de los románticos sobre la literatura.

mencioné anteriormente) este género fue considerado propio del “instante”, lo que evidencia la dificultad de establecer una marca distintiva que funcione como frontera de ese tiempo. Lo anterior implica que si bien los románticos reconocen la problemática de lo genérico, lo establecen a partir de elementos que permiten naturalizarlo (“La ley del género” 9). Tal clausura implicaría, por un lado, que los géneros funcionan por sí mismos; por el otro, que pueden mezclarse, en tanto categorías separadas. Así, el filósofo francés señala que la literatura es la institución en la que todo puede ser dicho (“Esa extraña...” 117), porque su cualidad principal es la redefinición y reconstitución del sentido, incluso de sí misma. Tal afirmación remarca el desequilibrio que el filósofo estudia en el texto de Blanchot, porque si el género como categoría no es consistente consigo (en su constitución u operación), conlleva cierto grado de locura, entendida como la incapacidad de producir un juicio clasificatorio definitivo.

Es necesario añadir que la revisión hecha a “La locura de la luz” ha motivado análisis centrados en el “relato”. Esto presupone que las obras estudiadas bajo tal perspectiva participan, en algún grado, de dicho modo; aun en los casos más excepcionales, como “Anatole France” de López Velarde, es posible hallar un grado de narración. Por ello, se podría conjeturar que en toda la literatura subyace algún modo del relato, lo que se comprobaría revisando el escrito de Blanchot, el cual, incluso en su ambigüedad genérica, forma parte de esta categoría. Así, retomando el ejemplo lopezvelardiano, cabría cuestionarse si éste constituye un relato sobre Anatole France o una reflexión subjetiva en torno al autor francés, o ambas cosas; las reflexiones de Derrida dejan ver que la obra del escritor mexicano no puede ser llanamente enmarcada en la categoría de relato, sino que abarca otras como el comentario crítico y el poema lírico, cuestión que deja ver la polivalencia del límite en tanto

que el texto se incluye y excluye (simultáneamente) en más de un género. Este gesto justifica el cambio terminológico del filósofo francés, al señalar que los textos participan sin pertenecer, porque trazar pertenencia borra esa cualidad del texto.

Hay otra crítica de Derrida a Genette que también puede ejemplificarse con López Velarde: la tematización de la manera en que se enuncia. Esto se entiende como la *inclusión* del modo enunciativo en el desarrollo discursivo del texto, asemejando a una poética que dicta cómo debe ser el relato o la poesía; tanto López Velarde como Blanchot tematizan la forma (o modo enunciativo) de sus textos. Con ello quiero decir que así como Blanchot hace del relato su asunto, López Velarde mimetiza y confunde crítica y poesía, lo cual se corresponde con el esquema invaginador de “La ley del género”. En complemento, desde la perspectiva de Bajtín la pieza de López Velarde tendría un carácter literario por su “relación heteroglósica” respecto a Anatole France. Sin embargo, ello no aclara la clasificación genérica del escrito porque las características que posee lo colocarían en un punto intermedio entre los géneros primarios y los secundarios (según Bajtín), ya que el texto no saldría de la simple disertación personal (o un soliloquio) de no ser por las referencias a France y por las marcas estilísticas que resaltan su semejanza con la obra de este poeta; lo anterior puede entenderse también como un uso lúdico del lenguaje en el que inciden marcas consideradas como literarias.

La finalidad de la revisión de “Anatole France” es pensar que, en el planteamiento deconstructivo, hay textos que quedan en un sitio marginal dentro del proceso clasificatorio, por lo cual, en un principio, podrían dar la impresión de que en lugar de formar parte de varios géneros, se les excluye de todos ellos. La pieza de López Velarde ilustra lo anterior, porque sus elementos se hallan dispuestos de modo tal que parecen generar su propia

categoría, lo cual alude a dos referencias anteriores. Por un lado, la literatura está reconstruyéndose constantemente como un elemento ajeno a la definición, lo que supone que sólo podría formar una “categoría negativa”, una clasificación que se forma a partir de la negación de cualquier otra. Por otro lado, se sugiere la “categoría suspendida” resaltada por Hill porque, al no pertenecer a ninguna división genérica y participar de varias, el texto no respondería sobre su género.

Si los *constituyentes* o marcas permitieran relacionar un texto a más de un género, existiría la posibilidad de que la “clasificación suspendida” configurara una nueva categoría *per se*. Ello significa que una obra con estas características posibilitaría la fundación de una categoría nueva. No obstante, lo anterior implicaría recaer en lo propuesto por los románticos, y criticado por Derrida, porque supondría que la singularidad de un escrito puede usarse como marca genérica. Como apunta Hill:

En esos textos [de Schlegel y Novalis] no sólo se había inventado buena parte del concepto de literatura en su sentido moderno, según Lacoue-Labarthe y Nancy, además la *teoría de la literatura* ideada por los Románticos de Jena fue principalmente una teoría de los géneros literarios, con la poesía romántica tomando el *papel protagonista* de ser el género designado para “reunir todos los géneros separados de la poesía, y poner la poesía en contacto tanto con la filosofía como con la retórica” (59. Los subrayados son míos).

Hill considera uno de los aspectos que Derrida critica en “La ley del género” y en otros textos: pretender que las “marcas singulares” de una obra determinada se conviertan en señales descriptivas e imperativas respecto a todo un género; dicho de otro modo: en lo normativo. Lo significativo de dicha revisión es que deja ver que la definición romántica de

la literatura surge de la consideración de la poesía como *base* de ésta. En tal sentido, este gesto deja ver la preponderancia de dicho género para los románticos, pero al mismo tiempo permite atisbar la importancia del relato en tanto que emerge como la justificación a todo ese entramado, gesto que suscita una operación identitaria que simplifica el borde entre una categoría y otra.

A su vez, la singularidad textual se corresponde con el hecho de que dentro de los elementos de la obra yacen brechas que distinguen a los géneros, lo que significa que esas marcas, utilizadas por los críticos románticos para identificar las categorías textuales, se encuentran mezcladas, es decir, que habrá señas de más de un género en mayor o menor medida. De ese modo, se produce un problema sin solución aparente (o aporía), resuelto por autores como Novalis o Schlegel mediante una generalización a partir de la poesía que deriva en la literatura. La respuesta derrideana, a su vez, es resaltar la posibilidad de que un texto presente signos de más de una categoría, incluso si una de ellas es no-literaria. Ello posibilita ver la profundidad del “borde deconstruido”, porque supone contacto al mismo tiempo que diferencia, lo cual deja ver que la consideración de Derrida se asocia al accidente que separa el género de la especie. Así, las brechas o “umbrales intratextuales” motivan la suspensión de la categoría y engendran un espacio-tiempo que empuja a que la obra no sea catalogada bajo ninguna categoría anterior a sí. Esto, que parecería una nueva problemática, puede resolverse considerando que Martinon indica que el límite derrideano se produce por la multiplicidad de marcas dentro del texto; por ello intenta separar categóricamente dos o más elementos, aun sabiendo de antemano que ya ha fallado o que podría hacerlo (137). Esto supone integrar la posibilidad del error, cuestión que, a su vez, provoca que el límite deconstruido funcione

como un *arribante*: algo que constantemente llega y desaparece al mismo tiempo, deformando así la categoría.

La relación entre lo múltiple tiene otro efecto dentro de la obra: se produce un “espacio virtual” irreductible entre marcas, el cual me facilita indicar que a lo largo del texto se condensan tantas de ellas que parece generarse una singularidad irrepetible en la lengua. Desde una perspectiva temporal, la brecha-límite y la “condensación discursiva” “se sintetizan” en el “instante”, entendido como un período en el que “pasa todo” y que “dura nada”, por lo cual es irrepetible y contiene en sí la heterogeneidad que complica la categorización. Derrida no es explícito al respecto en “La ley del género”, pero Genette sí, cuando explica en su texto que el “género lírico” se asociaba con un “tiempo presente” (216), más similar al instante. Lo anterior se explica debido a que varios de los autores analizados en “Géneros tipos, modos” encuentran una afinidad entre el “presente” como instante incapturable y el género lírico como la posibilidad del lenguaje de asir dicho momento. La mención a ese presente parece contradictoria para el pensamiento derrideano; sin embargo, resulta pertinente apuntarlo, porque se muestra como el tiempo-espacio que elude el relato y, por ello, sería la marca que la norma genérica no podría detectar.

La relación de la poesía con la categoría se muestra paradójica porque, al mismo tiempo que parece escapar del género, sirve para fundar uno. En otras palabras, el “género poético” sostiene una relación con la literatura en general semejante a aquella que la “marca genérica” mantiene con un texto en particular. Con base en lo que he dicho hasta ahora, puedo afirmar que este vínculo entre marca y texto (o marca y género) constituye un proceso en el que un elemento no puede aprehender al otro, pero ambos parecen necesitarse, lo que produce un “tira y afloja” entre categoría y objeto. Según Martinon, en el corpus derrideano dicha

cuestión se corresponde con un proceso de duelo: “El duelo no es el proceso de deshacerse del difunto (introyección) ni un proceso de repetición o fetichización (incorporación). El duelo *nunca* se va. Es *infinito* porque ningún intento por superarlo puede tener éxito” (112). El nexo “sin solución” es producto de que la categoría no puede abarcar por completo al evento que pretende clasificar; no obstante, al integrarse al sistema comunicativo, resulta inevitable que se trate de delimitar dicho objeto. Así, la incapacidad de resolver este conflicto permite que la interpretación del texto quede abierta.

De esta manera, me es posible señalar que el texto poético entraña la contradicción entre límite y arribante, toda vez que asume las separaciones que *suspenden* o *enloquecen* el sistema clasificatorio. Esto se explica debido a que la poesía, como “evento singular”, supone la posibilidad de deformar el sistema en el que se incrusta, ya que su caracterización radica en la disparidad temporal y espacial propias de algo que no puede ser-dicho completamente. Lo anterior permite establecer una relación entre la noción de evento presentada al inicio de esta sección y la de *arribante* de Martinon, ya que la unión de ambas deja ver que el lenguaje sólo es capaz de asir parcialmente la complejidad del objeto, lo que produce espacios en el discurso que pretenden ser suplidos por el lenguaje mismo.

La relación expuesta origina el carácter de la literatura como la institución en la que todo puede ser dicho mediante el lenguaje, genera dichos espacios gracias a diversos recursos (como la ficcionalización). Consecuentemente, resulta llamativo considerar la relación de la poesía con la literatura, ya que pareciera que la posibilidad de la existencia de la segunda se encuentra en la primera en tanto que ésta constituye una deformación *radical* del lenguaje como código común. Así, el borde se convierte en la marca distintiva de los textos de ese tipo. Con lo anterior me refiero a que la obra poética reitera la separación-conjunción que

Martinon resalta en Derrida, lo cual se explica porque el “desorden” que la ley intenta regular es la marca distintiva de esos textos. Por esta cuestión, la aporía que se intenta resolver en “La ley del género” es, en el fondo, *poética*, ya que se refiere a ese punto en que el lenguaje se vincula a un significado que puede perder o crear, simultáneamente.

3. LA LEY DEL POEMA

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

F. G. Lorca, “1910 (Intermedio)”

En la segunda parte de esta tesis se ahondará en la noción del poema como umbral a partir de *Schibboleth: Pour Paul Celan* de Jacques Derrida, quien examinó dicha cuestión constantemente en su obra –aunque de forma oblicua–, así como en los efectos de las propuestas de este pensador en torno al texto poético. En la primera sección se revisará el interés de Derrida por profundizar sobre este tema en sus primeros libros (*De la gramatología*, *La voz y el fenómeno* y *La escritura y la diferencia*); en la segunda se hablará del lugar que ocupa el poema dentro del pensamiento derrideano y de las categorías que se establecen en él a partir del evento poético; en la tercera se analizará el poema como un elemento “singular” que acontece en el lenguaje y se revisarán las tensiones que tiene con la ley del género; en la última, todas las ideas anteriores se anudararán a partir de *Glas*, trabajo que condensa la visión poética del pensador francés.

3.1 La primera preocupación derrideana por el poema

En “1910 (Intermedio)”, pieza de *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca usa un recurso pocas veces empleado en su producción poética o teatral: la fecha. Alrededor de esa marca se construye el poema, debido a que ésta permite que se articulen el texto y los tiempos dentro de él. Lo llamativo es que, según el crítico Luis García Montero, esta obra en particular se refiere a la muerte de la infancia de Lorca (5), lo que provoca que el poema se disocie a un nivel intratextual, ya que se fracturan y separan aquellos elementos vistos con ojos infantiles de aquellos mirados desde otro tiempo.

La explicación anterior posibilita decir que hay una diferencia entre el año en que se enuncia el poema (1929, supuestamente) y el año referido en la obra (1910). Este gesto, aparentemente menor, se coloca al fondo del texto, ya que son “esos ojos míos de mil novecientos diez” (112) los que ven o no los otros elementos enunciados, factor que implica que hay cuestiones perceptibles para unos ojos, pero no para otros. Sobre ese (en apariencia sencillo) verso se traza una cesura que afecta no sólo al resto del poema, sino a todo el poemario de Lorca, porque separa las miradas que perciben la ciudad, dividiendo, así, tiempo y espacio en la obra, y conjugando simultáneamente todo en un vitral contradictorio. La fecha permanece en el corazón de la pieza como una brecha entre dos temporalidades y escenarios distintos, mismos que más allá de la textualidad no se reconcilian.

Con base en lo anterior, considero que ese gesto traza un antes y un después dentro de la pieza y de *Poeta en Nueva York*; en medio de ambos tiempos yace el gesto poético más radical del texto lorquiano: una cesura que permite 1) la conjunción de dos tiempos (y, en última instancia, espacios), los cuales, además de ser disímiles entre sí, tienen un carácter contradictorio, porque uno implica la ausencia del otro; 2) el enlace bajo el mismo título,

punto importante porque no ficcionaliza la unión de dos tiempos, sino que los yuxtapone, procedimiento que podría considerarse análogo al montaje de planos cinematográficos; 3) la descomposición de ambos tiempos en sus cualidades singulares, de aquí el aparente caos del poema (y de todo el libro de Lorca); 4) la dificultad de una síntesis (y, por lo tanto, de una *superación*) de los dos momentos en un tercero, que no puede darse ni siquiera en el plano del lenguaje. Todo ello conduce a afirmar que el poema corresponde a la manifestación de la contradicción, oposición o, incluso, disyunción condensada en un evento lingüístico.

Así, el ejemplo del texto de Lorca facilita hablar de la noción del texto poético como corte y como umbral entre tiempos y espacios. Dicha consideración se encuentra desde los primeros textos de Jacques Derrida: *La voz y el fenómeno*, *La escritura y la deferencia* y *De la gramatología*. En este último libro, el filósofo francés desarrolla una reflexión en torno a la escritura y su relación con el lenguaje –nexo que recibe el nombre de “gramatología”– y critica la idea de éste como un mero derivado del pensamiento o una lógica abstracta (*De la gramatología* 17), lo cual quiere decir que todo lenguaje (particularmente, el escrito) está subyugado a una verdad o a un pensamiento fuera de sí. Esta lógica funciona bajo el signo lingüístico, ya que “si la metafísica construye el signo en general como secundario, ella piensa que la escritura es todavía más secundaria” (Bennington 43). La cita alude a una visión del lenguaje y la escritura como elementos únicamente *expresivos*, lo cual indica que su utilidad se reduce a dejar plasmado un significado trascendental, del cual dependería el valor de la expresión.

Bajo tal perspectiva, se entiende que el lenguaje tiene un referente ajeno a él, lo cual presupone un aspecto trascendental *fuera* del significante.¹² Por esa causa se lo consideraba perecedero y, por lo tanto, insuficiente para contener un significado pleno e inmaterial del referente. No está de más anotar que, considerando la estructura del signo lingüístico (criticado por Derrida), el poema yace en el punto intermedio, donde falla la *referencialidad* del signo, entre significado y significante, ya que es a partir del segundo (o de los efectos de su materia) que se genera la posibilidad del primero. Asimismo, bajo tal lógica, la escritura tendría siempre un “significado fónico” (*De la gramatología* 19), de modo que sólo constituiría una transcripción de la cadena de voz y, por ello, ocuparía el último de los peldaños de una escalera cuya grada superior es el pensamiento.

En este punto habría que atender a la separación entre lo fónico y lo escrito, puesto que en esa posible no-correspondencia queda manifiesto otro efecto de los recursos retóricos. Esto se explica porque el enlace entre la grafía y la “voz” tiene un paralelo en la relación del significado con el significante, en tanto que en ambos casos hay un elemento valorado como superior respecto a otro. En tal sentido, la brecha entre ambos origina el riesgo de que el “mecanismo del lenguaje” falle y el sentido se disperse. Un ejemplo se encuentra en los homófonos, cuya grafía resulta necesaria para entender las diferencias entre los términos. En este ejemplo se requiere del elemento gráfico para poder entender el sentido de la palabra, lo cual en el enunciado oral facilita la ambigüedad. Desde otro ángulo, el filósofo francés resalta

¹² La relación entre “realidad” y lenguaje es uno de los puntos elementales del pensamiento derrideano. El lenguaje no necesariamente se refiere a una realidad determinada, en tanto que el sistema lingüístico se construye a partir de retenciones y propensiones que evitan que la lengua funcione plenamente como deixis. A esta relación se le conoce como *diffeérance*, ya que gracias a ella se difiere la posibilidad de apuntar a un elemento fuera del circuito comunicativo. Al respecto, Derrida indica en “La *différance*” que: “[...] ya no se podría comprender la *différance* bajo el concepto de ‘signo’ que siempre ha querido decir representación de una presencia y se ha constituido en un sistema (de pensamiento o lengua) regulado a partir y a la vista de la presencia” (45). La mencionada “presencia” se entendería como la realidad que “obligaría” a la lengua a aludir a un sentido de una manera específica.

que históricamente se ha considerado el lenguaje, y particularmente la escritura, como letra muerta o portadora de muerte (*De la gramatología* 24). Por ello, una escritura sin referente fónico y sin referente absoluto no sería más que un elemento técnico vacío y sin *utilidad*. En este sentido, es necesario señalar que ambas consideraciones parten de lo mismo que Bennington en su texto llama “metafísica”.

Tal consideración implica que el lenguaje, en general, y la escritura, en particular, son considerados elementos técnicos, alejados del primer orden del pensamiento. Desde estas perspectivas, el recurso poético (de origen lingüístico) funcionaría como medio necesario para poder expresar o representar lo pensado. Esto implica que elementos como la metáfora o la prosopopeya conforman el engranaje necesario para generar un significado trascendental. Cuando digo que el poema se encuentra entre dos formas distintas del lenguaje, me refiero a que habita la escisión que hay entre la noción trascendentalista del lenguaje y la técnica. Dicha cesura tiene cuatro cualidades destacables: 1) virtual: la relación del lenguaje con el “mundo fuera de sí” no es directa, sino que “opera” mediante elementos que permiten la existencia de equívocos; 2) “presignificativa”, ya que antecede a la articulación del significado (y también de elementos como el género o la definición); 3) recursiva, porque se fundamenta en los recursos discursivos que facilitan la comunicación; 4) ambivalente, porque no obliga a un significado específico.

De esta forma, es necesario señalar que algunas de estas cualidades se infieren en los análisis de Artaud que Derrida hace en dos textos de *La escritura y la diferencia*: “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”; en ambos analiza las cualidades atribuidas a la concepción teatral del dramaturgo y poeta francés. Por ello, cabe mencionar el paralelo entre el epígrafe de Lorca y los textos artaudianos, porque en ambos

subsiste la noción de una “palabra poética” que no se subordina a un orden teleológico, lo cual conduce a lo que Derrida llama un “retorno a la vida”, en el segundo de los textos nombrados (323). Esto conlleva revalorar aquellos elementos que generan el sentido (y que en el proceso de significación clásico tienen un lugar secundario), lo que se corresponde con la lengua misma.

Complementariamente, en los textos de Artaud hay una asociación entre la teatralidad y el lenguaje poético, según Derrida, quien afirma: “La poesía sólo puede salvarse de la ‘enfermedad’ occidental convirtiéndose en teatro” (326). El vínculo entre lo poético y lo teatral no es arbitrario, pues, de acuerdo con el filósofo francés, un determinado tipo de teatro y la poesía están en el mismo nivel preresentativo, ya que ambos generan elementos que eluden el orden trascendental; el teatro corresponde al aspecto práctico de la actuación, y el poema, a la posibilidad de disociarse de dicho orden mediante la pérdida y captura de sentidos. Igualmente, quiero resaltar que la “enfermedad occidental” referida en la cita apunta al diseño de abstracciones conceptuales que corresponden con la representación como teología y dirección.

Los problemas mencionados se enmarcan en una revisión del signo lingüístico; a causa de esto, parecería que el análisis del poema es “incidental”, ya que a lo largo de *De la gramatología* o *La voz y el fenómeno*, el filósofo francés muchas veces no alude directamente a la poesía, que únicamente aparece ligada a la argumentación sobre el signo y la escritura. No obstante, Philippe Sollers, en la introducción a *De la gramatología*, señala que la “escritura fonética” garantiza el dominio de la prosa sobre el poema (X), lo cual deja de manifiesto que, contrario a lo que se podría creer, desde esas primeras obras derrideanas ya hay una preocupación latente por cierta idea de la poesía, especialmente por la relación que

ésta tiene con la *escritura* y con el lenguaje como sistema expresivo. La referencia de Sollers también deja ver que la ideación de la escritura ha cambiado históricamente y, junto con ello, ha variado la idea de lo poético, en tanto que la concepción de filosofía demanda un código específico.

Con base en lo anterior, a partir de *De la gramatología* pueden deducirse tres momentos o concepciones de la poesía, las cuales Derrida encuentra en su revisión de la escritura: 1) como habla divina o revelación; 2) como idolatría; 3) como poema. Resalto esta división porque a partir del nexo entre el poema y la escritura pueden notarse aspectos del sistema del filósofo francés, tanto en las semejanzas que lo vinculan con el lenguaje como en las diferencias que lo convierten en un “lenguaje accidental”. Cabe señalar que estas tres ideas de lo poético coinciden en cierto grado con determinados períodos históricos, sin que uno y otro sean equivalentes. En este sentido, hay una correlación entre la concepción de la poesía y el origen que se le adjudica.

En primer lugar, se encuentra la idea de la poesía como “habla con los dioses” o “revelación de la verdad”. En *De la gramatología* se asienta que en la historia de la escritura hubo un momento en que la poesía fue vista como un lenguaje superior (23).¹³ Derrida expone una serie de citas y referencias que dejan ver que también se la consideraba anterior

¹³ Hay que señalar que Derrida hace dicho comentario a partir de una cita de Schubert: “Esta lengua hecha de imágenes y jeroglíficos, de la que se vale la suprema Sabiduría en todas sus revelaciones a la humanidad —que se vuelve a encontrar en el lenguaje, próximo, de la Poesía— y que en nuestra condición actual se parece más a la expresión metafórica del sueño que a la prosa de la vigilia, puede preguntarse si esta lengua no es la verdadera lengua de la región superior. Si, mientras nos creemos despiertos, no estamos sumergidos en un sueño milenar o, al menos, en el eco de sus sueños, donde sólo percibimos de la lengua de Dios ciertas palabras aisladas y oscuras, como un durmiente percibe las conversaciones de su alrededor” (Schubert en *De la gramatología* 23). No se especifica la obra a la que pertenece el fragmento. En relación con el nexo entre lo poético y lo divino, cabe recordar, aunque sea marginalmente, el vínculo que Platón tenía con “los poetas”, ya que si bien a varios de ellos los expulsa de su República por señalarlos como corruptores de la sociedad y por considerarlos meros *imitadores* (*La República*, 457), estima que otro grupo de poetas se halla “insuflado” por los dioses y, por lo tanto, que lo que dicen quienes pertenecen a éste no puede valorarse bajo los criterios de verdad o mentira (460).

a la representación o a lo humano, cercana la expresión divina, parte de la “palabra creadora” de los dioses y, por lo tanto, fuera del tiempo y espacio humanos. Esta idea de lo poético surgió en la Antigüedad (particularmente, en Grecia y Roma antiguas) y pervivió, por lo menos, hasta el Renacimiento, y condujo a pensar que la poesía tenía una mayor cercanía con el jeroglífico y la revelación que con la prosa y al argumento filosófico.

Dicha idea coincide con la concepción del teatro criticada en *La escritura y la diferencia*: “La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia” (322). La cita permite trazar un paralelo entre las concepciones antiguas de la poesía y el teatro, porque ambas manifestaban la expresión de una divinidad ajena al lenguaje y recibida en el mundo humano. En complemento, en *De la gramatología* Derrida recoge la consideración de que la lengua adquiere una dimensión material y menos divina cuando deja de lado “su poesía” (342). Tal crítica deja ver que se creía que otras manifestaciones lingüísticas o literarias estaban subordinadas al elemento poético, ya que éste ocupaba una posición privilegiada debido a su equiparación con la voz originaria de las deidades; paradójicamente, lo anterior alejaba a la poesía de su propia materialidad. La consideración referida lleva a clasificar el teatro y la poesía como discursos mitológicos, ya que, al tener un origen teológico, constituirían un mensaje de los dioses (Lacoue-Labarthe, Heidegger 129), por lo cual su construcción perdería relevancia intrínseca en función del develamiento divino.

En segundo lugar, está la idea de la poesía como idolatría. Para entender esta idea, es necesario mencionar que Derrida remarca que hay un momento durante el cual el “sentido divino” del poema queda “vaciado”, lo que se refiere a la “superstición de la letra” (*De la*

gramatología 49).¹⁴ Según el análisis del filósofo francés, la inversión en la perspectiva de la escritura en general y del poema en específico pasa por examinar dos procesos: 1) preponderar un significante considerado vacío, cuyo referente o significado es él mismo, lo que le confiere un grado autorreferencial; 2) invertir el orden de los elementos, desplazando la centralidad del significado trascendental. En concomitancia con lo anterior, puede pensarse que la poesía fue concebida como un acontecimiento en sí mismo, ya que al enunciarse crea una realidad nueva, es decir, un signo que se aproxima al suceso empírico, operación que pretende velar su cualidad sónica: “Un signo no es jamás un acontecimiento, si acontecimiento quiere decir unicidad empírica irremplazable e irreversible” (Derrida, *La voz y el fenómeno* 99). Esta cita deja ver una crítica hacia la posibilidad de que el signo pueda constituirse como realidad, ya que no puede dejar de ser lenguaje y, en tanto tal, repetición. De los comentarios anteriores se deduce que la lectura idolátrica pone atención a la cadena de significantes, obviando los significados o, en todo caso, asignándoles un lugar secundario.

Por consiguiente, esta concepción pretendía liberar a la materia lingüística de un sentido teológico con la finalidad de producir un significado autorreferencial (que, en última instancia, también es trascendental). Por lo mismo, resulta adecuado tomar en cuenta lo indicado por Bernard Stiegler en “La imagen discreta”, donde asevera que: “Así como no hay ‘significado trascendental’, no hay imagen mental en general o ‘imaginaria trascendental’ que preceda a la imagen-objeto” (181). La cita explica una relación dada en la marca poética de Derrida, ya que al desmontar la operación entre la imagen trascendental y

¹⁴ Cabe agregar que Philippe Lacoue-Labarthe considera que este vaciamiento de sentido se dio desde el Romanticismo, ya que fue entonces cuando el paradigma se secularizó en pro de la manifestación de la subjetividad (Heidegger 123). En este sentido, debo agregar que aun con ese gesto secularizador, que centra la poesía en el sujeto individual y ya no en una mitología teológica, lo poético no pierde el carácter mitológico y teleológico, ya que el recurso poético aún queda subyugado a un elemento ajeno.

la imagen-objeto, Stiegler traza un método parecido al de *De la gramatología*. En este sentido, la segunda lectura del poema coincide con la apreciación del elemento técnico señalado por el autor de “La imagen discreta”; en concreto, una lectura de la poesía de Derrida desde una perspectiva stiegleriana implica: 1) una consideración del aspecto técnico posibilitado por el lenguaje; 2) la discontinuidad dada a partir de la posibilidad de la escritura.

Esta segunda concepción implica la supremacía del lenguaje como artilugio técnico, lo que conlleva una operación específica: invertir la idea de poesía como revelación de la verdad (Hobson 135). Derrida resalta que este proceso implica que la palabra (en general) y la poesía (en específico) pierdan su significado trascendental o que sean incapaces de producir referentes efectivos; concretamente, apunta que en la historia literaria se pueden localizar dos polos de este proceso: Hölderlin y Artaud. En “La palabra soplada”, el paso entre un poeta y otro muestra la desaparición de la unicidad (e individualidad), ya que en los dos hay una reflexión sobre el carácter y la naturaleza de la poesía; no obstante, ambas consideraciones (a ojos derridianos) son radicalmente diferentes: “Cabría, pues, verse tentado, en este punto como en otros muchos, por envolver a estos tres poetas locos, en compañía de algunos otros, en el impulso de un mismo comentario y la continuidad de una única genealogía” (253).

Cabe añadir que, en dicha genealogía, el común denominador es el intento de producir un lenguaje disociado de un significado (más o menos) transparente. Esto resulta conflictivo ya que la noción misma de “genealogía” tiende a la diseminación del propio sentido que la engendra, porque en donde se pretende ver continuidad subyace la diferencia. Esto es particularmente álgido considerando que Artaud quiere anclar su ascendencia en “la locura”; entendida en este caso particular como la divergencia o pluralidad de voces que (casi)

imposibilitarían la articulación de un discurso ordenado y claro (como puede ser el delineado de un “linaje”). Bajo esta óptica, el poema también sería “antitético” en tanto que dificulta a enunciación de un mensaje diáfano, esto sería una tesis o un relato.

A su vez, la cita de Derrida retoma un gesto del propio Artaud en donde el poeta traza un vínculo que lo asocia no sólo a Hölderlin, sino también a Nietzsche. En este sentido, el filósofo francés indica que la individualidad en “los tres poetas locos” se ve fragmentada como efecto de sus trabajos de *escritura*. Así, mientras Hölderlin aún responde a una señal parcialmente teológica (entre la concepción divina y la idolátrica), Artaud muestra el vaciamiento de la poesía. Como ejemplo de la noción idolátrica puedo mencionar buena parte de la poesía vanguardista, debido a que inicialmente ésta aspiraba a renunciar al sentido ulterior de la obra, si bien su trascendentalidad recae en el mismo objeto técnico. En contraste, pese a que esta “lectura poética” aspira a escapar de la visión divina de la poesía, engendra una idolatría o un ateísmo porque, al negar la exterioridad divina de la primera concepción, “adora” su propia producción técnica (Hobson 134). Este gesto, que dota al artefacto de una forma de trascendencia distinta, también se pre-siente en la lectura de Stiegler.

Finalmente, se encuentra la tercera concepción mencionada: “poema”. En *La escritura y la diferencia*, es posible notar que ésta resulta del “agotamiento” de las otras dos. Tanto en la noción divina como en la idolátrica opera la oposición del signo lingüístico que Derrida critica y que parece destinada a volverse ineficiente y errar (o, en todo caso, siempre fue errada). El “poema” puede aparecer cuando dicha oposición está desgastada y con fallos evidentes, cuestión que el filósofo francés explica al comentar a qué se refiere con la “palabra

soplada” [*soufflé*]:¹⁵ “Soplada, esto es inspirada a partir de otra voz que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto” (242). Lo relevante de esta cita es que Derrida expone la relación que sostiene el poema consigo mismo: recibir la palabra y perderla (Grossman). Este doble nexo no permite señalar al poema ni como una revelación ni como creador de un mundo: no se trata de lo primero porque esta creencia ignora el aspecto idiomático del texto poético; tampoco se trata de lo segundo porque no se crea un acontecimiento único, sino un nudo o una multiplicidad de sucesos, los cuales, en última instancia, acaecen en un sistema como la lengua.

Por último, en *De la gramatología* Derrida retoma la idea de que la poesía china es esencialmente escritura (124) y, sin ahondar en ello, resalta la no-correspondencia entre los fonemas de esta lengua y sus grafemas, así como el hecho de que la parte material de la manifestación lingüística condiciona su significado sin determinarlo por completo. El gesto es llamativo porque el filósofo reconoce que esta perspectiva y motivación poética incide en el pensamiento filosófico occidental. Esto tiene relevancia porque la falta de coincidencia entre uno y otro elemento genera una imagen no referencial en el poema, cuyo “sentido trascendental”, entonces, puede depender de aspectos que en el contexto occidental o filosófico parecerían irrelevantes, como la caligrafía o la disposición de los elementos gráficos. Dicha cualidad, si bien es extensible al pensamiento derrideano en general, en el caso específico del poema, lo muestra como punto intermedio de esta estructura descentrada, sin ser autorreferencial. Y no está de más remarcar el origen poético del referido “mecanismo”. La importancia de resaltar las tres concepciones yace en que aun en sus diferencias hay puntos de contacto: el poema participa tanto en el significado trascendental

¹⁵ Soufflé en francés también significa “confiscada”.

como en la construcción técnica, y además patentiza su propia constitución, al mismo tiempo que muestra las fallas en ese enlace. En *La voz y el fenómeno*, Derrida trabaja este aspecto y, a partir de Husserl, comenta la relación entre referente, objeto y significante. Es necesario hacer hincapié en la naturaleza medial del poema para señalar que si bien antecede a la representación y la significación, no ocupa un lugar predominante en cuanto original.

Al considerar que el poema se encuentra en medio de la articulación, impera revisar el punto de contacto entre ambas partes: los recursos lingüísticos, que eventualmente pasan a ser considerados como recursos poéticos, a los cuales Derrida alude a lo largo de *La voz y el fenómeno*, *De la gramatología* o *La escritura y la diferencia*, todos de 1967. Dichas obras dan pistas de las primeras consideraciones del filósofo francés respecto a la poesía, aunque en ellas no se profundiza en los citados recursos. Esta idea se comprueba a partir de tres ejemplos que, por la forma en que se dan, presentan características que no tienden a cimentar un elemento referencial (que trascienda el significante), sino a configurar una construcción en el lenguaje que antecede al proceso de significación, como Derrida apunta en *De la gramatología*: “El verso sería de alguna manera un grabado espontáneo, una escritura prelitteral. El filósofo intolerante con la poesía habría adoptado la escritura literal” (362). La cita anterior apunta a la manera en que el verso y el poema han pasado históricamente a un plano menor respecto a la prosa, ya que los recursos que les son intrínsecos se tornan secundarios frente a la referencialidad de la prosa. Esto motiva que Sollers comente, en su introducción a *De la gramatología*, que el recurso poético se convierte en un aspecto funcional de la referencia en lugar de rendir por sí solo (IX). Entonces, además de ver en el poema un elemento anterior al significado trascendental (y, en tanto tal, un elemento

originario), se trata de un punto intermedio entre el lenguaje como articulación técnica y el lenguaje como referencial y trascendental más allá de sí.

En el epígrafe que abre esta sección, es posible notar varios de los recursos que cobran importancia en el corpus de Derrida. En primer lugar, la fecha mencionada traza una conmemoración de un evento irrepetible (en este caso en específico, de la infancia como evento pasado e irrecuperable). La datación como marca de un día o año es relevante, ya que ocupa el lugar de algo que no es. Esta aparente impostura se corresponde con las vagas referencias de Derrida a la prosopopeya en *La escritura y la diferencia*, donde el filósofo marca un contraste entre aquellas figuras que “falsean un original” y aquellas que pretenden mostrar presencias originarias e insustituibles que, por lo tanto, no podrían darse en la *escritura*; tal es el caso del rostro de Lévinas: “El rostro no es una metáfora, el rostro no es una figura. El discurso sobre el rostro no es una alegoría ni, como se estaría tentado de creer, una prosopopeya” (136). En tal sentido, el pensador francés comenta el aparente contraste entre aquellos elementos que sólo forman parte de la retórica y aquellos que, supuestamente, eluden la lógica lingüística, como la prosopopeya, porque implicarían “darle voz” a algo que ya no existe.

Bajo esta perspectiva se podría estar tentado a considerar que la prosopopeya de la que habla Derrida implica el falseamiento de un acontecimiento, ya que al darle a éste un lugar en el lenguaje lo llevaría a usurpar un sitio que no le corresponde; en ese sentido, el lenguaje nunca tendría una relación llana, directa o transparente con la realidad. Tal cuestión deja ver que evocar un “origen” redundaría en un falseamiento, incluso cuando éste pretenda mostrarse como “presencia viva”. En *La escritura y la diferencia*, el filósofo señala una “idea anterior a discursos de ese tipo, puesto que hace comunicar, explícitamente y dentro de una

misma cuestión, la esencia del robo y el origen del discurso en general” (241). Dicha “idea” es la del “robo”, que se encuentra en el origen de la palabra, lo cual implica que el principio es elusivo. Por lo anterior, el poema, si bien pretende voltear hacia su germen, lo reconoce como ausente.

El vínculo con el origen es una constante en la obra de Derrida. Pese a que en sus primeros textos, particularmente en *La escritura y la diferencia*, parece solamente una crítica a la idea de la metafísica, es posible notar en esa preocupación atisbos de inquietudes éticas o políticas. Así, el nexos con lo originario implica la tensión entre su proximidad y su lejanía, lo cual motiva al pensamiento de la diferencia y la relación con lo otro de acuerdo con Alberto Moreiras, quien en su texto “Derrida infrapolítico. La determinación óptica de la política más allá del empirismo en el Derrida temprano”, también señala que en su revisión de Lévinas Derrida: 1) analiza el rostro para apuntalar la idea de la diferencia respecto del origen; 2) critica la suposición de que el rostro sea una presencia, en favor de desarrollar la idea de escritura delineada en *De la gramatología*, lo que implica que el rostro no puede erigirse como presencia viva sin la marca de una ausencia estructural; 3) perfila que la *escritura* no es únicamente una cuestión ontológica, sino que permea en otros campos, como la ética, la política y el lenguaje mismo (103).

Con base en los puntos anteriores, se colige que el recurso poético (en tanto deformación de un código común) tiene implicaciones fuera del campo comunicativo, aparte de la crítica hecha a la metafísica. De esta forma, la prosopopeya delineada por Derrida “da lugar” a un evento que no corresponde a los momentos referidos (en el caso del epígrafe, 1910 y 1929), más bien, se coloca en un punto ajeno a ambos. La cualidad prosopopéyica del texto poético cifra la posibilidad de ocasionar la coincidencia de dos o más fechas en un

mismo espacio, el del poema (engendrando, a su vez, un espacio virtual en el cual ambos elementos se reúnen), y en un mismo momento. Esto permite hablar de una “sincronía anárquica” de por lo menos dos tiempos: el de la lengua y el del acontecimiento; paradójicamente, lo anterior implica que el poema engendra un momento *ucrónico* porque la conjuntura/disyunción de esas temporalidades genera un tiempo virtual que no puede sostenerse por sí mismo, en autonomía respecto a los otros. Así, se infiere que una de las primeras intuiciones del poema derrideano es la idea de un tiempo que surge como efecto de la *escritura*.

De esta forma, lo llamativo del texto poético es que surge como efecto de la disyunción de dos temporalidades: una ya inexistente y otra por venir. Esto significa que dentro del poema hay un tiempo ausente, cuya falta es remarcada por el enunciado, y un tiempo de la enunciación, que se halla congelado en la propia textualidad. Cabe señalar que en ningún caso se produce un relato, en tanto que la yuxtaposición de elementos complica su planteamiento. Dicha idea se refuerza considerando que el poema depende de los dos momentos (a diferencia del relato, que sólo requiere del tiempo enunciado); la relación entre ellos se posibilita por su diferencia y por la posible confusión entre ambos, proceso denominado *temporización* (Santiago 133). Este nexo, a su vez, se conoce como anáfora, según “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, donde se define este procedimiento como la asociación entre un presente enunciando y su “origen ausente” (*La escritura* 318). El enredo entre tiempos resulta sugerente, porque ambos momentos permanecen en la expresión poética sin un orden preponderante, lo cual dificulta la posibilidad de una “ley cronológica” que ordene la expresión.

Ahora bien, en el ejemplo específico de Lorca se nota que la relación entre ambos tiempos denota un intento (fallido) de aproximarse al “origen”, el cual se da en dos momentos: el cronológico y el gráfico. El primero está relacionado con el juego de verbos en presente y pasado, lo que establece la relación temporizadora. Esto conlleva el doble movimiento de acercarse al compartir espacio en el poema, pero alejarse al remarcar la incompatibilidad temporal, gesto que, a su vez, deja de manifiesto el fracasado retorno. Así, se provoca un efecto que llamaré *contemporáneo*, debido a que el poema participa y posibilita la articulación de dos tiempos. El otro momento, el de la “repetición gráfica”, pasa por la reiteración de la frase “Esos ojos”, lo cual da pie a señalar un retorno a ese origen fracturado entre dos temporalidades. La repetición coincide con la idea de *anáfora*, en tanto que se pretende volver a un momento anterior, aunque ello sólo se logre mediante la grafía “Esos ojos”. A su vez, esta cuestión muestra una relación *sintópica* de los elementos, ya que se establece un terreno en el que ninguno se subordina al otro. Esta relación anafórica es primordial debido a que genera un “momento virtual” en el que se revinculan el lenguaje como sistema comunicativo y su *propia materia* (los recursos que permiten comunicar), lo que implica un intento de “volver” al acontecimiento aludido que deja expuestas las fallas de los recursos retóricos (anáfora, metáfora, etc.).

De la explicación de “1910 (Intermedio)” se puede inferir un vínculo entre el momento enunciado y el regreso al “origen”. Este enlace se corresponde con lo que Derrida denomina, en *La escritura y la diferencia*, “lo irrepresentable” (320). Si bien la expresión se enmarca en un texto sobre Artaud y lo teatral, el filósofo francés especifica que la “representación” implica la subordinación de la “materia viva” (o lo “irrepresentable”) a una teología o un orden ulterior. Esto resulta significativo, porque si bien en dicha pieza se habla

concretamente sobre el teatro y su montaje, el “desencadenamiento” del “orden teológico” se puede extrapolar al poema, donde se originaría a partir de la disyunción temporal, porque ninguno de los tiempos establece una significación a partir del otro.

La cuestión previa altera, a su vez, el signo lingüístico (entendido como significado y significante) por dos razones: 1) porque deja expuesto que ningún elemento es necesariamente superior al otro, lo cual complica la posibilidad de una composición teológica; 2) porque el poema, al intentar dar lugar a lo “irrepresentable”, recurre a la “materia viva” de la lengua, no a la abstracción. Esos factores justifican que la concepción del signo lingüístico pase de ser un sistema cerrado a uno abierto y de iteraciones (Bennington 28). Consecuentemente, el análisis del signo resalta en función del desencadenamiento que señala Derrida en su crítica al mismo, ya que tal estructura conlleva una diferenciación que subordina a la parte material de su composición. Así, debido a que el poema radica en la cesura entre significado y significante, se provoca el desencadenamiento del signo, el cual se vuelve inútil.

El epígrafe que inicia esta sección y las explicaciones dadas a partir de él posibilitan mostrar un problema subyacente en las primeras obras de Jacques Derrida: las cualidades que intrínsecamente se le atribuyen al texto poético y que distinguen a éste del lenguaje en general y de la *escritura*. Entre ellas cabe anotar: 1) la multiplicidad de voces o el hecho de que el sentido no sea monológico; 2) la relación con el retorno de lo vivo o la consideración sobre el propio origen; y 3) el carácter pasional de la palabra poética, en tanto que *es padecida* y no engendrada ni revelada, en contraposición con concepciones del lenguaje referidas con anterioridad (“El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” 321). Esta revisión manifiesta la importancia de la obra de Artaud para Derrida, sobre todo en dos ensayos de

La escritura y la diferencia: “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, porque las citadas concepciones provienen en mayor o menor medida de los textos teatrales y teóricos artaudianos. Por ello, cabe pensar que el origen del “pensamiento poético” derrideano tiene uno de sus primeros motivos en la obra del dramaturgo francés y en las consideraciones de éste sobre la palabra y lo teatral.

Si considero que el poema ocupa un lugar intermedio es debido a que se halla en un punto entre la significación y la ausencia de ésta. Al respecto, Derrida afirma en *La voz y el fenómeno* que “hay que pasar primero por el problema del lenguaje. De lo que no habrá que extrañarse: el lenguaje es ciertamente el médium de este juego de la presencia y de la ausencia” (46). En el contexto de esa obra, el filósofo francés atribuye la cualidad medial al lenguaje en general; sin embargo, en el mismo texto puede intuirse que el “lenguaje poético” tiene la particularidad de desafiar las normas del código lingüístico (161), factor que deriva en la posible amenaza de caer en el sinsentido, lo cual representa un error en el sistema que “funciona” desde la ausencia estructural. En este sentido, el lenguaje poético encarna una posibilidad dual del sentido y del significado, al mismo tiempo que un doble riesgo de descarrilar al primero de estos elementos.

En sintonía, Peñalver, en su introducción a la obra, señala que dentro de *La voz y el fenómeno* la nombrada falla se relaciona con la muerte como ausencia estructural (26). En este sentido, lo característico del poema sería la doble relación con su “origen ausente” y con su propia materia, la lengua; de esta manera, el texto poético funcionaría como un desdoblamiento idiomático del lenguaje. Con ello me refiero a que el poema marcaría una disyunción respecto a su origen y a que constituye un elemento idiomático en el sentido de que es lo más propio de la lengua. En resumen, pienso que si bien hay una serie de intuiciones

en torno al poema en las primeras obras de Derrida, estos comentarios ocupan un lugar contiguo respecto a las discusiones (simplificando) sobre: 1) la escritura fonocéntrica; 2) el proceso significativo; 3) la relación entre el lenguaje y la verdad. En este sentido pareciera, que el debate sobre el poema tiene un carácter *residual*.

Con base en lo anterior, se indica que buena parte de las consideraciones del primer Derrida sobre el texto poético provienen de la preocupación por la *escritura*, asentada desde *De la gramatología*, donde el filósofo señala que “el advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego. El juego va hacia sí mismo borrando el límite” (12). Aunque podría parecer disonante, esta cita deja ver de manera muy clara que dos de los motivos de la primera etapa del pensamiento derridiano ya están vinculados en la referida obra. En este vínculo se encuentra también la idea inicial de poema de Derrida, quien lo menciona únicamente como una marca pre-sígnica. Si bien esto asocia el poema a la *escritura*, también comienza a perfilarlo como un elemento singular y propio de la lengua como sistema.

3.2 El estatuto filosófico del poema

Como se puede notar, parece que la poesía (o el poema) no sobresale en las primeras obras de Derrida; no obstante, con tal afirmación no pretendo aseverar que el tema haya sido irrelevante o menospreciado, sino resaltar que la preocupación subyacía bajo el interés general por el lenguaje. En años posteriores, se da un cambio en la perspectiva del filósofo francés, reflejado en obras como *Schibboleth: Pour Paul Celan o Signéponge*, donde el tema se diversifica tanto en los términos para referir lo poético como en las ideas sobre esta cuestión. De ese modo, los textos mencionados buscan explicar el lugar ocupado por la literatura, así como las cualidades de “lo literario” (Peeters 301), lo que implica buscar las condiciones necesarias para la aparición de este fenómeno. El asunto del poema (su distinción

frente a otras manifestaciones del lenguaje y sus cualidades) pasa, entonces, a recibir mayor atención; desde ahí se configuraron otros aspectos del pensamiento derrideano, sobre todo la consideración de la literatura como categoría.

A lo anterior cabe agregar que la terminología utilizada por el filósofo se caracteriza por retomar algunas de las palabras más conocidas para referirse a la poesía, con la diferencia de que menciona estos términos con la finalidad de apuntar matices específicos o marcar variaciones. Así, vale la pena señalar que dentro de su corpus se pueden rastrear y trazar diferencias entre las voces “poesía”, “poema” o “*poimata*”, y “poético” o “*poemático*”. Esta nomenclatura se explica de la siguiente manera: “poesía” corresponde a aquel supuesto género que abarca todo aquello que en algún momento ha sido catalogado como “poema”. Si tal demarcación parece redundante es porque desde la Edad Media hasta el siglo XIX tuvo lugar un doble movimiento de exclusión e inclusión de la poesía dentro de la literatura. Con lo anterior me refiero a que, durante el proceso de generar una definición de lo literario y una delimitación de los géneros, todo aquello sin características determinantes se consideró poesía, al igual que aquello que era definido como poético según Aristóteles (escritos en verso y con prosodias específicas), lo que provocó que el género poético fuera particularmente vago (incluso frente a la narración o el teatro). Todo lo anterior resulta notable en la obra derrideana en función de que en los textos donde se toca el tema de lo poesía se perciben los efectos de la categorización y los motivos para cuestionarla.

Por otro lado, el poema o *poemata* se asemeja al evento lingüístico y, por lo tanto, su caracterización es idiomática. La principal diferencia entre ambas cuestiones radica en que el poema particulariza las cualidades de la lengua a partir de su vínculo con un elemento (en apariencia) externo al sistema comunicativo; concretamente, constituye un evento singular

que, por irreplicable, sería inefable. En un primer momento hay que considerar que tales cualidades dificultan la traducción, interpretación o cualquier proceso metodológico similar. Aun así, una particularidad del poema es que no está delimitado, indefinición que según Yue Zhuo, en “Derrida and the Essence of Poetry”, el filósofo se esfuerza por mantener (127).

Tal indeterminación está motivada por el nexo entre poema y lenguaje, porque el texto poético intenta definir su propio objeto sin lograrlo completamente, lo que provoca que parezca un acontecimiento en sí mismo y a la vez presente fallas en la producción de su sentido. Esto significa que el poema corresponde a la aproximación a un evento mediante la lengua; por ello, queda como un elemento intermedio entre el lenguaje en general y la literatura como categoría. La variante *poiemata* es referida por el autor en la entrevista “Istrice 2”, en donde la usa para distinguir la idea más tradicional de poema de lo que él reconoce como un “retorno a la lengua” (314), lo que significa que el poema manifiesta y remarca la ausencia que yace en su seno.

Por último, se encuentra lo poético o, como lo llama el filósofo, lo *poemático*¹⁶ (“Checos’ e la poesia” 307), lo cual corresponde a aquello característico del poema: designa los rasgos que lo distinguen de otras manifestaciones discursivas. En tal sentido, el filósofo delimita lo “poemático” por el “ritmo” y la “disimetría” (“rythme mais dissymétrie”) (307). Ambas características provocan que el texto poético eluda la “puesta en obra de la verdad” (“Istrice 2” 314) o que desvíe aquello motivado por algo ajeno a sí (lo cual, en última instancia, no tiene finalidad *per se*). Lo *poemático*, pues, alude a aquellos rasgos mínimos

¹⁶ Cabe tener en mente la etimología de la palabra a la que recurre Derrida, *poematique*. Si bien tiene la misma raíz que “poesía” o “poema”, también hay que considerar que, en contraste con “poético”, “poemático” expone que su relación es con el poema como inscripción singular y no con la poética como norma o con la *poiesis* como abstracción.

(como el verso, la homofonía, u otros recursos discursivos) que evitan que el texto produzca un significado trascendental. Así, lo poético se relaciona con el proceso comunicativo y sus medios. En el caso de Derrida se resaltan la anáfora y la prosopopeya, pero también la errata; una prueba de ello se localiza en *De la gramatología*, donde se indica que tales recursos “devuelven” la lengua a su origen (340), lo que significa que en lugar de generar un significado ulterior, mantienen el sentido del poema entre un origen estructuralmente ausente y un “sentido final” que no puede expresarse.

Aunado a lo anterior hay que tener en cuenta la prosopopeya, revisada por el filósofo en *Mémoires pour Paul de Man*, donde a partir de un discurso fúnebre en honor al crítico belga, el filósofo cuestiona si dicha figura retórica le da voz al difunto o si constituye el comienzo de una ficción (29). Así, se establece que las relaciones con los tropos poéticos entrañan una relación con un “instante originario”, que en teoría es inaprehensible para el lenguaje (Lacoue-Labarthe 31). El término ocupado por Derrida, “poemático”, conlleva una crítica a la poesía entendida como *poiesis*, ya que tal concepción asume que el texto poético siempre se “abstrae” del lenguaje y que su objeto se sostiene por sí mismo, sin considerar que el poema emerge de un elemento como la lengua. Así, frente a la abstracción, la pureza expresiva y la inspiración de la poesía –entendida de manera tradicional–, la propuesta de Derrida ve el evento poético en la manifestación singular, en la desviación de la norma lingüística y en aquellos gestos del lenguaje que son considerados insignificantes (como la errata, el espacio en blanco o hasta la fuente tipográfica).

Bajo dichas condiciones, resulta pertinente cuestionar si los planteamientos derrideanos se han usado únicamente para explicar o justificar textos narrativos. Resulta falso señalar que el filósofo francés no escribió sobre poesía o sobre el poema, para ser más

exactos, ya que desde los años setenta, y sobre todo en los ochenta, proliferaron textos en los que revisó obras poéticas de autores como Antonin Artaud, Stéphane Mallarmé, Francis Ponge, Michel Leiris o Paul Celan, entre otros. A partir de lo anterior se pueden clasificar sus escritos en tres categorías. En primer lugar, aquellos en los que el comentario del elemento poético no forma parte propiamente de la idea principal del texto, pese a ser mencionado; por ejemplo, “Tímpano”, donde aparece íntegro un poema de Michel Leiris, “Perséfone”, al lado del argumento filosófico; o bien, “No apocalypse, not now”, donde si bien se desarrolla la idea de un apocalipsis nuclear, se habla de un aspecto relevante de la literatura y la poesía.

En segundo lugar se encuentran los textos en los que el tema del poema se convierte en el foco, esto se refiere al análisis de la obra de un autor determinado. Dentro de esta categoría también puedo trazar una subdivisión: 1) aquellos escritos en los que se comenta propiamente el recurso *poemático* y sus implicaciones tanto en la lengua como en otras disciplinas (filosófica o política), como *Signéponge* (1984), donde se realiza un análisis de las figuras retóricas de Ponge, o *Schibboleth: Pour Paul Celan*, donde se examinan varias obras del poeta rumano (1986).¹⁷ 2) Aquellos textos en los que si bien se estudia la obra de poetas, no se desarrolla un análisis más profundo de ella; dentro de esta subcategoría se ubican “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” (1967), acerca de Artaud, además de “Mallarmé” (1974) y “El libro por venir” (1997), ambos sobre Mallarmé.

¹⁷ Cabe agregar que existen otros dos textos de Derrida sobre estos autores: *Béliers: Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème* (2002) donde si bien el filósofo francés parte de Celan, acaba por referir su relación personal y filosófica con Gadamer, y *Psyché: Invention de L'autre* (2003) donde alude brevemente a Ponge, además de la entrevista *Deplier Ponge*, en la cual se profundizan varios aspectos comentados en *Signéponge*.

Por último, están las entrevistas, en las que Derrida habla acerca del poema o de su idea de la poesía. Su característica principal, en contraste con las categorías anteriores, es que el tema se desarrolla en función de las preguntas elaboradas por los entrevistadores, lo que permite exponer de modo diáfano o aclarar algunas ideas apuntadas en otros textos. Así, dentro de esta división cabe enlistar “Che cos’è la poesia” (1988) o “Istrice 2: Ick bünn all hier” (1990), conversación con Mauricio Ferraris. Lo relevante de ambas entrevistas es que en ellas el filósofo francés desarrolla de modo general su idea de poema. De igual manera, en sintonía con su texto sobre Artaud y con los conceptos de “Che cos’è la poesia”, pueden citarse “Las voces de Artaud” (1994), concedida a Évelyn Grossman, o “Desplegar a Ponge” (2005), con Gérard Farasse.

Dentro del conjunto de textos que interesan a mi investigación se encuentra la entrevista “Esa extraña institución llamada literatura” (1989), con Derek Attridge, donde el filósofo presenta su definición de “institución literaria” y en un punto comenta que la poesía pertenece a una categoría separada, cuando dice: “Me refiero aquí a la posibilidad histórica de la poesía, épica, lírica u otra, no sólo de permanecer en la oralidad, sino de no dar lugar a lo que se ha llamado literatura” (121). Algo similar se apunta en “No Apocalypse, not now” (1984), en el “misil cuarto, cuarta misiva” (26). En ambos textos Derrida apunta dos divergencias: 1) la institucionalidad de la literatura frente a la no-validación del poema (ya que el poema corre constantemente el riesgo de no ser reconocido) y 2) la diferencia del archivo literario respecto al poético. A éstas cabe agregar una tercera: el poema constituye el punto intermedio entre el sistema general de la lengua y la literatura como institución, por lo que tiene un aspecto medial que no comparte con la literatura. Así, tal diferenciación y sus consecuencias implican que el texto poético ocupa un lugar simultáneamente ajeno y familiar

a la literatura, lo cual, por paradójico que pueda parecer, se explica debido a que el poema representa el umbral desde donde se *erige* la noción de literatura y al mismo tiempo participa tanto de ella como de otros discursos.

De esta forma, las diferencias trazadas en ambos textos son que la literatura es una invención reciente que surge junto con los derechos autorales, los cuales conllevan la noción misma de autoría y de propiedad individual (“Esa extraña...” 121), idea que se refiere a un proceso de individualización e identificación en el cual se establece un vínculo entre la noción de texto y la de autor. A la par, en “No apocalypse, not now” el filósofo comenta que tal proceso autentifica y engendra lo literario, que además está relacionado con: 1) el desarrollo de una ley positiva que delimita y define una esencia de literaridad; 2) el planteamiento de un archivo vinculado a esa ley (de autoridad y positiva), que, al mismo tiempo, se desborda mediante la ficción (26). En contraste con el archivo literario, el poético podría sobrevivir a un desastre nuclear por su capacidad de “reconstituir su proceso viviente” (26), debido a que se cifra principalmente en la desviación, deformación o el error de una norma lingüística que complica la formación de un código común comprensible. Esto quiere decir que la literatura requiere de un archivo que le dé el estatuto literario, lo cual significa que es autorreferencial y, en tanto tal, que constituye un imaginario que se consagra como mundo posible. En contraste, el archivo poético se hallaría exterior a sí, yacería en la propia lengua como sistema comunicativo, sin que esto implique un referente mimético o un proceso analógico.¹⁸

¹⁸ La discusión material y filosófica en torno al archivo se presenta en *Mal de archivo* (1995). En ese libro, Derrida vincula las discusiones de los soportes con la memoria. De manera un poco simplificada cabe anotar que el archivo literario sería el imaginario que hay en torno a él; bajo la premisa de “Not Apocalypse, not now”, también tendría un carácter autorreferencial y, en tanto tal, potente, pero al mismo tiempo vulnerable.

Así, podría creerse que el archivo del poema es autorreferencial (como el literario) y se localiza en el propio texto poético. No obstante, el poema y su referente no se corresponden entre sí. Las causas de esto se encuentran en considerar el poema como un acto lingüístico con determinadas características que lo particularizan filológica, lingüística y filosóficamente. En este sentido, si bien Derrida se niega a hacer una definición clara de dicho concepto, hay una constante que traza a lo largo de los textos en los que revisa obras consideradas poéticas: que el poema tiene, por las razones enunciadas, una diferencia sustancial con la literatura.

Posteriormente, en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (1997), el filósofo afirma que: “El pensamiento animal, si existe, depende de la poesía” (22). Si bien en este último libro no discurre directamente sobre este último tema, en la primera sección se entretiene con los contrastes entre el “pensamiento animal”, relacionado con el poema, y el razonamiento filosófico-humano. Esta oposición “fundacional” da luz sobre la cualidad del poema en el pensamiento de Derrida. Por esa causa es que el razonamiento humano, asociado al conocimiento filosófico, se estructura mediante relaciones lógico-causales. Lo anterior, además, se corresponde con el conocimiento producido por la filosofía a lo largo de su historia; para comprobarlo se puede referir el mismo texto derrideano, cuando en él se compara la oposición entre afirmación y negación con la indistinción de los sonidos producidos por un gato en específico (24). Tanto el pensamiento animal como el poético se sostienen en relaciones que no pueden ser aprehendidas ni comprendidas por la lógica de causa-consecuencia; el efecto más inmediato es que el poema no podría constituir una fuente de conocimiento fiable.

Al trazar esta oposición, impera recordar que el concepto del animal ha sido desarrollado desde el razonamiento filosófico-humano, lo que significa que una de las partes de la oposición ha delimitado a la otra, de tal modo que la definición de animal abarca una gama de seres diversos y distintos entre sí, y cuyo único punto en común recae en el hecho de no ser *humanos*. En contraste, Federico Rodríguez en *Cantos cabríos* afirma, condensando las reflexiones de Derrida, que el animal constituye un suceso vivo, el cruce entre un espacio y un tiempo irrepetibles, que se aparecen ante el razonamiento humano como una encrucijada que amenaza con suspender el juicio (93), ya que esa misma división y la forma en que se estructura (ignorando la diferencia ontológica entre los distintos seres) deriva en una falla “de origen” en el sistema clasificatorio, lo cual en última instancia provoca que la catalogación no resulte completamente funcional. Esto genera una paradoja, ya que el aparato clasificatorio que separa ambas partes proviene de una de ellas, lo que consecuentemente origina problemas en el sistema mismo. Por ello, Rodríguez llama “sintomáticas” a las relaciones entre el pensamiento animal y el poético: “El poema animalizado realiza [...] el riesgo mismo del pensamiento, la experiencia del pensar tanto en ese abrirse como maniobra defensiva (un poema repleto de claves, de formalizaciones, de asociaciones, de secretos: el poema como fortaleza inexpugnable” (213). La cita indica que los citados vínculos no se estructuran a partir de la secuencia lineal causa-efecto, sino que se manifiestan en un aparente desorden, siguiendo sólo un instinto básico (que, en el caso del poema, sería el de la lengua).

Asimismo, Rodríguez explica los diferentes animales presentes en la obra de Derrida; hay tres en particular que se vinculan con el poema: el carnero, relacionado con los poemas de Paul Celan; la serpiente (que puede cambiar de forma o que tiene otras manifestaciones como la esponja), asociada a la obra de Francis Ponge, y el erizo, vinculado a lo poemático

en sí (71). Tal divergencia de figuras permite profundizar en el problema de la oposición entre el pensamiento animal y el humano, señalada en la obra derrideana, ya que si bien todas las entidades que reconoce Rodríguez pertenecen a la categoría animal, cada una posee una cualidad que la particulariza respecto a la otra. Estas “imágenes animales” no producen metáforas que identifiquen a cada animal con una determinada concepción del poema; su uso tiene dos fines: 1) mostrar el funcionamiento de cada concepción poética como una diferencia irreductible y con características que no son análogas a otras; 2) dejar expuestos los efectos de ignorar las diferencias al momento de categorizar.

Así, se vuelve necesario retomar la idea de *El animal que luego estoy si(gui)endo* sobre la existencia del pensamiento animal, pues éste pasa por la poesía. Lo anterior se extrae de una reflexión derivada de un texto ya mencionado: “Che cos’è la poesia”, el cual responde a la pregunta enunciada en el título; concretamente quiero resaltar dos cosas de él: 1) que al final afirme que responder a tal cuestionamiento desde una definición clara y lógica implicaría el final del poema (308); 2) que la contestación se corresponda con aquello de lo que habla. Estas ideas se relacionan en buena medida con *Signéponge*, en donde Derrida traza un análisis de “la cosa” en Francis Ponge y revisa la obra de dicho autor; en determinado momento el filósofo francés señala que la referida cosa no dice ni es dicha, es decir, no es ni sujeto ni objeto (19), lo cual se relaciona con “Che cos’è la poesia” debido a que, al no dictar ni ser dictado, el poema se encuentra en una situación que podría parecer un aislamiento o solipsismo, puesto que no recibiría la orden de nadie. Esa aparente soledad lleva a Derrida a hablar de “la ley de la cosa”, en tanto que se establece un mandato por parte de *sí mismo* (*Singéponge* 123), conclusión que parecería entrañar una contradicción con el pensamiento

derrideano en general. Sin embargo, este gesto se matiza al reconocer que dicha ley lleva dentro de sí un aspecto irreductible y que sabotea la posibilidad del automatismo.

Igualmente, el desarrollo de la idea de la autonomía del lenguaje en “Che cos’è la poesia” requiere de una crítica de dos posturas distintas: por un lado, la consideración de los románticos sobre la poesía; por el otro, la de Heidegger. El análisis de ambas se ejecuta, amén de en dicha entrevista, en otros textos de Derrida donde se examina lo poético. Esto último tiene relevancia debido a que, a partir de esas coincidencias, puede existir la tentación de imaginar una idea general del poema derrideano.

Ambos razonamientos involucran dos cualidades criticadas en “Che cos’è la poesia”:

- 1) la idea de una autonomía total del poema en función de que éste participa del sistema del lenguaje, el cual no posibilita que la independencia sea absoluta porque el proceso significativo necesita mantenerse ligado a una serie de sentidos (siquiera para romper con ellos); la *originalidad* atribuida al poema, entonces, no es tal, ya que no se funda un nuevo lenguaje, sólo se deforma el existente.
- 2) El carácter fundacional del poema respecto a la literatura o, dicho de otro modo, la idea de que el primero se ha colocado (con el nombre de poesía) como la definición misma de la segunda (Lacoue-Labarthe 23), de modo que una abstracción del poema (hecha durante el siglo XIX) se convierte en la norma estilística de lo literario.

Los cuestionamientos de Derrida se sintetizan en “Istrice 2: Ick bünn all hier”, entrevista con Maurizio Ferraris. Respecto a los autores románticos, hay dos elementos que el pensador cuestiona: 1) la idea de la unidad e *individualidad* del poema, lo cual se entiende como una autonomía de éste o como el hecho de que su sentido está dado solamente por su

construcción;¹⁹ específicamente, se critica la noción del “fragmento total” en función de que el filósofo francés ve en ello una aspiración de totalidad imposible dentro del lenguaje (318).

2) La relación del poema con la literatura a partir de su vínculo con el género literario; ello explica por qué el poema (o la poesía) se convierte en la primera de las categorías genéricas, lo que lleva, en última instancia, a reorganizar por completo el sistema de géneros. Lo anterior da lugar a la tríada desarrollada por Genette, en la cual la poesía ocupa un lugar preponderante al constituir el género que en sí *presenta* a la literatura (224). La discusión en torno al género literario y al papel que tiene el Romanticismo en la conformación del sistema genérico actual se puede leer concretamente en “La ley del género”, donde si bien Derrida se centra en la noción de relato, también comenta cómo esas divisiones tienden a una definición tautológica y a una dificultad estructural para sostenerse.

Aunado a lo previo, muchos de los aspectos de la poesía criticados por Derrida son una relectura de los comentarios de Heidegger sobre los románticos (específicamente, sobre Hölderlin). Al respecto Philippe Lacoue-Labarthe, en *Heidegger. La politique du poème* (Heidegger. La política del poema), señala que el valor del análisis heideggeriano sobre el poeta alemán recae en que constituye un paso de lo teológico a lo político mediante lo poético (125), lo que implica que el poema pierde su sentido divino y adquiere uno mitológico, aunque aún teleológico; Lacoue-Labarthe halla dicho gesto en los textos y recursos del citado poeta y de otros románticos. Del proceso de pérdida y adquisición de sentido quiero resaltar la pervivencia de la “valoración teleológica” del poema, ello permite fundar un sentido alegórico y analógico: esto significa que el poema se convierte en un paradigma extensible a

¹⁹ Es a causa de esto que Bajtín considera que en la poesía no existe el grado de dialogismo o heteroglosia que habría en la novela.

a otros textos poéticos, a la lengua misma e, incluso, a una idea de nación. Este gesto, en lugar de ensalzar el poema por sí mismo, plantea un relato (simultáneamente ajeno y próximo al poema) que justifica operaciones tales como la clasificación genérica. Esto lo explica Derrida en *Mémoires pour Paul de Man* en donde, revisando los textos de Paul de Man, comenta que la alegoría permite formar secuencias que derivan en relatos (34). Esto en cierta medida implica la subordinación del poema (y del recurso poético) al efecto mitologizante con la finalidad de construir una justificación del discurso literario.

Así, en los casos de “Che cos’è la poesia” e “Istrice 2”, la crítica derridiana muestra la muerte del sentido trascendental en dos momentos: 1) en la forma misma del texto ya que no hay nada fuera de éste, ni siquiera la respuesta solicitada, y 2) cuando al final de la primera entrevista mencionada, el pensador francés insinúa que cualquier narrativa elaborada sobre la marca poética implica el fin del poema (307). De ese modo, se evidencia que los aspectos en concreto que Derrida retoma y critica de Heidegger son: 1) las ideas de individualidad y singularidad reflejadas en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, donde el filósofo alemán indica que: “Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen en la base de *su existencia*” (143, cursivas mías); en ese momento de su escrito, Heidegger insiste en el vínculo existente entre la poesía y un conjunto de individuos, cada uno de los cuales responde al sentido generado a partir de la lengua que comparten. 2) La noción de poetizar, que consiste en tematizar aquella forma en la cual se desarrolla el texto.

Heidegger señala, en el caso específico de Hölderlin, que éste tematiza la forma poética. Este comentario proviene del hecho de que el filósofo alemán apunta, entre otras cosas, que: “La poesía crea su obra en el dominio y con la ‘materia’ del lenguaje. ¿Qué dice Hölderlin sobre el lenguaje? Oigamos una segunda palabra del poeta” (129). A pesar de lo

anterior, el texto poético funciona por dos motivos: 1) congrega a un grupo de hombres que comprendan el valor del poema y 2) ser una puesta en escena de la verdad. De ambos puntos se deriva la idea de esencia: un elemento tan primordial que implica la fundación de un mito. De esta manera, aunque Heidegger valora la “poetización de lo poético”, él mismo construye una idea de poesía que se somete a aspectos de un proyecto filosófico y nacional. Estos dos gestos derivan en una última consideración que tiene particular relevancia en el desarrollo derridiano: la idea de individualización, que significa que nadie, fuera de lo divino, está detrás del poema; esto resulta engañoso en tanto que se plantean dos momentos: uno divino y uno finito, aunque ambos tratan de hacerse pasar sólo como el primero. Así, cabe resaltar la idea que señala Heidegger, pues en su texto asevera que la poesía no constituye un juego en función de que “no se olvida de sí mismo” (143). Vale la pena destacar este gesto porque, al rechazar el juego, el filósofo alemán deja de lado la misma consideración de la lengua.

En síntesis, Derrida critica tanto en los románticos como en Heidegger la “lógica sacrificial” en la que colocan al poema; el filósofo francés llama a esto la “significación destinal” de todo accidente (“Istrice 2” 318), la cual tiene su mayor efecto en la supremacía de la parte más abstracta del poema como una presencia viva. Esto hace pensar que el texto poético está formado por dos fases (a pesar de que el pensador alemán las muestra como una sola): por un lado, se encuentra el mensaje “revelado” o que inspira al poeta; por el otro, la construcción en la lengua. Dicha visión ignora la parte lingüística, así como el juego, en pos de señalar una construcción mitológica. Lo anterior lleva a Derrida a criticar la idea de “puesta en escena de la Verdad”, al decir que el poema es algo más bajo, pegado a la materia (“Istrice 2” 319). Así, aunque Heidegger busca trazar una esencia “pura de la poesía”, produce una idea mitológica que, desprovista de la teología, engendra: 1) un sentido político

del poema, en la medida en que tiene la capacidad de congregar a los *individuos*, y 2) una lectura motivada por el mismo principio que busca revelar una verdad (proveniente del inconsciente, la máquina, etc.); lo anterior condujo eventualmente a una consideración puramente técnica del poema, como la que pretendieron construir los autores de la vanguardia.

De tal suerte, toda la crítica de Derrida a la visión del poema en la obra de Heidegger proviene de la idea de *escritura* presentada en sus primeros textos. El filósofo francés desarrolla su concepto de poema a partir de la misma noción de ausencia estructural que caracteriza a lo que él considera *escritura*. En sintonía con tal falta cabe retomar otra de las obras derrideanas: *Mémoires pour Paul de Man*, donde se presenta una serie de reflexiones sobre la retórica que posibilitan adentrarse aún más en la noción de poema, sin que propiamente se mencione este concepto; por ejemplo, allí se indica que: “El verdadero ‘duelo’ parece dictar solamente una tendencia: aceptar la incomprensión, a darle lugar y a enumerar fríamente, se diría casi como la muerte misma, los modos del lenguaje que reniegan de toda retórica de lo verdadero (no a lo antropomórfico, no a lo elegíaco, ni lo poético, etc.)” (51). En ese sentido, el texto profundiza en la idea de ley correspondiente al poema; así, la fuerza del mensaje poético es la carencia de un motor originario que se imponga como forma única. Tal ley es ambivalente en tanto que entraña la posibilidad de abrir un lugar que tal vez nunca llegue a ocuparse.

En este punto considero que el vínculo entre la ley poética y “la cosa” radica en la inaccesibilidad al otro. Cabe afirmar que la ley del poema se corresponde con la “de la memoria”, la cual presenta muchas de las características que Derrida retoma de Heidegger, al mismo tiempo que construye la idea del poema no como acontecimiento, sino como

conmemoración de un suceso o “de la cosa” (32). Este aspecto traza coincidencias con el análisis de Ponge y el de Celan, ya que como señala Zhuo: “Todos los poetas de Derrida comparten la desesperación de intentar re-enlazar la *pasión* de las voces naturales a través de la soledad de la fabricación de la letra. Todos ellos luchan por mantener el lenguaje ‘absolutamente univocal’ y literal [propio], que sea ‘no metafórico’” (134, cursivas mías).²⁰ De esta manera el texto poético queda asociado a: 1) aquello que no puede ser recuperado o que nunca ha estado presente y que, aun así, se busca rescatar; 2) un acontecimiento específico. De lo anterior se deriva la idea de una “ley del poema” que plantea un juego que niega la trascendencia del sentido y, pese a ello, anhela un sentido original (que tal vez nunca haya existido). Entonces cabe marcar un contraste entre el poema derrideano, como un elemento relacionado con lo fúnebre, y el “pleno”, conceptualizado por los románticos y retomado por Heidegger. En resumen, a diferencia del filósofo alemán, para el autor de *Signéponge*, lo poético constituiría un “mensaje de Dios”, pero sin ese Dios, lo que implica que el poema se acerca al acontecimiento sin poder clausurar su sentido en un mito o narrativa.

De esta forma, los dos elementos señalados hasta ahora (la ley y lo fúnebre) fundamentan la afirmación de que el poema entendido por Derrida es radicalmente aporético, en tanto que se muestra como un elemento que anuda varias de las preocupaciones del filósofo, como el funcionamiento de la escritura y el duelo; prueba de ello es la relación entre memoria y singularidad (Zhuo 129). Tal articulación da lugar al poema y, en última instancia, permite señalar una diferencia entre la ley del poema y la de la “cosa”. Y es que si bien ambas

²⁰ La cita directa proviene del texto de Yue Zhuo; no obstante, la autora ha incluido referencias de *Schibboleth: Pour Paul Celan*, concretamente de la página 271 de la edición que revisa.

tienen en común la idea de inaccesibilidad, la primera pasa por una cuestión elemental para sí: la lengua. De esta forma si bien lo poético parece moverse gracias a la “fuerza” de un lenguaje inspirado (o de Dios, considerando lecturas más teológicas), en realidad se pone en marcha a causa de una ausencia estructural, que “motiva” a la *escritura* de la concepción derrideana. La ley de la cosa, por otro lado, consiste solamente en la inaccesibilidad a ésta y sus efectos.

En relación con lo anterior, Derrida resalta que la experiencia poética es la vivencia de la muerte, entendida ésta como ausencia estructural (*Adieu à Emmanuel Lévinas* 17). Ello puede explicarse con las palabras y consideraciones de un autor que revisa la noción de texto poético a partir del pensamiento derrideano: Patricio Marchant. La relevancia de este estudioso estriba en que profundiza en los detalles lingüísticos y estilísticos resaltados por el propio filósofo francés, tales como la errata o el espacio en blanco. Además, comenta el aspecto de “ley del poema” deducible de la obra de Derrida. Así, en *Sobre árboles y madres*, Marchant señala que: “El poema, poetizando la separación entre el cuerpo y el alma, separa el cuerpo y el alma de otra manera que la habitual –dice, por ejemplo, que las palabras son del cuerpo y no del alma.” (195). Este gesto permite reafirmar la idea de un cisma interno en el poema que funciona como ley intrínseca de éste. De ese modo, la norma que rige lo poético no es jurídica ni positiva, sino anómica y accidental, lo que quiere decir que busca conservar un lugar que debería ser ocupado por algo más. Así, mientras que la ley jurídica demanda una *identificación* de quién habla, sobre qué habla y cuál es la naturaleza de aquello de lo que se habla, la poética pretende resguardar la ausencia en el corazón del lenguaje.

En determinado momento dicha ley positiva puede confundirse con el poema mismo, razón por la cual tanto éste como la poesía han sido colocados en el corazón de la institución

literaria. Ello ha provocado, históricamente, la existencia de críticas y parodias a la definición y caracterización de la poesía (no tanto así a la de poema). Algunos efectos de lo anterior se notan en el uso de versos no medidos, como el blanco o el libre. Marchant presenta como ejemplo la antipoesía, pues en ella ve el anhelo de ir contra la poesía, equiparada a una ley estética. En consecuencia, el texto poético aspira a volver a la materia de la que parte, esto es el desorden propio del lenguaje.

La idea del poema como un lenguaje que elude el orden establecido conduce a hablar de lenguajes “no lógicos” (en tanto que, por su construcción, no permiten que se establezca una norma consistente). Por un lado, el contenido del texto poético se asemeja a los discursos ajenos al razonamiento lógico/prosaico; por ejemplo, puede ser asociado a la materia onírica, ya que en ella pervive un “contenido latente” que no es tematizable por completo y, por lo tanto, nunca llega a expresarse con claridad (Marchant 31). Tal paralelo está motivado por el hecho de que tanto lo poético como lo onírico no pueden ser constreñidos por una hermenéutica o por una interpretación determinada; así, el poema, por su estructura y ley poética, queda abierto siempre a distintas lecturas, cada una de las cuales producirá una concepción diferente de él, las cuales pueden ser contradictorias y producir contrariedades en su interpretación.

Por lo anterior, el poema se resiste a ser objeto de interpretación o, en todo caso, las lecturas no lo atan a un determinado sentido. De esta forma, la exégesis se convierte en una cuestión sobrepuesta y accesoria, lo cual justifica que Derrida equipare el pensamiento animal con el poema en *El animal que luego estoy si(gui)endo*; la breve línea en la que lleva a cabo lo previo permite indicar que el lenguaje animal se corresponde con uno que no acoge las reglas de la prosa y que además amenaza con desestabilizarlas. Es importante remarcar

que no se trata de una analogía, sino de una forma de explicar el propio poema, lo que quiere decir que, en última instancia, éste constituye un lenguaje cuya sintaxis no se acopla a los ritmos prosísticos en dos sentidos: el narrativo y el lógico, ambos exponentes del orden causa-consecuencia.

La consideración de Marchant coincide con la idea de Derrida respecto a la escritura como aspecto material y gramatológico antes que *pneumonológico*, pues como el primero afirma: “[...] el lenguaje constituye el intento por restablecer aquella unión imperfecta pero deseada, imaginada [...]” (195). Así, se aspira a aprehender la falta originaria que subyace en la *escritura*; en consecuencia, se renuncia a la posibilidad de un discurso sostenido absolutamente por sí mismo, por lo que el poema no tiene una razón suficiente en su seno. Simultánea y paradójicamente, lo poético emerge del que, según Heidegger, es el elemento humano por excelencia: la lengua. Esta aparente aporía motivó a Derrida a señalar las distintas estancias *delineadas* y criticadas por él, debido a que la consideración “divina” y la “idolátrica” de la poesía suponen una supremacía antropológica, cuestionada en *Mémoires pour Paul de Man*. En ese sentido, la lectura divina de la poesía implica una relación directa y transparente entre lo humano y lo divino, lo cual refuerza el argumento elaborado por el pensador francés en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, ya que aquello que no participa de la razón divina queda fuera del discurso humano. Paralelamente, la lectura idolátrica de lo poético reafirma la superioridad del valor antropológico, ya que antepone la razón humana sobre otros elementos.

Con base en lo anterior, puede afirmarse que el poema se caracteriza por: 1) la idea, señalada por Asensi, de la separación entre dos elementos que han sido interpretados como uno solo (302), lo cual alude a una deconstrucción del sentido trascendental que, no obstante,

no se clausura en un sentido meramente invertido o que produce una trascendencia en sí como objeto técnico, esta cualidad la comparte con la *escritura* en general; 2) la medialidad entre lo humano y lo “otro”, aspecto reforzado por Marchant cuando llama *meditación* o *mediación* (y no interpretación) a su lectura de textos poéticos, lo cual percibo como una variación en el lenguaje metodológico para desentrañar el poema (51), necesaria para acercarse a una lengua que se resiste a su uso como objeto. Luego entonces, el poema o *poemata* se coloca entre lo humano y lo que Derrida llama “la cosa”; no basta con decir que *es* irracional o animal, porque ello solamente implica una inversión en el orden de los términos y consideraciones.

La idea del poema como retorno implica una serie de recursos que llevan de nuevo a la materia del lenguaje sin que signifiquen algo fuera de sí, como la rima y el metro, que originalmente cumplían esa función hasta que se consagraron como los mayores recursos poéticos (*La diseminación* 263). De esta manera, la confusión no se trata de un manierismo; el *juego* no permanece sin reglas o *leyes* (consideración criticada por Derrida en “La ley del género”). En síntesis, el poema constituye una suspensión (o indecidibilidad) de la razón y su ley se conforma a partir de ello; por esa causa el pensador francés también señala que lo poético se trata de un accidente. En todo caso, lo llamativo de esa suspensión es que también requiere una respuesta, una decisión. Esto significa que el poema es la demanda de hablar cuando ya no puede decirse nada.

3.3 Ese extraño accidente llamado poema

La idea del accidente y, particularmente, la de “accidente poético” entraña dos aspectos en apariencia contrarios: la singularidad y la medialidad. El primero se relaciona con el hecho de que el poema ha sido concebido tradicionalmente como una construcción singular en la

lengua, que es pura y originaria; el segundo contradiría esa particularidad, ya que supone que lo poético no se halla aislado, sino que se encuentra incrustado en un sistema que dificulta considerarlo como original y puro. De manera más específica, el poema, a su vez, se relaciona con dos elementos en apariencia contradictorios: el acontecimiento y el sistema de la lengua.

Así, el “accidente derrideano” reafirma la medialidad del poema si se atiende a que la imagen que el filósofo desarrolla para hablar de él (la del erizo) concurre a “la mitad de un camino”. Tal figuración cobra otro sentido cuando se toma en cuenta que ese *punto medio* se da en una línea temporal-espacial. Así, el accidente es un instante efímero y singular que marca un antes y un después, colocado en medio de dos momentos; es ahí donde se da el “accidente poético”. Lo llamativo es que “Che cos’è la poesia” se extiende de una manera breve y a la vez *babélica*²¹ sobre la poesía. No obstante, a pesar de lo sugerente del título, se puede afirmar que este texto elude la definición, ya que no dice de manera clara, directa o concluyente qué entiende como poesía o como poema; sólo asienta que la cualidad distintiva de este último es colocarse en medio del camino.

A la par, en *Schibboleth: Pour Paul Celan* el filósofo francés considera a profundidad el doble carácter singular y medial del poema. El análisis de la obra de Celan parte del rito de la circuncisión; en función de ello, se divide en siete partes, correspondientes a los días involucrados en el ritual (Sánchez Gómez 38). En este punto quiero remarcar dos cuestiones: 1) al principio del texto, Derrida señala que: “la circuncisión no tiene lugar más que una sola vez” (11); 2) en otro momento, asevera que todos los poetas son *judíos* en tanto que

²¹ Este término proviene de la manera en que Geoffrey Bennington califica a la literatura y la poesía, en “Derridabase”. Bennington lo ocupa para referirse al problema de la intraductibilidad de la obra literaria (en este caso en particular, el poema), debido a todo lo que puede condensarse dentro de ella. Cabe agregar que este autor no sostiene la oposición entre literatura y poesía que sí existe en otros textos derrideanos.

circuncidan la lengua (105). Estas dos referencias señalan la relación establecida tanto con el sistema de la lengua (en general) como con el poema y el poeta (en particular), y marcan un nexo con el poema diferente del trazado en *Signéponge* o en “Che cos’è la poesia”, ya que se liga a este último con un acontecimiento: 1) marcado en el cuerpo singular (semejante al retorno a la carne mencionado en “Che cos’è la poesia”); 2) dado dentro de una tradición específica, gesto paralelo a un sistema comunicativo como el de la lengua en el que éste motiva una identificación.

Así, al responder a la pregunta “¿qué es la poesía?”, se cede a la prosa y el relato en tanto modos enunciativos, ya que éstos implican el desarrollo de sucesos, lo que conlleva un cierto grado de abstracción. Al respecto, Lacoue-Labarthe expresa en *La poesía como experiencia*: “Un poema no tiene nada que contar. Nada que decir. Lo que *cuenta* y dice es aquello de lo que se desarraiga como poema” (29, cursivas mías). La cita permite reforzar la idea de que el texto poético elude la narración en un sentido discursivo; esto quiere decir que puede ser-en-prosa sin que discursivamente sea prosístico. Asimismo, dentro del fragmento he resaltado la palabra “cuenta” porque remite, semánticamente, a una característica del relato y la prosa (contar, cuento) que alude a una secuencialidad establecida entre un origen y un final o destino, y presupone un modo lógico-causal de organización discursiva, el cual se puede inferir desde la noción del *cuento* como enlace, relación o serie de sucesos.

Con lo anterior, me refiero a un vínculo de causa-consecuencia como la secuencialidad del relato o de cualquier otra secuencialidad textual, ya que hay un orden teleológico que direcciona el texto (Derrida, “La ley...” 3). De tal forma, el poema tiene un carácter *intransitivo*. La idea anterior se explica a partir de lo que afirma Lacoue-Labarthe en *Heidegger ou la politique du poème*: “El régimen es aquel de una intransitividad pura. Según

la lectura de Benjamin, el valor de la poesía quiere decir: el valor de abandonar lo mitológico, de romper con ello y deconstruirlo” (152). Al pedir que se deje de lado lo mitológico, Lacoue-Labarthe se refiere a prescindir de lecturas teológicas que trazan una finalidad última del poema (que, en última instancia, puede decir una verdad, incluso una verdad absoluta). Cabe recuperar otro elemento de la cita: la ‘intransitividad’, pues en oposición a ella se encuentra la “transitividad” sintáctica y semántica del mito (y de cualquier otro discurso secuencial), que en última instancia resulta teleológica. Los dos puntos anteriores se comprueban al considerar que la relación entre la pregunta “¿qué es?” y su respuesta es una definición lógica que permite delimitar el objeto de estudio. Asimismo, tal gesto reafirma la desestabilización de la categoría y del análisis, ya que reúne teoría y ejemplo en un mismo tiempo y espacio.

Lo anterior muestra un gesto peculiar del texto: desarrolla una concepción de poesía y, al mismo tiempo, juega con la posibilidad de hacer un escrito poético. Ello no constituye un manierismo estilístico: el juego al que recurre Derrida es, simultáneamente, teoría y ejemplo del funcionamiento del poema, el cual no define ni se “define” de la misma manera en que lo hace la prosa, sino que, en contraste con ella, elude responder definitivamente sobre lo que lo conforma. Tampoco procede linealmente, con una estructura de inicio, clímax y cierre. Así, por ejemplo, en *Schibboleth: Pour Paul Celan*, el filósofo francés muestra que “Ghetto-Rose” es un *despliegue* de lenguas y sentidos: “Multiplicidad y migración de las lenguas, ciertas, y en la lengua misma, *Babel* en una misma lengua. *Schibboleth* marca la multiplicidad de la lengua la diferencia insignificante como condición del sentido. Pero de igual forma la insignificancia de la lengua” (54). Esto se relaciona con lo que dije de “Checos’è la poesia”, en función de que la construcción de Celan, a ojos derridianos, consiste en mostrar el funcionamiento del sentido y su origen sin sentido, en vez de trazar su narrativa

(gesto que en última instancia sería mitológico). Para más detalle, cabe agregar que: “Derrida señala al hueco [...], y, de este modo, la interrupción [...] precisamente atendiendo a esa cesura que impide la continuidad del relato” (Rampérez 51). De tal manera, interrumpe la posibilidad de su propio relato al mismo tiempo que plantea la interrupción de éste, al mostrarse como un despliegue de la lengua que se da en esa cesura.

Bajo tal perspectiva, ¿cuáles serían aquellos elementos y recursos que, según “Checos’è la poesia”, suspenden el relato? El erizo recorre el cuerpo del texto de modo tal que se enreda con otros elementos, lo que provoca que, en cierta medida, el escrito siga “el camino” trazado por el erizo. Si bien no es certero aseverar que el erizo tiene un puesto central o predominante, sí cabe afirmar que cumpliría un rol similar al de un “desencadenante textual” (Rodríguez 242); lo anterior se explica así: sus pasos guían los elementos del texto y su aparición, y ello lleva a hablar sobre la propia naturaleza del poema (cercano a la tierra, a la herida y a la carne) y sobre su singularidad: “No hay más que poema, antes que cualquier poiesis, y a partir de la singularidad a la necesidad de que el poema sea recordado. Cuando en lugar de ‘poesía’ dijimos ‘poético’ deberíamos haber precisado: ‘poemática’” (Checos’è... 307). El erizo se vincula desde esta idea de particularidad, es decir, se convierte en el motivo del accidente textual.

De modo paralelo, Derrida resalta en sus textos sobre Celan y Ponge recursos que también se muestran como desencadenantes textuales. En el caso de uno de los poemas pongianos, se trata de la esponja, la cual motiva una diferenciación con la naranja, en tanto que esta última pierde su forma permanentemente, mientras que la primera “vuelve” a su apariencia *original*. Para Celan es la fecha, la cual el filósofo francés asocia con la circuncisión, por no acontecer más que una sola vez (*Schibboleth...* 10). En los dos casos,

sus análisis se corresponden con la forma de aquello que “conmemoran”; ese detalle muestra el carácter *medial* del poema, ya que no se produce una descripción o narrativa sobre el elemento tematizado, ni se construye un mundo nuevo *ex nihilo*, ni un lenguaje absolutamente original; más bien se trata de algo a caballo entre ambas posibilidades. Reiterando la idea, este vínculo medial es la posibilidad del accidente e implica que el poema corre el riesgo de caer en cualquiera de las dos partes, pero al mismo tiempo queda en medio, en un grado de aporía.

Así, el accidente involucra “el camino” recorrido por el erizo; esto resulta sobresaliente porque lo coloca en una situación de *pasividad*. Si el erizo, la fecha o la cosa no son elementos ordenadores o centrales dentro del texto, se debe a su papel *pasivo*: el erizo *es asesinado*, la fecha *conmemorada*, la cosa *usada*; en resumen, todos ellos *son dichos o dictados* en el poema, lo cual marca, en cierto grado, su carácter externo al sistema lingüístico de éste. además, a la par de la semántica listada, impera señalar dónde y cómo se da el accidente; cabe recordar que en “Che cos’è la poesia”, ocurre en el cruce de caminos. Si bien he resaltado el papel de la ruta, ésta sólo es mencionada dos veces a lo largo de la obra. Ello deja a este erizo (que en el texto se confunde con el poema) en una suerte de desamparo, asociado a “la pasión de la escritura”, según “Las voces de Artaud” (Grossman), donde el filósofo francés comenta que dicha pasión es un sometimiento a la escritura (“Las voces de Artaud”), esto es a la repetición, a la ausencia estructural y a la posibilidad de comunicar, pero también a la de no comunicar nada o de errar el mensaje. Todo ello conlleva que los elementos mencionados, a pesar de estar conservados en el poema, corren el riesgo de ser llevados por “la pasión de la escritura”, y de que su sentido “original” se disemine o quede sin significado fijo.

Un gesto por analizar: la probabilidad de descarrilar la respuesta se repite tanto en “Che cos’è la poesia” como en “Las voces de Artaud” y en *Schibboleth: Pour Paul Celan*. En el caso de “Che cos’è la poesia” es evidente cuando Derrida indica que “El engaño de la inyunción²² puede dejarse inspirar por la simple posibilidad de la muerte, por el peligro que le plantea un vehículo a todo ser vivo. Oyes venir la catástrofe” (305). La cita anterior denota que someterse a su propio instinto lleva al animal a quedarse detenido a mitad del camino; ello significa que, en el caso del poema, su propia naturaleza escrituraria lo lleva al accidente. Una cualidad que cabe resaltar es la vulnerabilidad del texto poético, que, en el proceso de descarrilar la respuesta, puede volverlo irrelevante dentro del sistema de la lengua.

En contraste, en *Schibboleth: Pour Paul Celan*, expone que la palabra que da título al libro funciona como una llave inapropiada para la lengua del poema debido a su diferencia “fonemática” (50). Así, aunque tal término no tenga mayor significado fuera de su pronunciación, esa marca: 1) se coloca como un punto medio o umbral cuyo significado no está motivado por un sentido trascendental, ni lo posee en sí; 2) genera un sentido que separa un espacio de otro. Estos dos puntos implican la posibilidad del descarrilamiento o la insignificancia a causa de la ausencia originaria de sentido. Esto se justifica en que, como sostiene Joshua Schuster en “Broken Singularities (Derrida and Celan)”: “La ‘singularidad cifrada’ de Derrida resuena con la noción de singularidad rota –ambos conceptos y términos que registran un carácter singular y destructible” (117). Tal aseveración reafirma la idea de singularidad del poema, pero deja de lado la noción de medialidad en favor de la de ruptura.

²² En el contexto derridiano, la inyunción se entiende como la necesidad de responder a un elemento que antecede al “presente” (30). El filósofo francés desarrolla la idea en *Espectros de Marx*, cuando señala la necesidad del tiempo de responder a las demandas planteadas en el pasado, lo que constituye una crítica del tiempo presente delimitado, porque al tener que “hacerse cargo” de la herencia, el presente no puede sostenerse únicamente por sí mismo.

Importa resaltarlo, porque esta última deja ver el carácter medial del texto poético, en tanto que es desplazado entre las posibilidades de significar de modo tal que queda como una marca diferida.

Todo lo anterior se explica en “Las voces de Artaud”, donde el filósofo francés aclara que “en cierta forma, la responsabilidad de la escritura, de lo que llamamos creación en general, se vive como algo hueco, proveniente de un vacío –una especie de *kenos* de la escritura–, de tal forma que, en el fondo, lo que habría que decir no existiría antes del acto de decir” (Grossman). Con base en la cita, se puede afirmar que el poema aparece en una condición de medialidad por encontrarse en un punto en el que el sentido del código se halla amenazado por sus propios recursos, que no significan, pero engendran un sentido. A partir de los puntos previos se explica la “suspensión de respuesta” o la posibilidad de que falte. La “suspensión de la respuesta” se entiende como la incapacidad de producir un “sentido final” que establezca un significado unívoco dentro del texto. En consecuencia, un efecto de la “suspensión de la respuesta” es que el texto tenga más de un sentido y que, en todo caso, su sentido no sea unidireccional. Esto quiere decir que el texto no construye su sentido en una relación consecutiva, sino mediante elementos salteados. De esa forma, el camino que aparece se vincula con la pregunta “¿qué es?”, sin que ésta constituya una metáfora o una alegoría. Ello resulta relevante porque la confusión de elementos provoca que los significados se disparen y que éstos se condensen en determinados aspectos textuales; entonces el camino no sólo se asociaría a dicha interrogante, sino también a la separación de elementos y al punto en que ambos lados entran en contacto.

Concretamente, en *Schibboleth: Pour Paul Celan*, Derrida asocia al poema con la fecha como marca temporal, lo cual está plasmado desde el inicio del libro cuando señala

que, al originarse por un evento irrepitable, el poema ocurre simultáneamente una primera y última vez (12), es decir, una única vez. Con base en ello cabe plantear que así como el “evento de la circuncisión” es conmemorado por la fecha, el poema redundante en una marca en la lengua, la cual también “recubre” un acontecimiento único. Esto suena problemático, pues el horizonte en el que se da la obra poética es el lenguaje que, en tanto sistema de repeticiones y ausencias, implica la posibilidad de ser dicho una vez más (Bennington 168). Esto última coincide nuevamente con el sentido de “la pasión de la escritura”, la cual deforma cualquier hipotético sentido original de dicho acontecimiento. Ello significa que la posibilidad de comunicar entraña, también, la de su desaparición. Éste es el riesgo del que habla Derrida en “Che cos’è la poesia”, en el cual también recae la producción del archivo literario o, por lo menos, su autorreferencialidad. No obstante, en *Schibboleth: Pour Paul Celan*, el filósofo francés comenta que en torno a esos momentos irrepitibles se desarrolla la datación (o “fechación”) como remembranza y memoria de un recuerdo (15). El lugar en la lengua en donde se anuda tal contradicción es la marca poética. A partir de esto, Derrida hace su lectura de Celan, que pasa por reconocer que para “capturar” ese momento el poema requiere de la materia más *radical* del lenguaje: sus recursos que operan incluso en el habla cotidiana.

Mediante el procedimiento descrito se establece el vínculo entre el camino y la pregunta, así como la subsecuente respuesta que, según Michael Naas en “Oddments: The Rest of Deconstruction”, es la misma que el propio Jacques Derrida señala como piedra fundacional tanto de la filosofía como de otros campos de conocimiento (*savoir*) (112). En contraposición, la “pasión de la escritura” suspende la posibilidad de responder o, por lo menos, de hacerlo de modo *definitivo*. Entonces, al *definir* se cruza la ruta: se pasa de un lado

(la no definición) al otro (la definición); el erizo, como el poema, queda en medio. Lo anterior permite contrastar a dicho animal con otros dos insinuados en “Che cos’è la poesia”: el águila y el fénix, ambos relacionados con lo filosófico dentro del corpus derrideano.²³

Al profundizar en la idea anterior, cabe considerar que aquellas dos aves no se arriesgan cuando cruzan el camino y que ven claramente el camino desde arriba; tal contraste arriba/abajo no es banal, pues la altura del vuelo les permite mantenerse a salvo. Así, el conocimiento filosófico buscaría abstraerse no sólo del “camino”, sino también del riesgo implícito en la definición, al momento de contestar “¿qué cosa es?”. Entonces, la “demanda” para que el erizo salga de la mitad de la vía se debe a que quedarse a medio camino supone un riesgo, en el cual reside la posibilidad estructural de la muerte. Asimismo, tal requerimiento se asocia con la concepción derrideana de ley, que busca evitar el accidente. De esta manera el erizo-poema, al estar pegado al suelo y detenido “en medio del camino”, se somete a la posibilidad del percance y, a causa de ello, se expone a la herida. El vínculo entre esta última y la respuesta puede ser visto en *Schibboleth: Pour Paul Celan*, donde Derrida señala que el intento de ordenar la palabra implica hierirla (100). Este nexo resalta, porque tanto la “herida” como el “accidente” involucran la pasividad.

Todo ello se vuelve relevante en el contexto de *Schibboleth: Pour Paul Celan*, pues ahí el filósofo francés comenta aquellos actos que sólo acontecen una vez y de los cuales se deriva la fecha como marca conmemorativa (55). Al respecto, William Watkin, en “Derrida's

²³ Al respecto, Federico Rodríguez indica que, por un lado, el águila es una referencia a Hegel, por el juego de palabras que puede hacerse en francés con el apellido del filósofo y el sustantivo: son homófonos. El caso del fénix resulta más complicado; no obstante, según el mismo autor, éste es un animal que puede ser asociado con el cristianismo y también con el espíritu, precisamente cristiano, de Hegel, ya que en un primer momento al fénix se lo ha entendido como una figuración de Cristo; en un segundo momento, también puede ser visto como el renacimiento perpetuo que proviene de las cenizas, lo cual alude al pensamiento hegeliano, sobre todo a aquella parte que supone “la superación, el relevo, la sublimación compresora” o *aufhebung* (222).

Limits: Aporias between 'Ousia and Grammē"', comenta que esa herida implica la discontinuidad (134), entendida como la falta de unión en el mensaje. Por ello, el poema no "funciona" como un enunciado llano, sino que es la condensación de la materia viva del lenguaje recordando su propia falla originaria, lo que causa que el texto poético emerja de la herida (en el libro sobre Celan) o que el destino de éste sea el accidente (tomando en cuenta el término usado en "Che cos'è la poesia"). Ambos gestos son manifestaciones de la pasividad, por el papel en que colocan a quien los padece; ambos conforman los bordes de la obra poética.

En complemento, en *Schibboleth* el poema se asocia a la cesura (Rampérez 52), esto implica que siempre está latente la ausencia del referente, la cual el propio texto poético trata de compensar mediante su forma. Lo anterior se fundamenta al considerar que "el poema quiere, de algún modo, hacerse nombre propio del acontecimiento, encriptación (de la herencia) de una fecha. Como nombre propio, será singular y restará solo y único" (Rampérez, 49). La cita se refiere a la aparente coincidencia entre la fecha y el acontecimiento lingüístico; el enlace entre ambos elementos es el nombre, el cual está vinculado a la pasividad. Así se puede resumir la idea del poema como herida, pues bajo esta perspectiva el poema sería una llaga dada en el lenguaje, aunque en última instancia puede borrar aquello que "originalmente" iba a "conmemorar".

Se puede resaltar que la correlación entre la idea de "a medio camino" y la de pasividad del accidente recae en la indeterminación porque, al permanecer a la mitad, el poema resiente la posibilidad de ser catalogado en cualquiera de los dos lados. A partir de

este punto el nombre más indicado para ese camino es el de interpretación.²⁴ Bajo esta óptica se refuerza la semejanza entre el erizo y el poema, y el accidente sería la imposibilidad estructural de completar tal esfuerzo (Rodríguez, 213). Así, es evidente que aquel erizo textual y la carretera condensan y ejemplifican el destino del poema. Un contraste de ese gesto puede hallarse en “Che cos’è la poesia”: “El truco de la *inyunción* puede, antes que nada, dejarse inspirar por la simple posibilidad de la muerte, por el peligro que un vehículo le hace correr a todo ser finito. Oyes venir la catástrofe” (“Che cos’è...” 307). Tal catástrofe, el accidente, remarca y abre la posibilidad estructural de la muerte; en otras palabras, esa *inyunción* o sometimiento es el momento en el cual late la posibilidad de que el erizo-poema pierda su mismidad.

El problema de la singularidad de la lengua puede resultar todavía más radical, como puede verse en los poemas de Celan, cuando incluyen dentro de sí más de un idioma; Derrida designa lo anterior como “Babel” (*Schibboleth...* 54). Al decir que el poeta rumano radicaliza el problema me refiero a que, continuando con “la imagen” del erizo a la mitad de la vía, no habría un solo camino que cruzar, sino varios. Luego entonces, todas esas palabras imbricadas, aun sin provenir de lenguas en común, y las cesuras dadas entre ellas por no compartir código son el origen de los poemas celanianos. Ello provoca que haya un momento irreductible en el texto poético. Asimismo, tales marcas de la diferencia son la herida primordial que da lugar a lo poemático. De esta manera el cruce interlingüístico en Celan tiene correspondencia con el camino referido por Derrida en “Che cos’è la poesia”.

²⁴ Una interpretación más radical de esta idea marca el nexo con la traducción, desarrollada de modo más puntual en *Espectros de Marx*, en donde si bien Derrida no cataloga a esta última como “catástrofe” o “accidente”, sí señala que hay una suerte de desentendimiento entre el texto en la lengua original y la pieza traducida.

Consecuentemente, el resultado del camino es el accidente. Federico Rodríguez indica que abrirse a la posibilidad del camino implica, a su vez, el riesgo de perder el “yo” (235), lo cual constituye una forma de muerte, porque se pierde la identidad como delimitación de uno mismo. Esto permite inferir que otra cualidad del poema es que *medita* sobre la posibilidad de su propio fin. No obstante, uno de los efectos más profundos del texto poético no radica en su propia borradura o en la elisión de aquello que conmemora, sino en la posibilidad de “borrar” a su propio lector, ya que como señala Fernando Rampérez: “Nadie es el destinatario del poema, por tanto; el destinatario es Nadie. Quizás el lugar vacío con nombre propio: ese lugar que no se puede, no se debe rellenar [...]” (52). Esto, en última instancia, implica que el destinatario sí constituye un elemento fundamental para la construcción del texto poético en tanto que su ausencia genera la posibilidad de que ese lugar sea ocupado por cualquier leyente, al mismo tiempo que denuncia la eventual falta de cualquier receptor.

Así, el nexo entre poema e interpretación muestra que el problema radica en el vínculo del poema con la definición, porque supone que debe colocarse en uno u otro lado; tomar ciertos aspectos y excluir otros. Ante lo anterior, la solución que presenta el texto es “resguardar” al erizo, es decir, dilatar todo lo posible el momento de la indefinición. Por lo pronto cabe volver a la posibilidad del accidente “[...] de guardar del olvido eso que al mismo tiempo se expone a la muerte y se protege –en una palabra la dirección, la retirada del erizo, como sobre la autopista un animal hecho bolita. Uno quisiera tomarlo entre sus manos, aprenderlo y comprenderlo, guardarlo para sí, cerca de sí” (“Che cos’è...” 305). Al mismo tiempo, la marca poética corre el riesgo de caer en el olvido por su naturaleza, que borra a su posible lector. Lo que esto conlleva pasa por dos verbos: aprender [*apprendre*] y comprender

[*comprendre*]. Ambos están asociados a la poética más clásica (aquella de la que se podría pensar que Derrida rehuiría), ya que implican la memorización. En tal sentido, la idea planteada por el filósofo francés implica una relación particular entre el sujeto y la marca poética (Zhuo 131), lo que apunta a la posibilidad de que en algún momento el poema sea deformado aun en la marca que le da sentido, hecho que conllevaría la borratura de esta última mediante su lectura e interpretación.

Asimismo, hay tres elementos asociados con dichos verbos: el corazón, la memoria y el otro; los tres están imbricados entre sí de manera indisoluble, lo que da lugar al “aprender”. En primer lugar, el corazón del que habla el texto del filósofo francés está definido por su oposición a otros: no se trata de algo literal o biológico, ni de la idea de corazón en pensadores como Pascal o Heidegger. Este contraste es relevante. En el caso del primero, el corazón es el principio organizador de una razón matemática y de un conocimiento científico (“Istrice 2” 325); frente a esta lógica, propensa al solipsismo (no hay un número que sea idéntico al otro), está la propuesta de la herida, la cual si bien tampoco permite un proceso de identificación o, en todo caso, de analogía, sí implica una apertura a lo otro. En este sentido el número pascaliano se contrapone a la noción derridiana de lo irremplazable en *Signéponge* (110). Si bien ambos autores en su definición de corazón concuerdan en “lo irrepetible”, la de Derrida le da un carácter pasivo al poema.

Para explicar la manera en que se llega a dicha herida es necesario reconsiderar la crítica que hace Derrida a Heidegger. Cabe mencionar que el filósofo alemán evoca la misma oposición entre literatura y poesía expuesta por el pensador francés (Zhuo, 140). Sin embargo, la particularidad heideggeriana recae en que considera a lo poético como una puesta en escena de la verdad que, en tanto tal, tiene un carácter insustituible que *debe ser aprendido*

de memoria (“Istrice 2” 324), mientras que la literatura es efecto necesario de tal “puesta en escena”. Con base en esto se puede afirmar que Derrida desarrolla su concepto de memoria poética criticando la postura heideggeriana. De este modo, el corazón del “aprender” es aquel de una expresión tan singular que, si bien puede hallar eco en otras lenguas, no puede traducirse por completo: “*apprendre par coeur*”, con las vías paralelas en el inglés y el árabe, “*learn by heart*” y “*hafiza a’n zahri kalb*”, respectivamente (“Che cos’è...” 305). Un contraejemplo se encuentra en la lengua original de ese trabajo. La necesidad del español de traducir “*apprendre par coeur*” por “aprender de memoria” facilita detallar un par de cosas más, pues entre el elemento original y la traducción (que en buena medida funciona como interpretación) hay una falla que no permite transponer por completo una marca idiomática; en este caso en específico, se pierde la palabra “corazón”, que motiva al texto derridiano.

Lo anterior asienta una diferencia radical respecto al aprendizaje que no se arriesga en “el camino”; esto es el conocimiento “lógico”. En cambio, en *Schibboleth: Pour Paul Celan*, el filósofo francés señala: “Yo no pretenderé leer o descifrar este poema. Poema sobre el poema, él [Celan] nombra también el devenir-poético de la palabra, su devenir-judío, en suma [...]. Él describe el devenir-circuncisión de la palabra de origen, su circuncisión. Es un relato de la circuncisión” (105). Esto conlleva: 1) una evidente variación respecto al Derrida de *La diseminación* que considera el texto como un elemento por descifrar e indescifrabable al mismo tiempo²⁵ y 2) que la relación establecida con el poema no opera como descripción o

²⁵ Concretamente, en *La diseminación* indica que: “Este [el texto] no se explica únicamente, lee su explicación, que no es un discurso venido de otro lugar y que, fuera del texto, vendría a comentar, interpretar, descifrar – empezáis ya a saber por qué es indescifrabable el texto– enseñar o informar sobre los secretos técnicos de su disposición” (446). Esta doble relación deja ver un problema constante en la obra de Derrida: la voluntad de asir el sentido y la imposibilidad de lograrlo completamente. Así, el texto funciona de doble manera ante la posibilidad de que se *descrifren* por completo sus “secretos”: manifiesta algunos, pero siempre hay algo que queda oculto.

narración, ni siquiera como argumentación sobre el objeto aludido. Derrida, particularmente, resalta que una de las cualidades de Celan es la atención que presta al propio funcionamiento de la palabra.

Así, en contraste con Heidegger que resalta a un poeta que poetiza el poema, Derrida, en un gesto más radical, destaca a un autor que *circuncida* la palabra. Este contraste permite reafirmar la noción del aprendizaje lógico frente a la del aprendizaje poético, ya que al realzar la “mitología de Hölderlin”, Heidegger deja de lado aquello que buscaba poner de relieve: el poema. Mientras que la “circuncisión de la lengua” en el texto poético se muestra como una herida en la palabra que genera un sentido que *puede o no* convertirse en fundacional para una comunidad, lo cual está aunado a que: “Derrida recuerda que la circuncisión es también un rito en el que se da al niño el nombre propio; de alguna manera, es un rito que significa la entrada legítima a una comunidad con una marca carnal y un nombre: es el reconocimiento de un singular” (Jerade 81). La cita expone el acto nominativo como la capacidad de distinguir a un ente singular; esto marca un contraste con la consideración heideggeriana para la cual la poesía necesariamente funda un sentido mitológico que deja de lado el singular.

A partir de este aprendizaje poético, se puede mencionar un elemento más de los listados anteriormente: el otro como factor estructural en el lenguaje. Así, “*Apprendre par coeur*” no es sólo una expresión idiomática, es una forma de acercarse a aquel erizo del inicio y, por lo tanto, de aproximarse al poema. Un ejemplo se encuentra en la respuesta de Derrida: “No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida, pero también que no sea hiriente. Lllamarás poema a un encantamiento silencioso, la herida áfona que de ti deseo aprender *par coeur* [...] El poema cae en suerte, bendición, venida de lo otro” (“Checos’è...” 307). Esto significa que el texto poético *debe* ser aprendido de corazón por el hecho

de ser hiriente, por lo que aprenderlo (incluso comprenderlo) significa dejarse atravesar por él en alguna medida; de que en su radical singularidad se vuelve imposible sostenerlo. Dejando la terminología poética del texto de Derrida, y pensando en un análisis literario más específico, lo anterior significa leer el poema como algo que produce en sí sus propias reglas, de ahí la petición derridiana de “olvidar la cultura”, ya que el poema-erizo no puede ser aprehendido ni capturado desde alguna referencia poética o filosófica. Esto podría asociarse con “la ley de la cosa” mencionada en *Signéponge*, que hace parecer que el poema se aísla de cualquier contexto para fundar uno propio. No obstante, debo matizar que este olvido se refiere a la imposibilidad de no retener tales referencias por completo; esto es que se pierda información, cualidades, etc.

A pesar de esto, ese otro no queda en lo *absolutamente* otro. El poema puede y debe ser aprendido debido a que, como dice John Phillips, también puede y debe ser repetido (233). Es aquí donde entra en juego la memoria y una suerte de didáctica, término que no aparece en el texto de Derrida, pero que sin embargo incluyo por su aparición en el artículo de Phillips, quien habla de un “Teaching of Poetry”. Mé interesa remarcar dos aspectos de “Che cos’è la poesia” y *Schibboleth* en relación con “aprender”, lo que bajo la perspectiva phillipiana corresponde a la idea de integrar un elemento-otro a sí mismo y respetarlo como tal. Esto se ve en las lecturas que hace Derrida de Celan, al señalar cómo éste incorpora otras lenguas a su obra. Lo previo se motiva al revisar las últimas líneas del texto: “Recuerda la pregunta: ‘¿Qué es...?’ (*ti esti, was ist..., istoria, episteme, philosophia*). ‘¿Qué es...? llora la desaparición del poema –otra catástrofe. Al anunciar eso que es tal como es, una pregunta saluda el nacimiento de la prosa” (“Che cos’è” 307). Ello provoca que la respuesta de Derrida se oponga a una “construcción lineal” (o de causa-consecuencia) del poema, ya que

demuestra que los juegos lingüísticos resisten dicha organización. A causa de lo anterior, la idea de una “ley poética” es significativa, ya que el poema reitera el vínculo de conjunción-disyunción respecto al acontecimiento, mediante el juego de intentar definirse sin lograrlo, lo cual regenera y deforma al mismo tiempo su propia ley.

En este sentido, la similitud de la literatura en general y del poema en específico es que no se tratan de enunciaciones constatativas, enunciados que tengan que ser verificados a partir de valores de verdad o mentira (*Schibboleth...* 85). La obra poética funcionaría mediante una performatividad poemática,²⁶ la cual volvería a crear el espacio-tiempo que menciona. Esta yuxtaposición de elementos dentro del análisis de Celan toma la forma de la ceniza, debido a que es el resto que queda después de que las cesuras que conforman el poema cobran vida. Watkin, al respecto, comenta que a partir de esta idea se muestra también la noción de fecha en Derrida, que constituye un tiempo (y en buena medida también un espacio) irremplazable (135); poniéndolo en términos más sencillos, el evento datado no volverá a suceder, de tal modo que lo que queda son cenizas. Esta inestabilidad del texto poético sería su forma de vida, la manera en que esquivo tanto a la mimesis como a cierta analogía que identifica como iguales dos elementos singulares.

De tal suerte, cabe recordar que, según Jonathan Culler, el texto constituye una “performatividad lírica”, la cual implica que la respuesta y el objeto que enuncia parecen coincidir entre sí (48). Esto no sólo involucra a elementos externos al escrito, sino también a la forma del enunciado. Paralelamente, la relación del erizo-poema con “el camino” se

²⁶ Derrida utiliza esta expresión en *Schibboleth: Pour Paul Celan*. Debido a toda la consideración de lo poético y lo poemático he decidido conservar este segundo término, en función de señalar que dicha performatividad se da en esas características específicas de la lengua que la volverían intraducible a otro idioma; de igual manera, recorro a él en función de la concepción del poema como manifestación singular.

convierte en un proceso nominativo-poético. Al respecto, cabe considerar que en *Schibboleth: Pour Paul Celan* permanece el doble juego entre la ausencia de un lector y su constante nominación e introducción a partir de la “circuncisión” de la palabra: “La oposición de lo propio y lo impropio, de lo puro y lo impuro, coincide con frecuencia con lo circunciso y lo no circunciso” (106). Esta oposición significa que el poema, en tanto marca de la lengua, presupone la existencia de un receptor que permanece en una relación ambivalente con la obra poética, entre poder identificarla o no. No obstante, en ese intento de reconocimiento se da otro proceso vinculado a la nominación del lector: “Para que el testigo pueda hablar en su nombre, todo testimonio exige una relación inventiva con la lengua. La poética que funda el poema, en su acontecer mismo, revela su dimensión intraducible. El poema es intraducible porque da testimonio de eventos en la lengua [...]” (84). Si bien esta cita pone el poema del lado del acontecer, centra su atención en el proceso que he enunciado, la doble ligadura que hay entre la lengua y el lector. En este sentido, el receptor o, en palabras del autor, el testigo del poema se hace partícipe de éste y de la estructura autocreativa del texto.

Así pues, en contraste con Celan, en Ponge la figura cardinal es la esponja, lo cual significa que ésta “funciona” como el corazón o motivo del poema por el parecido fonético entre su nombre y el del autor. A causa de esto, se puede colegir que las cesuras referidas anteriormente se manifiestan en la confusión entre uno y otro. La (sutil) línea entre el apellido Ponge y la pronunciación de *éponge* es la marca poética que en los escritos celanianos se manifiesta con recursos como la datación, la prosopopeya o la alusión a eventos concretos sin convertirlos en relato (Lacoue-Labarthe 27). Parecería que los gestos de ambos autores funcionan de modo contradictorio, ya que mientras en los textos de Celan se remarca la importancia de conmemorar un suceso; en el caso de Ponge se busca la confusión entre un

nombre común y uno propio, de modo tal que se borra la frontera entre dos aspectos del lenguaje. A pesar de esta diferencia, los textos de ambos poetas tienen la capacidad de “darse vida”, a causa de ello considero que aspectos de la esponja de Ponge se espejean en el poema de Celan, y aspectos de la ceniza de Celan se proyectan en el de Ponge. Esto no quiere decir que se abarquen bajo alguna categoría textos con determinados aspectos, no hay un gesto identificatorio. Las semejanzas de los dos podrían darse entre escritos que no están catalogados como poemas.

En resumen, a pesar de que Derrida encuentra efectos semejantes en los textos de Celan y de Ponge no llega ahí mediante los mismos procedimientos; lo poemático se manifiesta en la obra de cada uno de los dos, y si bien las consecuencias de las cesuras tienen paralelos, no resultan totalmente identificables entre sí. La imposibilidad de equiparar a uno con otro muestra la singularidad del accidente poético, porque a pesar de las semejanzas ambos son tan disímiles que se vuelve sumamente complicado hacer una analogía que considere la totalidad de las piezas. De tal forma, al dejar de manifiesto los cortes singulares de la lengua, no se permite un proceso de identificación entre las obras de ambos poetas. Con esto me refiero a que tanto Celan como Ponge pueden parecer autores que sólo tienen en común el hecho de compartir determinado período histórico y de ser motivo de análisis de Derrida. Incluso en sus procedimientos lingüísticos y retóricos son considerablemente diferentes. Cada uno crea su propio espacio a partir de sus referentes. Ello presupone “atropellar al poema” porque considera solamente los resultados de éste sin tomar en cuenta el origen del accidente. Así, el texto poético es el incidente que no puede ser narrado ni relatado, y cuya marca sólo puede notarse en la deformación de la lengua.

Consecuentemente, una forma de acercarse al texto poético sería la que menciona Marchant: la asociación (60), lo cual se justifica en que el poema se conforma de la errata en la continuidad del discurso, de manera que sería necesario rastrear los puntos donde falla la lengua y se convierte en una suerte de “mitología de la imperfección” para encontrar las cesuras inferidas por Derrida. Por consiguiente, la asociación de dichas señales permitiría vislumbrar algo así como el sentido del texto, o por lo menos estudiar sus “fallas”. En concreto, quedaría pendiente analizar las consecuencias de la tensión entre lo singular y lo categórico, ya que en ello quedan expuestas nuevamente la medialidad y la singularidad de la obra poética.

Tal tensión se enlaza con la “lógica del ejemplo”, expuesta en “La ley del género”, la cual juega con la posibilidad de que un texto pertenezca o no a una categoría determinada y pueda ejemplificarla (5). No obstante, tal relación nunca es llana ni transparente, ya que las características de una clase nunca son totalmente atribuibles a un objeto. Además, una operación así supondría una contradicción de la idea de performatividad, en tanto que se traza un origen genealógico/teleológico entre la ley (o teoría) y el objeto. El caso de la “ley del poema” demuestra que esa lógica no resulta completamente funcional porque hay una constante deformación entre teoría y ejemplo. Por lo anterior, el poema supone la desestabilización de esa ley. El propio Derrida da una muestra de ello en *Glas*.

3.4 *Glas* o el florilegio de Jacques Derrida

Glu de l'étang lait de ma mort noyée

Jacques Derrida, *Glas*

En esta última sección se presenta a *Glas* como una praxis poética de Derrida, lo que significa que dicha obra alude a las cualidades que el filósofo le atribuye al poema y, simultáneamente, las aplica. Esto se puede ver en la aparición de su primer verso publicado, el formato de doble columna, los cambios tipográficos y los juegos de palabras. Dentro de la obra, todos estos gestos reciben el nombre de recursos retóricos específicos, los cuales tienen correspondencias con los utilizados por Celan y Ponge. Todo lo anterior me lleva a considerar que en *Glas* se hace uso de los métodos poemáticos, aplicados de modo lúdico y sin una finalidad retórica específica. De esta forma, el tema es introducido reflexionando sobre la naturaleza de una posible poética derrideana. Posteriormente se revisa la idea de *Glas* como un florilegio; después se analiza el valor subjetivo de esta poética y finalmente se examina la relación del poema del filósofo francés con la intrascendentalidad.

Hasta este punto he señalado algunos elementos que, en el corpus derrideano, tienen la posibilidad de ser considerados como poéticos y los motivos de tal consideración. En dicho sentido, he bocetado una especie de poética de Derrida a partir de los aspectos que muestran el poema como un elemento umbral, subyacente a la ley, que *radica* bajo poéticas antiguas y modernas. Desde tal panorama cabría preguntarse qué clase de poética dibujaría el pensador. En un primer instante existiría la tentación de decir que es una de lo absurdo, ya que el poema, la poesía o lo poético quedan como elementos accidentales antes que con una esencia propia. Así, bajo la perspectiva revisada hasta ahora, uno de los principales problemas es que no hay manera de delimitar el poema desde un punto descriptivo ni desde uno normativo, debido a que éste no establece un paradigma que abarque a cada pieza o dibuje cada uno de sus elementos (contrario a lo señalado por los románticos), y a que establecerlo como regla constituye una contradicción, en virtud de que lo poético proviene de la desviación, por lo

cual el orden establecido resultaría inestable (contrario a las preceptivas inspiradas en Aristóteles).

En contraste con todo lo anterior, la poética de Derrida tendría un carácter imposible, ya que no engendra una categoría de “poesía” en su sentido más clásico, esto es por la vía de la inclusión, sino por la de la exclusión; esto quiere decir que este género se formaría por todo aquello que se desvía de la norma. En primera instancia, lo anterior aparenta sortear las consideraciones tanto descriptivas como normativas de lo genérico gracias a la operación en negativo, ya que al conformar una categoría con todo aquello inclasificable, se constituye una que simplemente invierte el procedimiento. Sin embargo, esto haría de la consideración de Derrida una poética negativa, cuyo principal problema es que hace coincidir el poema con la instancia de la idolatría (que señalé en la primera subsección de esta parte), en la cual prepondera la inversión del principio ordenador. El inconveniente de tal gesto es que solamente subvierte el funcionamiento de la clasificación sin que realmente la trastoque. De ello sobresale que el mismo filósofo francés critica tal inversión en *De la gramatología*, cuando señala que ésta conduce al mismo sistema sígnico-metafísico que ya ha cuestionado aunque con otro orden (24).

Así, el rasgo más *radical* de una hipotética poética derrideana se correspondería con el poema “por debajo de la ley”; esto quiere decir que el texto poético, por ser un signo puramente idiomático, resulta “incompleto” (*La voz y el fenómeno* 99). La marca poética no puede “ser detectada” por la ley del género porque no deriva en un significado o, dicho de otro modo, *falla* en su proceso significativo. Esto resulta relevante porque, en tal sentido, el poema provoca que la ley no pueda discernir entre los elementos que pretende regir. De tal forma, la obra poética (discursiva y referencial) mantiene unidos tiempos y espacios

disímiles. Los recursos de la referencia poética hacen imposible separar dichas temporalidades o, dicho de otra forma, las mantiene unidas en un instante que deriva posteriormente en un objeto literario sobre el que la operación clasificatoria resulta funcional.

Al respecto, hay que aclarar que la “ley poética” presupone abrir un lugar para “la cosa”, la cual tal vez nunca ocupe ese nicho. En tal sentido, el elemento que existe bajo el propio escrito poético no le dicta una directriz, gesto que se vuelve necesario para entender la idea de poema en Derrida, porque “la cosa” no es un elemento originario que dé orden a la obra poética. De esta forma, si bien la alegoría recubre la marca idiomática característica del poema, los dos elementos no se confunden o subordinan entre sí, por lo que permanecen separados. Esta virtual desarticulación singulariza no sólo al poema sino a cualquier texto en el que subyazga uno de ellos, así como la diferencia de los géneros mismos, dándoles un lugar aunque fuese virtual. En síntesis, a partir de los dos puntos presentados, cabe decir que la del filósofo francés sería una poética de “una sola vez” (cuestión nombrada en *Schibboleth: Pour Paul Celan* como *one time*), sin que eso signifique una *primera vez* [*first time*] que implique en consecuencia un orden que structure tanto al texto como a la poética, aspecto ligado al hecho de que el poema derrideano evade la ley y que llevaría a decir que la poética del filósofo francés es la del desorden porque no hay más que una ocasión, que además no puede ser regulada por ley alguna.

La idea de una vez [*one time*] que no se convierte en una *primera vez* ni en un “principio ordenador” constituye un recurso relevante de la poética derrideana, porque ahí reside la aparente contradicción que el pensador resalta en el poema, ya que en esa única ocasión coinciden dos elementos importantes: singularidad y repetición. Un ejemplo, dado por el propio Derrida, es la referencia a su primer verso publicado, el epígrafe que inicia esta

sección: “glu de l’etang de ma mort noyée” (*Glas* 209), que aparece en *Glas*, uno de sus textos más crípticos. El enlace entre ese primer verso y *Glas* podría parecer un simple manierismo, ya que esa línea no forma parte de un elemento mayor dentro del texto, incluso se puede afirmar que no sirve para señalar un orden en éste, ya que no ocupa un lugar excepcional. En tal sentido, la referencia sería un *síntoma* de la manera en que *Glas* está constituido y de su relación con la *poética* de Derrida, vínculo comentado tanto por Silvano Facioni (136) como por Michael Naas (4) en sus artículos sobre el texto. En última instancia, es en esa obra donde se puede percibir una serie de gestos poéticos definidos por el propio filósofo, incluido el verso ya mencionado.

Glas es uno de los libros más sugestivos y provocativos del corpus derrideano tanto en su forma como en su contenido (recurriendo a una oposición clásica, aunque ya anquilosada). Esto se evidencia de manera inmediata en la distribución del texto, que está acomodado en dos columnas distintas, con dos tipografías diferentes que aparentemente no tienen relación alguna. Aunado a lo anterior, cabe señalar que ninguna de las columnas presenta formalmente un inicio o un final. En el caso del principio se encuentran estos enunciados: “lo que quedando hoy, para nosotros, aquí, ahora un Hegel?” (7a) y “«*eso que ha quedado de un Rembrandt desgarrado en pequeños cuadros muy regulares y tirados al cagadero*» se divide en dos” (7b). Las clausuras se hallan en la columna izquierda: “Un tiempo para perfeccionar el parecido entre Dionisos y el Cristo. / Entre los dos (*desde ya*) se elabora en suma el origen de la literatura / pero ella *corre a su perdición* por haber contado sin” (291a); el final de la columna derecha es: “Eso que yo había temido, naturalmente, *desde ya*, se redita. A día de hoy, aquí, por ahora, los deshechos de” (291b). Estos fragmentos, que permiten ver el inicio y el final de ambas columnas, muestran aquello que señalo cuando

sugiero que *Glas* no tiene bordes en forma, porque los límites están cortados y no concluyen. Además, si bien la presentación del texto resulta llamativa, su contenido no es menos sugerente, debido a que cada columna trata un tema distinto. Mientras la izquierda habla sobre la filosofía de Hegel, la derecha discurre sobre las obras y los nombres de los personajes de las novelas y obras de teatro del autor francés Jean Genet. Asimismo, cabe indicar además que los discursos de ambas columnas se ven interrumpidos constantemente por cartas, notas, comentarios, entre otros recursos textuales, y que los cortes en la continuidad mencionados pueden extenderse por varias páginas antes de regresar al “texto principal”.

Así, no es casualidad que señale *Glas* como muestra de una “poética derrideana”, pues ahí se condensan elementos significativos tanto para la noción de poema del autor como para su obra en general, tales como la preocupación por el lenguaje, la *escritura* y la ausencia como constituyente estructural. Cabe agregar que el citado texto no es simplemente una representación o aplicación de sus conceptos sino que se constituye como una “praxis teórica” o una “puesta en escena” con un carácter doble: teatral y teórico; demostrativo y especulativo. Esto se puede sustentar en las aseveraciones que Michael Naas realiza en “Derrida *Floruit*”: “Es difícil no ser tentado por el pensamiento de que todo ya estaba dicho en ese trabajo *diseminal*; que *Glas* era al mismo tiempo [*once*]²⁷ flor y semilla, el florecimiento o suma de todo lo que había venido antes y la bellota o el grano de todo lo que vendría después” (4). La cita anterior marca la obra del filósofo francés como un punto en el que se ligan varios de los temas de sus primeros trabajos con otros que él adoptará más adelante.

²⁷ Las cursivas son mías. Esta palabra es la que Naas emplea en la cita en inglés. La remarqué debido a la idea que el mismo Derrida señala de cómo el inglés es de las pocas lenguas que le da lugar en su léxico a la noción de “una vez” (*Schibboleth*... 10).

En un primer momento existiría la tentación (ya apuntada) de considerar *Glas* como una “aplicación lúdica” de *De la gramatología* o *La diseminación*; no obstante el carácter propio de esta obra es que, como señala Naas, muchas de esas concepciones y consideraciones han llegado a un punto en el cual las ideas tempranas se distancian del desarrollo que tuvieron en las primeras obras del pensador francés, al tiempo que aparecen pensamientos que serían trabajados posteriormente (5). De esta manera, aquello considerado como una variación conceptual es una diseminación de esos primeros juicios sobre la *escritura* y la gramatología. Aunado a lo anterior se posiciona el comentario de Gregory Ulmer, quien señala que desde *La diseminación* hasta *Glas* hay una “gramatología aplicada”, en el sentido de que a partir de esos dos escritos se presenta una correspondencia o asociación entre teoría y aplicación (o teatralidad) (36), que posteriormente se vinculará a una noción de performatividad sin prescripción. Sin embargo, como el mismo autor advierte, la idea de la naturaleza dual de la flor y la semilla tampoco debe ser vista bajo la metáfora de la columna vertebral o central, ni siquiera como una matriz engendradora y generalizadora (menos aún sistematizadora) del pensamiento de Derrida (4) desde la cual se estructura el poema, ya que ese carácter doble no se articula de manera lineal o (recurriendo a la noción de un género textual) enciclopédica, entendido esto como una compilación ordenada y cerrada de conocimientos. Si tuviera que señalar una cualidad genérica de *Glas* sería el florilegio.

Hablar de *Glas* como un florilegio pasa por considerar las particularidades de éste, las cuales permiten reforzar la idea de la poética derrideana. El florilegio es un tipo de compilación textual que resulta sugestivo, ya que no ha sido definido propiamente; en todo caso, se ha conceptualizado a partir de su etimología: *flos* [flor] y *legere* [reunir, leer] (Villarreal 121). De esta manera una acepción literal del término sería compilación o

recolección de flores. Analógicamente, el florilegio ha llevado implícito, desde la Edad Media, el sentido de repertorio de textos de diversa índole, cuyo único eje sistematizador es el interés del autor (122). Esta característica ha generado una ambigüedad genérica, porque al compilar fragmentos distintos, nada garantizaría una unidad interna. Aunada al carácter fragmentario se encuentra la heterogeneidad, la cual consiste en la variedad y divergencia de las piezas constituyentes del florilegio. En este sentido, *Glas* concuerda con ambos aspectos por las interrupciones dadas a lo largo de la obra. En un segundo lugar, cabe considerar lo que dice Silvano Facioni sobre la noción misma de la flor y el florilegio: “El trabajo de Genet está invadido de flores de incierta e indefinida identidad sexual, las cuales exactamente por sus injertos y autofecundaciones borran la hipótesis de una genealogía, la trazabilidad de un origen, la delineación de una *rama*²⁸ o de un estilo, de un estilema o una estilística” (145). En este caso, si bien la cita se refiere de manera específica a la columna derecha de *Glas*, posibilita caracterizar buena parte de este texto como: 1) práctica poética o poemática, 2) florilegio, y 3) conjunción de ambos elementos.

La caracterización facionana deja ver algunos aspectos que vinculan tanto la “cualidad floral” como la poemática de *Glas*. La primera puede resaltarse por la referencia de Facioni al *estilo* en un sentido doble: el estilo de la flor como la forma que la singulariza frente a otros especímenes y el estilo como aquel elemento de una obra que la vuelve particular. Quiero resaltar este paralelismo, porque es uno de los *juegos* constantes en el texto de Derrida (y que, curiosamente, no vuelve a aparecer en otro momento de su obra)

²⁸ Las cursivas son mías. Las marco porque en el original en inglés se usa la palabra *stem*, la cual puede referirse: 1) al tallo como un elemento derivado de la raíz y antecedente de la flor; 2) a un vástago descendiente de un “tronco familiar”. Si bien el vocablo elegido no es del todo ideal por su traducción literal, por todas las referencias a las que puede aludir en inglés y porque no ostenta el juego fónico del idioma a traducir, sí permite aludir a los dos sentidos apuntados en el contexto del autor.

Particularmente, ese procedimiento se nota en primera instancia cuando la columna derecha alude a uno de los amantes de Genet, Stillitano (266b), y pasa a generalizarse en toda la obra cuando se apuntan otras cuestiones florales, como la idea de la Inmaculada Concepción como un proceso florístico, la “Rosa mística” (85b) o la cita de un fragmento de Genet donde su apellido es confundido con una flor homófona, aunque escrita con una divergencia gráfica (*gênet*) (49b). De tal manera, Derrida construye un florilegio en un nivel más o menos referencial a partir de lo floral, inserto mediante juegos lingüísticos. Dichos recursos evidencian que el texto “se produce” a sí mismo en función del *estilo*, que en este caso se asemeja al de las flores.

En este punto se debe indicar que la *flor* no constituye una “teoría” o modelo que explique *Glas*, y que de éste tampoco se puede inferir algo como una “flor textual”. El *estilo* funciona a modo de meridiano o umbral sobre el cual reposa todo el escrito (como un gineceo que es tocado por el *estilo*, continuando con la imagen floral) y “profundiza sobre sí mismo”, lo que quiere decir que al mismo tiempo que caracteriza otros elementos, recibe los efectos de aquellos, sin que ninguno prepondere sobre el otro. Esto permite suponer que el texto funciona como un proceso de autofecundación que lo asemejaría a una flor. Además, un segundo detalle del artículo de Facioni es la existencia de flores artificiales (145), idea destacable, porque a partir de ella se colige que la flor no constituye solamente una analogía, sino también la manera en la que está construida la obra. Así, todos los recursos usados a lo largo de *Glas* corresponden a distintas flores y distintos estilos, todos vinculados a los argumentos del primer Derrida. De esta forma, pensando en *Glas* como una “filo-poética”, podría especularse que el filósofo francés ha planteado una poética floral basada en marcas idiomáticas que tienen un correlato en lo estilístico.

La relación entre el estilo y la cuestión subjetiva en el florilegio justifica apuntar la historia biográfica-editorial de *Glas*. Los motivos más particulares de ella son: 1) la relación de la signatura, particularmente con su borradura, gesto que se ejemplifica en los juegos con el propio nombre de Derrida; 2) el único criterio ordenador de *Glas* sería la noción de subjetividad introyectada en el texto, lo cual fortalece la idea del florilegio, porque solamente interviene la preferencia o consideración del autor. Con base en ello, se puede reforzar que el florilegio tiene un considerable componente subjetivo que, en el caso específico de la obra que estudio, adquiere un notable cariz autobiográfico, pues en ella el filósofo francés hace múltiples referencias a su nombre y resalta que éstas se pierden en la continuidad lingüística.

Al respecto hay que señalar dos elementos. En primer lugar, el carácter del nombre propio, cuya relevancia estriba en que es uno de los elementos que más resiente los efectos de la borradura del sujeto mencionada anteriormente. Además, éste podría parecer la parte más transparente dentro del sistema del lenguaje, lo cual es señalado por Bennington en “Derridabase”:

El nombre propio debería asegurar un pasaje certero entre lenguaje y mundo, en esta medida debería indicar a un individuo concreto sin ambigüedad, sin necesidad de pasar por los circuitos de la significación. Igualmente, si se acepta que el sistema del lenguaje está constituido por diferencias y, por lo tanto, huellas, parecería que el nombre propio, el cual forma parte de la lengua, apunta directamente al individuo que nomina (100).

En la cita anterior, Bennington problematiza la contradicción del nombre debido a: 1) su relación con el objeto que nomina; 2) su participación (o no) en el sistema del lenguaje. Esta discordancia parecería resolverse en un paso: la trascendencia del nombre propio, idea

que supone que éste, como marca identitaria, es al mismo tiempo removible. Lo anterior hace del nombre un elemento que Malabou llama “trascendental”: “La parte esencial. Un superávit, un exceso que sistemáticamente se apega y se desapega” (243). Esto haría que el nominativo ocupara una parte preminente en el engranaje lingüístico, que pareciera anteceder a quien lo porta y que aparentara representar la parte por el todo (es decir, una metonimia). Por ello *Glas*, remarca las mayúsculas del nombre propio, las revisa y juega con ellas como marcas estilísticas antes que como un simple manierismo, gesto que el texto vuelve fundamental. Un acto paralelo se ve en *Mémoires pour Paul de Man* o *Adieu à Emmanuel Lévinas*, en donde Derrida revisa los nombres de dos amigos suyos después de sus muertes y las implicaciones de conservarlos.

En el caso de *Glas*, las referencias directas e indirectas al nominativo trazan la signatura del propio nombre de Derrida; al introducir sus iniciales como un adverbio (*dejá*, en francés, acabado) y en minúsculas, muestra que el nombre propio es uno de los motivos tanto de su obra como de su poética, ya que parte del movimiento dado en la nominación marca una línea que sirve como umbral, porque está en el punto intermedio entre el referente del nombre y el sistema de la lengua en general. En concreto, la operación nominativa es otro de los gestos que caracterizaría a una poética del filósofo francés. No obstante, el “acto nominativo derrideano” no crea mundo, sino que inserta un elemento lingüístico peculiar en la red semántica de la lengua; en tanto tal, la nominación en Derrida puede ir en dos sentidos: 1) integra en el lenguaje, a modo de signo, aquello que es nombrado; 2) la borradura de esto último corre el riesgo de ser sustituida por el signo, tal como ocurre con los amantes de Genet. Derrida se enfoca en esta última fase, ya que si algo puede ser reemplazado, pierde su carácter singular. Sin embargo, la borradura engendra la cualidad más peculiar del poema

derrideano, porque en el momento de elidir el elemento singular, queda evidenciado su carácter paradójico; dicho de otro modo: cuando éste es suplantado hay una falla en la operación significativa y representativa. Así un gesto poético de Derrida pasa por remarcar tal falla en función de mostrar que ahí hay algo insustituible.

Aunado a la cuestión del nombre propio se encuentra otro elemento que recibe particular atención en *Glas*: el sujeto. Desde *La voz y el fenómeno*, Derrida lo critica de manera más o menos sutil, entendiéndolo como la relación entre el nominativo como signatura y el dominio que ésta tiene sobre el texto. Asensi explica esta crítica como “la posibilidad de la ausencia, de la muerte del sujeto de esa escritura y/o señal, se convierta en la condición de posibilidad de todo lenguaje hablado” (427). Así, el vínculo dado entre el nombre propio y el sujeto recae en la signatura inscrita en determinados actos o acontecimientos, la cual mostraría un grado de pertenencia o una proyección del creador en la obra; esto es lo que en disciplinas como el arte o la literatura se conoce como autoría. Ello resulta problemático a causa de la inscripción que perviviría en la obra y acabaría por convertirla en una declaración (de principios, valores, etc.) autorial. En consecuencia, la crítica al sujeto, remarcada en *Glas*, conduce a desencadenar el escrito de su autor, entendido este último como una presencia metafísica que antecede al texto y, por lo tanto, lo justifica y trasciende.

Esa crítica es fundamental, ya que resulta útil para trazar una poética derrideana porque resalta el poema como un elemento desencadenado de una teleología y basado en una cuestión idiomática. Simultáneamente, tal crítica se despliega en *Glas* mediante los siguientes gestos: 1) el formato de doble columna, el cual dificulta una signatura que abarque completamente el texto (Spivak 24); 2) los temas de ambas columnas, entre los cuales cabe

resaltar la relación entre un autor y la obra que *signa* (Malabou 244). Además, el pareo entre los dos autores revisados deja ver que la inscripción del nominativo en la obra, si bien es una introyección de un elemento subjetivo, resulta inestable debido a que tanto el nombre propio como la escritura los desfasa (Kronick 999), esto significa que el ejercicio escritural realizado tanto por Hegel como por Genet sobrepasa cualquier “intención autoral”. En *Glas*, esto se nota en la imposibilidad de derivar una totalidad que eventualmente pueda ser clasificada por completo.

En complemento, la concepción de sujeto que critica Derrida es la de una entidad idéntica en sí, que trascendería al texto que signa y se sobrepondría al sistema de la lengua. Eso se puede leer también como una clausura del texto en su autor y, por lo tanto, como el fin de la significación, que empíricamente no es posible en ningún acto comunicativo. Al respecto, Manuel Asensi señala en *Los años salvajes de la teoría* que:

Debe tenerse en cuenta que esta “crítica” de Derrida al sujeto como presencia plena parte de su manera de posicionarse ante la fenomenología [...]. Con ello se está afirmando que el anonimato del *yo* escrito, la impropiedad del *yo* escribo es la situación normal. En el plano textual empírico ello se traduce en que la significación no puede depender de la voluntad o del querer decir del autor (427).

En otras palabras, Derrida apunta la “muerte del sujeto” como prueba del funcionamiento del sistema de la lengua, ya que éste sólo podría operar como significación en la ausencia de quien enuncia. Si bien dicha muerte es estructural y sistemática, en *Glas* deja ver sus efectos de manera palpable, en algunos de los recursos del texto tales como los parentescos semánticos, las confusiones fonéticas, entre otros. Asimismo, el comentario de Asensi deja ver dos aspectos particularmente relevantes: la anonimidad y la impropiedad (298).

La primera implica que la *escritura* y la lengua, en ausencia de un emisor, carecen estructuralmente de autor. La segunda conlleva que toda marca propia que identifique expresión con significado pierda su efecto, lo cual provoca que el sentido no resulte diáfano. Ambos aspectos muestran el funcionamiento del lenguaje. Todo lo anterior se manifiesta en *Glas* mediante recursos como la criptonimia o la homofonía (Spivak 26), o en gestos como la datación, la prosopopeya o la anáfora, ya que éstos implican posterioridad respecto de la muerte de un sujeto, lo que lleva a pensar que un elemento que distingue a la referida obra derrideana del “funcionamiento de la escritura” en general es que involucra una marca de estilo. Esto es notable debido a que también diferencia el texto (y la idea del poema) de otras consideraciones del filósofo francés. No obstante, en todo este (cuasi) esquema hay un factor, relacionado con la flor, que vale la pena resaltar: la noción de impropiedad, que se vincula con la de (in)trascendencia tanto del sujeto como de la propia flor, porque ambos aparentan perder su significado.

Junto a la pérdida de propiedad se puede mencionar otro aspecto: la pérdida como estilo. Esto parece justificar el título de la obra, como una poética del duelo justificada en que la merma se corresponde con la ausencia estructural de un sujeto, la cual puede ser velada mediante un proceso de nominación, también conocido como muerte. En este punto hay que señalar que el paralelo entre la ausencia estructural y la muerte se convierte en un elemento básico de *Glas* debido a que: 1) la segunda queda como un acontecimiento sobre el cual reposa la idea de poema de Derrida y, en esa medida, marca una línea divisoria entre un antes y un después; a causa de esto se establece la fecha de un acontecimiento que no se repetirá y que, en tanto tal, ha producido un cambio irremediable en el mundo (Kronick 1005). 2) El poema no se considera propiamente un acontecimiento, sino que se coloca en un punto

intermedio, en medio de lo que ocurre y del lenguaje (Spivak 22). En consecuencia, el texto poético *conjunta* el sistema de la lengua con un acontecimiento singular, mediante los rasgos retóricos.

Así, *Glas* deja ver con relativa claridad dicha separación-conjunción tanto en los elementos materiales del texto (como su tipografía y disposición) como en sus referentes, los cuales aun en un discurso riguroso y académico como el de la columna izquierda dejan ver su propia fractura discursiva en las constantes interrupciones que hay por parte de las cartas de Hegel a su hermana, cuando éste habla acerca de la familia como institución. Bajo la idea de la flor, el texto poético vela el acontecimiento, además de correr el riesgo de ser confundido con él (sin que ambas cuestiones sean idénticas entre sí). Esto tiene justificación en que lo floral, como la marca poemática (o estilo), tiende a generar confusión. En tal sentido cabe agregar que Derrida recoge en la columna izquierda las flores que aparecen en la obra hegeliana, las cuales carecen de identidad (Facioni 145). Ello justifica la intrascendencia tanto de la flor como de la marca poética, además de su indeterminación genérica.

De tal forma, el paso de la trascendencia a la intrascendencia ocurre en un proceso de pérdida, el cual se corresponde con el reconocimiento del carácter conflictivo y confuso de un yo. En *Glas*, particularmente, éste se desarrolla en una relación autobiográfica, en la que pierde su carácter de: 1) sujeto; 2) persona marcada gramaticalmente; 3) voz viva en el texto; 4) nombre propio como cualidad distintiva y directriz del texto. En este caso hablo de pérdida porque, en el escrito de Derrida, el poema juega con la posibilidad de borrar su propio significado. El juego más drástico es quitarle al nombre propio su grado de propiedad, esto quiere decir que ya no es una marca distintiva, pues deja de funcionar como deíctico que

borra el acontecimiento al cual se refiere (Bennington 101). Además, esto refuerza la idea expuesta anteriormente sobre la introyección de la subjetividad en las obras poéticas.

Concretamente, tal introyección se da yuxtaponiendo varios elementos autobiográficos y vinculándolos con aspectos aparentemente irrelevantes de modo tal que: 1) el nombre pierde su grado de propiedad y queda como un signo que no es sustantivo común ni tampoco nombre propio, sino un signo intermedio que erra en fijar su referencia en un sujeto o elemento determinado. 2) La borradura del sujeto, al mostrar que puede ser sustituido y convertido en una figura retórica; ello demuestra que el yo, como acontecimiento referido, no permanece fijo, y más bien se trata de una conjunción de sucesos que no pueden *sujetarse* en una expresión deíctica. Con base en lo anterior, la borradura como pérdida pasa por un grado de juego respecto a la marca de la voz como presencia, debido a que ésta falla en convertirse en un eje rector. En resumen, la pérdida es el proceso que origina el poema, ya que esa borradura se da en un plano idiomático que no imita ni crea un nuevo mundo, sino que deforma el código que lo engendra para referir aquello que no está.

Uno de los procesos que marcan la pérdida en *Glas* es el juego a partir de la homofonía, la cual provoca la criptonimia, entendida como la posibilidad de ocultar el nombre propio en una expresión homófona. En el caso de Derrida, esto último se entiende como el ocultamiento del nombre y su pérdida como marca distintiva (Spivak 27). De manera específica, en el texto que estudio dicha merma se da en el apellido paterno del autor. Así, el pensador francés usa a modo de juego: 1) *déja* el cual es un homófono de sus iniciales, pero al mismo tiempo coquetea con la posibilidad de la muerte (Spivak 26), porque “*déja*” significa “acabado” en francés; 2) vocablos con la letra D como *dérrier* (último o atrás), *dessin* (dibujo) o *détache* (desapego); al respecto Spivak, señala que aunque entre esas voces

parece no haber nada en común, en realidad hay características comunes: la sílaba inicial y los campos semánticos a los que pertenecen. En ambos casos lo relevante es que las palabras sólo están juntas bajo una marca personal, que en este caso es el apellido Derrida. Además, esa unión tiene el efecto opuesto en el apellido, ya que se disemina al marcar una semántica de lo material, finito o no-primordial y ponerlo en un contexto en el cual se asocia con dicho sentido. Esto resulta importante porque permite atisbar que en *Glas* las marcas de la lengua francesa minan la posibilidad de que el nombre funcione o no como deíctico. De manera paralela, el poema en su singularidad tensa la relación que se da entre la expresión lingüística y la referencia que en teoría debería generar. Retomando el enfoque que el filósofo le da a su propio apellido paterno, puede comentarse otro elemento de la obra: las referencias a la paternidad.

Tales alusiones se entienden en dos sentidos adicionales e interrelacionados. Por un lado, existe una lectura biográfica que completa los gestos autorreferenciales dados en algunos momentos del texto, la cual se encuentra ligada con la siguiente idea expuesta por Marchant: “Pues señálemoslo, *Glas* de Derrida constituye –en una de sus columnas– la lectura de la doble marca de la familia en la filosofía de Hegel [...]” (53). La cita se refiere a la noción derrideana de la familia, construida a partir del filósofo alemán, cuestión que evita que ésta se convierta en una mera referencia porque su constitución, a partir de las referencias al apellido, establece una relación semántica con la muerte; esto quiere decir que esa configuración, que en Hegel es totalizante, en Derrida está condenada a fracasar. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que las referencias a la paternidad indiquen la relación entre una “ley paterna” y una materna (32). En dicho caso, mientras la primera coincide con la operación nominal, la segunda es simplemente la materia en la que se inscribe el mensaje.

Esta separación no presupone una oposición entre un elemento conceptual y uno simbólico, por lo que evita que se constituya una referencia simbólica o análoga.

Una de las múltiples alusiones es la marca del padre, la cual se encuentra en la frase “Derrier le rideaux”, que significa “tras el velo” (80b). Ésta podría aparentar no tener mayor peso de no ser por dos detalles. En primer lugar, en su revisión general de *Glas*, Spivak comenta que uno de los aspectos (auto)biográficos más notables de dicha obra es que durante su escritura el padre de Derrida falleció (22), suceso que destaca porque el padre ausente se convierte en un motivo, y sobre esa ausencia reposa una buena parte del texto. Consecuentemente, cabe resaltar la secuencia que he llamado “El templo”, debido a que involucra dos elementos que parecen concordar entre sí, el padre y el templo (268): mientras que en la columna izquierda se habla de la erección de un monumento mortuorio, una pirámide y sus fines, en la derecha se habla de un padre judío que es llevado a una sinagoga por sus hijos. En ambos casos, se trata de un templo hecho para trascender aquello que contiene.

El acomodo resulta llamativo porque se perciben algunos de los componentes poéticos de Derrida: 1) el motivo del duelo (que aparece en *Mémoires pour Paul de Man*), ya que en él se ve la falla y la falta de un relato sobre el difunto que, en el caso de *Glas*, sirve para “darle espacio” al padre, ya que éste sólo se muestra mediante inferencias yuxtapuestas entre ambas columnas; 2) la separación de dos elementos, relacionada con la cesura (de la que habla en *Adieu à Emmanuel Lévinas*), lo cual expone el carácter fúnebre de la marca poética, gesto que Marchant llama meditación debido a su carácter intermedial. Simultáneamente, se reafirma la conjunción de dos cosas que en un primer momento parecen disímiles; todos ellos tensionan la página de modo que constituyen un punto de contacto

dentro del texto. Así, dicha “escena” por sí sola podría ser considerada como un filo-poema en el que se conjugan tanto la disertación teórica como la construcción estilística.

En resumidas cuentas, la perspectiva ofrecida en *Glas* parte de una consideración idiomática o poemática. Ello se confirma cuando el texto recurre a la confusión fonética o gráfica para generar recursos como la criptonimia o las cuasimetáforas, que retienen el proceso significativo en la marca poética. En el proceso anterior hay una proyección considerable del “yo” que, de modo inmediato, aparenta ordenar los gestos. No obstante, como señala Asensi, dicha intervención de la subjetividad se ve excedida por el sistema que posibilita el lenguaje (428). Esta relación aporística parece remarcar la muerte estructural del autor o del sujeto enunciador, gesto que amenaza con desaparecer la seña autoral. Así, la posibilidad de poema, según Derrida, lleva en sí un secreto que no puede ser descifrado por completo (Moreiras 39); lo paradójico de ello es que, al no poder ser aprehendido por completo por el sistema de significación, puede generar sentido, en buena parte a causa de que ese “yo” se resiste a la hermenéutica, a la interpretación o a la terapia (Kronick 1000). Para completar la idea cabe recordar que Kronick señala que ese “yo” está quebrado [shattered] y, en función de ello, se imbrica con todo en un proceso espaciotemporal que permanece disyunto del de la lengua (1001), razón por la cual el texto poético siempre funcionaría en dos espacios-tiempos. Así, si bien el yo (o la subjetividad, en términos de Asensi) interviene en el poema, lo hace de forma tal que no subordina a ningún factor. Permitiéndome la licencia, la relación sujeto-nombre en el poema es una intervención de una no-intervención. Con lo anterior me refiero a que, tanto en *Glas* como en el poema derrideano, la marca singular deja ver: 1) una definición estilística que aparece como modo

de participación en el sistema comunicativo; 2) una borradura de aquello proyectado en la obra poética.

En tal sentido, desde la perspectiva de Derrida queda desarticulada la idea del poeta como demiurgo, ya que no se genera un acontecimiento nuevo, más bien se establece una relación entre un suceso previo y el lenguaje, la cual implica un acto conmemorativo y muestra constantemente que en el fondo hay una falta. En todo caso, de lo que podría hablarse es de la creación del sistema lingüístico y, en tanto tal, de un uso diferente de éste, al punto de amenazar con desestabilizarlo. De esta forma, ese gesto mínimo idiomático sería suficiente para engendrar el poema, ya que traza un umbral en la lengua. Por un lado, un ejemplo de lo anterior es la frase referida anteriormente “Derrier le rideaux”, que podría ser considerada como un texto poético mínimo debido a los gestos que en él se separan y se condensan, los cuales van desde referencias a un difunto y al apellido hasta la alusión más o menos literal a algo oculto tras el velo, como el poema en el propio sistema de la lengua. Ello justifica que en “Che cos’è la poesia”, se hable de la irrelevancia de la extensión objetiva del poema (307), ya que lo crucial es la conjunción-disyunción de elementos.

Por último, resulta llamativo que, a lo largo de la obra, Derrida juegue con la idea de que el fonema /gl/ o la grafía GL aglutinen la obra en su totalidad (137b). De lo anterior se pueden remarcar dos aspectos: 1) la gl no funciona como articulador total de *Glas*, aun cuando el sonido y la grafía aparecen en el título del libro, lo cual se verifica cuando se afirma que: “Es imprudente adelantar o poner en marcha *el* o *la* GL, escribirlo o articularla²⁹ en

²⁹ He decidido hacer un doblote en la traducción por lo que señala el propio Derrida respecto de la carencia de género o sexo de *gl*. En francés, esa ambigüedad puede mantenerse debido a la manera en que el clítico de objeto directo se integra a la morfología de la palabra. Fuera de eso, el orden para traducirlo es totalmente arbitrario.

mayúsculas. Eso no tiene identidad, sexo; no tiene ningún sentido, no es siquiera un todo definido ni la parte desapegada de un todo gl queda gl [...]” (137b). A partir de la cita se nota que en la GL se anudan las consideraciones de Derrida en torno al nombre propio y al trascendental. Por consiguiente, una de las consecuencias es que ni siquiera el título sobresale ni organiza el texto. De esa manera, parece que éste queda como una variación lingüística más, lo cual conduce a considerar *Glas* como textualidad, coincidiendo así con las características que Derrida le ha atribuido al escrito poético, porque en los juegos con los nombres y con la GL se advierte el riesgo de perder el sentido o ganar uno nuevo. Esto mantiene al poema en un nivel liminal y en riesgo constante de que se lo considere un elemento que, además de no significar, entorpece el proceso significativo.

Hasta este punto he comentado dos rasgos característicos de *Glas* como *poemática*: la flor y el matiz (auto)biográfico. A partir de ellos se vislumbra un tercero que relaciona a esa obra en específico con la práctica poética o poemática de Derrida: la intrascendencia del recurso idiomático. Dicho aspecto conjuga la idea del *florilegio* con la de la borradura del elemento (auto)biográfico, porque implica la repetición de aquello que se consideraba singular. Esta idea busca mostrar que el “gl” en su repetición adquiere un valor ambivalente, porque puede desprenderse de su contexto y volver a plegarse de modo tal que produce un efecto de sentido o, en palabras de Malabou, en “Philosophy in Erection”: “es tanto perfectamente removible como indispensable; esencial, híperdespegable como híperadosable, es lo que Derrida llama el ‘*efecto trascendental*’ de la erección” (244). Tal efecto motiva a suponer que “gl” cumple con esa función. Aunque Derrida señale su intrascendencia, esa partícula recorre todo el texto y parece darle cohesión, porque es referida de distintas maneras, incluso como fluido cohesionador (*glue*) cuyo resultado parece

transcender su carácter textual. En tal caso, ese elemento viscoso subyace en todo el texto y lo permea, manteniendo unidas y erectas ambas columnas. Así, recuperando la cita de Malabou, dicha marca constituiría el retorno de una subjetividad del propio Derrida y, en esa medida, una suerte de falla en su obra. Esta lectura toma en cuenta la referencia al primer verso de Derrida, el cual incluye una mención al *glu*.

No obstante, todo lo previo contrasta con cierto rechazo al “efecto trascendental” que puede notarse en los autores aludidos en *Glas* ya que, según el mismo artículo de Malabou, ni Hegel ni Genet buscan fijar un elemento que trascienda los gestos que ambos marcan, es decir, generar un afuera que explique o dé un sustento extratextual a lo que cada uno hace en sus campos y en sus obras (244). Esto implica que no se puede escapar del trascendentalismo y que sólo se puede aspirar a herirlo, lo que en *Glas* se hace resaltando aspectos autorales cuya función sea marcar la intrascendentalidad extratextual. En la columna derecha, esta cuestión se muestra en el cambio de nombres, al señalar la irrelevancia de quienes portan esos nominativos y la asociación de éstos con una onomástica floral. En el caso de la columna izquierda, se exhibe en dos momentos distintos: 1) cuando se habla de cómo la cosa (*Sittlichkeit*) permanece en sí (45a), a pesar de los cambios que pueda sufrir; 2) cuando se alude a la religión floral, la cual no trasciende ni genera abstracciones, y se la muestra como un momento medial, como un paso anterior al simbolismo de la religión animal (8a), este momento es cuando empieza la abstractación que critica Derrida. A partir de lo anterior, se puede apreciar que ciertas marcas estilísticas son resaltadas como propias de cada autor (aunque éstas parezcan de tipo conceptual, como en el caso de la columna izquierda).

Con base en lo anterior, pareciera que se ataca al trascendentalismo mediante el estilo, sin que ello produzca un nuevo trascendente en el texto. Esto se asocia a uno de los amantes

de Genet: Stilitano, a quien Derrida resalta porque prohíbe a sus amantes el fetiche por obtener algo más de él (una relación más larga, un romance u otro fetiche) (Malabou 245). Dicho vínculo sobresale, en primera instancia, por la semejanza etimológica; no obstante la citada proscripción se vincula con el efecto del *estilo* en el texto porque lo singulariza en su uso de la lengua. Además, en otro texto sobre *Glas*, Spivak señala que el *juego* de esa obra (y del poema según Derrida, dicho sea de paso) recae en la partícula “gl” (29), pero que la autorreferencialidad implica *aglutinación* antes que una operación sistemática. En sintonía, Patricio Marchant apunta que esa falta de trascendencia o de representación se debe a la ausencia de un padre en el texto (89), lo que implica la borradura de la autoría del poema pero también el desencadenamiento de la lengua (tanto sintagmática como semánticamente), de una signatura trascendente que Marchant asocia con el progenitor en su análisis de Mistral. En consecuencia, si bien las marcas del poema parecen un elemento supratextual u ordenador, en ellas radica la posibilidad de un sabotaje a una posible jerarquía interna del texto y al texto mismo. De manera paralela, el escrito poético “lucha” por volver ineficientes dichas marcas en función de 1) mantener la particularidad de aquello que se refiere en una suerte de proceso de duelo; 2) no convertirse en algo trascendental y representativo que aniquile su propio funcionamiento interno. Esto supone que en *Glas* existe un factor metodológico que falla en configurarse a sí mismo, pero también una crítica a la idea de método.

Cabe agregar que las críticas a la erección hechas por Spivak (implícitamente) y Malabou (explícitamente) se asemejan a una interpretación de *Glas* desarrollada por Bennington en “Notes towards a Discussion of Method and Metaphor in *Glas*”, la cual critica a lo que se denomina como “método vertical”. Esto se relaciona con un argumento de Bennington que tiene puntos en común con el artículo de Malabou. Aun con diferencias,

ambos cuestionan la posibilidad de un elemento ulterior en el texto de Derrida. Específicamente, la crítica benningtoniana es metodológica, ya que se dedica a comentar, a partir de la etimología de método (met-: más allá; *-hodo*: camino), que *Glas* es un texto que no puede leerse *metódicamente* y que no puede producir una tesis porque no posee una finalidad determinada; dicho de otro modo: que dificulta la posibilidad de un mensaje y sentido últimos.

Las razones de Bennington para llegar a tal conclusión son las constantes alusiones al método; particularmente, cuando menciona que *Glas* busca decapitar la posibilidad de un “metalenguaje” o de una referencia que funcione de manera trascendental respecto del propio texto (132b). Esto supondría que el mencionado escrito derrideano critica tanto el método filosófico como el de la crítica literaria mientras reflexiona sobre el funcionamiento de ambos. Ello explica la manera en que la obra se plantea a sí misma desde la “decapitación”, la cual conlleva cortar cualquier posibilidad de continuidad metodológica que conduzca a una conclusión, así como la indistinción y la criptonimia, asociadas con la ambigüedad de acuerdo con Bennington. Así, el texto liga y trastoca el nombre propio y la construcción conceptual. Quiero evitar señalar que *Glas* sea plenamente autorreferencial y, por lo mismo, autosuficiente, ya que, al remarcar el cercenamiento de una verdad o de un saber, queda herida la posibilidad de una autorreferencialidad plena.

A lo largo de *Glas*, Derrida critica la noción misma de método además de cuestionar el suyo. Aun así, Spivak comenta que esta obra “es más que un discurso sobre el método. Su disposición tiene que ser leída como un rehús” (25), juicio que se complementa con la posición de Bennington; a partir de lo anterior, se infiere un carácter de “deshecho” en *Glas*, ya que tiene un soporte trascendental o metodológico, lo que provoca que el texto sea

disfuncional en sí y difícil de interpretar. Adicionalmente, en el caso de la lectura de Marchant, se colige que la constitución de *Glas* (y también del poema) dificulta plantear un método en el sentido más clásico del término, ya que el escrito solamente funcionaría mediante una serie de asociaciones internas (58), lo cual lo aproximaría a la concepción surrealista, de no ser porque el surrealismo afianza su interpretación en un elemento fijo (como la psique), mientras que Marchant se queda en la lengua poetizada sin ningún aspecto ulterior. A partir de todo lo previo, se puede concluir que el referido volumen derrideano funciona como un texto “sin cabeza”; no sin ley, sino con una ley que evade (o intenta evadir, más precisamente) la norma de un *logos* sistematizador.

En consecuencia, estimo importante recalcar dicho gesto porque la obra alude a la constante pérdida de significado mediante la campana de duelo (*glas*). Éste también cobra relevancia cuando se toma en cuenta que desestabiliza el acto de lectura y la posibilidad de catalogación. Por ello, existiría la tentación de decir que en *Glas* subyace un meta-método, aunque esto provocaría una nueva lectura teleológica del texto, para revisar poéticas. Sin embargo, en él se desarrolla una especie de “anti-método” que performa la posibilidad de sabotear una interpretación; esto es que muestra que la textualidad poética no se halla encadenada a un orden interno, como la lectura. Entonces, el problema con *Glas* reside en esa falla que conduce a la dificultad no sólo de recepción o de clasificación, sino además a la posibilidad de salir del texto, ya que al no conseguir estructurar un orden exterior no habría salida de ese entramado, lo que explicaría que no haya inicio o fin en cada columna. En el caso del poema, ese anti-método se vuelve notable, ya que se puede inferir que (como dice Derrida en “Che cos’è la poesia”) resiste la posibilidad de una exégesis y, más aún, de una clasificación. Asimismo, tanto *Glas* como el texto poético *demuestran* las erratas que

originan su construcción y, en tanto fallas, complican el trazado de un sentido ulterior sobre ellas.

Finalmente, a partir de la revisión hecha a *Glas*, se nota una serie de elementos que si bien caracterizan a este texto en específico, también pueden ser percibidos en el concepto de poema de Derrida. Esto en apariencia contradiría lo que he expuesto, ya que pareciera que *Glas* se convierte en una definición metodológica y práctica del “poema derrideano”. No obstante, en la obra se muestra otro aparente contacto entre ambas columnas: mientras la izquierda habla de lo que se oculta por estar reprimido, la derecha diserta sobre aquello que decide ocultarse por voluntad propia (211). La correspondencia mostrada concuerda con la relación entre el poema y la interpretación, ya que entre ambos hay una constante tensión que se resuelve en lo que Derrida denomina “criptografía” o criptonimia. Esto significa que en la lectura del texto poético quedan fragmentos resistentes a la interpretación, el análisis y la analogía, cuyo significado queda en secreto. Por ese motivo, cabe recordar lo dicho por Facioni en su artículo sobre *Glas*: “Es cuestión de límites, de ‘marcos’, de paratexto, de instituciones (como la universidad, donde mientras se investigan las formas narrativas se construyen cárceles taxonómicas; también como la institución editorial, la cual establece el género del texto [...]) y al mismo tiempo una cuestión de escapes, sustracciones e infracciones” (135). La cita exhibe que la falta de una analogía dificulta establecer un paradigma que delimite el poema. No obstante, también deja ver que *Glas* pasa por una tensión entre la imposibilidad de la definición y la necesidad de marcar una pertenencia.

Consecuentemente, cabría preguntarse junto con Naas en “Derrida *Floruit*”, cuáles son el tiempo y el espacio de *Glas*, ya que, como menciona el mismo autor, el texto resulta difícil de catalogar a causa de su aparente caos espacial y temporal. Naas plantea tal idea para

argumentar que el “florecimiento” de la obra no es teleológico en tanto que, si bien vincula problemáticas del primer Derrida con los esbozos de preguntas posteriores, es un texto marginal en el corpus derrideano, pues en él no se infiere un “concepto nuevo” (como sí sucede en *De la gramatología* o *Espectros de Marx*). Así, la mención a lo temporal y lo espacial no es coincidencia, ya que el texto mismo se asemeja al poema porque ambos constituyen umbrales, toda vez que suponen un código y momentos preexistentes deformados mediante la conjunción-división, dando lugar a una situación totalmente nueva en apariencia. Hay un detalle más que considerar respecto del paralelismo entre *Glas* como práctica poética y el propio poema: ambos se colocan en las vértebras de un espacio-tiempo que ve sobre sí mismo, haciendo del escrito poético la parte más contemporánea de lo que se considera literatura. Así, queda aclarado cuál es el espacio de la obra; sin embargo, persiste la pregunta de si ésta aún espera un tiempo por venir.

En conclusión, la idea de la flor resulta pertinente para revisar el texto de Derrida y también puede dar una idea lo suficientemente clara de lo que para él representa el poema. Consecuentemente, así como la flor en su capacidad de *floreecer* y *perecer* muestra una relación tanto con el tiempo como con el espacio, en *Glas* se muestra que dicho vínculo es de recreación, diferimiento y suspensión. Tales cualidades coinciden en la zona (o la línea) que separa a ambas columnas, ya sea que se trate de la distancia que media entre ellas o de las interrupciones internas de cada una. Así, el escrito poético como acto textual se corresponde con uno de los orígenes de la literatura, lo que parecería un retroceso a las ideas de Aristóteles, los románticos o incluso Heidegger. No obstante en el caso del filósofo francés esto implica que el poema como herida, borradura y retorno fallido al “origen ausente” motiva una cualidad que en “Esa extraña institución llamada literatura” se le atribuye a lo

literario: la posibilidad de que pueda decir todo, pero también la capacidad de darse forma a sí mismo y a su lector.

4. CUASICONCLUSIONES O LA (IM)POSIBLE CIENCIA POÉTICA

Déjame sola: oyes romper los brotes...
 te acuna un pie celeste desde arriba
 y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
 si él llama nuevamente por teléfono
 le dices que no insista, que he salido...

Alfonsina Storni, "Voy a dormir"

En el poema que Alfonsina Storni escribió antes de suicidarse se percibe la constitución de una doble ausencia. Con lo anterior me refiero a que los tres temas más recurrentes en la obra de la poeta argentina están presentes ahí, aunque su enunciación se elude, ya que no se los menciona directamente. Tales temáticas son la madre, la ausencia en sí misma (que en este caso toma la forma de la muerte) y el sueño, como señala Julieta Gómez en su artículo sobre la pieza ("Un símbolo dominante en la poesía de Alfonsina Storni" 60). Éstos podrían parecer un lugar común dentro de cualquier análisis poético o literario de no ser porque, en el caso storniano, implican una falta que subyace a la primera, ya que el referente señalado es fantasmal porque se evoca su no-presencia en el presente del enunciado. En consecuencia, a lo largo de "Voy a dormir" se construye una madeja textual en la que los elementos que aluden a la madre ("nodriza fina", "manos de hierba" e incluso el uso de la segunda voz del

singular), a la ausencia (“Déjame sola”, “[...] que he salido”) y el sueño (“sábanas terrosas” o el propio título) parecen confundirse entre sí por la semejanza que hay entre todos ellos.

La confusión de las referencias en el poema de Storni ayuda a anudar ciertos aspectos de la discusión que he desarrollado sobre el vínculo del poema con el género literario dentro de la obra de Jacques Derrida. No está de más señalar que el desorden dado en el poema proviene de su propia construcción. Esto quiere decir que los constituyentes del texto y su disposición dificultan aproximarse a un sentido último de la obra. Si bien es cierto que las lecturas realizadas de “Voy a dormir” clarifican algunas cuestiones, también lo es que hay aspectos que no quedan cerrados. Estos espacios abiertos producen inconsistencias en el código comunicativo, que facilitan señalar la relación del escrito con el género; las de la pieza de la poeta argentina exhiben cualidades que Derrida atribuyó en específico a la poesía, de entre las que cabe destacar: que sea “errada” y umbralística, que se autosabotee y que tenga un carácter cuasitestimonial.

Respecto al carácter erróneo, cabe destacar que desde la perspectiva de la deconstrucción el texto poético se da en la ruptura de y con la norma comunicativa. Si bien esto puede ser atribuido a la literatura o a la evolución del lenguaje, en el caso específico del poema, la errata se muestra *necesaria*; es decir: representa la posibilidad de darle espacio a un acontecimiento sin generar la ficción de que sólo existe en el lenguaje. En sintonía, a partir de las lecturas hechas por Derrida, queda claro que no existe un *tipo* de suceso predominante en la enunciación poética. Además, el “error” conlleva la imposibilidad de aproximarse y aclarar el acontecimiento más que una mediación que, necesariamente, excluiría elementos de éste. En el caso del poema de Storni, el carácter erróneo puede atisbarse en su enunciación

confusa, que por momentos podría parecer un efecto de la anfibología de ciertas construcciones, las cuales dan pie a la mezcla de categorías.

Cabe añadir que la pieza de Storni marca un límite espacio-temporal. En el caso de lo espacial, se da por las referencias a un lugar simultáneamente íntimo y externo, de modo que se borran los límites entre un adentro y un afuera, los cuales, no obstante, se infieren y rastrean, particularmente a partir de las acciones señaladas (“[...] que he salido”). El vínculo entre una estancia exterior y una interior, así como la confusión entre ambas, pareciera mostrar dos situaciones diferentes y separadas cuando, en realidad, son sincrónicas. Tal gesto deja ver la falta de lo referencial en el poema, en tanto que ni se alude a un elemento fuera de él ni se construye un significado a nivel interno; además, podría decirse que a partir de dicho enredo se produce la situación final del texto: la salida.

En el caso del tiempo, en el último verso se indica un antes y un después a partir de la idea de la salida, la cual parece aludir a la decisión de Storni y al fin del propio texto. Dentro del poema, la temporalidad aparenta quedar anulada a causa del espacio, ya que el único elemento que realmente marca un momento anterior y exterior es el verso postrero, lo que causa la eyección del enunciante, incluso del plano textual. Esto provoca una renuncia al relato, en tanto que “Voy a dormir” funciona al mismo tiempo como la declamación de un deseo (“Déjame sola”), una plegaria (“tú, nodriza fina, tenme prestas las sábanas terrosas”) en la cual tanto tiempo como espacio se dislocan por las acciones que deberían estar reguladas por ellos. Incluso en la sintaxis, ambos se ven desencajados por el verso y no se reconcilian mediante la secuencialidad textual. Al mismo tiempo, en tales gestos está el germen de un relato, entendido como el paso de un antes y un después que no se formula completamente.

Esta relación entre los recursos y el espacio-tiempo del poema muestra que en el lenguaje poético tiende a mostrarse una ruptura con aquello que plantea una secuencialidad. Esto se corresponde con *Espectros de Marx*, donde Derrida habla de una virtualidad que antecede a todo relato (59). En consecuencia, ésta es *poemática* en tanto que *crea* significado, a partir de la desviación del “sentido común”. Por tal aspecto considero el poema como un punto medio del lenguaje en general y de la literatura, lo que quiere decir que en lo poemático yace la capacidad de variar el sentido de la norma lingüística y de las palabras mismas. En eso consiste su carácter umbralístico. Al respecto, quiero agregar que lo anterior se asocia con lo que dice Derrida en *Schibboleth: Pour Paul Celan*: la marca que da sentido a una comunidad no tiene sentido por sí ni en sí (110). Necesito detallar que esta cualidad se genera a partir de señas específicas, no de todo el sistema de la lengua. Por eso, considero que la posibilidad del sentido en la literatura (y a veces en el lenguaje) es poética y que hay casos en los que la poesía se convierte en motivo de una mitología (como en el caso de Heidegger).

En todo caso, la mediación poemática ocurre en la digresión. Así, para generar una teoría general del poema necesitaría de una ciencia general del error. En consecuencia, las estancias poéticas reconocidas por la obra del filósofo francés se podrían resumir de la siguiente manera: una historia imperfecta de las impurezas de la lengua. Esta forma de referirlo no constituye un simple manierismo, sino la descripción de lo que pienso que es la *poematología* en Derrida. Al sintetizar de tal manera su historia del acto poético, busco decir que hay un intento de relato originario que, en tanto incompleto e incomprensible, requiere un suplemento que explique sus efectos. Tal justificación se relaciona con la concepción mitológica vigente, ya sea divina, tecnológica, nacional o subjetiva. En todas estas perspectivas, el texto poético representa un medio de contacto entre el sujeto individual y

algo ulterior (aunque sea el lenguaje mismo). En tal sentido, la propuesta de Derrida se trata de una mediación que 1) no tenga que ver con un elemento trascendente; 2) no se de con una entidad individual, sino que quede abierta en un sentido estructural.

Otro aspecto específico del poema derrideano es la capacidad de “autosabotearse”. Con esto me refiero a que, si funciona a partir de la errata, sería incapaz de asir todo lo que se halla fuera de él. Esto coincide con el lenguaje en general descrito por Derrida. No obstante, en el caso específico del texto poético se puede destacar que se trata de una “reflexión” sobre sus propias fallas, ya que éste se pregunta por la naturaleza de su error (la causa, el momento, el lugar), al punto de trazarla como algo inherente a su naturaleza retórica. Sin embargo, este giro puede responder también a la literatura. Así, cabe añadir que algo que distingue a la obra poética es que en ciertos momentos parece buscar su propia incompletitud; esto significa que dejaría incompletas ciertas partes de su constitución *a propósito*, trazando así su fin en la intrascendentalidad. Lo anterior puede ejemplificarse con el texto de Storni, en el que se confunden varios elementos entre sí que, a la vez, dejan una puerta abierta en un punto indeterminable textualmente (“le dices que no insista, que he salido”).

Así, el problema de fondo en el análisis de “Voy a dormir” es que ni la literatura ni el poema o el lenguaje son capaces de aprehender o asir por completo el suceso que dicen referir o representar. No obstante, Derrida resalta el doble movimiento de disyunción e inyunción dado en el acto poético. Esto significa que el “referente fallido” y el *poemata* se someten mutuamente a la regla del otro, al mismo tiempo que sellan su particularidad. De ese modo, la marca de la lengua condiciona al acontecimiento a la repetición y éste queda parcialmente expuesto en el lenguaje; se trata, pues, de una doble borradura que mantiene el sentido del poema abierto. En consecuencia trazar este género a partir de ciertos rasgos comprende la

imperfección en su propia constitución. En un gesto más radical, al ser el poema la piedra fundacional de la literatura, ésta sería imperfecta de origen, por lo que no basta la constante reconstrucción de las categorías “poesía” o “literatura”, ya que esa operación se fundamenta en la canonización de ciertos factores (lo que implica excluir a otros).

A partir de esto se evidencia el motivo por el cual los análisis poéticos del filósofo francés divergen tanto entre sí. Tal gesto metodológico reconoce la singularidad del poema y la incapacidad de producir una ciencia o estudio general. Así, los textos acerca de dicho tema de Derrida consideran siempre la particularidad del acontecimiento que se enreda con la marca poética. En conclusión, si hay una teoría absoluta del poema derrideano, ésta debería ser una “ciencia suicida”, entendiendo la expresión en un sentido etimológico, como un saber que “se hace caer a sí mismo”, o por su objeto de estudio. La razón de ello está en que la digresión poética en el lenguaje es tal que pretender un conocimiento total conduciría a excluir otros factores en función de trazar una nueva genealogía. En este sentido, en el poema de Derrida hay un parentesco con los otros “imposibles” de su corpus: la *escritura* y el fantasma. A causa de esto, en ciertos momentos parece que el pensador mimetiza gestos y estilos de los autores que revisa.

Paralelamente, el poema es equiparable al superviviente, ya que en sí conlleva la desaparición doble del acontecimiento que intenta referir. Esto significa que aparenta ser autómatas, pues funciona sin una relación directa con una realidad externa a sí. En tal sentido el poema concierne a una forma diferente de vida que perdura más allá del acontecimiento *per se*, del autor y del contexto en el que aparece. En función de ello se entiende mejor por qué Derrida marca una diferencia entre la literatura y el poema, ya que aunque determinados significados hayan desaparecido, el segundo queda como una marca en la lengua. Esto me

permite señalar dos cualidades más de la obra poética, ambas relacionadas entre sí: es fúnebre porque siempre se enreda en torno a un objeto o acontecimiento que no puede sino estar ausente, *vela* ese espacio por naturaleza; es testimonial porque da fe de lo que refiere. Lo previo explica que el poema conmemore el “accidente”, entendido en dos sentidos: 1) un acontecimiento inesperado; 2) la marca que separa el género de la especie.

Por último, considerar una referencia poética implica tener en cuenta que ésta será fallida, ya que se da en gestos idiomáticos, esto es que no tienen un sentido fuera de sí. De esa forma un elemento mínimo e *insignificante* se convierte en el origen de la conceptualización. En consecuencia, una referencia poética queda siempre abierta e inconclusa. Retomando el texto de Storni, el último verso no puede proyectar qué sucede después del “he salido”, pero conjuntamente esa última línea sobrevive al propio motivo que lo originó. No obstante, debo matizar que si bien la asociación del poema con lo fúnebre lo hace parecer un “efecto triste” de lenguaje, en realidad éste conlleva la afirmación del juego, gesto que lo convertiría en una “ciencia alegre”, en tanto que asimila y asume la ausencia interna mediante lo lúdico.

He planteado estas conclusiones en función de una obra en específico, motivado por la idea de revisar un texto singular. Por ello, si he denominado a esta sección cuasiconclusiones es porque, aunque he intentado aproximarme a una perspectiva del poema y del género en Derrida, hay elementos que escapan a mi análisis. Sólo queda decir que la propia lectura del filósofo francés y de su obra acerca del poema queda abierta y, por lo tanto, aún quedan muchas interpretaciones por venir.

5. REFERENCIAS

5.1 Bibliografía primaria

Derrida, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. París: Galilée, 1997.

-----. *De la gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Siglo XXI, 1971.

-----. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Trotta, 2008.

-----. “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”. Francia, 1989. Traducción de Vicenç Tuset. *BOLETIN/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 2017.

-----. *Espectros de Marx*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Trotta, 2012.

-----. *Glas*. Galilée, 1974.

-----. *La diseminación*. Traducción de José Martín Arancibi. Fundamentos, 1997.

-----. “Las voces de Artaud: entrevista con Evelyn Grossman”. Francia, 1994.

-----. “La Ley del género”. Traducción de Jorge Panesi. Universidad Nacional de La Plata, 1980.

-----. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Francisco Peñalver. Anthropos, 1989.

-----. *La voz y el fenómeno*. Traducción de Francisco Peñalver. Pre-Textos, 1985.

-----. *Mémoires pour Paul de Man*. París: Galilée, 1988.

-----. *Prejuzgados. Ante la ley*. Traducción de Jordi Massó y Fernando Rampérez. Madrid: Avarigani, 2011.

-----. *Points de suspensión: Entretien avec Jacques Derrida*. Galilée, 1992.

-----. *Schibboleth: Pour Paul Celan*. Galilée, 2003.

-----. *Signéponge*. París: Seuil, 1988.

Derrida, Jacques, *et al.* “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)”. *Diacritics*, volumen 14, número 2, 1984, pp. 20-31.

5.2 Bibliografía especializada

Álvarez Solís, Ángel Octavio. “*Heimatlosen*. El cosmopolitismo marrano de Jacques Derrida”. *Jacques Derrida: Ética y Política*. Universidad Iberoamericana, 2017, pp. 117-146.

Asensi, Manuel. *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, “Tel Quel”, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Tirant Lo Blanch, 2006.

-----. “Estudio introductorio: Crítica límite/El límite de la crítica”. *Teoría literaria y deconstrucción*. Arcos Libros, 1990.

Bennington, Geoffrey. “Notes towards a Discussion of Method and Metaphor in *Glas*”. *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, volumen 39, número 2, 2016, pp. 249-264.

Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Seuil, 1991.

Campos Salvaterra, Valeria. “Acontecimiento y fuerza diferencial. Benjamin-Hamacher-Derrida”. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, número 62, enero-junio, 2020, 125-150.

Cixous, Hélène. “Jacques Derrida as a Proteus Unbound”. *Critical Inquiry*, volumen 33, número 2, 2007, pp. 389-423.

Crimmins, Jonathan. “Gender, Genre, and the Near Future in Derrida’s ‘The Law of Genre’”. *Diacritics*, volumen 39, número 1, 2009, pp. 45-60.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción Teoría y crítica después del estructuralismo*. Cátedra, 1998.

Davies, Margaret. “Derrida and Law: Legitimate fictions”. *Jacques Derrida and The Humanities: A Critical Reader*. Cambridge University Press, 2001.

Dayan, Peter. "The Time for Poetry". *Oxford Literary Review*, volumen 31, número 1, 2009, pp. 1-14.

Doubinsky, Sébastien. "De la littérature et du genre comme notions ontologiquement instables". *Synergies Pays Scandinaves*, número 9, 2014, pp. 11-22.

Facioni, Silvano. "Before and After *Glas*: Approximations to the *Cognitio Vespertina*". *Theory After Derrida: Essays in Critical Praxis*. Routledge, 2009.

García Hubard, Gabriela. "Cuerpos y/o corpus espectrales, performativos y plásticos. Derrida-Butler-Malabou". *Revista Interfaces, Saberes e Poderes do Corpo*, número 19, volumen 2, 2013, pp. 13-32.

----- "Quizás... Barthes y Derrida". *Acta Poética*, volumen 40, número 1, 2019, pp. 63-85.

Haverkamp, Anselm. "Deconstruction and the Lyric." *Deconstruction Is/In America: A New Sense of the Political*. Editado por Jonathan Culler. NYU Press, 1995, pp. 41-51.

Hill, Leslie. *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge University Press, 2007.

Hobson, Marian. "Derrida and Representation: mimesis, presentation, and representation". *Jacques Derrida and The Humanities: A Critical Reader*. Cambridge University Press, 2001.

Jerade, Miriam. "Herir la lengua. Por una política de la singularidad –Derrida, lector de Celan–". *Aisthesis*, número 57, 2015, 73-92.

Johnson, Barbara. Introduction. *Dissemination* por Jacques Derrida. Traducción de Barbara Johnson. The University of Chicago Press, 1983, pp. VI–XXXIII.

Kronick, Joseph G. "Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida." *MLN*, volumen 115, número. 5, 2000, pp. 997-1018.

Malabou, Catherine. "Philosophy in Erection." *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, volumen 39, número 2, julio 2016, pp. 238-248.

Manrique, Carlos Andrés. “(Com)partiendo el secreto, entre la ley y la ficción (la literatura y lo político en el pensamiento de Jacques Derrida)”. *Revista De Estudios Sociales*, número 35, 2010, pp. 88-100.

Martinon, Jean-Paul. *On Futurity. Malabou, Nancy and Derrida*. Palgrave MacMillan, 2007.

Moreiras, Alberto. “Derrida infrapolítico. La determinación óptica de la política más allá del empirismo en el Derrida temprano”. *Jacques Derrida: ética y política*. Universidad Iberoamericana, 2017, pp. 91–115.

----- . “La religión marrana y el secreto literario”. *Infrapolítica y Ética Menor*. Universidad Iberoamericana, 2019, 37-53.

Michaud, Ginette. “Derrida and Sexual Difference”. *After Derrida. Literature, Theory And Criticism In The 21st Century*. Editado por Jean-Michel Rabaté. Cambridge University Press, 2018, 58–79.

Naas, Michael. “Derrida *Floruit*”. *Derrida Today*, volumen 9, número 1, 2016, pp. 1-20.

----- . “Oddments: the Rest of Deconstruction”. *Derrida Today*, volumen 9, número 2, 2016, pp. 107-123.

Nava, Ricardo. “Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura.” en *Historia y Gráfica*, número 41, 2013, pp. 115-148.

Peeters, Benoît. *Derrida*. Traducción de Gabriela Villalba. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Peñalver Gómez, Patricio. “Ironía y responsabilidad en Jacques Derrida”. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, número 34, año 1, 2005, pp. 119-23

Phillips, John W. P. “The Poetic Thing (On Poetry and Deconstruction)”. *Oxford Literary Review*, volumen 33, número 2, 2011, pp. 231-243.

Rampérez, Fernando. “Paul Celan y Jacques Derrida: Errar por la lengua, dejar hablar el tiempo”. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, número 19, 2013, pp. 45-59.

- Rodríguez, Federico. *Cantos cabríos*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Rorty, Richard. "Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida". *New Literary History*, volumen 39, número. 1, 2008, pp. 101-119.
- Santiago, Silvano. *Derrida. Glosario*. Hilo Rojo, 2015.
- Sánchez Gómez, Pablo Bernardo. "Testimonio, poema y cenizas: Paul Celan y Jacques Derrida". *ALEA*, volumen 21, número 1, 2019, pp. 37-63
- Schuster, Joshua. "Broken Singularities". *After Derrida. Literature, Theory and Criticism in the 21st Century*. Jean-Michel Rabaté, Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 111-125.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Glas-Piece: A Compte Rendu". *Diacritics*, volumen 7, número 3, 1977, pp. 22-43.
- Stiegler, Bernard. "La imagen discreta". *Ecografías de la televisión*. Traducción de M. Horacio Pons. Eudeba, 1998.
- Thiher, Allen. "Jacques Derrida's Reading of Artaud: 'La Parole Soufflée' and 'La Clôture De La Représentation'". *The French Review*, volumen 57, número 4, 1984, pp. 503-508.
- Ullmer, Gregory. *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. John Hopkins University Press, 1985.
- Watkin, William. "Derrida's Limits: Aporias Between 'Ousia and Grammē'". *Derrida Today*, volumen 3, número 1, 2000, pp. 113-136.
- Zhuo, Yue. "Derrida and the Essence of Poetry". *After Derrida. Literature, Theory and Criticism in the 21st Century*. Editado por Jean-Michel Rabaté. Cambridge University Press, 2018, pp. 126-140.

5.3 Bibliografía complementaria

- Aristóteles. *Poética*. Editado por Juan David García Bacca. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- . *Metafísica*. Prólogo y traducción de Tomás Calvo Martínez. Gredos, 2014.

Agamben, Giorgio. “Qué es lo contemporáneo”. Traducción de Cristina Sardoy. *Desnudez*. Adriana Hidalgo, 2011.

Aubenque, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Traducción de Vidal Peña. Taurus, 1981.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI, 2012.

----- . *Estética y teoría de la novela*. Traducción de Elena Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus, 1982.

Blanchot, Maurice. *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego. Tecnos, 1999.

Cortés, Francisco. *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*. Universidad de Salamanca, 2014.

Escalante, Evodio. “Sobre la exclusión de la lírica en la Poética de Aristóteles”. *Iztapalapa: Revista de ciencias sociales y humanidades*, número 58, 2005, pp. 25-34.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Cátedra, 2010.

García Montero, Luis. “El todo y la nada. palabras de ida y vuelta en *Poeta en Nueva York*”. *Poéticas: Revista de estudios literarios*, número 4, 2017, pp. 5-27.

Genette, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. Traducción de María del Rosario Rojo. *Teoría de los géneros literarios*. Arco/Libro, 1988.

----- . *Mimologiques*. Seuil, 1976.

----- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.

Gómez Paz, Julieta. “Un símbolo dominante en la poesía de Alfonsina Storni”. *Universidad*. 46. Universidad Nacional del Litoral. 1960, pp. 59-77.

Ibarbourou, Juana de. “Carne inmortal”. *Proyecto Aula. Lengua y Literatura*, 2021.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati. Eterna Cadencia, 2012.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger. La politique du poème*. Galilée, 2002.

----- *La poesía como experiencia*. Traducción de José Francisco Megías. Arena Libros, 2007.

López Velarde, Ramón. *Poesías completas y el minuterero*. Prólogo de Antonio Castro Leal. Porrúa, 2000.

Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. La Cebra, 2009.

Platón. *Diálogos: República*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Gredos, 1988.

Ross, William. *Aristóteles*. Traducción de Diego F. Pró. Charcas Buenos Aires, 2018.

Seigel, Jerrold. “La mort du sujet: Origines d’un theme”. *Le Débat*, número 58, 1990, pp. 169.

Storni, Alfonsina. “Voy a dormir”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014.

Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros literarios”. Traducción de Antonio Fernández Ferrer. *Teoría de los géneros literarios*. Arco/Libro, 1988.

Villarreal Fernández, Irene. *De enciclopedia a florilegio: la transmisión de los libros V y VI del Speculum doctrinale de Vicente de Beauvais*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.