

Las diferencias entre «voz» y «palabra» marcan las fronteras del género pero marcan también la sonoridad y el teatro de la voz del crítico. El género elabora su propia historia, la propia historia de sus diferencias: espacio exterior, espacio interior, sus nudos y sus anillos, sus cadenas. Estos términos topológicos tienen su revés político: las alianzas, los pactos y los tratados<sup>11</sup>.

La retórica que preside la escritura de la crítica es el fragmento y su envés, el montaje, pero no es la fragmentación nietzscheana sino la acción fragmentaria de la generación del 80: la partición, el esbozo, la definición, la antologización, la yuxtaposición, las reglas y los enunciados teóricos, el diccionario de la crítica y la torsión de la «autobiografía», autobiografía de una «biblioteca gauchesca» que permite leer el discurso crítico en una línea hagiográfica, una ascendiente, el santoral de la crítica argentina, Rojas, Mansilla, Echeverría, y una descendiente, la utopía central de la misma literatura: la rebelión, la disputa, la resistencia, el negocio aciago de la libertad argentina.

La máquina retórica de Ludmer es una máquina estocástica regida por una lógica azarosa y constreñida por una articulación programática: ¿es un engaño del azar o un programa —político— del orden? ¿Son las políticas de la crítica las que hay que leer en la trama del «género»? ¿O son las políticas del género? Las dos, afirmo, y por lo tanto podemos preguntarnos desde dónde lee Ludmer, ¿desde «abajo» o desde «arriba», desde el límite o desde el confín del confín? ¿Desde el saber matizado por una rigurosa exigencia o desde el no-saber constitutivo del descubrimiento de la verdad?, digamos, ¿desde el saber sabido o desde el no-sabido saber? Los textos del pacto son siempre vehículos de la traición y para no encarnarla es mejor bordear los discursos, desengañarse de las alianzas, echar a correr no por el camino real del conocimiento sino por las veredas sinuosas del sinsentido, extraviarse en los senderos y merodear la orilla. El texto de Ludmer convoca a una lectura orillera de la literatura argentina.

## Historia de una pasión crítica<sup>12</sup>

La crítica entendida como radical pregunta por los supuestos, en la tradición que desde Kant define la modernidad, volcada tanto a la literatura como al propio discurso crítico, define una práctica que sobrepasando la textualidad se hace actitud inherente en Nicolás Rosa. Al moverse en el borde de la institución, situándose en un sinuoso espacio intra y extramuros, conforma en esa doble proyección un socavamiento cuestionador del tradicional espacio «académico» y una inserción en la «actualidad» de

<sup>11</sup> El sistema de definiciones, aunque no aplicado en la particularidad de un género sino en sus relaciones con la clasificación política de la literatura argentina está también en Nicolás Rosa, *El arte del olvido: «La literatura gauchesca es un parasistema (no un diasistema) intermediario entre lo político y lo histórico, ideológicamente produce los sintagmas épica nacional y representativa, y en la vertiente contraria, narrativa típica y regional»*, pág. 88.

<sup>12</sup> Este capítulo referido a Nicolás Rosa fue escrito por Susana Cella, crítica e investigadora de la universidad de Buenos Aires.

las prácticas discursivas, síntesis entonces del estudio sistemático y de la permanente atención a las nuevas emergencias. En suma, una figura de contemporaneidad que halla su dimensión política y polémica, en la acepción más profunda de estos términos.

Su propuesta es la de una crítica explicativa, en oposición a la descriptiva y en una relación no ancilar con el texto literario. Dotar a la crítica de un rango epistémico similar al de la literatura y postular un discurso autónomo respecto de la obra implica una operación escrituraria singular, un «estilo» crítico. El logro de este particular estilo es en la textualidad de Rosa una marca inconfundible, que no soporta simplemente una retórica sino que habla en su propia trama de un recorrido del que ese objeto —el estilo— es el resultado.

Establecida una lectura «transferencial» con el texto literario, se trata de leer la falta, la palabra negada, en suma, la emergencia del deseo. Así el objeto constituido determina un sujeto también inestable. Surge así una textualidad fragmentaria, que valoriza el corte, la falla y no la coherente totalidad. Sin embargo, en Rosa la deriva deseante se imbrica con el rigor analítico. El discurso crítico tiende, al constituirse con rango de autonomía en el marco de los saberes contemporáneos, a la reflexión teórica. La crítica, por tanto, es una forma de mirar el mundo, leer la ideología, hablar de lo faltante, decir, como la misma literatura, «lo que otros discursos no dicen».

Es una constante en todos sus textos, desde el inicial *Crítica y Significación* (1970), *Los fulgores del simulacro* (1987), *El arte del olvido* (1990) y *Artefacto* (1992), una amplificación, —podría decirse, abusando de la figura retórica— que excede el texto tomado como objeto, para enmarcar su análisis en una teorización más general que involucra a la propia operación crítica, que en tal sentido se autoexamina, se pregunta por su *status*, habla del texto pero también de sí misma. De modo que el discurso crítico se torna objeto de estudio y análisis.

La búsqueda de estructuras profundas y lógicas matriciales vuelcan a Rosa a un estudio en profundidad de lo que se denomina campo freudiano. También la fenomenología, la lingüística y la semiología —Rosa es autor de un indispensable *Léxico de Lingüística y Semiología*, verdadera síntesis terminológica que supone una rigurosa claridad conceptual— ocupan un lugar importante entre sus referencias, lo mismo que ciertas categorías sociológicas. En medio de esa dispersión que supone interrogar las teorías contemporáneas, dos figuras aparecen como «angustiosa influencia»: Jean Paul Sartre y Roland Barthes. Ha sido, de este último, el principal traductor al castellano. Esa impronta opera en su textualidad, pero se dirige centralmente a los discursos de su propio entramado cultural, —los textos argentinos y latinoamericanos— en la idea de que ése es el campo discursi-

vo pertinente del compromiso en tanto ingerencia/transformación de una realidad que en su asedio conforma al propio enunciador. Quizá por eso es David Viñas uno de sus objetos privilegiados, como también lo son Borges o Sarmiento. Podría pensarse que estas elecciones de objeto confluyen en una preocupación similar a la del crítico: aunque jugada en distintos modos, se evidencia en todos los autores nombrados una inquietud permanente, una tendencia incansable por ir al fondo de la cosa, encontrar lo que la apariencia disimula. No otra cosa parece querer insinuar el obsesivo proyecto de escribir una historia de la crítica literaria argentina, prefigurado en los trabajos monográficos publicados en *Capítulo, Historia de la Literatura Argentina*.

La lectura, en constitutiva ligazón disimétrica con la escritura, funda un campo de remisiones, linajes, referencias, alusiones, que definiría la intertextualidad. Se opera entonces un diseño espacializado que tiene como centro al texto y sus adyacencias, y ampliando los aportes de Genette, las nociones de metatexto y architexto, kristevianas y greimasianas, se postulan dos categorías que se ocupan de lo que resiste la clasificación: el no texto y el contratexto. A la relación lectura/escritura se agrega un término suplementario: deslectura, como el necesario olvido que estructura la textualidad. El afán teórico omnipresente en Rosa logra un punto culminante en la propuesta de una analítica textual, esbozada en *El arte del olvido*. Aparte, con cierto carácter programático, se convoca a una lectura discontinua en una escritura, donde —más allá de una retórica sustentada por la elipsis y las citas ocultas— los paréntesis, interguiones, entrecomillados, citas al pie, lejos de ser aclaraciones, son contenidos sustanciales. En esta estrategia se componen los textos crítico-teóricos de Rosa para evidenciar que crítica es la operación teórica de la crisis, y teoría, la reflexión sobre la crítica y sobre la literatura, en la escritura. Contra la consensualidad o amplitud de corte liberal de las «múltiples lecturas» adscribe a una única posibilidad signada por la posición de quien lee/escibe, definiendo de este modo la función del crítico.

La búsqueda del misterio de la escritura lo lleva a explorar sus manifestaciones más radicales. Son recurrentes, entonces, los análisis de textos poéticos —Néstor Perlongher, Hugo Padeletti, entre los más destacables— donde se sobrepasa el análisis de una poética determinada para preguntarse por el «fundamento» de la poesía. Y del mismo modo que lo inenarrable parece sostener la narración, el silencio sería el fundamento del lenguaje poético. Rosa se ha ocupado fervientemente de la escritura poética, de ahí su énfasis en la intensidad como valor específico del significante poético. Es en esta línea de exploración de lo propio de la poesía donde se interesa también por la voz. En registros varios: voz alta, voz como respiración y