

CRÍTICA E IMAGEN: LECTURA COMPARADA DE *AQUÍ AMÉRICA LATINA* DE JOSEFINA LUDMER Y *PLAN DE OPERACIONES* DE VICENTE LUY

LITERARY CRITICISM AND IMAGE: COMPARATIVE READING OF *AQUÍ AMÉRICA LATINA* BY JOSEFINA LUDMER AND *PLAN DE OPERACIONES* BY VICENTE LUY

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.07>

FERNANDO BOGADO*

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 28 de diciembre de 2016

Fecha de aceptación: 18 de abril de 2017

Fecha de modificación: 24 de abril de 2017

RESUMEN

A partir de un ejercicio de lectura comparada entre *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer y una selección de cuatro poemas de *Plan de operaciones* de Vicente Luy, el presente trabajo busca reflexionar en torno a la insistencia del término “imagen” por parte de Ludmer y Daniel Link (*Suturas*) como un índice de las novedades metodológicas dadas en la crítica literaria argentina a partir de su relación con un conjunto de afirmaciones tomadas de la biopolítica y las nuevas concepciones del fenómeno literario supuestas por estos modos de leer, como la noción de “posautonomía”.

PALABRAS CLAVE: literaturas posautónomas, crítica literaria, biopolítica, poesía argentina del siglo XXI, imagen.

ABSTRACT

Through an exercise of comparative reading between *Aquí América Latina* by Josefina Ludmer and a selection of four poems from *Plan de operaciones* by Vicente Luy, this article considers the insistence of the term “image” used in both books by Ludmer and Daniel Link (*Suturas*) as an important mark of the new methodological procedures in Argentinian literary criticism through its relationship with a set of statements from biopolitics and the new conceptions of the literary phenomenon assumed by these ways of reading, such as the notion of “postautonomy”.

KEYWORDS: postautonomous literatures, literary criticism, biopolitics, Argentine poetry of the 21st century, image.

* fernandobogado@outlook.com. Candidato a Doctor en Literatura, Universidad de Buenos Aires.

1. POSAUTONOMÍA, UNA ESPECULACIÓN

En *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer plantea un panorama de la producción literaria latinoamericana que trata de provocar un cambio en la metodología crítica y en la reflexión teórica tal como es entendida tradicionalmente. Ese cambio puede ser pensado como una especulación, un ejercicio imaginativo que, tal como lo plantea el discurso psicoanalítico lacaniano, resulta una duplicación, dobles que van produciéndose a medida que el discurso crítico “avanza”; una auténtica producción en espejo. Esta metodología especulativa parte de la suposición, tal como lo anuncia el comienzo del libro: “Supongamos que el mundo ha cambiado y que estamos en otra etapa de la nación...” (9). Es allí donde aparece un plano común de indiferenciación que bien podría entenderse como el “Plano de Inmanencia” de la filosofía de Gilles Deleuze: ese plano común es la “imaginación pública” o “fábrica de realidad” (11). Y cierra Ludmer: “En este libro, especular sería pensar con imágenes y perseguir un fin secreto” (10). Lo que se establece en la operatoria de Ludmer es, por un lado, de una metodología, y, por el otro, un objeto. La metodología, como se ha indicado, sería la “especulativa”. El objeto sería la “imaginación pública” (¿el “fin secreto”?), entendida como un conjunto de imágenes que atraviesan diferentes tipos de discursos: literarios, sociales, propios del mundo de la Internet, económicos, etc. La metodología especulativa concentrada en textos literarios produciría como efecto una “desdiferenciación”, un direccionamiento a la “imaginación pública”. Ahí está expuesto el nuevo programa crítico que Ludmer busca imponer. La operación crítica consistiría en hacer evidentes los vínculos inmanentes con el Plano de Inmanencia, valga la redundancia: hacer evidente lo que ya de por sí es. O sea, las producciones observadas por la mirada crítica se encuentran desplegadas y descriptas, identificadas en sus partes como comunes a cualquier otro tipo de producción dentro de un plano que se denominaría, junto con Ludmer, de “realidadficción”. No hay interpretación, solo descripción movida por el afán de volver a encontrar siempre lo mismo.

Se podría pensar que esta operatoria conecta a los estudios de Ludmer con otro tipo de corriente dentro de las Humanidades: el auge de los estudios biopolíticos registrados en los últimos veinte años. Ludmer no ha sido la única que compartió este interés en la imagen y la presentación de momentos de indistinción o desdiferenciación. Un término con poderosos ecos biopolíticos, como “forma-de-vida”, usado por Daniel Link en la exposición “La ‘cosa nostra’: mundialización, posautonomía y literaturas comparadas” —recogido luego en el capítulo “Violencia” de su libro *Suturas*—, permite ver esta conexión “imaginativa” entre imagen, lenguaje y vida que parece primar en cierto conjunto de críticos e investigadores dentro de los estudios literarios argentinos. Tal como aparece en

“Violencia”, “la imaginación produce imágenes, es decir; juegos de lenguaje y formas de vida (correlativamente). Pero el lenguaje (los juegos de lenguaje, la caja de herramientas) forma parte de una forma de vida.” (258). El objetivo de la disertación de Link, conectado con la postura de Ludmer, queda formalmente expuesto en una sola idea: “Si me he detenido en estos pormenores es porque creo que se los puede poner en correlación con algunas líneas de tensión de nuestro tiempo y nuestro espacio, milenarismo y mundialización que, cada uno a su manera, acaban con toda ilusión de autonomía de los fenómenos estéticos” (260). Si la crítica literaria comparte con los estudios biopolíticos el interés por la relación entre “forma de vida” y lenguaje (en sí, indisociables); el lenguaje, luego, debería comenzar a entenderse como algo ligado a un fenómeno mayor que sería el de la imagen: todo producto lingüístico dependería de una imagen rectora que es a la vez superior (en la medida en que constituye, si se quiere, un género del cual el lenguaje es su especie) y a la vez inferior, en la medida en que subyace a cualquier tipo de producción lingüística. El abuso de metáforas espaciales que este ordenamiento supone no es inocente: todo el cambio crítico planteado por Ludmer está sometido a una lógica espacial que ordena y distribuye para encontrar *la rara avis* que justifica la mirada especulativa. De ahí que uno de los conceptos centrales de *Aquí América Latina*, el de “literaturas posautónomas”, dependa pura y exclusivamente de una metafórica espacial: “Imaginemos esto. Muchas escrituras de los 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura), y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica, afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’” (149-150).

El objetivo de esta indagación sobre la metodología propuesta por Ludmer —la cual derivó en la postulación del concepto de “literatura posautónoma”, tan en boga en diversas producciones críticas contemporáneas— es revisar los modos en que la crítica piensa la poesía argentina del siglo XXI. La importancia de la figura de Ludmer y la resonancia del concepto de posautonomía hacen que sea ineludible detenerse en su formulación. Las diversas críticas por parte de otros académicos argentinos, como el caso de Miguel Dalmaroni, expone también un problema en torno a la ubicación del término “autonomía” dentro de cualquier ejercicio de lectura de un fenómeno literario. Escribe Dalmaroni: “... el libro de Ludmer da por hecho lo que cierto sentido común académico parece haber instalado: que durante la era de su vigencia como tal, la ‘literatura’ fue ‘autónoma’” (5). Martín Kohan, en “Sobre la posautonomía”, se ubica en el extremo opuesto al punto de vista de Dalmaroni. Mientras que este último considera que la supuesta novedad de Ludmer es, por un lado, la reinstalación (por la vía negativa) del problema de la autonomía en los estudios literarios y, por el otro, el silenciamiento de las lecturas “más allá de la autonomía” que ya estaban presentes en la crítica y la teoría literaria; Kohan reafirma la necesidad de un pensamiento autónomo en torno a lo

literario fuertemente asentado ya no en los estudios sociológicos (como asegura Dalmaroni acerca de la proveniencia de la idea de autonomía de Ludmer), sino en la filosofía estética de Theodor Adorno. “La resonante postulación de la ‘postautonomía’ de la literatura por parte de Josefina Ludmer produjo ese mismo efecto: me devolvió a, o me ratificó en, mi inclinación por la cuestión de la autonomía” (310). Bien se podría decir que aparece aquí un ejercicio directamente vinculado a lo performático: la noción de posautonomía de Ludmer instala la polémica, reorganiza el espectro académico, (como mínimo, argentino) y predispone a una serie de redefiniciones de las cuales este artículo es apenas un momento más. En ese mapa intelectual que se conforma por el gesto performático de Ludmer, la figura de Daniel Link se destaca en la medida en que parece ser el que retoma y continúa, a su manera, las consecuencias de este declarado nuevo estado de la literatura.

En un ejercicio de comparatismo, pondré en relación esos postulados en torno a la “posautonomía” con una producción relativamente marginal dentro de la poesía de los noventa en Argentina, pero con fuerte impacto en el ámbito literario actual en este mismo país —si se presta atención a la manera en que es leído en ciudades como Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires—. Hablo del último libro de poemas, editado de manera póstuma, del poeta cordobés Vicente Luy: *Plan de operaciones*. Trataré de revisar la pertinencia del concepto “posautonomía” y presentar, brevemente, una serie de instancias a tener en cuenta a la hora de entender los modos en que la poesía es abordada por la escritura crítico-teórica.

2. DIAGRAMATOLOGÍA Y BIOPOLÍTICA: SABERES DE LA IMAGEN

El primer paso que es necesario realizar es establecer las características que permiten plantear esta similitud entre ciertos principios de los estudios biopolíticos y los modos de acercamiento a las imágenes que aparecen tanto en Ludmer como en Link. En el caso de este último, no habría ninguna novedad en nuestra lectura ya que, en diferentes pasajes de *Suturas*, se plantea la posibilidad de realizar un análisis de los objetos estéticos que comparte los mismos intereses y conceptos que la biopolítica. Se lee en el apartado “1879”:

Si me detengo, ahora sí, en el asunto, es porque me interesa someter una imagen cualquiera (una imagen trivial) al régimen de la crítica paranoica propuesto por Salvador Dalí (con el cual toda “diagramatología” tendrá siempre una deuda infinita) y porque, en última instancia, interrogar un cuerpo marcado implica situar esas marcas en una formación discursiva (una episteme) que permita entender en qué sentido el encuentro entre unas palabras y unos cuerpos (el verbo y la carne) sostiene una postulación de lo viviente. (159)

La clave para entender esta relación entre estudios literarios y biopolítica es la introducción de una nueva disciplina, una que establezca, como problema central, a la imagen: la “diagramatología”. La diagramatología, agrega Link, “nace recién en 1981, como una rama de la semiótica y como una palabra pronunciada en el contexto de un debate sobre cómo analizar imágenes poéticas” (149). Hay un texto central para volver sobre el origen de esta nueva práctica, artículo que ocupa el primer lugar en la extensa nota al pie en la que Link recupera bibliografía fundamental para recomponer los avatares de esta práctica. “Diagrammatology”, de W. J.T. Mitchell, aparece en el número de la primavera de 1981 de *Critical Inquiry*, trabajo que surge como respuesta a la crítica que Leon Surette eleva contra un artículo anterior de Mitchell, “Spatial Form in Literature”. Visto en la necesidad de defender esta nueva práctica, Mitchell asegura que la diagramatología busca oponerse a la idea de la forma artística (y, específicamente, literaria) representable en símbolos algebraicos. Este tipo de representación daría la impresión de reemplazar lo representado, arrojando cierta noción de que la forma más “pura”, platónica, de cualquier tipo de obra debe poder ser matematizable. Desde un costado opuesto, la idea de la imagen de la forma habilita una idea de forma inmanente (en oposición a la idea platónica de una forma matemática pura y trascendente) que también puede ser susceptible a un estudio histórico y hasta cultural de una manera mucho más pertinente que cualquier otro modo de representación. Citando a Mitchell:

The point in calling for a general investigation of spatial form in literature is not to impose a general system of diagramming works or relations among works but to encourage us to look more systematically and concretely at the images of form which seem operative in literary traditions. ... The study of these images, far from being synchronic or ahistorical, is deeply involved in social and cultural history and can help to reveal the ways that works of art become actors on the historical stage”. (626-627)

Esa imagen de la forma supone una íntima conexión con el discurso que busca hacer visible la imagen. Hay aquí una relación de mutuo alumbramiento, ya que la imagen también reclama, para existir, ese mismo discurso, lo que Link llama “episteme”. En relación a “El preludio” de Wordsworth, texto analizado como ejemplo dentro de su argumentación, añade Mitchell: “The form of the poem is the structural image *plus* the interpretive rules or principles which make it apply to the text” (631). No puede haber imagen sin una serie de principios interpretativos que habilitan la proyección de la imagen de la forma en una obra, principios interpretativos que solo pueden hacerse evidentes en un discurso que incorpore las imágenes, las marcas, en su entramado.

En lo que corresponde al término “biopolítica”, sus primeras aplicaciones a comienzos del siglo xx y la variedad de usos que ha tenido el término desde su

recuperación por Michel Foucault no habilitan a entender un sentido relativamente general y estable del término. Edgardo Castro, en *Lecturas foucaulteanas*, lleva adelante una arqueología de la expresión, poniendo como centro la aparición de esta palabra en el final del primer volumen de *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber*, y su mención y desarrollo en tres de los cursos impartidos en el Collège de France: *Defender la sociedad; Seguridad, territorio y población* y *Nacimiento de la biopolítica*. El complejo territorio de las clases, como señala Castro, pone un poco en duda la voluntad manifiesta de Foucault de no contar con publicaciones póstumas, pero sí es evidente que la mención de “biopolítica” en el final de *La voluntad de saber* constituye uno de los nodos principales en el marco de las obras publicadas en vida del ya citado filósofo:

Si se puede denominar “biohistoria” a las presiones mediante las cuales los movimientos de la vida y los procesos de la historia se interfieren mutuamente, habría que hablar de “bipolítica” para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana. ... Es igualmente inútil insistir sobre la proliferación de las tecnologías políticas, que a partir de allí van a invadir el cuerpo, la salud, la manera de alimentarse y alojarse, las condiciones de vida, el espacio entero de existencia. (135-136)

Este nuevo uso del término retoma y reconfigura las primeras acepciones del término “biopolítica” establecidas en 1905 por el sueco Rudolf Kjellén en su libro *Stormakterna*, donde, según palabras de Castro, Kjellén “aborda un estudio del Estado según el modelo de los organismos vivientes” (29). El Estado ya no sería un orden jurídico, una forma relativamente ideal aplicable sobre una determinada materia, sino una “*Lebensform*, una forma viviente, un organismo: nace, crece y muere” (29). Kjellén instaura un término que vuelve evidente, ya en la década del sesenta y setenta en Francia, a partir de los estudios de Foucault, la concentración de la mirada política sobre la administración y regulación de la vida, entendida en su sentido biológico. Para Foucault, esta concentración de la política sobre lo biológico no solo constriñe y rige en pos de la formación de una determinada subjetividad (si se pone en consonancia los estudios sobre lo discursivo que caracterizaron al Foucault de *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber*), sino que también abren el sutil umbral desde el cual puede haber un grado de desborde, de modificación, de micro-revolución por parte de esa individualidad que desarma los límites subjetivadores y biopolíticos impuestos por el poder. La biopolítica resulta, entonces, tanto la política que toma por objeto la vida como la posibilidad de desarmar, mediante una ética propia de la vida, esos mismos mecanismos. El costado ético del último Foucault, en su *Historia de la sexualidad*, bien podría entrar en este recorte.

Por su parte, el uso que hace del término Giorgio Agamben, en su emblemático trabajo *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, vuelve sobre la importancia de la recuperación del término “biopolítica” por parte de Foucault, pero le suma un nuevo objeto en términos de estudio y un nuevo objetivo. La noción de “nuda vida” se vuelve en objeto y pone por delante el hecho de que la modernidad se inicia con un acontecimiento biopolítico determinante. Sostiene Agamben: “El ingreso de la *zoé* en la esfera de la *polis*, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (13).

La biopolítica es lo que da inicio a ese “acontecimiento decisivo de la modernidad”, por lo que se puede entender allí una finalidad dentro de ese particular ejercicio del poder. Pero, allí donde la “nuda vida” se convierte en un concepto determinante, allí también se da una inevitable indecibilidad que se convertirá en signo característico de estos estudios: ya no se presentan dicotomías relativamente estancas que marcan un posicionamiento, sino que el propio posicionamiento es esa ambigüedad de la cual estos estudios extraen su fuerza metodológica y marcan la apertura de una nueva “episteme”, de una nueva retórica analítica. Sigue Agamben: “Las distinciones políticas tradicionales, (como las de derecha e izquierda, liberalismo y totalitarismo, privado y público) pierden su claridad e inteligibilidad y entran en una zona de indeterminación una vez que su referente fundamental ha pasado a ser la nuda vida” (155).

Sin embargo, la concentración sobre la idea de “nuda vida” es apenas una abstracción propuesta por el biopoder, por la politización de la vida, que busca “obtener” la “nuda vida” de una vida ya organizada en un determinado contexto, una “forma-de-vida”, tal como la define Agamben en el artículo homónimo, recogido en el libro *Medios sin fin*. Agrega allí: “Con el término *forma-de-vida* entendemos, por el contrario, una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que nunca es posible aislar algo como una nuda vida” (13). Es este sentido biopolítico el que recupera Link al hablar de “forma-de-vida” en sus textos. *Suturas* resulta así un trabajo analítico que vuelve sobre las marcas en una “nuda vida” abstracta que, en tanto marcada, es ya, de antemano “forma-de-vida”, espacio en donde el lenguaje atraviesa una imagen de un cuerpo. Y aquí se halla otro problema central: nunca es el tratamiento de un cuerpo en tanto cuerpo “desnudo”, mero cuerpo, sino siempre mediatizado por la imagen, aquello que el discurso sí puede retomar. Por eso la noción de “imaginación” se vuelve tan fundamental en Daniel Link, por eso la “imaginación pública” se vuelve un problema central en Ludmer. En ambas nociones, la imagen le sirve a la crítica para poder recuperar el objeto estético en tanto “nuda vida” arrojada en lo social, otra vez, y tal como indica

Agamben, “nuda vida” en tanto abstracción producida, en este caso, no por el biopoder, sino supuesta por la mirada crítica. La “diagramatología” de Link es la disciplina que va operando en el horizonte de esta captura y análisis de imágenes. La imagen del cuerpo es, bajo la mirada analítica (y como resultado de una progresiva abstracción), imagen de la forma. Del cuerpo/objeto estético ya marcado, a la imagen del cuerpo, a la imagen de la forma. Allí están los pasos de la mirada crítica de Link, un momento dentro de una tendencia en la crítica argentina de la cual Ludmer forma parte integral.

3. LA POESÍA EN *AQUÍ AMÉRICA LATINA*

La poesía, en tanto género, aparece con menor recurrencia en el libro de Ludmer *Aquí América Latina*, si se compara con las páginas dedicadas al análisis de textos en prosa, sean ya de ficción, autobiográfica o propia de la crónica periodística. Y es que el método especulativo ludmeriano reconoce en todo momento que funciona a partir de la lectura de textos en prosa, en cualquiera de las dos grandes secciones del libro: el dedicado a la variable “tiempo” (la primera mitad) y el dedicado a la variable “espacio”. En la sección dedicada al “tiempo”, hay, precisamente, una máquina especulativa que es construida en el “Diario” que el sujeto crítico Ludmer exhibe: el concepto de “realidadficción” solo puede retomarse en la medida en que se ponen en crisis los límites específicos entre lo íntimo y lo público, entre la realidad y la ficción, volviendo a la propia máquina especulativa parte de lo que ella misma analiza, reflejo especular del objeto observado. La entrada dedicada a la poesía en ese diario aparece en el marco de un diálogo con Tamara Kamenszain, nombre propio de otra crítica-poeta que permite el ingreso de una breve reflexión en torno a la producción poética del presente. Argumenta la voz “realficcional” de Kamenszain:

... la poesía se escribe siempre en presente. ... Entonces, la cosa es así: el pasado se puede entender, el futuro también, pero el presente resulta ser, para la lectura, un jeroglífico difícil de desentrañar. Provoca como una sensación de que no se dice nada o que lo que se dice no es creíble porque no tiene densidad temporal, no tiene proyección ni para atrás ni para adelante. Y ni te cuento cómo se extrema esto en la poesía argentina que se empezó a publicar a finales de los 90. ...

Yo: O sea que ahora se trata de un presente real, no literario. ¿Antiliterario?
Tamara: Y sí... qué querés que te diga... a estos pibes sólo parece interesarles perforar con un taladro la realidad para dejarla clavada, detenida. Porque trabajan con un presente que aparece en crudo, derecho viejo, sin concesiones ni mediaciones. (106)

En primer lugar, una definición general (“la poesía se escribe siempre en presente”) es seguida de la recuperación de una diferencia fundamental que, como rasgo distintivo, permitiría poner en serie e incluso historizar la producción poética a partir de los noventa: “trabajan con un presente que aparece crudo”. La falta de mediación detectada en esa escritura entra en sintonía con la caracterización que luego realizará Ludmer en la segunda mitad del trabajo al hablar de la “posautonomía”. Esa falta de mediación, esa aparición del presente en tanto presente y cierto valor etnográfico de la prosa conforman un conjunto de características que permiten definir a algo como “literatura”. Es literaria aquella escritura que plantea la disolución de la literatura (como institución relativamente fija) y tiende hacia un campo disciplinar no-literario, no-estético. Este rasgo sería común tanto a la prosa como a la poesía.

Toda la “charla”, sin embargo, está motivada por una pregunta que tiene mucho de pedido de información, de demanda, casi un interrogatorio. La voz-Ludmer dice: “Contame qué pasa en la poesía de ahora con toda la parafernalia literaria de las autorreferencias, las marcas internas y los personajes escritores y lectores” (106). Esa definición general de la voz-Kamenszain solo aparece como respuesta a la pregunta hecha por la voz-Ludmer¹, o sea, solo se puede establecer la regla general de producción de la poesía del siglo XXI, de lo contemporáneo (lo que empieza en los noventa) a partir de un pedido de información, de una demanda. En otras palabras: la ley se descubre en el interrogatorio. Y no es inocente el marco de aparición de esa definición general de producción: el diálogo. Sobre el final de la segunda mitad del libro, Ludmer analiza aquello que llama “género antinacional latinoamericano” (160), un tipo de producción que opera como el reverso negativo del “género nacional” o “discurso patriótico”, el cual constituiría la base de cualquier proyecto de Estado-Nación. Lo que hay que tener en cuenta, en definitiva, es la desdiferenciación provocada por estas ficciones entre Estado y Nación, propiciando la ruptura de este vínculo moderno que tiñe todo tipo de escritura. Ficciones, en definitiva, que atentan contra todo imaginario patriótico, desarmando a fuerza de performances violentas el ya mencionado ideal, gesto que Ludmer replica dentro de la posición que ocupa como nombre propio en el “estado” de los estudios literarios, como se ha mencionado en el primer apartado. Agrega Ludmer: “La gramática antinacional (como la nacional) requiere una situación dialógica o una interpelación ... Una situación dialógica que es en realidad jerárquica y autoritaria, porque el que habla (lo que llamamos el tono y la voz) es un experto que se pone afuera y arriba de su interlocutor” (162).

En la disposición especular de *Aquí América Latina*, los diálogos con determinados interlocutores del “Diario” podrían adelantar, casi a modo catafórico, lo que después será teorizado: el intercambio dialógico como momento de composición de una voz

1. Uso el término “voz” para entender la participación dialógica de un nombre propio, con el objetivo de darle cierta especificidad a ese uso.

autorizada y como espacio de construcción de la ley. El interlocutor invisible del “género antinacional” tiene en los diálogos del “Diario” un nombre determinado, “Ludmer”, y una voz que se deja escuchar: esa voz demanda la explicación, y la voz autorizada que presenta la ley (aquí, la voz-Kamenzain) establece un género posible de leer, el de la poesía que solo está en el presente, que lo inmoviliza y también lo vacía, lo hace imagen.

4. UN DIÁLOGO ESPECULAR: VICENTE CHARLA

Recapitulando, la poesía aparecería en *Aquí América Latina* como un género del “ahora”, una mostración de la “imaginación pública” que fabrica lo presente en la medida en que comparte con todos los otros discursos que construyen presente esta producción en serie de imágenes. A su vez, la caracterización del género “poesía contemporánea” solo se da en el marco de un diálogo, un límite que sirve para introducir la ley del género y que, en el mismo libro, se conecta con la caracterización de otro género, el de la ficción “antinacional”. Allí, un performativo violento desdiferencia y hace evidente el vínculo de un concepto moderno (el Estado-Nación) con lo que se ha denominado “fábrica de realidad” (y su correspondiente desdiferenciación). Siguiendo la metodología ludmeriana, a una imagen hay que contraponerle otra, a un diálogo conviene hacerlo dialogar con otro. *Plan de operaciones*, de Vicente Luy (1961-2012) contiene, precisamente, una serie de poemas que vuelven a la forma dialógica para establecer, ellos también, un contrapunto con el discurso de la ley.

La obra de Luy se encuentra dividida entre ediciones a cargo del autor o trabajos, más que nada, de antología, aparecidos en editoriales autogestivas de baja tirada y con distribución irregular. Sin embargo, pese a esta suerte de “circulación marginal”, su nombre comienza a aparecer en la escritura de poetas jóvenes, empieza a resonar en talleres de escritura y en espacios académicos y la trascendencia de su escritura, en tanto corpus de un posible análisis, podría servirnos a los fines de tomar una “muestra representativa” de las características más sobresalientes de la producción poética contemporánea². Con sus primeros libros aparecidos en la segunda mitad de la década del noventa, antologías como *Poesía popular argentina* y libros póstumos como *Plan de operaciones/La única manera de vivir a gusto es estando poseído* permiten darle cierre a una obra que, por el momento, no tiene una edición organizada o completa. *Plan de operaciones*, aparecido junto a *La única manera de vivir a gusto es estando poseído* (un libro que reúne material

2. Vale la pena destacar el hecho de que no hay artículos crítico-teóricos o con un relativo tono académico sobre la obra de Luy. Este artículo es también, a su modo, un intento de inaugurar una posible serie de estudios por venir.

recuperado de mails y borradores personales), es el último libro cerrado, pero no publicado, mientras Luy estaba vivo.

Cuatro son los poemas en el libro que remiten a un diálogo entre Vicente y un interlocutor que aparece primero como el “discípulo” y que, luego, adquiere un nombre propio, “Juan Manuel”. Esos poemas son fragmentos de una larga entrevista que Juan Manuel Daza, periodista y colaborador regular de la revista *La mano*, además de poeta y responsable de la edición de *Poesía popular argentina*, le realiza en el invierno de 2009³. En esos poemas, el título recupera la forma de un conjunto de textos que aparecen desperdigados tanto en *Poesía popular argentina* como en *Vicente habla al pueblo* (2007): la increpación o exhortación a un público (¿lector?) para que lleve adelante una acción particular. La figura del interlocutor, en esta forma genérica, es indispensable, por lo que la presencia del “discípulo” puede o no estar concentrada en una figura al interior del poema, bien puede ser un presupuesto genérico. Pese a esta indicación, los cuatro poemas tienen un receptor, si se quiere, efectivo, que es el ya citado “discípulo”.

El último poema es el que, en una primera lectura, parecería romper con cierta isotopía planteada en el resto del trabajo. Siguiendo a las proposiciones tanto de Giorgio Agamben como de Iuri Tinianov, uno, sino el rasgo determinante del discurso poético, es el encabalgamiento o corte de verso. Escribe Agamben en *El final del poema*: “el encabalgamiento constituye el único criterio que permite distinguir la poesía de la prosa” (249). Para Tinianov, es imprescindible para la percepción del ritmo el corte gráfico en el verso, la evidenciación “gráfica, que junto con el signo del ritmo proporciona signos de una unidad métrica (y sería) condición imprescindible del ritmo” (55). A la ausencia de este rasgo se le suma la colocación de un título que presenta al texto como “charla”, permitiendo poner en serie este fragmento con los otros tres, provocando un contagio formal y semántico del sentido poético de los tres textos anteriores. Es en este último fragmento en donde se encuentra, precisamente, una cita que puede leerse perfectamente desde la idea de “imaginación pública” de Ludmer:

Vicente charla con Juan Manuel

Casa de Vicente en Córdoba

Invierno 2009

JM- ¿Por qué “Poesía popular argentina”?

V- Porque mi poesía, básicamente, es de cabotaje. No usa metáforas, sino ejemplos. Entonces, me meto con la argentinidad para dar ejemplos. Y luego, es una

3. Formé parte, junto con Daza, Juan Alberto Crasci y Sebastián Realini, de la editorial Casi Incendio La Casa. En este emprendimiento, armamos junto con el poeta Hernán la antología *Poesía popular argentina*. La misma antología es hoy reeditada por Años luz editora.

poesía que muere rápido y que fuera de este lugar, no sería entendida. No es una poesía para ser producida (sic) o que vaya a perdurar. Trabajo en la construcción del ahora. (83)

La “construcción del ahora” responde a este interés por escribir poesía en función de las observaciones que se realizan sobre la actualidad política y social, lo que lleva muchas veces a que, en diversos poemas, se injerten partes de un artículo periodístico sacadas de un diario para luego disponer el poema de manera posterior, a modo de comentario. Además, cierta unidad temática en algunos poemas coincide con hechos puntuales de la política que son mencionados literalmente. Esa intuición vertida por la voz-Kamenzain en la “charla” con Ludmer acerca de la falta de mediación —entendida en líneas generales como falta de metáfora— de la poesía argentina desde los noventa en adelante se realiza claramente en este poema-entrevista de Luy. La “desdiferenciación” de la operatoria crítico-especulativa de Ludmer también se presta elocuente para pensar estas formulaciones no ya en el lado de la prosa, sino también en el de la poesía. Kamenzain, en un trabajo reciente, agrega su propia formulación de “desdiferenciación”, ahora, con el título de “confusión”: “el poema no podría ser considerado ya la resultante estática —ni estética— de un yo y/o un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema” (12).

El carácter evanescente de la escritura poética que reconoce Luy también parece seguir los dictados del modo de producción relevado por Ludmer: si es que se puede todavía hablar de “obra”, esta categoría autónoma debería reconocer como condición primera cierto grado de caducidad, casi de futilidad. Se “usa” en el momento para luego ser desechada. El presente fabricado por la “imaginación pública”, en tanto presente y en la medida en que puede ser llamado así, “presente”, o que lo evocado puede ser entendido como “presentificación”, no supone la capacidad de retención, por más estatismo que se le reconozca a la imagen producida. Si hay obra, es una obra efímera, o que pone por delante su carácter efímero e inmediatamente desechable.

Sin embargo, el valor evanescente, desde una teoría de la autonomía literaria “tradicional”, es reconocido como condición de cualquier “obra”. Por más que la “producción de presente” quiera caracterizarse como algo de rápido uso, una comparación recuperada por Theodor Adorno en *Teoría estética* parece echar por tierra la postulación de que la caducidad de la fabricación de presente del producto posautónomo es un elemento que distingue a esta escritura de una obra autónoma. Según Adorno: “Algunas obras de arte de rango supremo desearían perderse en el tiempo para no ser sus presas, cayendo en limpia antinomia con su necesidad de objetivación. Ernst Schoen habló una vez de la insuperable *noblesse* de los fuegos artificiales que, arte únicos, no quieren durar, sino brillar un instante y explotar inmediatamente” (46).

5. UN PROGRAMA DE GUERRA: LA PARÉNESIS

Las menciones de actos político-sociales concretos por parte de la poesía de Luy tienen mucho que ver con una imagen particular de este plano: la de la guerra. Entendida de tal modo, la escritura poética participa del enfrentamiento como una advertencia, pero también como un plan o, específicamente, como un programa, siguiendo el primer poema de la serie de cuatro:

D- ¿Qué busca el libro?

V- Trata de blanquear la guerra.

No estamos de acuerdo con esto, y vamos a hacer nuestra movida. (20)

Poner en evidencia la guerra parece parte de la misma (re)conexión o puesta en evidencia del Plano de Inmanencia por parte de la operatoria de Ludmer, esto es, describir en lugar de interpretar. “Blanquear” es evidenciar, y es también advertir, en el sentido de un plan futuro. “Programa” es una palabra clave para entender a la poesía de Luy en la medida en que es una escritura volcada hacia el futuro, hacia el llamado a una acción concreta que debe darse, un acto que supone en sí mismo una escritura arrojada hacia un evento por suceder, pero también previa a ese mismo evento o hecho. “Programa” (πρόγραμμα) es reconocido por el diccionario de la RAE como un término del latín tardío que proviene de una voz griega. Analizada en sus componentes, la partícula “πρό-” se refiere a un momento anterior, un “antes”, mientras que “γραμμα” remite, en líneas generales, a la escritura o inscripción. Literalmente, “programa” es escritura desde un momento previo, algo evidente en dos de las acepciones recogidas por el citado diccionario: “Previa declaración de lo que se piensa hacer en alguna materia u ocasión” y “Proyecto ordenado de actividades”. El πρόγραμμα, esta escritura previa, trabaja en “sincro” a una “forma de vida”, si se siguen las formulaciones de Link en referencia a Ludmer y al vínculo de la crítica con la biopolítica, relación que Link denomina en *Suturas* como el modo de entender el comparatismo a partir de la relación del lenguaje con una “forma-de-vida”, al método como un modo de “suturar” la distancia entre formas de vida diferentes y al Plano de Inmanencia, ese territorio común, ese sustrato, como un campo de batallas sometido a la lógica de la guerra civil. Con respecto al método, desde Link —retomando a Alfonso Reyes— se podría decir que “... el espacio adecuado al comparatismo (es) como una línea de sutura entre dos culturas; o la falla entre dos placas tectónicas ...” (93). ¿No son las “tensiones” que el método comparativo pone en evidencia, tensiones bélicas? Concluye Link: “El método comparativo permite definir no tanto lo propio y lo ajeno, sino situar lo propio y lo ajeno en un horizonte de tensiones éticas y políticas” (84).

El segundo poema de la serie deja en claro que la noción de “sustrato”, de territorio común volcado a la lógica de la guerra, es un volverse hacia el trasfondo, hacia lo

que subyace y comunica. O sea: los modos de composición de la escritura poética con el “plan de operaciones” parten de esta (re)conexión de lo escrito con el sustrato bélico,

D- Vos no tenés plan.

V- Yo creo que hay un plan que todavía se está gestando.

Está bajo la superficie.

Y estamos mucho, mucho más locos de lo que piensan. (49)

Plan y guerra son parte del πρόγραμμα poético de Luy, y esta serie de cuatro textos conforman un diagrama (quizás, como el analizado por la diagramatología) que establece sus intenciones al mismo tiempo que echa luz sobre algo que se reconoce como oculto (quizás, el “fin secreto” ludmeriano).

¿Cómo entender, entonces, esta composición de cuatro poemas en relación a la metodología crítico-especulativa de Ludmer y a la recuperación del comparatismo llevada adelante por Link? En la concentración en el momento estilístico y relativamente inmanente de la lectura del fenómeno literario, este llamado a la acción con consecuencias en el mundo ético aparece respondiendo a una figura retórica muy específica propia de la Antigüedad clásica: la parénesis (παράνεσις). El término significa “exhortación”, y corresponde al llamado a la acción pública con fines éticos y edificantes para la ciudadanía realizado en la Antigüedad griega en el ágora. El relevamiento de estos poemas muestra el señalamiento a la acción concreta del “ciudadano”, figura que se cruza con la del “discípulo” o que bien puede darse por supuesta en un llamado general a la audiencia/lector. La parénesis permite articular lo inmanente (en un sentido autónomo) del poema con la posibilidad de un desborde, un “ir más allá” de lo poético. Aquí, esta “figura” retórica, la parénesis, es también imagen o, como la entiende Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, un movimiento, un “cuerpo sorprendido en acción” (18). La definición barthesiana se llena de un nuevo sentido al entender que el movimiento parenético es en sí infructuoso en la medida que resulta improbable, desde un punto de vista no-literario y meramente factual, pero que al mismo tiempo deja abierta, como una promesa, la posibilidad de su cumplimiento, orientación “hacia adelante” que el sentido de πρόγραμμα había ya descubierto. Se llama a la acción, pero no hay forma si ese llamado es escuchado y atendido por quien se piensa como su receptor ideal. Muy en la línea de otros discursos filosóficos, esta vez, éticos, habría un llamado siempre “abierto”.

6. TOMA DE POSICIÓN

Los poemas de Vicente Luy aquí analizados, apenas un extracto de una producción hartamente más vasta, revelaron un conjunto de características que permitieron la comparación y contrastación con la metodología crítica de Ludmer en *Aquí América Latina*. Por un lado,

volvían a la forma dialógica como disposición genérica mínima para la aparición del discurso, pero mientras en Ludmer hay un marco relativamente legal de cuestionamiento, en Luy aparece una fuerza que empuja hacia un más allá irrecuperable en el límite mismo del poema, en la medida en que es él mismo una orden, una exhortación, un “llamado” a la Ley. En Ludmer, el pedido se cumple; en Luy, eso es improbable, indecible. Por otro lado, las coincidencias en determinados puntos son notables: el reconocimiento de un suelo común bélico que hay que poner en evidencia, la idea de conexión con el presente, con el ahora y su fabricación y, finalmente, la ausencia o suspensión de lo metafórico, que reduce al mínimo la mediación supuestamente dada por la literatura, entendida de manera autónoma. Esta comparación solo fue posible en la medida en que se estableció un punto en común del discurso crítico y del literario: en Ludmer, el afán de transformar, a partir del ejercicio imaginativo y especulativo, la crítica-literaria en crítica (en un sentido general y ya no solamente “literario”), estrictamente, una crítica expandida. De esta manera, se ejerce un contagio o fusión de conceptos que se repite en diferentes momentos de su obra (por ejemplo, “realidadficción”, “adentroafuera”, etc.). Por el lado de Luy, la incrustación de lo político bajo la idea de la “actualidad”, del “tema del día”, y su orientación hacia esa esfera a partir del recurso parenético, desborda los límites literarios para quedar abierto como exhortación a cumplir. ¿Esto hace a la escritura de Luy “posautónoma”? ¿Habilita a un cambio de metodología el acercamiento a este tipo de textos?

Habría que remitirse por un momento al orden metodológico-especular-imaginativo de Ludmer. Estrictamente, sería necesario revisar su posible relación con la idea de imaginario en Lacan. En “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” se establece que “el punto importante es que esta forma (especular, agregado mío) sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo” (100). El movimiento de Ludmer, especulativo, imaginativo, haría retornar al discurso crítico-simbólico (en la medida en que depende de una ley: ¿la estética? ¿la literaria? ¿la autónoma o de la autonomía?) a un “estadio de espejo” ficcional, en donde lo que se percibe es la similitud gestáltica entre imágenes, o sea, entre una imagen (de la forma) de la crítica y una imagen (de la forma) del texto. La “imagen” funciona como síntesis disyuntiva (o sea, que mantiene las diferencias entre los elementos que aparentemente reúne en una imagen) entre lenguaje y forma de vida, tal como se ha propuesto más arriba. Siguiendo a Link, un “diferencial”. Esto arroja como consecuencia que la percepción del objeto responde a un orden metodológico que busca la combinación, entendida como puesta en evidencia del “sustrato”. De allí se deriva la serie de ambigüedades con respecto al otro concepto que acompaña, también

fantasmáticamente, todo el libro de Ludmer: el de “posliteratura”. Mientras que Link da por cerrado el momento de la autonomía, tal como se ha podido ver, en Ludmer todavía hay espacio para la indecisión, lo cual puede remitirse, teóricamente, a un situarse desde el punto de vista del Plano de Inmanencia (“fábrica del presente”) para poder ver el objeto literario. Puede haber “posautonomía”, pero ello no necesariamente implica que no hay más literatura. Por eso la “posliteratura” no es un problema para Ludmer, y la “posautonomía” es condición de posibilidad de la literatura en el mundo presente.

Habría que pensar la novedad que está tratando de situar Ludmer no desde el lado de la obra, sino desde el lado del método. La “obra” literaria es “posautónoma”, no la mirada, que especula precisamente porque no puede definir su método salvo como una “suposición”, o sea, hace de la “suposición” un método. Lo nuevo no es nuevo, sino que se lo supone nuevo. Link, en *Suturas*, un valioso contraejemplo a la posición de Ludmer, por más que ambos compartan numerosos conceptos y perspectivas, descarta la autonomía como una condición de posibilidad de la escritura del presente y directamente se vuelca a trabajar sobre la filología, o sea, sobre la mirada que lee o, en última instancia, que analiza la imagen. Por eso es fundamental el capítulo “Filólogos” y “Posfilología” en *Suturas*: porque allí se establece un programa (término cuyos significados ya se han destacado) que vincula a la crítica de la literatura con la biopolítica y al acto de leer como un detenimiento, una mirada con “*ralenti*”, que abre la dimensión temporal por sobre la espacial (contra la *far* o *close reading*), estrictamente, una “filología infraleve”.

¿Objeto y mirada conforman una “imagen”, una síntesis no disyuntiva, como el lenguaje y la forma de vida para la biopolítica, ciencia que parece hermana de cualquier esfuerzo filológico del presente? La crítica no podría realizar un esfuerzo teórico (o sea, metacrítico) sin prestar atención al texto, pero el texto, volviendo al presente análisis —la poesía de un escritor aparecida entre finales de los noventa y los primeros años del siglo XXI—, parece coincidir más con las características de la obra autónoma antes que con la de la posautónoma, mostrando que, quizás, estas dos categorías estén significando lo mismo (con todas las complejidades de este tipo de afirmación). Por ejemplo, en torno a su caducidad, tema abordado en un apartado anterior levemente, dice Ludmer: “Las literaturas posautónomas del presente saldrían de ‘la literatura’, atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce o circula y nos penetra y es social y privado y público y real” (155-156).

Esa condición de desborde no habría que situarla en el carácter ectópico, migrante (Ludmer 185) de la producción literaria del presente, sino en una característica intrínseca a la autonomía literaria y su experiencia, provocada y ejercida de manera diferente por cada obra —en Luy, por ejemplo, a través de la parénesis—:

Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo. (Adorno 16)

Frente a la posibilidad de seguir considerando a la producción literaria del presente como autónoma, lo que quedaría por revisar de una manera mucho más detallada son las variaciones de la metodología, aceptando las conclusiones que han sido abordadas aquí: por un lado, el vínculo entre crítica de la literatura, metacrítica y biopolítica; por el otro, la insistencia en las herramientas de la estilística y la retórica para un abordaje inmanente pero que no deje de destacar las vinculaciones con un “más allá” del límite literario y, finalmente, los cambios en la mirada que un horizonte histórico (político, social y económico) tiene como consecuencias reales en las Humanidades, en líneas generales, y en la crítica y la teoría literaria, en particular. Estos objetivos también pueden pensarse desde una posición asumida en este artículo: la persistencia de la autonomía literaria, con sus correspondientes crisis —internas y ya de por sí dadas a partir del cerco autónomo—, es el sustrato común de toda literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez. Buenos Aires: Hyspamérica, 1984. Impreso.
- Agamben, Giorgio. “El final del poema”. *El final del poema*. Trad. Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016. Impreso.
- . *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- . *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2001. Impreso.
- Alcalde, Ramón. *Estudios críticos de poética y política*. Buenos Aires: Conjetural, 1996. Impreso.
- Arévalo, Nicolás y Juan Manuel Daza. “Verbonautas”. *Lamano* (2008). Web. 1 de septiembre de 2017. <<http://gaboferro.com.ar/verbonautas-revista-la-mano-febrero-2008/>>.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. Impreso.
- Castro, Edgardo. *Lecturas foucaulteanas. Una historia conceptual de la biopolítica*. La Plata: Unipe, 2011. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. “La literatura y sus restos (teoría, crítica y filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”. *Bazar americano* IX.28 (2010). Web. 20 de junio de 2017. <<http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&pdf=si>>.
- Daza, Juan Manuel. “Vicente en bruto”. Web. 2 de enero de 2017. <<http://escriturasindie.blogspot.com.ar/2012/05/vicente-en-bruto.html>>.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Diccionario de la lengua española RAE*. Web. 2 de enero de 2017. <www.rae.es>
- Espósito, Roberto. *Bíos. Política y filosofía*. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impreso.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Trad. Ángel Gabilondo. Buenos Aires: Paidós, 1999. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guinazú. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. Impreso.
- . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad. Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

- García, Germán *et al.* *Literal. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2011. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El pensamiento de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2016. Impreso.
- Kamenszain, Tamara. *Una intimidación inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Impreso.
- Kohan, Martín. “Sobre la posautonomía”. *Landa* 1.2 (2013). Web. 20 de junio de 2017. <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/MARTIN%20KOHAN.pdf>>.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Link, Daniel. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. Impreso.
- . “La ‘cosa nostra’: mundialización, posautonomía y literaturas comparadas”. Web. 2 de enero de 2017. <https://www.academia.edu/6463159/_La_cosa_nos-tra_Mundializaci%C3%B3n_posautonom%C3%ADa_y_literaturas_comparadas_Daniel_Link_>
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- . *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2015. Impreso.
- Luy, Vicente. *Plan de operaciones / La única manera de vivir a gusto es estando poseído*. Buenos Aires: Crack-Up, 2014. Impreso.
- Mitchell, William J. T. “Diagrammatology”. *Critical Inquiry* 7.3 (1981). Web. 1° de septiembre de 2017. <www.jstor.org/stable/1343122>
- . “Spatial Form in Literature”. *Critical Inquiry* 6. 3 (1980). Web. 1 de septiembre de 2017. <www.jstor.org/stable/1343108>.
- Peller, Diego. *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2016. Impreso.
- Pérez, Martín. “El verbonauta”. *Radar Libros, Página 12* (2012). Web. 1 de septiembre de 2017 en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4598-2012-03-04.html>>
- Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Trad. Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus, 2010. Impreso.
- Topuzian, Marcelo. “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada”. *Castilla. Estudios de literatura* 4 (2013). Web. 20 de junio de 2017. <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/211>>